الجمهوريّة الجزائريّة الديمقـراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليـم العالي والبـحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس

سيدي بلعبّاس

كليّة الآداب واللّغات والفنون

قسم الفنون

تخصّص: نقد مسرحي

رسالة مقدَّمة لنيل شهادة الدّكتوراه (ل.م.د) والموسومة:

التّوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح. "مسرح عبد القادر علّولة أنموذجًا"

إعداد الطالب:

بسَّدات عبد الصَّمد

إشراف:

أ.د ادريس قرقُوّة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د عبد الوهاب منصوري	أستاذ التّعليم العالي	رئيسا	جامعة سيدي بلعباس.
أ.د ادريس قرقوّة	أستاذ التّعليم العالي	مشرفًا و مقرّرًا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د بلحاج طرشاوي	أستاذ التّعليم العالي	مناقشا	جامعة تلمسان.
د. غالم نقّاش	أستاذ محاضر. أ	مناقشا	جامعة وهران1.
د. عبد الرزّاف بليشير	أستاذ محاضر. أ	مناقشا	جامعة تلمسان.
د. معروف حنان مختاريّة	أستاذة محاضرة. أ	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس.

السّنة الجامعيّة 2016-2017

{وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا} الإسراء 23-24.

إلى من أبصره قلبي فهام فيه حبًّا وإجلالاً. "أبي".

إلى من أحنُّ إليها وأنا أعانقها. "أمّي".

إلى سندي في حياتي. "زوجتي".

إلى قرّة عيني أبنائي وبناتي.

إلى إخوتي وأخواتي.

إلى زملائي.

تعتبر الموسيقى فنًّا انسانيًّا قائمًا بذاته، تطوّر في مجاله مع تطوّر الفكر البشري، وانتقل بذلك من مرحلة الشفويّة إلى إيجاد الوسيط لترجمة الصّوت عبر الآلة الموسيقيّة، ومن تمّ إلى الكتابة والتّأليف. إلاَّ أن طبيعة هذا الفن جعلته سهل الولوج إلى أعرق وعاءٍ للفنون وهو المسرح، هذا الأخير الذي جسّد الانسان من خلاله ذاته، وأبصرها على حقيقتها بأفراحها ومآسيها.

فمنذ المسرح اليوناني العتيق، وعلاقته بالكورس أو الجوقة، وصولاً إلى الأوركسترا الحيّة أثناء العرض، واستعمال كلّ أنواع الموسيقى الحيّة، والمسجّلة، كانت الموسيقى ولا تزال معلمًا وعنصرًا فاعلاً في جلّ العروض المسرحيّة كعنصرٍ مدعِّمٍ تارةً، أو كعنصرٍ مرافقٍ للعمل الدرامي تارةً أخرى، وبذلك يعتبر وجودها وجودًا مشروطًا بغاية، حيث يتحدَّد زمن ظهورها كحدثٍ صوتي بطريقةٍ مقصودةٍ واعيّةٍ مُعدَّةٍ مسبقًا. وانطلاقًا من هذه العمليّة تتحوّل الموسيقى من فنّ قائمٍ بذاته يعتمد على الزّمن، إلى عنصرٍ فنّيٍ يؤدّي وظيفةً داخل النّسيج الدرامي في وعاءٍ تركيبي يعتمد على فضاءٍ هو المسرح.

إلاَّ أنّ الرسالة موضع البحث تتجاوز وظيفة الموسيقى في المسرح، لكن بعد إبراز أهمِّ وظائفها، خاصةً منها الوظيفة الدراميّة بتعدُّدِ أشكالها وأساليبها، إلى البحثِ في علاقةٍ ملتبسةٍ وخطرةٍ في نفس الوقت، حيث تسعى إلى الرّبطِ بين مفهومٍ هو ذاته متغيِّر ومتعدِّد المعاني والدّلالات، وصوتٌ موسيقي في غالب الأحيان لا يعني إلاَّ ذاته، وكلاهما داخل فضاءٍ تركيبيٍّ. وبذلك هي ثلاثيّةٌ ممثّلةٌ في الأيديولوجيا، الموسيقى، المسرح.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول أنّ هذه الدراسة تحاول تجاوز الوظيفة الفنيّة للموسيقى داخل العرض المسرحي، إلى كونها حاملةً لأيديولوجيّة ما مسبقًا. وبذلك تسعى إلى تجسيد نسقٍ فكريٍّ معيّن، حيث يستقبلها المتلقّي ويدرك الغاية منها.

وبناءً من هذه الفرضيّة ظهرت الإشكاليّة الرئيسيّة لهذا البحث كالتّالي: **التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح. "مسرح عبد القادر علّولة أنموذجًا"**، وللإجابة على هذا الطّرح، جاء البحث مكوّنًا من مقدّمة ، ثلاثة فصول و خاتمة. حيث عالج البحث الشّق النظري في الفصل الأوّل والثّاني(نماذج من المسرح العالمي)، ثمّ جاء الفصل الثالث على شكل تطبيق(نموذج من المسرح الجزائري).

- **الفصل الأوّل**: الذي كانت فيه الفرضيّة الرئيسيّة منطلقةً من مفهوم الأيديولوجيا وارتباطها العضوي بالمفهوم الماركسي، وعلى هذا الأساس جاء عنوان الفصل الأوّل كالتّالي: **مفهوم الأيديولوجيا في كنف الفكر الاجتماعي**، عليه جاء الطرح مقسَّمًا إلى ثلاثة مباحث: الأيديولوجيا قبل ماركس، الأيديولوجيا في الفكر الماركسي، الأيديولوجيا بعد ماركس، وسط مقاربةٍ سوسيو-تاريخيّة احتوت المباحث الثلاث.

المبحث الأوّل: الذي جاء بعنوان "**ماهيّة الأيديولوجيا**" وفيه عالج البحث الأيديولوجيا كظاهرة إنسانية في بعدها الفلسفي حتى ظهور المصطلح على يد "دستوت دوتراسي".

المبحث الثّاني: الذي جاء بعنوان "**المفهوم الماركسي للأيديولوجيا**" مع تحديدٍ دقيقٍ لمجال الاشتغال عليه، لأنّ مفهوم الأيديولوجيا من أشدِّ المفاهيم لبسًا من جهة، كما خاضت فيه العمليّة النقديّة انطلاقًا من انتماءات وقناعات أيديولوجيّة من جهةٍ أخرى، وبناءً على هذا التّحديد عالج البحث مفهوم الأيديولوجيا انطلاقًا من أعمال ماركس.

المبحث الثّالث: الذي جاء بعنوان " **مفهوم الإيديولوجيا بعد ماركس** "ولحرص البحث على الموضوعيّة، ارتأى أن يكون الاشتغال عليه في مجال الفكر الاجتماعي باعتبار أنّ الأيديولوجيا غايتها تحديد سلوك البشر

انطلاقًا من أفكار مأثِّرة ومتأثّرة بواقعها. وبعد ذلك تمّ الانتقال إلى الفصل الثّاني ليبحث في الوظيفة الأيديولوجية للموسيقى باعتبارها أحد مفردات العرض المسرحي.

- **الفصل الثّاني**: لكن ليس سهلاً القولُ أو إثبات أنّ هذه الجملة الموسيقيّة أو تلك، تعني أيديولوجيّةً ما داخل النّسيج الدرامي العام، حيث يمكن للمتلقّي ادراكها كما يدرك الخطاب الملفوظ سواءً كان صريحًا أو مضمرًا، وعلى هذا جاء عنوان هذا الفصل الثاني كالتالي: "**الجوهر الأيديولوجي لوظيفة الموسيقى في المسرح**" و من هنا ظهرت إشكاليات ثانويّة وجب تحديد معالمها و التي تجسّدت في ثلاثة مباحث.

المبحث الأوّل: الذي جاء بعنوان " **تفاعل الموسيقى مع الشّرط الأيديولوجي** " و هي مقاربة سوسيو-تاريخيّة لفن الموسيقى. تجسّدت أوّلاً في البحث عن ماهيّتها ومن ثمَّ، تفاعلها مع الشرط الأيديولوجي.

المبحث الثّاني: الذي جاء بعنوان " **علاقة الموسيقى بالمسرح ووظيفتُها فيه**" و هو مبحثٌ يخوض في تحديد والوظيفة الفنيّة للموسيقى داخل العمل المسرحي، و خاصّةً في بعدها الدرامي للوصول في النهاية إلى الوظيفة الأيديولوجيّة للموسيقى في المسرح.

المبحث الثّالث: الذي جاء بعنوان " **نماذج من التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح**" من خلال نموذجين مسرحيّين أجمعت العمليّة النقديّة أنّ الموسيقى فيهما كانت جوهر العمل المسرحي، و هما مسرح "بريشت الملحمي"، و مسرح "البيوميكانيكا لمايرهولد" ، باعتبار مسرحيهما ملتزمان ذي أبعادٍ أيديولوجيّة.

- **الفصل الثّالث**: الذي يخصُّ إحدى التجارب المسرحيّة الجزائريّة التي احتضنها الجمهور، وهو مسرح عبد القادر علّولة، حيث جاء البحث فيه عبارة عن فصل تطبيقي، و من خلاله إبراز الدّور

الأيديولوجي للموسيقى التي وظّفها عبد القادر علّولة في عروضه. وسط ثنائيّة التّراث الشّعبي، ورؤيته الاخراجيّة المستلهَمة من المسرح الملحمي البريشتي، وعلى هذا أتى عنوان هذا الفصل كالتّالي: " **الحمولة الأيديولوجيّة للموسيقى في مسرح علّولة**". حيث رأى البحث أنّه من الأهميّة بمكان معالجة هذه الثنائيّة أوّلاً ومن ثمّ، استظهار الأيديولوجي في مسرح علّولة، وأخيرًا، الوصول إلى الدّور الأيديولوجي للموسيقى في مسرح علّولة، عبر ثلاثة مسرحيّات هي: "الخبزة"، "الأجواد"، "اللثام". والتي تمّ اختيّارها بموافقة السيِّد المُشرِف، بعد بحثٍ معمّقٍ في العروض، وعلاقتها بموضوع الرّسالة، علمًا أنّ هذا الفصل طغى عليه المنهج التحليلي بالضرورة.

المبحث الأوّل: الذي جاء بعنوان " **ثنائيّة التّراث الشّعبي و الملحميّة البريشتيّة في مسرح علّولة**" و الذي حاول فيه البحث إثبات الرؤية الفنيّة الثاقبة لعبد القادر علّولة، لبلوغ غايته المتمثّلة في مسرحٍ متميّزٍ هو مسرح الحلقة، النّابع من تراث و ثقافة الشّعب الجزائري، و كيف استطاع أن يعطيه ذلك الامتداد ليُحمّله مشاكل الحاضر و تطلّعات المستقبل، وفي نفس الوقت بانفتاحه على تجارب مسرحيّة عالميّة خاصّةً منها مسرح بريشت، الذي يعتبر مرجعيّته الفنيّة التي تحمل نفس أفكاره الأيديولوجيّة، التي كانت رائجة منذ خمسينيّات القرن العشرين في العالم كلّه، حينما كانت تحكمه القطبيّة(القطب الاشتراكي≠القطب الرّأسمالي).

المبحث الثّاني: الذي جاء بعنوان " **تمظهرات الأيديولوجيا في مسرح عبد القادر علّولة**" باعتبار مسرح عبد القادر علّولة مسرحًا اجتماعيًّا يحمل في طيّاته غايات أيديولوجيّة، لم يتوان في الإفصاح عنها خاصّةً في ثلاثيّته، داخل نسيج درامي، يغوص في العمق الثقافي و الاقتصادي و السيّاسي و الاجتماعي، لبلوغ الغاية(التّوعية عبر النّقد للوصول إلى التّغيير).

المبحث الثّالث: الذي جاء بعنوان " **الموسيقى و دورها الأيديولوجي في مسرح عبد القادر علّولة** " والتي يرى فيها البحث أنّها حدثٌ صوتيٌ مقصود، غايته المتلقّي، تُبحِر داخل ثنائيّة التراث الشّعبي والملحميّة البريشتيّة. في سيّاقٍ أيديولوجي. باعتبار أنّ مسرح عبد القادر علّولة مسرحًا اجتماعيًّا وسيّاسيًا ذو نزعة اشتراكيّة. وبذلك هي الموسيقى التي غالبًا ما تحيل إلى أفكارٍ أيديولوجيّةٍ بطريقةٍ رمزيّةٍّ.

اعتمد البحث في هذه الرّسالة على المنهجين التّاريخي، و المنهج الوصفي التحليلي ، وذلك لما يفتحه من آفاقٍ في مجال البحث حسب المادّة العلميّة المتوفّرة، لأنه من أهم العوائق التي عايشها البحث كانت ذلك الشُحُّ الرهيب في المادّة العلميّة و المعرفيّة التي تخصُّ موضوع البحث(الوظيفة الأيديولوجيّة للموسيقى في المسرح)، من مصادر و مراجع و رسائل و مجلاّت، خاصّةً الإصدارات العربيّة حتى أنّها تكاد تنعدم، و كأنّ عنصر الموسيقى لا يعني العمليّة النقديّة لفنون العرض، خاصّةً إذا كانت غايته أيديولوجيّة، وعلى أساس هذه الصّعوبات انطلق البحث في هذه المغامرة بدافعٍ ذاتي أوّلاً و المتمثّل في اكمال مشروعٍ بدأ من شهادة الليسانس، أمّا الثّاني فهو موضوعي، و المتمثّل في وضع لبنةٍ تستنِدُ عليها بحوثٌ مستقبليّةٌ تغوص في توظيف الموسيقى في العرض المسرحي بشتّى المقاربات، لكي لا تعيش نفس المعناة و العطش المعرفي الذي أرهق الباحث في حدِّ ذاته.

و قد اعتمد البحث على كتبٍ أساسيّة منها:

1- الأيديولوجيا وعلم الاجتماع.

2- الأيديولوجيّة الألمانيّة.

3- تأثيرات الإيديولوجيا في علم الاجتماع.

4- رأس المال ج1-ج2 .

5- علم اجتماع المعرفة.

6- مفهوم الأيديولوجيا.

7- ثلاثيّة عبد القادر علّولة "الأقوال"، " الأجواد" ، " اللّثام".

8- A.Danhauser. Théorie de la musique.

9- Florence Fixe. Musique de scène, Musique en scène.

10- Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique.

11- Muriel plana et Frédric Sounac. Les Relations Musique –Théâtre.

ولعلّ من صدق هذا البحث، وجَب أوّلاً أن يكون الباحثُ صادقًا مع نفسه، و يُرجِع الفضل إلى أهله، ومنه فإنّي أنوّه بمجهودات و إخلاص و توجيهات أستاذي و مشرفي الأستاذ التعليم العالي "إدريس قرقوّة" ، الذي أراه أقرب منّي حين أناديه "الحاج"، الذي لم يبخل عليَّ يومًا بإرشاداته و نصائحه، و حثّي على الصّبر و مواصلة الطّريق . ومن خلاله أوجّه تحيّة تقدير واعتراف إلى أخي السيّد المشرف المساعد الدكتور "بوخمّوشة إلياس"، الذي رافقني طوال مشواري الدراسي الجامعي بدون كللٍ، وبذلك أشكره جزيل الشّكر على الثّقة التي وضعها في. كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى زميلي وأخي الدّكتور "براهمي سماعين" الذي لم يَبخَل عليَّ يومًا لا بالمادّة العلميّة ولا بالنَّصيحة، واشكره أكثر على ثِقتهِ وطِيبةِ قلبهِ. كما لا يفوتني أن أنوّه بالمساندة العلميّة التي قُدّمت لي من طرف أستاذ التعليم العالي "رأس الماء عيسى". كما أوجّه شكري المُسبق للجنة المناقشة الموقَّرة، التي حتمًا ستُثري هذا البحث وتوجّهه، إلى أشياء غابت عنه، أو مرَّ عليها دون تعقُّلِها، وادراكها.

وفي الأخير أرجو من الله عزّ وجل، أن أكون قد وُفّقتُ لبلوغ غاية هذا البحث. وما توفيقي إلاَّ به.

الفصل الأوّل

المبحث الأوّل: ماهية الأيديولوجيا

يُعتبر البحث في ماهيّةِ الأيديولوجيا بحثا صعبًا وشاقًّا من جهة، وقد تأتي صعوبةٌ أخرى لا تَقلّ أهميةً عن الأولى والمتمثِّلة في محاولة إيجاد تعريفٍ دقيقٍ لهذا المتغيِّر، والسّببُ في ذلك هو أنَّ «مفهوم الأيديولوجيا ليس مفهومًا عاديا يُعبّر عن واقع ٍملموسٍ فيُوصف وصفًا شافيًا، وليس مفهومًا متولدًا عن بديهياتٍ فيُحدّ حدًّا مجرّدًا. إنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي»[1]. ولهذا يعتبر مفهوم الأيديولوجيا من أشدّ المفاهيم تعقيدًا ولُبسًا، مقارنةً مع كل المفاهيم التي شغلت العلوم الإنسانية، إلاَّ أنَّ هذا المفهوم طالما تكرّر في كلّ ما يخص من قريب أو من بعيد العلوم الاجتماعية التي تَعتَبرُ الفرد داخل الجماعة مجال دراستها.

كما أنّ الأيديولوجيا تحمل وجهين تاريخيين، أوّلهما، هو تاريخ ظهور المصطلح الذي جاء وسط تغيّرات وتقلبّات اجتماعية وسياسية تحت تأثير الثورة الفرنسية، وثانيهما هو السّياق التاريخي الذي سجّل فيه مفهوم الأيديولوجيا تلك الدّلالات والاستعمالات المتغيرة بتغيّر الأفكار والأنظمة السياسيّة. وكل التناقضات، والمعتقدات، وأنظم الاقتصاد، وحتّى النّظريّات العلمية القائمة على مرجعّية.

هذا ما يجعل تعريفات الأيديولوجيا متعدّدة، متشابكة وملتبسة، وفي غالب الأحيان متناقضة. ففي بعض التعريفات تنحى منحىً عامًا واسعًا يشمل كل مظاهر النشاط الفكري، والروحي لمجتمع ما، ومن ثمّ «فالأيديولوجيا هي تلك المنظومة المتفاوتة التلاحم لصور وأفكار ومبادئ أخلاقية، وتصوّرات كليّة وحركات جماعية، وطقوس دينية، و تقنية بقاء ونمو. وخطابات أسطورية أو فلسفية، وتنظيم سلطات ومؤسّسات، وقوى تضعها هذه الأخيرة موضع عمل. منظومة غايتها أن تضبط داخل جماعة أو شعب أو أمّة أو دولة، العلاقات

[1] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي. بيروت . ط5. 1993 .ص5

التي يقيمها الأفراد مع ذويهم، ومع الأشخاص الغرباء و الطبيعة، و الخيالي، والرمزي، و الآلهة، و الآمال، و الحياة و الموت»[2].

كما هناك تعريفات أخرى تعطي أهمية لتاريخ ظهور المصطلح وترى إن الأيديولوجيا «هي علم الأفكار وموضوعه دراسة الأفكار والمعاني وخصائصها وقوانينها، و علاقتها بالعلامات التي تعبّر عنها، و البحث عن اصولها كما طوّره ديستوت دوتراسي»[3]. ومن بين التعريفات التي تربط مفهوم الايديولوجيا بالواقع كونها تفسّر المفهوم على أنّه «فكر نظري يعتقد أنّه يتطوّر تدريجيا في غمار معطياته الخاصّة به، لكنّه في الواقع تعبير عن وقائع، ولاسيّما عن وقائع اقتصاديّة. فكر لا يعيه الذي يبنيه، أو على الاقلّ لا يأخذ في حسبانه أنّ الوقائع هي التي تحدّد فكره»[4].

وهناك من يربط مفهوم الأيديولوجيا بالوعي، وأنّ أغلبه وعي مزيّف حيث تُعرَّف الأيديولوجيا على أنّها «علم الصّور أو الخيال أو عالم المثاليّات، ويتمثّل هذا في التصوّر الافلاطوني لأصحاب الكهف، ووعيهم الزّائف بحقيقة وجودهم»[5].

وفي السياق نفسه يذهب فردريك أنجلز*في تعريفه لمفهوم الأيديولوجيا، على انّه «عمليّة ذهنيّة يقوم بها الفكر وهو واع إلّا أنّ وعيه زائف، لأنه يجهل القوى التّي تحرّكه ولو عرفها لما كان فكره أيديولوجيا»[6]. وهناك تعريفات للأيديولوجيا تُعنى بالحالات النفسية للفرد وللجماعة، ذوي أيديولوجية معيّنة تحمل صفة اليقين وبالتالي

[2] فرونسوا شاتلي. تاريخ الأيديولوجيات. ت. أنطوان حمصي. منشورات وزارة الثّقافة.دمشق.ج1. 1983. ص5
[3] إبراهيم مذكور. المعجم الفلسفي. الهيئة العامّة لشؤون المطابع. القاهرة. 1983. ص29
[4] أوندري لالاند.موسوعة لالاند الفلسفيّة.مجلّد1 منشورات عويدات. تعريب خليل أحمد خليل.بيروت 2001. ص611
[5] حسن عبد الحميد رشوان. الأيديولوجيا والمجتمع. المكتب الجامعي الحديث.الاسكندريّة.2009. ص4.
* فريدريك انجلز 1820-1895.فيلسوف ألماني و منظّر اشتراكي رفيق درب كارل ماركس.
[6] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي .ط5. 1993 .ص34.

فالأيديولوجيا «هي مرض عقائدي، والأيديولوجي هو ذلك المريض بجنون العظمة، وبالتالي فهي تعبير مفعمٌ بالوعي الزّائف، وهي خارجة عن نطاق العلم، وهي ابراز لأعراض جماعية لمرض عقلي»[7].

وانطلاقا من هذا المعنى للأيديولوجيا، يُستنتج أنّها معتقدات تحوّلت إلى يقينيّات، هي في الأصل معتقدات غير متّزنة تجد لنفسها مبرّر المطلق، لكنّها نسبيّة من حيث انّها تعتقد احتواء الواقع، إلّا أنّها عمليّا، هي تشويه لهذا الواقع، غايتها تحرير الانسان، لكنّها في الحقيقة تسلبه حريّته وتُغرِّبه. و قد أمدّنا التاريخ بنموذج حيّ عن هذه الحالة أي جنون العظمة باعتباره مرضا عقائديا يقينيا يجد تجسيده في شخص هتلر* و نظامه النّازي، و في تبريره للأيديولوجية النّازيّة، يقول في أحد خطاباته «إنّ هدف نظامنا هو ضمان وجودنا، و تطّوّر عرقنا و شعبنا، تغذية أطفالنا و الحفاظ على نقاوة دمنا و حرّية و استقلال وطننا، و لأجل أن يؤدّي شعبنا المهمّة الموكّلة له»[8].

وهناك من يذهب في نفس الاتجاه، حيث يؤكّد أنّ «الأيديولوجيا طريقة تفكير خاصّة بالمجانين ممّا يعني نسق تمثّلات متماسكة و مغلقة ، بحيث تنغلق على كل اعتراض على الواقع، حيث ينصهر فيها الفرد والجماعة .و ما النّازيّة و الستالينية إلا نماذج لهذه الأيديولوجيا في صياغاتها و ممارساتها، و التّي تعبّر تعبيرا صارخا عن التعصّب، لفرض الواقع بالحديد و النار »[9].

أمّا لغويّا فالأيديولوجيا كلمة من أصل يوناني تحتوي على مقطعين هما «idea بما يعني فكرة وlogos بما يعني علم»[10]، أمّا من أبدع المصطلح فيعرّفه كالتالي «صحيح أنّ كلمة أيديولوجيا ترجمة حرفيّة لعلم الأفكار، ويكون أكثر دقّة إذا أخذنا الأصل الاغريقي لفعل أُفكّر والذي يعني أَنظر–أُدرك–أَعرف. هذا الفعل الذي يعني حقيقة

---

[7] Jean philippe del sol. Le péril idéologique. Nouvelle édition latine.paris 1982.p82

* أدولف هتلر. 1889-1945. قائد سيّاسي الماني و قائد الرّايخ الثّالث النّازي.

[8] Ibid. p72

[9] Jean Beachler.Qu'est ce que L'idéologie. Collection Idées N°345 Gallimard.Paris 1976.P20

[10] أنظر. حسن عبد الحميد رشوان. الأيديولوجيا والمجتمع. المكتب الجامعي الحديث.الاسكندريّة.2009. مقدّمة

الادراك الحسّي»[11]، هو تعريف لغويّ يوحي بمنهج معيّن، هو المنهج الحسّي الذي يردُّ كلَّ معرفةٍ الى أصول حسّيّة بحتة. وانطلاقا من هذه التّعاريف، فإنّ مفهوم الأيديولوجيا لا يمكن حصره في سياق أو نسق. ولأنّه يخصّ الانسان ورؤيته لعالمه في مرحلة ما من تاريخه، فإنّ البحث يحاول طرح السؤال التّالي: هل كان للأيديولوجيا تجلّيات قبل ظهور المصطلح و تشعّب دلالته و استعمالاته؟

لكن، قبل الخوض في الجواب على هذا السؤال، يجب ان يُبيِّن البحث الحدود التي يشتغل في نطاقها، لأن جوهر البحث مسرحي، و بما أن المسرح الاغريقي هو الأصل، فمن الأهمّية بمكان أن تكون بداية تجليّات الأيديولوجيا انطلاقا من هذا العصر، و بذلك ستُعالج الأيديولوجيا من هذا المنطلق «كظاهرة إنسانية معاشه. قديمة قدم الانسان ذاته»[12].

التأسيس الفلسفي للشّرط الأيديولوجي

تعتبر المراحل التاريخية لتطوّر الفكر البشري شاهدًا حقيقيًا عن الأيديولوجيات التي عاشتها مجتمعات ما في حقبة ما، تحت سلطة مركزيّة فرديّة كانت أم جماعية، و لفهم تطوّر فكرهم الاجتماعي لابدّ إذن من الرّجوع إلى البعض من مفكّريهم لأنّ «بدء التأريخ للدّراسات الاجتماعية يمرّ حتما بدراسة الفلسفة اليونانية باعتبارها أوّل صورة للتّفكير الإنساني المنظّم»[13]. إلّاَ ان الشّواهد التّاريخيّة لم تترك مجالا للشكّ في أن الفكر اليوناني كان منبته الحضارة الشّرقيّة المتمثّلة في مصر، الهند، ثمّ الصّين، و هي حضارات قديمة عرف فيها الانسان التّطور الفكري، الاقتصادي والسياسي، واكثر من ذلك التّماسك الاجتماعي «ففي مصر القديمة عرف الفراعنة أدقّ نُظم الحكم، و وضعوا من التشريعات الاجتماعية، و الاقتصادية، و السياسية الكثير، و في الهند ظهرت صور مختلفة من العقائد و

[11] Antoine Destutt de Tracy. Mémoire sur la Faculté de Penser. IMP.IN.S.M.P Paris 1796 p324

[12] عبد السّلام حيمر. في سوسيولوجيا الثّقافة و المثقّفين.الشّبكة العربية للأبحاث و النّشر. ط1. بيروت.2009.ص39

[13] أحمد رأفت عبد الجواد. مبادئ علم الاجتماع. مكتبة نهضة الشّرق. د ط. القاهرة 1983. ص5.

العبادات التي كانت لها تأثيراتها على أنماط السلوك ، و أساليب التفكير الاجتماعي و السياسي. وفي الصين القديمة ظهرت طوائف من الحكماء، والفلاسفة الذين درسوا موضوعات تمسّ صميم الحياة الاجتماعية والأخلاقية والسياسية»[14].

و على أساسها ظهر الفكر اليوناني، و فلسفته العقلية المثالية التي جسّدها كلّ من سقراط وتلميذه افلاطون ثمّ أرسطو، هم الذين كان لهم الأثر الكبير في الفكر العالمي في كافة مجالاته، و كثيرا ما تأثّر بهم المفكّرون والعلماء، هذه الفلسفة التي جسّدت الانتقال من اللّغة الاسطوريّة التي كانت وسيلة حقيقيّة في يد الوعّاظ و الشّعراء من أمثال هوميروس* إلى لغة عقلانية تسعى للحقيقة عبر الجدل.

فسقراط*Socrate رأى أن الإنسان جوهر كلّ تأمُّل، وبذلك يكون هذا الفيلسوف قد «رفع من أمام أعين الآثينيّين مرآة الغرور ووضع مكانها مرآة الحقيقة، فأفزعتهم النتيجة، حتّى أبصروا وحشيّتهم، و كانت وسيلته في ذلك تساؤلاته حول الفضيلة؟ الشّجاعة؟ الأمانة؟ الديموقراطيّة؟ العدل؟ الحقّ؟ ما هو...؟ ما هو...؟ ماذا ؟ ماذا تعرف عن؟»[15]. لقد أثّر هذا الفيلسوف وتأثر بالمدينة سياسيا واجتماعيا، حيث كان مُنتقِدا للمؤسّسات الآثينيّة، بتوجّهاته السياسيّة الدّاعية للإصلاح و تنظيم العلاقات العائلية، و لهذا اتّبعه معظم شباب أثينا باختلاف طبقاتهم .و هكذا كانت أفكاره تأتي على النّقيض من تقاليد الدولة الآثينيّة بدليل أنّه كان «دائم السّخريّة من التّجارب العمياء التي كانت تُطبَّق على هرم السّلطة السياسيّة في أثينا، و لم يكن هناك في رأي سقراط رجل يستحقّ تلك المكانة التي تستدعي الاحترام و المحبّة ،لأن كلّ الحكّام كانوا يحكمون على أساس نزواتهم »[16] فالحكم عند سقراط هو من حق العالم و الحكيم، و المدينة لا تزدهر إلّا إذا عاشت في كنف أرستوقراطية.

---

[14] ن.م.ص6.

* هوميروس 8ق م .شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة

* سقراط. فيلسوف وحكيم اغريقي 4 ق.م

[15] أحمد الميناوي. جمهوريّة أفلاطون. دار الكتاب العربيّة.دمشق. ط1. 2010. ص15.

[16] Claudius Piatt. Socrate. Les grands Philosophe.2emed.Felix Lacan.Paris. 1915.p245.

أمّا في المجال الدّيني فقد كان سقراط ينبذ العرّافين الذين كانوا الامتداد الطبيعي لتعدّد الآلهة، حيث كان دائما ينادي بالإله الأوحد الأزلي اللاّمرئي، و من هنا زاد امتعاض أثينا من أفكار سقراط الدينية، ورأت في انتصار عقيدته انهيارا تامًا لأثينا بكاملها، أمّا في العلاقات الاجتماعيّة فقد اقرّ سقراط بالفروق الاجتماعية على أساس طبيعي، حيث مزج في ترتيب تسلسلي بين المعادن و الوظائف و قال «و لكن الإله الذي شكّلكم مزج ذهبا في القادرين على الحكم، و مزج فضة في تركيب الجنود ، و حديدًا في تركيب الفلاحين و الحرفيين الاخرين»[17].

و ردّا على هذه الفلسفة الأخلاقية الإصلاحية، أعدّ المحافظون لسقراط محاكمة ديموقراطية في ظاهرها ترأسها كل من «"أنيتوس" ممثلا للسياسيين و الفنّانين و "ميلوتوس" ممثلا للشعراء و "ليكون" ممثلا للوعاظ»[18] كانت نهايتها إعدام سقراط و ذلك بتجرُّعه السّم « حيث صدر الحكم بناء على تصويت شعبي حر، و مع ذلك كان حكما جائرًا، لأن الناس كانوا مُضلَّلين و خاضعين لقوانين خاطئة»[19]، وكأن وعيهم بحقيقة الامر كان زائفا «لأنه كان للمحافظين قادة أقوياء ،وقد عملوا كل ما في وسعهم لتميعه لدى الرأي العام الآثيني ،وذلك بتشويه فلسفته و عقيدته، و مع مرور الزمن، وصلوا إلى غايتهم ،ذلك أن غاية سقراط كانت دحض "العِلم السفسطائي"* وتخليص العقول من هذا العلم الزائف »[20]. و بذلك راح سقراط ضحيّةً للالتزام برأيه (رؤيته لهذا العالم).

وعلى درب أستاذه سقراط، سار أفلاطون*Platon بفلسفته المثالية التي تقوم على التمييز بين العالم المحسوس و العالم المعقول «لأن الوجود الحقيقي ليس الوجود المحسوس المتغيّر، و إنما الوجود المعقول الثابت»[21]، أي أنّ الوجود الحقيقي هو عالم الأفكار المجردة الثابتة و الأزلية.

---

[17] فرونسوا شاتلي. تاريخ الأيديولوجيات. ت. أنطوان حمصي. منشورات وزارة الثّقافة.دمشق.ج1. 1983. ص140.

[18] Claudius Piat. Socrate. Les grands Philosophe.2emed.Felix Lacan. Paris. 1915. p247.

[19] أحمد الميناوي. جمهوريّة أفلاطون. دار الكتاب العربيّة. دمشق. ط1. 2010. ص73.

* السفسطائية فلسفة تعتمد الجدل كمنطلق للتّفكير ومن أهم فلاسفتها بروتاغوراس. لكن استخدمت تعليم الفلسفة في سبيل كسب المال

[20] Claudius Piat . Socrate. Les grands Philosophe.2emed.Felix Lacan. Paris. 1912. p247.

*أفلاطون. 4 ق م فيلسوف اغريقي

[21] ن .م ص 175.

هذا الفيلسوف الذي ارتبط ارتباطا عضويا بالمجتمع، غايته من ذلك تربية الناشئة وتنظيم الدَّولة لأنّ «كل ما يتعلّمه الفرد ليس لذاته، بل لغرض حراسة الدولة عسكريا، وتحقيق الانسجام والتكامل، وأخيرًا تحقيق السعادة والفضيلة»[22]. هذا الفيلسوف الذي أعطى أول مفهوم للشيوعية التي تخص طبقة الملوك الفلاسفة، حيث رأى أنّه من الواجب أن تُنزع ثروتهم و يحدَّد لهم دخل ثابت، و يمنعون من الزواج، لأنهم مرجعية كاملة، بمثابة تشريع، و قضاء و حكم، و لهذا فالحاكم «لا يصلح و لا يكون إلاَّ فيلسوفا، و يسميه المثل الأعلى لأنه لا يبغي السّلطة من أجل المال و الجاه، بل الغاية هي المصلحة العامة»[23].

أفلاطون الذي ثار ضد كل النظم السياسية حيث قال « كل الأنظمة الموجودة فاسدة و سيئة»[24]. و على أساس "مبدأ التثليث الوظيفي"* الذي ربط فيه سقراط المعادن بالوظائف[25] ، ربط تلميذه أفلاطون الفضائل الاجتماعية بالوظائف «فطبقة التجّار و الحرفيين مرتبطة بفضيلة ضبط النفس ، و طبقة الحرّاس مرتبطة بالشّجاعة ، و طبقة الملوك الفلاسفة مرتبطة بالحكم»[26]. كما يعتبِر أفلاطون أن العبوديةَ ليس بالإمكان تبريرها لأن العبيد كما يقول «واهمون حينما يعتقدون في المساواة، لأن العدالة لا يمكنها أن تكون كذلك أبدا، لأن الناس غير متساويين بطبيعتهم»[27].

وعلى الدّرب السّقراطي الأفلاطوني سار ارسطو*Aristote بعقلانيته، و مثاليته، الخالصتان إلى أبعد ممّا وصل إليه أستاذاه، و ذلك باستعمال العقل لتحليل الواقع، لأنّ أفلاطون كان عقلانيا خالصا، و مدينته الفاضلة أسّس

---

[22] ن م ص 138.

[23] ن.م ص93

[24] فرونسوا شاتلي. تاريخ الأيديولوجيات. ت. أنطوان حمصي. منشورات وزارة الثّقافة.دمشق.ج1. 1983. ص168.

* **التثليث الوظيفي** مفهوم أقرّه جورج دوميزيل 1898-1986. مفكّر و فيلولوجي و لساني فرنسي اختصّ في المجتمعات الهندو-أوربية.و هذا المفهوم عنده، هو الذي يؤلّف أساس الأيديولوجيا حيث أنّ رجال العرقين الذّهبي و الفضي يمثلون الوظيفة الملكية، و لذلك لا يعرفون العمل و لا الحرب، أما العرق البرونزي فيمثّل الوظيفة الحربية، أما العرق الحديدي فهم للبشر الذين يعيشون حياة مزدوجة و المتمثّلة في وظيفة الإنتاج و النساء في وظيفة إعادة الحياة عبر التناسل.

[25] ن. م. ص. 141.

[26] أحمد الميناوي. جمهوريّة أفلاطون. دار الكتاب العربيّة. دمشق. ط1. 2010.ص.29.

[27] ن. م. ص. 75.

* ارسطو فيلسوف اغريقي و تلميذ افلاطون 4 ق م

لها انطلاقا من عقله ليفهم الدّولة حيث كان «يسأل العقل عن القوانين الأساسية للسّلطان، كما كان يسأله عن أركان السّعادة الحقّة»[28]. أمّا أرسطو فكان يعتمد على تحليل ما يلاحظ في الواقع «فمن مشاهدة الحوادث الخارجية والظواهر الاجتماعية يستعير نظريّاته كلّها تقريبا»[29].

وفي تحليله للدّولة، لم يصدر أيَّ حكمٍ عليها كما فعل أفلاطون «بل هو يقبلها كما هي، حسنة التأليف كانت أم قبيحة ..... بل يصنّفها ويميزها ويستخلص التغيرات السياسية التي تهدِم المجتمعات أو تصلحها»[30]. وبالتّالي فالحكومات عند أرسطو، تكون إمّا صالحة أو فاسدة، وذلك باختلاف غاياتها. ومن هنا فطبيعة الأشياء هي جوهر فلسفته، و عنده من الطّبيعي أن يكون العبد عبدا و السّيد سيّدا، لأنّ السّيطرة ضرورية للسّادة على العبيد، ولليونان على البرابرة، و للرّجال على النّساء، حتى أن الرّقّ نافع و عادل لأنّ «العبد هو الذي لا ينبغي أن يملك نفسه، لأنّه لا يستطيع أن ينقاد بنفسه ، و لا يستطيع أن يحكم المجتمع إلاّ كما تكون الدّواب القويّة ..... فالرِّقّ شرعيٌ و الرّق طبيعي ككسب الأموال..... لأنّهم خلقوا ليطيعوا»[31]. ومن جهةٍ أخرى فقد أولى أرسطو اهتماما كبيرا لتربية النّاشئة، حيث ربطها عضويًا بالأنظمة السّياسية، و رأى أنّ نجاحها هو نجاح هذه الأنظمة مهما اختلفت لأنّها «وسيلة فعّالة لبقاء و امتداد أيّ نظام سيّاسي .....و لهذا يجب على التربيّة أن تُكيَّف حسب الدّساتير المختلفة»[32]. بما يعني أنّ التّربية عند أرسطو جهاز تستعمله الدّولة لتثبيت الوضع الرّاهن، وذلك من خلال ترسيخ فكرها كطبقة سائدة، لكي تصل إلى مرحلة وجودها كضّرورة اجتماعية، حتى أنّ النظام السّياسي في بعض أنواعه كحكم الطّاغية، يزرع بين مواطنيه وعيا زائفا «بأنّه يعنى كل العناية بالاشتغال بالمنافع العامة.....لأن له بذلك ميزة الظهور بمظهر مدبِّر الأمر، لا الرّجل المستبِدّ، فإنّ الناس

[28] أرسطوطاليس. السياسة. ترجمة أحمد لطفي السيّد. الدار القوميّة للطّباعة والنّشر. مصر. ع 2. د ت .ص32.
[29] ن. م. ن. ص.
[30] ن. م. ص 33.
[31] ن. م. ص 35.
[32] Claudius Piat. Aristote. Les grands Philosophe.2emed.Felix Lacan. Paris. 1912. P363.

كثيرا ما لا يخشون ظلما من قبل رجل يظنّونه مواظِبا على جميع واجباته نحو الآلهة، لأنّهم يخالون السّماء حليفة له»[33]. وفي هذه الحالة التي يسدي فيها أرسطو بعض النصائح للطّاغية، يظهر وكانّه يستبق ميكيافللي* في نصائحه للأمير وهذا ما سيتطرّق له البحث لاحقا.

وقد امتدّت فلسفة الطبيعة بأفكارها إلى القرن الثّامن عشر، الذي لُقّب بعصر الأنوار، حيث تجسّدت فيه القطيعة مع الفكر الكنسي، ومع كلّ ما هو ميتافيزيقي. هي مرحلة تاريخيّة اشتدّ فيها الصّراع بين الفريقين، إذ «كان يرى فلاسفة الأنوار في الكنيسة سلطة ظلامية تمنع العقل الإنساني من الوصول إلى نور المعرفة حبًّا في الاستبداد، و تعلُّقا بالسّيطرة، و ترى الكنيسة في الفلسفة، ثورة شهوانية على التّربية الأخلاقية التي تكبح جماح النّفس»[34].

على هذا الأساس كان فلاسفة الأنوار يرون أنّ الإنسان بعقله قادر على أن يفُكّ أسرار هذا الكون، بينما الكنيسة التي كانت المدافع القوي على الإقطاع، ترى أنّ الإنسان غير قادرٍ على فك أسرار هذا الأخير، إلاّ بالهام إلهي، و بغير ذلك، فإنّ فلاسفة الأنوار ليسوا سوى آلة مسخّرة في يد الشيطان. وانتهى الأمر بين الطّرفين إلى قيام هذه القطيعة التي جاءت معلِنةً تحوّلا عميقا في الفكر الإنساني، و ذلك بانتقاله من صفة التّابع و الخاضع للعقائد و القوانين الكنسية و الإقطاعية، إلى الحريّة، حيث أصبح هو ذاته جوهرًا للكون كلّه. و قد أحدث فكر الأنوار نقلة نوعية في التفكير الاجتماعي و كذا السيّاسي على أساس عقلنة كل ما هو طبيعي، و اخضاعه للتّجربة و الملاحظة، و بالتّالي استنتاج نظريات يمكن تفعيلها، و من أهم ما جاءت به هذه الفلسفة هي نظريات اختلفت تفسيراتها حول "العقد الاجتماعي" ، إلى أن ظهر في بدايات القرن السّابع عشر، المفكّر

---

[33] أنظر. أرسطوطاليس. السياسة. ترجمة أحمد لطفي السيّد. الدار القوميّة للطّباعة والنّشر. مصر.ع 2. ص. ص441- 442.

* نيكولا ميكيافللي. 1469-1827 مفكّر و فيلسوف ايطالي

[34] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي .ط5. 1993 .ص 22.

و الفيلسوف الإنجليزي "توماس هوبزThomas Hobbes* الذي أحدث نقلة نوعية في التّفكير السّياسي و الاجتماعي، حيث تركّزت اهتماماته على البنية الاجتماعية للبشر، و قد باشر أعماله انطلاقا من سؤال جوهري هو كيف يتمّ إيجاد مجتمع منظَّم؟. و بالتالي ابراز الضّرورة القصوى للخضوع الى سلطة ما.

بهدف تجاوز كل الخلافات الأيديولوجية التي كانت سببا في الفوضى التي عاش فيها انسان تلك الحقبة تحت وطأة الإقطاع و حكم الكنيسة، و للوصول الى "نظرية الحق الطّبيعي" بدأ توماس هوبز بتحليل الانسان في حالة الطّبيعة، و كيف أنّه كان مهتما بمصلحته الذّاتية، لذا وجد نفسه في حرب دائمة مع الطّبيعة و بني جنسه، وبذلك فرض عليه الوضع إيجاد صيغة اجتماعية كضرورة للتّعايش، فكانت تلك التّجمّعات التي تسيِّرها قوانين مشتركة يقبلها الجميع، و التي تكون في يد طرف ثالث، ممثّلة في سلطة ما، سواء كانت استبدادية، أو على شكل هيئات،

من هنا ميّز توماس هوبز بين الحقّ الذي هو طبيعي، و القانون الذي هو اصطناعي ناتج عن عملية عقلية مفكَّرٌ فيها، و أوّل حق طبيعي عند "توماس هوبز" هو الحقّ في الحريّة، بمعنى «حريّة كلّ انسان في أن يستخدم قوّته وفق ما يشاء هو نفسه، من أجل الحفاظ على طبيعته، و بعبارة أخرى الحفاظ على حياته، و بالتالي في أن يفعل كلّ ما يرى بحكمه، وعقله أفضل السبّل لتحقيق ذلك.....والحريّة هي غيّاب المعوّقات الخارجية، التي قد تذهب غالبا بجزء من قوّة الانسان على فعل ما يريد لكنّها لا تقدر أن تمنعه من استخدام القوّة التي بقيّت لديه طبقا لما يمليه عليه حكمه وعقله»[35] .أمّا الحق الثّاني عند "توماس هوبز" فهو مشتقّ من الأوّل، ويتمثّل في حقّ التّنازل أو التّفويض لهذا الحقّ الطّبيعي للآخرين، وذلك لغاية خيِّرة، و يتّسم هذا التّنازل بكونه

* توماس هوبز 1588-1679 فيلسوف و سيّاسي انجليزي.

[35] أنظر. توماس هوبز. اللفيتان. الأصول الطّبيعية والسياسية لسلطة الدّولة. ترجمة ديانا حرب. دار الفارابي أبو ضبي ط1. 2011 ص ص138-139.

فعلا إراديا يجب الالتزام به بعد التعهّد به لأنّ «ترك الحقّ يكون إمّا بالتّنازل عنه ببساطة أو بتفويضه للآخر.....و من واجبه ألاّ يبطل فعله الإرادي»[36].

بذلك فهو عهد قطعه الانسان للآخر، و هذا الالتزام عند "توماس هوبز" هو أصل قانون طبيعي هو العدالة و«قانون الطّبيعةLex Naturalis هو مبدأ أو قاعدة عامّة يجدها العقل، و بها يُمنع الانسان من فعل ما هو مدمّر لحياته، و ما يقضي على وسائل الحفاظ عليها»[37]. و على هذا فانّ أصل العدالة هو إبرام العهود بين البشر، لكن العدل لا يمكن تحقيقه إلاّ في حالة واحدة لأنّه « قبل أن يوجد مكان لكلمات العدل و الظّلم، يجب أن توجد سلطة قسريّة ترغم النّاس على المساواة، و على انجاز عهودهم خوفا من عقاب يفوق الفائدة التي يتوقّعونها من كسر العهد»[38].

لهذا فإنسان توماس هوبز يتميّز بخاصّيتين اثنتين، فهو من جهة متعلّق بحقّه الطّبيعي في الحريّة، و من جهة أخرى مهووس و مولوع بحب السّيطرة على الآخر ، و من هنا يظهر مفهوم الدّولة عند توماس هوبز كعامل توازن بين الحقّ الطّبيعي، و القانون المتولّد عن الاتّفاقية المتبادلة العامة، و هي عمليّة عقلية خالصة منسلخة تماما عن «قوانين الطبيعة كالعدالة و الإنصاف، التواضع و الرحمة، و معاملة الآخرين المعاملة نفسها، و التي بمجموعها تعتبر نقيضا للأهواء الطبيعيّة ، التي تحمل على التحيُّز و الغرور و الانتقام، و بهذا فالاتّفاقيات البعيدة عن السّيوف ليست سوى الفاظا خالية من أي قوّة تأمّن الحماية»[39] . و على هذا فالرّدع و الجزر بصفة قسرية، وسيلة أساسية في الفكر السياسي عند "توماس هوبز"، الهدف منها الوصول إلى تحقيق الأمان و الرضى الجماعي داخل المجتمع ، و كل هذا ناتج عن الاتفاق العام، و على هذا يجب الوصول إلى «سلطة مشتركة تؤمن انضباط

[36] ن. م. ص 141.
[37] ن. م. ص 139.
[38] ن. م. ص 152.
[39] ن. م. ص 158

الجميع، حيث تقوم بتوجيههم نحو الخير العام، و السلطة ممثّلةً في الحاكم المطلق الذي يأتي عن طريق الإقناع أو بواسطة الإخضاع»[40] . بهذا فالدّولة عند توماس هوبز هي ذلك المعنى المُجسَّد عقليا، غايته خلق التعايش بين أفراد المجتمع، ولو استعملت في ذلك الوسائل القمعية.

فالدّولة ضرورة لا يمكن تجاوزها أو نفيها، وما كان عكس ذلك، فهو رجوع البشر إلى الحالة الهمجية الأولى التي بدأ منها "توماس هوبز" تحليلاته، والمعروف عنه أنّه من أكبر دعاة المذهب الحسي التجريبي* ذو النّزعة المادية. والطّبيعة الماديّة في فكره هي الحركة الكليّة للأشياء و لهذا «فمن العالم الطبيعي و تحركات أجسامه تحدث ميكانيكيا التحركات الإنسانية المنتجة بالضرورة للدولة و المجتمع»[41]. و هذه التحركات الميكانيكية هي نتيجة تفاعل الإنسان مع عالمه الموضوعي المادي الذي يمرُّ حتما عبر الإحساس الذي يكون محفِّزا للعملية العقلية، و بالتالي عاملا على توليد الأفكار، و عليه يرى «توماس هوبز" أنّ «في أصل الأفكار جميعا يكمن ما نسميه الحس، ذلك أنه لا يوجد تصور في عقل الإنسان لم تولّده أساسا، كليا أو جزئيا أعضاء الحواس و كل الأفكار الأخرى مُشتقَّة من ذلك الأصل»[42]. فهي تفصل في أسبقية الجسد على العقل، و بذلك تضع أصل الأفكار ضمن أهم الأسس التي سوف ترتكز عليها و تظهر بها لفظة جديدة هي الأيديولوجيا.

من جهة أخرى يعتبر "توماس هوبز" من أشد المناهضين للاهوت السّياسي الذي حمل لوائه المدرسيون* الذين مزجوا الفكر الأرسطي بالكتاب المقدّس، و بذلك هي فلسفة مسخَّرةٌ للاهوت، و من نتائج هذه الفلسفة الباطلة بالنسبة "لتوماس هوبز" أنه تم الانتقال من الديانة الحقيقية إلى الوثنية ، و بالتالي من عبادة الله إلى عبادة الذات و تقديسها، و على هذا يؤكد "توماس هوبز" أن «الكنيسة الحاضرة التي تناضل الآن في الأرض هي

---

[40] ن. م. ص 103.

* المذهب الحسّي: يرى فيه أصحابه أنّ الحواس والإحساس هما أصل المعرفة معتمدين على التّجربة.

[41] ن. م. ص 12.

[42] ن. م. ص.23.

* المدرسيّون : أو السكولاستية فلسفة نصرانية كانت سائدة في القرون الوسطى، وظلت مسيطرة على الفكر المسيحي حتى أوائل عصر النهضة، بنيت على منطق أرسطو ومفهومه لما وراء الطبيعة.

مملكة الله و ليست مملكة الفوائد الدنياوية، و لهذا فرعاة الكنيسة و معلميها يحق لهم باعتبارهم وزراء الله العموميين أن يحكموا الكنيسة ، و بما أن الكنيسة و الدولة تقومان على الأشخاص أنفسهم، فبإمكانهم أن يكونوا مدراء و حكّامًا للدولة ، و بهذه الصفة نجح البابا في إقناع رعايا الأمراء المسيحيين بأن عصيانه هو عصيان للمسيح نفسه»[43].

وبترسيخ هذه الأفكار لدى عامة الناس أو الرعايا، تصبح النتيجة وعيا زائفا لديهم عبر «عقيدة التبرير بالأعمال الخارجيّة، وصكوك الغفران، التي غايتها إثراء رجال الدين»[44]. و انطلاقا من رغبة الرعايا في الخلاص، و في نفس السياق الخاص بفكرة العقد الاجتماعي ظهر في إنجلترا اسم آخر في عالم الفلسفة و هو "جون لوك" * John Locke المولود سنة 1632 و المتوفى سنة 1704 و الذي كان له تصوُّره الخاص لحالة الطبيعة المعاكسة تماما لتصور "توماس هوبز" الذي كان يرى أنها حالة حرب و تطاحن دائمين تقتضي حتما وجود حاكم مطلق لتفادي الصراعات ودرء الأخطار. و بهذا، فحالة الطبيعة هي في الأصل عنوان للحرية و المساواة لأن «للطبيعة قوانينها التي يخضع لها كل إنسان، فالجميع متساوون مستقلون، و ليس لأحد أن يسيء إلى أخيه في حياته أو صحّته أو حريّته أو ممتلكاته، فالنّاس جميعا عاملون في هذا الكون الذي صنعه الخالق»[45].

لكن الحريّة باعتبارها حقّا طبيعيا لا يمكن لها أن تكون مطلقةً، إذ أن لها حدودًا لا يمكن للمرء أن يتخطّاها. ومن ثمّة «يجب أن يمتنع الناس عن التعدي على حقوق الآخرين والإضرار بهم وعليهم أن يراعوا قانون الطبيعة الذي يهدف إلى السلام ويحافظ على الجنس البشري»[46]. كما يفيد "جون لوك" من هذا المنطلق، أنّ تنفيذ قانون الطبيعة يصبح سلاحا في متناول كلّ إنسان، قد يستعمله بطريقة عادلة، كما باستطاعته استعماله بطريقة

---

[43] ن. م. ص 652.
[44] ن. م. ص653.
*جون لوك : فيلسوف انجليزي أنواري يعتمد التجربة أساسا للمعرفة.
[45] جون لوك. الحكومة المدنيّة وصلتها بالعقد الاجتماعي. ترجمة محمّد شوقي الكيّال. شركة الإعلانات الشرقية. د ط د ت ص15.
[46] ن. م. ص 16.

تعسفية، وبهدف الابتعاد عن الأحكام التعسفية وإحلال النظام «تظهر حكمة وجود الحكومة التي تضع الأمور في نصابها، والتي تعتبر علاجا ناجعا للمشاكل التي تجلبها الطبيعة حينما يفصل الناس في قضاياهم بأنفسهم»[47].

كما يرى "جون لوك" أن الغاية الرئيسية من اتحاد الناس في دوّلٍ وخضوعهم لحكومة ما، هو أولاً وقبل كل شيء حماية لملكياتهم، لأن الملكية عنده هي حق طبيعي و هِبة من الله.

هذا الحقّ إنما يقوم أساسا على العمل و المثابرة واستفادة الآخرين منه، لأن الأرض عنده «و ما عليها من مخلوقات، تصبح حقا مُشاعًا للجميع، أي أنّ لكل فرد نصيبه، و هذا الحق خاص به وحده، و متّصل بذاته، وهو يتمثل في الوظيفة التي يؤدّيها جسده، و العمل الذي تنجزه يداه ، إذن فهو يمزج ما وهبته إيَّاه الطبيعة بجزء من ذاته مكونًا بذلك ملكيته الخاصة»[48]. ومن هنا يظهر الجوهر الحقيقي لضرورة وجود حكومة تُؤمِّن للمحكومين ممتلكاتهم، وبذلك هو انتقال صريح من مجموعات بشرية في حالة الطّبيعة، إلى مجموعات منظمة تحت حكم ما «حيث يتنازل كل عضو فيها عن حقوقه الطبيعية ليضعها بين يدي الجماعة، فتتولّى هي حمايتها عن طريق القانون الذي تصوغه شاملا ووافيا لحاجة الجميع، فتعيِّن الجماعة أفرادا يتولون مهام السلطة وتنفيذ القانون..... فهؤلاء الأفراد يكوِّنون مجتمعًا مدنيًا»[49].

والحكومة التي يعنيها "جون لوك" بعيدة كل البعد عن حكومة يكون فيها الحُكم مطلقًا. فالحكومة عنده هي حتما حكومة مدنية قائمة على رغبة الأغلبية ، لكون الغاية من اجتماع البشر داخل مجموعات منظمة، و وضع أنفسهم تحت حكم ما، هو الحفاظ على ملكيتهم، و في هذه المحافظة قد يخسرون الكثير، و ذلك راجع للأسباب التالية حسب "جون لوك" « لأنه لا يوجد قانون قائم و مستقِر و معروف يحظى بالقبول العام بوصفه معيارا للصواب و الخطأ و المقياس المشترك للحكم في الخلافات، و كذلك لعدم وجود قاض معروف غير متحيِّزٍ،

[47] ن. م. ص 20.
[48] ن. م. ص 32.
[49] ن. م. ص 75.

لديه سلطة الحكم في جميع الخلافات طبقا للقانون المقرّر، و كذلك عدم وجود قوة داعمة للحكم عندما يكون سليما و تعمل على تنفيذه »[50].

انطلاقا من هذه الأسباب أصبح من الضروري وضع "عقد اجتماعي" ينتقل به الناس من حالة الطبيعة الى حالة المجتمع المدني الذي يحتكم إلى قوانين وضعية، يشارك في إقرارها عبر الأغلبية، خدمة لمصالحه عبر حكومة ذات سلطات،ومن هذا الأساس يستطيع أي عدد من الناس أن يبرموا عهودًا لترك حالة الطبيعة والدخول في مجتمع لكي يكوّنوا شعبا واحدا له كيان سياسي يخضع لحكومة عليا، و قد حدد جون لوك لهذا الكيان سلطتين هما «السّلطة التشريعية و السّلطة التنفيذية التي تحتوي بدورها السلطة القضائية»[51] ،وبهذا يتّضح أن "جون لوك" كان مدافعا شرسا عن الحقوق الفرديّة و حرية الملكيّة حتى أنه وصِف بفيلسوف الديموقراطية و البورجوازية النامية، و الحكومة في خضمّ ذلك وسيلة للدّفاع عن هذه الحريات.

و في سياق آخر يُعتبَر "جون لوك" من روّاد المذهب الحسي التجريبي الذي ينطلق من فكرة أنّ الإنسان يولد و عقله على الفطرة وقد عبَّر عن ذلك بسؤال جوهري مفاده أن «العقل هو تلك الصفحة البيضاء الخالية من أية خاصية بدون أي فكرة، فكيف لها أن تتلقّى الأفكار و بأي وسيلة تكتسب هذا الكم الهائل من الخيال لدى الانسان؟»[52]. ويجيب عن ذلك بكل بساطة بأنها التّجربة، باعتبارها أساسًا للمعرفة وأوّل أصولها. وبهذا المنظور تمرّ المعرفة عند "جون لوك" عبر إدراك العالم الخارجي بواسطة الإحساس الذي هو أصل الافكار وبالتالي «فالإدراك الحسي للأشياء هو محفِّز لعملية التفكير كنتيجة للانطباعات التي تتركها الأشياء الخارجية على حواسنا»[53]. هو موقف يعارض تماما أصحاب الفكرة القائلة بأنّ الإنسان له ملكات طبيعية يتلقاها منذ ولادته

[50] ليو شتراوس. تاريخ الفلسفة السياسة. ترجمة محمود سيّد أحمد. المجلس الأعلى للثّقافة. القاهرة.ط1 ج2. 2005.ص41

[51] أنظر ن. م. ص ص 110-111.

[52] John Locke. Essai Philosophique. Concernent L'entendement Humain. Amsterdam. 1734. P61

[53] Ibid.P74

والتي تسمَّى بالمفاهيم العامة، وقد وجِدت مطبوعةً في عقل الإنسان، وعلى هذا يقول "جون لوك" «انها ليست مطبوعة بطريقة طبيعية، وذلك راجع لسبب بسيط هو عدم استطاعة الأطفال والأغبياء التعرف عليها»[54]. بالتالي فالتّجربة هي أصل المعرفة لكن هذه الاخيرة لا يستطيع الإنسان الوصول اليها إلاَّ عبر الإحساس الذي هو أصل الأفكار، وهذه النتيجة التي خلص إليها "جون لوك" ستشكّل الأساس الذي تنبني عليه دراسة مستقبلية مُنتِجة لكلمة مستحدثة هي "الأيديولوجيا".

و في نفس السياق التاريخي للفكر التنويري و نظرية "العقد الاجتماعي" ظهر في فرنسا المفكر السّياسي و الاجتماعي، الفيلسوف و الموسيقي "جون جاك روسو"* Jean-Jacques Rousseau، المعروف بنضاله من أجل القيم التي أسّست فيما بعد لظهور فرنسا الحديثة، و هي قيم الحريّة و العدالة و كذا المساواة، حتى أنه بدأ كتابه الذي خصّه لفكرة العقد الاجتماعي سنة 1762، و الذي يعتبر أهم مصدر لهذا الجزء من البحث. وفيما يخصُّ أهم القيم و هي الحريّة يقول «و سأُسأَل عن كوني أميرًا أو مشرِّعًا حتى أكتب عن السياسة، و لو كنتُ أميرًا أو مشرّعًا ما أضعت وقتي في قول ما يجب أن يُصنع، و أصنع ذلك و أسكت، و قد وُلدت مواطنًا في دولة حرّة»[55].

لهذا فمجموع القيم التي كانت غاية "جون جاك روسو"، هي نفسها التي كانت ملهِمة لظهور الثورة البرجوازية التي أطاحت بالإقطاع و أصحاب الأملاك العقاريّة الذين استعبدوا النّاس بطريقة أقل ما يقال عنها أنها لا إنسانية، لأن "جون جاك روسو" يرى أن «الخير هو ما يصنع الشعب، ما أُكره على الطّاعة و أطاع، و أحسن من ذلك أن يخلع النير عنه عندما يستطيع صنع هذا، و كذلك لأنه باسترداده حريّته لذات الحق الذي نزعت

[54] Ibid.P9

* جون جاك روسو: 1712-1778. فيلسوف وكاتب وموسيقي سويسري الأصل.

[55] جون جاك روسو. العقد الاجتماعي. ترجمة عادل زعيتر. مؤسّسة الأبحاث العربيّة. بيروت. ط2. 1995. ص 27.

به منه، إما أن يكون معذورا في استردادها، و إما أن يكون من نزعوها منه غير معذورين في ذلك، غير أن النّظام الاجتماعي حقٌّ مقدّس يصلح قاعدة لجميع الحقوق الأخرى، و مع ذلك فان هذا الحق لا يصدر عن الطّبيعة مطلقًا بل هو قائم على عهود»[56]. واسترداد الحرية هو تعبير صارخ لما كان يعيشه انسان تلك الحقبة تحت جبروت الحكم المطلق الاقطاعي. ولتجاوز هذه الحالة المأساوية، ينطلق "جون جاك روسو" في فلسفته الاجتماعية من فرضيّة الحالة الطّبيعية للإنسان التي كانت سابقةً لظهور القوانين الوضعيّة.

من خلال هذه الفرضية بحث "جون جاك روسو" عن أصل التفاوت و المساواة بين البشر، و بذلك وصلَ إلى فكرةٍ مفادها « صعوبة التأمّل فيما أقامت الطبيعة من مساواة بين البشر، و فيما استحدثوه هم من تفاوت»[57]. لكنها فرضية ضرورية للوصول لأفكار صحيحة لبناء نظام اجتماعي يقبله الجميع، ولهذا سرعان ما يشكّك في وجود هذه الحالة و يقول « ليس بالعمل الهيّن ان نقرّر ما هو أصلي و ما هو اصطناعي في طبيعة الإنسان الحالية، و لا بالسّهل أن نعرف حقّ المعرفة حالة لم تعد توجد، وربّما لم توجد قط ، ومن المحتمل أن لا توجد أبدا»[58]. و الغاية من هذه الفرضيّة هي الوصول إلى الأسباب الحقيقية لظهور اللاّمساواة. و على هذا بدأ "جون جاك روسو" بمخاطبة الإنسان بصوت الطّبيعة حيث يضفي عليه طابع الغريزية، لأنّ النّزعة الى الحياة الاجتماعية غريبة عن الإنسان في حالة الطّبيعة، هذا «لأنّ الإنسان المتوحّش الذي أوكلَت الطّبيعة أمره إلى الغريزة وحدها، أو بالأحرى الذي ربّما أعاضته عمّا يعوزه بملكات قادرة على أن تسُدّ مسَدّ ما يعوزه، ثم تسمو به بعد ذلك عاليا فوق هذه الملكات، سنراه يبتدأ بالوظائف الحيوانية »[59]. بالتالي فالطّبيعة سابقة للعقل، حتّى أنّ العقل إذا تدخّل في الطّبيعة فانّه يفسدها، لأنّ كلّ الآفات التي تحُلّ بالإنسان هي من صنع يده.

---

[56] ن.م. ص.29.
[57] جون جاك روسو. خطاب في أصول التّفاوت. ترجمة بولس غانم. المنظّمة العربيّة للتّرجمة. بيروت.ط1. 2009. ص 37.
[58] ن.م.ص.53.
[59] ن.م.ص.86.

حتّى أنّه يؤكّد، على أنّ «حالة التّفكير، حالة تضادُّ الطّبيعة، و كأنّ الإنسان الذي يتأمّل حيوان فاسد»[60]. و بهذا فعمليّة التّفكير تُخرِج الإنسان من حالة الطّبيعة البريئة بكلّ ما تحمله من قساوة و عناء، الى حالة حبّ الذّات و السّيطرة لأنّ الذين عاشوا على الفِطرة « عاشوا أحرارا أصحّاء محبّين للخير سعداء ما استطاعوا بطبيعتهم .....ولكن ما إن يحتاج إنسان لمعونة انسان آخر، و ما أن تبيّن أنّه من النّافع لشخص واحد أن يكون له زاد شخصين، حتّى اضمحلّت المساواة، وتسرّبت الملكيّة بينهم و صار العمل ضروريّا، و تحوّلت الغابات الواسعة حقولا، وجب أن تُروى بعرق البشر، ولم تلبث العبوديّة، و لم يلبث البُؤس ينبتان و ينموان بنمو الحصاد»[61].

من هنا يتم الانتقال من اللامساواة الطبيعية ذات الفوارق الطبيعية أصلا، الى اللاّمساواة الاجتماعية التي أقامها البشر انفسهم و السبب الأساسي هو الملكية، و ظهرت بذلك الفوارق الاجتماعية، و اختلفت الأساليب بين العمل المرهِق ، و الاستعباد، من جهةٍ و اللصوصية و الفقر، من جهة أخرى، و بهذا لم تكن ملكية الأرض مضمونةً للأغنياء، حيث وجب تدارك الامر لحمايتها فحاولوا ترسيخ وعي مزيف و ابتكروا حيلة حسب "جون جاك روسو" وصفها على أنها أذكى خطّة اقتدر العقل البشري على ابتداعها و هي أن «يستخدم الغني لمصلحته عين القوي التي كانت تكافحه، و أن يجعل من خصومه حماة له ، و أن يوحي إليهم بقواعد مغايرة و أن يمنحهم مؤسّسات أخرى تكون مواتية له بقدر ما كان الحق الطبيعي مضادا»[62]، على هذا فالملكية عند "جون جاك روسو" هي السبب الرئيسي في كل أشكال انعدام المساواة.

[60] ن.م.ص.78.

[61] ن.م.ص127.

[62] ن.م.ص135.

هي إذن في تضاد مع الطبيعة ، و بوجودها ينكِر البشر طبائعهم الحقيقية بهدف تعزيز مكانتهم الاجتماعية، بحيث يكون الانسان شيئا ما، و أن يظهر على أنه شيئا آخر، و على هذا اقترح "جون جاك روسو" العقد الاجتماعي كحل جذري لكل المشاكل مبني على أساس "الإرادة العامة"(Volonté générale)* للوصول الى سلطة واحدة يحتكِم لها الجميع ، و بهذا يصبح العقد الاجتماعي شرط ضروري، و ملازم لكل سلطة شرعية، و به يتم الانتقال من حالة الطبيعية الى حالة المجتمع المدني الذي هو الواقي الوحيد للبشرية ضد الهلاك الحتمي، و بذلك يتغير السلوك البشري ، حيث يحِلّ العدل محل الغريزة، و الحق محلّ الشهوات . وبذلك في حالة دخول الانسان في هذا العقد يُقِرّ "جون جاك روسو" بأنّ «الذي يخسره هو حريته الطبيعية، و حق مطلق في كل ما يحاول، و ما يمكن ان يحصّل، و الذي يكسبه هو الحرية المدنية و تمُلُّكُ ما يجوز»[63].

من هنا فالإنسان داخل العقد الإجتماعي يحمي نفسه، و ممتلكاته، بوضع نفسه تحت إرادة الجميع و لهذا فالعقد الاجتماعي في النظرية السياسية عند "جون جاك روسو" هو « إيجاد شكل لشركة تجير و تحمي بجميع القوّة المشتركة شخص كل مشتركٍ و أمواله، واطاعة كل واحد نفسه، و بقائه حرًّا كما في الماضي مع اتحاده بالمجموع»[64]. وهذه الشروط هي التي تحدِّد طبيعة هذا العقد الاجتماعي ومضمونه، ويتلخص في أن «يضع كل واحدٍ شخصه و جميع قوته شركة تحت إدارة الإرادة العامة و تتلقى الهيئة كل عضو كجزء خفي من المجموع»[65]. و بهذا يتولّد عن هذا العقد جسم معنوي هو الجسم السياسي أو الجمهورية، و بهذا الالتحام بين الجسم المتمثل في السلطة و أعضاء الجسم المتمثلة في الافراد تكمن الشرعية لأن الجسم عند "جون جاك روسو" لا يؤدي الأعضاء. و بهذا فغاية العقد الاجتماعي هي المحافظة على حياة و أمن، و أملاك المتعاقدين، و من هنا فنظرية

* الارادة العامة عند روسو: هي ان للمجتمع السياسي شخصية معنوية ، ذات اردة هى الارادة العامة التى تنمو دائما نحو تحقيق وصيانة رفاهية المجتمع ، وهى مصدر القوانين، تتكون من كل الافراد فى علاقتهم بالدولة وفى علاقتهم ببعضهم البعض ، وحكمها في كل الحالات عادل غير جائر .

[63] جون جاك روسو. العقد الاجتماعي. ترجمة عادل زعيتر. مؤسّسة الأبحاث العربيّة. بيروت. ط2. 1995. ص 50.

[64] ن. م. ص. 44.

[65] ن. م. ص. 45.

العقد الاجتماعي عنده كانت مخرجا و إن نظريا في وقتها، من أتون الاقطاع و العبودية و الاحتكار، لكن سرعان ما أصبحت أفكاره ممارسة، حيث كانت مؤسِّسةً للثورة لفرنسية، التي غيّرت تماما وجه أوروبا.

بهذا تعتبر فلسفة الانوار نظرةً الى العالم غيرت تماما وجه أوروبا من حيث الفكر و السياسة و الاقتصاد ، و بها تجسّد على أرض الواقع الانعتاق من اللاهوت السياسي، حيث عملت على «نفي و هدم النظريات الأسطورية و الدينية و الميتافيزيقية، و سلبت الحكّام و القساوسة سلطانهم و حقوقهم في التحكّم في الشّعب دينا و دنيا و وجّهت الشعوب و الجماعات للاحتكام الى الواقع الاجتماعي، و الظّروف الحقيقية القائمة، و ذلك ببناء نسق فكري ثقافي و اجتماعي جديد يؤمن بالعلمانية و ترشيدا للحياة الاجتماعية، و الإيمان بقدرة العقل اللامتناهية على الإنجاز، من خلال استخدام منهج علمي منطقي يقوم على الملاحظة و التجربة و التحليل بعيدا عن الأساليب الميتافيزيقية و اللاهوتية القديمة بتوجيه الحياة، و حل قضايا الانسان و الأزمات التي يمر بها بالأسلوب الصحيح»[66]. و من جهة أخرى أسّس هذا الفكر أولى دعائم الايديولوجية البورجوازية، التي سيظهر في كنفها مصطلح الأيديولوجيا.

دوتراسي مبدع مصطلح الأيديولوجيا

ظهر مصطلح الأيديولوجيا Idéologie على يد الفيلسوف و السياسي و الاقتصادي «أونطون دوستوت دوتراسي Antoine Desttut De Tracy حيث ورد في كتاباته خاصة منها «مذكرة في ملكة التّفكير» سنة 1796م و كذا

[66] محمد جعفر حسين. الأيديولوجيا وعلم الاجتماع. دار المعرفة الجامعيّة. الإسكندرية. 2006 ص48.

كتب أخرى تحت عنوان «عناصر الأيديولوجيا» سنة 1801–1815 م . أنها تسميّة جديدة لمصطلح علمي يعتمد على التّجربة و الملاحظة من منطلقات حسية، و بذلك يكون "دوستوت دوتراسي" قد إتّبع المنهج الحسي لأستاذه كوندياكÉtienne Bonnot de Condillac* الذي كان مهتمّا بأصل الأفكار، و العمليات العقلية، و وسائل التفكير ، و لهذا فالتّفكير عند هذا الأخير « ليس أصلا مستقلا للمعرفة بل ينبع من الاحاسيس و بذلك يكون شكلا ثانويا مشتقا من اشكال المعرفة، لأنّه لا يمكن لأي نشاط فكري أن يكون فطريا ، بل يُكتسب من خلال التجربة فقط ، فكل العمليات العقلية، كالإدراك و الانتباه و الاحكام و الأفعال الارادية يرجعها للإحساس بما في ذلك وظائف النفس كالرغبات و الأهواء»[67].

بذلك فمصطلح الأيديولوجيا هو نفي صريح لكل التّحليلات الميتافيزيقية، و التبريرات اللاهوتية، التي يعتبرها دوتراسي بعيدة كل البعد عن كلّ تفسير علمي، ذلك عند رصدها للواقع الاجتماعي، و على هذا سعى لإثبات "عِلميَّة الأيديولوجيا"، و مجال دراستها الفكر البشري، و كذا اصوله.

أمّا عن ماهيتها فقد ذكرها في مذكّرته التي ألقاها في قسم العلوم الأخلاقية و السياسة للمعهد الوطني و ذلك في السنة السادسة للجمهورية الفرنسية و قال «الفكرة أو ملكة التفكير، أهم ظاهرة في وجودنا، و تتمثل في التغيّرات و الانطباعات، و وعينا بها، فهي كل وجودنا و ما الوجود إلاَّ الإحساس، و لا أحد يشك أن معرفة جيل أفكارنا هو أساس فن نقل هذه الأفكار، و النحو فيها مزج لنفس الأفكار و به تظهر حقائق جديدة، و وسيلته المنطق لتعليم تلك الحقائق المكتسبة، و التّعليم وسيلة لتكوين عادات الناس، و التّربية ذات الأهمية في

* أتين بونو دي كوندياك 1714-1780 كاتب و فيلسوف و اكاديمي فرنسي حسّي المنهج.

[67] محمد جمال طحّان. صنّاع الحضارة. صفحات للدّراسات و النّشر.دمشق. 2010. ص184.

تحديد رغباتنا، و الأخلاق كما هي أهم الفنون، و التي هي وعاء لكل الفنون السابقة لغاية واحدة، هي تنظيم مجتمع يتعايش فيه كل الأفراد بكل أمان»[68]. أما فيما يخصّ التّسمية وأثناء مقارنة العلم الجديد بالعلوم الأخرى استنتج "دوستوت دوتراسي" أن كل تسمية لعلم ما، جاءت نتيجة تحليل موضوع ما، و لهذا لا يمكن تسمية العلم الجديد «بالميتافيزيقا لأنّها علم يبحث في العلل الأولى و أصل الأشياء، و لا حتى فيزيقا لأنّها أحد أسباب ملكاتنا، و لهذا أقترح اسم علم الأفكار أو أيديولوجيا و هو مصطلح دقيق لا يحمل أيَّ لُبسٍ، و كلمة أيديولوجيا ترجمة حرفية لعلم الأفكار»[69].

لكن غاية هذا العلم الأخلاقية والسياسية أنتجت حالة صدام فكري وسياسي بين امبراطور فرنسا نابليون بونابارت* Napoléon Bonaparteو "دوستوت دوتراسي" مع مجموعته التي لم تحِد عن المبادئ الجوهرية للثورة الفرنسية، و قد ظهر ذلك الصِّدام «عندما تفطَّن هؤلاء أن بونابارت لم يكن ليبيراليا، و كحاكم للدّولة بدأ يميل إلى اليمين الذي كان مهيمنا على الجمعية، و الذي كان متعارضا مع مبادئ الثّورة»[70]، خاصة في الدّين والسياسة، ولتجنُّب هذ الصراع الفكري السياسي، سارع بونابارت إلى الازدراء والسخرية من المجموعة، ونعتهم بالأيديولوجيين الحالمين. على هذا، وبعدما كانت الأيديولوجيا علما ذو غاية أخلاقية وسياسية أصبحت عنده «ميتافيزيقا ظلامية تبحث في العِلل الأولى كأساس تشريعي للشعوب، وما الأيديولوجيون سوى خطباء أغبياء وحالمون»[71].

---

[68] Desttut De Tracy. Mémoire sur La Faculté de Penser. Paris 1796.P287.

[69] Ibid.P 324.

* ناپوليون بوناپرت:1769-1815. إمبراطور فرنسا الأوّل.

[70] Pierre F.Dalled. Le Matérialisme Occulté et La genèse du sensualisme. Ed Librairie philosophique. Paris 2005.P23.

[71] George Gusdorf. La conscience Révolutionnaire. Ed. Payot. Paris 1978. P320.

من هذه اللّحظة التي تعتبر مفصلية في تاريخ مصطلح/ مفهوم الأيديولوجيا، انتقلت من كلمة في سياقها الاصطلاحي العلمي إلى المعنى التحقيري، و بذلك تحوّلت إلى مفهوم جاء نتيجة صراع فكري أراد فيه امبراطور فرنسا تجسيد الأمة الفرنسية في ذاته، و "دوستوت دوتراسي" و مجموعته التي أرادت أن تجسّد الأسس المجرَّدة للحريّة المدنية، و من هنا فقد مصطلح الأيديولوجيا علميّته، و أصبح إرثا فكريا امتدّ إلى القرن التاسع عشر الذي يعتبر بحق عصرا للأيديولوجيا خاصة مع بلوغ الأيديولوجية البورجوازية ذروتها.

المبحث الثاني: المفهوم الماركسي للأيدولوجيا

أرتبط مفهوم الايدولوجيا ارتباطا وثيقا "بكارل ماركس"، الحامل للواء المادية كبرهان حقيقي على أنّ الفكر لا يمكن أن يكون حقيقيا، و صالحا إلاّ إذا كان منطلِقا من الواقع، و حسب فكره «فإنّ طبيعة الإنتاج الفكري تتغيّر بنفس القدر الذي يتغيّر به الإنتاج المادي، و أن الأفكار المسيطِرة في كل عصر هي دائما أفكار الطّبقة الحاكمة، و عندما يتحدّث النّاس عن أفكار من شأنها أن تؤدّي إلى ثورية المجتمع ، فانّهم بذلك لا يعبّرون إلا عن حقيقة واحدة ، هي أنّه بداخل المجتمع القديم تخلق عناصر مجتمع جديد ، و أن تلاشي و انحلال الأفكار القديمة يواكب تلاشي و انحلال الظّروف و الشّروط القديمة للوجود»[72]،بذلك ظهرت فلسفته ممزوجة بما هو عملي على أرض الواقع.

هي إذن فلسفة تتعامل مع مجتمع حي، مجموع أفراده حقيقيون في حركة دائمة تحت وطأة الظروف المادية. ولقد أخذ مفهوم الأيدولوجيا عند "كارل ماركس" منعرجا آخرا وأصبح لحظة تحول في طريقة التّفكير عنده مع أنّه امتدادٌ لمادية سابقة هي في الأصل «مادية فيزيولوجية»[73] سبق أن تطرّق لها البحث بإسهاب، حيث كانت فيها الايدولوجيا عبارة عن منهج علمي حسي امبريقي، لكن ما إن وصلت إلى "كارل ماركس" حتى تحوّل هذا

[72] عبد العاطي السيّد. علم اجتماع المعرفة دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 2001 ص 48 .
[73] انظر سمير أيوب. تأثيرات الإيديولوجيا في علم الاجتماع. معهد الأنماء العربي. ط1.بيروت لبنان 1983 ص 29.

المفهوم إلى موضوع بحث في حد ذاته، وبذلك انقلب المحتوى من علم للأفكار كعلم للعلوم، إلى مفهوم يحمل كلّ معاني التحقير والجدل ضد الفلسفة الألمانية قبل كل شيء. لكن قبل الولوج إلى مفهوم الايدولوجيا عند "كارل ماركس"، يرى البحث أنه من الأهميّة بمكان إعطاء لمحة وجيزة عن حياة هذا المفكّر والفيلسوف وعالم الاجتماع ورجل التاريخ والاقتصاد والصحافي بوصفه الأب الروحي للاشتراكية المعاصرة والشيوعية.

ولد كارل اينريش ماركس Karl Heinrich Marx بمدينة ترنيف بألمانيا يوم 05 ماي1818«ومهما صعدنا في سلسلة نسبه سواء من جهة أبيه، أم من جهة أمه، فإننا نجد حاخامات»[74]، وبالتالي فهو يهودي الأصل.

تأثّر "كارل ماركس" بمفكّرين غزت أفكارهم الغرب كلّه من أمثال هيجل، فيورباخ وأدام سميت وريكاردو، حيث تكلّل مشواره الدراسي بطرحه رسالة دكتوراه تحت عنوان "الاختلاف بين فلسفة هيرقليطس الطبيعية وفلسفة أبيقور" وذلك سنة 1841 م، وبعدها بسنة شارك في صحيفة الرينانية ثم ترأسها، ومن أهم إعماله كتاب "الايدولوجيا الألمانية" الذي يعتبر من أهم مصادر هذا الفصل في البحث، وصولا إلى رأس المال المجلد الأول الذي ألّفه سنة 1867 وقد توفى كارل ماركس في 14 ماي 1883 بلندن.

كتب "كارل ماركس" الايدولوجيا الألمانية ليعلن قطيعة ابستيمولجية مع كل الفلسفات التي سبقته، وخاصة الفلسفة المثالية الهيغلية ليعلن قائلا إن «الفلاسفة لم يفعلوا غير أن فسّروا العالم بأشكال مختلفة ولكن المهمة في تغيير هذا العالم»[75]، ومن هنا أخذت أفكاره وفلسفته بعدا ثوريا. ثورة كانت لها أسباب موضوعية فرضها الواقع كما يرى كاتب سيرته "فرانسيس وأين" «كالحكم البروسي الذي اتّسم بالحكم المطلق وانعدام في التسامح، وما اتّسم به خصومه الليبراليون من بلاهة وحمق، ولم يكتف بما وجده من اعداء في الحكومة والمعارضة على حد سواء. فأنقلب على رفاقه أيضا واتّهم الهيغليّين الشباب بأنهم أفظاظ وأوغاد»[76]. هذه الاستنتاجات الماركسية

---

[74] جاك اتالي .ماركس أو فكر العالم . سيرة حياة .ترجمة محمد صبح دار كنعان للنشر ط1 2008 ص13.

[75] Marx Engels. Etudes Philosophique. Edition sociales Paris 1974 p51.

[76] انظر فرانسيس واين. رأس المال لكارل ماركس سيرة. ترجمة ثائر ديب. العبيكان للنّشر ط1 2007 ص23.

كان منطلقها الواقع الاجتماعي الحي المتغيّر، ولهذا فالماركسية حسب جون مولينو «هي قبل كل شيء منهج في التحليل، ليس تحليل النّصوص وإنما تحليل العلاقات الاجتماعية»[77]. هؤلاء الهيغيليّون الشّباب الذين نعتهم بالأيديولوجيين تماما كما «فعل بونابرت مع رفاق دوستات دوتراسي الحسيّين خوفا من انتصار الفكر على قوّة السّلاح حالة عبّرت عنها أحد مناصرات الايديولوجيين على انها حالة أيديوفوبيا»[78]. لكن إذا كان بونبارت قد نعتهم بالأيديولوجيين، فإن "كارل ماركس" ينطلق من واقع ملموس، هو أنّ الشّباب الهيغيلي اليساري واهم وحالم، و هو بعيد كل البعد عن واقعه، أي واقع ألمانيا، وأن كل ما استطاعوا فعله هو نقد واقعهم انطلاقا من أفكار مجرّدة وسط حلقة دائرية تأويلية، ومن هنا فهم في تناقض تام مع واقعهم، وبالتّالي فهم أيديولوجيون، وفي فكره «الأيديولوجي هو الخيالي بوصفه متضادًا مع الواقعي»[79].

هؤلاء الذين يرون أن الفكرة المجرّدة هي القوّة الأساسية لحركة التاريخ هم في جهل لهذه الحركة نفسها حسب كارل ماركس، حيث يُسقِطون تجارب تاريخية سابقة على واقعهم ولهذا يقول« لم يفهم اليسار الهيغيلي الواقع الألماني، لأنه يأخذ عقلانية ومادية القرن الثامن عشر كحقيقة مطلقة، هذه الحقيقة التي استوحاها من الأنوار وركّز عليها فكره، بعد أن اظهر التطوّر التّاريخي مضمونها الطّبقي .ليست المصلحة هي سبب التّيه، بل الجهل بالحركة التاريخية »[80].

و على هذا الأساس يرى أنّ كل أعمالهم وانتقاداتهم للواقع، لا تغدو أن تكون أفكارا غير قابلة للممارسة على أرض الواقع حيث يبرّر ذلك أنّه «لم يخطر ببال أحد من هؤلاء الفلاسفة، البحث في الرابطة بين الفلسفة الألمانية والواقع الألماني، العلاقة بين نقدهم والمحيط المادي الذي يضمهم»[81]. وعلى هذا الأساس فالمحرك الفعلي

---

77 جون ملينو. ماهو التّراث الماركسي الحقيقي. ترجمة مركز الدّراسات الاشتراكية. د ت. د ط ص15.
78 انظر سمير أيوب. تأثيرات الإيديولوجيا في علم الاجتماع.معهد الأنماء العربي. ط1.بيروت لبنان 1983 ص 30.
79 بول ريكور. محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا ترجمة فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة 2002 ص 30.
80 عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي ط5 بيروت 1993 ص35.
81 بول ريكور. محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا ترجمة فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة 2002 ص135.

للتاريخ عنده هو حتما خارج نطاق الفكر، حيث هو إنتاج الحاجات الإنسانية، وهذا الإنتاج بدوره هو نتاج العمل الذي هو في الأصل عمل منتج وجب تقسيمه. ومن طبيعة البشر أن حجاتهم تتغير باستمرار وتتطور حسب الشروط الاجتماعية، وهنا الأمر يخص الوعي الذي لا يمكن أن يكون سوى الوجود الواعي في فكره ولذلك يؤكّد بقوله «ليس الوعي هو الذي يعيّن الحياة بل الحياة هي التي تعيّن الوعي»[82]. أي أن وجود البشر الاجتماعي هو من يقرر وعيهم الاجتماعي. ومن هنا أثبت "كارل ماركس" للشّباب الهيغيلي أنّ نقدهم للواقع كان نقدا لا يتجاوز عملية النّقد حيث يقول «إنّ النّقد الوحيد القادر على تغيير الواقع ليس نقدا بواسطة الكلمات والأفكار مثل الذي قدّمه الهيغيليون اليساريّون الذين يقون مفكرين تأمليّن، بل هو نقد يتضمن ممارسة ملموسة»[83].

ولهذا ثار "كارل ماركس" و معه "فرديك أنجلز"Friedrich Engels * على هذا الوضع المتردّي الذي آلت إليه الفلسفة الألمانية، وحارب فكرة تغيير الواقع عن طريق الفكر كوسيلة وحيدة لأنه حسب "كارل ماركس"« الناس يصنعون لأنفسهم على الدّوام مفاهيم زائفة عن أنفسهم وعن ما هم عليه وما يجب أن يكونوا عليه وقد نظّموا علاقاتهم حسب أفكارهم»[84]. لهذا حاولا جاهدين تجاوز هذه المرحلة، وبذلك بناء أسس فكرية جديدة يكون منطلقها الواقع ، و قد جاءت هذه المرحلة معبرة عن انتقال من فكر الى فكر معاكس تماما لما سبق ، بعد سجال فكري بين المثالية التي لم تستطع تغيير الواقع، وموجة فكرية جديدة بعزم ثوري هدفها تغيير الواقع. الشيء الذي دفع "كارل ماركس" أن يقول صراحة «ألا فلنحرّرهم إذن من الأوهام والأفكار والعقائد والكائنات الخيالية التي يرزخون تحت نيرها. ألا فلنتمرّد على حكم هذه الأفكار، ألا فلنُعلِّم البشر أن يستبدلوا هذه الأوهام

---

[82]كارل ماكس فردريك انجلز. الأيديولوجية الألمانية . ترجمة فؤاد أيوب. دار دمشق ط1 1976 ص31.

[83] بول ريكور. محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا ترجمة فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة 2002 ص 77.

* فرديك أنجلز (1895 -1820)م فيلسوف و عالم اقتصاد وسياسى المانى شارك فى تأسيس النظريه الماركسيه مع كارل ماركس.

[84] نفس المصدر ص.132

بأفكار تقابل ماهية الإنسان كما يقول أحدهم، وأن يتّخذوا منها موقفا نقديا كما يقول الآخر، وأن ينزعوها من رؤوسهم كما يقول الثالث، وإن الواقع القائم سوف ينهار»[85]. ومن هنا استنتج "كارل ماركس" أن مجموعة الهيغليين الشباب كانوا أشدّ المحافظين وأنّهم كما يقول« قايضوا وعيهم بوعي الإنسانية»[86]. وأنهم تناسوا تماما أن طريقة عيش الأفراد هي انعكاس حقيقي لماهيتهم، حيث أقرّ أن «إنتاج الأفكار والتّصورات والوعي في علاقة مباشرة ووثيقة بالنشاط المادي والتعامل المادي بين البشر»[87]. وبالتالي فالبشر هم منتجي أفكارهم وتصوّراتهم، ولهذا فالوعي عنده مرتبط أشدّ الارتباط بالواقع، حيث لا يمكن للوعي أن يكون شيئا آخر سوى الوجود الواعي الذي تقابله حياة واقعية في حالة تطور وحركة دائمة، وهنا يكمن الفرق بين الفلسفة المثالية التي يُعتبَر فيها هيغل الأب الروحي، وبين الفلسفة المادية الممثّلة في شخص "كارل ماركس". حيث يؤكّد ذلك صراحة بقوله أنّه «على النّقيض من الفلسفة الألمانية التي تهبط من السماء إلى الأرض، فانّ الصّعود يتم هنا من الأرض إلى السماء»[88]. وقد ذهب "كارل ماركس" أبعد من ذلك حيث أدرج في مقدمته لكتاب «اسهام في نقد الاقتصاد السياسي» جملة أعلن فيها القطيعة المعرفية مع الفلسفة الألمانية حيث يقول «قرّرنا أن نعمل معًا لإظهار التضاد القائم بين طريقتنا في النظر، وبين التصوّر الأيديولوجي للفلسفة الألمانية، في الحقيقة قرّرنا أن نصفي حساباتنا مع وعينا الفلسفي السابق»[89].

و استنادا لهذه المنطلقات الفكريّة، أصبح هذا السّجال الفكري النواة الأولى لظهور المادية التاريخية، التي يرى فيها كارل ماركس المُعبِّر الحقيقي عن أصل التاريخ، بما يعني الإنتاج الفعلي للبشر، عكس العمل التاريخي الذي يعتبر خارج الحياة المادية، حيث يعيش وينمو في تعارض تام بين الطبيعة والتاريخ، حيث يذكر أنّ «أنصار هذا

---

[85] نفس المصدر ص130.

[86] Marx Engels. Etudes Philosophique. Edition sociales Paris 1974 p54.

[87] كارل ماكس فردريك انجلز. الأيديولوجية الألمانية . ترجمة فؤاد أيوب. دار دمشق ط1 1976 ص30.

[88] ن. م. ن. ص.

[89] Marx Engels. Etudes Philosophique. Edition sociales Paris 1974 p19.

التصّور للتاريخ لم يتمكّنوا أن يروا في التّاريخ إلاّ الأحداث التاريخية والسياسية الكبرى و الصّراعات الدينية ومختلف أنواع النّضالات النظرية، يشاطرون رغما عنهم أوهام الحقبة التي يؤرخون لها»[90].لهذا فالمادية التاريخية كما أسّس لها "كارل ماركس"، مبنيّة على حركة وتطوّر الشعوب وتعاقب الأجيال، وبشروط حياتهم المعطاة وسياقهم الاجتماعي المُعطى. والنتيجة الثّانية التي وصل إليها هذا السّجال الفكري هو ظهور الجدلية المادية التي لم تخرج من القفص الهيغيلي، حيث احتفظ "كارل ماركس" شكلا بثالوث هذا الأخير (الوضع، النّفي، التّركيب) لكنّه قلب المضمون رئيسا على عقب، وبالتّالي أصبحت فلسفته على النقيض من الفلسفة الهيغيليّة. من هنا يظهر أساس الفكر الماركسي المبني على الماديّة التّاريخيّة من جهة، وتوظيف الشكل الجدلي من جهة أخرى. لهذا هما مفهومين هامين في الفكر الماركسي سيتوسع فيهما البحث لاحقا. لكن ما يميِّز مفهوم الأيديولوجيا عند كارل ماركس هو ارتباطه ارتباطا عضويا ببعض المفاهيم ومن أهمّها.

أ. الوعي الزائف

الذي يظهر عند تناقض الفكر مع واقعة، إذا هو حالة تناقض كتناقض الذات والموضوع، وتناقض المثالية والمادية، لأنَّ الوعي الحقيقي عند "كارل ماركس" هو في تداخل المتناقضات لتكوَّن تلك الوحدة التركيبية، وعن تناقض المثالية والمادية فانّه يرى أن «النّزعة الطبيعية أو الإنسانية المتّسقة متميزة عن المثالية، والمادية، لكلتيهما، وتشكّل في نفس الوقت الحقيقة الموحّدة لكليهما..... فالتّناقض الذي لا يقبل مصالحة بين هذين المنهجين هو في الحقيقة مميِّز للوعي الزائف»[91]. وبالتالي فالفكر والمادة كلٌّ لا يتجزأ، وبما أنهما قطبي التناقض، فنفي أحد القطبين هو حتما نفي للآخر لأن العمل الذّهني لا ينفصل عن العملي، أو النّظرية لا تنفصل عن الممارسة.

[90] كارل ماكس فردريك انجلز. الأيديولوجية الألمانية . ترجمة فؤاد أيوب. دار دمشق ط1 1976 ص51.
[91] دافيد هوكس. الأيديولوجيّة. ترجمة. إبراهيم فتحي. المجلس الأعلى للثقافة.2000.ص75.

وفي هذه الحالة ضرب"كارل ماركس" مثالا أخر عن اليسار الهيغيلي، وهم مجموعة شبّان حرّكوا فكرهم لنقد الواقع الألماني الأليم أنذلك، ولكنهم غير واعين بالواقع حيث يقول «يظن اليسار الهيغيلي أنه حين ينتقد الأوضاع، يربّي العقول، وبالتالي يُصلِح المجتمع ..... لكن المرّبي نفسه يحتاج التربية»[92]. حتى أن "فردريك أنجلز" أكّد نفس الفكرة قائلا أن «الأيدولوجية عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واعٍ، إلاّ أن وعيه زائف، لأنّه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره أيديولوجيا»[93].

لهذا فالأيدولوجيا في نظر "كارل ماركس" ما هي إلاّ أفكارٌ مضلِّلة وتفكير مشوش، ووعي زائف يتصور الحقيقة بطريقة معكوسة مخالفة تماما للواقع الموضوعي. وبذلك استعمل تعبيرًا مجازيًّا أوجز فيه هذه الفكرة حيث قال «إذا كان البشر وجميع علاقاتهم يبدون لنا، في الأيدولوجية وبكاملها، موضوعين رأسا على عقب كما في غرفة مظلمة (caméra obscura)، فإن هذه الظاهرة تنجم عن عمليات تطور حياتهم التّاريخية، تماما كما أن انقلاب الأشياء على الشّبكية ينجم عن عملية تطوّر حياتهم الفيزيائية بصورة مباشرة»[94].

حيث أعطى نموذجا حيّا ذكر فيه أنّ ادعاء تمثيل "لويس بونابرت"* Louis Bonaparte لطبقة محدودة من الشّعب الفرنسي، قد لعب دورا حاسما في تغيير الواقع، وذلك بإشاعة الوعي الزائف بين الناس، حيث أستغلّ هذا الأخير الطّبقة العريضة من المجتمع الفرنسي، وهي طبقة الفلاحين للوصول إلى سدّة الحكم، وكل هذا كان يعتمد على قدراته في إقناع الشّعب الفرنسي بالاستقلال الذاتي. وفي هذا يرى يقول "كارل ماركس" أن "لويس بونابارت" «يمثّل طبقة هي أكثر طبقات الشعب الفرنسي عددًا، بالإضافة إلى ذلك هي طبقة الفلاحين أصحاب الحيّازات الصغيرة .....وقد ولّدت التقاليد التاريخية واعتقاد الفلاحين الفرنسيين بمعجزة مؤدّاها أن رجلا اسمه نابليون

---

[92] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي ط5 بيروت 1993 ص75.
[93] ن.م.ن.ص
[94] كارل ماركس فردريك انجلز. الأيديولوجيّة الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. داردمشق.د.ت.ص30
*لويس بونابارت 1778- 1846 أمير فرنسي.

سيُعيد إليهم كلّ عزّتهم، وبعد عشرين سنة من التشرّد والمغامرات الغريبة تحققت الأسطورة وأصبح إمبراطور فرنسا. و بذلك تحقّقت الفكرة الثابتة لابن أخ نابليون لأنها تطابقت مع الفكرة الثابتة للطّبقة الأكثر عددا في فرنسا»[95]. ولهذا فقد لعب الادِّعاء دورا حاسما في وصول " لويس بونابرت " إلى أعلى مراتب الحكم في فرنسا لأنّه أتقن ذلك وأصبح امبراطورًا بحق.

و قد سبق لنيكولاي ميكيافللي*Nicolas Machiavel أن عالج هذه الحالة في كتابه الأمير. حيث قال وهو ينصح الأمير للفوز بالولاية، والأكثر من ذلك المحافظة عليها حيث كتب «كلّنا يستطيع الرؤية لكن فئة قليلة منّا تستطيع أن تدرك واقع الحال الذي أنت عليه، وهي غير قادرة على مواجهة الكثرة التي تحميها مهابة الأمير، وفي كافة أعمال البشر وخاصة الأمراء، فان الغاية تبرّر الوسيلة، وهذا حكم لا يمكن نقضه، فعلى الأمير إذن أن يهدف للفوز بالولاية والمحافظة عليها، وسوف يحكم الجميع على وسائله بأنها شريفة، ويمدحونها أيضا، فعامة النّاس يحكمون على الأشياء من مظهرها الخارجي، وهذا العالم لا يتكوَّن إلاّ من هؤلاء العامة»[96].

وانطلاقا ممّا ذكر، فالوعي الزائف عبارة عن وعي مشوّه ومغلوط، جاء نتيجة للأيدولوجيا البورجوازية، بهدف إخضاع الوعي الجمعي، وجعله يعيش واقعة كأنّه حقيقة وجب التّعامل معها باختلاف التبريرات، ولهذا فالأيدولوجية عبارة عن قناع تخفي به الطّبقة المسيطرة مصلحتها، ومنه فإنّ الأفكار السائدة في كلّ عصر، هي دائما أفكار الطّبقة الحاكمة، لأنها في جميع أشكالها كانت تجد مبررا لتزييف وعي عامة المحكومين.

ب. الاغتراب

[95] Karl Marx. Le 18 Brumaire de louis Bonaparte. Éd. Sociales Paris 1969.P107.

* نيكولاي ميكيافللي: 1469- 1527. فيلسوف ومنظّر سياسي ايطالي.

[96] نيكولاي ميكيافللي. الأمير. ترجمة أكرم مؤمن.مكتبة ابن سينا.مصر. 2004 .ص91

يعتبر مفهوم الاغتراب عند "كارل ماركس" مفهوما خاصًّا، لأنّه لا يربطه بالفرد وحده، بل بالمتجمع ككل، والذي تجلّت ذروته في النظام الرأسمالي، حيث يستحيل ذهاب الاغتراب إلاّ بذهاب هذا النظام حسبه. وقبل الولوج الى مفهوم الاغتراب عنده، وجب أوّلا البحث في دلالاته باعتباره من أشد المصطلحات لبسا وتعقيدا، وذلك حسب المرجعيّات الفكرية والفلسفية التي تناولته. ومن أهم تلك الفلسفات التي تداولت هذا المصطلح على سبيل المثال لا الحصر، هنالك الفلسفة المثالية، الفلسفة المادية، والفلسفة الوجودية، وكذا علم الاجتماع وعلم النفس، وللوصول إلى وصف ملائم لهذا المصطلح يرى البحث أنه من الأهمية بمكان الاستعانة بمجموعة من التعريفات، الموجودة في بعض المعاجم والقواميس كتعريفات عامة أو متخصّصة ومن تم تتبّع مما طرأ على مصطلح الاغتراب من تغيّرات.

وفيه من يرى أنّ «الاغتراب لغةً هو البعد عن الأهل والوطن، وباللّغة الفرنسية هو Aliénation، وباللّغة الانجليزية هو Alienation .أما عند هيغل فهو العالم الموضوعي الذي يمثل الروح المغتربة، وغاية الفلسفة أن تقهر هذا الاغتراب عن طريق المعرفة وتقدم الوعي. أما عند ماركس فهو أن يفقد الإنسان ذاته ويصبح غريبا أمام نفسه تحت تأثير قوى معادية، وأنّ له صورا شتّى، أهمها الاغتراب الاقتصادي وفيه تسود الرأسمالية وتستولي طبقة خاصة على وسائل الإنتاج جميعها، وعلاجه يتم بتملّك الطبقة العاملة لهذه الوسائل وبدفع الإنتاج دفعة قوية»[97].

وفي تعريف آخر لمصطلح الاغتراب أنه يعني «الضياع والغربة وباللغة الفرنسية هو Aliénation، وباللّغة الانجليزية هو Alienation، وباللاتينية هو Alienatio .وهو عند هيجل أن يضيّع الإنسان شخصيته الأولى، ويصير إنسانا أغنى من الأوّل. أما عند ماركس فهو أن يفقد الإنسان حريّته واستقلاله الذاتي، بتأثير الأسباب الاقتصادية

[97] إبراهيم مذكور. المعجم الفلسفي. الهيئة العامّة لمطابع الأميريّة. القاهرة.1983.ص16.

والاجتماعية أو الدينية ويصبح ملكا لغيره، أو عبدا للأشياء المادية تتصرف السلطات الحاكمة فيه تصرّفها في السلع التجارية»[98].

وفي تعريف آخر لمصطلح الاغتراب فهو «ارتهان وانسلاب، وباللّغة الفرنسية Aliénation وفي المعنى الحقوقي والقديم هو بيعٌ أو تنازلٌ عن حقٍّ لشخصٍ أخر، وهو مجازا حال المنتسب إلى آخر (مولى، مملوك) »[99].أما في المعاجم والقواميس المتخصّصة فالاغتراب « كما هو في كتاب (ظاهرية الروح) لهيجل، كمصير للوعي البائس والإنكار في حالته الأولى، كأن ينسى الإنسان ذاته في الآخر، وأن يصبح غريبا عن ذاته..... أما ماركس فيدرس الاغتراب في أبعاده الدينيّة، الاقتصاديّة، و السّياسيّة، مع لوم وجيه الى هيغل و مثاليّته»[100] .

والاغتراب يعني كذلك «الانعزال عن أي جانب من المجتمع، و الشّعور بالعجز، و كذلك الشعور بفقدان المعنى، و أن الاغتراب أنواع، فهناك الاغتراب المعياري ويعني رفض أو عدم اليقين فيما يتعلّق بالمعايير أو القيم في مجتمع ما. وهناك الاغتراب السياسي ويعني عدم الاستدماج أو الشّعور باللاّمعنى فيما يتعلق بالسّياسة، وهناك كذلك اغتراب الدّور ويعني انفصال الفرد عن أدواره في المجتمع، وهناك الاغتراب عن العمل وهو شعور الفرد بالعجز في التحكم في ظروف عمله»[101].

و انطلاقا ممّا سبق ذكره فالمقابل لكلمة إغتراب هو Aliénation باللغة الفرنسية،و alienation باللغة الإنجليزية، و أن أصلها لاتيني Alienatio . و قد ارتبطت هذه الكلمة حسب المعاجم و القواميس المذكورة بكل من هيجل و ماركس على أن الأوّل هو «المفكّر الذي صاغ مفهوم الاغتراب »[102] باعتباره نقيضا للحرية، و« المقصود

---

[98] جميل صليبا. المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللّبناني. بيروت. ط2.ج1. 1982. ص 765.
[99] اندري لالاند.موسوعة لالاند الفلسفيّة.تعريب خليل أحمد خليل. منشورات عويدات باريس. م1.ط2. 2001.ص .43
[100] جيل فيريول.معجم مصطلحات علم الاجتماع..ترجمة أنسام محمّد الأسعد.دار مكتبة الهلال.بيروت.ط1. 2011.ص30
[101] صالح المصلح. الشّامل. قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعيّة. دار عالم الكتب. ط1. 1999. ص36.
[102] حسن حماد. الانسان المغترب عند أريك فروم. مكتبة دار الكلمة. القاهرة.2005.ص.68.

بالحرية عند هيجل، إمتلاك الإنسان لذاته إمتلاكا تاما. أمّا الاغتراب فهو على النقيض من الحرية، أنه يعني انفصال الإنسان عن ذاته وعن الأخرين انفصالا تصبح معه كل الأشياء غريبة عنه»[103].

أما عند "كارل ماركس" فالاغتراب يدور في فلك آخر حسب "أريك فروم" هو بالتحديد ذلك العالم الموضوعي الواقعي حيث «الإنسان لا يستطيع أن يحقّق ذاته كنشاط خلاّق في العالم. بل أنّ العالم – الطبيعة و الآخرين و هو نفسه تصبح مغتربة بالنسبة إليه، إنها تعلوه و تقف ضده، كموضوعات غريبة على الرغم من أنها تكون من خلقه»[104].

وقد عبر "كارل ماركس" في مخطوطات 1844 عن مفهوم الاغتراب لديه بتسلسل متناقضات حيث أكّد يقول «كلّما زاد ما ينتجه العامل قلّ ما يستهلكه، وكلّما زادت القيم التي ينتجها أصبح هو أكثر تفاهة وقلة شأنه، وكلما تحسّن شكل نتاجه، زاد العامل تشوّها، و كلّما زادت مدنيّة موضوعه أصبح العامل أكثر وحشية، و كلّما زادت قدرة العمل أصبح العامل أكثر عجزا، و كلما زاد إبداع العمل أصبح العامل أكثر غباء و ازدادت عبوديته للطبيعة»[105].

و لهذا فالإغتراب عند كارل ماركس يتجلّى بوضوح عند تناقض الذّات و الموضوع في علاقتهما مع ناتج العمل الذي هو في الحقيقة غريب عن العامل مستقلٌ عنه، و في سياق آخر يظهر هذا التناقض في علاقته بفعل الإنتاج حيث أن العامل أثناء أداء مهامّه هو في نفس الوقت ينكر ذاته، و أنّه خارج عنها تماما حيث يقول في نفس المخطوطات« يبدو الطّابع الخارجي للعمل بالنسبة للعامل في حقيقته أنه ليس له دور انّما هو للآخر، و أنه لا ينتمي إليه»[106]، و نتاج العمل و فعل الإنتاج عند "كارل ماركس" سلعة يتحكم فيها رأس المال مع أنها في

---

[103] ن. م. ص 80.
[104] ن. م. ص 94.
[105] كارل ماركس. مخطوطات 1844.ترجمة محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة.القاهرة.1974.ص70.
[106] ن. م. ص.71.

الحالتين نتيجة فكر و ممارسة العامل، أي ذهنيا و جسديا، حيث يؤكد ذلك في كتاب رأس المال «إن رأس المال عمل ميت لا حياة له، إلاّ بامتصاص العمل الحي ، و تزيد حياته كلّما زاد مقدار هذا الامتصاص »[107]، و ما أن يصبح الإنسان داخل هذا القفص الاقتصادي الذي يسميه "كارل ماركس" بالاقتصاد السياسي، الذي يعني الرأسمالية، حتى يصبح كل ما هو إنساني خارج الاقتصاد السياسي و غياب الإنسانية هو من طبيعتها و موجود فيها.

و من هنا فقد أعطى "كارل ماركس" معنًى جديدًا لمفهوم الاغتراب بعيدا عن اغتراب ووعي الذّات عند هيجل، حيث ربطه بالواقع المعيش الذي تسيطر عليه البرجوازية، و بالتالي، فمضمون حالة الاغتراب هو في الأساس اقتصادي يعبِّر عن صراع طبقي بين الرأسمالية و طبقة العمال، حيث يظهر أن العمل خارج عن إرادة العامل، و على هذا يقول « فإن عمله ليس إختيارا و إنما هو قسرٌ، إنه عمل إجباري، و هكذا فهو ليس إشباعا لحاجة، و إنما هو مجرد وسيلة لإشباع حاجات خارجية ..... العمل الذي ينسلب فيه الإنسان عن ذاته»[108]، و بالتالي فالعامل في هذه الحالة هو فاقد لحريّته يتميز بطابع الآلية غير شاعر بذاته، و على ذلك يردف قائلا «في وظائفه الحيوانية ، كالأكل و الشّرب و التّكاثر..... فما هو حيواني يصبح إنسانيا، و ما هو إنساني يصبح حيوانيا»[109]، بل أكثر من ذلك وجب على العامل أن يتعامل مع هذا الواقع و يتصارع معه و يبرّر ذلك «بأنّ الاقتصاد السياسي يتصوّر نظام البشر الاجتماعي، أو ماهيتهم الإنسانية الناشطة، و اسهامهم المتبادل في حياة النوع و في الحياة الإنسانية الحقيقية في شكل تبادل و تجارة.»[110]، لأن العمل كجهد مبذول و كنشاط في نظر الاقتصاد السياسي عند "كارل ماركس" ما هو إلاّ سلعة يتم بيعها للحصول على المال،الشيء الذي يجعل الطّبقة

---

[107] كارل ماركس. رأس المال .ترجمة راشد البرّاوي. مكتبة النّهظة المصريّة.ج1. 1947. ص 188.
[108] كارل ماركس. مخطوطات 1844.ترجمة محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة.القاهرة.1974.ص71.

[109] ن. م. ص.72 .
[110] روجي غارودي. كارل ماركس. ترجمة جورج طرابيشي. منشورات دار الآداب .لبنان.ط1. 1970. ص 74.

البرجوازية تسعى دائمًا لنشرِ فكرةٍ مفادها أن الاغتراب هو القدر المحتوم للبشر و هذا ما يؤكده "كارل ماركس" في مخطوطاته عندما يكشف عن طابع الطّبقة البرجوازية فيقول «يخفي الاقتصاد السياسي الاغتراب الكامن في طبيعة العمل، بعدم دراسته للعلاقة المباشرة بين العامل (العمل) و بين الإنتاج».[111] لهذا فالعمل كنشاط وقوّة جسديّة وفكريّة، والتي مصدرها العامل. كلها تعتبر غريبة عنه سواء في الحالة الأولى التي هي ناتج العمل الذي يعبِّر عن حالة تموضع العمل، فهو في الأصل ليس له، بل ملكًا للرأسمالي، و بالتّالي فكل تلك القوى الفكرية و الجسدية هي في الأصل غريبة عنه، يتعامل معها العامل كموضوع غريب، و هنا حالة يسميها كارل ماركس في مخطوطاته «اغتراب الشيء»[112].

أما الحالة الثانية و هي فعل الإنتاج، و هي كل القوى الفكرية و الجسدية في حالة غربة عن العامل، و هذه الحالة يعبّر عنها "كارل ماركس" في نفس المخطوطات «باغتراب الذات»[113]، و إذا تجمع الحالتين، فالعامل حتما في فكر "كارل ماركس" يعيش حالة اغتراب، على أنّ عمله الذي هو جهد جسدي و فكري هو خارج عنه، و ليس ملكا له و بذلك هو عنده «شيء غريب عنه، و أنه يصبح قوة في ذاته تواجهه، يعني أن الحياة التي منحها للموضوع تواجهه كأمر معاد غريب»[114] .

لكن عند كارل ماركس حالة أخرى من الاغتراب يعيشها العامل و تأتي كنتيجة للحالتين السّابقتين و هي اغتراب الحياة النوعية كتعبير عن اغتراب الإنسان من إنسانيّته، لأن الإنسان حسب فكر "كارل ماركس" كائن نوعي، و أن نشاطه الفكري و جهده الجسدي لترويض الطبيعة لصالحه تجعل منه هذا الكائن، لكن هو في مفارقة دائمة واقعية ، أنه لا يملك وسائل إنتاجه لأن تلك الوسائل تتحكم فيها الرأسمالية البرجوازية، و بالتالي يتحول إلى

---

[111] كارل ماركس. مخطوطات 1844.ترجمة محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة.القاهرة.1974.ص70.
[112] ن. م. ص 72.
[113] ن. م. ص. ن. ص
[114] ن. م. ص 69.

وسيلة من تلك الوسائل، و لهذا فهو يرى في هذه الحالة أنّه «حين يغترب الإنسان عن الطبيعة و عن ذاته ، عن وظائفه النشطة ،في نشاط حياته، إنما يغترب بالنوع عن الإنسان»[115]. و من هنا فالرأسمالية و البرجوازية الممثَّلة في الملكية الخاصة في فكر "كارل ماركس" هي التّعبير المادي عن العمل المغترِب ووسيلة كارل ماركس لإلغاء الاغتراب هي إلغاء مباشر للملكية الخاصّة، و هذه الوسيلة تتجلى في ظهور المجتمع الشيوعي اللاّطبقي لأنّ «الشيوعية، التي هي إلغاء للملكية الخاصة و لوسائل الإنتاج، تلك الملكية التي هي استلاب للإنسان »[116].

وهو نداء صريح من قبله للبلوريتاريا للتّحرك من أجل تغيير الواقع، و أن الطّريق للحرية يمرّ حتما بدكتاتورية البلوريتاريا، كمرحلة انتقالية، للوصول إلى غاية ماركسيّة هي المجتمع الشّيوعي اللاّطبقي. حيث تقسيم العمل يخرج عن نطاق القسريّة، وبالتّالي الاختصاص، إلى العمل بصورته الطّبيعة حيث يصبح العامل حسب رأي كارل ماركس" «ضليعا في أيّ فرع يحلو له. لأنّ المجتمع ينظّم الإنتاج العام .....أن أقنص صباحًا، وأصيد بعد الضّهر، وأربّي الماشية مساء، وأمارس النّقد بعد العشاء حسب رغبتي الخالصة»[117].

ج. البناء التحتي والفوقي

يعتبر هذا المفهوم في الفكر الماركسي نِتاج صراع طبقيٍّ مريرٍ، و أن البناء الفوقي هو الطّبقة المهيمنة، و لها مهمّة التّفكير و التأمل، و أنّ البناء التحتي يخص الطبقة العاملة، على اعتبارها الكتلة البشرية الكبيرة النّشطة و العلاقة بين البناءين علاقة تاريخية و جدلية لا يمكن إلغاؤها إلاّ في مجتمع شيوعي لا طبقي حيث أطلق كارل ماركس «إسم البُنية الفوقية على الإنتاج الفكري من قانون و فلسفة و دين ، و اسم البنية التّحتية على النّظام المتعلّق بالإنتاج المادي . و قال أن الأول (البناء الفوقي) تعبير و انعكاس عن الثّاني»[118]. و بالتّالي فإن نمط الإنتاج

---

[115] ن. م. ص. 73.
[116] روجي غارودي. كارل ماركس. ترجمة جورج طرابيشي. منشورات دار الآداب .لبنان.ط1. 1970. ص 76.
[117] كارل كاركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص42.
[118] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي.بيروت ط5 1993. ص63.

هو الذي يُحدِّد عموما سمات الحياة الاجتماعية و السياسية و الثقافية، وعلى هذا فالحياة الاجتماعية في شقّها الفكري مرتبطةٌ أشدَّ الارتباط بالبناء الاقتصادي الذي يعتبر في فكر "كارل ماركس" المُحدّد للإيديولوجية السائدة، و لهذا فصور الوعي الاجتماعي مرتبطة في الفكر الماركسي بالواقع المعيش، حيث يقول في كتاب "الثّامن عشر من برومر" «فوق كلّ الأشكال المختلفة للملكية و شروط البقاء الاجتماعية، ينهض بناء فوقي من الانطِبعاتِ و الأوهام، و أنماط التفكير و مفاهيم فلسفيّة خاصّة. إنّ الطّبقة بأسرها تخلقها وتكوّنها على أساس شروطها المادية، وعلى أساس العلاقات الاجتماعية التي تقابلها، و قد يتصوّر الشخص الفرد، الذي يستمدّ هذه المشاعر و الآراء تقليديا من العُرف و التّربية، إنها هي التي تشكّل البواعث الحقيقية ونقطة البدء في تصرفه» [119].

بهذا فالبناء الفوقي عند "كارل ماركس" يلعب دورا هاما في السيرورة التاريخية عبر الأجيال، و يؤثّر في كل الجوانب التاريخية بما في ذلك الجانب الاقتصادي الذي يُعتبر أساس وجود البناء الفوقي و لهذا استنتج أنّ « أفكار الطبقة السائدة هي في كل عصر الأفكار السائدة أيضا ، يعني أن الطّبقة التي هي القوّة المادية السائدة في المجتمع، هي في الوقت ذاته القوة الفكرية السائدة. إن الطّبقة التي تتصرف في وسائط الإنتاج المادي تملك في الوقت ذاته الإشراف على وسائط الإنتاج الفكري، .... فبقدر ما يسدون على أنهم طبقة، فهم يحدِّدون مدى عصر تاريخي معين»[120] ، و بناء على هذا يعتبر البناء التّحتي مفهوما ماركسيا مادّيا يعني كلّ ما له علاقة بظروف الإنتاج و قوى الإنتاج و علاقات الإنتاج.

أما مفهوم البناء الفوقي، فهو مجموع الأفكار الخاّصة بمجتمع ما، بما يعني كل إنتاجاته اللاّمادية من دين و فكر، و أخلاق و تربية، و قوانين و فن، و من هنا فالبناء الفوقي كما التّحتي، يمثّلان جدلية قائمة مادامت ظروفها

[119] Karl Marx. Le 18 Brumaire de louis Bonaparte. Éd. Sociales Paris 1969.P39.

[120] كارل كاركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص42

موجودة، و التي عبّر عنها أنجلز في كتاباته حيث ذكر أنّه «إلى جانب الأغلبية الهائلة المشغولة حصرا بالعمل القسري، تنشأ طبقة متفرّغة من العمل الإنتاجي المباشر، تمارس تصريف الشؤون العامة للمجتمع مثل إدارة العمل و شؤون الدولة و القضاء و الفن »[121]. و من هنا فالبناء التحتي عند "كارل ماركس" و المتمثّل في البناء الاقتصادي هو المحرك الأساسي للتاريخ في كل العصور، كالثورة الصّناعية التي كانت من الأسباب المباشرة في التحوّل من مجتمع إقطاعي إلى مجتمع صناعي، الشيء الذي فرض نوعا جديدا من البنية التحتية، و بالتّالي نوع جديد من الأفكار المتمثلة في البنية الفوقية حيث يُبرِّر ذلك في كتاب رأس المال أنّ «الأجيال في العصور الوسطى لم تتمكّن من العيش على الكثلكة، كما لم يتمكن العالم القديم من العيش على السياسة، بل على العكس من ذلك ، فإن الطّريقة التي كانوا يكسبون بها عيشهم هي التي تفسّر لماذا لعبت سياستهم و كثلكتهم دورا أساسيا في حياتهم»[122]. وفي الأخير يستنتج "كارل ماركس" أنّه لا يمكن اندثار أو اختفاء هذه الحالة الجدلية بين البناء التحتي والبناء الفوقي إلّا باندثار الطبقيّة، و حلول المجتمع الشيوعي اللاّطبقي، فكرة فسّرها في كتابه الأيديولوجية الألمانية حيث يذكر أنّ « الوهم بأكمله القائم في الاعتقاد بأن سيطرة طبقة معينة، إنما هو سيطرة أفكار معينة، ينتهي من تلقاء نفسه بكل تأكيد حالما تكفّ السّيادة الطّبقية بصورة عامة عن كونها شكل النظام الاجتماعي، يعني حالما لا يبقى من الضّرورة بمكان بعد الآن تمثيل مصلحة خاصة على أنها مصلحة عامة ، أو المصلحة العامة على أنها مصلحة سائدة »[123]. لهذا فإن التّطور التاريخي عند "كارل ماركس" مرهون بنمط الإنتاج و بالتالي الظروف المعطاة هي التي تحدِّد الأفكار لأنه يرى أنّ « كل حقبة تاريخية تدور داخل معطيات مادية معيّنة، الموقع الجغرافي و ما يترتب عنه من اقتصاد ، التّعداد و ما يتولّد عنه من قوة عسكرية

[121] فردريك انجلز. ضدّ دوهرينغ. ترجمة محمّد الجندي. دار التقدّم موسكو.1986.ص 237.
[122] سمير أيّوب. تأثيرات الأيديولوجيا في علم الاجتماع. معهد الإنماء العربي. بيروت.ط1.1983.ص 40.
[123] كارل كاركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص58.

، الأدوات و ما يترتب عنها من إنتاجية....إلخ، هذه المعطيات تحدِّد بالضرورة إمكانيات الحقبة المدروسة، و بالتالّي إنجازاتها الفكرية و الفنية»[124] .

ومن هنا يعكس "كارل ماركس" جذريا الفكر الهيغيلي في عمليّة تعقُّل التاريخ، على أن كل تطور للتاريخ كان تحت رحمة الأفكار بصورة دائمة، و لهذا توصّل إلى النتيجة التالية و التي مفادها « أن الفلاسفة من حيث هم فلاسفة قد سيطروا على التاريخ في جميع الأزمان و هي النتيجة التي سبق لهيغل أن عبّر عنها »[125] و في تأكيده على أن نمط الإنتاج هو كذلك بالضّرورة منتج للأفكار، ينتقد المنهج التاريخي الذي ساد في ألمانيا، و يعطي تبريرا لهذه السّيادة حيث يذكر أنّه « يجب أن يفهم المنهج التاريخي (التعبير عن الفكرة كونها القوة المسيطرة في التاريخ) انطلاقا من ارتباطه بوهم الإيديولوجيين بصورة عامة ، يعني أوهام الحقوقيين و السياسيين و في عدادهم، و رجال الدولة العمليون انطلاقا من الأحلام العقائدية و الأفكار المنحرفة لهؤلاء الناس ، وإن هذا الوهم ليُفسَّر ببساطة تامة انطلاقا من مركزهم العملي في الحياة و مهنتهم و تقسيم العمل»[126].

ت. الصّراع الطبقي

يعتبر مفهوم الصراع الطّبقي في الفكر الماركسي، الرّكن الأساسي الذي حرك كل أعماله النقدية الفلسفية السياسية والاقتصادية، وكل النّظريات التي توصّل إليها، مع أنه يعترف صراحة أنه لا يعود إليه الفضل في اكتشاف هذا الصراع بل الجديد الذي قدّمه حسب "روجي غارودي"* هو:

- ✓ إقامة البرهان على أنّ وجود الطّبقات غير مرتبط إلاّ بمراحل محدَّدة من التطور التّاريخي للإنتاج.
- ✓ على أنّ صراع الطّبقات يقود بالضّرورة إلى دكتاتورية البلوريتاريا

---

[124] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي.بيروت ط5 1993. ص61.
[125] كارل كاركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص59.
[126] ن. م. ن. ص
* روجي غارودي: 1913-2012 فيلسوف، كاتب و رجل سياسة فرنسي تحوّل من شيوعي إلى مسلم.

✓ على أن هذه الدكتاتورية نفسها لا تشكّل إلا مرحلة الانتقال نحو إلغاء الطّبقات كافة ونحو مجتمع بلا طبقات»[127]. وقد أعطى "كارل ماركس" لهذا الصّراع بعده التاريخي المرتكز أصلا على نمط الإنتاجات، و قد ركّز أكثر على طبقة البروليتاريا و صراعها الدائم مع البرجوازية الرأسمالية، حيث يقول

في البيان الشّيوعي لسنة 1844 « ليس تاريخ المجتمع الإنساني إلى يومنا هذا سوى تاريخ صراع الطبقات .....أما في عهدنا فهو عهد البرجوازية التي بسطت العداء الطبقي، و بالتّالي أخذ المجتمع في الانقسام أكثر فأكثر إلى معسكرين كبيرين معاديين، وإلى طبقتين كبيرتين متناقضتين البرجوازية و البروليتاريا»[128].

هذه الطّبقة أي البرجوازية المسيطرة على وسائل الإنتاج سبق لها أن حطّمت جميع العلاقات الاجتماعية السائدة في النظام الإقطاعيّ لأنها استبدلت ذلك النّظام بنظام استغلالي يثقل كاهل البروليتاريا، و صارت بذلك هذه الأخيرة تبيع قوّة عملها قسرا حيث يردف شارحا «بقدر ما تنمو البرجوازية الرأسمالية ستنمو البروليتاريا أي طبقة العمال العصريّين ، هؤلاء العمال المرغمين على بيع أنفسهم يوميًّا ، هم سلعة لا تختلف في شيء عن أي سلعة أخرى»[129]

ومن هنا فقد انحاز "كارل ماركس" إلى الطّبقة العاملة المتمثّلة في البروليتاريا وسعى إلى تخليصها من أتون البرجوازية، وذلك يظهر جليّا فيما أورده في كتابه بؤس الفلسفة حيث يذكر «بما أن الاقتصاديون هم الممثلون العلميّون للطّبقة البرجوازية، هكذا الاشتراكيون و الشيوعيون هم منظّروا صراع البروليتاريا»[130]. و من هنا فهو يعطي الأمل للطّبقة العاملة من أجل خلاصها، حيث يؤكد في البيان الشيوعي لسنة 1848 أنّ « علاقات الإنتاج و التّبادل، البرجوازية و نظام الملكية و نظام الملكية و المجتمع البرجوازي الحديث ، الذي أنشأ وسائل إنتاج، و

[127] أنظر. روجي غارودي. كارل ماركس. ت. جورج طرابيشي. منشورات دار الآداب. لبنان.ط1. 1970. ص 63.
[128] K.Marx. Le Manifeste Communiste1848.1.Trad.Charles Andler. Société Nouvelle. Paris.1901.P21 .
[129] Ibid. P31.
[130] كارل ماركس. بؤس الفلسفة. دار التقدّم موسكو. د ت. ص 59.

تبادل قوّته هو ذلك السّاحر الذي أخفق في تحكّمه بتلك القوى التي استحضرها»[131]، فهو إذن نظام محكوم عليه بالزّوال، لأنه يجتهد في صنع القوّة التي ستقضي عليه، لأن البرجوازية حسب فكره، لم تصنع أسلحة إعدامها بل كذلك أنتجت القوّة التي تستخدِم هذه الأسلحة ضدها، و المتمثلة في البروليتاريا. و لهذا وجب على هذه الطّبقة أن تثور على البرجوازية القائمة على الاستغلال، و على أن مهمتها ليس إصلاح الأوضاع بل التّغيير الجذري للواقع ولذلك أردف قائلا «لأن البروليتاريا هي وحدها طبقة ثورية حتى النّهاية، لأنها لا تتطلع إلى إصلاح النظام الرأسمالي بل إلى إلغائه »[132].

و لأن البروليتاريا ليس لها ما تخسره، ولأنّها في الأصل لا تملك شيئًا، يصرِّحُ كارل ماركس عن البروليتاريا قائلا« ولهذا فقد انهارت شروط حياة المجتمع بانهيار شروط حياة البروليتاريا ، فالبروليتاري لا ملكية له، و علاقته بزوجته و أطفاله غير علاقة العائلة البرجوازية، و قد تجرّد من طابعه الوطني، هذا العمل الصناعي الحديث وسط هذا الاسترقاق الحديث لرأس المال ..... وما القوانين والأخلاق والدّين، سوى أحكام برجوازية تختفي وراءها مصالح برجوازية»[133]. و بما أن الدّولة في فكر "كارل ماركس" ما هي إلّا جهاز للسيطرة الطّبقية، و أنّ البروليتاريا لا تستطيع أن تقهر البرجوازية من غير أن تستولي على السّلطة السياسية المتمثلة في الدّولة، و على أن تتحوّل هي بذاتها إلى دكتاتورية، حتى تصبح شكلا من أشكال السّيطرة الطّبقية، و لكنها ذات طابع خاص من حيث أنها مؤقتة و انتقالية، بما يعني الانتقال من دكتاتورية البروليتاريا، إلى المجتمع الشيّوعي الذي يمر حتما بالاشتراكية، و هذا ما أكّده في خطاب منحازٍ و واضح في مدينة أمستردام سنة 1872 حين قال أن « إستيلاء البروليتاريا علي السّلطة هو الشّرط الضروري للانتقال إلى الاشتراكية »[134] ، و من تم الوصول إلى الغاية المرجوة، أي المجتمع

---

[131] K.Marx. Le Manifeste Communiste1848.1.Trad.Charles Andler. Société Nouvelle. Paris.1901.P29.

[132] م. س.ص259.

[133] Ibid. P38.

[134] روجي غارودي. كارل ماركس. ت. جورج طرابيشي. منشورات دار الآداب. لبنان.ط1. 1970. ص 271.

اللاّطبقي المتمثل في المجتمع الشيوعي، و الذي يعتبره نهاية للتّاريخ. و تتحقّق هذه الشّيوعية بمجريات التاريخ، و ليس بمجريات السياسة، و ذلك في نطاق كوني وفي تبريره لكونيّتها يقول « لا يمكن للشيوعية أن تكون إلاّ على نطاق عالمي ، فلا تستطيع ثورة أن تنجح بصفة مستدامة في بلد واحد ، و لأن البروليتاريا لا تستطيع أن توجد هكذا إلاّ ضمن التاريخ العالمي و نشاطاتها على غرار الشيوعية، لا يمكن أن يكون لها سوى وجود تاريخي عالمي، يتصالح الإنسان فيها مع عمله، و يبلغ الخلود من خلال طبقته التي باستلامها السّلطة تتحقق هي و تنفي ذاتها »[135].

و بعد هذا التحليل لمفهوم الإيديولوجيا في الفكر الماركسي يستنتج البحث أن ماركس لم يحدد بدقة مفهوم الإيديولوجيا ، ذلك لأن الدّلالة التي تكتسبها التّسمية تحمل كل معاني التزييف للواقع و التي استعملها كارل ماركس لنزع المصداقية أولا، من الشّباب الهيغيلي، و ثانيا من الفلسفة الهيغيلية، و كل من حمل فكرها . وما الإيديولوجية الألمانية إلا عمل نقدي للمثالية الألمانية التي لم تستطع ان تكون إلا فلسفة الدّولة.

حيث يؤكّد ذلك بقوله « الهيغيليون الشيوخ قد فهموا كل الأشياء فور إرجاعها إلى إحدى مقولات المنطق الهيغيلي، أمّا الهيغيليون الشّباب فقد انتقدوا كل الأشياء باستبدالها بتصورات دينية أو المناداة بها مادة لاهوتيّة ، و إن الهيغيليين الشّباب لمتّفقون مع الهغيليين الشّيوخ في الإيمان، بالعالم القائم على سيطرة الدّين، و المفاهيم بصورة عامة، سوى أنّ الفريق الأول يهاجم هذه السيّادة على انها اغتصاب ، بينما يمجدها الثاني على أنها سيادة شرعية »[136] .

هذه الفلسفة التي يرى فيها "كارل ماركس" أنها تدّعي فهم التّاريخ على أنّه التّطور التدريجي للروح الإنسانية، و بالتالي فالروح هي التي تقود تاريخ البشر، و من هنا فلسفتها للتاريخ هي فلسفة مثالية. أما المقولة التي ترجع إلى

[135] جاك آتالي. كارل ماركس أو فكر العالم. ترجمة محمّد صبح. دار كنعان.ط1. 2008. ص387.
[136] كارل كاركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص24.

هيغل فهي «كل ما هو واقع هو معقول، وكل ما هو معقول هو واقع»[137]. ومن هنا بدأ "كارل ماركس" محاربته لهذا الفكر، و دافع بقوّة على أنّ الأفكار ماهي إلاّ تعبير عن ظروف الحياة الواقعية، و على أنّ التّاريخ يتطوّر بمحدِّدات مادية، و هي الهياكل الإنتاجية، و خاصة تقسيم العمل و بهذا فالإيديولوجية الألمانية تعتبر أولى ارهاصات، و أول تعبير لما سوف يسمى بالمادية التاريخية.

ث. المادية التاريخية

أحدث الفكر الماركسي انتقالا جذريا في طريقة التفكير، حيث بدّل الأولويات حيث صارت الأولوية للمادّة على الفكرة، و ما الفكرة لديه إلا انعكاس للمادّة، و لهذا بنى الفكرة على ثنائيتين، أولهما الممارسة / للفكرة، و التي بها تتّم هيكلة المجتمعات البشرية، و بالتالي ظروفهم الفعلية أثناء العمل و التطّور الاقتصادي و قوى الإنتاج و وسائل الإنتاج، التي تسمّى بالبناء التحتي من جهة، و الأفكار، و هي كلٌّ من الثقافة و الدين و القانون ،و كل الهيئات، و التي تسمّى بالبناء الفوقي . أما الثنائية الأخرى فهي نتائج الأولى بحيث أن الممارسة هي التي تحدد الأفكار، و تحليل علاقتهما هو الذي ينتج مفهوم المادية التاريخية حيث يفسّر ذلك "فردريك انجلز" قائلا « فوِفقا للمفهوم المادي للتاريخ يشكّل إنتاج و تحديد إنتاج الحياة الفعلية العنصر الحاسم في آخر المطاف في العملية التاريخية ، أي أن الوضع الاقتصادي إنما هو البناء التحتي، و لكن مختلف عناصر البناء الفوقي تؤثر هي أيضا في مجرى النضال التاريخي و تحدِّد شكله في أغلب الأحيان »[138] .

و من هنا فإن جدلية الممارسة و الفكرة، هي المحرك الأساسي للتاريخ، انطلاقًا من العلاقة الموجودة بين الإنسان و الطبيعة . لهذا فإنّ صلة الإنسان بالطبيعة هي صلة فعّالة، و"كارل ماركس" ينوّه بأنه مادام للبشر وجود، فإن

[137] كوزنيتسوف. لود فيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكيّة الألمانيّة. ت. الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1987. ص38.
[138] فردريك انجلز. رسائل في الماديّة التّاريخيّة. ترجمة الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1980.ص6.

تاريخ الطبيعة و تاريخ البشر يشترط كلٌّ منهما الآخر، و أن حالة القوى المنتجة و الصناعة و التبادل هي العناصر الهامّة لمعرفة تاريخ البشر، و بما أنّ الإنسان هو كائن غير عضوي بالنسبة للطبيعة يقول "كارل ماركس" أنّه من الطّبيعي« أن يكون الشّرط الأول لكل تاريخ بشري ،وجود كائنات بشرية حيّة، و أوّل حقيقة يجب تقريرها هي أنّ جبلة هؤلاء الأفراد البدنية و العلاقات التي تخلقها لهم هذه الجبلة مع بقية الطبيعة، و نحن لا نستطيع طبعا أن نقوم هنا بدراسة عميقة بالنسبة لبنية الإنسان الجسديّة بالذّات، و لا للشّروط الطبيعية التي صادفها البشر جاهزة تماما كالشّروط الجيولوجية ، الأوروغرافية ، الهيدروغرافية، و المناخية و غيرها ، و أن من واجب كل تاريخ أن ينطلق من هذه الأسس الطبيعية و ما يطرأ عليها من تغيير من جراء فعل البشر في سياق التآريخ»[139].

وعلى هذا فإن "كارل ماركس" يُعاكس تماما المنطلقات الفكرية السّائدة في تحليل التطور التاريخي للبشر، لأّن منطلقاته تعتمد على الفعل والممارسة القابلة للملاحظة، وبالتّالي تأخذ شكلها العلـمي و لهذا يؤكّد قائلا «فحيث ينقطع التّخمين في الحياة الواقعية، يبدأ إذن العلم الواقعي الإيجابي، يبدأ تحليل النّشاط العملي، تحليل عملية التطور العملي للبشر، إن العبارات الجوفاء عن الوعي تنقطع ويجب أن تحل معرفة واقعية مكانها. وأن الفلسفة لا تكف عن دراسة الواقع على أن تكون لها بيئة توجد فيها مستقلة ذاتيا»[140].

لإثبات هذه الفكرة ذهب "كارل ماركس" في تحليله العلمي للتاريخ الذي يعتمد على التجربة إلى ذكر مثالين، الأول يخص إمبراطوريتين أسيويتين بحيث « أن اختراع آلة في إنجلترا قد انتزع في الهند و الصين من آلاف العاملين خبزهم اليومي. و أن نقص السكّر و البنّ من جراء الحصار الذي طبّقه نابليون على ألمانيا أدى إلى انتفاضة، و أصبح الأساس المشخّص لحرب التّحرير سنة 1813،و بالتّالي فإن هذه الأحداث التاريخية قد تحولت إلى تاريخ

[139] كارل كاركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص25.
[140] ن. م. ص 31.

عمومي، و أنه ليس مجرد حقيقة مجردة للوعي الذاتي أو روح العالم، أو أي شبح ميتافيزيقي آخر، بل فعلاً ماديا بصورة خاصّة، يمكن التّحقّق منه بصورة تجريبيّة»[141]. لهذا يرى "كارل ماركس" أنّ كتابة التاريخ يجب أن تكون وفقا لمقاييس خارجةً عنه، حيثُ يبرِّر ذلك بقوله « إنّ إنتاج الحياة الفعلي، يظهر في أصل التاريخ، بينما التاريخي فعلا، يبدو و كأنه منفصل عن الحياة المادية »[142]. و هو بهذه الطّريقة ينتقد كتابة التّاريخ لدى الألمان المنطلقة من الفكر الخالص، و بالتّالي يفصلون الفكر عن التطوّرات العملية التي هي أصل ذلك الفكر، و لهذا يقول في حقّهم أنّهم « يحوّلون أغنية الراين إلى دين، و يستولون على الألزاس و اللّورين بنهب الفلسفة الفرنسية، بدلا من نهب الدّولة الفرنسية، و بجرمَنةِ الأفكار الفرنسية، بدلا من جرمنة الأقاليم الفرنسية »[143] .

و يلعب الصراع الطبقي دورا هاما في فكر "كارل ماركس" عند معالجته للتّاريخ حيث يعلن ذلك صراحة في البيان الشيوعي لسنة 1848 و الذي سبق ان ذكر فيه، أنّ تاريخ البشر هو تاريخ صراع الطبقات، و ما يحدِّد الطّبقة الاجتماعية ما هو إلاّ ذلك النظام المحدِّد للإنتاج الاجتماعي الذي يتمثّل في وسائل الإنتاج و علاقات الإنتاج، و بذلك الشيء الذي يميّز طبقة البروليتاريا هو عدم امتلاكها لوسائل الإنتاج، و على هذا فهي منتجة فضل القيمة (La plus–value) لصالح البورجوازية ،و أما الشيء الذي يميزها فهو وعيها بانتمائها الطّبقي، و بالتّالي تفهم وضعها التّاريخي، و المهمّة الموكلة لها هي الاستيلاء على السّلطة و تكوين دكتاتورية تنتهي تلقائيا عند تحقّق المجتمع اللاّطبقي، و هو المجتمع الشيوعي، و من هنا فوعيها لمهمّتها التاريخية يحولها من طبقة في ذاتها إلى طبقة لذاتها، و بناء على هذا فقد توصّل "كارل ماركس" إلى النّتيجة التّالية بعد دراسة معمقة للاقتصاد السياسي حيث ذكر في كتابه مساهمة في نقد الاقتصاد السّياسي أنّه « في إنتاج الناس الاجتماعي يدخلون في علاقات محددَّة ضروريّة و مستقلّة عن إرادتهم ، و هي علاقات إنتاج تطابق درجة معينة من تطور قواهم الإنتاجية

---

[141] أنظر. كارل ماركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص46.
[142] ن. م. ص 51.
[143] ن. م. ص 53.

المادية ، و يشكِّل مجموع علاقات الإنتاج هذا البنيان الاقتصادي للمجتمع ، أي يشكِّل الأساس الحقيقي الذي يقوم فوقه صرح علوي قانوني و سياسي، وتتماشى معه أشكال اجتماعية، فأسلوب إنتاج الحياة المادية هو شرط العملية الاجتماعية و السياسية و العقلية للحياة بوجه عام ، ليس الوعي هو الذي يحدّد وجودهم و لكن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم »[144] .

وإذا كان أسلوب إنتاج الحياة المادية هو شرط العملية الاجتماعية، فالمراحل التاريخية متغيرة باستمرار، وكذا أساليبها الإنتاجية، ولهذا فنهاية التّاريخ عند "كارل ماركس" هي عكس نهاية التاريخ عند هيجل، لأنّ المجتمع القائم عنده هو حتما نهاية التطوّر التّاريخي السّابق، وفي نفس الوقت صانعا لمقدمّات من أجل مجتمع مستقبلي حيث يردف قائلا «ولأن هذا التطوّر يبيّن أنّ نهاية التّاريخ ليست في الانحلال في الوعي الذاتي على أنه روح الروح، بل أنّه نتيجة مادية تصادَف فيه لدى كل مرحلة، ألا وهي حصيلة من القوى الإنتاجية. علاقة مكوَّنة تاريخيا مع الطبيعة، وبين الأفراد، وهي تُسلَّم لكل جيل من الجيل السابق»[145].

ج. المادية الديالكتيكية

تعتبر المادية الديالكتيكية الرّكن الأساسي، و المنهج العملي في فكر و فلسفة "كارل ماركس"، و المحرك الوحيد لكل تحليلاته النّقدية و قد « أخذت كلمة ديالكتيك من اليونانية (ديباليغو) و معناها المحاورة و المجادلة و كان الديالكتيك يعني في عهد الأولين فن الوصول إلى الحقيقة، باكتشاف التناقضات التي يتضمنّها استدلال الخصم، و بالتغلب عليه »[146]، و على هذا فالديالكتيك ليست من اختراع "كارل ماركس"، و قد يكون من الصّعبِ فهم جوهر هذه الفلسفة بدون معرفة تاريخ ظهورها و صلتها بالنظريات السباقة، و من هنا فإن «تعاليم فرانسيس

[144] Karl Marx. Contribution à La critique de L'économie Politique. Éd. Sociales. Paris 1972. P2.

[145] م. س. ص 50.

[146] قدري محمود حفني. ستالين. الماديّة الديالكتيكية والتّاريخيّة. دار دمشق للطّباعة و النّشر. مصر. 2007. ص22.

بيكون و مفاهيم أبيقور و نظريات روسو، قد مارست تأثيرا كبيرا في نشوء و تطور النّظرية الفلسفية الماركسية، و لكن مذهبي هيغل و فورباج لعبا مع ذلك دورا كبيرا في بناء الفلسفة الماركسية »[147].

و قد تأثر كارل ماركس بالديالكتيك الهغيلي تأثرا كبيرا و تبناه كطريقة عمل، لكن من منطلقات معاكسة للمنطلقات الهيغيلية المثالية، التي كان يرى في هذه الأخيرة حسب "فردريك انجلز" أن «أفكار عقلنا لم تكن سوى انعكاسًا مجرّدًا إلى حدّ ما للأشياء، و العمليّات الواقعية ، بل بالعكس كانت الأشياء و تطوّرها مجرد تجسيد لفكرة معيّنة كانت موجودة في مكان ما قبل نشوء العالم»[148]، و لهذا فالديالكتيك الهيغيلي يعتمد على الفكر و التصوّر المثالي للواقع، و التنظيم العقلي للتّجربة ،و رؤية منظمة لوجودٍ أنتجه عقل.

أما كارل ماركس فهو ينأ بنهجه عن المثالية، لذا يؤكد قائلا أنّ « الديالكتيك الهيغلي هو الصورة الأساسية لجميع ألوان الديالكتيك ، لكن بعد أن ننزع عنه غلافه المثالي، و هذا بالضّبط ما يميز منهجي عن منهجه »[149] و الغلاف المثالي عند "كارل ماركس" هو تلك الرؤية للعالم الهيغلي التي يعطي فيها أولوية للفكر على الوجود. و انطلاقا من هنا تأتي المادية لتعكس الرؤية و تضع المادة قبل الفكر باستعماله نفس الوسيلة و هي الديالكتيك، حيث يقول أن « طريقتي الديالكتيكية من حيث أساسها، لا تختلف عن طريقة هيغل بل تناقضها بصورة مباشرة، و بالنّسبة لهيغل فإن عملية التفكير التي يحولها تحت اسم «الفكرة» إلى ذات مستقلة هي ديسمبورغ (خالق)، الواقع الذي لا يشكّل سوى مظهرا لتجليها الخارجي. أمّا عندي فعلى العكس، فالمثالي ما هو إلا المادي منقول إلى رأس الإنسان و محول فيه»[150]. لهذا فإنّ كارل ماركس يرى الديالكتيك في وضع مقلوب عند هيغل، وبذلك يصفه بأنه «يقف على رأسه بينما ينبغي إيقافه على قدميه، بغية الكشف عن اللّب العقلاني

---

[147] كوزنيتسوف. لود فيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكيّة الألمانيّة. ت. الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1987.ص8

[148] فردريك انجلز. ضدّ دوهرينغ . ترجمة محمّد الجندي. دار النّقدّم موسكو. 1984. ص30.

[149] امام عبد الفتّاح امام. المنهج الجدلي عند هيغل. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ط3. 2007.ص 307.

[150] كارل ماركس. رأس المال. ترجمة فهد كمنقش. دار التقدّم موسكو. المجلّد 1. 1985. ص 27.

تحت القشرة الصّوفيّة»[151]، و لأن الديالكتيك الهيغلي وجد نفسه محدودا مع المتغيرات و التّطورات العلمية و ما نتج عنها، خاصة تلك اللّحظات العلمية التي هزت العالم و منها :

- ✓ «اكتشاف الخليّة الحيّة التي تتطوّر عنها الأجسام المعقّدة.
- ✓ اكتشاف تحوّل الطّاقة من حرارة وكهرباء و مغناطيس و طاقة كيميائية في صور مختلفة نوعيا لحقيقة مادة واحدة.
- ✓ نظرية التحوّل عند داروين التي ترى أن جميع الكائنات (ومنها الإنسان) هي ثمرات التطور الطبيعي»[152].

وانطلاقا من هنا وجدت المادية الديالكتيكية أسُسها الموضوعية ذات المنطلقات العلمية، والتي بدورها تتّخذ الطبيعة موضوعا لها. ولهذا رأى "فردريك إنجلز" أن هذا القلب في المنهج الجدلي الهيغلي ضرورة قصوى فرضتها المتغيّرات الاقتصادية والاجتماعية ولهذا برَّر ذلك قائلا «نكاد نكون ماركس وأنا، الشّخصين الوحيدين اللّذان أنقذا الديالكتيك الواعي من الفلسفة الألمانية المثالية و نقلناه إلى الفهم المادي التاريخي»[153]. وعلى أساس هذه المقولة ذهب "كارل ماركس" إلى القول أن «الفلاسفة لم يفعلوا شيئا غير أنهم فسّروا العالم بأشكال مختلفة، و لكن المهمة هي تغيير العالم»[154].

استعمل كارل ماركس الديالكتيك في أعماله النقدية، محاولة منه تغيير الواقع ،و تحليله بنظرة علمية واعية بكل المتغيّرات، خاصة الاقتصادية منها، و التي لم تنتِج إلاَّ ذلك الصّراع المقيت بين الطبقات المتناحرة المتمثّلة في الطبقة البورجوازية و البروليتارية، ولتأكيد الجدلية وصولا إلى المجتمع اللاّطبقي الشيوعي، يُقر "فردريك انجلز"

---

[151] ن. م. ص 28.
[152] أنظر. جورج بوليتزر. أصول الفلسفة الماركسيّة. تعريب شعبان بركات. منشورات المكتبة العصريّة. بيروت. ج1.د ت. ص30.
[153] فردريك انجلز. ضدّ دوهرينغ . ترجمة محمّد الجندي. دار التّقدّم موسكو. 1984. ص15.
[154] K Marx. F Engels. Etudes Philosophique. Éd. Sociale.Paris.1974.P51.

بضرورة «عرض صحيح لجوهر المادية الديالكتيكية والتاريخية، بوصفهما فلسفة الماركسية، وأن هذه الضّرورة كانت ترتبط بنمو الحركة العمّالية العالمية، و تفاقم التضاد بين الإيديولوجية البورجوازية و الإيديولوجية البروليتارية »[155].

و بما أن "كارل ماركس" كان منحازا صراحة لطبقة العمال أي البروليتاريا فقد سخَّر كامل فكره لنقد البورجوازية و اعتبرها سلاحا ضدها حيث برَّر ذلك بقوله « كما تجد الفلسفة في البروليتاريا أسلحتها المادية ، فإن البروليتاريا تجد في الفلسفة أسلحتها الفكرية »[156]، و من هنا أصبح قلب المنهج الهيغلي ضرورة حتمية يفرضها الواقع من طرف "كارل ماركس" و "فردريك انجلز" لغايةٍ هي مسايرة الأحداث و خاصة في بروسيا، و يؤكّد ذلك في كتاب رأس المال بقوله « أصبح فيها الديالكتيك بشكله الصوفي موضة ألمانية ، لأنه بدا و كأنه يمجّد الأوضاع القائمة .....و الديالكتيك لا يعبد أي شيء، وهو انتقادي و ثوري من حيث جوهره ذاته »[157]. وعلى هذا فالديالكتيك الماركسي ينطلق من الواقع بكل معطياته بعيدا كل البعد عن انعكاسه للفكر، و بالتّالي فهو إما استخدام ماركس للديالكتيك الهيغيلي أو تطبيق مادي لهذا الديالكتيك.

أما الأصل المادّي للفكر الماركسي فيرجع إلى المفكر والفيلسوف الألماني لود فيغ فيورباخ* Ludwig Andreas Feuerbach باعتراف من "فردريك انجلز" شخصيا حيث يقول «و نظرا لذلك بدا لي أكثر فأكثر أن الوقت قد حان لكي أعرض موقفنا من الفلسفة الهيجيلية عرضا موجزا. أي كيف انطلقنا منها وكيف عدلنا عنها، كذلك حسبت أنّ علينا دين شرف لم نوفه هو الإعتراف الكامل بالتأثير الذي أثاره فينا فيورباخ»[158].

---

[155] كوزنيتسوف. لود فيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكيّة الألمانيّة. ت. الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1987.ص12.
[156] كارل ماركس. اسهام في نقد فلسفة الحقوق عند هيغل. ترجمة هيثم منّاع..منشورات الجمل. 1986.ص16.
[157] كارل ماركس. رأس المال. ترجمة فهد كمنقش. دار التقدّم موسكو. المجلّد 1. 1985. ص 30.
* لود فيغ فيورباخ : 1804-1872 فيلسوف مادي ألماني يساري.
[158] كوزنيتسوف. لود فيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكيّة الألمانيّة. ت. الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1987.ص12.

و بهذا الاعتراف يظهر جليا أنّه كان لِ"فيورباخ" دورا كبيرا في مادية "كارل ماركس" و "فردريك إنجلز" حيث يقول عنه "كارل ماركس" في مخطوطاته أنّه «أسّس للمادية الحقيقية و العلم الواقع، لأنّه جعل العلاقة الاجتماعية المبدأ الأساسي للنّظرية»[159]. و بذلك يعتبره كلٌّ من "كارل ماركس" و "فردريك إنجلز" الحلقة الوسيطة بين فلسفة هيجل و فلسفتهم حتى أن"كارل ماركس" يعترف لِ"فيورباخ" أنه يملك على الماديين الصّرفيّين ميزة كبيرة، هي أنّه اكتشف أن« الإنسان شيء حسي، لكن ليس بوصفه فعّالية حسية، و على أنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك، أي هذا الإنسان في سياقه الاجتماعي و في تفاعلاته، في ظروفه المعطاة التي تجعل منه ماهيته ،و بهذا فالتّاريخ و المادية منفصلان كليا عنه»[160] .

علمًا أنّ هذا الأخير أكّد أن «الفكرة خرجت من الكائن لا الكائن من الفكرة، و أن الإنسان هو نتاج الطبيعة، و لهذا فعندما يعرِّف "كارل ماركس" و "فردريك إنجلز" ماديتهما، يرجعان إلى "فيورباخ" باعتباره الفيلسوف الذي أعاد إلى المادية حقوقها، غير أنهما لم يأخذا سوى نواتها المركزية و من تم، طوراها ليجعلا منها نظرية فلسفية علمية مادية»[161].

وإذا كانت الديالكتيك تنظر إلى الأشياء والمعاني في ترابطها ببعضها البعض، وما يقوم بينهما من علاقة متبادلة وتأثير كل منها في الآخر، وما ينتج عن ذلك من تغيير، كما تنظر إليها عند ظهورها وتطوّرها، ومن تمّ اندثارها، فقد أوجد "كارل ماركس" لهذا الديالكتيك ثلاثة قوانين يدور في فلكها باعتبارها قوانين عامة، تخص الفكر والطبيعة والتاريخ انطلاقا من منطق هيجل.

- **قانون التحوّل من الكمّ إلى الكيف والعكس**

[159] كارل ماركس. مخطوطات 1844. ترجمة محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة. القاهرة.1974.ص 133.
[160] انظر. كارل ماركس فردريك انجل. الأيديولوجية الألمانيّة. ترجمة فؤاد أيّوب. دار دمشق.1986.ص ص36.37.
[161] انظر. قدري محمود حف ني .ستالين. الماديّة الديالكتيكية والتّاريخيّة. دار دمشق للطّباعة و النّشر. مصر. 2007. ص20.

و هو تأكيد على أن الجديد يحل محل القديم، و أنّ هذا الانتقال من كيفية إلى كيفية أخرى، هو نتيجة تغيّرات كميّة، وهذا ما يفسّره "فردريك انجلز" لتأكيد هذا القانون بقوله إنّ «النّظرية الجزئية المستخدمة في الكمياء الحديثة و التي طوّرها علميًّا لأول مرة "لوران و جيرهاردت"، على أنّها تستند إلى هذا القانون بالذات»[162] كما عبّر عن ذلك "فردريك انجلز" حين ضرب مثلا عن هذا التحوُّل حيث كتب قائلا « ففي الحالات المجموعية للماء الذي يتحول بالضغط الجوي العادي و بدرجة الصفر المئوية من الحالة السائلة إلى الحالة الصّلبة كما يتحول في مئة درجة من الحالة السائلة إلى الحالة الغازية، و من هنا فكلتا حالتي الانعطاف تؤكد التغيير الكمي البسيط لدرجة الحرارة تغيرا كيفيا في حالة الماء »[163].

- **قانون صراع الأضداد وتداخلها**

يعتبر هذا القانون النواة الرئيسية للديالكتيك الماركسي، و بالتّالي فكل ظاهرة أساسية هي مكونة في الأصل من عناصر متناقضة و متصارعة تمثّل وحدة، و صراع الأضداد هو الذي يؤكد الحركة و يبعث التطوّر، و بما أنها وحدة فلا يمكن فصلها حسب رأي "كارل ماركس"، و لهذا يستنتج على أنّه«من المستحيل أن تحصل على جانب واحد من التناقض بدون الآخر، كاستحالة أن تحتفظ في يدك بالتفّاحة كلها، بعد أن أكلت نصفها»[164].

- **قانون نفي النفي**

يعتبر هذا القانون دياليكتيكي بكل ما تحمله الكلمة من معنى، و يتجلّى في كل مظاهر الحياة، على أنّ كل مرحلة تنفي سابقتها، و تأتي مرحلة جديدة لكي تكون موقع انتفاء بدون انقطاع، و هنا يعطي "كارل ماركس" عدة أمثلة عن هذا القانون الذي يعتبر الصورة الشّاملة في الطّبيعة و الفكر و التّاريخ ،وفي هذا الصّدد

---

[162] فردريك انجلز. ضدّ دوهرنغ . ترجمة محمّد الجندي. دار التّقدّم موسكو. 1984. ص148.
[163] ن. م. ص 147.
[164] امام عبد الفتّاح امام. المنهج الجدلي عند هيغل. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ط3. 2007.ص 310.

يقول "فردريك انجلز" « كانت الفلسفة اليونانية و الرومانية القديمة عبارة عن المادية الأولية العفوية ، و بوصفها مادية عفوية فهي لم تكن قادرة على إيضاح العلاقة بين الفكرة و المادة ، إلاّ أن ضرورة بلوغ الوضوح في هذه المسألة أدّت إلى التعاليم الخاصّة بالروح المنفصلة عن البدن ، و من تم إلى تأكيد خلود هذه الروح و أخيرا إلى الوحدانية، و هكذا تعرّضت الماديّة القديمة للنفي من جانب المثالية و لكن المثالية في التطور اللاحق للفلسفة غدت هي الأخرى باطلة و تعرضت للنفي من جانب المادية الحديثة . إن الماديّة الحديثة نفي للنفي»[165].

وتعقيبا لما ورد ذكره لمفهوم الأيديولوجيا عند "كارل ماركس"، فقد حمل هذا المفهوم عدة معاني و دلالات، و كأنه ذلك المتغيّر الذي لا يمكن تحديده. فمن ربطه بالتصوّرات الدّينية و الفلسفية و القانونية، إلى مفهوم يحمل تصورات و فكر الطّبقة المسيطرة، إلى تجلياته كوعي زائف عند الطبقة العاملة، و قد بدأت ارهاصات هذا المفهوم عند ظهوره كعملية نقدية للفلسفة الألمانية في جانبه المعرفي، ما لبث أن تحوّل إلى علم عندما ركّز على الاقتصاد، و بالتّالي فإنّ مفهوم الأيديولوجيا عند "كارل ماركس" بدأ من الأيديولوجيا الألمانية و انتهى عند رأس المال.

المبحث الثالث: مفهوم الإيديولوجيا بعد ماركس

- **جورج لوكاش**

يعتبر جورج لوكاش György Lukács (1885–1971) المولود بمدينة بودابست بالمجر، مفكرا و ناقدا أدبيا و فيلسوفا، و قائدا شيوعيا كبيرا ، تقلّد مناصب حكومية، و كان عنصرا فاعّلا في معهد ماركس و إنجلز و لنين بموسكو، ومن تم في أكاديمية العلوم، هذا المفكر الذي بقي طوال حياته الفكرية مخلصا للنهج الماركسي حتى وفاته، رأى أنّ الماركسية الأصلية تفترض نقدا لها، ولهذا فهي عنده« لا تعني إذن تسليما بدون نقد لنتائج بحث ماركس، و لا تعني الإيمان بنظريته أو بأخرى ، و لا تأويل كتاب مقدّس، إن الأصالة نسبة للماركسية ترجع إلى

[165] فردريك انجلز. ضدّ دوهرنغ . ترجمة محمّد الجندي. دار التّقدّم موسكو. 1984. ص162.

نقيض ذلك، إلى المنهج بشكل حصري ، إنها تتضمن الاقتناع العلمي القائل، أن الجدلية الماركسية وجدت منهجية البحث الصحيح»[166].

من هنا قام "جورج لوكاش" بتطوير نظرية الإيديولوجيا عند "كارل ماركس" التي كانت مبنية على الاغتراب، وسط جدلية الصراع الطبقي، إلى بنائها على أساس الصنمية و التشيؤ، كنتيجة حتمية للنظام الرأسمالي، و انعكاسه على العلاقات الاجتماعية، و في تفسيره للتشيؤ يذكر جورج لوكاش أنّه « يشار إلى ظاهرة التشيؤ المقارِبة حميميًّا للاغتراب، دون أن تتوحّد معه، لا اجتماعيا و لا إدراكيًّا، جرى استعمالها كمرادف له»[167]. دون أن يتخلى في تحليلاته عن الجدلية الماركسية كمنهج في غلاف الكلية لأن المفهوم الجدلي للكلية عنده «هو المنهج الوحيد الذي يستطيع إمساك وإعادة بناء الواقع على صعيد الفكر، والذي تعتبر فيه الكلية المحسوسة جانبه الواقعي، لأن المحسوس هو محسوس، كما يقول "كارل ماركس"، لأنه حصيلة عدة تفسيرات .....إذًا وحدة المتعدد»[168].

إنّ وحدة العناصر حتى و لو كانت متناقضة تمثل عند "جورج لوكاش" أساس التطور التاريخي، و قد جاءت المادية التاريخية لتُترجم ذلك، لأنه يرى أن "كارل ماركس" «حوّل جذريا كل ظاهرات المجتمع و الإنسان المجتمعي إلى قضايا تاريخية، .....و لهذا إن النقد الماركسي لهيغل هو إذا التّكملة المباشرة للنّقد الذي مارسه هيغل ذاته ضد كانط و هكذا ولدت جدلية ماركس كتكملة ناجمة لما قصده هيغل»[169]. و الكليّة عند "جورج لوكاش" يفرضها الواقع المتمثّل في الصّراع الطبقي بين البورجوازية و البروليتاريا، و الذي يلعب فيها الوعي الطبقي دورا هاما لأنه كما يذكر «وضع البورجوازية يحدِّد وظيفة الوعي الطبقي في الصّراع من أجل السّيطرة على المجتمع،

[166] جورج لوكاش. تاريخ الوعي الطّبقي. ترجمة حنّا الشّاعر. دار الأندلس للطّباعة و النّشر.بيروت.ط2. 1982 ص13.
[167] ن. م. ص 289.
[168] ن. م. ص20.
[169] ن. م. ص27.

.....و بما أنّ سيطرة البورجوازية تمتد فعليًّا على كل المجتمع، و كما تهدف فعليا لتنظيم المجتمع بكامله طبقا لمصالحها، كانت ملزمةً بالضّرورةِ أن تخلق نظرية تكوّن كلاّ عن الاقتصادو الدّولة و المجتمع، و ما يُفترض و يتضمن في ذاته و لذاته رؤيا للعالم»[170] . و بما أن البروليتاريا جزءا من الكل ، و بما أن البرجوازية تعتبر الأقلية فإن مصيرها يصبح حرجًا إذا وصل الوعي إلى الكلية، أي بما في ذلك البروليتاريا ولهذا يرى أنّ « الشّرط المصيري لإبقاء نظام البورجوازية هو أن الطبقات الأخرى تتوهم و تبقي في وعي طبقي مشوش»[171]، و هذا التعبير الخاص "بجورج لوكاش" يعين الطّابع الجدلي للوضع الطبقي للبورجوازية مع البروليتاريا، ليس فقط لمصلحتها بل ضروري لها مصيريًّا، و يرتكز هنا "جورج لوكاش" على إحدى الفقرات التي ظهرت في البيان الشيوعي أي « عندما أوضح البيان الشيوعي أن البورجوازية تخلق حفرة قبرها ، فهذا ليس فقط على الصعيد الاقتصادي بل على الصعيد الإيديولوجي »[172].

و على هذا الأساس فالأزمة التي تتخبّط فيها الطّبقة البورجوازية هي علامة انحطاطها، لأنها مجبرة عن الدفاع عن نفسها كطبقة، و أكثر من ذلك صراعها هو صراع وجودي و مسألة حياة أو موت، و الفضل يعود للمادية التاريخية الماركسية للوصول إلى وعي حقيقي بروليتاري لأن «القضية الإيديولوجية ليست بالأحرى شيئا آخر سوى التعبير بالفكر عن الوضع الاقتصادي الموضوعي .....و أنّ المادية التاريخية هي أولاً نظرته للمجتمع البرجوازي و لبنيته الاقتصادية»[173].

يعتبر كتاب « التّاريخ و الوعي الطبقي » الذي ظهرت أول طبعة له 1922 أهم كتاب لتطور مفهوم الإيديولوجيا عند جورج لوكاش، و الذي جاء امتدادا لكتاب رأس المال و خاصة في فصله الأول، حيث ظهر فيه مفهوم

[170] ن. م. ص 65.
[171] ن. م. ن.ص.
[172] ن. م. ص66.
[173] ن. م. ص 187.

"الصنمية" و هو يعني صنمية السّلعة أو البضاعة. و مع الرأسمالية أصبحت ظاهرة الضمنية واقعًا ، حيث أصبحت الأشياء التي أنتجها الإنسان تتحكم فيه حيث يؤكد "جورج لوكاش" أن صنمية البضاعة هي حالة تميّز المجتمع الرأسمالي لأن « مشكلة صنمية السّلعة هي مشكلة نوعية لعصرنا، و للرأسمالية المعاصرة ،حين نفصل المنتج عن وسائل إنتاجه، و حل و تفتيت كل الوحدات الأصلية للإنتاج ، أي كل الشّروط الاقتصادية و الاجتماعية، لولادة الرأسمالية المعاصرة ، أن تحل مكان الصلات الأصلية التي كانت تكشف زيادة الصلات البشرية ، صلات مشيّأة عقلانيا»[174] .

لهذا فالتشيؤ هو نتيجة لصنمية البضاعة، لأّن نتاج الإنسان، ما أن يصبح بضاعة، حتى ينفصل عن صلته بالإنسان، فأوّلاً ينفصل عن حاجة العامل، لأنه مكرّس لسّوق لا شخصية ،و ثانيا منفصل عن العمل لأن المنتِج للبضاعة هو كذلك لا شخصي و انطلاقا من هذه الفكرة للتشيؤ عند "جورج لوكاش" يُستنتج أنّ« كل إنسان يعيش في الرأسمالية ، فإن التشيؤ هو إذا الواقعية المباشرة الضرورية »[175]،و أن علاقات النّاس الاجتماعية بعضهم ببعض و الإنتاج، تتّخذ شكلا ماديا مستقلاّ عن رقابتهم و إشرافهم و وعيهم ، و هذا الواقع الموضوعي المشيَّء الذي تتّصف به العلاقات الاجتماعية هو جوهر البنية التّجارية ، حيث يُفسر ذلك "جورج لوكاش" أنّه «يرتكز على واقع، أن رباطا أو صلة بين الأشخاص تأخذ طابع الشيء، و بهذه الصّفة طابع موضوعية وهمية، في نظام قوانينها الخاص الصّارم و المغلق تماما، والعقلاني بالظّاهر، يخفي كل أثر لجوهرها الأساسي. الصّلة بين النّاس»[176].

لتجاوز هذه الحالة المتمثلة في التشيؤ التي تعيشها الطبقة العاملة المتمثلة في البروليتاريا، التي تخدم مصالح الرأسمالية، وجب عليها أولاً أن تعي ذاتها حيث يرى صاحب كتاب تاريخ الوعي الّطبقي أنّ «البروليتاريا بكونها نتاج

---

[174] ن. م. ص 86
[175] ن. م. ص.172.
[176] ن. م. ص.80.

الرأسمالية، فهي خاضعة بالضرورة لأنماط وجود مُنتجِها، و إن أنماط الوجود هي اللاإنسانية و التشيؤ..... و حتى تبلغ البروليتاريا ذاتها لكشف هذه الأزمة تماما، تكون قد بلغت الوعي الطبقي الحقيقي، فهي النقد البسيط للتشيؤ»[177].

إن النّظام الرأسمالي بالنّسبة "لجورج لوكاش" يستعمل كل وسائله الفكرية التوجيهية والاقتصادية والسياسية، لتبرير حالة التشيؤ على أنها طبيعية،كما أنّها ضرورية لغاية واحدة، و هي مصلحة الطبقة البورجوازية و لهذا يذهب إلى أنّ «الصّيغ الصنمية الموضوعية التي يؤكدّها الإنتاج الرأسمالي، تنجلي في مظهر يُفهم بكونه مظهرا ضروريا، و لكنه لا يعدو مع ذلك أن يكون مظهرا. إن الصّلات الانعكاسية لهذه الصيغ الصنمية ولقوانينها الناجمة بالضرورة عن المجتمع الرأسمالي، تخفي الرّوابط الواقعية بين المواضيع، تظهر كأنها التمثّلات الضّرورية التي يقيمها عملاء الإنتاج الرأسمالي. فهي إذن موضوع للمعرفة، ولكن الموضوع المعروف ضمن وبواسطة هذه الصيغ الصنمية ليس نضام الإنتاج الرأسمالي ذاته. إنّه أيديولوجية الطّبقة الحاكمة»[178].

و بالتالي فظاهرة الصّنمية المرتبطة بالبضاعة التي هي في الأصل نتاج عمل و ثمرة جهد، تصبح شيئا يتحكم في صانعه، و وسيلة بيد المنتج للرّبح وانطلاقا منها و كنتيجة حتمية لها، تصبح العلاقات الاجتماعية مشيأة داخل عملية الإنتاج، و الناتج المتمثل في البضاعة خارج عن نطاق حاجة العامل أو إلى الجماعة التي هو عضو منها، بل هو ناتج متوجه إلى السّوق، و في المجتمع الرأسمالي الذي تسيطر عليه التبادلات، فالعامل فيه لا ينتج قيما استعمالية بل ينتج قيما تبادلية، ليس له فيها إلا قوّته الجسديّة، و التي تعتبر بدورها بضاعة ، هذا ما يجعل تموضع العمل عملية حسابية كمية لا إنسانية تجسّد التناقض الذي يعيشه المجتمع الرأسمالي، الذي يعطي للعمل الصفة الاجتماعية، و في نفس الوقت ينزع عنها جوهرها و المتمثل في العلاقات الاجتماعية.

---

[177] ن. م. ص.74.
[178] ن. م. ص 24.

➢ أنطونيو غرامشي

يعتبر "أنطونيو غرامشي"Gramsci Antonio(1891-1983) المولود بمدينة "أليس" مقاطعة "سردينيا" بإيطاليا. منظِّرا وسياسيا وفيلسوفا وقائدا حزبيا نشطا وصحافيا، تسببت أفكاره الثّورية السّياسية ذات الانتماء الاشتراكي الشّيوعي بإدخاله السّجن من طرف النّظام الفاشي الحاكم آنذاك تحت قيادة موسوليني* حيث مكث هناك مدة ناهزت الإحدى عشرة سنة، لكنها كانت مرحلة زاخرة بالإعمال الفكرية في السياسة والأدب، سميت هذه الإعمال بِ"دفاتر السّجن" وكانت كذلك فرصة سانحة له لإعادة تقييم الكثير من التّعاليم التي فرضتها روسيا على الحركة الشيوعية في ايطاليا، وانطلاقا من هنا نبذ "أنطونيو غرامشي" الحتمية المادية، بدليل فشل الثورة البروليتارية بإيطاليا، بالرّغم من توفر شروطها المادية، ولهذا ركّز في أبحاثه على أسباب هذه الهزيمة المتمثلة في إيديولوجية الهيمنة التي مارستها الدولة الرأسمالية على المجتمع.

و لهذا لا يمكن عزل مفهوم الايدولوجيا عند أنطونيو غرامشي عن الكل الفلسفي، وفلسفته هي فلسفة "البراكسيس" la **praxis** «التي لا يفصل فيها بين النّظرية والممارسة، ولهذا جمع بين الثقافة والسياسة، وكذلك القيادة والنضال»[179]. وأن هذا المفهوم لا يمكن تحليله إلا في سياقه التّاريخي والمتمثل أساسا في البناء الفوقي داخل الكتلة التاريخية، حيث يفصل "انطونيو غرامشي" بين البنية ، والبناء الفوقي، لكنّهما المكونان الأساسيان لهذه الكتلة حيث يفسّرها بقوله« إنّها ذلك المجتمع المعقد المتناقض، والمتضارب للبناء الفوقي، وانعكاس مجموع العلاقات الاجتماعية والانتاجيّة»[180]. وقد اعتمد "أنطونيو غرا مشي" على هذا التحليل، انطلاقا من أنّه تفاعل ضروري بين عناصر الكتلة التاريخية أي بين البنية والبناء الفوقي، الذي يعتبر التجلي الحقيقي للديالكتيك كمحرك

* بينيتو أندريا موسوليني 1883- 1945 حاكم إيطاليا 1922-1943 . مؤسّس الفاشيّة.

[179] جيرار بن سوسان. معجم الماركسيّة النّقدي. ترجمة جماعيّة. دار الفرابي .بيروت.2003.ص.252.

[180] Antonio Gramsci. Dans Le Texte.P1. Éditions sociales. Paris. 1975. P 112.

أساسي لفلسفة البراكسيس. وكل ذلك عنده يعني أنّه «لا يمكن فهم الوظيفة والمغزى الأساسي للديالكتيك إلاّ إذا نظرنا إلى فلسفة الممارسة (البراكسس) باعتبارها فلسفة متكاملة وأصيلة، افتتحت طورا جديدا في التّاريخ، وفي تطوّر الفكر العالمي، وذلك بقدر تجاوزها لكل من الفلسفة المثالية التقليدية، والمادية التقليدية، اللّتان كانتا تعبيرًا عن المجتمعات السابقة، مع احتفاظها بعناصرها الجوهرية »[181] . ومن هنا يظهر جليا أن البراكسس الغرامشي أحدث ثورة في الفكر. وعبّر عنه على أنه تطهيرcatharsis فكريا، لكنّه بعيدا كل البعد عن التّعريف الأرسطي لأنه حسب أنطونيو غرامشي «يمكن استعمال كلمة كتارسيس لإبراز الانتقال من الراهن الاقتصادي الأناني العاطفي، إلى الراهن الأخلاقي السياسي، ومن الضرورة إلى الحرية»[182].

هذا ما يؤكد تجاوز "أنطونيو غرامشي" لكل الإيديولوجيات ، وأنّ فلسفته تسعى إلى التّحرر من أية عناصر إيديولوجية متعصّبة، أو أحادية النظرة، لا لشيء إلا لأنها كما يقول «وعي مفعم بالتناقضات، وإذا ثبت أن التناقضات سوف تختفي، فان هذا يثبت ضمنيا أن فلسفة الممارسة أيضا سوف تختفي»[183] . ومن هنا ينزاح مفهوم الإيديولوجيا عند "أنطونيو غرامشي" عن مفهومه المادي الماركسي، كتعبير عن الوعي الزائف، إلى وعي مفعم بالتّناقضات في جدلية دائمة، داخل الكتلة، وبالتّالي إخراجه من طابع الصّراع الطّبقي، إلى طابع مجتمعي وبالتالي، فالبراكسس الغرامشي «يدعم فكرة أن الناس يكتسبون وعيهم الاجتماعي داخل الأيديولوجيات»[184].

ويميّز انطونيو غرامشي بين نوعين من الإيديولوجيات، فهناك الايدولوجيا العضوية تاريخيا، والايدولوجيا الفردية الاعتباطية، وكلاهما له غاية واحدة ألا وهي الهيمنة. على أن الأولى حسبه « تكون ضرورية لهيكل معين، ولها

[181]Ibid. P200.
[182]Ibid. P112.
[183]Ibid. P165.
[184]Ibid. P182.

دور في تنظيم الجماهير، وكذا تكوين الأرضية التي تتحرك فيها تلك الجماهير، أين يكتسبون وعيهم لمواقعهم، أين يصارعون. أما النّوع الثاني من الايدولوجيا فهي إيديولوجيا تحكُّمية ذات نزعة فردية، وهي اعتباطية ذات اختلافات، وهي في الأصل غير ناقصة، بل هي كالخطأ الذي يناقض الحقيقة ويؤكدها»[185].

يعتبر مفهوم الهيمنة عند "انطونيو غرا مشي". مرتبط اشد الارتباط بالثقافة وكيفية إدارتها، ومجالها هو الإصلاح الثقافي والأخلاقي، ولا يمكن للجماهير أن تقطف ثمار هذا الإصلاح إلاّ باتّحادها ضد الطبقات المهيمِنة وبالتالي الوصول إلى عهد جديد، ومن هنا «فالهيمنة عند انطونيو غرا مشي وسيلة وغاية في نفس الوقت، أوّلاً للوصول إلى الحكم والحفاظ عليه في شكله الثقافي والأخلاقي، وثانيا هي الثورة الأخلاقية والثقافية، ثم السّياسية والاقتصادية، لظهور الرّجل الجديد والنظام الجديد»[186].

وبما أن البراكسيس هي تلك الفلسفة الحاملة لجدلية التناقضات، المتمثّلة في البناء الفوقي والبنية التي هي البنية الاجتماعية، يرى فيها "انطونيو غرا مشي" أنها تحتوى على روابط تتحقّق عبر المثقفين الذين تُسند إليهم صياغة الايدولوجيا ونشرها بين الجماهير. ولهذا فهو يؤكد على أن «كل الناس مثقّفون، لكن ليس باستطاعة كل الناس تأدية دور المثقف في المجتمع »[187].

وفي جدل الثنائيات، يقدِّم فريقين للمثقّفين على أساس الوظيفة التي يؤديها كل مثقّف ، فالتعريف الأول يخص به المثقف الذي يؤدي وظيفة داخل الهيكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه. وهو تعريف اجتماعي والذي يعطيه "انطونيو غرا مشي" صفة "المثقّف العضوي" أما التعريف الثاني فيخص المثقّف الذي يؤدي وظيفة في العملية التاريخية وبالتّالي هو تعريف تاريخي للمثقف بوصفة "مثقّفا تقليديا". ومن هنا يظهر جليًّا التصوّر الغرامشي للحالتين التي تخص المثقفين، والتي يحددها بدقة متناهية.

---

[185] Ibid. P121.
[186] Voir. Jean-Marc Piotte. La Pensée Politique de Gramsci. Éd. Parti-Pris. Montréal. 1970. P70.
[187] Antonio Gramsci. Dans Le Texte.P2. Éditions sociales. Paris. 1975. P 130.

أما فيما يخص المثقف العضوي فهو يعطي بعض الخصائص التي تميّزه ومنها «أن يعرف المرء ذاته، يعني أن يكون ذاته وبالتالي سيّدًا لذاته، أن يكون متميزا وأن يخرج من الفوضى، أن يكون عنصر نظام، ويجب أن يكون هذا النظام نظامه الذاتي ونشاطه، ولا يمكن الوصول الى هذا، إذا لم نعرف الآخرين وتاريخهم، وتعاقب الجهود التي بذلوها ليكونوا ما هم عليه، والحضارة التي أنشاؤها والتي نسعى لاستبدالها»[188]. هذه الخصائص التي يجب أن يتميز بها المثقف العضوي الغرامشي، تتجاوز الخاصيّة إلى مشروع التقييم المستقبلي، ولهذا يعرّف المثقّف العضوي على أنه« ذلك الموظّف الذي يؤدي مهمة أساسية داخل البنية الاجتماعية، حيث يقوم بخلق وتوزيع ونشر الأيدولوجيا، وفي نفس الوقت يضمن انسجام وعي الطّبقة بوحدة مصالحها ، وحدة مصيرها ووحدة مهامها التاريخية، وبالتّالي تكوين طبقة اجتماعية لها شخصيتها التاريخية»[189].

أما الحالة الثانية والتي تخصّ المثقّف التقليدي الغرامشي، فهي عنده حالة مثيرة، ويؤكّد على طابعها التّاريخي حيث يقول إن «المثقّفين التقليديين مشكلة تاريخية تستدعي الاهتمام»[190]. لأن هذا المثقف عنده ينتقل من الحالة العضوية إلى الحالة التقليدية، بمعنى أن علاقته بالمجموعة المسيطِرة غير مباشرة، وفي الأصل لا ينتمي إليها، بل ينتمي إلى طبقة أخرى، رحلت تاريخيا أو تم تنحيّتها، ومن هنا يبرز "أنطونيو غرا مشي" أهم الخصائص التي تميِّز المثقف التقليدي، وبالتالي «فهو ذلك المثقف الذي يبقى رغم اندثار نمط الإنتاج الذي ترعرع فيه ،والذي كان مرتبطا به عضويا وبطبقته، والتي اندثرت أو هي في طريق الاندثار، وبهذا المعني فكلمة تقليدي تخص المثقفين الذين ليس لهم علاقة عضوية بالطبقة الجديدة الأساسية، على أن المثقّف يكون تقليديا بالنسبة للطّبقة التّقدميّة، مما يعني أن المثقف التقليدي بالنسبة للطّبقة الأساسية، كان أو يكون في نفس الوقت مثقّفًا عضويا لطبقة اندثرت أو في طريق الاندثار، ولهذا لا يمكن تحديد مفهوم المثقف التّقليدي إلّ من وجهة

188 Ibid.P22.
189 Ibid.P23.
190 Ibid.P44.

نظر تاريخية»[191]. لهذا فالمثقفون التقليديّون عند "أنطونيو غرا مشي" يُفرِزون أيديولوجيا مستقِلّة عن الطّبقات الاجتماعية، و بذلك هم يمثّلون الاستمرارية التاريخية وعلى أن هذه الايدولوجيا هي قناع لأصولهم الطّبقية، ووضعهم الطّبقي الذي يتغيّر حسب الفترات التاريخية، لكنها دائمة الحضور في نشاطاتهم الثقافية. وبالتالي فجدلية المثقف الغرامشي، تكمن في تناقص الحالتين، فالأول أي المثقف العضوي يعلن القطيعة ويسعى إلى التّغيير، أما الثّاني وهو المثقّف التقليدي، يتكيف مع الحالة الجديدة، ويسعى إلى تبرير الواقع، ومن هنا يعتبر المثقف العضوي في حالة تضاد مع المثقف التقليدي لأنّه عضو فعال اجتماعيا، له انتماء عضوي لطبقته ويعمل على تفعيل الوعي النقدي عند الفرد وتسجيل حضوره السياسي، بهدف تكوين مجتمع مدني متجانس، أما المثقف التقليدي فهو يغازل الطبقة الحاكمة ويبرِّر فكرها بنشر الزيف وتكريس أمر الواقع ومحاولة ابعاد التاريخ عن مساره.

ومن هنا يعتبر مفهوم الايدولوجيا عند "أنطونيو غرا مشي"، مفهوما لا يمكن عزله عن الكتلة التاريخية المتمثلة في البنية والبناء الفوقي، وعن جدل الثنائيات في فلسفة البراكسيس، والممارسة المعبَّر عنها عبر النظرية، التي هي الهيمنة الإيديولوجية، ووسيلتها المثقف. ولهذا فالأيديولوجيا بالمفهوم الغر امشي هي وعي بالضرورة.

➢ كارل مانهايم

تجاوز مفهوم الايدولوجيا عند "كارل مانهايم" سابقيه، الذين خاضوا فيه وأسّسوا له من مطلقاتهم الفكرية، ولا يمكن تفسير وتوضيح هذا المفهوم عنده إلاّ في سياق علم اجتماع المعرفة الذي يُعتبر "كارل مانهايم "واجهته الأولى. وُلد كارل مانها يم Karl Mannheim (1893- 1947) المفكّر والفيلسوف وعا لم الاجتماع ،بمدينة بودابست

[191] Ibid.p 44.

بالمجر، من أب مجري وأم ألمانية، وكلاهما من أصل يهودي. تدرّج في التعليم حتى نال شهادة الدكتوراه، التي كان عنوانها «تحليل بنيوي للأبستمولوجيا». وفي سنة (1929) ألف أهم كتاب له بعنوان «الايدولوجيا و البيتوبيا» والذي يعتبر أهم مصدر لهذه المرحلة من البحث. و بعد اعتلاء النّازية عرش الحكم في المانيا لجأ "كارل مانهايم" إلى إنجلترا، وبقي هناك حتى وفاته. وتعتبر سيسيولوجيا المعرفة التي حمل لوائها "كارل مانهايم" من «أحدث فروع السوسيولوجيا، والتي يمكن اعتبارها نظرية من جانب وبحثا تاريخيا سوسيولوجيا من جانب أخر، و هي بصفتها نظريّة تحاول أن تحلّل العلاقة بين المعرفة والوجود ، لكنّها بصفتها بحثا تاريخيّا – سيسيولوجيا تحاول أن تتعقّب الأشكال التّي اتّخذتها هذه العلاقة خلال التّطوّر الفكري البشري»[192] أي أنّ هذا العلم «يسعى لفهم النّظريات وتغيراتها وعلاقتها الوثيقة بالجماعات الاجتماعية والمواقف الكلية التي تنشأ عنها...كما يحاول البحث عن العلاقات الداخلية بين الفكر والوجود الاجتماعي وطرق تكوينها»[193].

أما من الجانب السوسيو- تاريخي فهي «تركّز على هذه العلاقة في ديناميكيتها أي علاقة المعرفة والوجود الاجتماعي خلال التطور التاريخي للبشر»[194].

تأثّر "كارل مانها يم" بفكر أول من صاغ اسمًا لهذا العلم، و هو ماكس شيلر* Max Scheler الذي يرى أن «المعرفة الإنسانية توجد في المجتمع، وتقدَّم للخبرة الفردية كأمور معطاة يسلم بها على نحو مُسبق ، حيث تزود الخبرة الفردية بما لها من نظام خاص للمعني، وعلى الرغم من ارتباط هذا النظام بموقف تاريخي واجتماعي خاص، ولكنه يبدو للفرد كما لو كان يمثل الطريقة الطبيعية للنظرة إلى العالم»[195]. وقد تأثر كذلك "كارل مانهايم" بأحد مؤسسي علم الاجتماع، ألا وهو "كارل ماركس" حيث« استمد منه العديد من تصوراته ومفاهيمه

---

[192] كارل مانهايم. الأيديولوجيا و اليوتوبيا. ترجمة محمّد رجا الديريني. شركة المكتبات الكويتيّة.ط1. 1980.ص 309.
[193] السّيد عبد العاطي السّيد. علم اجتماع المعرفة. دار المعرفة الجامعيّة.الإسكندريّة.2001.ص 57.
[194] انظر. كارل مانهايم. الأيديولوجيا و اليوتوبيا. ترجمة محمّد رجا الديريني. شركة المكتبات الكويتيّة.ط1. 1980.ص 309.
* ماكس شيلر. 1874- 1928 فيلسوف و عالم اجتماع ألماني.
[195] السّيد عبد العاطي السّيد. علم اجتماع المعرفة. دار المعرفة الجامعيّة.الإسكندريّة.2001.ص 53.

، مثل مفهوم الايدولوجيا، التسلّح بالأفكار من أجل المصالح الاجتماعية، الوعي الطبقي، أي اغتراب الفكر عن الوجود الحقيقي للمفكّر»[196] .

مع أنّه قد تبنّى الأفكار الماركسيّة المبنيّة على أساس الصّراع الطّبقي إلاّ أنّه تجاوزها إلى فكرة « الضرورة الاجتماعيّة، وحتميّتها في الفكر، و فعّاليتها الواضحة قي العمليّات التاريخيّة»[197]. هذه الضّرورة حسب الفكر المانهايمي، يمثّلها الفرد داخل الجماعة الاجتماعيّة وتفاعلهما وتأثّرهما بعضهما البعض، لأنّ الفرد المانهايمي «ينتمي إلى الجماعة، لا لأنّه وُلد فيها، ولا لأنّه يسعى للانتماء اليها، بل لأنّه يرى الحياة والعالم في ضوء المعاني التي اكتسبها من الجماعة، أو التي طوَّرها داخلها»[198]. وما الأيديولوجيا ألاّ نتيجة لهذا التّفاعل الاجتماعي الكلّي، المتكوّن من عناصر في نظر "كارل مانها يم"، لأنّ مجال علم اجتماع المعرفة هو حتما « دراسة العوامل التي تحدِّد المحتويات الأساسيّة للحياة العقليّة للفرد والجماعة، و تكوينها مثل اللغة و الأفكار العلميّة، المعتقدات الدّنيّة، و النظريّات الفلسفيّة، القواعد الأخلاقيّة والقانونيّة، الأذواق الجماليّة و الأيديولوجيّات السّياسية و الاقتصادية ، و التطلّعات الاجتماعيّة، و انساق القيم بوجه عام»[199] .

بناءً على هذا تبنّى "كارل مانهايم "فكرة أنّ «كل أشكال التّفكير هي ذات طابع أيديولوجي»[200]. هذا ما يعكس فكره على أنّ الأيديولوجيا تعني التّفكير الذي يتحدّد على نحو وجودي، بما يعني ذلك التّفكير من أجل الفعل و العمل، لكن من جهة أخرى "فكارل مانها يم" يرى أنّ هذا الفكر « يتأثّر بعوامل غير منطقيّة مثل الجماعة الاجتماعية، ولهذا فمسألة تفسير الأفكار تخصّ طبيعة الوضعيّة في الجماعات، ومن هنا فليس هذا

[196] ن. م. ص. 49.
[197] ن. م. ص. 197.
[198] ن. م. ص. 202.
[199] ن. م. ص. 77.
[200] ن. م. ص. 208.

التّفسير مسألة خطأ أو صواب بل هو مسألة منظور Perspective » [201] . بمعنى أنّ نفس الموضوع قد ينتج اختلاف الرؤى عند الأفراد، بسبب اختلاف انتماءاتهم الاجتماعيّة، وبما أنّ "كارل مانها يم" يربط الفكر بالوجود، وعلى أن التّفكير عنده يأخذ الطّابع الأيديولوجي، فلا يمكن تحليل مفهوم الأيديولوجيا إلاّ بالمرور عبر الشّروط السّوسيو–تاريخيّة، بما يعني فكرة جماعة اجتماعية، أو فرد داخل هذه الجماعة في موقف خاصّ عبر التّاريخ.

ومفهوم الأيديولوجيا بشكل عام «ينطوي على حقيقة أنّ اللاّشعور الجمعي لجماعات معيّنة، قد يعمل في بعض المواقف على طمس معالم الظّروف الحقيقيّة المحيطة بالمجتمع، ويحجبها سواء عن أعينها، أو عن أعين الآخرين، ولذلك تحرص على تثبيت الموقف الرّاهن»[202]. بما يعني الوجود داخل الجماعة الاجتماعية، أو العيش في كنف الطّبقة الحاكمة المسيطرة. وفي المقابل يبرز" كارل مانهايم" "اليوتوبيا" في موقع متناقض مع الأيديولوجيا حيث يعتبرها «ذلك النّمط من التّوجّه الذي يتسامى على الأمر الواقع (الموقف الرّاهن)، ويحطّم في الوقت نفسه حدود النّظام القائم»[203].

وبهذا فهما مضمونان (الأيديولوجيا و اليوتوبيا) لا يمكن فصلهما تاريخيا، لأنّه ثمّة صعوبة في التّحديد الدّقيق لما هو يوتوبي، وما هو أيديولوجي في فترة معيّنة من التّاريخ «وهذه الصّعوبة ناجمة عن كون العناصر اليوتوبيّة و الأيديولوجيّة لا توجد منفصلة عن بعضها في مسيرة التّاريخ. إن يوتوبيات الطّبقات الصّاعدة كثيرا ما تنفذ إليها وتتغلغل فيها عناصر أيديولوجية»[204]. ومن هنا فالأيدولوجيا تسعى إلى تثبيت الواقع وتبريره. واليوتوبيا تمثل تطلّعا غير مُنجز، لكنّه في ذات الوقت هو ثمرة النّظام القائم «لأنّ فكرها غير قادر على تشخيص مضبوط للظّروف

---

[201] ن. م. ص. 207.
[202] ن. م. ص. 211.
[203] كارل مانهايم. الأيديولوجيا و اليوتوبيا. ترجمة محمّد رجا الديريني. شركة المكتبات الكويتيّة.ط1. 1980.ص248.
[204] ن. م. ص.256.

السّائدة في مجتمع معين، وهو ليس أبدا تحليلا حقيقيا للوضعية، بل لا يمكن استعماله الاّ كدليل موجّه للعمل»[205]. قد اعتمد"كارل منهايم" في تحليله لمفهوم الايدولوجيا على تصوُّرين أولهما:

أ. المعنى الجزئي للأيدولوجيا

يعتبر هذا المعنى للأيدولوجيا في الفكر المانهايمي سيكولوجيًّا بحتا لأنّ «المرجع في هذه التحليلات هو دائما الفرد..... ولأنّ كل الظواهر النفسية لا بد أن ترجع في أخر الأمر إلى عقول الأفراد»[206].

وتدلّ كلمة إيديولوجيا بهذا المعنى عند "كارل مانها يم" «على أننا نتخذ موقفا متشكِّكا تجاه الأفكار والتّصورات التي يتقدم بها خصمنا، إذ نعتبرها تمويهات واعية بدرجات متفاوتة، تخفي الطبيعة الحقيقية لوضع لن يكون الاعتراف بحقيقته متفقا مع مصالح هذا الخصم»[207]. ما يعني أنّ الفرد يقيس الأمور انطلاقا من تقييم ضيق، ونتيجة لذلك يكون سلوكه اندفاعيا، حيث يلعب الشكّ والرّيبة والتردّد في الإحكام والتصوّرات دورا هاما في سلوكه كمعارض، ومن هنا فالتصّور الجزئي للأيدولوجيا يدل حسبه «على ظاهرة تقع مباشرة بين الكذب البسيط من طرف، والخطأ النّاتج عن جهاز مفاهيمي مشوّه أو سيء من طرف آخر»[208].

لكن في هذه الحالة يجد "كارل مانها يم " حلاّ لهذه الحالة السيكولوجية، باقتراحه لما يسمى "بالمعايير المشتركة للصّواب".«حيث يمكن دحض الأكاذيب واستئصال مصادر الخطأ بالرجوع إلى معايير الصّواب الموضوعي، مقبولة ومشتركة لدى الطّرفين. وهكذا فإن الشكّ في أن الخصم ضحية لأيديولوجية، لا يصل إلى حد استبعاده من النّقاش على أساس إطار مرجعي نظري مشترك»[209]. ومن هنا فالتصوّر الجزئي للأيدولوجيا في الفكر

---

[205] محمّد سبيلا. الأيديولوجيا. دفاتر فلسفيّة. دار توبقال للنّشر.المغرب.ط2. 2006.ص14.
[206] كارل مانهايم. الأيديولوجيا و اليوتوبيا. ترجمة محمّد رجا الديريني. شركة المكتبات الكويتيّة.ط1. 1980.ص131.
[207] ن. م. ص. 129.
[208] ن. م. ص. 134.
[209] ن. م. ص. 130.

الماتهايمي يأتي تعبيرا عن حالة صراع نفسي، قد يلقى حلاّ له إذا أُخذت بعين الاعتبار المعايير المشتركة للصواب الموضوعي. وثانيهما:

ب. المعنى الكلي للأيدولوجيا

يعتبر هذا المعنى متجاوزا للمعنى السّابق، حيث لا يعني الفرد بل يعني الجماعات الاجتماعية «لأنه التصوّر الأكثر شمولا للفظة الأيدولوجيا، لأنه يشير إلى إيديولوجيا عصرٍ ما أو إيديولوجيا جماعة تاريخية اجتماعية محدّدة، كأيديولوجية طبقة ما، وعندما يكون الهدف توضيح سمات وتركيب البناء الكلّي لعقلية ذلك العصر أو تلك الجماعة»[210]. وهذا ما يؤكد أنّ، الفرد عند "كارل مانها يم"، يرى الحياة والعالم انطلاقا من المعاني التي اكتسبها في الجماعة، والتي طوّرها بداخلها وفي هذه الحالة فإن« التصور الكلي يشك في نظرة الخصم إلى العالم بأسره، بما في ذلك مجموعة المفاهيم التي يستخدمها، ويحاول أن يفهم هذه المفاهيم على اعتبار أنها ثمرة للحياة الاجتماعية التي يشارك فيها الخصم»[211].

ولهذا فالتصوّر الكلّي للأيدولوجيا عند "كارل مانها يم" يُنسب لحقبة تاريخية ما، ولأنماط من الخبرة والتفسير مختلفة عن بعضها اختلافا كبيرا. ولهذا فالتصوّر الكلّي للأيدولوجيا يحاول التعرّف على المفاهيم، بوصفها نتاجا للحياة الاجتماعية التي يساهم فيها الفرد كعنصر فاعل ومتفاعل مع الجماعة الاجتماعية. كما ينطلق هذا المعنى من وصف موضوعي للفروق البنائية الموجودة بين العقليّات التي تعمل في تراكيب اجتماعية مختلفة. كالفروق الموجودة بين البورجوازية والبروليتاريا، لكن بوصفها كجماعات اجتماعية. ولهذا فالخلفيات الاجتماعية عند

[210] ن. م. ص.129.
[211] ن. م. ص.130.

"كارل مانها يم" هي حجر الزّاوية في تحليلاته وبهذا «فالمعنى الجزئي يعمل على المستوى السيكولوجي، والمعنى الكلّي يعمل على المستوى الذهني»[212].

وقد ربط "كارل مانها يم" بين الأيدولوجيا واليوتوبيا والمثقفين، باعتبارهم أفرادا متموضعه في هرم البنية الاجتماعية، ومواقفهم في التّاريخ «لأنّ الصّفة الأيديولوجيّة أو اليوتوبيّة في الفكر هي صفة اجتماعيّة جماعيّة. إنّها ليست صفة للفرد الوحيد المنعزل عن حياة المجتمع، لكنّها صفة لفكر الفرد المستوحى من سياقه الاجتماعي، من جماعته وموقعها في البيئة الاجتماعيّة، وهمومها و اهتماماتها، و آلآمها وآمالها»[213].

وبالتالي فالمفكر كحامل لفكر ما، هو انعكاس لأفكار جماعة اجتماعية ما، لأنه حسب الفكر المانهايمي «سيضلّ الفكر الأيديولوجي والفكر اليتوبي قائمين مادام في المجتمع، أي مجتمع أناس يستفيدون من تركيبة الأوضاع الاجتماعيّة و السّياسية و الاقتصاديّة، و أناس آخرون لا يستفيدون منها»[214].

لكن "كارل مانها يم" يجد الحلّ في ذلك المثقّف المتحرّر، الذي يحلّل الأمور بطريقة موضوعية، حيث يرى كارل مانها يم أنّ «جماعة المثقّفين هم وحدهم الذين يستطيعون لوضعهم المتميّز أن يقرّروا المعرفة الموضوعيّة من وجهة نظر تاريخية، وذلك من خلال قدرتهم على تركيب العناصر الصّادقة في التّطورات المختلفة، لأن الحقيقة تاريخية، ولذلك لا يستطيع الفكر الإيديولوجي جنبا الى جنب مع الفكر اليوتوبي أن يدرك الكل التاريخي»[215].

وعلى هذا فالأيدولوجيا كما اليوتوبيا عند "كارل مانها يم" مشروطتان بالموقف السيوسيو تاريخي لجماعة اجتماعية ما، بحيث يوجد في كل عهد أيديولوجيا تقابلها يوتوبيا حيث أن الأخيرة تجمع كل الاتجاهات والميولات الغير مُنجزة، والغير مُحقّقة، والتي غالبا ما توصف متسامية على الواقع حتى أنها غير موجودة، لأن الإنسان لا يستطيع

---

[212] ن. م. ص.131.
[213] ن. م. ص. 52.
[214] ن. م. ص.53.
[215] ن. م. ص.212..

أن يعيش ويعمل وفقا لها ضمن حدود النظام الاجتماعي القائم، مع أنّها ثمرةً له، وعلى أن الأيدولوجيا تعمل على حجب وستر الظروف الحقيقية للمجتمع في مرحلة ما من التاريخ.

- **لوي التو سير**

عرفت الساحة النقدية الفرنسية في ستينيات القرن العشرين أشدّ الفلاسفة و المفكرين تشبّعا بالفكر الماركسي، وهو الفيلسوف والناشط السياسي في الحزب الشّيوعي الفرنسي، والأستاذ الجامعي لوي التو سيرLouis Althusse 1918- 1990 ابن مدينة بئر مراد رايس بالجزائر. وقبل الولوج إلى مفهوم الأيديولوجيا عنده، والذي حصره في الدّولة كالسّلطة وأجهزتها التي تدور في فلكها.

لكن البحث يرى أنه من الأهمية بمكان ربط هذا المفهوم بأصله وبالتالي ربط "لوي التوسير" بِ"كارل ماركس" متبنيًا أفكاره ومعتبرا أعماله ذات طبيعة علمية خاصة المتأخرة منها. حيث حاول إعادة "كارل ماركس" إلى الواجهة النقدية في ثوب جديد، وذلك عبر أعمال كان لها الصّدى الكبير في أوساط الطبقة السياسية والمثقفة في فرنسا وخارجها، ومن ضمن هذه الأعمال «من أجل ماركس pour Marx» «قراءة رأس المال Lire le capital» والذي حاول فيهما إثبات الطبيعة العلمية للفكر الماركسي. وذلك عبر طرحه مفهوم القطيعة بين "كارل ماركس" الشاب وأعماله المبكرة، و "كارل ماركس" الناضج وأعماله المتأخرة و«لأجل إدراك هذه القطيعة لجأ لوي التوسير إلى مفهوم القطيعة الأبستمولوجية الخاصّة بغاستون باشلار*، حيث نقلها من فلسفة العلم إلى النظرية الماركسية»[216]. وفي تصوّر "غاستون باشلار" لتاريخ العلوم يذكر هذا لأخير «أنه جاء معاكسا تماما لفكرة الاستمرارية. لأنّ تاريخ العلوم هو تاريخ الأخطاء. وأن القطيعة الابستيمولوجية ذات مستوين. فالمستوى الأول

* غاستون باشلار.1844-1962. فيلسوف فرنسي مختصّ في فلسفة العلم.

[216] Jacques Russ. La Marche Des Idées Contemporaine. Armand Colin. Paris. 1994. P117.

يخص القطيعة بين المعرفة العامة والمعرفة العلمية، والمستوى الثاني يخص القطيعة التي تتم داخل المعرفة العلمية ذاتها»[217].

ومن هنا استعمل "لوي التوسير" هذا المفهوم لغاية واحدة، وهي إثبات التحوّل المعرفي للفكر الماركسي أي «الانتقال من الممارسة الأيديولوجية ذات النّزعة الإنسانية، والتي لم تخلو من تأثير "هيجل" و"فيورباخ" وكل المفاهيم التي كانت متداولة في مؤلفاته مثل الاغتراب، الإنسانية، الذات، الوعي..... إلى ماركس صاحب المفاهيم العلمية الجديدة مثل صراع الطبقات، علاقات الإنتاج، قوى الإنتاج، فائض القيمة، وبالتّالي إثبات علمية الماركسية، وعلى أنها نظريّه ذات نزعة لا إنسانية»[218].

ويبرّر" لوي التوسير" النزعة اللاإنسانية في الفكر الماركسي المتأخر، على انّه ابتداءً من سنة 1845 أنقطع كارل ماركس جذريا مع كل نظرية للتّاريخ والسّياسة مبنية على أساس ماهية الإنسان، وقد تجلت القطيعة الابستيمولوجية عنده في ثلاث مظاهر لا يمكن فصلها.[219]

- ✓ إرساء أسس جديدة تماما لنظرية التاريخ والسياسة، والتي انتجت مفاهيم جديدة.
- ✓ النقد الجذري لكل الادعاءات النظرية لكل فلسفة ذات نزعة إنسانية.
- ✓ تعريف النزعة الإنسانية على أنها إيديولوجيا.

ولإثبات وجهة نظره للقطيعة الابستيمولوجية في الفكر الماركسي، طرح "لوي التوسير" عدة تساؤلات أثناء قراءته لرأس المال حيث ذكر «هل أن رأس المال نتاج إيديولوجي من بين نتاجات إيديولوجية أخرى؟. هل هو إعادة تشكيل هيغيلي للاقتصاد السياسي الكلاسيكي؟ ومحاولة فرض مقولات أنتروبولوجية محدّدة في مؤلفاته

---

[217] أنظر. غاستون باشلار. تكوين العقل العلمي. ترجمة خليل أحمد خليل. المؤسّسة الجامعيّة للنّشر و التّوزيع. بيروت. ط1. 1981.ص ص 13-16.

[218] Ibid. P118.

[219] Ibid. P117.

المبكرة، أو تحقيق لطموحات مثالية في المسألة اليهودية وكذا مخطوطات 1844؟ هل أنّ رأس المال مجرد تكملة للاقتصاد السياسي الكلاسيكي والذي ورثه ماركس بموضوعه ومفاهيمه؟. هل يتميّز رأس المال عن الاقتصاد السياسي بموضوعه ومنهجه الجدلي الذي أقتبسه عن هيغل، أم أنّه نقلةً ابستيمولوجيةً حقيقيةً في موضوعه ونظريته ومنهجه، وحدث حقيقي، وثورة نظريّة رمت في نفس الوقت الاقتصاد السياسي الكلاسيكي والإيديولوجيا الهيغليّة و الفيورباخية إلى ما قبل التاريخ»[220].

وبعد كل ما ذكر في وجهة نظر "لوي التوسير"، فإن النّزعة الإنسانية للأعمال المبكرة لِ"كارل ماركس" هي أيديولوجيا، وأن الأعمال المتأخرة لها طبيعة علمية، ذات نزعة لاإنسانية. ولهذا فالقطيعة التي حاول "لوي التوسير" إثباتها في الفكر الماركسي هي حتما القطيعة الابستيمولوجية بين الإيديولوجية والعلم ولهذا يؤكد "لوي التوسير" أنه « لسبب ضروري ووجيه أسّس كارل ماركس نظريةً للتّاريخ، وفلسفةً تميِّز تاريخيا بين الايدولوجيا والعلم »[221]. وعلى هذا رأى "لويس التوسير" أنّه يجب الدّعوة إلى « إنقاذ الماركسية من حمق التأويل والتوظيف الذي طرأ عليها خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين »[222].

وعلى هذا الأساس فالأيديولوجيا مفهوم جوهري في العملية النقدية عند "لوي التوسير"، وقد أسّس لها انطلاقا من رأس المال والنزعة اللاّانسانية ، حيث توصّل إلى مفهوم جديد هو "تموضع الذّات" في مقابل تموضع العمل الماركسي الذي أسهب البحث في شرحه سابقا والذي يعتبر ذو نزعة إنسانية « لأن رأس المال كقوة فعالة مسيطرة ، لا يتحقّق، أي لا يتكوّن، إلاّ إذا تخيّل كل فرد أنه ذاتًا حرّةً مستقلةً، لأنّ شعور كل ذات بالاستقلال هو شرط تكوين رأس المال ، أي شرط انتفاء تلك الحرية وذلك الاستقلال، في الواقع إن رأس المال الذي ينفي حريّة الفرد في الواقع، حيث يستلزم تحويل الفرد إلى ذات تشعر شعورا صادقا بالحرية، وهذا الصدق في

[220] Lois Althusser Et Etienne Ballibar. Lire Le Capital. Éd. Maspero. Paris 1973. P.P11- 12.
[221] Ibid. P14.
[222] [222] Jacques Russ. La Marche Des Idées Contemporaine. Armand Colin. Paris. 1994. P116.

الشعور هو المانع من اكتشاف الواقع الموضوعي»[223]. ومن هنا فمفهوم الأيدولوجيا من وجهة نظر "لوي التوسير" مفهوم يخص السّيطرة والهيمنة، وعلاقة ذلك بالوهم عبر تحويل الأفراد إلى ذوات لا تعي القوة الفعلية التي تحرّكها والمتمثلة في رأس المال، مجسّدًا في الدولة الرأسمالية، لأن "لوي التوسير" يؤكّد حسب دافيد هوكس David Hawkes * أن «المهمّة الأولى لأي نظام اقتصادي هي إعادة إنتاج شروط إنتاجه الخاصّة، ويتضمن ذلك إعادة إنتاج أنماط البشر الذين سيكونون قادرين على الإسهام في عملية الإنتاج، واستطاعة الدّولة الرأسمالية الحديثة أن تقوم بذلك معتمدة على نمطين من المؤسسات: هي "أجهزة الدولة القمعية" مثل البوليس ، المحاكم والجيش، و"أجهزة الدولة الإيديولوجية" التي تضم الكنيسة، العائلة، الأحزاب السياسية، وسائط الإعلام والاتصال وأكثرها النظام التعليمي»[224].

لهذا فالإيديولوجية من وجهة نظر "لوي التوسير" تدور حتما في فلك الدولة، وتصوّرَه لها لا يبتعد كثيرا عن مفهوم "كارل ماركس" لهذه الدّولة، والتي عرّفها في عدة أعمال أهمها (الثامن عشر من برومر) وكذا (النّضال الطبقي في فرنسا) وكذا (البيان الشيوعي) على أن «الدولة هي تلك الأدوات القمعية المتمثلة في الجيش، الشرطة، الإداريون، الحقوقيون، الوزراء»[225]. لكن "لوي التوسير" تجاوز هذا المفهوم الماركسي للدّولة ومستلهما تفسيره للأيدولوجيا انطلاقا من مفهوم "انطونيو غرامشي" لها حين يذكر أنّه « ليس صحيحا، أن القوّة الوحيدة التي تمتلكها الدّولة، وتحقّق بها سلطانها هي القوة الماديّة، وأن شرعية الدّولة لا تتحقق إلاّ بالعنف، ذلك أن الدّولة لا تملك أن تعيش وأن تستمّر من خلال شرعية القوة فحسب، إنما تحتاج أيضا إلى قدر من القبول الاجتماعي، أو من الرضا الجماعي»[226] ، وبهذا يسترسل "لوي التوسير" في مفهوم الإيديولوجية بواسطة مقال تحت عنوان

---

[223] عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي. ط5. 1993.ص 93.

* ديفيد هوكس: 1923-2009 . مترجم و مختص في تاريخ الحضارة الصينيّة.

[224] دفيد هوكس. الأيديولوجيّة. ترجمة إبراهيم فتحي. المجلس الأعلى للثقافة. 2000. ص99.

[225] Karl Marx. Les Luttes De Classe en France 1848-1850.Les Classiques Des Sciences Sociales.2002.P76.

[226] Antonio Gramsci. Dans Le Texte.P2. Éditions sociales. Paris. 1975. P p 570-571.

(الأيدولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية) ، وفيه حاول إثبات أنّ نجاح الدّولة في تحقيق شرعيّتها لا يمر فقط عبر الوسائل القمعية,، بل يفترض كذلك قدرة هذه الأخيرة على إقناع المحكومين بشرعيّتها وكذا عبر زرع وهم ضرورة وجودها، وهذا الشّرط لا يتحقّق إلا باستعمال أدوات أخرى بعيدة عن أدوات الإخضاع المادي القهري، وفي مجملها أدوات قيمية. وبذلك تنتقل الدّولة من استراتيجية الإخضاع إلى استراتيجية الإقناع. وانطلاقا من هذه الفكرة أراد "لوي التوسير" تطوير النظرية الماركسية بخصوص الدّولة ويؤكد على شرط «التمييز بين سلطة الدولة، وجهاز الدّولة الذي بجانب الجهاز القمعي للدولة لكن لا ينبغي الخلط بينهما، ويسمي هذا الواقع بمفهومه، الأجهزة الإيديولوجية للدّولة»[227].

وبهذا يثبت "لوي التوسير" فكرة الواحد المتعدّد بطريقة علمية تجريبه ويخضعها للملاحظة حيث يقول في مقاله « إنّنا نشير إلى أجهزة الدّولة الأيديولوجية كعدد من الحقائق، تتمثّل أمام الملاحظ بسرعة، على شكل هيئات متمايزة وخاصّة، حيث نقترح قائمة أمبريقية تستدعي التحليل المعمق، وكل التفصيل وهي كالتّالي:

- ✓ الجهاز الأيديولوجي الدّيني للدّولة.
- ✓ الجهاز الأيديولوجي التّربوي للدّولة.
- ✓ الجهاز الإيديولوجي العائلي للدّولة.
- ✓ الجهاز الأيديولوجي الحقوقي للدّولة.
- ✓ الجهاز الأيديولوجي السّياسي للدولة.
- ✓ الجهاز الأيديولوجي النّقابي للدّولة.
- ✓ الجهاز الأيديولوجي الإعلامي للدّولة.

[227] Louis Althusser. Idéologie et appareils idéologiques d'État. Les Classique des sciences Sociales.2008.p20.

✓ الجهاز الأيديولوجي الثّقافي للدّولة»[228].

وعلى هذا فالجهاز القمعي للدّولة واحد، والأجهزة الإيديولوجية للدّولة متعدّدة. أمّا الجهاز الأول فهو ينتمي إلى المجال العام، فيما تنتمي الأجهزة المتعدّدة إلى المجال الخاص حسبه، وما على الذات المتموضعة إلاّ الخضوع الحتمي، إما طواعية عبر التّوهم بالحريّة، و ذلك عبر تأثير الأجهزة الأيديولوجية للدولة المتمايزة، والخاصّة وسط ممارساتها و طقوسها، أو عبر الجهاز القمعي للدّولة إذا فشلت استراتيجية الإقناع وما ينتج عنه من عنف جسدي.

لهذا فالشّيء الذي يميّز الجهازين عند "لوي التوسير" في رأيه هو أن «الجهاز القمعي للدّولة يعمل على أساس العنف ، وأن الأجهزة الإيديولوجية للدّولة تعمل على أساس الأيدولوجيا، لكن لا يوجد هناك جهاز قمعي خالص، لأنّه قد يستعين بالأيديولوجيا، وأن الأجهزة الأيدولوجية قد تلجأ في حالات خاصة إلى العنف ولو بصورة رمزية»[229]. وبالتّالي فالذّات عند "لوي التوسير" ليست فاعلة تتحكم في التاريخ بل هي خارجة عنه، ولهذا فالأيدولوجيا من وجهة نظره تُعتبر عابرة للتّاريخ، مادام الأفراد ذواتا متموضعة لا تعي واقعها، بل تتوهّم حرّيتها داخل رأس المال. وعلى هذا فالأيدولوجيا عنده «ليس لها تاريخ محدَّد، قد يتغيّر محتواها لكن لا يمكن تغيير وظيفتها»[230]، و بناء على ما ذُكِر، يعتبر مفهوم الأيدولوجيا عند "لوي التوسير" مفهومًا مرتبطًا كل الارتباط بأيدولوجيا الهيمنة، والمتمثل في سلطة الدّولة المتعالية عن العام والخاص وهي ممتدة عبر التّاريخ، وهو تاريخ تكوين المجتمعات بما فيها الطبقات الاجتماعية، ولهذا فان البنية الشكلية لكل الإيديولوجيات متماثلة دائما عنده.

[228] Ibid.P21.
[229] Ibid.P22
[230] Louis Althusser. Sur La Philosophie. Éd. Gallimard.Paris.1994.P70.

وانطلاقا من مفهوم الأيدولوجيا عند "لوي التوسير" على أنها عابرة للتّاريخ فسِرُّها يكمن في الدّور أو الوظيفة التي تؤديها، وعلى اعتبار أن الأيدولوجيا لها القدرة على توجيه سلوك الأفراد والجماعات، وكذا قدرتها على توجيه أفكارهم. ومن جهة أخرى تحديد أهداف وغايات النّظام القائم وذلك باستعمال وسائل مختلفة، يكون من نتائجها القبول الطوعي بمبادئها وكذا الامتثال لقواعدها وقوانينها، إذا استلزم الأمر اللجوء إلى القوّة والقمع لإلزام الأفراد والجماعات على تقبّل الواقع ،وذلك للحفاظ على وحدة النّسق الفكري الأيديولوجي، وعلى هذا تختلف الوظائف الإيديولوجية باختلاف الإيديولوجيات، حتى أنّ علماء الاجتماع اختلفوا في تحديد هذه الوظائف باختلاف مرجعيّاتهم، ومذاهبهم الفكرية والإيديولوجية، وفي هذه المرحلة من البحث سيكون التركيز على وظيفتين، تم حصرهما بموضوعية، لما لهما من امتداد فيما هو آت في الفصل الثاني.

- **الوظائف الأيديولوجية**

ومن الميزات الهامة للإيديولوجية، أنها وسيلة فعّالة تستعملها الطبقة المسيطرة. خدمة لمصالحها، وللحفاظ على استقرارها، وبذلك تقوم بتوظيفها، و بإشكال مختلفة منها:

1) ***الوظيفة التبريرية***[231].

وهي وظيفة أساسية غالبا ما تلجأ إليها الطّبقة المسيطرة، غايتها في ذلك تثبيت الوضع الراهن والمحافظة عليه، وبذلك يصبح النظام الاجتماعي القائم ضرورة ،ووجوده طبيعي، ويجب أن يلقى قبول المحكومين، ويكون ذلك عبر طرح مبرّراتٍ لأفكاره مع محاولة إضفاء مشروعية ما على مخطّطاته ومشاريعه، حيث لا يمكن الوصول إلى هذا القبول إلاّ بخلق وعي زائف عبر تحريف للحقائق والوقائع والغايات، والبورجوازية خير مثال لتفسير هذه

[231] أنظر. بول ريكور. من النّص إلى الفعل. ترجمة محمّد برّادة. القاهرة. ط1. 2001. ص301.

الوظيفة، حينما عالجها "كارل ماركس" على أن الأفكار السّائدة هي دائما أفكار الطبقة المسيطرة، وذلك« حينما تضفي على نفسها صفه الأفكار الكونية، وهكذا تصبح المصالح الخاصة لطبقة خاصة هي نفسها مصالح كونية »[232]. وعلى هذا فالوظيفة التّبريرية للأيديولوجيا تعمل على تبرير النُّظم القائمة، وإكسابها الشرعية.

2) الوظيفة الإدماجية[233].

تعتبر هذه الوظيفة أكثر عمقا من سابقتها، لأنها حاملتها بالضرورة، وذلك راجع لاستحالة دمج الفرد داخل هوية الجماعة واستيعابه دون تبريرٍ يستسيغه ويلقي قبوله، ووسيلة الطّبقة المسيطرة في هذه الحالة، هي استعمال الأحداث التاريخية المؤسِّسة لهوية الجماعة وذلك عبر «الطّقوس الاحتفالية التي تقام للأحداث المؤسِّسة لتلك الهوية، والأمر هنا يتعلّق بالبنية الرمزيّة للذّاكرة الاجتماعية، كإعلان الاستقلال في أمريكا، أو الاستيلاء على سجن الباستيل أثناء الثّورة الفرنسية، أو ثورة أكتوبر الشيوعية»[234].

وانطلاقا من هنا تصبح الأحداث المؤسّسة للهويّة الاجتماعية أيديولوجية في حد ذاتها، تُغرس في وعي الأفراد والجماعات، وبهذا فهي وسيلة في يد الطّبقة المسيطرة أو الآباء المؤسّسين لتلك الهوية، غايتها في ذلك تثبيت الوضع الراهن، والمحافظة على الاستقرار للوصول بالأفراد والجماعات إلى الإحساس بالانتماء والوطنية وفيها «يتحدّد دور كل فرد في إطار العلاقات الاجتماعية حسب الواقع الطبقي والاجتماعي ، ويتشكّل خلالها اتجاه الأفراد وسلوكا تهم، وطريقة نظرهم للدور الذي يقومون به، أي أنّ هذه الوظيفة تتكفّل بإدماج الأفراد في نسيج المجتمع القائم، عبر إطار من المفاهيم يشكَّل فيه وعي الشّخص ونمط استجابته تجاه الواقع بطريقة تضمن تكيُّفه في اطار العلاقات الاجتماعيّة القائمة، وتُعتبر الدعاية أقوى وسيلة توظِّفها الطّبقة المسيطرة، وقد

---

[232] ن. م. ص.302.
[233] ن. م. ص.303.
[234] ن. م. ص.304.

تجلّت هذه الوسيلة في الأنظمة الشمولية مثل النازية، والستالينية، ومن هنا يظهر المعنى الجوهري للأيدولوجيا، حيث أن جماعة ما، تمثّل وجودا دائما من خلال فكرة أو صورة مؤمثلة عن نفسها. وهذه الصّورة هي التي بالمقابل تدعم هويتها »[235]

كما باستطاعتها أن تضفي على هذه الصّورة الطّابع الأسطوري، و ذلك لما للأسطورة من قوّة خارقة في التّأثير على البشر، و ذلك باستجابتها للفكر الجماعي و هذا « ما يجعل الأيديولوجيا تماثل الأسطورة لا فقط في بنيتها بل في وظائفها »[236] و لهذا قد تحمل الأسطورة في طيّاتها تصورا ما، و نظرة ما إلى العالم، و بهذا فهي تماثل الأيديولوجيا. وعلى هذا فإنه من الأهميّة بمكان معالجة سمات هذا التقاطع، وكيف أن بعض الأيديولوجيات عبر التاريخ وظّفت الأسطورة خدمة لمصالحها؟

➢ تقاطع الأيديولوجيا والأسطورة

حظيت الأسطورة باهتمام المفكّرين باعتبارها عنصرا هامًّا يزخر به التّراث الإنساني في تعاقب حضاراته، و تطوّر مجتمعاته، و ذلك بما تزخر به من قيم إنسانية، و عِبرٍ فريدة تأتي في شكل سردي و «الأسطورة تُحكى بواسطة أعمال كائنات خارقة، تُبرز إلى الوجود حقيقة واقعية، و قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم.....و قد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر، أو فصيلة من النباتات، أو ضربا من السّلوك الإنساني أو منظّمة اجتماعية»[237]. وعلى هذا جاءت الأسطورة لتفسير الخلق والكون، وجلّ الأساطير تعبير صريح عن أصل العالم على أساس كوني، أو محلّي في نفس الوقت و هي بذلك «تخبرنا كيف يكون الكون و كيف اكتسب مجتمعا ما خصائصه و قوانينه»[238] و على هذا غالبا ما تأخذ الأسطورة الطّابع القدسي الدّيني

---

[235] ن. م. ص.305.
[236] محمّد سبيلا. الأيديولوجيا نحو نظرة تكامليّة. المركز الثّقافي العربي. بيروت .ط1. 1992.ص19.
[237] فاروق خورشيد. أدب الأسطورة عند العرب. مكتبة الثّقافة الدينية. القاهرة.ط1. 2004. ص382.
[238] أنطوني ثورلي. اللّغة والأسطورة. ترجمة منيرة كروان. عين للدّراسات والبحوث الإنسانية. القاهرة. ط1. 1997.ص52.

الذي تتجلى فيه كل أنواع الطقوس المحلية و هي بذلك «الجزء الناطق في الشعائر و الطقوس البدائية، و هي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلّف تتحدث عن الأصل، و العلّة و القدر، و يفسِّر بها المجتمع ظواهر الكون، و الإنسان»[239].

لهذا فالأسطورة ذات ركيزتين أساسيّتين، تتمثّل في التّقاليد الدينيّة و تجلّياتها الطّقوسيّة، و المعايير المنظِّمة للمجتمع، وبهذا فهي تعبير دينيّ اجتماعي لا يمكن حصره الاّ في سياق سوسيو- تاريخي شامل، لأنّ البحث في الأساطير هو بحث في العقيدة و المعرفة، في الرّمزي، الواقعي و الخيالي، على هذا فالأسطورة كمجال للدّراسة تخصّ العلوم الإنسانيّة بمختلف تخصّصاتها كالإتنولوجيا و الأنتروبولوجيا، و علم النّفس، و علم الاجتماع، و التّاريخ و الفلسفة. و يرى بعض المختصّين في علم الأساطير أنّ الأسطورة «اعلان لما جرى في الأصل، و ما أن تتكشَّف حتّى تصبح حقيقة قطعيّة، بل إنّها تؤسّس للحقيقة المطلقة»[240].

سبق لأرسطو أن عالج نفس الفكرة لكنّه اعتبر الأسطورة وسيلة للوصول إلى الحقيقة ولهذا يقول «ليس للبشر الوقت، ولا القدرة الرّوحية للوصول إلى الفكر المحض، بل الأسطورة التّي تشدّ انتباههم، فلا تسحبوها منهم، لكي لا تذهب الحقيقة عندهم، أتركوا للشّعب قصصه المفضّلة، فهي ضرورية، لهذا اخترع الأوائل الأساطير الإلهية، لكي يفرضوا نظاما اجتماعيا»[241].

أمّا من منظور اجتماعي فالأسطورة تلعب دورا هاما في الحفاظ على الاستقرار الاجتماعي، وذلك من خلال نقل المعايير الاجتماعية الموجودة واقعيّا في مجتمع ما، وبهذا فهي تتجاوز الحكاية السّردية إلى غايةٍ أكثر واقعيّة، متمثّلة في إضفاء الشّرعية على مختلف المؤسّسات الاجتماعية الموجودة بحيث هي «انتاج رمزي يحيل إلى

---

[239] محمّد فتّوح أحمد. الرّمز والرّمزيّة في الّعر المعاصر. دار المعارف القاهرة. ط2. 1978. ص 288.

[240] مارسيا إلياد. المقدّس والمدنّس. ترجمة عبد الهادي عبّاس. دار دمشق. ط1. 1988. ص 74.

[241] Claudius Piat . Aristote.2em.Ed. Felix Lacan. Paris. 1912.P 334.

موضوعه، وحالة انبعاث سردي لحقيقة قديمة هدفها المحافظة على المعتقد الدّيني، والقيم الأخلاقيّة، ومؤازرة المطالب الاجتماعية، كما تحتوي على القواعد العملية لتنظيم السّلوك البشري»[242].

أمّا من منظور سيّاسي فوظيفة الأسطورة لا تقلّ أهميّة، وذلك لأنّ السّياسي الحديث فيها، عبارة عن كاهن من نوع جديد، حيث «يجمع في نفسه بين مهمّتين مختلفتين، غير متوافقتين، فعليه أن يتّبع السّحر والمنطق معا، فهو إذن كاهنٌ في دين جديد يسوده الغموض، ويخلو من أيّ جانب معقول، ولكنّه عندما يدافع عن هذا الدّين، ويعمل على ترويجه، فانّه يتّبع منهجا منطقيا، فلا شيء يترك للمصادفة»[243]. وبهذا فهي ربط غريب بين ما هو معقول ولا معقول في سيّاقها السّياسي، وبالتّالي فتوظيفها يكون نتيجة تأمّل وتفكير مسبق للواقع، لبلوغ غايات مستقبليّة وبهذا فالأسطورة «ليست ثمرة شيطانيّة من صنع الخيال، بل هي أشياء مصنوعة، قد صنعها صنّاع مهرة ماكرون الى أبعد حد، وفي عصر التّقنيّة، أصبح من الميسور صنع الأساطير على نفس الوجه الذي يتّبع عند صنع أيّ سلاح حديث، كالرّشاشات، و الطّائرات»[244].

من هذا المنطلق، فالفكرة التي تتمحور حولها الأسطورة، ليس المهمّ فيها إن كانت صادقة أم كاذبة، بل المهمّ فيها هو قوّة الفكرة كعامل أساسيّ لتجسيدها على أرض الواقع، و بذلك فهي تحمل غاية أيديولوجية، و العقيدة الاشتراكية لروسيا خير مثال على ذلك، عبر توظيف الأسطورة لصالحها حيث حوّلت اضراب 1905 * إلى أسطورة تمجّد عقيدة البروليتاريا، هذا الإضراب الذي عمّق الشعور بالوحدة، ضد القياصرة الرّوس، و عمل كذلك على تعزيز الوعي الجمعي «لأنّ هذه الأسطورة تتقوقع فيها كلّ الاشتراكيّة، و تعتبر بذلك صورة منظّمة و قادرة على استحضار غريزي لكل المشاعر المعادية للمجتمع البورجوازي. وعلى هذا فالإضرابات كأسطورة أعطت للطّبقة

[242] Bronislaw Malinowski. Le Mythe Dans ma psychologie Primitive. Classique Des sciences sociale.2002.P 9

[243] أرنست كاسيرر. الدّولة والأسطورة. ترجمة أحمد حمدي محمود.الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. 1975. ص 372.

[244] ن. م. ن. ص.

* اضراب 1905: في روسيا الإمبراطورية شملت الإرهاب والإضرابات العمالية والاضطرابات الفلاحية والعصيان العسكري.

العاملة ذلك الشّعور بالنّبل، وتلك الشدّة في الوعي الجمعي»[245]. من هنا فالأساطير الثّوريّة قد ترقى إلى الأساطير الخالصة، حيث توصّل أصحابها الى فهم جيّد للأفكار الخاصّة بالجماهير، التي بدورها تتأهّب للدّخول في معركة حاسمة، و لهذا فالتقاطع بين لأسطورة و الأيديولوجيا يكمن في القدرة على تجسيد الأفكار على أرض الواقع، و بهذا لها جانب أيديولوجي لا يمكن نفيه خاصة إذا كانت محمولة من طرف مجموعة تؤمن بها ايمانا راسخا وعلى هذا «فلا شيء أشبه بالفكر الأسطوري من الأيديولوجيا السّياسية»[246].

لكن الأسطورة لذاتها قد اختزلت التّاريخ وأصبحت عابرة له، وذلك لما تحمله من دلالات أدبيّة و أخلاقيّة، روحيّة و معرفيّة، حيث انصهرت في القصيدة باعتبارها صورة شعريّة، و بالتّالي وجد فيها الشّعراء الأوّلون خاصّة الإغريق منهم، أمثال «هوميروس و بندار و سيمونيد»*: فضاء خصبا للتّعبير عمّا يختلجهم بدون قيد، و بذلك أفسحوا المجال واسعا لمخيّلاتهم بهدف التّعبير عن واقعهم، بذلك أصبحت الأسطورة لديهم مرآة عاكسة لواقع اختلط بالخيال، و حقيقة تجاوزها الوهم، وكنتيجة لهذا ارتبطت الأسطورة عضويا بالشّعر لأنّها« لم تدخل إلى الشّعر لكي تكون بمثابة رافعة للقصيدة، و انّما جاءت بوصفها الرؤية الشّعريّة نفسها»[247].

وقد مرّت الأسطورة بعصرين هامّين هما، العصر الملحمي على يد شعراء سبق ذكرهم و آخرون قبلهم، و العصر التراجيدي الذي خلّد أسماء عبرت التّاريخ' من أمثال «أسخيلوس و سفوكليس و يوربيدس». هم شعراء أصلا أعطوا لأعمالهم لمسة فنّية أنتجت لنا ما يعرف بالمسرح ، و ما ساعدهم آنذاك، البيئة الأسطوريّة الإغريقية في حدّ ذاتها.

---

[245] George Sorel. Réflexion Sur La Violence. 2Éd. Marcel Revière. Paris.1910.P 169.

[246] كلود لفي شتراوس. الأناسة البنيانيّة. ترجمة حسين قبيسي. المركز الثّقافي.بيروت.ط1. 1995.ص 229.

* **هوميروس**: شاعر ملحمي اغريقي، صاحب الإلياذة والأوديسا 850 ق م. **بندار:** شاعر اغريقي غنائي 522. ق م. **سيمونيد** : شاعر اغريقي غنائي 556. ق م.

[247] سعد الدين كليب. وعي الحداثة. منشورات اتّحاد كتّاب العرب. د. ط. 1972. ص 13.

وتوظيف الأساطير عندهم كان لغاية واحدة هي الخلق الدرامي، الذي يحاكي كلّ مقوّمات المدينة، سيّاسيا دينيا وأخلاقيّا، لأنّ «التراجيديا ليست شكلا من أشكال الفنون فقط. انّها تنظيم اجتماعي أفردته المدينة مكانة إلى جانب أجهزتها السّياسية و الاقتصادية، و ذلك من خلال تأسيس المسابقات التراجيديّة، حيث كانت تنظّم المدينة عرضا مفتوحا لكلّ المواطنين، يديره و يمثّل فيه، و يحكم عليه ممثلو العشائر المختلفة المؤهّلون لذلك، و جعلت المدينة هذا العرض تحت إدارة الحاكم الأوّل الذي يطلق اسمه على العام بأكمله، بل ووضعته في نفس الفضاء المديني، و حسب الأعراف المؤسّساتيّة التي تخضع لها المجالس أو المحاكم الشّعبيّة، و عندما تحقّق ذلك تحوّلت المدينة بأكملها إلى مسرح»[248] .وبهذا اعتبرت نفسها موضوع عرض، وعليه مثّلت نفسها أمام الجمهور، حيث وظّفت الأساطير التي كانت تشكّل بالنسبة لها ماضيها و ذلك عبر المسرح.

لكن منذ أن ظهرت أوّل العروض التراجيديّة، ظهرت «الجوقة»* ملازمة لها وحاملة لضميرها في قالبها الأسطوري «فمن جهة توجد الجوقة وهي شخصية جماعيّة.....و عن الجهة الأخرى هناك الشّخصيّة التراجيديّة التي كان يؤدّيها ممثّل محترف ..... و الجوقة في المقاطع المغنّاة لا تتغَنّى بالفضائل النموذجيّة للبطل بل تعبّر عن قلقها تجاهه، و تساؤلاتها حوله»[249]،

من هنا بَرز دور الموسيقى في العرض المسرحي، وتطوَّر في ثناياه ،كما تطوّرت كلّ عناصر العرض الأخرى بتطوّره عبر التّاريخ. لكن الإشكاليّة الأساسيّة التي ستحيل البحث إلى الفصل الثّاني هي القدرة على أدلجة هذا العنصر الصوتي اللاّأدبي في العرض المسرحي ألا وهو عنصر الموسيقى.

---

[248] جون بيار فارنون. الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة. ترجمة حنان قصّاب..الأهالي للطّباعة و النّشر. ط1. 1999. ص 25.

* **الجوقة :** مجموعة مغنّيين و عنصر أساسي في التركيبة التراجيدية الإغريقيّة ، فاعلة في التّسلسل الدرامي

[249] ن. م. ص. 14.

الفصل الثّاني

المبحث الأوّل: تفاعل الموسيقى مع الشّرط الأيديولوجي

يعتبر المسرح تركيبةً فنيّةً باختلاف أشكاله و مضامينه، ذو غايةٍ واحدةٍ، هي العرض، هذا الأخير الذي يُعتبر ملتقى كلّ الفنون، التي هي في الأصل فنون قائمة بذاتها، وباعتبار الموسيقى فيه أحد هذه الفنون التي يجب وضعها في حدودها الفنّية مقارنةً مع الفنون الأخرى .لأنّ الفنون عامّة تنقسم الى ثلاثيتين رئيسيّتين، أمّا «الثّلاثية الأولى فتخصّ فنون الفضاء arts d'espace أو ما يسمّى بالجمال الجامد اللّامتحرّك le beau immobile والذي يحتوي على الفنون التّالية : فن العمارة – فن الرّسم –الفنون التّشكيليّة. أمّا الثلّاثيّة الثّانية فتخص فنون الزّمن arts du tempsأو ما يسمى بالجمال المتحرّك le beau en mouvement، والذي يحتوي على الفنون التّالية: فنّ الموسيقى – فن الشّعر– فن الرّقص» [250]، وفي مجملها فنون نابعةٌ من الحياة الاجتماعية لبني البشر. لهذا جاءت تعبيرًا صادقًا عن روح الإنسانيّة، حاملةً معها أفراحها ومآسيها، حيث وجد فيها الإنسان (الفنّان)نفسه خاضعا لحالتين أثناء إنتاجه لعمل ابداعي فنّي، وهي:

- الحالة الأولى: حالة التّناظرla symétrie وتخصّ فنون الفضاء
- الحالة الثّانية: حالة الإيقاع le rythme وتخصّ فنون الزّمن.

لكن هذه الفنون تفقد كلّ استقلاليّة لها، داخل العمل المسرحي، وترضخ بكلّ خصائصها ومميّزاتها تحت وطأة هذا الوعاء الفنّي المتعدِّد الذي تتجانس فيه فنون الفضاء وفنون الزّمن طول مدّة العرض.

أما الفنّ موضوع الدّراسة فهو حتمًا فنُّ الموسيقى الذي يُعتبر ظاهرة اجتماعيّة قبل أيّ اعتبار. لأنّ الموسيقى بطبيعتها انسانيّة وتواصليّة، حيث تبدأ من المؤلّف، إلى العازف أو المؤدّي، وصولا الى المستمع. والموسيقى لذاتها

[250] J. Combarieu. Histoire de la musique. Dés origines Au 20ème siècle.LIBRAIRIE ARMAND COLIN. 3èmeéd.Paris. 1920.Préface.

تتطوّر وتنمو اعتمادًا على قوانين فزيائيّة، فيزيولوجيّة وهي ذات تأثير بسيكولوجي. وهي في الأصل ليست سوى تلك العناصر المكوّنة للصّوت النّغمي الّذي يتميّز عن الصّوت الطّبيعي أو الصّوت الواقعي، وهي عناصر مُمثَّلة في "الارتفاع "و"الشدّة" و"المدّة". والتي سيعالجها البحث لاحقًا. والموسيقى لذاتها ليس لها مضمون، إلاّ نماذجها الصّوتية، حتّى أنّ الأفكار الّتي تصوّرها هي أفكار موسيقيّة خالصة، والمؤلّف عندما يفكّر فهو يفكّر لحنيًّا، ولحنه لا يمثّل سوى ذاته، حتّى أنّ الفكرة الموسيقيّة في حدّ ذاتها ليست سوى فكرة نغميّة. ومن هنا فالموسيقى في فلكها الخاص ليست سوى هي ذاتها، تتطوّر وتنمو أثناء الزّمن.

أمّا الأيديولوجيا فهي مجموع التمثّلات والتّصوّرات والمعتقدات، التي قد تصل الى مستوى اليقينيّات، وبالتّالي تصبح مطلقةً في مجتمع ما، وبذلك تكون محدِّدةً لسلوك الأفراد والجماعات، وموجِّهة لأفكارهم. ومن هنا يحاول البحث إبراز البعد الأيديولوجي في العمل الفنّي الموسيقي، وعليه، إدراج الموسيقى في الحركة العامّة للتّاريخ، على أساس أنّ الأفكار السّائدة، هي دائما أفكار الطّبقة المسيطرة.

بما أنّ فنّ الموسيقى ظاهرة اجتماعيّة، قد لا تهتم الأيديولوجيا بأمره لأنّه لذاته، لكن ما إن تأخذه بعين الاعتبار حتّى تحتويه وتقيّده وبالتّالي توظّفه، وتجعل منه وسيلة للدّعاية والاندماج في ذلك الوضع الرّاهن. ومن هنا يطرأ تحوّل في الغاية الفنيّة للموسيقى، حيث تتحوّل من الغاية الفنيّة اللاّمتناهية، الى غاية خارجة تمامًا عنها ممثّلةً في الأيديولوجيا، باعتبارها حالة متناهية، وباعتبار الأيديولوجيّات كما اكّد ذلك "ألتوسير" متغيّرة المضامين، لكن وضيفة الأيديولوجيا قارّة لا تتغيّر، و بالتّالي لا تاريخ لها، وفي هذه الحالة تجد الموسيقى نفسها في حالة متناقضة مع ذاتها، أي في وضعية اللاّمتناهي العابر للتّاريخ، الخاضع للمتناهي المتمثّل في الأيديولوجية. وخير مثال على ذلك، قطعة موسيقيّة كلاسيكيّة كالسّنفونيّة الخامسة لبتهوفنLudwig van [251]Beethoven ، مقارنة مع نشيد

[251] لود فيغ فان بتهوفن 1770-1827 مؤلّف موسيقى ألماني.

وطنيّ لبلد ما، هذا الأخير الذي قد يتغيّر في أيّ لحظة تتغيّر فيه السّلطة الحاكمة أو الأباء المؤسّسين. وانطلاقا من هذه الفكرة الجوهريّة، يحاول البحث وصف هذا التّفاعل بين ما هو أيديولوجي و ما هو موسيقي، و بالتّالي استنتاج العلاقة بينهما. لكن وجب أولا تحديد ماهية الموسيقى، بما أن الفصل الأوّل عالج ماهيّة الأيديولوجيا.

أ. ماهية الموسيقى:

تعتبر الموسيقى فنّ اللّحن، والنّغم، والايقاع، مميّزةً هي، عن باقي الفنون بقدرتها التأثيرية على المتلقي، عاطفيّا، وجسديّا. إلاّ أنّها لا تستطيع أن تنسلخ من عالمها الصوتي، لأنّه مجال تمظهرها وسيرورتها عبر الزمن، ومن ذاتها أفرزت قواعدها، التي أصبحت إطارها العلمي الموضوعي، والصّوت الموسيقي متميّز عن باقي الأصوات الطّبيعيّة، والغير الطّبيعيّة، وذلك بمكوّناته وخصائصه، والتي يوجزها البحث فيما يلي[252]:

- الارتفاع: Hauteur الذي يعطينا صورة سمعيّة واضحة في حالتي الارتفاع والانخفاض.
- الشدّة: Intensité التي تعطينا صورة سمعيّة واضحة عن قوّة وضعف الصّوت
- المدّة: Durée وهي تخصّ طول و قصر الاهتزاز عبر الزّمن، و بالتالي طول و قصر الصوت الموسيقى.

أمّا الخصائص العامّة للموسيقى فيوجزها البحث فيما يلي253:

- الإيقاع: Rythme وهو العنصر الذي ينظّم حركة الموسيقى، وتدفّقها عبر الزّمن.
- الهارمونية: harmonie وهي أحد عناصر الموسيقى الغربيّة، التي تقوم على فنّ تجميع النّغمات الموسيقيّة، وخلق التّآلف بينها.
- اللّحن: Mélodie وهو محصّلة تتابع أفقي لمجموعة من النّغمات.

[252] معجم الموسيقى. مجمع اللغة العربية. مصر.2000. ص ص.42-76 - 117

[253] W.F Hegel. Système des beaux-arts.Trad.Ch Bénard tome2.Ladrange. Paris. 1860. PP43-55-117

- الطّابع الصوتي: Timbreوهو الصّوت الموسيقيّ الذي ينتج فيزيقيا، ولكلّ نغمة طابعها وطبقتها.

وعلى أساس ما ذكر سابقا، فالموسيقى على علاقة مباشرة بالريّاضيات وكذا الفيزياء، ولهذا «فالموسيقى والجبر والحساب والهندسة والمنطقة والعروض، كلّها أنواع من جنس " العلم الموزون " وهي علوم متشابكة، رباطها النّظام، ووحدة الحركة والسكون»[254]. وقد وصفها الفارابي* بأنّها «صناعة في تأليف النّغم، والأصوات، ومناسباتها، وإيقاعاتها، وما يدخل منها في الجنس الموزون، والمؤتلف بالكميّة والكيفيّة»[255].

ب. الموسيقى لغة:

هي لفظ يوناني أُخذ عن الإغريق القدامى الذين كانوا يقدّسون الفنون العقليّة، وينسبونها إلى معبودات، ويسمّون كلّ ما له صلة بالفن موسيقى. لكن لم تكن الموسيقى تعني عند الإغريق ذلك الفن البارز في هيكلته، كما هو حاله اليوم، مثل السنفونيّات، الغناء المصاحب للعرض و الرقص و الأوبرا، بل كانت كلمة "موسيقى" ذات معنى أوسع، وأشمل لكلّ الفنون، تحت رعاية ربّات الفنون التّسع، وعلى هذا كانت الموسيقى إبداعًا يجمع بين فن الآلهة و فن البشر، و كان يُطلق على كل ربّةٍ من ربات الفنون التّسع اسم " موسا " (Muse)، ومعناها الملهِمة و تختصّ كل واحدة منهم بفنّ معيّن فكانت [256]:

- إيراتو : ربة الشعر الغنائي
- تريفيسيخوري : ربة الرقص
- ثاليا : ربة الملهاة
- فوليمينا : ربة فن التمثيل

---

[254] سليم الحلو، الموسيقى النظرية، منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. ط2. 1972. ص12

* أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان الفارابي المتوفى سنة 260 هـ - 339 هـ. فيلسوف مسلم.

[255] محمّد الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. مراجعة محمود أحمد الحفني. دار الكتاب العربي. د ط. د ت. ص 15.

[256] EMILE VUILLERMOZ. Histoire de la musique. ARTHEME Fayard. Paris 1949.P 7.

- كالوبي : الشعر البطولي (الملاحم)

- كليو : ربة التاريخ

- ميلفوميتي: ربة المأساة

- يوتيربي : ربة موسيقى الناي

- يوراني : ربة الفلك

و قد انفرد فن الغناء باستعمال كلمة موسيقى، و من ثمّ، العزف على الآلات، وبعد ذلك، تسرّبت الكلمة إلى الحضارات و الأمم.

ج. الموسيقى اصطلاحا:

أمّا مدلولها الاصطلاحي فينقسم إلى قسمين:

ج1. الموسيقى علم:

لأنها من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية و العلوم الفزيائية، وهذه العلوم تأسّس فعلا للموسيقى كعلم في باب علوم الطبيعة، كاللحن مع الرياضيات و الإيقاع والهارموني مع الفزياء ، لكن هذه الأسس الثلاث المكونة للموسيقى لا يكون لها تأثير فني إلا و هي في حالة حركة ،بهدف التّعبير عن جمال الإحساس و العواطف و تفسيرها[257]

.ج2 . الموسيقى فن:

إن الفن في الموسيقى ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية، و على الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية، التي تجعل اللّحن مؤلفًا من جمل موسيقية متساوية في أزمنتها حتى لو اختلفت في أنغامها.

[257]A. Lavigniac . encyclopédie de la musique. Lib.Delagrave. Paris.1925. P 18

ج3.الموسيقى تخصّصا :

تتكوّن الموسيقى من عنصرين جوهريين هما الصوت والزمن. أمّا الصّوت فهو عند العلماء الطبيعيين دراسة الأصوات عامة كظاهرة تنشأ من اهتزازات الأجسام الرنّانة وكل حركةٍ من هذه الأجسام تحُدِث ارتجاجا في الهواء يُولِّد صوتًا مسموعًا. أما الصوت في سياقه الموسيقى، وعند الموسيقيين فهو «فنّ تركيب أصوات ترتاح لسماعها الأذن»[258] والتي يكون مصدرُها إما صوت الإنسان (الغناء)، أو صوت الآلة (العزف).

والموسيقى العالميّة لها كتابتها، وقواعدها الخاصّة بها، يوجزها البحث كالتالي[259]:

د. قراءة النوتة الموسيقية:

تتألف الموسيقى من سبعة أصوات أساسية هي:

"دو- ري – مي – فا – صول – لا – سي" . و من هذه الأصوات السّبعة تتألّف كل الموسيقى في العالم، لأنها تمثّل كل الأصوات التي تخرج من الحناجر البشرية، و الآلات العازفة، على اختلاف أنواعها و طبقاتها، وذلك بتكرارها صعودا فتزداد حِدّة، و تكرارها هبوطا فتزداد غلظة و انخفاضا.

- **الدّيوان أو الأكتاف:**

في حالة إضافة صوت ثامن على الأصوات السّبعة يطلق على مجموعها "ديوان " أو " أُكتاف " والأُكتاف كلمة لاتينية معناها ثمانية، كما أنّ الصّوت الأول في الديوان يسمى " قرارا " والثّامن يسمّى " جواب القرار "

[258] J.J.Rousseau. Dictionnaire de Musique. Paris. 1768. P308.
[259] A. Danhauser. Théorie de la musique. Éd. Henry Le Moine. Paris. 1872. PP4-49

- **التّدوين الموسيقي:**

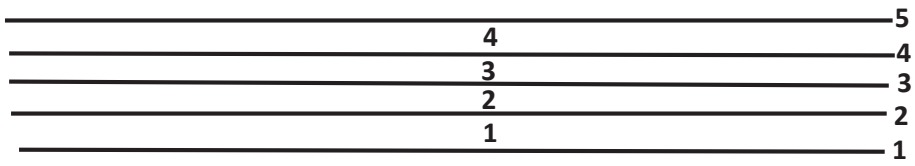
هي الكتابة الموسيقية، وإذا أعطينا صفة الكتابة للموسيقى، تصبح لغة كباقي اللّغات، لها قواعدها و أسسها الخاصّة، حيث لها أحرف تسمّى "النوتة "تدوَّن بها للحفاظ على ألحانها على أساس الصوت و الزمن.

والصّوت يحدِّد الطّبقة الصّوتية، أما الزّمن فيحدِّد المقادير و العناصر الزّمنية، و الكتابة الموسيقية لها شروط يجب توفّرها و هي:

- المدرّج الموسيقي
- العلامات الموسيقية (النوتة)
- المفاتيح الموسيقية
- علامات الصمت
- المسافات الموسيقية
- اشارات التحويل

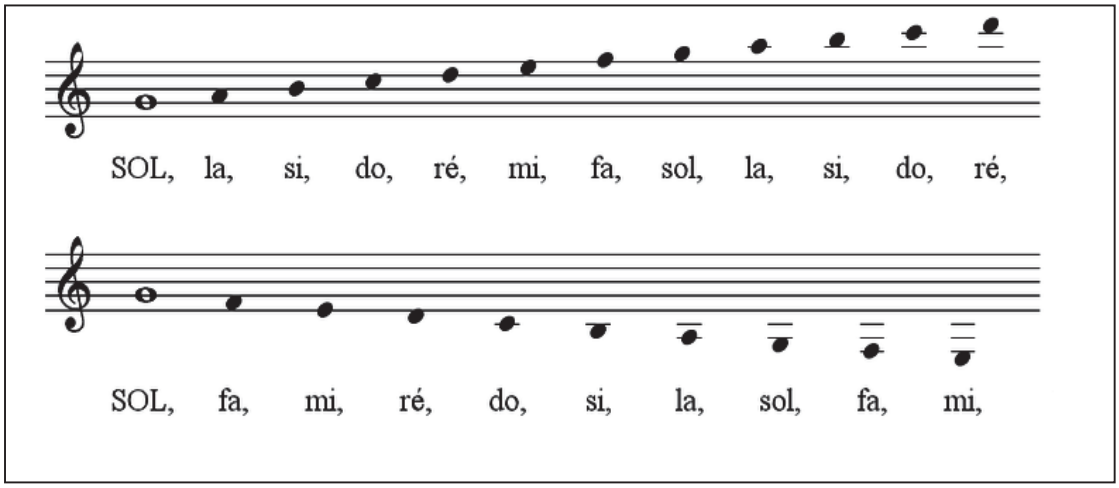
- **المدرّج الموسيقي :**

وهو عبارة عن خمسة أسطر متساوية في طولها ومسافات أبعادها تتخللها أربعة فراغات، وتحسب خطوط المدرّج الموسيقي من الأسفل إلى الأعلى، أنظر الشكل 01.



- **العلامات أو النوتة الموسيقية :**

هي التي تدوّن على الأسطر من أسفلها إلى أعلاها، وفي الفراغات، وقد تضاف أسطر إضافية للمدرّج الموسيقي، وذلك حسب التأليف، أنظر الشكل 02.



- **أزمنة العلامات الموسيقية :**

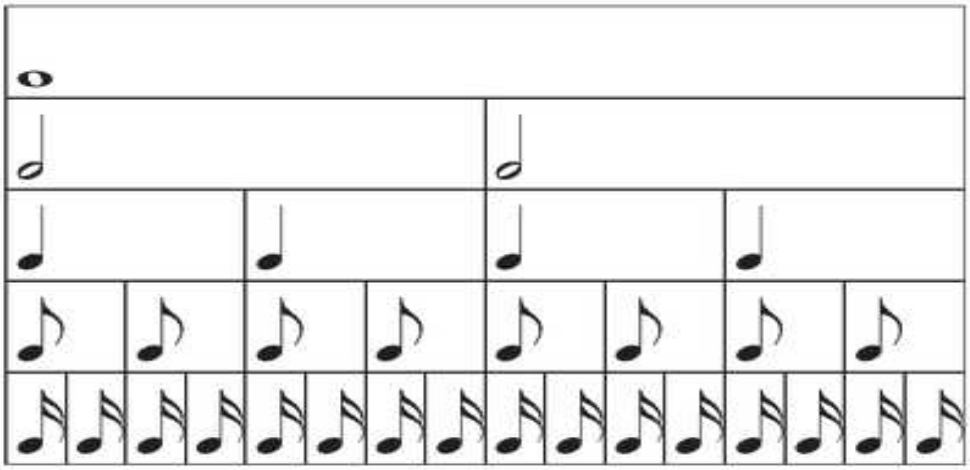
إن الشّكل الصوري للعلامة هو الذي يبرز مقدارها الزمني ولهذا فأشكال النوتات الموسيقية تختلف من علامة إلى أخرى، أنظر الشكل 03.

الرقم الإستدلالي	العلامة	إسم العلامة	الزمن
1		المستديرة	4
2		البيضاء	2
4		السوداء	8
8		ذات السن	½

16		ذات السنين	¼
32		ذات ثلاثة أسنان	1/8
64		ذات أربعة أسنان	1/16

و بالتالي فكل علامة زمنية هي ضعف العلامة التي من بعدها.

أنظر الشكل التالي: الشكل رقم 04.



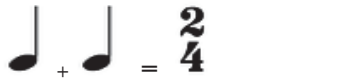
- **الوحدات الزمنيّة وطريقة وصلها:**

للعلامات مقادير زمنية مختلفة تتركب من وحدات معينة يجب أن تدوّن متصلة لتمثل خلية إيقاعية معيّنة و طريقة الوصل هي كالتالي: شكل 05 .

أما العلامات مثل : 𝅝 ، 𝅗𝅥 ، ♩ فلا تكتب إلا منفصلة

المقاييس الزمنية: هناك نوعان من المقاييس و هما المقياس البسيط و المركب، و لضبط الزمن في الموسيقى يجب كتابة ما يسمى بدليل المقياس في أول المدرّج الموسيقي بهدف خلق ذلك التوازن الزمني عبر كل مقياس في القطعة الموسيقية مهما كانت مدتها الزمنية [260] و دليل المقياس هو عبارة عن كسرٍ يتألّف من مقام و بسط

المقياس الثنائي البسيط :



2= عدد الأزمنة في كل مقياس

4=نوع العلامة السوداء ♩

المقياس الثلاثي البسيط :

المقياس الرباعي البسيط :

[260] A. LAVIGNAC. Notion Scolaire de la musique. Éd Henry Lemoine. Paris. 1905. P 11 .

- **علامات الصّمت:**

تعتبر علامات الصّمت من العناصر الأساسية للبناء الموسيقي، و هي مؤشر على انقطاع الصوت لمدة معينة، حيث تعطي الصيغة الجمالية للإيقاع و كذا اللحن.

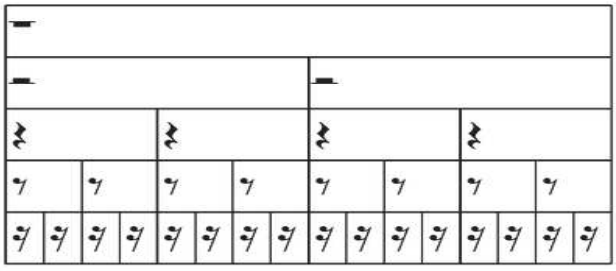
وكما عدد العلامات الأساسية سبعة، فعلامات الصّمت أيضا عددها سبعة

وهي كالعلامات تماما شكلها يميز زمنها. الشكل 05.

الزمن	العلامة	إسم العلامة
4		البرهة
2		اللحظة
1		الزفرة
½		نصف الزفرة
¼		ربع الزفرة
1/8		ثمن الزفرة
1/16		نصف ثمن الزفرة

و بالتالي فلكل علامة زمنية ، (أنظر الشكل 03) صمتها ، أنظر الشكل 05.

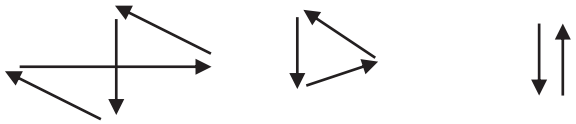
أنظر جدول مقارنة زمنية للعلامات و السكتات ، الشكل 06



طريقة ضبط الزمن عن طريق الإشارة :

تضبط القطعة الموسيقية زمنيا عن طريق إشارة اليد و هي الطريقة التي يستعملها عادة قائد الفرقة الموسيقية أو الأوركسترالية و هي تتماشى و زمن القطعة الموسيقية في حد ذاتها، و إشارات اليد المقترَحة خاصة بالمقاييس البسيطة .

المقياس الثنائي : المقياس الثلاثي : المقياس الرباعي :



إشارات التحويل :

وجدت هذه الإشارات لتزيد أو تنقص في المسافات الصوتية للعلامة، و في الموسيقى العالمية هناك ثلاثة إشارات أساسية هي:

1. ♯ : تسمى **دياز** وترفع العلامة بنصف بعد صوتي
2. ♭ : تسمى **بيمول** وتخفض العلامة بنصف بعد صوتي

3. ♮ : تسمى **بيكار** وهي إشارة إلغاء للتحويل

- **المفاتيح الموسيقية :**

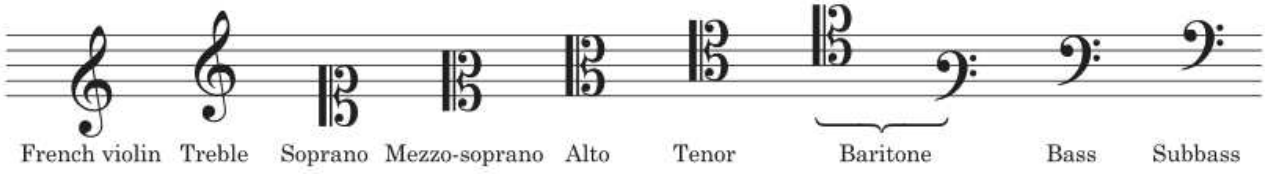
بما أن الأصوات الأساسية في الموسيقى هي سبعة، فالمفاتيح الموسيقيّة كذلك عددها سبعة، و تُرسم في أول المدرّج الموسيقي لإظهار الطبقة الصوتية الخاصة بالقطعة الموسيقية، و بالتالي يُختار الصوت البشري في حالات خاصة، أما الآلات فلها طبقتها الخاصة، و لهذا وجدت المفاتيح الموسيقية و هي ثلاثة، تصنّف حسب الطبقات الصوتية و تسير من المنخفض إلى المتوسط إلى الحاد وهي:

- مفتاح **صول** 𝄞 : و مركزه الخط الثاني من المدرج الموسيقى و يخص الأصوات الحادة .

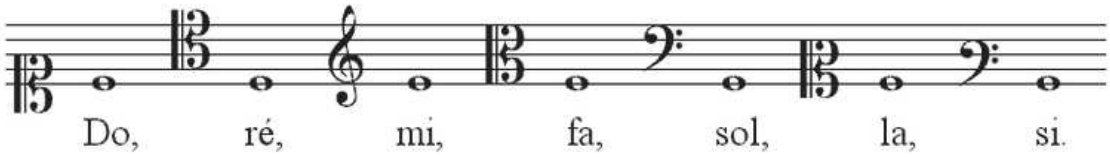
- مفتاح **فا** 𝄢 : و له موقعين و مركزهما الخط الثالث و الرابع من المدرج الموسيقي و هو خاص بالأصوات المنخفضة

- مفتاح **دو** 𝄡 : و له أربعة مواقع الخط الأول، الثاني ، الثالث ، الرابع و هو خاص بالأصوات المتوسطة

الشكل رقم 08



أنظر كيف أن نفس العلامة تتغير في طبقتها الصوتية ،إذا تغيَّر المفتاح الموسيقي أنظر الشكل رقم 09



- **المسافة الصوتية :**

و هي البعد الصوتي الذي ينحصر بين صوتين مختلفين، و هناك نوعان من المسافة يؤشَّر لهم رقميا بـ:

البعد أو المسافة الكبيرة =1

النصف بعد أو المسافة الصغيرة = ½

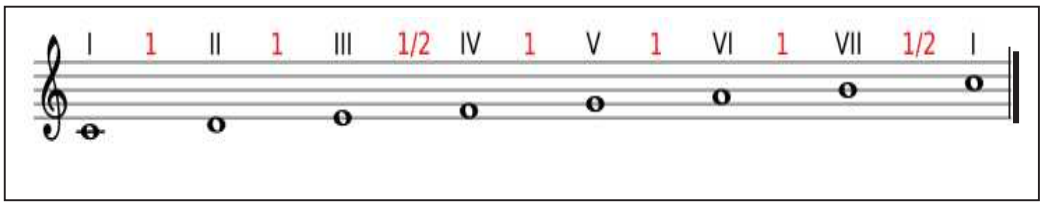
- **السلالم الموسيقية :**

تنقسم السلا لم الموسيقية إلى نوعين :

1. السلم الدياتونيكي (الطبيعي)
2. السلم الملون

و يعتبر سلم دو الكبير سلما دياتونيكيا و يسمى السلم النمودجي (Gamme Model)

الشكل رقم 10



أما السلم الملوّن الكروماتيكي، فهو سلّم مسافاته الخمسة تنقسم إلى أنصاف الدّرجة فيصبح هذا السلم بعد التقسيم يحتوي على اثنى عشر صوتا بأبعاد متساوية كل منها يساوي نصف المسافة الكبيرة ، أنظر الشكل 11

- **السلالم الصغيرة :**

و هي سلالم تشتق أصلا من السلالم الكبيرة عن طريق خفض مسافة و نصف من السلم الكبير، بشرط رفع درجته السابعة بنصف بعد و تسمى هذه الدرجة بالحساس.أنظر الشكل 12

DO RE Mb FA SOL LAb SI DO

- **الإشارات الاصطلاحية**

و هي إشارات ضبط الآداء للعازفين خاصة و المغنيين في حالات معينة

1. إشارة الإعادة barre de reprise

:: عبارة عن حاجزين و نقطتين و تعني إعادة الجملة الموسيقية ، و قد توجد في عدة حالات في أول الجملة الموسيقية أو في وسط الجملة الموسيقية

2. إشارة الابتداء dacapo DC : $\mathcal{DC}$ و توضع عادة في آخر الجملة الموسيقية و فوقها مباشرة إشارة FIN و يعني إعادة كل القطعة الموسيقية من الأول و بكل ما فيها من تغيرات

3. إشارة الإرجاع : signe de renvoi : إذا وضعت فوق علامة ما فتأكد أن علامة أخرى مثلها سوف تكون في مكان ما من القطعة الموسيقية و منها يعود إلى الإشارة الأولى .

4.إشارةالإستمرار: point d'orgue

و هي تكتب عادة فوق النوتا للدلالة على امتداد زمنها و خروجها عن الزمن المضبوط و الذي ضبط مسبقا عن طريق دليل المقياس المكتوب في أول المدرج الموسيقي .

5.إشارةالقفز: Coda

تسمّى كودا، التي قد توجد في وسط القطعة الموسيقية، وقد ترسم عدة مرّات حسب التأليف، وتوجد دائما معها كودا أخرى، بحيث أنّ الجملة الموسيقية الواقعة بين الإشارتين تُلغى عند الإعادة.

وهناك مصطلحات للأداء تكشف عن أسلوب أداء معين تخص القوّة و الشدّة، و كذا اللّين و اللّطف أثناء الأداء.

إشارات الشدّة: les nuances

وهي مصطلحات وإشارات تفرض على العازف أسلوب أداء معين. منها إشارات تظهر فوق المدرّج الموسيقي على شكل اختصارات للكلمة، أنظر الّكل 12.

الترجمة بالعربية	الإشارة	أصل الكلمة بالإيطالية
بقوة	**F**	Forte
متوسط	**M**	Mezzo
بلين	**P**	Piano
بشدة	**FF**	Fortissimo
منتهى اللين	**PP**	Pianissimo
بشدة متوسطة	**MF**	Mezzo forte
بلين متوسط	**MP**	Mezzo piano
زيادة الصوت تدريجيا	<	Crescendo
خفض الصوت تدريجا	>	Diminuendo

علما أنّ مصطلحات الأداء مشتركة بين الموسيقى والمسرح، حيث أخذت هذه المعايير الأدائية لأسلبه الأداء المسرحي على أسس علمية موضوعيّة في بعدها العالمي، والتي تسمّى بالاستعارة الموسيقية La métaphore musicale، وهذا ما سيعالجه البحث لاحقا.

هـ. البعد النّفسي و الفيزيولوجي للموسيقى

برزت الموسقى منذ القدم كظاهرة لها جذورها في الطّبيعة، حيث استحوذت على اهتمام الفلاسفة و الأطباء و علماء النفس، و ذلك منذ أقدم العصور، و كانت ميزتها منذ ذلك الوقت، الإيقاع و التّناسق، و التّناغم و التّوازن الذي كان أساسا يوازي التّوازن في نفسية الإنسان. ولهذا عبّر هيغل عن هذه العلاقة التي تربط بين الألحان الموسيقيّة والحالات الشّعوريّة، و العواطف المتباينة بقوله أنّ «للموسيقى تأثير قوي على الرّوح، وخاصّة على الاحساس، لكن ليس باستطاعتها الوصول إلى الفهم، أو أن تثير في العقل صوّرا تشتّت انتباهه، لكنّها تتجلى في داخليّة النفس الأعمق غورا»[261].[قد تكون هذه المقولة جوهر البحث كلّه] وعلى هذا الأساس، فقد ارتبطت الموسيقى بالعواطف، وكوّنت معها ثنائيّة لا يمكن فصلها. هذا ما يبرُز جليا عند بعض الأشخاص، أثناء استماعهم لبعض الأعمال الفنيّة الموسيقيّة. وبذلك هي حالة نفسيّة غير خاضعة لأيّ أساس عقلي، وفي قمّة الذّاتية، وبذلك، فاستقبال اللّحن الموسيقي، هومن صميم المجال العاطفي، وخارج من مجال العقل.

إذا كانت الموسيقى هي في الأصل، فنّ تأليف الأصوات، وتوزيعها عبر الزّمن، فتأثيرها على الجسد لا يقلّ أهميّة كتأثيرها على العواطف، ولهذا يختلج البشر نوع من الرّعشة، والاهتزاز، عند سماعهم لبعض القطع الموسيقيّة، وقد أثبتت الدّراسات المتتاليّة، في مجال علم النّفس العصبي، أنّ للموسيقى تأثيرات جسديّة قويّة، حيث يتحوّل الجسد إلى مقياس ضغط لقوّة العواطف ولهذا «فالموسيقى قادرة على التأثير في الجسد مباشرة»[262]. وعلى هذا قد تكون هناك ردّات فعل آنيّة للجسد، عند الاستماع الى قطعة موسيقيّة ملئها ، وقد تكون الإيقاعات أكثر تأثيرا، في كونها محفِّزة للجسد على التّفاعل معها بانتظام.

[261] W.F Hegel. Système des beaux-arts.Trad.Ch Bénard tome2.Ladrange. Paris. 1860. P 29.
[262] J.J.Rousseau. Dictionnaire de Musique. Paris. 1768. P315.

وانطلاقا ممّا ذُكر سابقا فالموسيقى ذات تأثير قوي على الأشخاص، وتمتلك قدرة تعبيريّة هائلة، لكنّ لغتها من نوع خاص، تفرز مفرداتها من ذاتها ولذاتها، لذلك فهي ليست لغة أمّة، أو شعب، أو قبيلة، بل هي لغة عالميّة يعرفها كلّ البشر باختلاف لغاتهم، لكن ليس كلّ البشر من يقرأ هذه اللّغة، ويترجمها إلى أصوات.

و. البعد السوسيو– تاريخي للموسيقى

يعتبر البحث في ماهية الموسيقى أمرا شاقا، وذلك لتشعّب مجالاته. لأنّه قد يبحث فيها من منطلقات مختلفة مثل انّها ظاهرة صوتيّة، أو ظاهرة ثقافيّة أو حتّى ظاهرة معرفيّة. لكن ما يهمّ البحث هو وضع ماهية الموسيقى في سياقها السّو–سيوتاريخي « ما يعني إيجاد المتلازمات و الرّوابط بين الموسيقى و البعد التّنظيمي للمجتمع، و كذا البعدين السيّاسي و الاقتصادي، و كذا علاقتها بالمؤسّسات و الهيئات. و عليه، إذا كان أي عملٍ إبداعي موسيقي آتٍ تحت الطّلب، سواءً من نبيلٍ ما مثلاً، فهو يعني الذّوق الأرستقراطي، و إذا كان التّأليف الموسيقي يخصّ الأوبرا بطلبٍ من بورجوازي أو محُافظ، فيعني ذلك الذّوق كما يعني استراتيجية سياسيّة و كذا تصوّرٌ للعالم البورجوازي»[263] .

بناءً من هذه الارتباطات، يمكن اعتبار الموسيقى ظاهرة اجتماعيّة تتطوّر تاريخيّا مع تطوّر المجتمعات، حيث ظهرت في شكلها الشّفوي في كنف المقدّسle sacré بأساليب طقوسيّة مختلفة، ثم انتقلت الى الدّنيوي le profane بأساليبه الاحتفالية، تم تطوّرت الى أشكال موسيقيّة مختلفة مع تطوّر الفكر البشري وإنتاجاته الماديّة حتّى وصلت الى ماهي عليه في وقتنا الحاضر. وقد أثبتت بعض الدّراسات العلميّة خاصة منها، الأركيولوجيّة و الأيتنولوجية و الإيكونوغرافية، أنّ الغناء و العزف قد ظهرا قبل ظهور تسمية الموسيقى في حدّ ذاتها و «أنّ الإرهاصات الأولى

[263] Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique. Éd Actes sud/INA2009.P265.

لظهور الموسيقى بدأت بأغاني السّحر«incantation magique»[264] مع الإنسان البدائي. وسمّيت بذلك الموسيقى البدائيّة حيث كان فيها إنسان تلك الحقبة من التاريخ دائم الصّراع مع الطّبيعة، وأهوالها، غايته في ذلك، إمّا ترويضها لصالحه أو درء مخاطرها، ومن بين هذه المخاطر التي كان يتوجَّس منها خيفة، هي الأرواح الشّريرة، وكانت وسيلته الوحيدة في التّكيف معها أو محاولة ابعادها ، الغناء السّحري الذي كان يعتبر سلاحه الدّفاعي و الهجومي في نفس الوقت حيث « استعمل الأنسان البدائي الغناء السّحري على بني جنسه، وعلى الحيوانات وحتى الأشياء و الظّواهر. فقد كانت هناك أغاني لاستنزال الغيث للضرع و الزّرع، لعودة الشّمس بعد غمامٍ طويلٍ، وكانت هناك أغاني للهلاك والموت وأخرى للحروب و الانتقام »[265]، و هذا النّوع من الغناء في تلك الحقبة، كان يؤدّيه إما حاكم المجموعة أو ساحرها، وبذلك كان يفرِضُ سلوكًا معيّنًا على مجموعته ، وهذه الحالة الموسيقيّة البدائيّة عبّر عنها الفارابي قائلاً « والأصل فيها غريزة الإنسان خلقتها له الضّرورة، و الرّغبة الباطنة فيه بإخراج الأصوات على انحاء مختلفة عند الانفعالات الحادثة في النّفس، عند طلب الرّاحة أو تسكنُ بها الانفعالات أو تكون معيّنةً على تخيُّل المعاني في الأقاويل التي تُقترن بها»[266].

في المسيرة التّاريخيّة لبني البشر، ظهرت الحضارات و تعاقبت، و تطوّرت فيها و معها الموسيقى، حتى أصبحت مرآةً عاكسةً لمدنيّات الشعّوب، و صور عقليّتها، حتى أنّ "كونفوشيوس الحكيم" قال « إذا أردت أن تتعرّف في بلدٍ نوعَ إدارتهِ ومبلغِ حظّهِ، من المدنيّةِ فاسمع موسيقاه »[267]. ومن هذه الحضارات التي أعطت أهميّة كبيرة للموسيقى هي الحضارة المصريّة القديمة المتمثّلة في الأسر الفرعونيّة، حيث كان للموسيقى دور كبير في الحياة الاجتماعية، فتنبّهت لها الأسر الحاكمة، ووظّفتها لبسط سلطانها والحفاظ على الهويّة الفرعونيّة ولهذا« عنى جميع

[264] J. Combarieu. Histoire de la musique. Dés origines Au 20ème siècle.LIBRAIRIE ARMAND COLIN. 3èmeéd.Paris. 1920.P3.

[265] Ibid P4.

[266] محمّد الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. مراجعة أحمد الحفني دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر. د ت. ص15.

[267] محمّد أحمد الحفني. موسيقى قدماء المصريّين. دار المطبوعات الرّاقيّة. القاهرة.1936 ص 12.

الباحثين من أقدم الفلاسفة اليونانيين الى علماء العصر الحاضر، عند تصدّيهم للبحث في المدينة المصريّة القديمة عناية خاصّةً بالموسيقى و اغراضها »[268] ولشدّة الغزوات وكثرتها، التي أرهقت الفراعنة والتي كادت ان تعصف بثقافتهم وهويّتهم، حيث كان شباب مصر القدامى يتأثرون بكلّ ما هو دخيل سنَّت الأسر الحاكمة قوانين صارمة اتّبعها ونفّدها الكهنة لتقيد الشّباب وذلك عبر « عدم ترك الحريّة التّامة لهم في الموسيقى، حتى أنّ افلاطون الفيلسوف الإغريقي، وجد أنّ الموسيقى عند قدماء المصريّين لم تكن حرّة بل قيّدتها القوانين.....وكان محظورا على الموسيقيّين ابتداع أيّ شيء جديد، بل كان عليهم ان يحدوا حدو النماذج القديمة »[269] . وعلى هذا لم تكن الموسيقى في مصر القديمة حرّة، حيث تصبو الى التّجديد والتّطوّر في الألحان، بل أُجبِرت على أن تبقى في شكلها القدسي الطّقوسي بأمرٍ من الأسر الحاكمة.

كما ظهرت الحضارة اليونانيّة، متأثرةً كثيرا بالأساليب الموسيقية الخاصّةِ بحضارة مصر القديمة، والتي كانت الموسيقى عندها مرتبطة بالقيم الفرعونيّة و التّطورات السّياسيّة حتّى أنّ« "صولون" المشرِّع اليوناني عندما حظر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد اختار بعض القوانين المصريّة وعمل بمقتضاها، وكان من بينها الكثير يختصّ بالموسيقى ويتعلّق بها، وكان افلاطون نفسه يفضّل الموسيقى المصريّة على موسيقى بلاده »[270]، هي إذن الحضارة اليونانيّة التي ظهرت فيها لأوّل مرة في تاريخ البشريّة، تسمية موسيقى وهي عندهم « إرث أبولوني، ولغة غامضة مليئة بالسّحر. جاءت بها ربّات الفنون التسع les neufs muses وكلهنّ بنات زوس» [271] .

كان حكّام هذه المرحلة من التّاريخ يُولون أهميّة كبيرة للموسيقى باعتبارها قيمة أخلاقية سياسية و تعليميّة، حيث كان يرى فيها، دموان* « أنّها ضرورية لا للتّعليم الثقافي فحسب، بل من أجل تكوين دولة قويّة

[268] ن. م . ص 14.
[269] ن. م. ص 80.
[270] ن. م. ص 81.
[271] Émile Vuillermoz. Histoire De La Musique. Éd Arthéme Fayard.Paris 1949.P7.
* داموان. معلّم موسيقي آثيني كان معاصرًا لأفلاطون.

وسليمة»[272]. حتى أنّ أفلاطون ذهب إلى أبعد من ذلك، حين ميّز بين الألحان، و ألحّ على عدم مزجها ودمجها مع بعضها لأنّها بذلك سوف تتناقض وتعكس غايتها الأخلاقيّة وتُخِلّ بنظام الدّولة، فتُحدِث انقساماتٍ داخل المجتمع الأثيني، وبذلك يقول أنّ الموسيقى « أشهر من أيّ نوع من المحاكاة، وبالتّالي هي تقتضي من العناية أكثر ممّا يقتضيه الباقون، وقد يكون التّنبيه الى هذا الخطأ، من أصعب الأمور، لأنّ الشّعراء فنّانون هم أقلّ مرتبةً من ربّات الفنون اللاّتي لا يمكن أن يقعن في الخطأ الفاحش، مثل نسبة الحركات عند النّساء وأغانيهن، الى كلمات الرّجال، أو المزج بين الحان الأحرار و إيقاعات العبيد»[273].

على هذا عبّر أفلاطون صراحة عن قلقه بخصوص الموسيقى التي ينصهر فيها الجنسين، و كذا الموسيقى التي تحطِّم قلاع الطبقيّة بمفهومها الطّبيعي الأفلاطوني، حيث كان يخشى أن «يؤدّي التّحرُّر المفرط في الفنّ إلى انتشار فوضى في الدّولة، و على هذا كان يرى أنّه ينبغي أن يحرص حكّام آثينا، على أن تضَلّ الموسيقى في صورتها الأصليّة[أي في مجالها المقدّس و بأسلوبها الطّقوسي] لأنّ أي تجديد في الموسيقى قد يجلب أخطارًا شديدةً على الدّولة. وهذا ما قال به دموان، مِن «أنّ المرء في الأصل لا يستطيع تغيير أساليب الموسيقى، دون أن يقلب معها الموازين الأساسيّة للدّولة رأساً على عقب»[274]. وهذا يعدّ تعبيرا أفلاطونياً صادقا، على أنّ الموسيقى لها تأثير كبير في الحياة الاجتماعية، والسّياسية، حتى الاقتصاديّة منها عند الإغريق، ولهذا لا يجب للموسيقى أن ترقى، وتتطوّر إلاّ في الحدود التي تخدم مصلحة الدّولة، وغايتها في ذلك خلق الوحدة والاندماج. علماً أنّ في اليونان القديمة، تمّ تشكيل المقامات الموسيقيّة أين أخذت صفتها النّهائيّة، حيث لازال البعض منها يُستعمل حتى وقتنا الحالي. لكن الإغريق عملوا على ربط هذه المقامات بنسق قيمي أخلاقي، ولهذا أصبحت

[272] جوليوس برتنوي. الفيلسوف و الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر. الاسكندريّة ط1. 2004. ص 29.
[273] ن. م. ص35.
[274] ن. م. ص36.

لهذه الأخيرة هويّة أخلاقيّة، اجتماعية، وسيّاسية لسامعيها، ومن هذه المقامات المربوطة بالقيم، يذكر البحث أهمّها:

«– مقام ما تحت الدّوري Mode Hypo Dorian ومجاله الصّوتي لا–لا[1] الذي يعبّر عن التعالي و الوقار.

- مقام الدّوي Mode Dorian ومجاله الصّوتي مي – مي[1]، الذي يعبّر عن القوّة و البطولة، و الوطنيّة، و العقيدة العسكريّة السبارتيّة.
- مقام اللّيدي المختلط Mode Myxolydian ومجاله الصّوتي صول – صول[1]، الذي يعبّر عن الحماس، و القرار، و النّجاح.
- مقام الفريجي Mode phyrigian ومجاله الصّوتي ري – ري[1] الذي يعبّر عن الحركة، والطّاقة، وهو مبهرٌ للعقول والأرواح.»[275]

وانطلاقا من هذه التعبيرات المقاميّة، اقتنع أفلاطون بأنّه «من الواجب ابعاد كل المقامات التي قد تخلق روح التمرُّد، وبالتالي الفوضى العامّة في الدّولة، لأنّ طابعها ناعم، ومرتخي، أمآ المقامان الدّوري، و الفريجي بما لهما من طابع عسكري، فيجب ابقاءهما»[276]، و على هذا فقد بلغت الموسيقى في الحضارة الإغريقيّة مستوى العقيدة، التي يجب الحفاظ على نقاوتها بشتّى الوسائل. ومن هنا فالانتقاء الأفلاطوني للمقامات غايته غرس الرّوح الوطنيّة في الشّعب الآثيني، وذلك عن طريق تمجيد بطولاته والافتخار بانتمائه، واظهار قوّته، وحماسته، وكل هذا خدمة لاستقرار الدّولة وأمنها. وبهذا فالموسيقى عند أفلاطون لها غايتين: أمّا الأولى فهي أخلاقيّة، وأمّا الثّانية فهي حتمًا سياسيّة.

---

[275] J. Combarieu. Histoire de la musique. Dés origines Au 20ème siècle.LIBRAIRIE ARMAND COLIN. 3èmeéd.Paris. 1920.Pp85-86.

[276] جوليوس برتنوي. الفيلسوف و الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. ط1. 2004. ص 40.

أمّا من وجهة نظر تلميذه أرسطو، فقد ربط هذا الأخير الموسيقى بالتّربيّة، خاصّة منها تربيّة الناشئة، وذلك لما لمس من أثرٍ لها على النّفس البشريّة و عنده «الأغاني تهيّج في النّفوس نشوة الطّرب و الحماسة، و تلك النّشوة هي انفعال الأخلاق النّفسيّة»[277]. لذا حاول جاهدًا تبرير فكرة أنّ للموسيقى دورًا كبيرًا في تربيّة الأحداث، ووسيلة مثلى تستطيع الدّولة الفضلى استعمالها. لأنّ الموسيقى قادرة على أن تُكيِّف الأخلاق النفسيّة ببعض الصّفات، و المزايا، و بما أنّها تستطيع أن تأتي هذا الفعل، فقد أضحى جليًّا أنّه لابدّ من حمل الأحداث على تحصيلها، و لابدّ من تهذيبهم بها.

لكنّ أرسطو يخفي قلقه من بعض المذاهب الموسيقيّة، التي لها اثرًا سلبيًا على المجتمع، و الدّولة على حدّ سواء، و بهذا يرى أرسطو أنّ « تعلُّم الموسيقى لا يجب أن يكون عائقا أمام الأعمال، و المستقبل، و أن لا يجعل ذلك التعلُّمُ الجسم رخوًا، و غير صالح للتّمارين الحربيّة، و الشؤون السّياسية.....و على الأحداث أن يتمتّعوا بالأغاني الجميلة، والإيقاعات الرائعة، دون أن يقنعوا بما شاع ، وعمّ من الموسيقى ، نظير بعض من الحيوانات الأخرى، و جمهور الأرقاء و الأطفال»[278]. ومن هنا يظهر جليّا، فيما يخصّ الموسيقى عند أفلاطون كما عند أرسطو، أنّ الغاية واحدة، إلاّ أنّ هذا الأخير أصبحت عنده جزءًا لا يتجزأ من التّربيّة العامّة للمجتمع.

أمّا الموسيقى في روما القيصرية، لم تتعدّى الوظيفة الطقوسية، الاحتفالية والعسكريّة، ولم يعرف عنها أنّها أخذت بعدًا سياسيًا، أو أخلاقيًا. و لم تكن روما لتولي اهتماما كبيرا بجميع الفنون، باعتبارها حضارة قائمة على العسكرةِ، و التوسّع، و لم تكن الموسيقى عندهم تخصّ علِّيةَ النّاس، و الحكّام، و الشعراء، و الحكماء، بل كان الرّوم يستمتعون بها وهي « تؤدَّى من طرف اليونانيّين الجوّالين، الذين كانوا يقومون بتمثيل أدوار حركيّة، و يغنّون، و يعزفون، على آلات موسيقية، و كانت الطّبقة العليا من الرّومان تشجّعهم، و كانوا ينظرون إلى أنفسهم

[277] أرسطو. السيّاسة. ترجمة الأب أغوسطينس. اليونسكو.بيروت 1957. ص 434.
[278] ن. م. ص 440.

على أنّهم دولة عسكريّة عظمى، و أنهم توسّعوا في استخدام الآلات النحاسيّة المؤدّاة من طرف العبيد، أو المأجورين»[279]. و من هنا يمكن القول أنّ الموسيقى في عهد روما لم ترقى الى المستوى الذي كانت عليه في الحضارة الإغريقية حيث كانت على النقيض، وبذلك سعوا إلى جعلها متفسّخة ومنحطّة، الشيء الذي أكّده هوراس* بقوله «فلمّا أن بدأ الشّعب الظّافر يمدّ تخوم بلاده، ويحوط مدائِنهُ بأسوار أوسع دائرة، ويروي شياطينه نبيذًا بغير حرج، في وضح النّهار أيام الأعياد، أصابت الموسيقى حريّة عظمى من حيت الزّمن والأسلوب على السّواء، فأي ذوق يُنتظر من قومٍ جهلةٍ متبطِّلين امتزج رقيِّهم بحضريِّهم وجلفهم بشريفهم »[280] .

على هذا يمكن القول أنّ تطوّر التّاريخ البشري لا يعكس تماما تطوّر الفنون، وحالة روما نموذجية لهذا الطّرح، ولهذا فالموسيقى في عهدها اكتفت بإرثها الإغريقي، لكن روما سعت بوعي أو بغير وعي إلى إزاحة كلّ قيمة أخلاقيّة، أو غاية سياسيّة من فنّ الموسيقى، وبذلك لم يكن لها أيُّ أثر على الدّولة سياسيّا، لكن بالمقابل كان لها حضور اجتماعي هائل .

لكن التّاريخ يأبى السّكون، والحركة من طبيعته، وبذلك تاريخ المجتمعات مرهون بهذه الحركة. وجاءت مرحلة من تاريخ البشريّة سمّيت بالقرون الوسطى، عُرفت أنّها امتازت بالحياة الدّينية المسيحيّة، حيث كانت هذه الأخيرة ذات قوة دينية وسياسيّة مستحوذة على الشأن العام مخاطِبةً الأفراد كذوات حسب فكر "لوي التوسير".

لكن الذي يهمّ البحث ليس الأيديولوجية المسيحيّة القديمة، كما يذكرها فرنسوا شاتلي في كتابه تاريخ الأيديولوجيات. بل المهمّ هو كيف وظِّفت موسيقى هذه المرحلة. إلاَّ أن المهتمّين بالشأن الموسيقي لهذه المرحلة، يجمعون على أنّ القرون الأولى لهذا العصر، عسيرة عن البحث، لقلّة الوثائق والمعلومات، لكنّ ابتداءً من القرن « الخامس ميلادي أصبح من الممكن تتبع الموسيقى في الدّيانة المسيحيّة والكنيسة كهيأة دينيّة تفرض سلوكا

---

[279] جوليوس برتنوي. الفيلسوف و الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. ط1. 2004. ص 59.

* هوراس. شاعر لاتيني 65 ق م- 8 ق م.

[280] هواس. فن الشّعر. ترجمة لويس عوض. الهيئة المصريّة العامة للكتاب.1977. ص 124.

وفكرا انطلاقا من معتقداتها وكان الغناء الدّيني "الغريغوري"، من أهمّ سمات هذه المرحلة»[281]. المتمثّل في "الترانيم" *psaume و"الأناشيد الدّينيّة" hymne.نسبة إلى الأب غريغوا والأكبر(540-604) هذا الأخير الذي اعتلى عرش البابويّة، سنة 590م.

حسب الدّراسات التّاريخيّة لموسيقى هذا العصر، اجتهد الأب غريغوا و عمِلَ على توحيد الغناء الدّيني عبر أرجاء أوروبا وذلك لغايتين:« أولهما محاربة الإرث الموسيقى الروماني الدّنيوي المنحطّ، وكذا الغناء الوثني. وثانيهما استعمال الغناء لتقوية النّص الدّيني»[282]. كان يرى الآباء أنّ الموسيقى وسيلةً هامةً لإثراء الصّلوات ووسيلة فعّالة لمحاربة الاتجاه الحرّ فيها. وعندما ازدادت الكنيسة قوة، أصبحت بذلك أقل تسامحًا، وصارت قواعدها الموسيقيّة أوامر مطلقة حيث طرح الأب غريغوار الأكبر « أوّل وثيقة موسيقيّة كانت غايتها الابتعاد عن كلّ اختلاف في الأناشيد الدّينية، حيث جُمعت فيها عدّة أناشيد وترانيم دينيّة.....ولم يكتفّ بذلك، حتّى أمر بتشييد معاهد دينيّة وإنشاء مدرسة للغناء، والتي كان من مهامها تكوين رجال الدّين في الغناء الدّيني، ومن تم نشر هذا العمل الدّيني في كل أرجاء أوروبا»[283].

على هذا الأساس، يمكن القول أنّ الموسيقى في كنف الكنيسة لم تكن سوي وسيلة لجلب أكبر عدد ممكن من المؤمنين، وتحطيم آخر قلاع الوثنيّة الموروثة عن اليونان و الرّومان. ولهذا كانت تتميّز بقدرة فائقة لتجسيد تقدّمها الدّيني وطموحها السّياسي على أرض الواقع.

جاء بعد ذلك عصر النّهضة معلنًا عهدا جديدا في الفكر، وأصبح فيه الإنسان ذاته جوهرا للكون، وأصبحت فيه كلّ الأفكار ذات نزعة إنسانيّة حيث تحرّرت الأفكار من كلّ ما هو لاهوتي، أو ميتافيزيقي، و أصبحت تهتم

---

[281] Paule Druilhe. Histoire De La Musique. Éd Hachette.Paris. 1949. P25.

* الترانيم: نصوصٌ مغنّاة من الإنجيل.

[282] J. Combarieu. Histoire de la musique. Dés origines Au 20ème siècle.LIBRAIRIE ARMAND COLIN. 3èmeéd.Paris. 1920.p196.

[283] Émile Vuillermoz. Histoire De La Musique. Éd Arthéme Fayard.Paris 1949.P27.

اكثر بالذّات و بالشّعور الإنساني و بالطّبيعة، وبذلك تحرّرت الفنون، و منها فنّ الموسيقى الذي انتقل الى مرحلة جديدة سمّيت بالكلاسيكيّة المرتبطة عضويّا بالفكر الدّيكارتي * ونزعتة العقليّة، وفي هذه المرحلة من تاريخ البشريّة تطوّرت الموسيقى وبلغت ذروتها وذلك ابتداء من القرن السّابع عشر ميلادي حيث ظهرت أسماء لامعة مثل موزارت Wolfgang Amadeus Mozart *وبتهوفنLudwig van Beethoven *. وبأعمالهم دخلت الموسيقى في تاريخ جديد، حيث أصبح اللّحن لذاته الشّغل الشاغل لكل فنّان، وعلى أساس هذا « أصبح بتهوفن مثالاً للموسِيقِي الذي لا يخضع للقيود، و الذي لا يكتب للكنيسة ولا لسيّدٍ يرعاه، و إنّما يكتب لنفسه، ولم يكن يؤلف موسيقاه انصياعًا لأوامر تمُلى عليه، وإنما كان يؤلّفها لأنّه كان يريد ذلك، ولأنّ روحه هي التي تدفعه إلى التّأليف» [284].

لكن هذه المرحلة تميّزت بظهور الطّبقة الأرستقراطيّة، كطبقة مهيمنة ولذلك استحوذت على كلّ الفنون ومنها فن الموسيقى، وكذا الفنّانين البارزين، وبذلك كانت الموسيقى منغلِقة في فلك هذه الطّبقة، ولو انّها كانت تتطوّر كفنّ قائم بذاته. لكن التّحوّلات الفكريّة والسّياسيّة والاقتصادية فرضت نوعا جديدا من الفنّ هو الفنّ الرّومنتيكي، في القرن الثّامن عشر الذي جعل، الأسبقية للعاطفة على العقل، ووُصفت فيه الموسيقى على أنّها «فنّ الشّعور والحالة النّفسيّة، اللّذان يؤدّيان الى الإثارة، لأنواع لا حصر لها من المشاعر والحالات النّفسية»[285]. وفي هذه المرحلة نمت الطّبقة البرجوازيّة التي كانت ثوريّة في بدايتها، لكن سرعان ما تحوّلت إلى طبقة مهيمِنة في بداية القرن التّاسع عشر، تسيطر على دواليب الحكم وبالتّالي بالواقع المُعيش، لا لشيء إلا لأنّها تتحكم في

روني دّيكارت: 1596- 1650 رياضي و فزيائي و فيلسوف فرنسي.
* فولف قانق أماديوس موزارت 1791-1756 مؤلّف موسيقي نمساوي.
* لود فبغ فان بتهوفن 1770- 1827. مؤلف موسيقي ألماتي.
[284] جوليوس برتنوي. الفيلسوف و الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. ط1. 2004. ص 223.

[285] ن. م. ص 227.

وسائل الإنتاج، وبالتّالي يمكن لأفكارها أن تعيش على أرض الواقع. وعلى هذا سعت الطّبقة البرجوازيّة إلى عزل الفنّ عامة عن الواقع الاجتماعي ومنه فن الموسيقى، و الفنّان في حدّ ذاته «لكي لا يقف إيجابيّا ضدّ الظلم الاجتماعي، الذي تفشّى واستشرى مع أمراض البورجوازيّة»[286]. وبذلك اخترعت مبدأ "الفنّ للفنّ"، وغايته خلق المتعة، والرّاحة النفسيّة، بعيدا عن كلّ ما هو قيميّ، وبذلك هو لذاته. وقد أسّست البورجوازيّة لهذا المبدأ، انطلاقا من فكرة كانط Emmanuel Kant * القائمة على مبدأ استقلال الإرادة، وعلى هذا فالفنّ عنده ما هو إلاّ « عمل يهدف إلى المتعة الجماليّة الخالصة، أي انّه حرّ لا غاية وراءه سوى اللّذة الفنيّة، دونما قد يتلبَّس به من أفكار، وفلسفات، أو أخلاق، أو قيم اجتماعية أخرى» [287].

وجاءت بعد ذلك رياح التّغيير في بدايات القرن العشرين، معلنةً ظهورَ أنظمةٍ شموليةٍ متقوقعةٍ على ذاتها، أخضعت كلّ مجالات الحياة لفكرها، ولعقيدتها. وبذلك احتكرت كلّ الميادين السّياسيّة منها، الاقتصادية والثّقافية. والشّموليّة «نسق سياسيّ خاصّ، مختلف جوهريّا مقارنةً مع كلّ الأشكال السياسيّة القمعيّة، كالأنظمة الاستبداديّة والدّيكتاتوريّة، حيت يُنشِأُ هيئات سياسيّة جديدة كليّة. فنجده يحطّم التّقاليد الاجتماعيّة، الحقوقيّة ووسيلته في ذلك تحويل الطّبقات الاجتماعيّة إلى كتل بديلة عن الأحزاب، حيث تصبح هذه الأخيرة حركات جماهيرية، ويعمل كذلك على تحويل القوّة العسكرّية الى قوّة بوليس، ويسعى إلى تكريس سياسة غريبة غايتها السّيطرة على العالم »[288]. والنموذج الحي لهذه الأنظمة هو بلا منازع النّظام الشّيوعي السوفياتي وعلى رأسه جوزيف ستالينJoseph Staline *. هذا النّظام الذي تبنّى الواقعيّة الاشتراكيّة فكرًا وسلوكًا في كلّ المجالات، بما في ذلك الموسيقى كفنّ من الفنون. و الواقعيّة الاشتراكيّة من وجهة نظر هربرت ريدHerbert Edward Read *.

---

[286] قبارى إسماعيل. علم الاجتماع و الأيديولوجيا. المكتب العربي الحديث. الاسكندريّة. 1979. ص237.

* امانويل كانط. 1724-1801.فيلسوف ألماني.

[287] أحمد كمال زكي. النّقد الأدبي الحديث اصوله و اتجاهاته. دار النهضة العربيّة. بيروت. ط1. 1983. ص76.

[288] Hannah Arendt. Le Système Totalitaire.point Essais Éd Seuil. Paris. 2005.P17.

*جوزيف ستالين: 1878- 1953. رئيس الاتّحاد السوفياتي سابقًا.

*هربرت ريد: 1893- 1968. رجل تاريخ بريطاني مختصّ في تاريخ الفن و أستاذ لعلم الجمال.

هي « فكرة بيّتَها العقل سلفًا، ترسم ما ينبغي أن يكون عليه الفنّ في مجتمع اشتراكي، والأمر الطّبيعي لذلك الاتجاه، أن تُشتَقَّ هذه الفكرة من الطّبيعة العامّة للفنّ الشّعبي »[289].

بناءً على هذا، لا يمكن للفنّ عامّةً و الموسيقى خاصّةً أن يتمتّعا بالحريّة، و بهذا لا يمكن للموسيقى خالصة ولذاتها أن تنمو وتتطوّر في حريّة تامّة، بل على العكس من ذلك، فهي تؤدّي وظيفة اجتماعية ، و في خدمة المجتمع في إطار الواقعية الاشتراكية التي أصبحت في عهد ستالين و وزيره للدعاية جدانوفAndreï Jdanov * عقيدة لا يمكن تجاوزها باعتبارها حاملةً لتطلّعات الدّولة السوفياتية ، و من لم ينخرط في فلكها يُتَهم بالشّكلية، و يكون مآله الموت أو النفي.

كنموذج عن تفاعل الموسيقى مع هذه المرحلة يبرز اسم ديميتري شوستايكوفيشDmitrievitch Chostakovitch *بسنفونياته التي ألهبت السوفيات أنداك « حيث كان من قاطني مدينة لينغراد أيام حصارها من طرف المانيا النازية سنة 1941 . و في عزّ هذه الأزمة و الخناق ألّف سنفونيته السابعة التي استحسنها ستالين، لأنها جاءت معبرّةً عن قوّة و صمود الجيش و الشعب الرّوسيين على حدّ سواء، وبذلك تحركت الآلة الأيديولوجية للنظام السوفياتي ممثّلةً في الدعاية، حيث استعملت كل الوسائط، كالإذاعة و الصّحافة المكتوبة و المسارح لإعادة عرض هذه السنفونية التي لُقبّت "بسنفونية لنينغراد"، و من خلال هذا العمل الفنّي أصبح شوساكوفيش رمزًا للمقاومة و للشّعب الروسي، لكن بعدها بسنتين أي في سنة 1943، قام بتأليف السنفونية الثامنة و التي لُقّبت بسنفونية "ستالينغراد"، كانت النتيجة عكسيّة ولم تلقى استحسان "ستالين"، و من خلالها اتُّهم مباشرة شوستايكوفيش بالشكلية ، و أن عمله بعيد كل البعد عن الواقع، و لا يمتّ بشيء لتقاليد الشعب السوفياتي . لكنّه لم يكن الوحيد الذي وجّهت له هذه التّهمة، بل كان هناك آخرون. لهذا هرعت اللّجنة المركزيّة للحزب الشيوعي الحاكم

---

[289] هربرت ريد. الفن و المجتمع. ترجمة فتح الله عبد الحليم. مكتبة الاسكندريّة. د ت. ص 197

*أندري جدانوف 1896- 1948. رجل سيّاسي. ووزير الدعاية في عهد ستالين أوكراني الأصل.

*ديميتري تشوستايكوفيش: 1906-1975. مؤلّف موسيقي روسي.

في سنة 1948 لاستصدار بيانٍ باسم الشعب السوفياتي يتهم فيه هؤلاء الفنانين صراحة بأنهم أعداء للشعب الروسي وفيما جاء في البيان أن «الكثير من الموسيقيّين السوفيات ، في سعيهم وراء التّجديد الذي أساؤوا فهمه، قد فقدوا في موسيقاهم الصّلة بحاجات الشعب السوفياتي، و ذوقه الفنّي، و أغلقوا على أنفسهم الأبواب ، إلاّ من فئة محدّدةٍ من المختصين، و محترفي التذوّق الموسيقي، و قلّلوا من أهميّة الدّور الاجتماعيّ الأساسيّ للموسيقى و قد بلغت الأمور حدًّا كبيرًا من السّوء في ميدان تأليف السنفونيات ، و حين نقول ذلك فنحن إنما نتحدث عن أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين يقتصرون على الاتجاه الشّكلي المضاد للروح الشعبيّة، و يتبدّى هذا الاتجاه بأجلّ مظاهره في أعمال مؤلفين موسيقيين كالرفاق شوستايكوفيش – بروكوفييف – خاشتاترويان – شيبالين –بوبوف – مياكوفيسكي وغيرهم»[290] .

بناءً على هذا، فالأيديولوجية لا تنظر بعين الرضى لأي موسيقيّ أو مؤلف موسيقي، إذا لم تكن موسيقاه مرآة عاكسة لأفكارها و معتقداتها، و لهذا تلجأ إلى الرّدع بكل الوسائل، و بعدما كانت سنفونيات شوستايكوفيش رمزًا للمقاومة، أصبحت أعمالا ضد الشعب، حيث « أجبرته الأيديولوجية السائدة ،على أن يمثُل أمام لجنة التأديب الخاصة باتحاد الفنانين ليقدم اعترافاته، بأنه أخطأ في حق الشّعب، و في شخص القائد، عندما ألّف سنفونيته الثامنة و في سنة 1949 أجبره ستالين بتأليف موسيقى فيلم "انهيار برلين" ، الذي كان فلما دعائيا ممجّدا لشخص ستالين »[291] .

و خلاصة لما ذُكر سلفًا يمكن القول أنّ الشّرط الأيديولوجي يلعب دورًا هامًا في حركة الموسيقى في سيّاقها السوسيو–تاريخي، حيث الوضع الراهن يفرض عليها توجهًا معيّنًا، قد يكون في غالب الأحيان متناقضًا مع جوهرها الحر.

[290] جوليوس برنتوي. الفيلسوف و الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. ط1. 2004. ص 268.

[291] Voir. Documentaire. La guerre des symphonies. Rhombus Média.ART.1997.

المبحث الثّاني: علاقة الموسيقى بالمسرح ووظيفتُها فيه

تعتبر العلاقة بين الموسيقى و المسرح علاقة أزليّة، و بذلك هي قديمة قِدم المسرح في حدّ ذاته، و مواكِبةً له في نفس الوقت أثناء تطوّره، و تطوّر أدواته، عبر مراحله التّاريخية، و قد عبّر أرسطو عن هذه العلاقة في كتابه "الشّعر"، على أنّ الموسيقى ممثّلةً في الجوقة أنداك، و التي اعتبرها من "الأجزاء الكميّة" فبي التراجيديا، بعد ما وضع الأغنية جزءاً من الأجزاء الكيفيّة بعد الحبكة، و الشّخصية، و الفكر و اللّغة، و المشهد المسرحي، و بهذا فالجوقة عنده «جزءٌ عضويٌّ من كيان المسرحيّة العام، لذا يجب أن تُعامل معاملة الشّخصية التي تشارك في الفعل»[292] . و على دربه في تفسير هذه العلاقة اعتبر هيجل أنّ للموسيقى قدرةً تفسيريّة هائلةً للملفوظات حيث قال « بينما كانت الجوقات تعتمد الغنائيّة الموسيقيّة، كان الغناء فيها يُبرِز بمزيد من الوضوح مدلول الألفاظ التي تتألّف من ستروفات* الجوقة، إذ لو لم يكن كذلك واقع الحال، لشقَّ عليَّ أن أتصوّر كيف كان الإغريق يفهمون جوقات سفوكليس، و أسخيلوس»[293].

لكن جاء نيتشه* Friedrich Wilhelm Nietzsche متأثّرا بأعمال صديقه فاغنر* Richard Wagner في مراحله الأولى، حيث اعتبر أنّ من خلال الموسيقى، تظهر كلّ المرئيّات الأخرى و على هذا الأساس كتب في نشأة التراجيديا مخاطبًا أصدقاءه « يا أيّها الأصدقاء، يا من آمنتم بالموسيقى الديونيزيّة " الديثرامب الإغريقي"، كلّكم تعرفون كم نحب التراجيديا، التي ولدت مجدّدًا من رحم الموسيقى»[294]. وانطلاقا من هذه التّفسيرات الفلسفيّة لعلاقة الموسيقى بالمسرح، تتجلّى ثنائيّة فنيّة بين الموسيقى والمسرح، مبنيّة على أساس الرّغبة في الآخر، لبلوغ غايةٍ هي الكمال في العمليّة الإبداعيّة، وبذلك هو الفضاء المسرحي الذي يبحث عن إيقاعه الداخلي في الزّمن

---

[292] أنظر.ابراهيم حمادة. أرسطو فن الشّعر. مكتبة الأنجلو مصريّة. د ط. د ت. ص 99.

*ستروفات: مقاطع شعريّة STROPHES

[293] هيجل. فن الشّعر. ترجمة جورج طرابيشي.. دار الطبيعة. بيروت. ط1. 1981. ص324.

* فريدريك نيتشه: 1844-1900 شاعر و فيلسوف ألماني.

* ريشارد فاغنر: 1813-1883. مؤلّف موسيقى و رجل مسرح ألماني.

[294] فردريك نيتشه. مولد التراجيديا. ترجمة شاهر حسن عبيد. دار الحوار سوريا.ط1. 2008. ص260.

الموسيقي. لكن التّاريخ متطوّرٌ في سيرورته، لا يقبل السّكون حيث جاءت مرحلة المخرج المتخصّص، حيث تفنّن هذا الأخير في استعمال هذا العنصر في حقوله التجريبيّة المختلفة، و هناك من المخرجين من وصل الى مرحلة التّنظير الخاص بعنصر الموسيقى في المسرح.

قد يكون ستانيسلافسكيConstantin Sergueïevitch Stanislavski * نموذجا للمخرج المتخصّص، لتفسير العلاقة بين الموسيقى والمسرح، وفي بحثه عن إيقاع داخلي لعروضه المسرحيّة، رأى في الموسيقى أفقًا يمكن من خلالها الوصول الى الأداء المثالي، لذا ذكر في كتابه "حياتي في الفنّ" قائلاً أنّه « في مادّة الإيقاع التي فكّرت فيها، تتلخّص المسألة، في أنّي لم أنسى الانطباع الفاتن الذي ضلّ في نفسي أثناء المحاولات الأوبيراليّة، وهو حركة الشّخصيّة على إيقاع الموسيقى، ولا يمكنني إلاّ أن ألاحظ كيف أنّ المغنّين يتخابثون، وهم يُوحّدون عدداً مختلفا تماما من الإيقاعات وفي وقت واحد، حيث يحتفظ المؤلّف والأوركسترا بإيقاعه، والغناء يجري بشكل متوازن مع هذا الإيقاع بالضّرورة، ولكن الكورس "الجوقة" وبشكل آلي يرفع و يحطّ الأيدي وفقا لإيقاع آخر»[295].

لهذا فالإيقاع في بعده الدرامي حسب ستانيسلافسكي لا يمكن إدراكه و من ثمّ، تفعيله دراميّا، إلاّ إذا تمكّن المخرج من فهم و ادراك أُسس الموسيقى، ومفرداتها ولهذا يقول « في لحظات الإلهام، ولأسباب لا يدركها وعيُنا، لا نستطيع أن نفهم صورة الكلمات السّطحيّة نفسها، ولكنّنا نفهم المعنى الدّقيق الذي تنطوي عليه في العمق، عندها نجد الصّوت الذي نبحث عنه، والبساطة و الخير، وفي هذه اللّحظات يظهر الصّوت وتتجلّى موسيقيّة الكلام la musicalité ألا يمكن ان يكون الكلام الشّفوي موسيقيّا؟»[296]. وعلى هذا الأساس يستنتج ستانيسلافسكي أنّ عنصر الموسيقى في العمل الدرامي، ليس بذلك العنصر الزّائد الذي يلجأ اليه المخرج متى شاء، بل هو عنصر عضوي من صلب العمل ذاته، حيث يُعتبر مجدِّدا لإيقاعه.

---

* قسطنطين ستانيسلافسكي: 1863-1938. ممثّل و مخرج مسرحي روسي.

[295] ستانيسلافسكي. حياتي في الفن. ترجمة نديم معلا. الهيئة العامّة للكتاب. دمشق.د.ط 2012. ص133.

[296] ن. م. ص 390.

لهذا فالموسيقى عنده « توضع عادة لكي تصاحب الممثّلين في أداءهم، بهدف تلوين هذا الأداء، وتخليصه من الفكرة الواحدة أو الإيقاع الواحد المُمِلّ، ولاسيما أنّ الكلام الذي ينطقه الممثّلون يعبّرون من خلاله عن مشاعرهم "مشاعر الشّخصيّة"، ليس إذن ثمّة ما هو إضافي أو زائد عن الحاجة »[297].

انطلاقا ممّا ذُكر سلفاً، فالعلاقة بين الموسيقى و المسرح هي الرّغبة في توحيد زمنين مختلفين في الأساس، و أنّ العرض المسرحي هو ذلك الكمُّ الهائل من المعلومات، في حالة تدفّقٍ مستمرٍّ، فكيف للموسيقى أن تتجانس معه؟. و من هنا يجب التّمييز بين زمنين مختلفين هما :

أ- الزّمن الموسيقي

يعتبر الزّمن خاصيّةً موسيقيّةً لا يمكن تجاهلها، كما يجب أخدها بعين الاعتبار في أي عمليّة تأليف موسيقي، ولهذا يعمل الموسيقيّون دائما في علاقة دائمة مع الزّمن، الذي يعتبر اطاراً عامّاً لهم، وهذا ما يؤكّده كلّ الموسيقيّين وبدون استثناء، و من هم ميشال أمبرتي* Michel Imberty ، حيت يقول إنّ « الموسيقى الغربيّة أو العالميّة تتميّز بإرادة ثابتة في تنظيم الهياكل الموسيقيّة les structures musicales بواسطة معالم زمنيّة محدّدة»[298]، وقد برزت هذه البراعة في ضبط الزّمن، مع ظهور التّدوين الإيقاعي، وبذلك قيس الزّمن الموسيقي بدقّة متناهية، وقد كانت البدايات الأولى لمفهوم الإيقاع مرتبطة بالرّقص حيث كان يُرمز لبعض الرّقصات أنّ ايقاعها سريع أو بطيء tempo وفي سنة 1816 ظهرت آلة أثّرت كثيرا في الأداء الموسيقي، وجعلته أكثر دقّة وكذا دقّة طريقة تأليف القطعة الموسيقيّة مهما كان نوعها، وهي آلة المترونوم Le Métronome التي اخترعها الألماني جوناتن ميلزل Johann Nepomuk Mælzel * وباستطاعة هذه الآلة ضبط سرعة القطعة الموسيقيّة على أساس دقّات

---

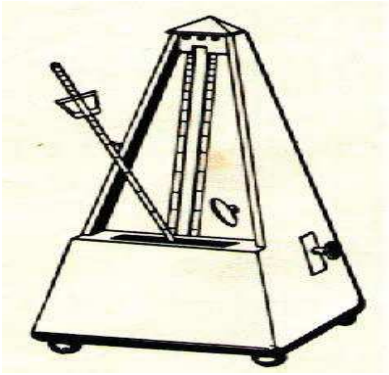
[297] ن. م. ص425.

*ميشال امبرتي مختص في علم الموسيقى و البسيكولوجيا.

[298]Michel Imberty. Les écritures du tempsTrad.M.Baroni. Éd. Dunod. Paris. 1981.p36.

* جونتان ميلزل 1772-1838. مهندس و مخترع ألماني.

ونبضات في الدّقيقة الواحدة، و التّدرّج فيها من 208 إلى40 نبضة في الدّقيقة عليها لوحة تدرّجات مكتوب عليها مصطلحات أداء تخص السّرعة تتراوح ما بين بريستيسمو préstissmo 208 الى لارغو largo 40.صورة الميترونوم –أنظر الشّكل 1.



وتقاس الموسيقى بطريقة أخرى تسمى طريقة AbA التي تعتمد على الإعادات les reprises أو موسيقى الإعادات musique répététive–أنظر الشّكل02. ABA

أنتجت هذه الطّريقة فكرة جديدة في التأليف الموسيقي عن طريق المؤلّف الموسيقي الرّوسي، سترافينسكي * Igor Fiodorovitch Stravinsky الذي قال بأنّ« أي أداء موسيقي هو تلقائيّا عرضا مسرحيّا أو قصّة في حدّ

*ايغورسترافنسكي 1882-1971 مؤلّف موسقي روسي و قائد أوركسترالي.

ذاتها»[299]. حيث وجد في طريقة ABA الزّمنيّة وسيلة جيّدة لإعطاء قطعة موسيقيّة نوعين من الزّمن وهما الزّمن البسيكولوجي و الأنطولوجي، وفي تفسير هذه الثنائية الزّمنية يقول« الكلّ يعرف أنّ الزّمن متغيِّر في سيرورته، مع الحدث الذي يلازمه، من حالة الانتظار الى الملل، الخوف، المتعة و الألم .كلها حالات بسيكولوجيّة لها ايقاعها الخاص"tempo"،ولا تُدرك هذه المتغيّرات في الزّمن البسيكولوجي، إلاّ في علاقتها بالإحساس الأوّلي للحالة و من تمّ ،يستمرّ الزّمن بوعي أو بلا وعي، لكنّه ذاهب لا محال الى الزّمن الوجودي أو الزّمن الواقعي، و بالتّالي فالزّمن البسيكولوجي يتطوّر عبر التضاد، أمّا الزّمن الوجودي الواقعي فهو يحافظ على استمرارية الوحدة»[300]. على هذا الأساس يعتبر الزّمن منظِّما ومحدِّدا للصّوت الموسيقي، و ذلك عبر اظهار العناصر الصّوتيّة في الموسيقى بطريقة متناسقة لدى استقبالها من طرف المتلقّي.

ب-الزّمن المسرحي

يعتبر الزّمن المسرحي زمنًا مركّبًا و معقّدًا، لا يمكن إدراكه إلاّ في الوحدة المتجانسة، و التي بدورها مرهونة باللّحظة و الآنية (الزّمن الواقعي للعرض) وخاصيّة الزّمن المركّبة في المسرح، تتجلى في زمن الحوار مثلاً، حركات الممثّلين، الإضاءة، الضجيج، الموسيقى، ردة فعل الجمهور وتفاعله مع العرض .

على هدا يقول دانيال ماسغويتش* «المسرح سلّم زمني يحتوي على عدّة درجات متميّزة»[301]. فهنالك زمن كتابة النّص المسرحي كأن يكتب سنة2010، وهناك زمن النّص في سياقه التّاريخي بمعنى الحدث وزمنه، كأن يقع في القرن السادس عشر. وهناك زمن العرض بمعنى الزّمن الواقعي، كأَن يُعرض في يوم 06 جوان2016 وبالتّالي فالزّمن المسرحي هو ذلك الجمع بين الخاصّية الزمنيّة في تفاعلٍ تركيبيٍّ يؤدّي في النّهاية إلى العرض، هذا الأخير

[299] Igor. F. Stravinsky. Poétique Musicale. Revue de musicologie. Société Française de musicologie.2003.P77.
[300] Ibid. P99.

*دانيال ماسغويش:1952 بالجزائر .ممثّل ومخرج مسرحي و أستاد دراما فرنسي.

[301] Daniel mesguish. L'éternelle éphémère. Éd le seuil. Paris.1991.p32.

الذي يتقابل فيه الممثّل مع التفرّج حيث تكون عقارب أزمنتهم متعاكسةً تماماً، فبالنّسبة للمتفرّج العرض هو بداية النّهاية، أمّا بالنّسبة للممثّل فالثانية كأنّها الخلود في حدّ ذاته، وذلك لما يحمله من ثقلِ المسؤوليّة في الأداء. وإذا أُخذت كلّ هذه الأزمنة المميّزة لكلّ خاصيّةٍ بعين الاعتبار كزمن العرض، وزمن الممثّل، وزمن النّص، وزمن المتفرّج، تكون النّتيجة مبهمةً في السلّم الزّمني، إذا قيست بالقرون والسّنون، والأشهر والأيّام، والسّاعات و الدّقائق و الثّواني.

لكن اذا قُورنت بالخصائص الزّمنية للموسيقى، فإنّ هذه الأخيرة تُقاس بدقّةٍ متناهيةٍ، و الكلّ متجانسٌ فيها، لهذا يحرص كلّ المخرجين أثناء العمليّة الإخراجيّة في البحث عن معالمَ ثابتةٍ، وهي معالم زمنيّة لمفهومين منفصلين للزّمن، وهما الزّمن الموسيقي و الزّمن المسرحي، ومن جهة أخرى تزخر الموسيقى بمفرداتٍ تبنّاها المسرح، وهذا ما يسمى باستعارة المفردات الموسيقيّة «métaphore musicale»[302]في المسرح، هي في الأصل إشارات تعبيرٍ و أسلوب أداء، أخذها المسرح لأسلبة أداءه على أُسسٍ علميّةٍ مضبوطةٍ زمنيًّا.

هذا ما يؤكّده ستانيسلافسكي حينما يقول « شعرت حينها و أنا في الحفلة، لو كان بتصرّفي، ذلك الصّوت الممتدُّ كعزف الكمان، لاستطعت كعازف الكمان أن أجعل الصّوت أعنفَ وأكثر شفافيّةً، و أدقُّ وأعلى وأخفض. كان بوسعي أن أقطع الصّوت حالاً، وأن أضبط الصّمت الإيقاعي. مثل هذه الدّقة، لا يمكن أن توجد في فنّنا بل في الموسيقى، ولهذا ساعدتني الموسيقى في حل الكثير من المسائل التي عذّبتني في ذلك الوقت»[303]. وبعد كلّ ما ذُكر عن علاقة الموسيقى بالمسرح، يستطيع البحث استنتاج فكرةٍ مفادها، أنّ العلاقة تكمُن في الزّمن المرئي وذلك عندما ينصهر الزّمن "موسيقى" بالفضاء "مسرح". لكن تبقى إشكاليّة التّجانس La Synchronisation" الشّغل الشاغل للمخرج. لأنّ « الموسيقى، هي ذلك العنصرُ النّابعُ من عمق أرواحنا،

[302] Muriel plana et Frédric Sounac.Les Relations Musique –Théâtre.L'Harmattan.Paris.2010.P19.

[303] ستانيسلافسكي. حياتي في الفن. ترجمة نديم معلا. الهيئة العامّة للكتاب. دمشق.د.ط 2012. ص.ص 510-512.

المحدِّد للنّبضاتِ و مخرجِها عبر الإيقاع »[304]. لهذا يبدوا أنّ الزّمنَ ليس عنصرًا مسّهلاً، لعمليّة التّماسك بين الممثّل وتدخّلات الموسيقيّين. و عليه تتعرّض بعض العروض المسرحيّة إلى اختلال في ايقاعاتها، وذلك نتيجةً لعدم ضبط هذا التّجانس الزّمني بين النّص وحركة الممثّل مع الموسيقى.

هي صعوبات تقع على كاهل الممثّل والموسِيقي على حدٍّ سواء، ما يتسبّب في ظهور اللاّتجانس أثناء عمليّة "الميزونسان"، حيث يتجلّى ذلك في تأخُّرات الجمل الموسيقيّة، أو عدم تكيّفها مع التّدخلات المضبوطة للممثّلين، والعكس عند عدم استطاعة الممثّل مجاراة إيقاع الجملة الموسيقيّة في حركاته أو حواره، كما تكون الحالات الارتجالية للممثّل أشدُّ وطأةً على الموسيقي.

لتفادي مشاكل العرض، يختار بعض المخرجين الاستعانة بالموسيقى المسجّلة كمَخرجٍ،لأنّ الموسيقى الحيّة تُمثّل هاجساً للمخرجين، لذلك يلجؤون إلى الموسيقى المسجّلة كحلّ مؤقّت أو حتّى دائم، لتفادي مشكل اللاّتجانس الزّمني بين الموسيقى وعناصر العرض الأخرى التي تقع تحت وطأة الزّمن، لكن هناك أسبابٌ أخرى هي في الصّميم ماليّة، لأنّ الفرقة المصاحِبة للعرض المسرحي تتألّف من عددٍ معيّنٍ من العازفين، ولتفادي مشكل أخر هو تنظيميّ خاصّ بغيابات العازفين أثناء التّدريبات أو حتى العروض، وعلى هذا يحبّذ جلّ المخرجين الاستعانة بهذه التّقنيّة، ويستعملونها بطريقةٍ واعيةٍ ومدروسةٍ، تبدأ من البدايات الأولى للعمليات الإخراجيّة.

ج. وظيفة الموسيقى في العرض المسرحي

تعتبر الموسيقى حدثًا" évènement" صوتيّا مميّزًا محدودًا زمنيّا، ومرغوبًا فيه، وقد تختلف وظائفه باختلاف الرؤى الإخراجيّة، وبذلك يكمنُ دور هذا الحدث الصّوتي "الحدث الموسيقى". في تضخيم أو تقوية أو تفسير الحالات الدراميّة المتعاقبة في العرض المسرحي، كما يستطيع أن «يعرض نقائص الملفوظات كما باستطاعته أن يعرض

[304] Adolf Apia. Œuvre Complete. Volume 3.L'age D'homme.suisse.1990.P338.

ذلك القصور في نقل العواطف، والأحاسيس مباشرة»[305]. وقد تظهر الموسيقى في بعض العروض مناقضة تماماً للمنظومة الدّلالية للعرض المسرحي وبذلك تتّجه عكس العرض.

وقد تُوظَّف الموسيقى في العرض المسرحي كعنصرٍ مرافقٍ، له وظيفةً جماليّةً، أو موسيقى تشغل الفضاء الزّمني للفواصل المشهديّة، وهي تؤلَّفُ خصّيصًا للمتفرّجين، كحالة موسيقى الافتتاح أو الاختتام. أمّا الحالة التي تُعطَى فيها الأهميّة القصوى للموسيقى، فهي تتجلى حتمًا في الوظيفة الدراميّة. هذه الأخيرة التي يبرزُ فيها القاسم المشتركُ بين الموسيقى و الدّراما وهو «ذلك الخطُّ الدّيناميكيُ الذي يتحوّل ويتطوّر مع الزّمن»[306].

هي وظيفة تأخذ فيها الموسيقى منحىً خاصًّا. حيث تنصهر مع العرض المسرحي في تجاذباته، وبذلك فوجودها هو لتحديد إيقاع العرض وإبراز مفاصله الأساسيّة، كإعلان أو تأكيد أو تقوية، موقف درامي ما، وهذه الوظيفة قد تأتي عضويّة، بمعنى مفروضةً بقوّة النصّ وهي في هذه الحالة مفردة من مفردات النّص المسرحي، وتسمّى اصطلاحًا الصّوت داخل إطار النّصson diégétique* وهو مصطلح مستعار من التّحليلات السينماتوغرافية. وعدم إدماجها في التّسلسل الدرامي، هو حتماً بترٌ لهذا العمل بأكمله. حيث يمكن للكاتب أن يدمج قطعةً موسيقيّةً، أو يتصوّر مكان العازف أو العازفين في منظرٍ ما، أو وضع قطعة موسيقيّة لها وظيفة إرجاعيّة، كأن توحي بمكانٍ أو تاريخٍ ما. بالمقابل هناك حالات أخرى توظّف فيها الموسيقى في سياق التّفاعل الدرامي الموسيقي، لها وجهين[307].

أ- الموسيقى كمشارك مباشر في الفعل الدرامي"musique intra diégétique"، وبهذا هي مسموعة من طرف المتفرّجين والشّخصيّات معاً

[305] Florence Fixe. Musique de scène, Musique en scène. Éd Orizons. Paris .2012.P37.
[306] Ibid.P12.
* Ibidem.P 37.
[307] Ibidem.p36.

ب- موسيقى غير معنيّة بالفعل الدرامي" musique extra diégétique" ، وهي مؤلّفة خصّيصا للجمهور. ومن هنا فالقطع الموسيقيّة المختارة لغايةٍ دراميّةٍ في العرض المسرحي، تجد شكلها في الموضوع المعبَّر عنه. وبذلك هي خاضعة لمجالها التّعبيري الذي يدخل في التّصوّر العام الدرامي، حيث تصبح جزءاً لا يتجزّأ من المعبَّر عنه.

على هذا فالموسيقى في وظيفتها الدراميّة ليست «خاضعةً لمتطلّبات الجمهور، أو لأذواقه، بل على العكس من ذلك تجعل منه كياناً واحداً»[308]. وهذا ما يذهب اليه باتريس بافيس* patrice pavis حين يؤكّد أنّه لا يجب تحليل الموسيقى وتلقّيها لذاتها، لكن يجب تحليل طريقة استعمالها، وبالتّالي توظيفها في عمليّة الميزونسان، ووجودها « إنّما هو وجود في خدمة، بما يعني خدمة العرض المسرحي، وعلى هذا فالوظيفة الدراميّة هي أهمّ وظائف الموسيقى، وأنّ لفظة موسيقى مستعملة في معناها العام لكلّ الأحداث الصّوتيّة événement sonores، سواء الصّوت البشري، صوت الآلة الموسيقيّة أو الضّجيج. أي كلّ ما هو مسموع على خشبة المسرح وفي القاعة»[309]. وعلى هذا فإنّه يرى أنّ للموسيقى وظائف عدّة يمكن حصرها فيما يلي:[310]

- **الوظيفة التّوضيحيّة و الوصفيّة** :لجوٍّ ما، بواسطة تِيما موسيقيّة* " thème musicale" ، قد تتطوّر إلى موسيقى حاملة لفكرة ثابتة" leitmotive" * ، وأثناء هذه الفواصل يجد المتلقّي نفسه في حالة تفكير وتأمّل، حتّى أنّه يتخيّل ما سيلي، وبذلك فالموسيقى دواء مريحٌ.

---

[308] Adolf Appia. Musique et L'art du théâtre. L'âge D'homme.Suisse.1962.P34.

*باتريس بافيس : أستاذ للدراسات المسرحيّة.

[309] Patrice Pavis. Analyse du spectacle. Armand Colin. Paris.2005.P 130.

[310] Ibid. p133.

*تيما موسيقيّة: لحن محوريٌّ، فكرة لحنيّة متكاملة تُتّخذ أساسًا لبناء العمل الموسيقي.

* اللتموتيف : اللحن الدّال الذي يُشير إلى شخصيّة أو فكرة أو شيء.

- **الوظيفة الارجاعيّة:** وفيها يتحوّل جوّ العرض إلى ديكور صوتي، ولا يلزمه إلاّ عدَد من النّوتات الموسيقيّة حتّى يتحدّد مكان الفعل.
- **الوظيفة التّنظيميّة:** وتخصّ الميزونسان، كفترات الاستراحة أوتغيير الدّيكورات.
- **وظيفة التّأثير العكسي:** كوظيفة الموسيقى في مسرح بريشت الملحمي، عندما تُعلّق الموسيقى بطريقة ساخرة عن الفعل[هذا ما سيتعمّق البحث فيه لاحقاً].

لكنّ المخرجين لهم رأي آخر في وظيفة الموسيقى داخل العرض المسرحي، ويرجع ذلك لاختلاف مرجعيّاتهم الفكريّة، وانتماءاتهم الطّبقيّة والسّياسيّة، وكذا الأيديولوجيّة، التي استحوذت على أفكارهم الفنّية، فأبدعوا في أعمالهم، ووظّفوا الموسيقى حسب رؤاهم الإخراجيّة. يعدّ ستانيسلافسكي "الواقعيّة النّفسيّة" من المخرجين المعاصرين الذين وظّفوا الموسيقى حسب رؤيتهم الإخراجيّة، ولهذا يراه البحث نموذجاً موضوعيًّا لتفسير ووصف توظيف الموسيقى في العمليّة الإخراجيّة.

يعدّ ستانيسلافسكي ممثّلا ومخرجاً ومربّيا مسرحياّ، هذا الأخير الذي لم يكتفي بالعمليّة الإخراجيّة بل تجاوزها الى التّنظير. ومن أهمّ ما كتب في هذا المجال "إعداد الممثّل" وكذا "بناء الشّخصيّة" وكتاب آخر يُعتبر سيرّة ذاتيّةً له تحت عنوان "حياتي في الفنّ". وفي الكتاب الأوّل أسَّس لما يعرف عند الممثّلين والمخرجين ما يسمىّ بالمنهج" Méthode "انطلاقاً من فكرتين أساسيّتين هما :

– الأعمال الدّاخليّة والخارجيّة للممثّل وأثر ذلك عليه.

– الأعمال الدّاخليّة والخارجيّة للممثّل وأثر ذلك على الدّور.

وكلّ ذلك في نسيج دراميّ واقعي، يستمدّ مادّته من العالم الواقعي، ومن أهمّ مميّزات هذا المنهج أنّه القى الضّوء على تقنيةٍ جديدةٍ في التّمثيل تتّسم بالبساطة و الصّدق، ممّا يعطي وهما كاملا بالحقيقة، مع التّركيز على هدفه

و غرضه و غاية السّلوك الإنساني منه. فاذا ما توصّل الممثّل الى كلّ هذا، سينجح حتماً ويبلغ الأهداف المرجوّة.

أمّا العناصر الأساسيّة المكوّنة لهذا المنهج فيلخّصها البحث بإيجازٍ فيما يلي[311] :

1- الفعل المسرحي: وهو فعلٌ مبنيٌّ على دافع من أجل غرض وهدف معيّنٍ، يرجعه ستانسلافسكي للقصديّة أي لا فعل فوق الخشبة بدون قصد لأنّ كلّ شيء يحدث على خشبة المسرح لابدّ أن يحدث لغرضٍ ما.

2-الخيال: ملكة من ملكات الفنّان الناجح عند ستانيسلافسكي، وهي حالة مشروطة بكلمة (لو) السّحرية، حيث هي واقعةٌ تنقل الفنّان من الواقع اليومي إلى مجال أوسع، وهو مجال الخيال الذي يتجسّد حسب ستانيسلافسكي عندما يحوّل الفنّان الواقع اليومي الحقيقي إلى واقع مسرحي فنّي.

3- التّركيز والانتباه: وهما طاقتان يجب أن يتحصَّن بهما الممثّل، بهدف عدم التأثُّر، وفي نفس الوقت عدم تشتيت انتباه المتلقّي .

4- تحرير العضلات: وهو عمل جسدي مطالبٌ الممثّل بتكراره باستمرار، لأنّ أيّ ضغطٍ حسب ستانسلافسكي قد يكون سبباً في تعطيل ملكة الإبداع عند الممثّل.

5- الوحدات و الأهداف: وهي طريقةٌ رياضيّة ومنطقيّة موثّقةٌ بكلّ دقّة، تتّسم بالواقعيّة في تطوّرها الدرامي، وفيها الوحدات، المنطلق الأساسي لبلوغ الأهداف ومنها الى الهدف الأعلى،

6- الإيمان و الإحساس بالصّدق: هي حالة تتطلّب تحفيزاً وتمهيداً، وذلك انطلاقاً من الحياة المتخيَّلة، أي على مستوى الإبداع الفنّي لكي يتمّ الانتقال بهذه الحالة الى خشبة المسرح. و يعتمد ممثّل ستانيسلافسكي لبلوغ هذه الحالة على الإيمان بما يفعله، و يكون بذلك إحساسه صادقًا، على رافعتين هما لو السّحريّة و الظّروف المقترحة و المستوعبة بصورةٍ صحيحةٍ.

[311] أنظر. ستانيسلافسكي. إعداد الممثّل. ترجمة شريف شاكر. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.1997.ص ص89-381 .

7- الذّاكرة الانفعالية: وهنا تكمن حرفيّة الممثّل المبدع عند ستانسلافسكي، لأنّها تخصّ المواقف وهي ملكةٌ خاصّةٌ، وفيها يستعيد الممثّل شعوراً انفعاليّا لموقف معيّن ، حيث أنّ الفرق شاسع بين أن يعيش الإنسان الشّعور الانفعالي لأوّل مرّة ، وأن يستعيد بذلك الشّعور لغاية فنّية، والهدف هو إصفاء ميزة الواقعيّة المترجمة في الأداء التمثيلي .

8- الاتّصال الوجداني بين الممثّلين: الذي يعتبره ستانيسلافسكي عاملا هامًا يؤدّي حتمًا إلى إنجاح أي عمل مسرحي، لأنّه عندما يستشعر المتفرّج هذا الاتّصال، يصبح كمن يستمع إلى محادثة و هو مشارك فيها، و يغوص في ثنايا مشاعرها و هو صامت.

9- التكيُّف: و هو عنده حالة طبيعيّة لدى الإنسان، لأنّه دائم التكيّف مع الحالات الطارئة، و الزمان و المكان. و التكيُّفُ عند ستانيسلافسكي نوعان، تكيّف آلي و تكيّف حركي، و منطلقهما العقل الباطن، و العقل الواعي معًا، بهدف الوصول إلى تكيّف انساني طبيعي سوي.

10- القوى السّيكولوجيّة المحرّكة: لا شيء عند ستانيسلافسكي بدون دافع أو هدف، و بين هذا و ذاك، هناك قوى محرّكة يستحضرها الممثّل بهدف أداءٍ واقعيٍ و طبيعيٍ على خشبة المسرح، و هذه القوى المحرّكة، هي المشاعر، العقل، الإرادة، و قوّتها تكمن في تفاعلاتها أثناء الأداء، وفي تجانس تام.

11- الخطّ المتّصل: و هو عند ستانيسلافسكي أصل التّسلسل الدرامي و تطوّره، حيث يخوض الممثّل في دوره داخليًا، و يتعرّف على الهدف الأساسي للشّخصية، و بذلك يظهر أمامه الخط المتّصِل بدون انقطاع لشخصيّته، حاملا معه ماضٍ، حاضرٍ و مستقبلٍ.

12- حالة الاحساس الدّاخليّة : و هي حالة تُترجِم بصدق ما يقع على خشبة المسرح، و فيها يبكي الفنّان و يضحك، و يلاحظ ابتساماته و دموعه، و بذلك هي صورة حيّة لذلك التّوازن بين التّمثيل و الحياة الواقعيّة الحقيقيّة، و بذلك هي تجسيد لبراعة الممثّل في أعلى مستوياته الأدائيّة.

13- الهدف الأعلى: و هو عنصر جوهريٌّ، و أساسيٌّ، يصل فيه الممثّل إلى مرحلة الكمال عند ستانيسلافسكي. حيث يطالِب هذا الأخير ممثّليه أن يحتفظوا بالموضوع الرّئيسي، و أن يبقى محفورًا في أذهانهم أثناء كلّ عرض مسرحي، لأنّ كل العناصر المكوّنة للعرض، من أهداف مستقلّة و أفكار، و مشاعر، و كلّ الأفعال، يجب عليها أن تعكِس الهدف الأعلى. و الشّرط الوحيد للوصول إلى هذا الهدف عند ستانيسلافسكي هو المحافظة على الخط المتّصل الأساسي، الذي يجذب إليه كل الأهداف للاتجاه الصّحيح نحو الهدف الأعلى».

أمّا فيما يخصّ توظيف الموسيقى في سيّاقها النّفسي عند ستانيسلافسكي فهو دائم البحث عن الموسيقيّة " la musicalité"، حيث يساوي بين ما هو موسيقي و ما هو معروض على خشبة المسرح، و في هذا يقول «يجب على الجزء المسرحي أن يساوي الجزء الموسيقي، و يساعده و أن يحاول تقديم تلك الرّوح الإنسانيّة في صيغة حركيّة ليّنة، التي تتحدّث عنها أصوات الموسيقى، ويفسّرها أداء الممثّل.....وبذلك يصبح الفعل على خشبة المسرح، مثل الكلمة، كلاهما يجب أن يكون موسيقيًّا، و الحركة يجب أن تستمرّ بلا انقطاع، منجذبةً إلى النّوطةِ الموسيقيّةِ على آلة وتريّة، تنقطع عندما تدعو الحاجة إلى ذلك»[312].

بهدف التعرّف على الدّور الفعّال الذي تلعبه الموسيقى في العمليّة الاخراجية عند ستانيسلافسكي، خاصّة في التّمثيل، وإعداد الممثل، الذي يعتبر حجر الزّاوية والمركز العصبي، لكل عمل درامي. يجب أوّلا الرّجوع الى سيرته الذّاتية، و بذلك كتابه "حياتي في الفن". حيث تظهر فيه الموسيقى حاملةً معها تصوّره للعمليّة الاخراجيّة،

[312] ستانيسلافسكي. حياتي في الفن. ترجمة نديم معلا. الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب. دمشق 2012. ص 533.

حيث هي علاقة منهجية بين الموسيقى والمسرح. وبذلك كانت انطباعاته الأولى حاسمة في تحديد معالم دور الموسيقى في عروضه المسرحيّة، فبعد تحليلٍ فنيٍّ عميقٍ لموسيقى الأوبرا، وجد أنّ تأثيرها يكمن في حساسيّتها، وقد تصل إلى مستوى اللاّوعي، بل أعمق من ذلك حيث يقول «لازلت حتى الآن الانطباعات التي تركتها في عروض الأوبرا، تعيش حيّةً وحادّةً، أكثر من نظيراتها في السّرك. أعتقد أنّ قوّة الانطباعات نفسها، كانت أكثر من هائلة، ولكنّها لم تكن لتُدرَك في حينها. وأنّها كانت عفويةً، وعضويّةً ولا واعية، ليس على المستوى الرّوحي فقط، وإنّما على المستوى الجسدي، ولم أُقدِّر ذلك وأفهمه إلاّ فيما بعد»[313].

على هذا فهو يؤكّد على الطّابع الشعوري والاحساسي الخارج عن النّطاق العقلي للموسيقى، فالموسيقى تظهر عنده في كلّ موقفِ شكٍّ، أو أزمةٍ، ولهذا فالعلاقة بين التمثيل والموسيقى عند ستانيسلافسكي هي في السّياق النفسي، والمعيار عنده شدّة الإحساس عند المتلقّي لأنّ «قوّة الفن الجديد "مسرح الواقعيّة النفسيّة" تكمن في التّركيب والتّوازن بين مختلف الألوان والخطوط، موسيقيًّا تشكيليًّا وأدبيًّا. حيث يخلق هذا التّوازن المزاج العام، الذي يغذّي لا شعوريًا المتلقّي، إنّه يقدّم إشارات، أو إيحاءات ترغم المشاهد نفسه على إبداع خياله بنفسه»[314].

ويعتبر ستانيسلافسكي من المخرجين الكبار المولوعين بالموسيقى، و المستعملين لمصطلحاتها وقواعدها في عمليّاته الإخراجيّة حيث يؤكد أنّ «في الموسيقى قواعد يُؤسَّس عليها، و يُبنى عليها، و بالتّالي فالإبداع ليس مصادفةً .... لهذا يجب البحث عن هذه الأسس في الموسيقى، لأنّ الإلقاء والشّعر مثل الموسيقى، مثل الغناء. على الصّوت أن يُغنّي في الحديث، كما في الشّعر أن يُعزَف بالكمان»[315]. و يذهب أبعد من ذلك، عندما يسترسل في نصائحه لمُمثليه و يقوم بتوجيههم حيث، أنّ المُمثّل عنده ينمّي عاطفته تماماً كالعازف الموسيقي الذي يصل الى التّناغم مع باقي العازفين في الأوركسترا حيث يقول «ألاحظ ممثّلاً قديراً، و أنّه لم يدرك الإحساس

[313] ن. م. ص 38.
[314] ن. م. ص. 395.
[315] ن. م. ص 509.

الصّحيح، تماماً كالمغني الذي يبحث عن درجة (لا)، فيصعد و يهبط في الطّبقة الصّوتية ، و أخيراً أدرك الصّوت الصّحيح ، أحسّ ثم ضبط ، و ها هو يؤدّي بطريقة صحيحة، و الآن فقط يستطيع أن يتمتّع بفنّه، يتكلّم ببساطة و بقوّة ملهِمة، وأن يؤمن بما يفعل»[316].

على أساس ما ذُكر سابقًا فالموسيقى تلعب دورا محوريًّا في العمليّة الإخراجيّة عند ستانيسلافسكي، فهي الوسيلة المثاليّة لضبط الإيقاع العام للعرض، وباعتبارها كذلك تقنيّة أداء تمكِّن الممثّل من ضبط كلّ ما استعصى عليه كما لها تأثير كبير على المتلقّي، ولهذا يختار ستانيسلافسكي القطع الموسيقيّة التي تدخل في النّسيج الدرامي بدقّة متناهيّة، حيث تمتاز بخاصيّة الحضور، بدافع الواقعيّة في الأداء. وعليه تعتبر وظيفة الموسيقى في العرض المسرحي وظيفة مرهونة بالرؤية الإخراجيّة، فقوّتها في دعم العروض لا يمكن نفيها أو تجاهلها، لكن في المقابل هل باستطاعة موسيقى العروض المسرحيّة أن تؤدي وظيفة أيديولوجيّة؟.

المبحث الثّالث: نماذج من التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح

سبق للبحث أن عالج وظيفة موسيقى العرض المسرحي في سياقها الفنّي، لكي تكون منطلقا وأساسا متينًا لما يلي، وصولا إلى غاية مفادها، أنّ للموسيقى في العرض المسرحي وظيفة أخرى خارجة عن مجالها، هي الوظيفة الأيديولوجية.

من هنا يعتبر الخوض في هذه الوظيفة تحدٍّ و مغامرة بحثيّة، و هاجس موضوعيّ ، لأنّه ربطٌ بين مفهوم متمثّل في الأيديولوجيا، و صوت متمثّل في الموسيقى، و متلقّي متمثّل في الجمهور، في حيّز زمكاني خاص يستقبل فيه كمّا هائلا من الأصوات، منها الموسيقى، التي ليست من اختياره، حتى ولو كانت من ذوقه، لأنّها مفروضة و

[316] Voire. Jean Marie Brevault. Que Cachent Nos émotions. Éd L'Harmattan. Paris 2007.P101.

متعالية عليه. والحكم المباشر، أنّ هذه الجملة الموسيقيّة أو تلك أيديولوجيّة، هو حقّا ضرب من الخيال، أو العبث.

من هنا تظهر فرضيّة الدّلالة والمعنى، اللّتان لا تخلوّان من القصديّة، بغاية توجيه المتلقّي لشيء معيّن. و فيما يخصّ الأيديولوجيا، كما سلف ذكرها في الفصل لأوّل، أنّها مجموع تلك الأفكار و التصوّرات و التمثّلات، و المعتقدات، التي غايتها تحديد و توجيه فكر و سلوك الأفراد و الجماعات، و بذلك هي من صميم علم الاجتماع، و السيّاسة، أمّا مصطلحا الدّلالة و المعنى فهما من صميم اللسانيّات، و اللّغة فيها أهمّ وسيلة لنقل الأفكار، و ما الأيديولوجيا إلاّ أفكار تسعى إلى التّجسيد في الواقع، و على هذا فاللّغة كما يقول دوسوسير* "Ferdinand Saussure"de« نظام اشارات(علامات) تعبّر عن أفكار»[317] ، و هذا التعبير لا يمكن أن يكون واضحا، الاّ في تركيبةٍ تكون فيها «العلاقة بين الدّال (الصّورة السّمعيّة) و المدلول (المفهوم)»[318] ثابتة , لأنّ هذه العلاقة عنده تكون كذلك اعتباطيّة، حيث أنّ العلامة اللّسانية (بيت) مثلاً تتجسّد صورتها السّمعية في التّتابع الصّوتي (ب – ي – ت) و مفهومها, هو كلّ ما يدركه مستعمل هذه اللّغة من معاني مختلفة بهذه الصّورة كأن تكون مثلاً(مأوى – مخبأ – بناء – مخدع) إلاّ أنّ الموسيقى لا تملك هذه الخاصيّة, مع أنها تمتلك خاصّيتان مشتركتان مع اللّغة، هما الكتابة و الصّوت، قد تكون فيها الكتابة (النّوطة الموسيقيّة) دالاً لكنّها لا تفضي حتما إلى مدلول، لأنها« لا تستطيع أن تكون ناقلا لمعلومة من النوع المفاهيمي »[319].

و على هذا فالثّنائية السوسورية تبدو مبتورة و ناقصة ، إذا طُبّقت على الموسيقى، و خاصة إذا كانت هذه الأخيرة لذاتها "خالصة". و هذا ما يتبنّاه الشّكليونLes Formalistes من أمثال سترافينسكي* "Igor Stravinsky

*فردينان دي سوسير: 1857-1913. عالم لغويّات سيوسري. و مؤسّس البنيويّة في اللسانيّات.

[317] فردينان دي سوسير. علم اللّغة. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. دار آفاق عربيّة. بغداد. 1985.ص 34.

[318] ن. م. ص86.

[319]Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique. Éd Actes sud/INA2009.P87.

* ايغورسترافينسكي: 1882-1971. مؤلّف موسيقي و فائد أوركسترا روسي.

" الذي يؤكّد بأن « الموسيقى في جوهرها غير قادرةٍ على التّعبير عن أي شيء كان، سواء كان موقفًا، أو حالةً نفسيةً، أو ظاهرةً طبيعيةً، أو حتى احساسًا»[320]. وبالتالي فالشكل هو نفسه المضمون "المسموع "، والموسيقى في هذه الحالة ليست لها غايةً أو هدفًا إلاّ ذاتها، وما هي إلاّ أشكال صوتية في حركة دائمة. وقد ذهب بيير بوليز* " Pierre Boulez " إلى أبعد حدٍّ من هذا حيث أكّد أن «الموسيقى فنّ لا دلالي»[321].

على هذا فالشيء الذي يميّز اللّغة الموسيقيّة عن اللّغة هو أنّها دالٌّ بدون مدلول، حيث لاتعطي للأذن سوى ذلك الصّوت تلك "الدّلالة"[بتحفُّظٍ كبير] البيضاء التي لا يمكن تحويلها لأيّ لغةٍ كانت، لهذا فهي غير قابلة لتكون حاملةً لرسالة، إذا كانت خالصةً، أو لذاتها.

لكن موسيقى العرض المسرحي، موسيقى من نوع خاص، حتى لو اختلفت أشكالها، لأنها خاضعة لمجال العرض، وبالتّالي فهي تنتمي إلى «مجال دلالي»[322] Champ sémantiqueحسب رولان بارت* " Roland Gérard Barthes". وبذلك لا يمكن إدراك وظيفتها إلاّ بربطها بعناصر العرض الأخرى كالإنارة، والديكور، والنصّ، و الفعل. ولافتقاد الموسيقى عنصر المدلول "المفهوم" السّوسوري، يبتعد النقّاد عن الدّلالة الموسيقية في العرض المسرحي، ويبحثون أكثر في المعنى «باعتبارها عمليّة مقصودة تكون نتاج الوظيفة الرّمزية للقطعة الموسيقية المختارة»[323]. و الرّمزية موسيقيًا، هي تلك اللّحظة التي تتحول فيها الموسيقى تحولاً جذريًا، أي من موسيقى ذات مرجعية ذاتية" Musique AutoRéférentialiste " حيث لا تعني إلاّ ذاتها ، و شكلها هو مضمونها، إلى موسيقى مرجعية" Musique Référentialiste "حيث تحيل Renvoi المتلقّي إلى شيء آخر، و على هذا يؤكد

---

[320] Igor Stravinsky. Chronique De Ma Vle. Éd Domoel et Steel. Paris .1962.P116.

*بيير بولييز: 1925-2016. مؤلّف موسيقي و فائد أوركسترا فرنسي و باحث في الموسيقى.

[321] J.J Nattiez. Musique. Une encyclopédie pour le 21ème siècle. V2.Ed Act/Sud.Paris.2004.P265.

[322] Muriel plana et Frédric Sounac. Les Relations Musique –Théâtre.L'Harmattan.Paris.2010.P17.

*رولان بارت: 1915-1980. ناقد أدبي و سميولوجي فرنسي.

[323] Michel Imberty. Entendre La Musique. Éd Bordas.Paris.1979.P16.

جون مولينو* Jean Molino أن «الشّكل الرمزي مكوَّنٌ من علامات، و الإحالة " Renvoi" فيه من أهم خصائص الوظيفة الرمزية»[324]. بذلك تصبح الموسيقى محفّزًا ومثيرًا وموجّهًا، تشدُّ انتباه المتلقي "الجمهور"، وكذا ذاكرته الجماعية إلى موقف معين، أو حدث تاريخيّ ما. على هذا فرمزية القطعة الموسيقية المختارة «تحيل مباشرة إلى الواقع المتمثل في أربع مجالات، هي في الأصل غير موسيقية "Domaine Extra-Musicale" وهي المجال التاريخي، البسيكولوجي، السوسيو-ثقافي، و الجمالي حيث تجعل من الموسيقى واقعا رمزيًا شاملا»[325].

و خلاصة لما ذكر سابقا، فالموسيقى باعتبارها لغة: لا يمكن لها أن تكون سوسوريّة فيما يخص علاقة الصورة السّمعية بالمفهوم أي علاقة الدّال بالمدلول. لأنّها مبتورةً، و بذلك هي دالٌّ بدون مدلول. ولا يمكنها أن تُفسّر ذاتها بمفرداتها "النوتة الموسيقية" ، أو أن تحمل أو تنقُل فكراً أو تصوّراً. و بما أنّ الأيديولوجيا هي تلك الأفكار و التّصورات و المعتقدات، فليس للموسيقى مجال أو وسيلة لنقلها إلى متلقي "الجمهور" العرض المسرحي إلاّ في شكلها الرّمزي، و الذي تكون فيه القطعة الموسيقية المختارة علامة تحيل إلى مجال غير موسيقي "Domaine Extra-Musicale " .

في الأخير سيحاول البحث إلقاء الضّوء على نموذجين مسرحيين، هما المسرح "الملحمّي البريشتي"، مسرح "البيو ميكانيكا لمايرهولد"، باعتبار الموسيقى محرِّكاً أساسيّا للفعل المسرحي فيهما، و باعتبارها حاملةً لأيديولوجية و محمولةً بها .

1- مسرح بريشت

شكَّل مسرح بريشت الملحمي حركة مفصليّة في تاريخ المسرح العالمي عامّة والأوروبي خاصّة. ذلك لأن هذا المسرح لم يكن منعزلاً عن واقعه، و لم يكن بريشت ذاته يعيش بالتّوازي مع التّاريخ، بل كان متفاعلاً معه، و فاعلاً نشطًا

*جون مولينو: سميولوجي و ميزكلوجي.

[324] Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique. Éd Actes sud/INA2009.P17.

[325] Ibidem.P23.

فيه، سعى بكلّ ما استطاع عبر فنّه إلى تغيير ذلك الواقع، الذي كان يرى فيه أنّ المسرح مرآةً عاكسةً لطبقةٍ مهيمنةٍ هي البرجوازيّة . و لهذا «أنشأ بريشت فنًّا سياسيّا فعّالا مرتبطاً بالواقع ،و ذو علاقةٍ جديدةٍ مع مؤسّسة الفن، ولهذا يجب ان يُفهم تاريخيّا ..... ولهذا لم يكن يرى ضرورةً في الغاء المسرح برمّته، بل عمل على تغييره جذريّاً ... و بهذا كان يهدف إلى تغيير المسرح كمؤسّسة و ليس إلى تدميره و القضاء عليه»[326]، و بذلك أصبح المسرح بالنّسبة لبريشت الغاية و الوسيلة في نفس الوقت. و لفهم هذه الشّخصيّة الفنيّة المبدعة المتفاعلة مع التّاريخ و المحاولةِ لتغيير واقعها، يجب أوّلا الرّجوع إلى سيرتها الذّاتيّة[327].

ولد أوجين برتولد فريدريك بريشت Eugen Berthold Friedrich Brecht سنة 1898 بمدينة أوزبورغ الألمانيّة، وسط بيئة بورجوازيّة، حيث كان أبوه مديراً لمعمل الورق بها. و منذ صِغره كان مولوعاً بكتابة القصائد الشّعريّة و القصّص، حيث كان يشارك بأعماله تلك في مجلة اخبار " أوزبورغ" في مرحلة الثانويّة، و كانت اعماله تنشر تحت عنوان "أفكار حول عصرنا و الأسطورة الحديثة"، و لما نال شهادة الثانويّة التحق بكليّة الفلسفة بميونخ، ثم بعدها انتقل الى كليّة الطب، لكن سرعان ما استدعي للانضمام في صفوف الجيش أثناء التّعبئة العامة، حيث عمل ممرّضاً في مستشفى أوزبورغ، أين كانت له الفرصة لكتابة أولى اعماله المسرحيّة و منها "أسطورة الجندي الميّت" ، و عند عودته انظمّ الى حركة "سابرته الاشتراكية"، لكن لم يكن دوره فعّالا فيها، و بعدها بدأ يكتب في أحد الجرائد الاشتراكيّة ، التي اصبحت شيوعيّةً فيما بعد و كان عنوانها "فولكسريل" , حيث كانت وسيلةً له لنشر أعماله المسرحيّة، و منها مسرحيّة طبول في اللّيل سنة 1920، و في عام 1924،استقر بريشت في برلين حيث قدّم مسرحيّة "ادوارد الثّاني". بعد تولي "أدولف هتلر" النّازي الحكم سنة 1933، أُجبر بريشت على الهجرة مع زوجته إلين

[326] بيتر بروكر. الحداثة و ما بعد الحداثة. ترجمة عبد الوهّاب علّوب. منشورات المجتمع الثّقافي. أبو ضبي. ط1. 1995. ص. ص 109-110.

[327] برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997.ص ص10-32.

فيجل* "Hélène Weigel " إلى سويسرا أولاّ، ثم الى الدانمارك ثمّ فلّندا، ثم بعد ذلك الى الولايات المتّحدة، أين كانت له الفرصة لكتابة العديد من أعماله المسرحيّة. وفي عام 1949، عاد بريشت الى ألمانيا الشرقيّة و استقر بها، و كوّن مع زوجته فرقة مسرحيّة تحت اسم "بارلينر أسامبل"، و في سنة 1965 توفي المخرج المسرحي برتولد بريشت في منزله في برلين إثر انسداد نسيج القلب العضلي.

1.1. البعد الأيديولوجي لِمسرح بريشت

كانت غاية بريشت الفنيّة، الوصول الى ما أسماه بالمسرح الشّامل. و هو ذاته كان شاملاً، حيث كان المخرج المسرحي و الدراما تورج، و الكاتب و الشّاعر، و الموسيقي و الصّحفي، الذي تكوّنت لديه رؤية خّاصة لهذا العالم انطلاقاً من واقعه، هو واقع ألمانيا ما بين الحربين المليء بالتّراكمات التّاريخيّة و الأزمات و الهزّات السّياسيّة، و الاقتصادية ،و خاصةً هيمنة الطّبقة البرجوازيّة، باعتبارها الطّبقة المهيمنة فكريّاً مجسّدةً في البنية الفوقيّة، و بذلك كان فنّها مرآةً عاكسة لها، و لم يكن إلاّ وسيلة في يدها، و بما أنّ بريشت كان يساريّا متشبّعاً بالأفكار الماركسيّة، جهر بعدائه لهذه الطّبقة و لفنها، و لذلك« كان لاعتناق بريشت الماركسيّة انعكاسا واضحاً على اهتماماته في عروضه، حيث كان يهتم بالعلاقات الاجتماعيّة وفق المفهوم الماركسي»[328]. وجوهرها المتمثّل في الصّراع الطّبقي، على هذا، وجد في المسرح وسيلة لتعرية هذه الطّبقة المهيمنة وفضح أساليبها، حيث خلق وعيًا بالوضع الرّاهن أنداك عند الشّعب الألماني، و خاصّة طبقة البروليتاريا منه، لتأخذ زمام أمورها بيدها و تسعى الى التّغيير. ولهذا كانت الهيمنة البورجوازية الواضحة في كلّ مجالات الحياة، أنداك شغله الشّاغل، وكيف أنّ الآلة الاقتصادية، التي من المفروض موجودة في خدمة الفرد، أصبح الفرد بدون وعي

*إلين فيجل : 1900-1971. ممثّلة ألمانيّة و زوجة بريشت و عضوة في مسرح البرلينر اسامبل.

[328] مدحت الكاشف. المسرح و الإنسان. تقنيّات العرض المسرحي المعاصر. الهيئة المصريّة للكتاب. القاهرة. د ط. 2008.ص 30.

عبدًا لها. وفي هذا الصّـدد يقول بريشـت «يجب على الدّولة أن تكون غنيّةً، و الإنسـان فقيرًا، و الدّولة من واجبها أن تأخذ الكثير، و ما على الإنسـان إلاّ أن يرضـى بالقليل. إنّه الحقّ الكوني للفقير»[329]. بهذه الكلمات، أراد بريشـت أن يثبت أنّ التّغيير آتٍ لا محال، لأنّ الهيمنة البورجوازية ليسـت قدرًا محتومًا. وليس على الإنسان الخضوع لها، والاستسلام لقوانينها التي لا تحكم إلاّ مصالحها، بل على العكس من ذلك يجب أن يسعى إلى التّغيير، وبذلك هو يُفعِّل النظريّة الماركسية القائلة بأنّ «الفلاسفة لم يفعلوا شيئًا، غير أنّهم فسّروا العالم بأشكال مختلفة، لكن المهمّة هي تغيير العالم»[330].

من هنا جاء مسرحه الملحمي في صورة براكسيس "Praxis" جمالي، يضع المتلقّي في حالةٍ يتوقّف فيها الزمان و المكان عنده، ليتعقّل واقعه، بعيدًا عن أي اندماج أو إيهام بالواقع ولذلك جاء مسرحه على النّقيض من المسرح التقليدي، الذي تكون نتيجته التّطهير "Catharsis" عند المتلقّي، و بذلك استعمل بريشت تقنيّة التغريب مقابِلة للتّطهير الأرسطي، وصولا إلى التّغيير، و على هذا يعتبر التّفكير عند بريشت لحظةً مُتعَقِّلةً غايتها التّغيير، و التي تمرُّ حتمًا عبر الفعل. وفي هذا المجال يؤكد بريشـت أنّ« الممثّل الملحمي يتميّز عن أمثاله بميزتين، أوّلهما أنّه يحسـن التّفكير، و ثانيهما أنّه لا يفكّر كمثالي بل كمادي»[331]. يتعامل مع واقعٍ موضـوعي، و يعمل على عرضـه كما هو بدون تزييف، حرصًـا منه على عدم اندماج و تعاطف المتلقّي معه، و جعله يعيش حالة إيهام بالواقع، بل على العكس من ذلك، جعل المتلقّي يكتشـف بطريقة مُتعقَّلة الصّـراعات الحقيقيّة التي هي واقعة. ومن هنا يتجلّى تشبُّع بريشت بالأفكار الماركسيّة، حيث يعلن ذلك صراحةً أنّه «لا مجال للشكّ في أنّ الصّراع ضدّ الأيديولوجيا" البورجوازيّة" أصبح بدوره أيديولوجيا»[332].

[329] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P17.
[330] Karl Marx.F.Engels. Etude Philosophique. Éd Sociale. Paris 1974. P51.
[331] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P30.
[332] Ibid.202.

انطلاقًا من هذه الفكرة، وضع بريشت مسرحه الملحمي موضع وسيلة فنيّة لتمرير هذه الأيديولوجية المعاديّة للبورجوازيّة، و كذا الدِّعاية لها، حيث جعل نظريّاته حول المسرح الملحمي، و وسائله المتميِّزة عن باقي المسارح التّقليديّة في خدمة هذه الأيديولوجيا، و على هذا كان يرى أنّ مسرحه مسرحاً تعليميًّا حيث أنّه «مثالٌ عن خلقٍ متفتِّحٍ عن العالم و تحوّلاته، حريصٌ على أن يؤدّي حسابًا كاملاً عمَّا يجري فيه، و على هذا النّحو، فهو مدعوٌّ إلى أن يغيّر ذاته دون كللٍ مدركًا ادراكًا كاملاً لغايتهِ و للسّبل المؤدّية اليها»[333].

من أهمّ الوسائل التي استعملها بريشت في مسرحه الملحمي، حالة التناقض التي تُنتِج بدورها جدليّة سواء كانت بين الممثّل والشّخصيّة أو بين الممثّل والمتلقّي"المتعلّم". و يفسّر بريشت ذلك قائلاً«يجب اعتبار المسرح الملحمي بناءً عقلانيًّا، تكون فيه الأشياء مفهومة و لهذا فالعرض سابقٌ لأيّ اعتبار. و المهمّة الإخراجية فيه تكون تعبيرًا عن علاقة الفعل بالعرض، و إذا كان البرنامج التّكويني الماركسي محدَّدًا بالجدليّة، و بذلك بين سلوك المعلِّم، و كذا سلوك المتعلِّم، فالمواجهة قائمة بين الحدث المسرحي المعروض و سلوك العرض الذي يظهره»[334].

بهذا، فالجدليّة المحمولة بالتناقض عند بريشت هي المحرّك الأساسي للأحداث في المسرح الملحمي و المتمثّلة في جدليّة العلاقة بين الإيمائي "Gestuel" و الموقف في حدّ ذاته، و جدليّة العلاقة بين الممثّل و الشّخصيّة المعروضة، و جدليّة أخرى هي العلاقة بين سلوك الممثّل و سلوك المتلقّي. وكلّ هذه اللّحظات الجدليّة خاضعة لجدليّة عُليا «تبرز علاقة المعرفة بالتّربية، لأنّ كل المعرفة التي وصل اليها المسرح الملحمي، لها تأثير مباشر على التّربية»[335]. وحالة التناقض هذه التي تفضي الى جدليّاتٍ مختلفة، هي التي تُبقي المجال مفتوحًا للمتلقّي" المتعلّم" في مسرح بريشت في حالة يقظة، بعيدًا عن الإيهام بالواقع، وغير مندمجٍ و مُتعقِّلٍ لما يحصل أمامه.

---

[333] برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997. ص8.

[334] Ibidem.P31.

[335] Ibidem.P37.

وعلى هذا يقول برنار دورت «.... فالمسرح الملحمي يهتم قبل كلّ شيءٍ بسلوك النّاس فيما بينهم، أي عندما يؤدّي هذا السّلوك معنًى تاريخيّا، اجتماعياً، وبعبارةٍ اخرى أنموذجا، ومنه يستبدل بريشت الصّراع بمفهوم التناقض، فالشّخصيات لا تلتقي أبداً اثناء المشهد الرئيسي حيث تحتدم عقدة صراعهم وتنحلّ، وهي لا تجابه المجتمع أبداً مجابهةّ مباشرة حاسمة»336. و هذا الأنموذج الذي يعنيه برنار دورت هو الانسان العابر للتّاريخ،كما الايديولوجيا كذلك عابرة للتّاريخ، مجسّـدَةً في الطّبقات المهيمنة، و منها البرجوازيّة و فنها الدرامي الذي خلق نوعاً من الوعي الزائف داخل المجتمع عبر عمليّة التطهير، و بذلك أصبح الصّراع في المسرح الملحمي صراعا تاريخيّا بين البشر، بين المهمِن و المهيمَن، و بذلك هو نفيٌ صريح لكلّ التحليلات و التّفسيرات الميتافيزيقيّة التي كانت غالباً ما تعطي تبريرات للهيمنة بوسائل زائفة، مثل القدر و مشيئة الآلهة.

بذلك، فالصّراع الحقيقي هو صراع طبقي بين البرجوازيّة التي تخفي الحقائق و المسرح الملحمي الذي يكشف و يفضح هذه الحقائق، بهدف الوصول الى درجة أكبر من الوعي لغاية التّغيير، و على هذا فقد انحاز برتولد بريشت و مسرحه الملحمي إلى الطّبقة العاملة، و في هذا الصدد يقول بريشت« إن وُجد مسرح قادر على قيادة الجماهير لاَ أن يُقطَر وراءها فهو حتماً المسرح العمّالي »337، و انطلاقا من هذا الاستنتاج الذي وصل إليه بريشت عن طريق مسرحه يمكن القول أنّ الصّراع الذي تجسّد عبر المسرح الملحمي لا يمتُّ بصلة الى الصراع التقليدي الذي نظَّر له أرسطو و نهايته الحتميّة التي تمرّ عبر التطهير، الذي هو في الاصل حالة عاطفيّة وجدانيّة ممثّلة في الخوف و الشّفقة، بل هو صراع على ارض الواقع، اجتماعي سياسي تاريخي، و بذلك أيديولوجي، و النّهاية فيه غايةٌ هي التّغيير، التي تمر حتماً عبر العقل و تَعقُّلِ اللّحظة الملحميّة، ولهذا« فالدراما الأرسطيّة محصِّلةُ ذاتٍ، بينما الدراما الملحميّة محصِّلة مجتمعٍ»338.

336برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997.ص 231.

337 ن. م. ص 113.

338 قيس الزبيدي. مسرح التّغيير. مقالات في منهج بريخت الفنّي. دار بن رشد. لبنان.ط1. 1978. ص30.

يأتي التّغريب في مسرح بريشت لخلق تلك المسافة النقديّة بين الممثّل و الشخصيّة التي يحملها، و بين العرض و المتلقّي، و على هذا لا يرى برشـــت في المتلقي ملاحظاً ســـلبيّاً ،و لا الممثّل مخادعا يجب التعاطف معه و الاندماج مع شـخصـيّته، و بذلك ليس على المتلقّي في مسـرح بريشـت أن يُركّز كلّ جهوده لإدراك المغزى من حل العقدة كمرحلة نهائية، بل على عكس من ذلك فهو مطالبٌ بالتركيز على كلّ مجريات العرض، و لهذا لا مجال للعاطفة، بل لِتعقُّل التركيبة العامة للعمل الفني الذي يتعالى عن الوحدة، هذا العمل الذي يدفع المتلقي لأخد موقفٍ نقدي ما، و بذلك دفعه للتّســـائل حول حقيقة واقعه الاجتماعي، و عليه فالتّغريب هو« تقنيّة تتناول الأحداث الاجتماعية الانســانيّة المطلوب تصــويرها و تســميتها على اعتبارها شــيئاً يدعو للتّفســير و الايضاح، لا مجرد أمر طبيعي، مألوف، و الغرض من هذا التأثير هو السّماح للمتفرج ان يلجأ إلى النّقد بشكل بنّاء من وجهة نظرٍ اجتماعيّةٍ»[339]. وعلى هذا فتقنية التّغريب التي وظّفها بريشـت في مسـرحه ، هي ذات غاية ايديولوجيّة تصـبّ حتما في الغاية النهائية ممثّلةً في التّغيير باعتبارها وسـيلةً، لأن مسـرح بريشـت الملحمي، هو قبل كلّ شيء ماركسي و ثوري، و لابدّ لوسائله ان تنسلخ تماما عن كل ما له صلة بالمسرح التقليدي، باعتباره صـورة أو مرآةً عاكسـةً للطّبقة البرجوازية. لأنّ النّضـال ضـدّ هذا النظّام بنفس وسـائله، يصـبح محاولةً يائسـة و فاشلة مسبقاً، و على هذا الأساس جاءت تقنية التّغريب "Distanciation" لتكون رداً على المسرح الكلاسيكي الذي نظّر له أرسـطو «انطلاقا من جماليّة الايهام بالواقع، و ضـرورة الاندماج و التعاطف، و ما هي إلاّ وسـائل اغتراب"Aliénation" في نظر بريشـت.... و يعني كذلك مشـروع "فاغنر" الخاص بالفن الشّـامل، الذي يعتبره بريشـت امتداداً للمسـرح الكلاسـيكي و قدرته الهائلة على جعل المتفرّج في حالة اغتراب و ذلك عبر دمج كل

[339] أريك بانتلي. نظريّة المسرح الحديث. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافيّة العامّة. ط2. 1986. ص 82.

الفنون التي تجعل المتلقّي يغوص في العرض بطريقة عكســـيّة، و هي بذلك تُحطّمه، تجعله لا يفكر، لا يأخذ موقفا، بل هو خاضع لها»[340].

لهذا تعتبر تقنيّة التّغريب وسيلة فعّالة يستعملها بريشت لخلق جدليّات غير متناهيّة، تتغذّى من تناقضاتٍ تحفّز عقل المتلقّي أثناء اللّحظات الملحميّة، وهي كما عبّر عنها أحد من عايشوا بريشت وحضروا عروضه، وهو وولتر بنجمان* Walter Benjamin أن جدليّة بريشـــت هي جدليّة في حالة توقّف "Dialéctique en Stop" [341]تحمل كلّ المعاني الأيديولوجيّة المناهضــة للطّبقة المهيمنة، ممثّلةً في الطّبقة البورجوازيّة. وعلى هذا «فالتّغريب وُجد لتحطيم المفهوم التّقليدي للفن، و أخيرا الأيديولوجية البورجوازيّة، و لهذا فالمهمّة الأساسيّة للفنّان ليست الانتظار، بل إثارة الواقع عبر الممارسة. وبذلك فالواقع، هو كذلك العَداء الاجتماعي الذي يتكشَّف عبر تقنيّة التّغريب، لكن بدون الوصول إلى حلٍّ واضحٍ»[342].

هذا الحلّ المنشود يعتبره بريشت من مسؤوليّة المتلقّي. وغايته في ذلك النّقد وصولاً إلى التّغيير. على هذا هو مسرح يأهّل أشخاصًا، أو مناضلين قادرين على تفهُّم ظرفهم التّاريخي الخاص، و السّعي بدون كللٍ إلى تغييره، ما يجعل الجمهور يتبنّى سلوكًا يتّفق مع الظروف التّاريخيّة الواقعيّة، و بهذا يعتبر مسرح بريشت الملحمي مشروعًا متكاملاً، غايته القضــاء على الأيديولوجيّات، ومن هنا يظهر إلى العلن ذلك التّفاعل بين الصّــالة و المنصّــة« حيث ينشأ بينهما نوع من الأخذ و الردّ، ووعي متنامٍ في الصّالة من خلال المنصّة، و هذا العمل لا يتضمّن خاتمة، فلا نظام يُقام دفعةً واحدةً، و لا تُذكر أيّة حقيقة توافق جميع النّاس و كلّ الأزمنة، لا في الصّـــالة و لا من خلال المنصّة، إنّ تمثيلها و عملها، هما من فعل عاملٍ ثالثٍ، هو الحقيقة التّاريخيّة التي تحيط بالصّالة و كذا

[340] Christian Godin. La Totalité V4.Livre1.Ed Champ Vallon.Paris.1998.P508.

* وولتر بانحمان: 1892- 1940. فيلسوف و مختص في تاريخ الفن. و ناقد أدبي و فنّي ألماني.

[341] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P54.

[342] Ibid P230

المنصّة»[343]. و للغوص أكثر في مسرح بريشت الملحمي، يرى البحث أنّه من الأهميّة بمكان التعرّف على كيفيّة تجسيد بريشت لأفكاره عبر مسرحه، و ذلك بواسطة رؤيته الاخراجيّة ووسائلها.

1.2. البعد الفنّي لمسرح بريشت

كانت كلّ أفكار بريشت تنطلق من واقع حال هذا الجمهور، و كذا إيمانه الرّاسخ بأنّ مسرحه الملحمي أداةً هامّةً للتّغيير، وذلك عبر جعل المتلقّي متفرّجًا و ممارسًا في آنٍ واحدٍ، ليصل به إلى مرحلة الوعي بتاريخهِ و السّعي إلى تّغييره بالثّورة عليه، و لا يمكن ذلك حسب بريشت إلاّ بتجاوز المسرح التّقليدي الذى يعتبره صورةً عاكسةً لنظامٍ اجتماعي اقتصادي و سيّاسي، النّاشر لوعيٍ زائفٍ عبر فنّه، و هو بذلك يلغي كلّ تفكيرٍ أو تعقُّلٍ للتّناقضات الواقعيّة، التي هي من صميم وجوده و لهذا يقول بريشت « إنّه لمن دواعي العار للجيل الذي ننتمي إليه، أن نؤكِّد موت الدراما بوضعها الرّاهن، و دونما طفرةٍ جادّةٍ على أيدي أبناء هذا الجيل، لإعطاء الدراما من بلسم التّعبير عن تناقضات الواقع المعاصر، لكي تدُبّ في أصلها الحياة من جديد، كوعاءٍ للتّوعية الثقافيّة.....هذه الجرعة، و ذلك الوعاء لن يوجد بترميم أو ترقيع ما هو كائن، بقدر ما هو البحث عن ابتكارٍ ملائمٍ جديد، يستوعب هموم العصر. فلكلّ عصرٍ مشاكله بفنّانيه المنتجين، و بجماهيره المستهلكين، و النُقّاد المراقبين، للمطابقة بين الفن و المجتمع»[344] .

هذه الطّفرة التي يعنيها بريشت هي طفرة تغيير شاملة بدءًا بالمؤسّسة الفنيّة في حدّ ذاتها. لأنّها كانت تجسيدًا حقيقيًا لوعي زائفٍ يصبُّ في صالح الطّبقة البورجوازيّة التي تمتلك وسائل الإنتاج « و ما وجودُ الفنّانين و الكتّاب، و الموسيقيّين إلاّ وجودًا اجتماعيًّا مضطربا و غير واضح. يحسبون أنفسهم يمتلكون الآلة، لكن في الحقيقة هي التي تمتلكهم وليس لهم عليها أي سيطرة. لهذا هي ليست وسيلة في يد المنتجين، بل وسيلة

[343] برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997.ص 235.
[344] محمّد صدّيق. النظريّة الملحميّة في مسرح بريشت. دار الثّقافة الجديدة. القاهرة. ط . 1 . 1992. ص31.

ضدّهم»[345]. كأنّها نفس كلمات "كارل ماركس" في العمليّة النّقدية ضدّ اليسار الهيغيلي. لكن بريشت أعلن سراحةً انتماءه لهذا الفكر و تبنّي كلّ افكاره بقوله« في اللّحظة التي قرأت فيها ماركس، دبّتِ الحياة في معارفي و ممارساتي و انطباعاتي المبعثرة سابقا»[346]، و بذلك سعى الى التّغيير انطلاقا من المؤسّسة الفنيّة، التي و جد أنّها لا تنتمي الى المجتمع عامة، و أن وسائل الانتاج الفني ليست بيد المنتجين الذين ينتجون الاعمال الفنيّة، و بذلك اصبح الفنّ سلعة و لهذا «استنكر بريشت هذا الواقع، الاتكاليّة الحتمية التي يعيش تحت وطئتها الفنان في علاقته بالآلة "البورجوازيّة" »[347].

و بذلك يعلن بريشت رفضه لهذا الواقع و هو رفض صريح للآلة، و معها كلّ الاشكال الموروثة. و عليه يعتبر نقد المسرح كمؤسّسة نقداً سياسيّاً و«مطلبُ مسرح جديد هو في نفس الوقت مطلب نظام اجتماعي جديد»[348].

بناءً على هذا جاءت أولى هجمات بريشت المسرحيّة على هذا الواقع، عبر مسرحيّة "القروش الأربعة"" L'Opéra de quat'sous" التي ألّفها سنة 1928 ضدّ المجتمع البورجوازي، و التي جسّدتها ثلاث شخصيّات رئيسيّة هي "مستغِلّ المتسوّلين"، "السّفاح"، و"رفيقه في السّلاح" الذي أصبح رئيساً للشّرطة. هي مسرحيّة و صفها بريشت بانها « صورة صادقة عن المجتمع البورجوازي المبنيّ أساساً على المال»[349]. هي مسرحيّة تُظهر الوجه الحقيقي للعالم المبني على اساس المنفعة و الرّبح، حيث يتحوّل فيه الانسان الى ذئبٍ يستغلّ ضمائر النّاس العالقة تحت رحمة الفقر بضميرٍ مرتاح، هذا الذّئب ممثّلا في شخصيّة بيتشوم "Peachum"« هذا البرجوازي الذي وصل الى درجة من التّنظيم و العقلانيّة اللّتان أتاحتا له الوصول الى فكرة أنه بإمكانه الوصول الى المال

[345] Ibidem. Pp 18-19.
[346] Fred Fischbach. L'évolution Politique de Bertolt Brecht. Presses université Lille 3 1976. P 59.
[347] Ibid. P 75.
[348] Ibidem P 75.
[349] Ibidem. P. 68.

بســـهولة عبر الآخرين، حتّى ابنته يمكنه التضـــحية بها في ســـبيل المنفعة، و من جهة أخرى لا يتوانى في وعظ الآخرين و يعلّمهم الاخلاق »[350].

امّا الشـخصـيّة الثّانية، فهي شـخصـيّة ماكبيث أو ماكي السّـفاح"Makie le Surineur" هذا اللّص و القاتل المزعوم البورجوازي « الذي يعبّر بصدق عن حكمٍ أو تقديرٍ بورجوازيٍ، مفاده أن اللّصوصيّةُ ليست من صفات البورجوازي، و هذا التّقدير هو جوهر شخصيّة "ماكي السفّاح" الذي يوحي بأنّ البورجوازي له من الأخلاق و النّبل أكثر من أي شـــخص آخر، و بذلك فالبورجوازي لا يمكن أن يكون لصّـــاً أو قاتلاً، و بذلك هو دائم الزيارات لرئيس الشّرطة الذي يمثّل النظام البورجوازي »[351].

امّا الشخصيّة الثالثة فهي شخصيّة براون" Brown " رئيس الشّرطة المنفصم الشخصيّة الذي لا يفرّق بين الوظيفة و الانسان و بذلك هو «شخصيّة متحضّرة منقسمة فيّ ذاتها، تعيش في انفصام و ازدواجية تمكّنه من مواصلة حياته داخل المجتمع البورجوازي»[352] . وعن طريق هذه الشخصيّات، حاول بريشت اظهار وفضح الحقيقة التي تتستَّر عنها البورجوازيّة، والمتمثّلة في الفقر و الظّلم الاجتماعيّين، و كذا الرّشوة و طبيعة الإنسان الفاسدة، و بذلك هي مسرحية نقدية، تضع المتفرّج في حالة صدمة يرى من خلالها واقعه يتحرّك أمام عينيه. وعلى هذا يمكن القول أنّ مسرح بريشت أيديولوجي ثائر على واقعه الذي تهيمن عليه الطّبقة البورجوازيّة التي لا يهمّها سوى تبرير الوضع الرّاهن ، وكذا تلميع صورتها عبر فنّها الذي غالبًا ما تطغى عليه وظيفة التّسلية و الامتاع، و على هذا « ظهر المسرح الملحمي ليعيد النّظر في خاصيّة التّسلية، وبذلك يهزّ شرعيّته الاجتماعيّة، عن طريق إفراغه من وظيفته في النّظام الرأسمالي، و كذا تهديد مصالح النقّاد البورجوازيّين»[353] . وبناءً على هذا

[350] Ibidem. P. 68.
[351] Ibidem. P. 70.
[352] Ibidem. P. 70.

[353]Walter Benjamin. Essais sur Brecht. Ēd. Paris.2003. P 28.

فهو يحمل صفتي التّنوير والتّثوير، بهدف تحرير المسرح أوّلاً كمؤسّسة فنيّة، ومن ثمّ، تحرير الأفراد من قيود هذه الطّبقة المهيمِنة عبر التّوجيه والتّحريض، ونشر الوعي.

بذلك، يضع الطّبقة البورجوازيّة و فنّها المبني على غرس وهم الحريّة والنّبل و كذا البطولة، محلّ نقدٍ غايته إبراز استغلال الإنسان للإنسان ، وعليه فشخصيّات المسرح الملحمي لا تحمل صفة البطل التراجيدي حيث «أدرك بريشت أنّ البطل الفرد المتميِّز طبقيًا في التراجيديا، كما يصفها أرسطو هو رمزٌ للمجتمع، يقدِّس نظامًا هرميًا معيّنًا، يقوم على التّمييز الاقتصادي و الاجتماعي لفئةٍ محدّدةٍ، و قهرٍ للفئات الأخرى..... وأنّ الخطأ التراجيدي الذي يؤدّي إلى سقوط البطل، ليس في حقيقته سوى خروجٌ على هذه العقائد والأعراف، وأنّ الهدف هو تحذير المشاهدين من الوقوع في نفس الخطأ. و أدرك بريشت أيضًا أنّ النّهاية الفاجعة لهذا البطل الذي يتوحّد المتفرّج عاطفيًا معه. إنّما يحمل في ثناياه تحذيرًا ضدّ الثّورة على واقع الأمور، وفكرة التّطهير إنّما تعني تطهير المتفرّج من نزعة الثّورة على الأوضاع الاجتماعيّة، والأُطر العقائديّة مهما كانت ظالمة أو فاسدة»[354].

على هذا جائت "أوبرا القروش الأربعة" مبرِزةً عدّة متناقضات يتعقَّلُها المتلقّي، و يعي من خلالها واقعه، و يسعى إلى تغييره. لأنّ البورجوازيّة ليست قدرًا محتومًا بل مرحلةً تاريخيّةً وجب تجاوزها، لأنّها أصل كلّ الأمراض والأزمات التي يتخبّط فيها العالم الحديث. وأوبرا "القروش الأربعة" كما فسّرها برنار دورت ما هي إلاّ«مشهدًا محرّفًا، أوبرا صغيرة معكوسة، إنّها مشهدُ فخٍ، حيث يتوجّب على المشاهد البورجوازي أن يحضره ليرى ذاته، و يرى فيها أيضًا أشياء شتّى لا يتمنّى أن يراها، و يرى فيها أيضًا رغباته(حُبّه للّصوص، و شفقته على المتسوّلين، و انجذابه لما هو خيالي)، هكذا تُنتَقد رغباته في اللّحظة التي تتحقّق فيها»[355] .

[354] نهاد صليحة. التيارات المسرحيّ المعاصرة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.1997. ص188.
[355] برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997. ص76.

لكن هناك مسـرحيّة أخرى أظهر فيها بريشـت إنتماءه الأيديولوجي بوضـوح تام لا غُبار عليه. حيث كانت المسرحيّة في جوهرها دعائيّة، تدعو إلى الاندماج في صفوف الشيوعيّة، وبذلك هي تمجيدٌ للحزب الشيوعي، علمًا أنّ وظيفة الادماج سبق للبحث أن تطرّق إليها، والمسرح وسيلة هامّة للدعاية الأيديولوجيّة، وذلك لقوّته التواصليّة مع الجماهير.

و قد جاءت المسرحيّة تحت عنوان "القرار La décision"، و التي عُرضت لأوّل مرة سنة 1930 و التي عبّر عنها بريشت بقوله أنّ« النّضال ضدّ الأيديولوجيا، أصبح في حدِّ ذاته أيديولوجيا»[356]. حيث تعتبر هذه المسرحيّة من أهمِّ مسرحيّات بريشت ذات الطّابع التّعليمي، التي استعمل فيها وسائله الفنيّة، لإشهار تَخندقِه مع طبقة العمّال، و المشاركة في التّحوّل الثّوري.

هذه المسرحيّة التي وصفها الماركسي فريتز سترينبرغ*"Fritz Sternberg " أنّها «كانت حقًا وبكلّ وعي مسرحيّة للحزب الشّيوعي»[357]. وبذلك هي مسرحيّة تحكي قصّة أربعة محرِّضين، مُرسَلين من طرف الحزب الشّيوعي بطريقة سريّة، لمساعدة الحزب الشّيوعي الصّيني، بهدف غرس تعاليم ومبادئ الشّيوعيّة، لكنّ وجدوا أنفسهم أمام مُعضلة الشّخصيّة الخامسة، باعتبارها حسّاسة وغير منضبطة، حيث كان عليهم أخذ القرار النّهائي بقتلها. هي إذن مسرحيّةٌ تغوص في جدليّةِ التّناقضاتِ ، منها مثلا التضحيّة بفرد من أجل الجماعة؟ أو أسبقيّة العقل على العاطفة؟ أو هل هناك فعلاً امكانيّة للثّورة أم لا ؟. و لإبراز هذه التناقضـــات يقترح البحث بعض المشاهد من هذه المسرحيّة، و منها المشهد الثّالث الذي جاء تحت عنوان "الصّخرة". « عند دخول المحرّضين الأربعة إلى المدينة، وجدوا حمّالين و هم يســحبون زورقاً على أرضٍ ملســاء، و الحارس يتفقّد عملهم بكلّ

[356]Walter Benjamin. Essais sur Brecht. Ēd. Paris.2003. P 202.

* **فريتز سترينبرغ** 1845- 1963سياسي، اقتصادي وعالم اجتماع ألماني ومنظّر ماركسي.

[357] Fred Fischbach. L'evolution Politique de Bertolt Brecht.Presses université Lille 3 1976. P7

تفاصيله، طلب الأربعة من دليلهم المحلّي" الشخصيّة الخامسة" أن يبدأ عمليّة التّحريض وسط الحمّالين، لكنّ الشّـــاب ســـرعان ما تعاطف مع الحمّالين، فقام برفع حجرةٍ، ووضـــعها تحت أحد الحمّالين ليتفادى بذلك سّقوطه.

«الشّاب: كيف للرّجال أن يجرّوا زورقًا إذ هم سقطوا؟

الحارس: يجب أن أضع لكلّ واحدٍ منهم حجرًا إذن.

الشّاب: لا أعلم ماذا ستفعل، لكن أعلم جيّدًا ما سيفعلون.

وعند سقوط الحمّال، ساند هذا الأخير سيّده.

الحمّال: إنّه مجنون، والكلّ يسخر منه.

يطلب الحارس من الحمّالين ملاحقة المحرّض

المحرّضين الأربعة: نحن كذلك سنُلاحَق، ولا مكان لنا للاختباء.»[358]

والدّرس من هذا المشهد، هو أنّ الشاب لم ينجح في اختباره، لأنّه وضع العاطفة فوق العقل لذا « يجب على المناضل الحقيقي، أن ينهي عمله الأيديولوجي بدون أن يعير اهتمامًا للبؤس اليومي الذي يعيشه الآخرون»[359].

وفي مشهدٍ آخر يبرز فيه بريشت تمجيده للحزب الشّيوعي. و لذلك، يقترح البحث المشهد السّادس الذي جاء تحت بعنوان "الخيّانة". وفيه «يجعل الشّـــاب العاطلين عن العمل حلفاء، ويريد أن يقتحم الثّكنات بمساعدتهم.

الشّاب: يجب أن أُعلمكم، أنّنا سنقدِّم لكم كلّ وسائل الدّعاية ونقتحم الثّكنات.

[358] B.Brecht. The Measeres Taken « La Décision ». éd et Trad.John Willett.Arcad PubNew.1964.P 14.
[359] Fred Fischbach. L'evolution Politique de Bertolt Brecht.Presses université Lille 3 1976. P 12.

المحرّضـــون: هذا لا يكفي، لأنّك لا ترى إلاَّ بؤس العاطلين، ولا ترى بؤس الذين يعملون، لا ترى إلاّ المدينة وليس القرويّين، لا ترى الجندي إلاَّ ذلك الطّاغية، وليس أولئك البؤساء الذين يقمعونك.

الشّاب: سبق لي أن قلتُ للعاطلين، أنّ الجنود يطلقون النّار عليكم، هل أقول لهم الآن أن يتظاهروا مع القتلة؟

المحرّضـــون: تذكَّر مجلس الرّفيق لنين، عندما خاطبنا على ألاَّ نتّخذ القرويّين أعداء، لكن أن نعقد حلفًا مع الفقر.

لكن في الأخير يُتّهم المحرِّضون بالخيانة.

الجوقة: لا يمكن هزم الحزب لأنّه تعليمي، وســـلاحه معرفة الواقع، وهو مطالبٌ بتغيير هذا الواقع، وذلك بعد اســـتحواذه على الجماهير. و الذي يناضـــل من أجل الشّـــيوعيّة ليس له فضـــيلةً ســـوى النّضـــال من أجل الشّيوعيّة»[360].

استنتاجًا لما ذُكر سلفًا عن مسرح بريشت في بعدِه الأيديولوجي، هو أنّ الظروف السوسيوتاريخيّة جعلت منه ذلك المثقّف العضوي بالمفهوم الغرامشي، الذي ينتمي ويلتزم، ويجعل من نشر الوعي النّقدي غايةً له، وبذلك سعى إلى مساعدة معاصريه لفهم وإدراك واقعهم، وكذا حثّهم على الأخذ بزمام المبادرة. و كلُّ ذلك وسط نسيجٍ فنيٍّ دراميٍّ ابداعيٍ متعدّدِ المستويات. باعتبار مسرحه دعوة لاكتشاف القوانين التي تنظّم حركة المجتمع، وكذا النّداء الصّريح للتّغيير. ومن أهم الوسائل التي استعملها ربيشت للتّواصل مع الجمهور، وكذا إيصال رسالته الأيديولوجيّة المناهضة للبورجوازيّة، الموسيقى كعنصر أساسي وفعّال.

[360] Ibid pp 28-29.

1.3 الوظيفة الأيديولوجيّة للموسيقى في مسرح بريشت

يعتبر عنصر الموسيقى في المسرح البريشتي، عنصرًا فاعلاً و متفاعلاً مع عناصر العرض الأخرى في آنٍ واحدٍ، و من ثمّة، لا يمكن رصده إلاّ بوضعه في سيّاقه الملحمي الذي تُطبّق فيه كلّ تقنيّات هذا المسرح، ولهذا وجب وضعه أوّلاً في سيّاقه الفنّي و من ثمّ الولوج إلى ما هو أيديولوجي فيه.

أسّس بريشت نظريّته للمسرح الملحمي انطلاقًا من تراكمات فكريّة، وفنيّة تأثّر بها أشدّ التّأثير. حيث كان للمسرح الشّرقي الأثر الكبير في تميُّز عروضه، مع أنّه لم يكن الوحيد الذي استلهم أعماله من هذا الفن في تلك الآونة لأنّ «الغرب عمومًا اهتمّ بالمسرح الشّرقي التّقليدي في بدايات القرن العشرين، حيث شكّل إلهامًا لتنظير المسرح، و تجديده على مستوي العرض و الاخراج»[361]. هذا المسرح الذي يولي أهميّة كبيرة للفضاء الرّكحي، ومكوّنات العرض و خاصّة الممثّل و بهذا « لا يعتبر المسرح الملحمي من النّاحيّة الأسلوبيّة ظاهرةً جديدةً بأيّ حالٍ من الأحوال، وإن تشديده على مسألة أداء الممثّل و باعتباره مسرحًا للعرض، فذلك يربطه مع اقدم اشكال المسرح الاسيوي»[362]، الذي كان يتميّز بأشكاله المختلفة للعرض و الفرجة، و منها التّمثيل و العرائس و استعمال الأقنعة و خاصّة عفويّة الأداء، و من أهم هذه المسارح الشرقيّة التي تأثر بها بريشت هو المسرح الصّيني و مسرحيْ الكابوكي "Kabuki" و كذا مسرح النو"No"، و في هذا المجال يقول كاتب سيرته« إنّ مسرحيّات بريشت التّعليمية هي مسرحيّات (نو) ذات مضمون ديناميكي»[363].

بذلك، استلهم بريشت الكثير من أسس و مقوّمات هذه المسارح بغية إثراء تقنيات المسرح الملحمي. لكن مسرح بريشت هو مسرح سياسي من جهة أخرى، ولهذا تأثّر كذلك بأعمال استاذه اروين بيسكاثور* " Erwin

[361] ماري الياس. حنان قصّاب. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. ط 1. 1997 ص 97 .
[362] برتولد بريشت. نظريّة المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف التكريتي. علم المعرفة. بيروت. د ط د ت.ص96.
[363] فريدريك أوين. برتولد بريشت. حياته أعماله. عصره. تلاجمة إبراهيم العريس. دار ابن خلدون. بيروت ط2. 1983. ص 140.
* اروين بيسكاتور: 1893-1963 مخرج مسرحي ألماني.

Piscator"، الذي كان يعرض مسرحيّات ذات غايات سياسيّة، هذا الأخير الذي كان يرى في «المسرح برلمانًا وفي الجمهور هيئة تشريعيّة.... فبدلاً من النائب الذي يتكلم عن بعض الأحوال الاجتماعيّة التي لا تطاق، عُرضت نسخةً فنيةً لهذه الأحوال، حيث كان طموح خشبة المسرح يبدو في تقديم صور إحصائيّات، وشعارات تساعد برلمانها "الجمهور"، على الوصول إلى قرارات سياسيّة»[364].

إلا أنّ التلميذ بريشت تجاوز استاذه في اعتبار الرّسالة السياسيّة غاية للعرض حيث اصبحت الوقائع عنده، و منها الاحداث السياسيّة وسيلةً من وسائل مسرحه الملحمي وجب تحليلها أثناء العرض، أمّا فيما يخصّ تسمية مسرح بريشت بالملحمي فقد «استعار بريشت هذا المصطلح من ارسطو لكي يحدِّد نوعاً سرديّاً يُتبع وفق بضعة أحداث متوازية»[365]، و ذلك بغية فتح المجال واسعاً أمام الزّمان و المكان، لأنّ مسرحه يعني بالدّرجة الأولى الإنسان الذي يجب أن يصنع تاريخه بيده، و بذلك جاء مسرحه نقيضاً للمسرح الدرامي التقليدي الارسطوطالي، المسرح الملحمي الذي من واجبه ايصال الحقيقة الواقعيّة للجمهور عبر خشبة مغرَّبةٍ، لا مكان فيها للاندماج و التعاطف و توهُّم الحقيقة، و على هذا الأساس، هو إعلان صريح لتغيير جذري، أو بالأحرى إعادة نظر شاملة للمسرح التقليدي الذي كان يعتمد عل الصراع في جميع حالاته كعنصر أساسي و محرك للعمل الدرامي، و على أنه هو المنظِّم للعرض و لتسلسله الدرامي.

على هذا فالمسرح الملحمي ليس مسرح صراع، بل مسرح تناقض، هذا الأخير الذي يعتبر موضوع العرض في حدّ ذاته وسط جدلية «في حالة توقف تفضي إلى الدّهشة و تعقل الموقف»[366] تُلقى إلى الجمهور ليتفاعل معها، و يكون نتيجةً لذلك كسر الجدار الرّابع ، حيث يصبح هذا الأخير مُمثلا في الجمهور طرفا فاعلاً في العرض،

[364] أريك بانتلي. نظريّة المسرح الحديث. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافيّة العامّة. ط2. 1986. ص 90.
[365] ن. م. ص 156.
[366] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P241.

وبذلك يتحول الصِّراع إلى تناقض بصفته موضوعًا للعرض و ليس منظِّمًا له. و على هذا دعا بريشت إلى فكرة جدلية المسرح بهدف إظهار عقلانية الواقع، و قد اختار بريشت الطّريقة الجدلية في مسرحه الملحمي « لموضوعتيّها في سبرِ أغوار الماضي السحيق و صياغتها صياغة معاصرة، بجانب العنصر السّردي التعليمي التوضيحي للشّكل الذي يحدد معالم المضمون»[367] و ذلك عن طريق حوار متناقض لا وجود له أصلا بين الشخصيات، بل بين الخشبة و الصالة، و بين الممثلين الحاملين للتناقض و الجمهور، في فضاء ركحي يجمعهم لمناقشة واقعهم بشكل واعٍ.

على هذا فقد أسّس بريشت لمسرحه الملحمي انطلاقا من فكرة أساسية هي جدلية التناقض، وبذلك فهو يطرح الإشكالية للجمهور كإبداع فني نقدي، والمسرح كفضاء تُدرَس فيه، وتُناقش في أرجاءه القضايا الاجتماعية والسّياسية، على شكل محاكمة للواقع، عن طريق إظهار تناقضاته المتعددة على الركح. وكأنه يقول للممثل الملحمي "أظهر"، "أبرز"، "لا تعيش"، "لا تندمج". ومن ورائه يقول للجمهور" أحكم"، "قرِّر"، "غيِّر"، لا تندمج، هو بذلك مسرح لا تصاعدي بعيد عن الوحدة الأرسطيّة حيث «تغيب فيه العقدة، ولا توجد ذروةٌ للحدثِ، كما أن الصّراع فيه لا يُطرح كصراع معلنٍ ومباشر بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان والعالم، إنما يقوم المتفرج باستنتاجه استنتاجًا» [368].

يعتبر السّرد من أهم ميزات المسرح الملحمي باعتباره أحد ركائز هذا المسرح، وبذلك فالسّرد خاصيّةٌ تجعل الجمهور مراقباً غير مندمج يتتبَّع تفاصيل الحدث عن طريق تركيزه على لوحات مستقِلّةٍ تستفزُّ عقله النّقدي، و على هذا تعتبر بنية المسرح الملحمي قائمة على « السّرد المعتمدِ على شكل تقطيع اللّوحات تُشكِّل فيه كلّ لوحةٍ نموذجاً، أو موقفاً ما، ضمن الامتداد الزّمني وهذا الامتداد يسمح بتبيان التّحوّل لدى الشّخصيّة»[369] وبناءً على هذا

---

[367] محمّد صديق. النّظريّة الملحميّة في مسرح بريشت. دار الثقافة الجديدة. القاهرة. ص 192.
[368] ماري الياس. حنان قصّاب. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. ط 1. 1997 ص 458 .
[369] ن.م.ص 457.

يصل المسرح الملحمي الى كسر الإيهام والابتعاد نهائيّاً عن صفة الاندماج والتّعاطف التي كانت لصيقة بجمهور المسرح التّقليدي.

بهذا يُعتبر هذا المسرح نوعًا جديدًا من التّأليف في بدايات القرن العشرين، كانت غايته « مشاهد ولوحات تروي أحداثاً ما، تُعبِّر في مجموعها عن فكرة أو قضيّة دون أن تخلق من المواقف المتوتّرة، والصّراع الدرامي، ما يُثير انفعال المشاهد أو دفعه الى توهّم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشّخصيّات»[370] وللوصول إلى فكرة أشمل عن المسرح الملحمي الذي يخاطب العقل ويحفّزه مقارنة مع المسرح التّقليدي الأرسطي الذي يخاطب العاطفة و المشاعر كتب بريشت في نظريّته عن المسرح الملحمي في مقارنته مع المسرح التّقليدي ما يلي :[371]

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي (بريخت)
1.يمثل التسلسل كما حدث	1.يروي التسلسل كما حدث
2.المشاهد يندمج	2.المشاهد يراقب
3.يستهلك فعالية المشاهد	3.يوقض فعالية المشاهد
4.يثير مشاعر المشاهد	4.يستفز المشاهد لاتخاذ القرار
5.تجربة	5.وجهة نظر
6.يجذب المشاهد إلى شيئ ما	6.يضع المشاهد أمام شيئ ما
7.يقدم له الإيحاءات و المقترحات	7.يعطيه الحجج بالمناقشة و الجدل
8.يساعد على اختزان المشاعر	8. يستفز المشاعر

[370] عبد القادر القط. الإخراج المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون ط 1. 1998. ص 222.

[371]Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P109.

9.يعيش الحدث و معاناة الشخصيات	9.يواجه الأحداث و يدرسها في وعي
10.الإنسان غير قابل للتغيير	10.الإنسان قابل للتغيير
11.التوتر مرتبط بالنتيجة	11.التوتر مرتبط بمجريات الأحداث
12.الإنسان معروف مقدما	12.الإنسان كائن غير معروف، موضوع بحث
13.ارتباط المشاهد ببعضها و المشهد يمهد للتالي	13.كل مشهد قائم بذاته و لذاته
14.نمو الحدث متسلسل	14.تركيب الحدث (مونتاج)
15.الأحداث تسير في خط مستقيم	15.الأحداث تسير في خط منحني
16.حتمية التطور	16.قفزات مفاجئة
17.الإنسان شيئ ثابت	17.الإنسان عملية تحول و تطور
18.الفكرة تحدد الوجود	18.الوجود الإجتماعي يحدد الفكرة
19.شعور ، عاطفة ، وجدان	19.عقل و منطق

ولتجسيد المسرح الملحمي، اعتمد بريشت على "تقنيّة التّغريب" التي وجد فيها وسيلة، يعرّي بواسطتها الوهم الرّكحي، وكلّ عناصر العرض تخضع لهذه التقنيّة، سواء كانت غناءً أم حركةً أم إماءةً.

والتّغريب عند بريشت هو «إفراغ عمليّةٍ أو شخصيّةٍ من كلّ ما هو أكيد أو معروف وواضح، وملئها بكلّ ما هو مدهش وفضولي»[372]، و من خلالها أحدث بريشت ثورة في الشّكل، حيث أصبح تدمير الإيهام وكسره غايةً له، وباستعمال هذه التقنيّة، يتحوّل الجمهور من متعاطف إلى مراقب واعي وناقد في نفس الوقت لما يجري أمامه

[372] Bertolt Brecht. Écrit sur le Théâtre. Trad. Jean Tailleur. 1. Ed L'Arche. Paris 1972. P 294.

من على المنصّة، وفيها يوضع المألوف في صورة الغير مألوف. ولبلوغ هذه التقنيّة غايتَها، يستخدم بريشت، اللّوحات الإعلانيّة والأغاني، والأفلام الوثائقيّة، وحتى الرّسوم الكرتونيّة، وهدفها إعاقة الحدث لدى المتلقّي، حتّى الإضاءة تعتبر وسيلة مبهرةً، لها دورٌ في تشتيت انتباه الجمهور. أمّا حجر الزّاويّة في مسرح بريشت فهو الممثّل باعتباره «مبلِّغًا و مخبراً عن الفعل المسرحي وواجبه الأساسي أن يدفع الجمهور الى التّفكير أن يستحثَّهُ على اتّخاذ القرارات وبذلك هو محاضرٌ و معلِّقٌ ومبلِّغٌ»[373] هو ممثّل لا مندمج حامل للشّخصيّة بهدف منع المشاهد من التّعاطف معها، وبذلك يترجم الممثّل دوره الى صيغة الغائب، و ليس مطالباً بتفحُّصها داخليّاً وبذلك يصل الى مرحلة يقول عندها بريشت « يجب على الممثّل أن يعرض شيئاً، وأن يعرض نفسه كذلك مع أنّ عمليّة العرض متزامنةً لكنّها لا تنفي تناقض المهمّتين»[374].

بناء على هذا يعتبر المسرح الملحمي عند بريشت مسرحاً مميّزاً بتقنيّاته ووسائله مقارنةً مع المسرح التّقليدي الأرسطي، بحيث تتجانس فيه كلّ عناصر العرض بصفتها عناصر مستقلّة، غايتها اللّحظة الملحميّة التي تُلقى الى الجمهور لكي يتدبّرها ومن خلالها يرى ذاته فيها.

وعلى هذا «تُعالَج العمليّة المسرحيّة بكافّة أبعادها بما في ذلك كتابة النّص واعداد العمل للعرض والإخراج، وشكل الأداء والدّيكور، والسّينوغرافيا والموسيقى كما تشمل كذلك التّأثير على المتفرّج»[375]. هذا الأخير الذي أولاه بريشت أهميّة قصوى في مسرحه، لأنّه الغاية من أي ابداع فنّي، لأنّه كان يؤمن بأنّ مسرحه تعليمي، و الهدف منه التّغيير وبذلك ركّز على ثنائيّة الممثّل والجمهور، وجعل علاقتهما حرّةً ومباشرة في جدليّة قائمة على العرض، وبذلك جعل من المسرح قاعةً وخشبةً، ممثّلين و جمهور، الكلّ متكامل في ذلك العرض الملحمي، وفيه الممثّل حاملاً للشّخصيّة و عارضاً لها، في موقفٍ ما، و جمهورٍ يقِضٍ وناقدٍ، هو مسرحٌ تنويريٌّ لكنّه لا يغفل

[373] موريس فيشمان. تدريب الممثّل. ترجمة نور الدين مصطفى. الدّار المصريّة للتّأليف و التّرجمة. القاهرة. د ت. ص24.
[374] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P45.
[375] ماري الياس. حنان قصّاب. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. ط 1. 1997 ص 465.

عنصر التّثوير الذي يسعى إلى التّغيير، هذا المسرح الذي يتحرّك دائماً في سياق جدليّة في حالة توقّفٍ تفضي دائماً الى تراكُبيّة (Superposition)في المشاهد المستقلّة، يتلقّاها الجمهور عبر اللّحظات الملحميّة، فيعتقّلها ويدرك مغزاها، وعلى هذا يمكن مقارنة المسرح الملحمي بصور الشّريط السّينمائي، حيث المسرحيّة فيه تحتوي على مواقف خاصّة، مفصولة عن بعضها، وبذلك هي استفزازٌ صريحٌ لعقل المتلقّي وجعله يقضاً غير متعاطف ولا مندمج لأنّ النّتيجة ليست في الخشبة بل في استنتاج الجمهور، وإيجاد العلاقات لتلك اللّحظات الملحميّة، وإدراك غاياتها.

و نتيجةً لذلك، فالمسرح الملحمي كما يراه بريشت لا يقدّم حلولاً للمواقف المتناقضة التي يعرضها، بل الهدف من عروضه « أن يُبيِّن كيف يظهر الصّراع في حقيقةٍ تبرزه من كافّة جوانبه، وبذلك فموضوع المسرحيّة لم يعد تلك التوتّرات والأهواء التي تجمع أفرادا شتّى وتفرّقهم، ولا هو أيضًا الصّراع بين الإنسان والمجتمع، بل هو مرور الأحداث، وأحيانًا توضّح التّناقضات التي تُبنى عليها علاقاتنا الاجتماعية، و تطوُّر هذه التّناقضات القائمة في عالم يتطوّر هو أيضًا و يتحوّل»[376]. و لأبراز أثر تقنيّة التّغريب على الجمهور في سياق جدليّةٍ في حالة توقّف كما أشار إليها "ولتر بنجمان"، و التي من أهم غاياتها تلك اللّحظة الملحميّة التي يتعقّلُها الجمهور، و يصبح بذلك إمّا مدرِكًا لمغزاها أو منتقدًا لها. يقترح البحث مشهدين من مسرحيّة "دائرة الطّباشير القوقازيّة" Le Cercle de craie caucasien التي كتبها بريشت سنة 1945، و التي أدّتها فرقة "البرلينر أسامبل" سنة 1948، والتي شاركت فيها زوجته "هلين فيجل" ، حيث جاءت المسرحيّة معبّرةً عن موقفين دراميّين يعتمدان على الحركة و الحوار، وليس هنالك وسيلة للجمع بينهما، إلاّ بعمليّةٍ عقليّة(قياسيّة) مدرِكةٍ للتّحولات التي تطرأ على مستوى الخشبة، وبذلك، هو المنطق و القيّاس حيث يظهر في المشهد الأول: «صراعٌ بين رجلين، أحدهما يملك قطعة أرضٍ، و الآخر

[376] برنار دورت. قراءة بريشت. ترجمة ماري لور سمعان. دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997. ص 70.

يقوم على فلاحتها و رعايتها، و يسهر على خصوبتها، و كلّ واحدٍ منهما يقول أنا الأحقّ بهذه الأرض. و في الأخير يُرفع الأمر إلى القضاء، لكن المشهد ينتهي عند القاضي ، بدون حلٍّ نهائيٍّ و حتى قبل أن ينطق بالحكمِ أصلَ الخلاف.

أمّا المشهد الثّاني الذي لا يمتُّ بصلةٍ الى المشهد الاوّل، فهو عبارة عن صراع بين امرأتين على طفل باعتبارهما الأم الطبيعيّة و كذا الأم التي قامت برعايته و التي سهرت على تربيّته، و بذلك ينشأ خلاف على أحقيّة كل مرأة لهذا الطّفل، و يرجع الحكمُ لثاني مرّةٍ إلى القاضي، و هنا يقوم القاضي و يتدخّل ليرسم دائرةً كبيرةً بالطّباشير وسط غرفة المحكمة، و يطلب من الطّفل أن يقف وسطها، ثمّ يطلب من المرأتين أن تجذب الطّفل من جهتها، فبدأت الأمّ الطّبيعيّة التي سيطرت عليها النزعة الأنانيّة بجذب الطِّفل بكلّ قوّةٍ، حتى كادت أن تخلع ذراعه. أمّا الأمّ التي سهرت على تربيّته، غلبت عليها عاطفتها، و ما كان عليها إلاّ تترك ذراعه محافظةً عليه و عدم إيذائه، و هنا تدخّل القاضي و حكم للمربيّة برعاية الطّفل»[377]. و هكذا جعل بريشت الجمهور يقيس المشهد الأوّل الذي لم يُفصل فيه قضائيًّا بالمشهد الثّاني بكلّ وعيٍ و حضور.

و استنتاجًا لكلّ ما سبق ذكره، فإنّ المادّة الملحميّة عند بريشت هي تصرُّفات الأفراد وسلوكاتهم، وبذلك هو مسرح يعرض مواقف انسانيّة تعيش واقعها بكلّ تناقضاته، و لهذا استُبدل معنى الصّراع بمعنى التّناقض الذي يُظهِر العلاقات التي تجمع الأفراد، غايته الوحيدة، أراء الجمهور ونقدهم لتلك المواقف التي يعرضها. و بذلك كان دائمًا يُردِّد قائلاً« تهمّني آراء النّاس لا مشاعرهم، لأنّه غالبًا ما تنبعث المشاعر من الآراء»[378].

أمّا عنصر الموسيقى فقد اعتبره بريشت ذو فعّاليّة كبيرة، لأن وظيفته الأساسيّة هي أوّلاً مخاطبة العقل، ولهذا فهو يتعامل معه بحذرٍ شديدٍ، لما له من قوّة تأثيرٍ على عاطفة الجمهور، هذا الأخير الذي يُعتبر غاية العمل المسرحي،

[377] أنظر محمّد زكي عشماوي. المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة. دار النهضة العربيّة .بيروت. ط1. 1981.ص123.
[378]برنار دورت.قراءة بريشت. ترجمة ماري لور سمعان. دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997. ص231.

وما الموسيقى الاّ وسيلةً من وسائل العرض التي تساهم في الوصول اليه، لكن بطريقة موضوعيّة تستجدي العقل قبل العاطفة. وتكون منذ بدايتها، و في عمليّة تأليفها تخضع لمقياس تأثيرها على الجمهور، ولأنّ الموسيقى في نظر بريشت ماهي « الاّ تخدير لجمهورٍ يذوب تحت تأثير السّحر»[379]. يمكن تفسير حذر وتخوّف بريشت من الموسيقى، والنّظر إليها بعين الشّك و الرّيبة، لعدم وجود دلالة واضحة فيها، والمعنى غيرَ مستقرٍّ دائمُ التّأرجحِ، وعلى هذا فموقفه إزاء الموسيقى موقف سلبي باعتبارها «موسيقى مجرّدة وعامّة فارغةً من كلّ مضمونٍ ملموسٍ، وبذلك تفضح الموسيقى ذاتها، إنّها لا اجتماعية وفيها يهيم المستمع في التّأمّل الدّاخلي، الضّعف و الانقياد»[380]. على هذا حاول بريشت إضفاء صفة الموضوعيّة و العَقلنةِ على الموسيقى، و عمِل كذلك على إبعادها قدر الإمكان عن كلّ ما هو عاطفي، لأنّ النّتيجة غير محسومة مسبقاً ،لأنّ الغاية من الموسيقى في المسرح الملحمي عند بريشت ليس في تجيش العواطف، بل في استفزاز العقل لجعلهِ يقضاً ومنتقداً يعيش اللّحظات الملحميّة بكلّ تعقُّل، وبوضع الموسيقى في مجال عقلي وابعادها عن كلّ ما هو عاطفي، قلب بريشت كلّ الموازين المتعارف عليها في توظيف هذا العنصر حيث يؤكد أحد المؤلّفين الموسيقيّين الذين تعامل معهم بريشت و هو هاينس أيسلر* "Hanns Eisler" أنّ « اهتمام بريشت بالجانب العقلي في العرض المسرحي، بما في ذلك الموسيقى، يعتبر ضربة قويّة للمؤلّفين الموسيقيّين، لأنّ الشّأن الموسيقي بعيد عن العقل »[381].

للخروج من اشكاليّة الدّلالة المنعدمة في الموسيقىّ، حتى لو كانت مبتورةً كما سبق ذكره مقارنة بالثّنائيّة السّوسوريّة، استعمل بريشت ما يسمّى بالموسيقى الصّوتيّة"musique vocale" وهو ربط صريح بين الموسيقى و الكلمة، و المتمثّلة في أشعارٍ كتبها بنفسه أسماها "العِظات المنزليّة"، التي اعتبرها «دروساً للعقل، باعتبارها كلماتٌ

---

[379] B.Brecht. Journal.de Travail. 1938-1955. Trad. Philipe Ivernel. Ed L'Arche. Paris. 1976. P276.

[380] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P96.

*هاينس أسلر: 1898-1962. منظّر و مؤلّف موسيقي نمساوي الأصل.

[381] Ibidem. P 96.

تُحرِّر الشّعر من الأوهام..... و ذلك في تناقض تامٍّ مع الأشكال الشّعريّة التي كانت تتحلّى بها البورجوازيّة، التي كان يرى في أشعارها أنّها ما زالت صالحةً لتعبِّر عن الجوهر و عن مظاهر سيطرة هذه الطّبقة. وبذلك كانت مجموعة الجوقة تعمل مبدئيًّا على بناء الجماعة، والأغنيّة الشّعبية التي تُلقى على شكل عشبٍ للرّعي أمام الشّعب، الذي يعتقد أنّه يتعرّف على نفسه من خلالها، والأنشودة الوطنيّة التي ترافق الجندي إلى مذبحته، وأغنيّة الحُب التي تبعث على العزاء بأبخس الأسعار وأبسط الأساليب. فهؤلاء و أولئك يحملون العبء حاليًّا لإيجاد مضمونٍ جديدٍ كلّ الجدّةِ، بحيث أنّ الإنسان اللاّمسؤول اللاّإجتماعي يتحدّث عن الله، عن الشّعب، وعن الوطن و عن خطيئته كما يجري الحديث أمام أُناسٍ غير مسؤولين و غير اجتماعيّين: بلا خجلٍ سواءٌ أكان الكلام صحيحًا أم خاطئًا »[382] .

هذه العظات أو الأشعار كانت في غالبيّتها اخلاقيّة، سياسية. وقوة الموسيقى في حالة الموسيقى الصّوتيّة تكمن في انّها تتيح امتداد حركة الكلمة وأثرها على المتلقّي بحيث يجد الخطاب قيمةً مكمّلةً في الموسيقى، وعلى هذا فمهمّة «الممثّل أن يغنّي بصوته الطّبيعي الذي يستعمله عادة في الخطاب، أمّا مهمّة المؤلّف الموسيقي، فتكمن في إعطاء خط لحني بسيط»[383] ، ومن أهمّ وظائف الموسيقى الصّوتيّة هو جعل الحوار متقطعاً مع امكانيّةِ التّدخّل في أي لحظة، و« الموسيقى فيه تُظهِر ذلك التّحوّل في الوظيفة، وبهذا ليس من مهمّة المغنّي الغناء فقط، لكنّ مهمّته كذلك اظهار شخصٍ يغنّي بدون أن ينسى قيّاس تلك المسافة التي تفصله عن منطقة الموسيقى. لأنّ الغناء لا يظهر عندما تضمحِلّ الكلمات، أو في ذروة العاطفة، لكن فيه يؤدّي الممثّل تحوّلات في الوظيفة ويغيّر أسلوبه»[384]. أمّا الصّيغة الثانية التي أوجدها بريشت في تعامله مع اشكاليّة الدّلالة المنعدمة في الموسيقى فهي

[382] أنظر. برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997. ص ص72-76.

[383] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P104.

[384] Ibidem.P 105.

صيغة موسيقى الإيماءات" musique gestuelle" ، والإيماءات ركيزةٌ أساسيّةٌ في المسرح الملحمي تُعنى بسلوك البشر وتصرّفاتهم، بعيداً عن كلّ محاكاة، وبذلك هي عمليّة فيزيولوجيّة تصريحيّة تخاطب الآخر، تؤكّد على علاقة الإنسان بالإنسان. وما أن تُربط الموسيقى بالإماءة حتّى تتحدّد معالمها، و تأخذ معنى معيّن ويستقبلها المتلقّي كما أرادها المخرج عبر المؤلّف الموسيقي، وموسيقى الإيماءات هي« موسيقى اجتماعيّة تتضمّن النّقد، السّخرية، الدّعاية وبذلك كل ما هو إنساني، الشّيء الذي يتيح للمؤلّف جعل النصّ أكثر حيويّة كما يجعله سهل الإدراك و الفهم»[385]، ويتجلّى دور الموسيقى عند ربطها بالإيماءات في تثبيت إيقاع النصّ بما في ذلك النّبرات وتحديد المقاطع الطّويلة و القصيرة وفي إدخال السّكتات، كما يتجلّى« في الامتدادات اللّحنيّة و الهارمونيّة و الإيقاعيّة في علاقتها بالحدث الإيمائي»[386].

من هنا فموسيقى الإيماءات لا تُعنى بالإنسان بل تخصّ تلك العلاقة التّفاعليّة بين الأشخاص، وبذلك هي تتعالى عن كلّ ما هو بسيكولوجي، أو وصفي، و على هذا، و للوصول إلى تفعيل التّغريب موسيقيًّا، أوجد بريشت هاتين الصّيغتين، المتمثّلين في الموسيقى الصّوتيّة، و موسيقى الايماءات لكي تساهمان بطريقة فعّالة في خلق اللّحظة الملحميّة التي يقف عندها المتلقّي ليدركها ويعيها، و بذلك فهي «تعلّق، تقترحُ، تأخذُ موقفًا من العمل، تبرز سلوك الشخصيّات و لا يعنيها حالتهم البسيكولوجيّة»[387].

و بناءً على ما ذُكر تعتبر وظيفة الموسيقى في المسرح الملحمي مغايرةً تمامًا للتّقاليد المسرحيّة، و بذلك فهي تخاطب العقل أولاً، و ليس من مهامها نقل عواطف الشخصيّات أو مرافقتها، أو تقوية المواقف الدراميّة لتسهيل عمليّة الاندماج و التعاطف بل على العكس تكمُن وظيفتها في منع تدفّق المعلومة للمتلقّي، و بالتّالي خلق حالة من الوعي و الحضور و النّقد لديه، و على هذا هي أحد العناصر الأساسيّة المكوّنة للمسرح الملحمي القائم على

[385] Ibidem.P 124.
[386] Ibidem.P 124.
[387] Claudine Amiard Chevrel. Théâtre et cinéma. Années Vingt.T1. L'Age D'Homme. Lausanne. 1990.P224.

جدليّة في حالة توقّف تنتِج بدورها حالة مغرَّبةً تُلقى مباشرةً إلى المتلقّي دون حلٍّ، حيث يقوم هو بدوره كمشارك في العرض باستنتاج الحلّ الملائم لكلّ موقف.

لكنّ الموسيقى لم تخلو أبدًا ممّا هو أيديولوجي فيها عند بريشت، لأنّها كانت مرآةً عاكسة لنضاله السّياسي والاجتماعي. وعلى هذا تعامل بريشت مع المتلقّي على أنّه ذاتٌ تاريخيّةٌ، كما تعامل مع العمل الفنّي الدرامي على أنّه وسيلةٌ لنقد الواقع الاجتماعي. وبين هذا وذاك، كانت الموسيقى لديه وسيلةً هامّةً لإظهار الأيديولوجيّة المعادية للطّبقةِ البورجوازيّة و المنحازةِ صراحةً للطّبقة العاملةِ، النّاقمةِ على الواقع الاجتماعي، وساعيةً إلى تغييره من خلال اللّحظات الملحميّة التي تنتجها الموسيقى، سواء في الاشكال الموسيقيّة المستعملةِ، أو في طريقة توظيفها في سياقٍ رمزيٍّ غير معلنٍ، لكنّه موجودٌ بكلّ قوّةٍ و فعّاليّةٍ.

فكما ثار بريشت على المسرح الأرسطي و بنيَته الدراميّة، ثار كذلك موسيقيًّا على الأوبرا، خاصّةً أوبرا "فاغنر"، التي كان يعتبرها هذا الأخير فنًّا شاملاً "Art Totale"تجتمع فيها أعرق الفنون الإنسانيّةِ داخل وحدةٍ عضويّةٍ هي الدراما الموسيقيّة(Le Drame Musicale)، بعد أن تجاوز مفهومها التّقليدي. و الأوبرا الفاغنريّة موضوع النّقد البريشتي الشّدِيد، أصبحت المسرح الشّامل" Théâtre Totale" عند هذا الأخير، بعدما كانت عند فاغنر الفن الشّامل، و« الأوبرا كلمةٌ إيطاليّةٌ تعني عمل بواسطة الموسيقى "Opéra In Musica"و تعني أيضا ،نصًّا دراميًّا يغنّيه مغنٍ أو مغنّية أو أكثر بمرافقة الآلات الموسيقيّة. و قد نشأ هذا الشّكل في إيطاليا و ذلك في العقد الأخير من القرن السّادس عشر، عندما سعت مجموعة من الفنّانين و الأدباء و الموسيقيّين الفلورنسيين لإعادة خلق شروط الدراما الإغريقيّة»[388]. لكن الأوبرا بشكلها التّقليدي ،كانت بالنّسبة لفاغنر محاولات فنيّة لم ترقى إلى الشموليّة التي يبحث عنها هذا الفنّان، الذي عُرف عنه، أنّه رجل مسرح و دراماتورج قبل أن يكون موسيقيّا.

[388]محمّد حنانا. معجو الأوبرا. الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب. د ط د ت. ص 322.

وكانت بذلك الأوبرا في شكلها التّقليدي غير حيويّة و فعّالة بالنّسبة إليه، و كانت كلّ عروضها متقطّعةً مستقلّةً بذاتها، مكوّنةً من اللّحن الأساسي و السّرد و الجوقة،و الرقص و لهذا يقول« لم تعكس الأوبرا يومًا جوهر الدراما، لأنّ جوهرها يكمن في الفعل الذي يتطوّر و يتقدّم. ولهذا فالأوبرا التقليديّة هي انعكاس للرّوح. لكنّ الدراما هي الحالة النشطة الفعّالة التي تصدِمُ أرواحًا أخرى نشطة، لكن العناصر الثّلاثة المتمثّلة في الشّعر و الموسيقى و الرّقص، لا تشكّلُ وحدةً حيّةً، و الانتقال من عنصرٍ إلى آخر، كان يشكّل انقطاعاً للوهم. و لهذا فالأوبرا التقليديّة تُظهر لنا آليّةً، لا وحدةً عضويّةً»[389]. وبذلك أصبحت "الوحدة العضويّة"(L'unité Organique Du Drame Wagnérien) هي المعيار للإصلاح الفاغنري على شكل الأوبرا التّقليدي، الذي هو في الأصل شكلاً موسيقيًّا.

لكن، فاغنر أخضع العناصر الثّلاث إلى الفعل الدرامي بالتّوازي، حيث أصبح إلغاء عنصرٍ واحدٍ من العناصر الثّلاث إلغاء للعمل برمّته، و بذلك هي عروض تفوق طاقة استيعاب البشر، حيث تستدعي« ثلاثيّة استقبال في قمّة التّركيز و في نفس الوقت، متمثّلةً في حاسّة السّمع و البصر و كذا الخيال»[390] تصل بالمتلقّي إلى حالة الذّهول. هذه الحالة التي تتجاوز طاقة المتلقّي عبَّرَ عنها "نتشه" قائلاً« فنّ فاغنر، فنّ مريضيٌّ و ذاته عُصابيّةٌ، يجمع بين فنّين مستقلّين هما الشّعر و الموسيقى، ولذلك هو يستدعي السمع و البصر في آنٍ واحدٍ، هو صدامُ حاسّتين، و بذلك هو إفسادٌ للذّوق، و تشويهٌ لشكل الأوبرا، و بذلك هو حالة مرضيّة مجسّدة في فنّانٍ و فنّهِ»[391] ، لكن من عاشوا عروض فاغنر، أكّدوا أن أعمال فاغنر لم تكن في متناول الطّبقة العاملة، لأنّها باهظة الثّمن، و قد جاءت معبِّرةً عن تطلّعات الطّبقة الأرستقراطية، و التي من أهمّها التّمتّع و لذّة المشاهدة لمدّة

[389] Eduard Schure. Drame Musicale T1. Richard Wagner. Son Œuvre Et Son Idée. Paris. 1886. P548-251.
[390] Huston Chamberlin. Le Drame Wagnérien.Bib.Fischbacker. Paris 1998.P36.
[391] Friedrich Wilhelm Nietzsche. Le cas Wagner. Trad. Henri Albert.2011 p24.

طويلة، و من هؤلاء ليف تولستوي* "Lev Nikolaïevitch Tolstoï " إذ و بعد مشاهدته لأحد عروض فاغنر قدّم الملاحظات التّاليّة: «عندما وصلت، كان المسرح الهائل غاصًّا بالنّاس من أوّله إلى آخره، و قد كان الحضور من الأمراء الكبار، و نخبةً من الأرستقراطيّين، و التجّار والعلماء، و حماة الفن. وهذا كلّه راجعٌ إلى وضعه الفريد، حيث كان تحت تصرّفه كلّ وسائط الملك، وقد كانت الشّاعريّة والتّقليد وإثارة الدّهشة والتّشويق قد تحقّقت في هذه الأعمال بفضل خصائص و موهبة فاغنر، و بذلك أثّرت على المتفرّج منوِّمةً إيّاه تنويمًا مغناطيسيًّا مثل تنويم الإنسان»[392].

على أساس كلّ هذه الميزات التي ميّزت مسرح فاغنر خاصّةً منها مبدأ الوحدة، و كذا دور الموسيقى الذي لا ينقطع طول العرض، و الوهم، وأثر كلّ هذا الذي يصل حدّ التنويم، بما في ذلك الواجهة الطبقيّة للأوبرا الفاغنريّة. جعلت بريشت يثور عليها فنيًّا من منطلقات أيديولوجيّة باعتباره منحازاً إلى الطّبقة العاملة، وغايته التي يسعى إليها وهي تغيير الواقع عبر الممارسة الفنيّة.

لهذا، اعتبر بريشت أنّ أوبرا فاغنر ماهي إلاّ غباءً شامل، و ما وظيفته الأساسيّة الاّ التّسلية، وانطلاقاً من أعماله الأوبراليّة «أوبرا القروش الأربعة(1928) و أوبرا ماهاغوني (1930) التي أُعتبرتا في حدّ ذاتهما نقداً فنيّاً لها(الأوبرا)، و بذلك سمّى بريشت أوبرا فاغنر بفن الطّبخ " Art Culinaire" على هذا سعى إلى فصل العناصر الأساسيّة المكوّنة للأوبرا، والتي كانت سابقاً في الفنّ الشامل عند فاغنر وحدة عضويّة، هذا الفصل الذي يحدِّد دور كلّ عنصر داخل العلاقة الإنتاجيّة للعمل الفنّي، وبذلك كان للموسيقى دورها الخاص »[393].

فبعد ما كانت الموسيقى في أوبرا فاغنر حلقة وصل بين الأحداث الدراميّة، وبدون انقطاع، أصبحت لها وظائف ملحميّة محدّدة، ولهذا يرى بريشت أنّ موسيقى فاغنر هي« تضخُّم موسيقي" inflation musicale " وهي مُستنزَفة

* ليف تولستوي: 1828-1910. كاتب و أديب روسي.

[392] أنظر ليف تولستوي ما هو الفن؟ ترجمة محمّد عبدو النجّاري. دار الحصاد للنّشر والتّوزيع. دمشق. 2014. ص ص163-172.

[393] Claude Amiard Chevrel. Théâtre et cinéma. Années Vingt.T1. L'Age D'Homme. Lausanne. 1990. P224

ومُستعمَلة بكثرة، فاذا كان باستطاعة الموسيقى أن تقول عدّة أشياء فمن أجل سماعها يجب إعطائها حق عدم أخد الكلمة إلاّ نادراً»[394]. ولتحديدٍ أكبر لموقف بريشت من اوبرا فاغنر فنيّاً من منطلقات هي في الصّميم أيديولوجيّة. يدرج البحث جدولاً يبيّن أهمّ الخصائص التي ميّزت أوبرا بريشت الملحميّة مقارنةً مع الأوبرا الدراميّة:[395]

الأوبرا الدرامية	الأوبرا الملحمية
1.الموسيقى تستعمل	1.الموسيقى مرسل
2.الموسيقى تقوي النص	2.الموسيقى تفسر النص
3.الموسيقى تفرض النص	3.الموسيقى تقترح النص
4.الموسيقى تزين	4.وسيقى تأخذ موقف
5.الموسيقى تأزم الحالة البسيكولوجية	5. الموسيقى تبرز السلوك

وعلى هذا فإنّ الأوبرا وسيلة وغاية في نفس الوقت عند بريشت، لأنّ تغيير واقع الأوبرا كان انطلاقاً من قناعات سياسيّة معاديّة للبورجوازيّة، فنبذ هذا الفن وكلّ ما هو بسيكولوجي فيه، هو في الحقيقةِ فضحٌ مباشر لجمالية و أخلاقيّة البورجوازيّة، وإشارة واضحة للانتقال إلى الجدليّة التعليميّة. و بذلك هو تحوّلٌ للمجتمع بما في ذلك الأوبرا، تحت صدمة الأزمة التي تتخبّط فيها أوروبّا عامّةً و ألمانيا خاصّةً.، تحوُّلٌ يفرضه الوقع الاجتماعي الذي

[394] B.Brecht. Ecrit sur Le théatre. Trad. Bernard Banoun. Ed Gallimard. Paris .2001. p 721.
[395] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P109.

يصبو إلى مجتمعٍ لا طبقي، و على هذا هاجم بريشت البورجوازيّة بفنّه من جهة واستعملها أداةً ضدّها من جهةٍ أخرى. وكانت الموسيقى وسيلةً فعّالةً لتجسيد انتماءه الأيديولوجي فنيًّا على المستوى الرّكحي. و بذلك حاول إبعادها نهائيًّا عن العاطفة، و ربطها بالعقل، و على هذا يعتبر هذا الإبعاد تحطيمًا جوهريًّا لكلّ ما هو رومنطيقيي، باعتبار فاغنر مُمثّلا لهذه الموجة من الفن، و باعتبار الموسيقى مبتورةً من حيث المدلول، و لا يمكنها ارسال رسالة واضحة المعالم، فقد ربطها بريشت بما هو خارجيٌّ عنها و بذلك اعتمد على الوظيفة الرّمزيّة " La Fonction Symbolique".فيها، و التي من أهمّ خصائصها الإحالة "Le Renvoi " و سيميولوجيًّا تتجسّد الوظيفة الرّمزية في الموسيقى عبر ثلاثة مستويات وهي:[396]

- «المستوى الشّاعري(Niveau Poétique) و يخصّ المؤلّف الموسيقي و عمليّته الابداعيّة.
- المستوى الحيّادي (Niveau Neutre) و يخصّ العمل الفنّي في حدّ ذاته.
- المستوى الجمالي (Niveau Esthétique) و يخصّ المرسلِ إليه، أو متلقّي العمل الفنّي.»

و يجمع الذين تعاملوا موسيقيًّا مع بريشت، أنّه كان شديد الاهتمام بكل ماله تأثير على المتلقي، حيث لا يجب أن تُثار عاطفته بل أن يُستفزَّ عقله أو أن يُحالَ إلى شيء معروفٍ عنده باستطاعته تعقُّله. لكنّه وجد العلاقة بين المستويين الشّاعري و الجمالي، و بذلك وضع المؤلف بفكره و مرجعيّته و أيديولوجيته و موسيقاه التي هي نتاج كل هذا، وجها لوجه أمام المتلقي الذي يكتشف واقعه و يعيه، و بذلك يسعى إلى تغييره، و على هذا فقد ربط بريشت علاقته مع مؤلفين موسيقيين رافقوه طوال مشواره يحملون نفس أفكاره و لهم نفس تصوّراته، و عانوا مثله النفي و الهجرة على أساس انتمائهم السياسي «كحالة بول دوسو"Paul Dessau"،هانس أيسلر" Hanns

[396] Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique. Éd Actes sud/INA2009P119.

Eisler" و كورت فيل"Kurt Weill" المنتمي للعرق اليهودي»[397] . و لإبراز المستوى الشّاعري للموسيقى في مسرح بريشت، و التي من خلالها يُعبّر برمزيّةٍ متناهيّةٍ عن انتمائه الأيديولوجي، كان بريشت «يعطي الأولويّة للموسيقى الصّوتيّة (كلام مغنّى)، الموروثةِ عن أغاني نضال البروليتاريا في غالبيّتها ذات لحنٍ أحاديٍّ، و تعدّد أصواتٍ خاصٍّ بالمجموعات الصوتيّة العماليّة و رهاناتهم السياسيّة بتركيباتها و شعاراتها، و أثرها القوي في بعدها الدّعائي، و كذا عمقها في تنظيم الحركات الجماهريّة»[398].

على هذا، ما إن ينطلق المستوى الشّاعري من هذه التّراكمات، حتى يتأكّد بريشت أنّ أثر الموسيقى في المستوى الجمالي يصب حتمًا في وظيفة التّنوير و التّثوير، وبذلك هي موسيقى تخاطب العقل الذي يقارِن و يقيس، ما يراه رُكحيًّا وواقعه الذي يعيش فيه. كما تجسّدَ المستوى الشّاعري في مسرح بريشت، عندما تجاوز المؤلّف الموسيقي الأشكال الموسيقيّة التقليديّة، التي لا تُعبّر إلاّ عن ذاتها، إلى موسيقى تحمل وعيًا جماعيًّا مثل موسيقى الجاز" Musique Jazz"« المنبوذة من طرف الطّبقة البورجوازيّة، لكنها محبوبةً، كلونٍ صوتي موسيقيٍ جذّابٍ عند عامّة النّاس، في عشرينيات وثلاثينات القرن العشرين» [399].

تقع موسيقى الجاز عند بريشت على النّقيض من الأشكال الموسيقيّة التقليديّة العالميّة التي يعتبرها لا اجتماعية، كشكل "السنفونيّة"* و "السوناتا"*. و بما أنّ أصل موسيقى الجاز إفريقي، فمن أهمّ خصائصها كما يقول أحد المختصّين في موسيقى الجاز أنّها تملك « قوّةَ و أهميّةَ العلاقات الاجتماعيّة التي توجد عادة في المجتمعات القبَليّة، التي لا نستطيع استيعابها نحن الغربيّون. لأنّنا نفتخر كثيراً بحريّتنا الفرديّة بحيث هي جوهر حياتنا، ولها وظيفتها الاجتماعيّة، وبها يؤكّد الفرد علاقته بالمجموعة، وعلى هذا تعتبر إسمَنتاً اجتماعيّاً، وناقلها الطّبيعي هو الإنسان

---

[397] Jeremy Price. Langue. Musique. Identité. Éd PubliBook. Paris 2007.p102.

[398] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P99.

[399] Ibid P127.

* السنفونيّة: أحد أشكال التأليف الموسيقي الآلي البحت، تقوم بأدائه الأوركسترا.

* السوناتا: واحة من أهم أشكال التأليف الموسيقي الآلي الجاد.

بصوته، وإيماءاته»[400]. عكس الموسيقى البورجوازيّة بأشكالها المختلفة التي يراها بريشت، أنّها لا اجتماعيّة، وبما أنّ موسيقى المسرح الملحمي تعتمد على نسقين موسيقيّين لإضفاء الملحميّة بكلّ خصائصها، وهما الموسيقى الصّوتيّةmusique vocale "و الموسيقى الإيمائيّة "musique gestuelle "، وجد بريشت ماقد يحقّق أفكاره للوصول الى جمهور متفاعل يقض، غير متعاطف ومندمج في موسيقى الجاز، حيث لها خصائص مشتركة مع المسرح الملحمي، بما في ذلك الجانب الشّفوي، باعتبار اصل الموسيقى الجاز شفوي، وأنّ العازف يبدي حركات وإيماءات اثناء الأداء.

لكن، هناك جانب آخر في اختيار موسيقى الجاز من طرف بريشت، وهو رمزيّتها التي تكمن في تاريخها حيث ظهرت هذه الموسيقى في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، بفضل تلاقح أغاني السّود الشّفويّة والموسيقى الغربيّة بتقنياتها، و آلاتها وبذلك أحدثت موسيقى الجاز ثورة فنيّة، جاءت تعبيراً عن الحزن و الأسى، و البطش و اللاإنسانية، حيث لعبت فيه تجارة الرّق دوراً فعّالا في بداية القرن السّابع عشر، حيث حاول السّود الأفارقة التّفاعل مع بعضهم أوّلاً، ثمّ كلّهم مع العالم الجديد، ومع مرور الزّمن تأكّد الأفارقة أنّ العودة الى أوطانهم مستحيلة حيت تفكّكت ثقافاتهم، وبدأت في الاندثار، والعنصريّة كانت لهم بالمرصاد.

فما كان لهم إلا أن يبحثوا عن هويّة جديدة تثبت وجودهم فكانت موسيقى الجاز. وعلى هذا اعتُبرت عند بريشت رمزاً للكفاح من أجل الانعتاق من سلاسل الفنّ البرجوازي وفكرة "الفنّ للفن" التي كانت رائجة في أواخر القرن التّاسع عشر و بداية القرن العشرين حيث « وظّفها بريشت في أوبرا القروش الأربعة، حيت كانت الموسيقى من تأليف "كورت فيل"، وقد أراد بريشت جعل فرقة الجاز المكوّنة من سبعة عازفين، بارزة على خشبة المسرح تعزف ألحاناً هجينة تخلّلتها عدّة ألوان موسيقيّة موسيقى الكباري" musique cabaret "وموسيقى

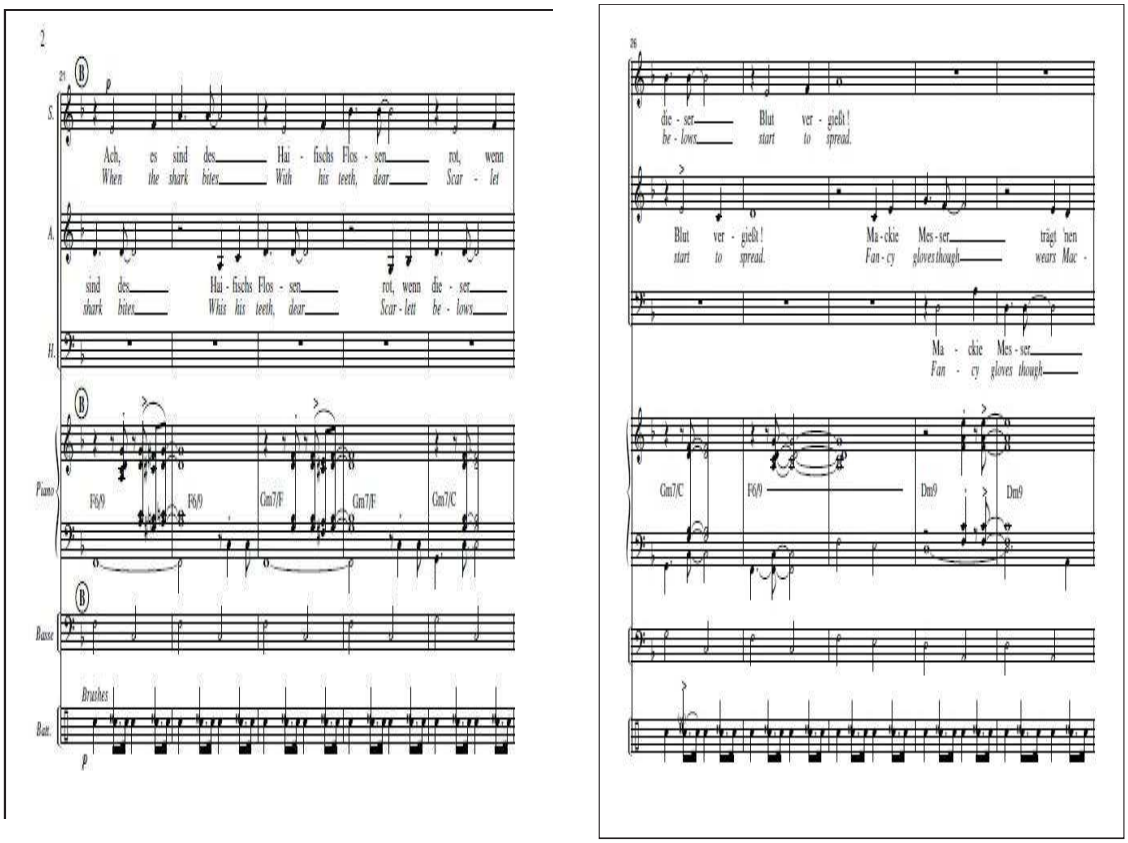
[400] James lincoln. L'aventure du jazz. Éd Albin Michel.paris 1981 p7

البلوز musique blues" مع تغيّرات ايقاعيّة منها إيقاع الفالس" valse "الثلاثي وايقاع التانغو"tango". وكانت خاصيّة موسيقى الجاز أنّها جامحة ايقاعيّاً "syncopé "، وهي خاصيّة من أهمّ خصائص موسيقى الجاز، بل وروحها، وقد ظهرت هذه الموسيقى جليّا في المقطوعة الخاصّة بالقاتل المزعوم ماكبث في مسرحيّة القروش الأربعة، و التي جاءت من نوع موسيقي خاص هو البَلاَد "ballade * "لكنّها بتوزيع وايقاعات جازيّة، وخاضعة للموسيقى الإيمائيّة musique gestuel والتي حاول فيها بريشت اظهار الأضرار التي تسبّب فيها البورجزوازي ماكبث»[401] ويستعمل بريشت "البَلاَد" بطريقةٍ مقصودة، ومدروسة هدفها السّخرية من الطّبقة البورجوازيّة وفنّها على حدّ سواء« حيث يغلب عليها الطّابع الهجائي السّاخر و أغلبها مبنيّ على أساس أغاني شعبيّة شائعة»[402] والتي جاء لحنها الأساسي كالتّالي :

* البلاد: اسمٌ يطلق على أنواع متباينة من مقطوعات العزف أو الغناء، ثم استقّر معناه للدلالة على قطعة رومنسيّة الطابع لآلة البيانو.

[401] SEREN.CNDP.CRDP. Revue Théatrale. N°135.Paris. 2011.P3-4.

[402] محمّد حنانا. معجم الأوبرا. الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب. د ط د ت. ص 67.



Extrait de / From "Die Dreigroschenoper" de / by Kurt Weill / Bertold Brecht, "Moritat vom Mackie Messer"
© 1928 by UNIVERSAL EDITION A.G., Wien.
Arrangement for mixed choir (SAB), piano, bass and percussions by Pierre-Gérard Verny © 1998 by Universal Edition A.G., Wien
Partition en vente aux EDITIONS A CŒUR JOIE, "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, F- 69009 Lyon

لكن الأغنية التي ألّفها "كورت فيل" في سياق ملحمي، انطلاقاً من اشعار بريشت «سرعان ما انتشرت عالميّاً وتبنتها الطّبقات العمّاليّة وغنّتها في تظاهراتها وأخدت حضّها في موسيقى الجاز وفرقه عبر العالم»[403]. ومع المؤلّف بول دوسو" Paul Dessue" مؤلف موسيقى مسرحيّة القرار " La Décision " ظهر نوع موسيقيٌّ آخر هو «الموسيقى الشعبيّة اليهوديّة »[404]، و بذلك هو نقدٌ صريحٌ لموسيقى فن الطّبخ "Art culinaire"، المتمثّل في أوبرا "فاغنر" و امتداداتها النّازيّة، هذا الأخير الذي كان يرى أنّ الفن اليهودي لا يمكن أن يرقى إلى مستوى

[403] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P113.
[404] Jeremy Price. Langue. Musique. Identité. Éd PubliBook. Paris 2007.p104.

الفن العالمي حيث يقول بأنّ « اليهودي بطبيعتهِ غير مؤهَّلٍ لكي يعبِّر فنيًّا، و من المستحيل أن نراه على خشبة المسرح»[405]، و على النّقيض من ذلك يفسح بريشت المجال واسِعًا أمام المؤلِّف الموسيقي، و بذلك يعطي قيمة أكثر للمستوى الشاّعري "Niveau poétique" و بذلك يُحرّر المؤلّف و معه عمليّة التّأليف لكي يصل معه إلى المستوى الجمالي "Niveau Esthétique"، المتمثِّل في الجمهور الذي لم يخلو من الجمهور اليهودي.

بذلك، هو نقد لفاغنر و فنّه البورجوازي و كذا النّازيّةُ و على رأسها هتلر، و لتأكيد هذا الطّرح « فقد استعمل الحزب القومي الاشتراكي النّازي موسيقى فاغنر بعدّة طرق و بذلك أصبح وريث الحركة العرقيّة التي أعطت لأعمال فاغنر دلالة قوميّة و عنصريّة»[406]، و على هذا لم يتوانى بريشت بإعطاء بعض النصائح للمؤلّف "دوسو" لإبراز مكنوناته الشّاعريّة بما فيها الموسيقى اليهوديّة حيث خاطبه قائلاً« بالنّسبة للموسيقى سيّدي: فكِّر جيّدًا لأنّ الآلات لا يجب أن تقول "أنا" بل يجب أن تُسمع بصيغة الغائب "هو أو هي"، و ما يدفعك أصلاً لتُقاسم إحساساتِ أنا" الشّخصيّة"، على الرّكح؟ أين أحاسيسك أنت حرِّر نفسك»[407].

و على أساس كل ما ذّكر سابقًا يمكن الوصول إلى أنّ موسيقى مسرح بريشت لم تخرج من سياقها الملحمي في وظيفتها الفنيّة. لكن الدراماتورجية اللاّأرسطوطاليّة في جوهرها كانت ذات غايةٍ أعمق و هي فضحُ أيديولوجيا الطّبقة المهيمِنة، عبر نقدها بفنِّها الذي تغنَّت به و هو الأوبرا، فعمل بريشت على تحطيم هذا الفن شكلاً و مضمونًا لأنّ الأوبرا حسب بريشت« تنفي كلّ نقاشٍ حول محتواها، و تخلو من أي معنى واقعي و تحمل كلّ صفة النّذالة و الانحطاط»[408]. و قد سبق "تولستوي" "بريشت" في هذا الرّأي ووصف فنّ فاغنر بأنّه فنٌّ زائف لأنّ غايته التسليّة حيث يقول« إنّ ممثلي الطّبقات الغنيّة يطلبون من الفنّ أن ينقل الأحاسيس التي تروق

[405] Pierre-André Taguieff. Wagner Contr Les Juifs. Éd Berg International.Paris.2012.P255.
[406] Ibid.P 171.
[407] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P132.
[408] Ibidem. P 101.

لهم، و يحاول الفنّانون تلبية هذه الطّلبات، غير أنّها صعبة المنال، لأنّ ممثّلي الطّبقات الغنيّة، الذين أمضوا حياتهم في الكسل و الرّفاه يطلبون تسليّات بالفن لا نهاية لها، على أنّه من المحال أن تنتِج فنًّا»[409] .

على هذا فالموسيقى في مسرح بريشت ناقلة لفكرةٍ ما في موقف ما، لكن لا تخلو أبدًا ممّا هو أيديولوجي، و وصولها إلى مستوى نقل الأفكار يكمن أوّلاً في طبيعة المسرح الملحمي الذي لايستفزّ إلاّ العقل، و بذلك تمرّ موسيقاه عبر نسقين هما الموسيقى الصّوتيّة"Musique vocale" و الموسيقى الإيمائيّة"Musique gestuelle" واضعًا بذلك المستويين السيميولوجييّن في علاقةٍ مباشرة، و المتكوّنة من المستوى الشّاعري(Niveau Poétique)، باعتباره عالما خاصّا بالمؤلّف الموسيقي و عمليّة التأليف، و كذا المستوى الجمالي(Niveau Esthétique) الخاص بالجمهور، ومن خلال ربط المستويين تتّضح معالم التوظيف الأيديولوجي للموسيقى، وبذلك فالرّسالة الموسيقيّة الأيديولوجيّة يستنتجها هذا الأخير بعد أن يربط العلاقات بطريقةٍ رمزيّة، و التي توحي له أو توجّهه عبر النواقل الممثّلة في النسقين الموسيقيّين الاساسيّين المذكورين سلفًا.

و أخيرًا يمكن القول، أنّ مسرح بريشت الملحمي يعتمد اعتمادا كبيرا على عنصر الموسيقى في عروضه، و وظيفتها الفنيّة قد لا تتجاوز الأسس الملحميّة البريشتيّة، لكنّها ذات جوهرٍ أيديولوجي. هذا الاخير الذي كان الدّافع الاساسي لتطوّر مسرحهِ وفنّه.

2- مسرح مايرهولد

يعتبر الخوض في مسرح مايرهولد، توغُّل أكيدٌ في معاناةِ هذا الفنّان المبدع، الذي لم يتقبّل يومًا واقع روسيا الاجتماعي والفنّي قبل وبعد الثّورة البلشفية سنة 1917، وبقي صامدًا وثابتًا على مواقفه. هذا الفنّان الذي كان متأثّرًا بالثّورة وبمبادئها حيث أعلن «انضمامه إلى الحزب الشّيوعي سنة 1918، حيث كان التزامًا سياسيًا قبل كلّ

[409] ليف تولستوي ما هو الفن؟ ترجمة محمّد عبدو النجّاري. دار الحصاد للنّشر والتّوزيع. دمشق. 2014. ص 131.

شيء، لكن حاول ترجمة هذا الالتزام جماليًا عبر فنِّه، لكنّه أدرك أنّ تطوّر فكر الجمهور الذي تخنقه الأزمات السيّاسية والاقتصاديّة والعسكريّة، شرطٌ أساسيٌّ لتطوّر المسرح في حدّ ذاته»[410].

من هنا امتزج عنده السّياسي بالفنّي، حيث رأى أنّه من واجب المسارح الرّوسيّة أن تواكب الثّورة، و انطلاقًا من هذه الفكرة نادَ بِ «أكتوبر مسرحي، و على أنّ المسرح لا يمكن له أن يكون إلاّ سيّاسيًا .....لأنّ الفنّ ليس غايةً لذاته، بل وسيلةً لبلوغ غاية، و في يدِ البروليتاريا يتحوّل إلى وسيلة قويّة للدِّعايةِ و التّحريض، هو وسيلة إنتاج»[411].

بذلك، نقل الثّورة من دواليب الحكم و الشارعّ، إلى منصّة المسرح معلنًا عهدا مسرحيًّا جديدًا ثائرًا على كلّ ما هو موروثٍ و تقليدي، و قد كان الهدف من إعلانه لأكتوبر مسرحي، هو تثوير مضمون العروض و أشكالها تثويرًا شاملاً، ولعلّ «حادثة المظاهرة التي قام بها المتفرّجون أثناء عرض مسرحيّة "الدكتور ستوكمان" لصاحِبها "إبسن"* Henrik Johan Ibsenفي بترسبورغ سنة 1901، قد فتحت أمامه السّبيل إلى فكرة المسرح السّياسي، و أعطته إمكانيّة التجاوب السّريع مع متطلّبات الحياة المعاصرة للثّورة، وجعلته يحتل الصّدارة في الجبهة المسرحيّة»[412]، و بذلك أصبح مسرحه ، مسرحًا مناضلا متجاوبًا مع جمهوره، لكن العلاقة بين هذا المبدعِ الحقيقي والسّلطة الثّوريّة الحاكمة بدأت في التّقهقر ، بعد تعارضٍ شديدٍ في التوجّهات. فمن جهةٍ يوجد مسرح مايرهولد الذي يلهب مشاعر الجماهير البروليتاريّة الكادحة، وفي الجهة المقابلة، توجد السّلطة الثّورية التي تعيش بذوقٍ بورجوازي فنيّ و كذا في الحياة العاديّة، سعيًا وراء المتعة.

---

[410] Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 1.1891-1917 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1973.p44 .

[411] Gérard Conio..L'avant-garde Russe et La Synthèse des Art. Éd L'Age D'homme.Lausanne.1990.P 189.

* هانريك ابسن: 1828-1906 .رجل مسرح و دراماتورج نرويجي.

[412] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص11.

لكن، جاءت فترة حكم ستالين ونظامه الشّمولي ابتداءًا من سنة 1922، ومن خلاله فُرض على السّوفيات وضعًا راهنًا لا يمكن التخلّص منه. و على هذا رأى مايرهولد أنّ الأيديولوجيا كمفهوم لا ترقى إلى مسرحٍ جوهره التّجريب، الذي يدور في فلك العلم، ولهذا قال مخاطبًا أحد أصدقائه « دعنا لا نعيد اجترار كلمة أيديولوجيا و دعنا نتكلّم عن تصوّرٍ لهذا العالم»[413].

جاءت بعد ذلك مرحلةً كانت أشدُّ وطأةً على مايرهولد و مسرحه، و ذلك عند أوّل مؤتمر للكتّاب السّوفيات و باقتراحٍ « من "ماكسيم غوركي"* Maxime Gorki و "جدانوف"* Andreï Jdanov أُعلنت مبادئ الواقعيّة الاشتراكيّة كمذهب فنّي، وجب اتّباعه في ميدان المسرح و الدراماتورجيا، و الذي يحتوي على مبدأين أساسيّين هما:« المسرح في خدمة طبقة العمّال و كذا المجموعات الفلاحيّة، وعلى أنّه من الواجب تطوير الدراماتورجيا السوفياتيّة و جعل أعمالها في خدمة متطلّبات البناء الاشتراكي»[414]، و بثبات مايرهولد على مبادئه الفنيّة، وعِدائه المعلن للمعادين للشّكليّة صرّح أنّ « فقدان الشّكل و "الفورموفوبيا" La Formophobie يُشكِّلان موت الفنّان، و لذلك على الفنّان أن يكتشف و أن يجرِّب»[415]. و انطلاقًا من هذه التوجّهات المايرهواديّة، نعته الحزب الحاكم كما نعت مسرحه، أنّه مسرحًا غريبًا عن الأمّة السوفياتيّة و بذلك هو« عدوٌّ للشّعب»[416]، و بإجماع آراء النقاد اعتُبر مسرح مايرهولد مسرحًا طلائعيا رافضا للواقع المعاش وباحثا عن تغييره، منتقدًا بذلك النِّزاعات البرجوازية ، و الجمود العقائدي إبان الحكم الستاليني، و الذي كانت نتيجته، أنّه حُجب عن أعين

---

[413] Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 3. 1930-1936 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1980.pp90 91.

* ماكسيم غوركي: 1868-1936. أديب وفيلسوف و سيّاسي روسي.

* أوندري جدانوف: 1896-1948. رجل سيّاسي و وزير الدّعاية في عهد ستالين.

[414] Ibid. p14

[415] Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 4. 1936-1940 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1992.P12.

[416] Ibid. P411.

الصحافة الحزبية، بل قد تمّ اتّهامه بالشكلية و الصوفية و الذاتية، و ذلك ما أدى إلى إغلاق مسرحه و اعتقاله سنة 1939إثر وشاية كاذبة ثم تصفيته جسديا سنة 1940 .

على هذا الأساس يمكن القول أنّ مسرح مايرهولد كان أيديولوجيًا بالضّرورة لأنّه يحمل تصوُّرًا للعالم، و ما البيوميكانيكا إلاَّ ذلك المنهج الفنّي الذي يعطي الأسبقيّة للشّكل في الأداء لتجسيد هذا التصوّر، زِد على ذلك انتقاد أعماله للواقع السوفياتي عبر إخراج مسرحيّات، كانت تبدو للحزب الحاكم بعيدةً عن روح الشّعب، لأنّه كان يستقي أعماله من تيّارين فنيّين، و هما كما قال:« التيّار الكلاسيكي، و التيّار الكلاسيكي السّوفياتي. وإذا بدأ المؤرّخون بدراسة ما فعلناه في ميدان الثّورة من 1905 إلى 1917، و ما نحن بعيدين عن فعله من 1917 إلى 1936 سيعتبرونه عملاً خلاّقًا، لكن لاعترافنا بالمسرح التّقليدي كما عرضه " بوشكين"* Alexandre Pouchkine شاعرنا الوطني الكبير. وجدناه أنّه قد فُهم من طرف مرضى عقليًا، لم يكن باستطاعة "بافلوف"* Ivan Petrovitch Pavlov دراستهم »[417].

من هنا يتجلّى موقف مايرهولد من الواقع المفروض على السوفيات، مع أنّه كان واعيًّا أن الواقعيّة الاشتراكيّة تجاوزت المذهب لتصبح عقيدةً، رغم هذا كان من أهم تصوّراته كفنّان أنّ « الفنّ مطالبٌ بخدمة بعض الأهداف، منها تثبيت قيم الطّبقة الجديدة، لكنّه في المقابل لا يملك القوّة و السّرعة التي تتطلّبُها المرحلة الأولى من الصِّراع، و على هذا كان دائمًا يطالب بإعادة النّظر و بعمق في العلاقة الموجودة بين البناء الفوقي و التّحتي»[418] . لكن من الأهميّة بمكان إبراز الثّورة الفنيّة التي طالما ناد بها هذا المبدع والمتمثّلة في "البيوميكانيكا" كتقنيّة جديدة أنداك في العرض المسرحي وفي العمليّة الاخراجيّة، و منها الولوج إلى دور الموسيقى فيها وجوهرها الأيديولوجي.

* ألكسندر بوشكين : 1799- 1837 شاعر دراماتورج روسي.
*بيتروفيتش بافلوف: 1849- 1936 طبيب و بسيكولوجي روسي صلحب النظريّة الشرطيّة.

[417] Ibid.P 33.
[418] Ibid P 39.

خصائص مسرح مايرهولد

ولد فسيفولد إيملفيتش مايرهولد "Vsevolod Emilievitch Meyerhold " سنة 1874م بمدينة "بنزا" الروسية من عائلة ألمانيّة الأصل، و في السّاحة الفنيّة الروسيّة و حتى العالمية، يعتبر ممثلاً و مخرجًا مسرحيًا. و بعد أن أنهى دراساته الثّانوية، التحق بكلية الحقوق في جامعة موسكو ، لكن سرعان ما تخلّى عن الدراسة و التحق بمدرسة "الفيلهارموني الموسكوفية "التي كان يترأسها " نيمروفيتش داشينكو"* Vladimir Nemirovitch-Dantchenko آنذاك . التحق بعد ذلك بمسرح موسكو الفني سنة 1898 وبوجود أستاذه و صديقه "ستانيسلافسكي" قام بعدة أدوار كلعب دور " تريبليف " و " توزنباخ " في مسرحيتي "النورس" و " الأخوات الثلاث" لتشيكوف Anton Pavlovitch Tchekhov *.

و قد بدأت تظهر على مايرهولود المعالم الأولى للعملية الإخراجية أثناء حفلة التخرج التي أقامها طلبة داشنكو حيث قال :" لا يمكن للمسرح و الحياة الروسيّتين أن يراوحا مكانهما، و لابد أن تقوم المعارك في المستقبل من أجل مسرحٍ روسيٍّ جديدٍ ، و لسوف يكون كلّ منّا مشاركا فيها [419] .

هذا المسرح الجديد الذي أراده مايرهولد لابدّ له من جمهور يعي المهمّة الملقاة على عاتقه، و هي مهمّة تغيير واقعه بما في ذلك القائمين على مؤسّسات المسرح. و بهذا بدأ يهتم بعملية الإخراج و يساعد أستاذه ستانيسلافسكي ، لكن سرعان ما بدأ يعبّر عن استيائه من مسرح "موسكو الفني" و رغبته الجامحة في الهروب منه .حيث ترك العمل مع فرقة مسرح الفن سنة 1902 ليبدأ بذلك نشاطه الاخراجي المستقِل و ذلك بترأسّه "جمعية الدراما الجديدة"، و توليّه إخراج مسرحياتها بأسلوب رمزي ، أسلوبا كان سائدا آنذاك في الأدب و المسرح

* نيمروفيتش داشينكو : 1858- 1943 . كاتب و مخرج مسرحي روسي.

* تشيكوف أنطوني : أديب و كاتب مسرحي روسي

[419] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص8.

، حيث تأثر بأعمال " بلوكAlexandre Blok " * و " ميترلينك,Maurice Bernard Maeterlinck * " و من المميزات الهامة في العمل الإخراجي "لمايرهولد" هو «معاداته الصريحة للدراما الطبيعية»[420]. باعتباره مسرحًا تقليديًا لا يمكن له الارتقاء إلى عالم التّجريب ، لأنّه محدود و همّه الوحيد استنساخ الطّبيعة بدقّة متناهيّة، و لأنّه حسب مايرهولد« يعلّم الممثّل التّعبير بسطوعٍ و اكتمال تام، فهو لايسمح أبدًا بالتّلميح في الأداء، أو بالأداء الغير مكتمل عن قصد، و لهذا تكثر المغالاة في أداء المسرح الطّبيعي»[421].

هذا الموقف من الذهب الطّبيعي جعلَ ستانيسلافسكي يجتذبه سنة 1905 لكن ليس في فرقة مسرح الفن، بل لتأسيس مسرح جديد ، هو المسرح التجريبي ، الذي لُقّب بمسرح الأستوديو " بوفارسكايا ". و بعد فترة من الزمن أغلق مسرح الأوستوديو، و نتيجةً لذلك التحق مايرهولد بمسرح الممثلة المشهورة "كوميسار جيفرسكايا Komissarjevskaïa " *بعد دعوة صريحة منها للعمل معها .

بدأ يطبّق الأسلوب الانطباعي مرتكزا على اللون كنغمة دالة، و قد استغنى عن الستارة و الأضواء الأمامية ليحل محلها مقدمة خشبة المسرح " البروسينيوم " ، و قد حاول استخدام المجسمات، والسّرد الملحمي الخالي من كل انفعال ، كما استعمل الحركات الراقصة، و عمل على أسلبة توزيع الأجسام على الخشبة، و كذا تطبيق مبادئ الفن الموسيقي في الدراما، و هنا تظهر تقنية الأسلبة، كمصطلحٍ مسرحي أخذ اهتمام السّاحة الفنيّة و التي قال عنها مايرهواد « ....أَن تُأسلِب عصرا ما، أو ظاهرة، معنى ذلك أن تظهر بكل الوسائل التعبيرية التركيب

* بلوك أليكسندر : 1880-1921 كاتب و شاعر و ناقد مسرحي روسي
* موريس برنار ميترلينك: 1862- 1942. شاعر بلجيكي.
420 أنظر . شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة و للنشر.الإسكندريّة.ط1. 2009 ص 133
421 فسيفولد مايرهولد ، في المسرح ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص43.
* كوميسار جيرفسكايا : 1864-1910فيرا فيدوروفنا ممثلة روسية مشهورة و صاحبة مسرح .

الداخلي لعصر معين أو ظاهرة معينة و تصور ملامحها الخفية التي تتواجد بعمق في الأسلوب الضمني لعمل فني ما» [422].

- **تقنية الأسلبة:** إذ ليس المطلوب من الممثل الميرهولدي أن يؤدي حياة الشخصية المصورة بكل تفاصيلها، لكن المطلوب منه هو التعبير عن الدّال منها على نحو تزييني مُؤسلب. حيث ألغي الديكور بمفهومه العام و اعتمد كثيرا عن الأثاث و الملحقات على خشبة المسرح، كما استعمل تقنية الضوء الواحد ، و يقدّم الممثل إلى البروسينيوم لتقريب المسرح من منبعه الإرتجالي على طريقة "الكوميديا دي لارتي"، و من أهم أعماله في هذه المرحلة هو إخراج مسرحية " العرض الشعبي " لمؤلفه بلوك . و قد أعطى الناقد السوفياتي الكبير " ماركوف " * وصفا دقيقا لأعمال مايرهولد في هذه المرحلة لمسيرته الفنية في عهد مسرح الممثّلة "جيفرسكايا" و قال عنه «فالمخرج كان يعالج مسائل إخراجية صرفة أكثر من معالجته مسائل تمثيلية ، و يهتم بالنتائج أكثر من اهتمامه بطرائق فن التمثيل الصعبة » [423].

إنّ فكر مايرهولد التجديدي و منهجه البحثي المتغير دائما، جعله يغادر هذا المسرح بعد أن تخلّت عنه جيفرسكايا و ذلك بسبب تصريحاته التي جاء في أحد منها قوله : « لقد أظهرت التجارب، أن مسرح الجمهور العريض لا يمكن أن يكون مسرح أبحاث » [424]. و بعدها استُدعي للعمل في المسارح الإمبراطورية، حيث أسّس أستوديو تجريبي آخر اسماه "أستوديو بورودانسكي التجريبي " و كان الهدف الأساسي لهذا الأستوديو هو دراسة تقنية الحركة على خشبة المسرح، و المبادئ الأساسية لتقنيات "الكوميديا ديلارتي" * المسرحية. بهدف التّطبيق الصحيح للأساليب التقليدية للعروض المسرحية في القرنين السادس عشر، و السابع عشر ميلادي و دمج الموسيقى في

---

[422] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص32.

* ماركوف بافيل اليكسندوفيتش : 1887-1950كاتب ومؤرخ و ناقد مسرحي، مدير فني لمسرح الفن مالي الروسي.

[423] ن ، م ، ص 09

[424] ن ، م ص 10

* كوميديا ديلارتي : مسرح يعتمد على العفوية و الارتجال ، و على الأقنعة ، من أصل إيطالي

الدراما. وكل هذه التجارب من طرف مايرهولد في أستوديو برودانسكي كانت تصبُّ في فكر واحد والذي سيقام عليه وعلى أساسه المنهج المايرهولدي الجديد و هو " البيوميكانيكا ". و في هذا المنهج التجريبي لهذه المرحلة اعتمد عدة أفكار جاء في أهمها ما يلي[425] :

- الاعتناء بثقافة جسم الممثل ليكون قادرا على تنفيذ الحركة المعبِّرة عن الكلمة والعبارة.
- اخفاء النّغمات و صوت الممثل و الحوار
- الاعتماد على أسلوب الارتجال
- تدريب الممثل على فن السّيرك و البهلوانية العنيفة و هنا تظهر نظرية الحركة أولا، الفكرة ثانيا و الكلمة ثالثا
- تحطيم فكرة مسرح العلبة
- الاستعانة بالسينما و الراديو
- تحريض الجماهير على التفكير والتفاعل.

- **النظام البيوميكانيكي عند مايرهولد :**

[425] أنظر شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة و للنشر.الإسكندريّة.ط1. 2009 ص 139-140.

البيوميكانيكا كلمة تتكون من جزئين هما :

" بيو ": وتعني الحياة

" ميكانيكا ": وتعني الحركة اليدوية بطريقة أتوماتيكية أي ذاتية الحركة من دون تفكير ، و قد أسّس مايرهولد هذه النّظرية على أساس علم حركة الجسم في سياقها النفسي مستعينا بنظرية "تايلور وينسلو"*، Frederick Winslow Taylorالتي «تخص حذف كل الحركات الغير ضرورية في العمل من أجل انتاجية أكثر كفاءة و خفض للمجهود الجسدي للعامل »[426] باعتبارها نظرية اقتصادية بحتة .و التي اعتمدها مايرهولد كمبدأ لمنهجه الجديد، باعتبارها تدريبات بدنية و درامية ، تشّكل دراسات مُفصّلة لقدرات جسم الإنسان، و لهذا فالممثل عند مايرهولد ليس سوى "دُمية " يتحكّم فيها المخرج و هي نظرية قد نادى بها " ادوارد جوردن كريج Edward* Gordon Craig، كما تأثر مايرهولد كذلك بأسلوب "الكابوكي" الياباني و فن المسرح الصيني خاصة بعد لقائه بالممثل " مي لانغ فانغ " * Mei Lang Fang ، و منهج "بافلوف" العلمي ونظريته الشرطية. لكن ليس هذا النّظام طريقةً لإعداد الممثّل أو طريقةً للتعبيرِ على خشبةِ المسرحِ فقط، بل يتجاوزه لأن يكون نظاما شاملا للمسرح .

من هنا تظهر عبقرية مايرهولد، حيث أن المسرحَ عنده يعتمد على أربعة أسس هي: المؤلف ، المخرج ، الممثل و المشاهد . و قد قسّم العلاقة بينهم بواسطة شكلين هندسيّين، حيث «الشّكل الأول عبارة عن مثلّث تكون قاعدته، المؤلف و الممثّل و قمّته المخرج و المتفرج، و بالتّالي يستوعب المشاهد إبداعات المؤلف و الممثل معًا بواسطة المخرج ، و هذه الطّريقة عند مايرهولد تسلُب الممثل حريّته في الإبداع و المشاهد معه ».[427]

---

* تايلوروينسلو : 1856- 1915مهندس أمريكي ، صاحب فكرة النظيم العلمي للعمل.

[426] Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 3. 1930-1936 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1980.p79 .

* ادوارد غوردن غريغ: 1872 – 1966. مخرج و منظّر مسرحي بريطاني.

* مي لونغ فانغ : ممثل صيني مشهور و كان أول سفير للمسرح الصيني في الخارج الملقّب بملك الأوبرا

[427] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة و للنشر.الإسكندريّة.ط1. 2009 ص 132.

أما الطّريقة الثانية فتُوزّع الأسس الأربعة فيها على خط مستقيم أفقي يبدأ من اليسار إلى اليمين و يكون الترتيب فيه كالتالي :

مؤلف ← مخرج ← ممثل ← مشاهد ، تعتبر هذه الطّريقة فرصة للممثّل للكشف عن نفسه للمشاهدين بحرية تامة .و يظهر لنا هذا التقسيم أن المخرج يستوعب المؤلف ثم ينقله إلى الممثل و بذلك يحصل الممثل على استعابين و بهذه الطريقة يكون إبداع الممثل حرًّا، و بالتالي فالمشاهد هو الأوفر حظا للحصول على المتعة عبر الممثل»[428] .

من المعروف أن مايرهولد كان تلميذًا لستانيسلافسكي، لكنه تطوّر اخراجيا بطريقة معاكسة لأفكاره، فالأخير كان منبع عمله داخلي يصبُّ في الخارج أما مايرهولد فمنبعه خارجي يُبرِز كل ما هو داخلي، و هو صاحب نظرية المسرح الشّرطي الذي لا يعطي أهمية كبيرة للتفصيلات الجزئية ، لذى فهو يُحرِّر الممثل من الديكورات و يعطيه الحريّة في فراغٍ له ثلاثة أبعاد، و بهذا يصبح أداء الممثّل، و نشاطه أساسًا للفرجة المسرحية، و هذا يعكس تحرُّر الممثل من كل خصائصه الذاتية ، و بالتالي إخضاع عقله و جسده لإرادة المخرج .

و قد استعمل مايرهولد أسلوب الحركات الرياضية الرشيقة مستعينا بذلك بأعمال " تشارلي سبانسر شابلين Charles Spencer Chaplin " * في هذا الميدان، حيث تأثّر به كثيرا خاصة في مهارات الإيماءات الصّامتة والرّقص، و الحركات الإيقاعيّة ،و الملاكمة و المبارزة .و هذا كله يصب في فن الممثل و إبداعه لأشكال بلاستيكية في المكان .و الحركات البلاستيكية عنده هي الحركات التي يؤديها الممثلون أثناء أدائهم للعبارات المكتوبة ، و قد جاءت هذه الحركات كترجمة دقيقة لحوارٍ داخلي عميق .

---

[428] ن. م. ص 137.

* تشارلي شابلين : 1889-1977 ممثل أمريكي.

إن حركة الأيدي و أوضاع الجسم و النّظرات و لحظات الصمت يمكن أن تحدِّد العلاقات بين الناس، و لهذا فالكلمات تخاطب الأذن بينما البلاستيكا تخاطب العين . إذن فالممثل الميرهولدي يعتمد على لغتين أساسيتين هما الإيقاع و الإيماءة معا . و في مجال البلاستيكا عموما أوجد مايرهولد معادلةً جديدةً خاصة بالممثّل ، و كأن في الممثل ممثلان، الممثل الذي يهيأ نفسه للدور هو نفسه الوسيلة التي سوف تُظهر الشخصية و بالتالي إذا كان «الممثّل أ1: فكر المنظّم الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطة + أ2 : المادة أي جسم الممثل الذي ينفذ المهمةالمعطاة له من طرف أ1 و لهذا يجب على أ1 أن يرى بصراحة أ2 في الفضاء المسرحي»[429] و يشترط في الممثل المايرهولدي «أن[430] :

- يتمتع بموهبة موسيقية و أن يكون قادرا على الغناء.
- لا يجب على الممثل أن يندمج في دوره حتى يفقد نفسه.
- أن يكون جسمه قويًّا ، متحكِّمًا في أعصابه، و أن يُطوِّع جسمه للاستجابة السريعة.
- يجب على الممثل أن يستبعد المشاعر الإنسانية لأن كل حركة منه تنقل حالة انفعالية معيّنة.
- يجب على الممثل أن يقتصد في حركاته لأنَّ كل حركةٍ يجب أن تكون هادفةً ومعبِّرةً.
- من خلال الحركات البلاستيكية يستطيع الولوج إلى المشاعر الداخلية، و قد استعمل مايرهولد بعض الأفلام السنيمائية المتوافقة مع النص المسرحي، و ذلك بهدف تجسيد بعض الأهداف و إظهار بعض الأشياء المتوارية بين السّطور، في شكل صوّرٍ بصريّةٍ لإثراء العرض المسرحي، مما يخلق إحساسا بواقعية الأحداث، و بالتالي انطباعات صادقة عنها».

[429] Etude. Irène Perelli-Contos. Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale. vol. 20, n° 3, 1988, Éditeur : Département des littératures de l'Université Laval P13-25 .

[430] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة و للنشر.الإسكندريّة.ط1. 2009 ، ص 141

ولتأكيد الطابع الشرطي في مسرح مايرهولد أبدع ميزة جديدة هي "التركيبيّة " في الفن المسرحي وهي توجيه وعي الجمهور نحو التفكير الواعي والربط الشامل والمتكامل للمسرحية بحيث تخلق ردود أفعال مختلفة لدى الجماهير و ذلك من خلال عناصر الديكور المتحركة و حركة الممثل، و لهذا فالممثل المايرهولدي هو ممّثل مؤثّر في الجمهور و في نفس الوقت متأثّر به عن طريق التفاعل التلقائي.

و توجد هذه الميزة في أهم أفكار مايرهولد و ما نادى به من أجل مسرح جديد، أساسه نظرية البيوميكانيكا التي أصبحت نظاما لمسرح شامل مبنيٍّ على أسسٍ ثلاث هي[431] :

- ✓ **الآلية الإنسانية:** و تخص جسم الإنسان و قدرته على الحركة و الاستجابة التامّة، كالآلة ، فمن الضروري تدريب هذا الممثل على البالي ، ألعاب القوى ، و الرياضة بصفة عامة .
- ✓ **المسرحَة:** و يخص مايرهولد هنا الجمهور ، حيث يجب عليه أن يكون واعيا طوال الوقت، و لهذا قام مايرهولد ببعض التغييرات في الفضاء المسرحي حيث حذف الستارة الأمامية و جعل أجهزة الإضاءة واضحة للعين و ألغى مسرح العلبة و بالتالي تقدم إلى البروسينيوم .
- ✓ **التركيبية:** المنظر لا يجب أن يمثل شيئا بل وجوده هو لمساعدة الممثل على أداء مهامه ، بحيث يكون الممثل جزءا من الصورة المسرحية الكليّة، و لهذا فالممثل عند مايرهولد ليس سوى دمية ناقلة للأفكار و الهدف هو كسر الحاجز بين المنصة و صالة العرض لدمج الممثل بالجمهور .

- **دور الموسيقى في بيوميكانيكا مايرهولد و جوهرها الأيديولوجي**

[431] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة و للنشر.الإسكندريّة.ط1. 2009 ، ص. 143.

تجمع العمليّة النقديّة على أنّ مايرهولد حضيَ بتكوين عالي المستوى في فن الموسيقى ، و أنّه كان عازفًا ماهرًا على آلة الكمان، و على هذا لم يجد أي صعوبة في توظيف الموسيقى داخل نسقه الاخراجي، حيث صرّح في أحد مداخلاته قائلاً «كان المسرح هدفي الاساسي في حياتي منذ أن بلغت سن السابعة ، أترابي كانوا يضعونني أمام المرآة لكي أحول وجهي ، ثم بعد ذلك إستهوتني الموسيقى وبالأخص العزف على آلة الكمان ، لكن اهتمامي بالمسرح كان أكبر»[432]. بهذه الكلمات يُستشفُّ أن الموسيقى عند مايرهولد ذات قيمة كبيرة تنبع من ذاتية، فهو لم يتعلّمها للحاجة، بل كانت جزءًا من حياته، وبالتالي أصبحت سندًا ومعينًا كبيرًا له، ولنظريّاته الإخراجية في المستقبل، حتى و هو مع أستاذه ستانيسلافسكي كان دائما يعيد النّظر في مبادئ المسرح، و بما أنّه ألماني الأصل فقد وجد سهولة في دراسة أعمال "فاغنر" الذي أبهره بوحدته العضويّة، و خاصّة مكانة الموسيقى في أعماله الدراميّة. و بسبب التناقض الفكري بينه و بين أستاذه ستانيسلافسكي في الرؤية الإخراجية غادر مايرهولد سنة 1902 مسرح الفن بموسكو، لعدم تقبُّله المقاربة البسيكولوجية، والتّمثيل ذو النزعة الايهامية. حيث بدأ يبحث عن طريقة إخراجية جديدة ومكانة الموسيقى في مسرحه.

مباشرة بعد ذلك اعتنق مايرهولد "الرمزية " [433] التي كانت منطلقًا لتأملاته في القوانين المسرحية للعملية الإخراجية، من أجل جمالية مسرحية جديدة، و من بين الفنانين الرمزيين الذين عايشهم مايرهولد نذكر " تشولكوف "* Gueorgui Ivanovitch Tchoulkov ، " بايلي"d'Andreï Biély * و " بلوك " Alexandre Blok* و الذين أسّسوا لفكرهم الرمزي انطلاقًا من جماليات المفكر " شوبنهور" الذي يقول أن "الموسيقى جوهر كل عمل إبداعي فني " [434] .

---

[432] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص48.

[433] الرمزية: منهج أدبي شعري ينشد المثالية في الأعمال.

* تشولكوف غري غوري إفانوفيتش: 1879 -1939 شاعر رمزي روسي

* أندري بايلي:1880-1934. كاتب وشاعر روسي و رائد من روّاد الرّمزية.

* اليكسندر بلوك: 1880-1921. شاعر رمزي روسي.

[434] Claudine Amiard Chevrel. Les symbolistes russes et le théâtre. Éd L'age D'homme.Lausanne.1994. p 34

و قد تأثر مايرهولد بأعمال ميترلينك و تركيبية الفن عند فاغنر التي جسّدها في الوحدة العضويّة، و بالمسرح اليوناني العتيق، أين كانت الموسيقى (الكورس) و (الديثرامب) عنصرا أساسيًا للعرض التراجيدي، و كأنّه أراد أن يبدأ من البداية بوضع أسسه الخاصّة بالموسيقى في المسرح، حيث أكّد ذلك "تشولكوف " بقوله «إن الدراما الغنائية المعاصرة تعتبر جسرًا بين المسرح التقليدي المحتضِر و المسرح المستقبلي الذي سوف يُبنى على أسس موسيقية، و الذي سوف يكون همزة وصل بين الممثل و الشعب»[435]. هي فكرة أرّقت كثيرًا مايرهولد في كيفية خلق تلك العلاقة، أو تقليص ذلك التّباعد بين القاعة و خشبة المسرح و كيفية إشراك الجمهور لكونه المبدع الرابع و أساسًا للرّباعية الميرهولدية التي تنطلق من المؤلف إلى المخرج ثم إلى الممثل و المشاهد .

فالموسيقى عنده نقطة انطلاق لكل عمل إبداعي، حتى النّص عنده يُدرس بطريقة موسيقية. حيث « يجب على العرض أن يخضع مسبقًا إلى القوانين التجريديّة للموسيقى، و من خلالها إعطاء شكل صوتي جديد للنصّ و بذلك الوصول إلى لغة جديدة لها أثر قوي على المتفرّج»[436]، و بذلك يتم اختبار الأصوات و جمعها ، إتقان الهارمونية و الإيقاع، و أنّ الموسيقي تستطيع ولوج فن الفضاء بما أنها فنُّ الزّمن. لأنّ الموسيقى من وجهة نظر مايرهولد تحوّل مقياس الزمان إلى مقياسٍ للمكان عبر الممثّل قبل كلّ شيء، و لهذا يؤكّد مايرهولد أنّ «الموسيقى قبل الإخراج تكوِنُ لوحةً وهميّةً في الزمان فحسب، و في الإخراج يتمُّ التغلُّب على المكان بواسطة الموسيقى، و يغدو الوهميُّ واقعيًا عبر اماءة الممثّل و حركته الخاضعتين للرّسم الموسيقي، و ما كان يهيم في الزمان وحده، يجد تعبيره المادّي في المكان»[437]

---

[435] Ibid. p 30

[436] [436] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P.52

[437] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص 92.

وفقًا لفكرة "فاغنر " للوحدة، و تركيبيّة مايرهولد فيما يخص دمج الفنون الشعبية كالبهلوانية و فنون أخرى جسدية، يظهر جليا التّأثير القوي للموسيقى في وضع لغة جسدية بلاستيكية على الخشبة .

و في سنة 1906 حدَّد مايورهولد المعالم الأولى لدور الموسيقى في المسرح حيث قدم مسرحيّة " العرض الشّعبي " لمؤلفها بلوك، و هي مسرحيّةُ مستوحاةٌ من أشهر روايات " دوستويفسكي" * Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski و عنوانها (الاخوة كرمازوف)، حيث كان للموسيقى دورا كبيرًا و أساسيًا، حيث كانت هذه الأخيرة مقاطع من « السنفونيّة الثالثة لمؤلّفها " سكيريابين"* Alexandre Nikolaïevitch Scriabine »[438] والتي أثار فيها مزايا المسرح المتنقّل، و عموما المسرح الشعبي الروسي، و من أهم ميزاتها الحركات الجسدية و البهلوانية و تفاعلها مع الموسيقى، و بعد ذلك عرض مايورهولد مسرحية " تريستان وإيزولد " لفاغنر سنة ،1909حيث كان هذا أول عرض له منحى موسيقي كأساس للتّعبير عن العرض. و منها يؤكّد مايوهولد على أن «الموسيقى يجب أن تكون المحرك الأساسي للعملية الإخراجية، و المجال الموسيقي هو الضابط الأساسي للفعل الدرامي ، و بذلك فالصورة البصرية هي تجسيد للمادة الصوتية»[439]، و بالتالي فإن الصّورة البصرية التي هي نتيجة عمل درامي عند مايورهولد، تسير على وتيرة موسيقية و على مبادئ و قوانين الموسيقى، من إيقاع و تضاد في الديناميك، و هارمونية بالنسبة للنغمة الأساسية، و من أجل هذا بدأ مايرهولد يطوّر فكرة الممثّل الراقص، ذو الجسد المرِن، و الذي باستطاعته أن يستوعب الإيقاعات الداخلية للدراما، و في هذا الصّدد يقول مايرهولد في إحدى مداخلاته عن علاقة الممثل بالموسيقى و الايقاع و الجسد المعبِّر الذي يعتمد على إيقاع داخلي درامي،

* فيودور دوستويفسكي : 1821-1881. كاتب و روائي روسي.
* اليكسندر سكيريابين: 1872-1915. مؤلّف مويسقي روسي ينتمي إلى الموجة الرّمزية.
[438] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص 172.
[439] ن .م. ص 87.

إنّ « الممثل ذو القوام المتجانس المرن أثناء الحركة يستطيع أن ينضبط مع الإيقاع، لأن الرّقص بالنسبة للجسم كالموسيقى بالنسبة للروح»[440] .

- **البيوميكانيكا و الموسيقى (مسرح التامبو– دراما) :**

البيوميكانيكا تقنية أبدعها مايرهولد لتدريب الممثل في استوديو " برودانسكي " تعتبر الموسيقى فيها لغة أداء و كاستعارة لمصطلحاتها في الأداء، و بذلك كانت حجر الزاوية لهذه التقنية و خاصة فيما يخص الزمن(Tempo) و بهذا يتبنى مايرهولد الموسيقى على أسس علمية و دقيقة .

حسب مايهولد نظرية الأداء في المجال البيوميكانيكي لابد للمثل فيها أن ينطلق من أُسسٍ "تايلورية" نسبة إلى "تايلور فريدريك وينسلو " و التي تخص الحركة بهدف القضاء على كل الحركات الغير ضرورية أثناء العرض، و لتحقيق أفضل النّتائج، و بالتّالي إعطاء راحة أكثر للجسد. و منها حِدّة الفعل اللاّإرادي ، القدرة على التفاعل التلقائي مع الشريك ، القدرة على السمع وسط المجموعة ، التركيز ، المرونة ، قوة الجسد المعبر ، إيقاعات الفواصل الصامتة. و بما أن الموسيقى عنصر فاعل في البيوميكانيكا عند مايرهولد فقد استعار منها الإيقاع ، تعدد الأصوات، الكونتربوان ، و كأنه يفكّر كقائد فرقة أوركسترالية حيث غالبًا ما كان يقارن نفسة بفاغنر، و لذلك قال« كما أنّ فاغنر يترك الكلام عن المعاناة الرّوحيّة للأوركسترا، كذلك أنا أترك للحركات البلاستيكيّة أن تتكلّم عنها»[441] .و قد سبق له أن قارن في ملاحظاته و في عدة مناسبات بين عمل المخرج و عمل قائد الأوركسترا ، و كان يؤكّد دائما على السكتات و الفواصل الصامتة التي لها دور كبير في البيوميكانيكا أين تتاح الفرصة للجسد أن يستريح، لكن مع الإحتفاظ التّام بديناميكيته .

[440] ن. م. ص 24.
[441] ن. م. ص80.

و قد وُجدت أعمالا لها طابع "السانفونية " مثل مسرحية " دام دو بيك " لمؤلفها تشايكوفسكي* Piotr Ilitch Tchaïkovski و مسرحيتي "بوبو " و "المفتش العام " التان بنيتا على أساس قطعة موسيقية موجودة من قبل، و التي عليها بني الهيكل الإيقاعي و الديناميكي لعمل الممثل ،

نُقّاد تلك الفترة أطلقوا إصطلاحا جديدا على هذه المسرحيات و هو " تامبو–دراما" Tempo Dramaومن أجل بناء الفضاء المسرحي يجب إشراك الفضاء الصوتي و هو ما أسمته الباحثة "بياتريس فالن " * "السينوغرافيا الصوتية" و طبقا لمعلومات الدكتورة في مسرحية بوبو «فقد استعمل مايرهولد 46 قطة موسيقية لمؤلفين مشهورين هما " ليتز "Franz Liszt * و " شوبان " * وذلك لكل مشهد. القطعة الموسيقية كان دورها في الزمن (Tempo) و الذي كان متنوعا، أما الحركات فكانت سريعة ، و في سينوغرافيا العرض ، العازف على آلة البيانو كان فوق الممثلين في زاوية ظاهرة و بارزة للجميع ، و طلب مايرهولد من ممثليه أن يمثلوا على تلك الموسيقى بما يعني الإبقاء على بعض الحرية و لا يجب للموسيقى أن تحُدَّ من عمل التمثيل»[442] .

لهذا، فالممثل عند مايرهولد ليس موضوعا تحت وطأة الموسيقى حيث تردِف قائلةً في مسرح مايرهولد « لا نتحرك تحت الموسيقى أو مع الموسيقى بل نتحرك على الموسيقى بدون أن نحاول تحقيقها بلاستيكيا، و بدون أن نرضخ لها في المراحل القوية و الضعيفة من القطعة الموسيقية»[443] و لهذا يحبِّذ مايرهولد أن يعمل مع ممثلين يتمتعون بذوق و إحساس موسيقي، لأنه انطلاقًا من خصوصية الزمن الموسيقي يبني مايرهولد مقاربته الإخراجية، و في هذا الصدد يقول مايرهولد « أعمل بسهولة تامة مع ممثلين يُحبّون الموسيقى ، لأنّ أقليةً فقط تفهم أن

* تشايكوفسكي بيوتر اليتش . مؤلف موسيقي روسي
* بياتريس فالن : باحثة فرنسية في المزيكولوجيا و المسرح
* ليتز فرانتس : 1811- 1886. مؤلّف موسيقي هانغاري.
* شوبان فردريك : 1810-1849. مؤلّف موسيقي فرنسي. من أصلٍ بولوني.

[442] Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 3. 1930-1936 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1980.p254.
[443] Ibid. 259.

الموسيقى أفضل منظِّمٍ للزمن أثناء العرض المسرحي، لأن التّمثيل هو للحوار الصوري بدون ميزان، و الموسيقى هي خير حليف له ، قد لا تسمعها لكن يجب أن تشعر بها .إني أحلم دائما بعرض يتدرّب عليه الممثل على قطعة موسيقية لكن حينما يَعرض فبدونها، وفي النهاية، بها أو بدونها فإن إيقاعات العرض سوف تُنظَّم و تُضبط حسب قوانين الموسيقى » [444].

وبهذا يُستنتج أن بلوغ قمّة المسرحة يستوجب دمج الموسيقى في المسرح، وأن العملية الإخراجية فن قائم بذاته، وذلك بواسطة استعارة المصطلحات والقوانين الجمالية للموسيقى، لأنّها متعارف عليها وموضوعية، وهي مبنية على أسس علمية.و الموسيقى عند مايرهولد تساعد المسرح على الابتعاد عن الايهام ، و تفتح للمتفرج الباب واسعًا أمام الخيال، و الهدف هو الوصول إلى المبدع الرابع، ألا و هو المتفرّج. وفي الأخير و من أجل إظهار ميول مايرهولد إلى الموسيقى فقد قال هذا الأخير «إذا طلبوا مني أي مادة تريد أن تدرّسها في الجامعة المسرحية؟ لقلت بدون تردد الموسيقى طبعا، وإن لم يكن المخرج موسيقيًّا، فلن يستطيع أبدًا بناء عرض حقيقي، و أنا لا أتكلم هنا عن الأوبرا أو الدراما الموسيقية أو الكوميديا الموسيقية بل أتكلم على المسرح الدرامي »[445].

وانطلاقًا لما ذُكر سالفًا يُستنتج أنّ وظيفة الموسيقى في مسرح مايرهولد وسيلةً هامّةً لتنظيم العرض أوّلاً، كما تُنظّم القطعة الموسيقيّة من خلال الورقة الموسيقيّة "Partition Musical" ، و كذا لضبط إيقاع الحركات البلاستيكيّة، و الإيقاع العام "Tempo"، مع الذِّكر أنّ مايرهولد كان كثير الاستعمال للرِّبيرتوار الكلاسيكي العالمي، و خاصّةً أعمال المؤلّفين الموسيقيّين الرّمزيّين الذين يطلقون العنان للقدرة التّعبيريّة للموسيقى، لكن بدون أن تكون لها الكلمة الأخيرة، حيث تستفزّ مخيّلة المستمع، و بذلك هي إحالة إلى شيء هو خارجٌ عن نطاقها، و أعمال

444 444 Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 4. 1936-1940 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1992.P322.

445 Vsevolod Meyerhold. Écrits sur le théâtre. Tome 2. 1917-1929 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1975.p.224.

فاغنر من أقوى الابداعات الفنيّة الرمزيّة. التي طالما تأثّر بها مايرهولد. ومن هنا يقترح البحث مسرحيّة "المفتش العام" ليغوص من خلالها في وظيفة الموسيقى فيها، وكيف ارتسم جوهرها الأيديولوجي؟ هي مسرحيّةٌ بُنيت على أساس تقدير خاطئ، وسوء فهم، فضحَ عبرها مايرهولد النظام الفاسد السوفياتي، و في نفس الوقت صدم الجمهور الذي يرى فيه أنّه «شعبٌ يشقُّ طريقه ليس بالديناميت وانّما بالمعاول..... و أنّ الفئة المثقّفة تنظر إلى المسرح على أنّه تسليّة أو حاملاً لنزعة محدّدة "أيديولوجيّة"»[446].

- **مسرحيّة المفتّش العام والجوهر الأيديولوجي لوظيفة الموسيقى فيها**

هي مسرحيّة كتبها " نيكولاي فازيليفيتش غوغول " Nicolas Vassiliévitch Gogol كاتب وأديب روسي ولد يوم 19 مارس 1809 وتوفي يوم 04 مارس 1852 من أهم أعماله: النفوس الميتة، الأنف، المعطف، والمسرحية موضوع الدِّراسة هي «المفتش العام»[447].

يعتبر المفتّشون موظفون كبار يعملون في حكومة الإمبراطور الروسي " نيكولاي الأول " و كانت وظيفتهم الأساسية هي مراقبة الآلة الإدارية للإمبراطورية، و كذا مراقبة المال العام، و المعروف عنهم أنّهم كانوا يُرسَلون في مهام سرّية مُتخفّين، في كامل تراب الإمبراطورية، و المسرحية من نوع الكوميديا أساسها قصة أرادها " غوغول" أن تكون استنكارا و استهجانا، و عدم قبول للحالة التي آلت إليها الإمبراطورية من سرقة للمال العام، و الرّشوة التي استفحلت في المجتمع و الوصولية و الانتهازية، و اعتبار اللاّأخلاقي مرجعًا اجتماعيًا، و كانت نتيجة هذا العمل الأدبي الاتهامي الهجائي من طرف غوغول، أنه فرَّ إلى الخارج سنة 1836 و منذ ذلك الوقت لم يعرف حالة الاستقرار في حياته.

---

[446] فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.ص 168.
[447] نيكولاي غوغول: المفتّش العام. ترجمة غائب طعمة فرمان. دار المدى.بغداد.ط1. 2014.

و جاء في النصّ، أنّ حاكمًا لبلدة صغيرة من بلدات روسيا، تلقّى خبر وصول مفتش إداري من طرف الإمبراطور و كانت مهمته مراقبة التّسيير المالي لبلديات هذه البلدة .

ولمعرفة الحاكم لمجريات الحياة اليومية لبلدته والشك والضبابية التي كانت تسود أعمال المسؤولين في بلدياتهم، قام بعملية استنفار عامة للمسؤولين وجمعهم ليُبلّغهم بالخبر.

من جهة أخرى تظهر شخصية " تشالستاكوف "كشاب يحبّ التّرحال، مديونٌ ماليًّا وجائع ليس له عنوان، كما أنّه لم يكن يخطر بِباله أبدا هذا الاستقبال من طرف أعيان البلدة، فلا شيء يُرفَض لتشالستاكوف من طرف الحاكم "أنتونوفيتش " و من كثرة دهشة الشاب بهذا الاستقبال و الكرم الذي حظي به، أدرك أنّه ما هو إلا نتيجة ظنِّهم أنّه مفتّش الإمبراطور، فاستفرد بهم منتحلاً شخصية المفتش الإداري، احتقرهم أشدّ احتقار وعاملهم بازدراء مستغِّلا في ذلك مالهم و أعراضهم ثم اختفى. و من خلال هده المسرحيّة عرض " غوغول شخصياته كالتالي[448]:

– " أونتونوفيتش " : الحاكم، هو موظّف ، طال مكوثه في منصبه، ليس بالغبي، محب للرشوة ، شخص سوي في المظهر ، كلامه ليس بالقوي و لا بالخافت ، كل كلمة يقولها لها دلالة هامة ، تجاعيد وجهه بارزة ، غير مستقرّة ، مزاجي ، شعره رمادي غير طويل .

– " آنا أودرييافنا " : زوجة الحاكم، وهي فتاة جميلة من الحي، متوسطة العمر ، تعيش بين الرومنسية و الانضباط بحكم وظيفة زوجها ، فضولية بطبعها ، تتحين أي فرصة لتبحث في تفاصيلها ، متصنِّعة للتكبُّر .

– " ماريا أونتونوفنا " : بنت الحاكم

– " لوكا كلوبوف " : مفتش المدارس

[448] ن،م، ص 11-14.

– " أماووس فيدروفيتش" : القاضي، وهو الرّجل الذي قرأ خمسة أو ستة كتب ، يحب الكلام عن طريق الألغاز ، يتكلم بصوت منخفض و هادئ .

– " فيليبوفيتش ": حارس المؤسسات الخيرية، وهو رجلٌ بدينٌ خشِنٌ في تعامله مع الناس ، يستعمل الحيلة و المكر و حالته غير مستقرة

– " إيفان تشيبكين " :مدير البريد، و هو رجل عادي حتى السذاجة .

– " بيوتر ديويتشنسكي " و بوبتشانسكي: كلاهما قصير القامة، فضوليّان ، يجتمعان كثيرا ، يتكلمون سريعا مع الحركات ، و هما وجهاء البلدة و أثريائها .

– " تشيلستاكوف " : موظف بيترسبورغ، و هو شاب له 23 سنة نحيف ، جائع ، يتكلم في كل شيء، و في لا شيء ، لا يفكر كثيرا ، لا يستطيع التركيز على فكرة ، غير مستقر ، كلماته تذهب في غير معناها ، إنسان كل ما فيه عادي ، لباسه مثل أصحاب المدينة .

– " أوسيب ": خادم الحاكم، و هو كبير في السّن، صوته منخفض، عندما يتكلم يطأطئ رأسه، عندما يتكلم إلى سيده يتكلم بطريقة جادّة، ذكي على سيّدِه لا يحب الكلام الكثير، يحبّذ الصّمت، سمته النّفاق.

– " إيفانوفيتش تجيبينر ": طبيب المقاطعة

– " إيفانوفيتش لوليوكوف " ، " إيفان راستاكوفيتش "، " إيفانوفيتش كوروبكين " : شخصيات هامة في المدينة

– " سيفيستونوف" ، " يوكوفانزين " ،" ديارجيموردا " : أعضاء شرطة

– " أبدولين " تاجر.

✓ **وظيفة الموسيقى في مسرحية المفتش العام [449]:**

[449] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003p45

قبل الخوض فيما هو أيديولوجي في وظيفة الموسيقى في هذه المسرحيّة، تفرض المنهجيّة الخوض في وظيفة الموسيقى أوّلا، وعلى هذا فالسؤال الذي يفرض نفسه، هو كيفيّة تعامل مايهولد مع عنصر الموسيقى في هذه المسرحية؟ «بُنيت مسرحية المفتش العام على أساس تأليف موسيقي كان موجودا مسبقًا، و على أساسه بُني الهيكل الإيقاعي و الديناميكي لتسلسل المشاهد، وكذا عمل الممثل، و قد أعطى نُقاد تلك المرحلة اسمًا لهذا العرض حيث سمي "بالتامبو- درام."(Tempo-dram)»[450]. ذلك لأنّ جوهر المسرح المايرهولدي هو قبل كلّ شيء الحركة المدروسة و المضبوطة من حيث "التّامبو"(Tempo) المطابق لدرجة معيّنة من درجات الميترونوم الموسيقي، الذي يحدِّد سرعة الأداء بكلّ دقّةٍ، لأنّ أداء الممثّل في مسرح مايرهولد هو الكلام بطريقة صوريّة وسط صراعٍ مع الزّمن، و من هنا فالموسيقى هي خير حليفٍ له، و لهذا يقول مايرهواد «.....لأنّ إيقاعات العرض تُنظّم حسب قوانين الموسيقى»[451]. و من جهةٍ أخرى، يتطلّبُ بناء الفضاء المسرحي عند مايرهولد إشراك فضاء آخر هو الفضاء المسموع (Espace Sonore) أو كما تسميه الباحثة "بياتريس "* Béatrice Picon-Vallin"السينوغرافيا الصوتيّة "(Scénographie Sonore) لأن استعمال الموسيقى في مسرح مايرهولد هام جدًا، بهدف إبراز العالم الداخلي للشّخصيات ، مع تفادي السّقوط في البعد البسيكولوجي و الانطوائية.

لهذا، فالموسيقى عند مايرهولد تعتبر شاهدةً على روح الدراما في حد ذاتها. وفي مسرحية المفتش العام، كانت كل التدريبات تقام مرافقةً بالبيانو، و العازف فيها كان محرِّكا أساسيًا. و في الأخير قرّر مايرهولد أن يُناوب بين شكلين موسيقيّين حسب "بوريس أسافياف"Boris Vladimirovitch Assafiev * « أمّا الشّكل الأوّل، فكان يحتوي عل موسيقى "شكل موسيقى الغرفة" بكلّ أنواعه، من ثنائيّات، و ثلاثيّات، و خماسيّات و أشكال أخرى

[450] Béatrice Picon-Vallin. Meyerhold. Les voix de la création théâtrale. Éd. Art du Spectacle.Paris.CNRS.N°17.2004.P 297.

[451] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003p 51.

* بياتريس بيكون فلان: 1946. باحثة في فنون العرض و تاريخ المسرح .CNRS

* بوريس أسافياف:1884-1949. مؤلّف موسيقي روسي.

سنفونيّة، أمّا الشّكل الثّاني فكان يخصّ نهاية المشاهد، و غالبًا ما كان منظّمًا حسب زيادات الضغط و التوتّر كما في الأوبرا، و الذي كان يخصّ شكل السوناتا»[452].

لتأكيد الحضور القويّ للموسيقى في هذه المسرحيّة يردف قائلاً " «منذ زمن بعيد لم أشعر و أنا أحضر إلى عرض مسرحي ، بذلك النظام الموسيقي الحي و القوي كالذي شاهدته في عرض مسرحية المفتش العام لمايرهولد، فالعرض المسرحي كان مشبَّعا بالموسيقى ، و هي موسيقى واضحة ، مرسلة بطريقة ملموسة بارزة في الغناء و في التمثيل و في شدة وارتفاع الحوار ، و موسيقى مايرهولد موسيقى خفية لكنها دائمة الحضور و كأنّ التّعبير يمرُّ حتما عن طريق الموسيقى ، حيث تستعمل كإشارة لشيء ، كنداء للتركيز و الانتباه ، و لقد أظهر مايرهولد في هذه المسرحية براعة فائقة في التحكم في عنصر الموسيقى وخصائصه »[453] .

كما استعمل مايرهولد بطريقة مدروسة كل المعطيات الموسيقية المتمثلة عنده في حوار مرن (Dialogue flexible) ، و بذلك فهو يقطِّع النصّ إلى أجزاء ثم يعيد بناءه على أساس ارتفاعات (Hauteurs) موسيقية متناقضة (صوت مرتفع و صوت منخفض)، أما نهايات المشاهد فبلورها بطريقة ذكية على أساس تصاعدي للتوتّر، (Crescendo)و هذه ميزة من ميزات الأوبرا . و قد استعمل مايرهولد كذلك التغييرات الموسيقية (Variations)، و قالب السوناتا. و قد استعملت التغييرات لتقوية المواضيع التي تدور في صلب المشهد أثناء التمثيل، أما السوناتا فكانت تستعمل لخلق جو متوتر و ضاغط .

كما اعتمد مايرهولد في مسرحية المفتش العام كثيرا على الاعدات(Les répititions) الموسيقية المقصودة حيث جاءت على شكل ألحان و ترانيم كلامية (Intonation parlée) بهدف التّعبير عن القوّة و التسلّط والعناد أو الحالة الذهنية للشخصية . و على هذا تعطي مسرحية المفتش العام فكرة عن عملية الإبداع و الابتكار المايرهولدي

[452] Ibid. p 57.
[453] Ibidem .P 65.

في عملية توظيف الموسيقى، و أن البناء الموسيقي يخص أولا النص المسرحي ، و أن العمل لم يكن سوى تقطيع نص " غوغول" إلى خمسة عشرة مشهدا، بل كان أغلب العمل منصب على المعالجة الصوتية لنصٍّ معروفٍ مسبقا . حيث كان مايرهولد في هذه المسرحية يؤكد دائما على اهمية إيجاد الانتقالات السّلسة للتدفّق المستمر للصوت، و كأنّها معالجة موسيقية، و بالتّالي فالعمل عبارة عن آلية صوتية، و تحويل صوتي للنصّ ، عن طريق إعادة بعض الكلمات أو خلط الكلمات بالضوضاء ، الأنين ، الصياح ، الضحك. و كل هذا العمل و المجهود الإبداعي من مايرهولد كان مدعِّما للنص، أو كخلفية لتحريره و بالتالي كان يستعمل غالبا التعبير الصوري، الذوبان ، الاختراق، حيث يجب على بعض الردود (Réplique) أن تذيب الكتلة الصوتية للجميع، و في هذا المزج السّاحر بين الموسيقى و الحركة و كذا الكلمة يقول مايرهولد أنّ في مسرحية المفتش العام «هناك مليون صوت في العرض ، أوركسترا بشري و إيقاعي، ضربات على الطاولة ، شخير ، هدير القاضي المخنوق بغليونه الموضوع على أسنانه ، ضربات قوية على الخشب ، أو على القطع الحديديّة ، هسهسة النار»[454].

ذُكر سابقًا، أنّ المسرحية بُنيت على اساس موسيقِي، و كان التأليف الموسيقي الأصلي يحتوي على قطع موسيقية لآلة البيانو و للأوركسترا و كذا الغناء ، وفي هذا النوع من العروض المسرحية المفعمة و المشبّعة موسيقيًا، و الذي ميّزها الخط المتواصل في الانتقال، من مقطع إلى مقطع، في تجانس تام مع التطور الدرامي، تظهر عبقريّة المخرج حيث أنّ« رؤيته الاخراجيّة في أغلبها جاءت مبنيّةً على أساس قواعد التّأليف الموسيقي، و كذا توظيف الموسيقى ليس باعتبارها كعنصر ضابط للعرض، بل كأساس بنائي له»[455] .

[454]Ibidem. P53.

[455]Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003p66.

كما ظهرت قوانين الكونتربوان (Contre point) * في مسرح مايرهولد على أنّها القاطرة في بعض المشاهد و من خلالها كان مايرهولد يبحث في تركيبة موسيقيّة خاصّة، حيث جاءت عبارة عن تراكب ألحان (Superposition Mélodique)، أي دمج بعض الأصوات البشرية فيما بينها، لكن لكل منها خط عام تتطور عبره كاستعمال المسافات العكسية (inversement d'intervalle) في شكل خطوط متوازية أو منحرفة كالمستعملة في بعض الهياكل الموسيقية (Structure musical)، حيث ظهر ذلك في« المشهد الثاني في خاصية الإيقاع و عند وصول مدير البريد استعملت السرعات التالية :الليغرو (allégro 120-pulsation) و سرعة فيفاس (Vivace 140 pulsation) ثم ثنائي الحاكم مع صوت خشخشة النظارات في حركة بوليفونية جمعت الموظفين (جوقة) و الحاكم (فردي) في إطار هارموني عام ، و إيقاع متجانس باستعمال طريقة الكريشاندو (crescendo) و السانكوب (syncope) و التآلفات الصوتية ، وفيها كان مايرهولد كقائد فرقة أوركسترالية، حيث قام بالتّوزيع و إعادة الردود (les répliques) ، التحويرات (Modulations) . و بذلك هو بناء لفضاء صوتي و بصري خاص، و في نفس الوقت مكرَّر لكن مغاير و مُميّز ، و بالتالي عمل على توجيه إدراك المتلقي أو المتفرج عبر ربط المشاهد بالموسيقى، أما قالب الصونات فكان يخص المواقف الدرامية فيما بينها، و وضعها في حالة صراع ، حالة تجعل الواقع أكثر توترًا»[456].

لكن جوهر العلاقة بين الموسيقى و الحركة في مسرح مايرهولد يكمن في قدرة الممثّل على استيعاب القطع الموسيقيّة داخليًّا، و التحرُّكُ على أساسها خارجيًّا، و لهذا كان مايرهولد « دائما يؤكد في حصصه التّدريبية ،

* **Contre point** : Le contrepoint est l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles.

[456]Ibidem. P 56.

فيما يخص عنصر الموسيقى ، أن مُمثله لا يتحرك مع الموسيقى ، و لا تحت الموسيقى ، بل يتحرك فوق الموسيقى لكي يكون أكثر حريةً، و الموسيقى بالنسبة اليه ماهي إلاّ محفِّز للعملية الإبداعية»[457] .

و في الأخير يُستنتجُ أنّ الموسيقى عند مايرهولد في مسرحية المفتش العام عبارة عن أوركسترا بشرية مُنتَجة من طرف الميزونسان، و من طرف الممثّلين الذين لهم الحس الموسيقي للوصول إلى العمل الجماعي، و الذي هو بالضّرورة جريء، يعتمد على الجهد الجسدي و الصوتي و القوة العاطفية لهذه الأوركسترا من الممثلين، و أن الموسيقى تُستوعب من طرفهم، و التي بدورها تستدعي إشراك المتلقي أو المتفرج لما لها من تأثير عاطفي و ذهني عليه.

✓ الجوهر الأيديولوجي للوظيفة الموسيقية في مسرحيّة المفتّش العام

سبق للبحث أن برهن على أنّ محاولة اثبات وضوح الرِّسالة الأيديولوجيّة وبالتالي توظيفها موسيقيًّا، انّما هي محاولة محفوفة بالمخاطر، لأنّ علاقة الدّال بالمدلول مبتورة، و على هذا لا يمكن ربط الموسيقى بمفهوم، لكن المختصّين في مجال سيميولوجيا الموسيقى فتحوا حيِّزا يربط الموسيقى بالواقع في سيّاقٍ رمزي و ذلك من خلال الوظيفة الرمزيّة للموسيقى.

انطلاقًا من هذه الفكرة ستتحدّد معالم الجوهر الأيديولوجي لوظيفة الموسيقى في مسرحيّة "المفتش العام" و عمومًا كلُّ أعمال مايرهولد، بما أنّه لم يُعرف عنه أنّه أعلن رِدّةً فكريّةً أو فنيّةً جماليّةً، بل ظلَّ متمسِّكًا، و ملتزمًا بخطّه، و منهجه حتى لحظة إعدامه، و ذلك عبر إعلان انتمائه للحزب الشّيوعي، وكذا إعلان أكتوبر المسرحي، تجسيدًا لثورةٍ فنيّةٍ جماليّةٍ في ميدان المسرح، هذا الأخير، الذي لا يراه مايرهولد إلاّ في خدمة الثّورة التي آمن بقيّمها، و

[457]Béatrice Picon-Vallin. Meyerhold. Les voix de la création théâtrale. Éd. Art duSpectacle.Paris.CNRS.N°17.2004.P 259.

على هذا كان دائمًا يردِّدُ بعد الثّورة أنّ« المسرح يقترب من الجماهير الشّعبيّة، و من مبادئ الاشتراكية، لكن بدون المساس بالقيم الفنيّة المسرحيّة»[458].

بناءً على هذا يُبرز مايرهولد المسرح الذي يُريد تحقيقه، و هو ذلك المسرح الذي يمزج بين الفنّي و السيّاسي خدمةً للشّعب، و على هذا لا يمكن أن تبتعد الأيديولوجيا عن المنظومات الجماليّة بما فيها المسرح، لأنّها مرتبطة أشدّ الارتباط بتيّارات فكريّة، و مُؤسّسةً انطلاقا من مرجعيّات ذات حمولاتٍ و أبعادٍ نابعةٍ من قيمٍ فرديّةٍ و جماعيّةٍ، و بذلك« يتضمّن كلُّ نظامٍ جماليٍّ، بشكلٍ معلنٍ أو خفي، أيديولوجيا تحكمه»[459] .لكن مايرهولد كان ذلك الفنّان المتحرِّر، الذي لم يرضخ فنيًّا لمتطلّبات الوضع الراهن، سواءٌ بعد الثّورة، أو عند اعتلاء ستالين سدّة الحكم عند السيوفيات، حيث كان يسعى للوصول إلى مسرحٍ شعبيٍ شامل، كما سعى لذلك من قبله فاغنر إلى فنٍّ شاملٍ، و كما سعى له بريشت في مسرحه الشامل، و يؤكّد مايرهولد هذه الفكرة بقوله « لن نكون جديرين بالعمل في مجال المسرح، إن لم نسعى إلى تحقيق ذلك الحلم، فنخلق من مسارحنا المتفرِّقة أُسُسَ مسرحٍ واحدٍ مستقلٍ.....يكون مسرحًا شعبيًّا شاملاً»[460] .و من هنا تتّضح معالم مسرح مايرهولد، حيث هو مسرح يتبنّى الفكر الشّيوعي و الاشتراكيّة كخط سيّاسي، لكن بالمقابل يُريده مسرحًا مستقلاً فنيًّا شكلاً و مضمونًا، لأنّ غايته خدمة الشّعب، ولهذا فَتخندُقه مع الشّعب و انتماءه السيّاسي، لم يمنعانه من اشهارِ استقلاله الفنّي و استماتته في الدّفاع عن آراءه حتى عند وصول النظام الشّمولي الستاليني إلى الحكم.

هذا ما جسّدته مسرحيّة المفتّش العام، خاصةً منها عروض 1932-1933 التي اتُّهم فيها مايرهولد بالشّكليّة، و أنّ مسرحه مسرحٌ غريب لا ينبعُ من روح الأمّة السوفياتيّة ، لذلك جاءت أعماله معبّرةً عن واقع حال روسيا ستالين،

458458 Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 4. 1936-1940 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne 2009. P36.

459Voir. Paul Ricoeur. Du Texte à L'action : Essais D'herméneutique 2. Éd Le Seuil. Paris 1986.419-426.

460فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979 ص.131.

لكن المتاعب الحقيقيّة التي سيعاني منها مايرهولد كضريبةٍ لالتزامه بخطّه الفنّي بدأت عند « اعلان ماكسيم غوركي* Maxime Gorki و جدانوف Andreï Aleksandrovitch Jdanov. في أوّل مؤتمر للكتّاب السوفيات، عن سيادة الواقعيّة الاشتراكيّة، سنة 1934 في المجالين الدراماتورجي و المسرحي»[461]. و على أساس هذا الإعلان، ندّدَ جدانوف، و أعلن عدائه و عداء الدّولة السوفياتيّة لكلّ فنٍّ له صلة بالشّكليّة،« و كانت جريدة البرافدة Pravda من أهمّ وسائله الدّعائيّة، و فيها هاجم كلٌّ من شوستايكوفيتش و مايرهولد، و فيها أعلن عن مؤتمر خاصٍّ بالمخرجين و فيه يؤدّي الشكليّون نقدًا ذاتيًا. لكن مايرهولد لم يرضخ لذلك ، وانتقد بشدّة السيّاسة الثقافيّة للحزب»[462]. ومن هنا تطوّرت المواجهة بين السّلطة الحاكمة، والفنّان إلى أن تمَّ إعدامه. إلاَّ أنّ الشكليّة من وجهة نظر مايرهولد هي أوّلاً في تحديد مفهومٍ واضحٍ لها، فبالنّسبة إليه «مفهوم الشّكل غير موجود إتيمولوجيًا، بالمقابل الشّكل هو التّعبير الحقيقي عن الفكر»[463]. لأنّ غاية مسرحه توعيّة الشّعب، ولهذا لا مجال للعواطف وللأيهام، فالأسبقيّة للفكرة التي تمرُّ حتمًا عبر الحركة المضبوطة مسبقًا من خلال الموسيقى، ولهذا لم يكن في اهتماماته اختيار القطع الموسيقيّة ذات الطّابع البروليتاري، أو الأناشيد العمّالية ذات الشعارات التي تمجِّد الاشتراكية، بل كان اهتمامه منصبًّا في كيفيّة تنظيم الحركات المعبّرة، و قد وجد في الأشكال الموسيقيّة العالميّة حليفًا زمنيًّا، تمثّل في شكلي موسيقى الغرفة و السوناتا باعتبارهما رافعات يتحرّك فوقهما الممثّل، ولهذا لم يكن يتمنّى مايرهولد أن يتقوقع المسرح الروسي في عالمه، بل أراد له أن يستفيد من التجارب الفنيّة العالميّة، و منها

*ماكسيم غوركي: 1868-1936. كاتب روسي.

461 Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 3. 1930-1936 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1980.p 14.

462Ibid. p15.

463 Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 4. 1936-1940 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1992.P 367.

الموسيقى، و على هذا الأساس يقول« يجب حلّ مشكلة ثقافتنا المسرحيّة، دون فصلها عمّا يجري في العالم، بل يجب ربطها به بشكلٍ وثيق، كما يجب أن نعترف بانّنا معزولون في جُزرنا»[464].

و من هنا يتجلّى بوضوح الصّراع الفكري الذي خاضه مايرهولد ضد السّلطة الحاكمة، محاولةً منه لإثبات استقلاليته الفنيّة و تحرّره من كلّ نزعةٍ، و ذلك باعتماده على نصوص كتّاب من أمثال "غوغول" الذي هرب من بلاده، و "مياكوفسكي"* Vladimir Maïakovski الذي انتحر، و تأثّره بأعمال موسيقيّين من أمثال "فاغنر" و "بتهوفن" و "تشايكوفسكي، و تعامله المباشر مع "بروكوفيف" و "شيبالين" و "شوستايكوفيتش"، و على هذا يجد البحث أنّ مايرهولد قد جسّد مقولة بريشت التي يؤكّد فيها أنّ نفي الأيديولوجيا هو أيديولوجيا في حدِّ ذاته.

بناءً على هذا يستنتج البحث أنّ موسيقى مسرح مايرهولد جاءت لتثبت رؤية للعالم من خلال اعتماده على الأشكال الموسيقيّة العالميّة في عروضه، و من هنا كان الصِّدام الأيديولوجي الذي نتج عن ابتعاد نهجه عن الفن الذي ينمو في كنف عقيدة فنيّة تبنّتها روسيا الستالينيّة و هي الواقعيّة الاشتراكيّة، و بذلك كانت موسيقى عروض مايرهولد أيديولوجيّة بالضرورة في رمزيّتها للامتداد الغربي بكلِّ مقوّماته الفنيّة التي تعتبِرها روسيا الستالينية معاديّة لها و لا تمتُّ بصلةٍ لواقعها.

---

[464]Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 3. 1930-1936 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1980.p 38.

* فلادمير مايكوفسكي: 18913-1930. شاعر و دراماتورج روسي.

الفصل الثّالث

توطئة:

تعتبر الموسيقى من العناصر اللاّأدبيّة في العرض المسرحي، وسِرُّ قوّتها يكمن في وظيفتها الدراميّة، مهما كان الشّكل المسرحي، ومن خلالها تبرز قوّةٌ أخرى، هي قوّة المخرج عبر حنكته وذكاءه، حين يستعين بها متى رأى ضرورةً لذلك، باعتبارها عنصرًا من عناصر العرض. ومن المخرجين الذين وظّفوا هذا العنصر ببراعة فائقة "عبد القادر علّولة" في سياقٍ تراثيٍّ، علمًا أنّ موسيقاه كانت منفتحةً على التراث العالمي.

لكن مسرح عبد القادر علّولة عنى كذلك بالقضايا الاجتماعية، كما أنّه لم يخلو من تمرير أفكار سياسيّةٍ، جاءت نتيجةً لتحوّلات سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة لجزائر ما بعد الاستقلال، وبذلك تركت هذه التحوّلات بصماتها على كتاباته وعروضه. لهذا كان المسرح بالنّسبة إليه الغاية والوسيلة في نفس الوقت، حيث سعى جاهدًا من خلاله إلى خلق الوعي لدى الجمهور، غايته في ذلك العدالة الاجتماعيّة.

بناءً على هذا كانت مسيرته الفنيّة غنيّةً بالتّجارب جسّدتها مُجمل عروضه، التي تجلّت فيها أسمى مظاهر الالتزام والانتماء لهذا الشّعب، حيث جاءت أعماله انعكاسًا لواقعٍ معيش، هو واقع الشّعب الجزائري بكلّ شرائحه، وعليه جاءت جلُّ مسرحيّاته مستوحاةً من الحياة اليوميّة للمواطن، خاصّةً ذلك المواطن الذي يكدح من أجل قوت يومه والمتطلّعِ لغدٍ أفضل.

جاء مسرحه ملتزمًا بطرح أهم القضايا التي تهم المواطن الجزائري، وفي مقدّمتها قضيّة العدالة الاجتماعيّة، ومن جهةٍ أخرى أثبت عبد القادر علّولة من خلال عروضه المسرحيّة انتماءه الصّادق للشّعب الجزائري. لكن بين الالتزام والانتماء وُجِد الخط الأيديولوجي ذو النّزعة الاشتراكيّة التي كان لها أثرها في الوعي السيّاسي و الاجتماعي لدى المواطن الجزائري أنداك، والتي كان لها كذلك انعكاس على جُلِّ الأعمال الفنيّة، و منها الأعمال المسرحيّة لتلك المرحلة ، التي يقول عبد القادر علّولة عنها « فجّرت أولى التحوّلات الاجتماعيّة الكبرى التي بدأت في الجزائر انطلاقًا من سنة 1970 احساسًا منقطع النّظير لدى الأوساط الفنيّة، فقد حرّرت هذه التحوّلات حركةً

ابداعيّةً لم يسبق لها مثيل، و أدمجت طاقات جديدة في الممارسة الفنيّة، و لكونها منبعاً لمادّةٍ ثريّةٍ و جديدةٍ، احتلّت هذه التحوّلات الاجتماعيّة لسنواتٍ عديدةٍ مركز مضامين التظاهرات الثقافيّة، و كان المسرح أكثرَ الفنونِ تعاملاً مع تلك التحوّلاتِ بتمجيدها و الدِّفاع عنها، حتى و إن كانت تنقصها اللّباقة، بصفةٍ عامّةٍ كانت مُعظم المسرحيّاتِ تتطرّق إلى الممارساتِ و المناوراتِ التي كانت تقوم بها بعض الفئات الاجتماعيّة في تصدِّيها للجماهير الكادحة، في عمليّات منح الأراضي للفلاّحين الفقراء، و تقليص الملكيّات العقّاريّة الشاسعة، و كذا مشاركة العمّال في تسيير المؤسّسات الاقتصاديّة..... بصفةٍ عامّةٍ كانت الحدوّثة تصوِّر، تُمسرِح النِّزاعات التي كانت تثيرها أولى المهام الاجتماعيّة الكبرى، في تجسيد الاختيار الاشتراكي لبلادنا»[465] .

انطلاقًا من هذا التّصريح الذي يعطي صورة واضحة عن المناخ العام الذي يخص المجال الفنّي، و منه المسرح في تلك المرحلة، تتّضح الرؤية الخاصّة بالمناخ السيّاسي العام القائم على الأيديولوجية الاشتراكيّة التي كانت مُنتهجةً من طرف الدّولة الجزائريّة، و من جهةٍ أخرى يتّضح انسياق أغلب الفنّانين بما فيهم رجالات المسرح وراء هذا النّهج، حيث انخرطوا فيه، و سعوا إلى الدّعاية له، و الدّفاع عن مقوّماته، وذلك عبر أعمالهم المسرحيّة، و منهم المخرج و الكاتب عبد القادر علّولة و مسرحه الذي أصبح فضاءً لنصرة الطّبقة الكادحة و الفلاّحين و كذا العمّال. على هذا أصبح مسرحه ذو وظيفة اجتماعيّةٍ، منحازٌ صراحةً إلى طبقةٍ معيّنةٍ، غير منفصلٍ عن واقعه.

هذا ما جسّدته مسرحيّاته سواء تمثيلاً أو اخراجًا أو كتابةً، وبذلك جاءت انعكاسًا صادقًا لمشاكل الشّعب وتجسيدًا لأماله وآلامه، ووسيلةً مرنةً لتمرير خلفيّته الأيديولوجيّة ذات النّزعة الاشتراكيّة باعتبارها النّهج السيّاسي المهيمِن آنذاك. لهذا برزت أعماله الفنيّة المسرحيّة امتدادًا لمسارح عالميّة تبنّت نفس النّهج، لكن بصيغةٍ فنيّةٍ جماليّةٍ محليّةٍ، و منها مسرح "اروين بيسكاتور" السيّاسي البروليتاري، مسرح "بريشت" الثّوري النضالي التّحريضي، و كذا أعمال شعراء و دراماتورجيّين من أمثال "مياكوفسكي Vladimir Maïakovski " و مسرح الدعاية، و مسرح

[465] عبد القادر علولة. من مسرحيّات علّولة. الأقوال- الأجواد- اللّثام. موفم للنّشر.الجزائر.1997 .ص16.

آخر هو مسرح "لوناتشارسكي Anatoli Lounatcharski " الثّوري، الذين تبنّوا أفكار "ماركس" و "انجلس" و كذا "لنين"، حيث كانت أعمالهم توصف بالفن الاشتراكي، الذي هو مرادف« لعبارة الواقعيّة الاشتراكيّة التي صاغها "ماكسيم غوركي"، و التي تتضمّن الموافقة الأساسيّة من جانب الكاتب أو الفنّان على أهداف الطبقات العاملة، و العالم الاشتراكي النّاهض»[466]. و ها هو "قدّور السوّاق" يؤكّد هذا الطّرح، و ذلك من خلال مسرحيّة الأقوال، حيث يقول مخاطبًا صديقه "السّي النّاصر" المدير، و منتقدًا طريقة تعامله مع العمّال

«تعرقلهم، و تقول لهم، إذا ما عجبكمش الحال حبسوا الخدمة..... ديروا الاضراب..... كلمة الاشتراكيّة عادت اتخوفك وتقفزك.....اللّي ينطق بيها كللّي يخلي عيلك، إذا حبّوا العمّال يخرجوا للتطوّع يغيضك الحال..... إذا اصدر قرار في صالح البلاد، تكمّش وجهك و تقول علاش يديروا كما البلدان الشيوعيّة.....كل ما هو في صالح البلاد و في طريق الاشتراكيّة ما يعجبكش»[467].

بناءً على كلمات شخصيّة "قدّور" يتّضح جليًّا مدى التزام عبد القادر علّولة بقضيّة العدالة الاجتماعيّة و انحيّازه للطّبقة العاملة، وفضحه لكل المساومات البيروقراطيّة، و في هذا الصّدد يقول عبد القادر علّولة« و هنا ينبغي الإشارة بشكل سريع إلى أنّ مظاهر شكل و مضمون هذا المسرح تتوزّع و تندرج ضمن، و بواسطة رؤية شاملة، رؤية ترمي إلى إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعيّة للفن المسرحي في مجتمعنا، مسرحٌ يمسُّ أعمق مشاعر المشاهد و يجعله معنيًّا ومن خلال عروضٍ ذات جوهرٍ أيديولوجي و عاطفي و اجتماعي شديد الاتّساع»[468].

لكن لم يكن بالمقابل "الالتزام" بقضيّة العدالة الاجتماعيّة العنوان الوحيد لهذا المسرح، بل كان كذلك "الانتماء" لهذا الشعب و لهذا الوطن عنوانًا آخرًا لا يقِلُّ أهميّةً، و ذلك عبر اعلان القطيعة مع العلبة الايطاليّة، و البحث في فضاء آخر أوسع و أرحب، وجده عبد القادر علّولة في الموروث الشّعبي، و بذلك جاءت العودة إلى التّراث

---

[466] ارنيست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص146.
[467] عبد القادرعلولة. من مسرحيّات علّولة. الأقوال- الأجواد- اللّثام. موفم للنّشر.الجزائر.1997 ، ص31.
[468] ن. م. ص235.

معلِنةً عهدًا جديدًا في مساره الفنّي تجسّد في مسرح الحلقة الذي ينهل من ينبوع التراث الشّعبي الذي لا ينضب، و من خلاله يُبرز عبد القادر علّولة ميزات الهويّة الجزائريّة الأصيلة و يؤكّد كيانها، و بناءً على هذا أصبح مسرح الحلقة عند عبد القادر علّولة شكلاً مسرحيًّا بديلاً للشّكل الغربي الذي يتبنّى النّسق الأرسطي، الذي يصفه علّولة قائلاً« نعني بالنسق الأرسطي- شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادًا على تجسيد الحدث و الايهام، و من تمَّ دعوة المشاهد إلى عمليّة التماثل و حبسه في دور المشاهد المتطفّل و الخامل»[469].

تجلّى الانتماء في عروض عبد القادر علّولة في أبهى صوّره من خلال "اللّباس التراثي التقليدي"، و في استعمال الأكسيسوارات مثل: العصى، القفّة التقليديّة، حتى الآلات الموسيقيّة جاءت في مسرحه تراثيّةً كآلة "البندير"، "القصبة"، "القرقابو"، "البانجو"، و اللّغة التي تعتبر جوهر مسرح عبد القادر علّولة جاءت من نوعٍ خاصٍّ، حيث هي تنتمي إلى هذا الشّعب، و ليست عصِيّةً عليه، باعتبارها متداولةً في أوساطه. فما هي باللّغة الفصيحة، و لا باللّغة السوقيّة، بل هي لغةٌ ثالثةٌ عاميّةٌ مرصّعةٌ بالفصحى.

فكلُّ شيءٍ يتحرّكُ أو يُقالُ أو يُغنّىَ في مسرح عبد القادر علّولة إنّما يجسّدُ به روح الانتماء لهذا الشّعب، وذلك من خلال عروضٍ تبثُّ روحًا جديدةً في تراث الأجداد و الأباء، حاملةً لمضمونٍ أراده صاحب هذا الشكل المسرحي أن يكون انعكاسًا لواقعٍ معيش، و من هنا فالصِّلة التي اعتمدها عبد القادر علّولة مع التراث هي بالتأكيدِ صلة حيّة ديناميكيّة، تعيش عصرها من حيث هي« عمليّةُ تقدُّمٍ متحرِّكةٍ، إنّها أخذٌ و حذفٌ و حفاظٌ و تطويرٌ أرقى للقوى الحيّة الخلاّقة، في مأثّوراتِ آلام الشّعبِ و أفراحه و في مأثوراتِ الثّوراتِ، و أن يمتلك المرءُ صلةً حيّةً بالتّراث، يعني أن يكون ابنًا لشعبه محمولاً على تيّارِ تطوّرِه»[470]. و بناءً على هذا يمكن القول أنّ مسرح عبد القادر علّولة ممثّلاً في الحلقة، هو جِسرٌ فنيٌّ ابداعيٌّ يربط الماضي بالحاضر و متطلِّعٌ إلى المستقبل، جسّدته

[469] ن. م. ص 5.
[470] جورج لوكاش. دراسات الواقعيّة. ترجمة نايف بلّوز.المؤسّسة الوطنيّة للنّشر و التوزيع.لبنان. ط3.ص.ص.152-153.

فكرة العودة إلى التراث بكلِّ تراكماتهِ و تفاعلاتهِ حيث يقول عبد القادر علّولة في هذا الصّدد« و بهذا المعنى فأنا أضطلع بكلِّ الموروث بصفةٍ واعيّةٍ و نقديّةٍ على ضوء المستقبلِ خاصّةً و التقدُّمِ و الاشتراكيّةِ. ولهذا السّبب أكِنُّ مودَّةً خاصّةً جدًّا للتّراث الشّعبي بكلِّ عناصره المكوِّنة. وفي هذا الميدان بالذّات تُهَزُّ مشاعري أكثر وأكونُ أشدَّ التحامًا»[471].

بناءً على ما ذُكِر، فقد أثبت عبد القادر علّولة انتماءه لهذا الوطن، من خلال توظيف تراثه، لكن بإعطائه شكلاً جماليًّا مرتبطًا بواقعه. ونتيجةً لذلك جاءت مسيرةُ الفنّان حافلةً بالإبداعات والتّجاربِ المسرحيّةِ، حيث شكّلَ مسرحهُ حالةً فنيّةً فريدةً ومتميّزةً في المسرح العربي عمومًا، والمسرح الجزائري خاصّةً، منذ ستينيّات القرن الماضي، باعتباره ممثِّلاً، مخرجًا وكاتبًا.

وُلد عبد القادر علّولة سنة 1939 بمدينة الغزوات، بدأ رحلتهُ الفنيّةَ المسرحيّةَ كمُمثِّلٍ هاوٍ « حيث التحق بفرقة "الشّباب" المسرحيّة بمدينة وهران، و قد كانت أولى تجاربه الإخراجيّة سنة 1962 حيث قام بإخراج مسرحيّة "الأسرى" للمؤلّف الروماني بلوتوس»[472]. ومن هذا العمل انطلق مشواره الفنّي، ليُوازي بين التّمثيل والإخراج والكتابة، إلى أن أصبح أيقونةً فنيّةً جزائريّةً، تزخر بتجربةٍ مسرحيّةٍ هائلةٍ، حتى اغتياله سنة 1994.

لكنّ بذور الفنِّ وارهاصاته عند هذا الفنّان بدأت وهو بُرعمٌ صغيرٌ. وعند ذِكره لمساره الفنّي قال «إنّ البداية الأولى، رغم انّها خارجة عن إطار الاحترافيّةِ. كانت في المدرسة، في مرحلة الابتدائي، و كان ذلك في إطار الحفلات التي كنت أشارك فيها، والتي كانت عندي أهم من المدرسة، حيث كنت أنتظرها بفارغ الصّبر، و أجدُ فيها متعةً، و كان ذلك في مدينة "عين البرد"، خاصّةً مسرحيّة أدّيتُ فيها دور الطّبيب، و كنتُ في غايةِ الحماسِ لهذا الدَّور، متأثرًا بطبيبِ الحيِّ الذي كان يُداوي "العْرَبْ" بدون تمييز..... لكن بدأت مساري المسرحي

[471] ن. م. ص 247.
[472] ن. م. ص5.

كمُمثّل و كان أوّلُ دورٍ لي مع جمعيّة شباب وهران، دور البنت في مسرحيّة "مغرمين بالمال" و هي مسرحيّةٌ مقتبسةٌ من مسرحيّات توفيق الحكيم، و تحت قيّادة محمّد التواتي»[473].

انطلاقًا من هذه اللحظة توالت التجارب المسرحيّة لهذا الفنّان و تنوّعت ابداعاته من التّمثيل إلى المسرح/السينما إلى الإخراج المسرحي، ومن ثمَّ إلى الكتابة في المسرح و السينما، إلى التّعليق. و لإبراز تنوّعِ أعماله التي لم تنحصر إلاَّ في المسرح مع أنّه كان استاذًا في مجاله، يقترح البحث هذا الجدول البياني لأعماله انطلاقا من كتاب" من مسرحيّات علّولة" الأقوال، الأجواد، اللّئام"[474] .

عدد الأعمال	نوع العمل	عنوان العمل	العمل: صاحبه/سنته
01	تمثيل/مسرح	أولاد القصبة	عبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963
02	تمثيل/مسرح	حسن طيرو	رويشد ومصطفى كاتب 1963
03	تمثيل/مسرح	الحياة حلم	مصطفى كاتب 1963
04	تمثيل/مسرح	دون جوان	اقتباس واخراج ومصطفى كاتب 1963
05	تمثيل/مسرح	وردة حمراء لي	علاّل المحب 1964
06	تمثيل/مسرح	ترويض نمرة	اخراج علاّل المحب 1964
07	تمثيل/مسرح	الكلاب	حاج عمّار 1965
08	تمثيل/سينما	الكلاب	اخراج الهاشمي الشريف 1969
09	تمثيل/سينما	الطّارفة	اخراج الهاشمي الشريف 1970
10	تمثيل/سينما	تلمسان	اخراج محمّد بوعمّاري 1989

[473] حوار خاص من اعداد الصّايم الحاج مع عبد القادر علّولة. حصّة من أرشيف الإذاعة. ذكريات فنّان. إذاعة وهران 1993
[474] م. س. ص ص. 5-6-7-8.

11	تمثيل/سينما	حسن نيّة	اخراج غوتي بن ددّوش 1990
12	تمثيل/سينما	جنان بورزق	اخراج عبد الكريم بابا عيسى 1990
01	اخراج	الغولة	كتبها رويشد 1964
02	اخراج	السلطان الحائر	كتبها توفيق الحكيم 1965
03	اخراج	نقود من ذهب	اقتباس من التّراث الصيني القديم 1967
04	اخراج	نوماس	اقتباس حيمود إبراهيم و محبوب اسطمبولي 1968
05	اخراج	الدهاليز	ماكسيم غوركي ترجمة محمد بوحابسى 1982
01	تأليف واخراج	العلق	عبد القادر علّولة 1969
02	تأليف واخراج	الخبزة	عبد القادر علّولة 1970
03	تأليف واخراج	حمق سليم	مقتبسة عن يوميّات أحمق لغوغول 1972
04	تأليف واخراج	المايدة	تأليف جماعي 1972
05	تأليف واخراج	حمّام ربي	عبد القادر علّولة 1974
06	تأليف واخراج	حوت يأكل حوت	تأليف ثنائي مع بن محمد 1975
07	تأليف واخراج	الأقوال	عبد القادر علّولة 1980
08	تأليف واخراج	الأجواد	عبد القادر علّولة 1985
09	تأليف واخراج	اللّثام	عبد القادر علّولة 1989
10	تأليف واخراج	ارلوكان خادم السيّدين	ترجة لمسرحيّة غولديني 1993
11	تأليف	التفّاح	عبد القادر علّولة1992/1993

01	سيناريو	غورين	اخراج للتلفزيون محمد افتسان 1972
02	سيناريو	جلطي	اخراج للتلفزيون محمد افتسان 1980
01	معلّق أفلام	بوزيّان القلعي	اخراج بلقاسم حجاج 1983
02	معلّق أفلام	كم أحبّكم	اخراج عز الدين مدور 1985

و قد كان الفقيد يحضّر لكتابة مسرحيّة جديدة بعنوان " العملاق" لكن شاءت الأقدار أن يلتقي بخالقه قبل ذلك.

المبحث الأوّل: ثنائيّة التّراث الشّعبي و الملحميّة البريشتيّة في مسرح علّولة

استطاع عبد القادر علّولة من خلال تجربته الفنيّة، و ذكاءه و انتماءه لهذا الوطن، أن يصِل إلى تفعيلِ معادلةٍ فائقة الصّعوبة، و المتمثّلة في ربط بعض التجارب المسرحيّة العالميّة و من أهمّها مسرح "بريشت" بالتّراث الشعبي المحلّي، حيث كان شغله الشّاغل، الوصول إلى الجمهور العريض، باعتباره عنصرا مساعدًا و فاعلاً في العمليّة الإبداعيّة، و انطلاقًا منه كمتلقّي، و من واقعه، سعى عبد القادر علّولة إلى احداث ثورة في الشّكل و الأداء، لغاية التقرُّب منه أكثر، و من ثمّ، النهوض بمسرحٍ شعبيٍّ، يعي فيه الجمهور العريض ذاته، يتكلّم كلامه، وفيه يُسرَد واقعه أمامه، يستفزّه ليتفاعل معه. هذا المسرح الذي أجمعت العمليّة النقديّة الجزائريّة والعربيّة بتسميّته مسرح الحلقة، باعتباره مسرحًا مستلهَمًا من التراث الشعبي.

ارتبط مسرح عبد القادر علّولة منذ بداياته الأولى ارتباطًا وثيقًا بالجمهور، حيث هو المحفِّز الأساسي لأي عمل إبداعي (واقع الشّعب) ، و في نفس الوقت هو الغاية من هذا العمل (التوعيّة و التّغيير). هذا ما حاول تجسيده علّولة على خشبة المسرح ، و لهذا أراد مسرحًا ملتحِمًا مع جمهوره، معبِّرًا عن همومه، حاملاً لتطلّعاته. و مدرِكًا تمام الإدراك ثقافة هذا الشّعب و تقاليده الفنيّة المتوارثة، و بذلك سعى إلى استلهام أعماله انطلاقًا من أشكالٍ

تراثيّةٍ، و من ثمَّ، سعى إلى إعادة خلقها داخل نسيج دراميٍّ جديدٍ، يُساير الوضع الرّاهن، و بذلك هو امتداد للماضي في الحاضر بروحٍ جديدةٍ تغوص في واقع الشعب. و على هذا وجد عبد القادر علّولة في "الحلقة" و "القوّال"، و الموسيقى المستلهمة من التراث آليّاتٌ فنيّةٌ مرّرَ من خلالها أفكاره المنتقدةِ للواقع الاجتماعي، وسط تركيبٍ فنيٍّ جماليٍّ يتجسّد فيه الماضي (شكلاً) عبر الأشكال التراثيّة، و الحاضر (مضمونًا) يعالج من خلاله مشاكلَ واقعيّة، و الغاية منه الوصول إلى الحقيقة التاريخيّة (المواطن).

كما امتاز عبد القادر علّولة بانفتاحه على التجارب المسرحيّة العالميّة التي سبقته، ومن أهمّها: مسرح "بريشت" الملحمي، و مسرح الواقعيّة النفسيّة "لستانيسلافسكي"، و كذا مسرح الحركة "لمايرهولد"، و المسرح الفقير "لغروتوفسكي"Jerzy Grotowski*و المسرح الشعبي الاحتفالي "لجون فيلار*"Jean Vilar. على هذا الأساس يرى البحث أنه من الأهميّة بمكان التفصيل أكثر في هذه الآليّات التراثيّة التي وظّفها عبد القادر علّولة في مسرحه، وواضعًا إيّاها في السيّاق البريشتي، و في هذا المزج يؤكّد عبد القادر علّولة قائلاً «و أخيرًا، فيما يتعلّق بمسألة التّراث هذه، و بشكلٍ خاص أعتبر أنَّ "برتولد بريشت" كان و يبقى من خلال كتاباته النّظرية و عمله الفنّي، خميرةً جوهريّةً في عملي. وتكاد تجتاحني الرّغبة في أن أقول بأنّي أعتبره كأبي الرّوحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص»[475].

انطلاقًا من هذه المقولة يمكن اعتبار تعامل عبد القادر علّولة مع التّراث الشعبي، تعاملاً خاصًّا، حيث أنّه لم يحاول إعادة انتاجه ومن ثمّ، عرضه على الجمهور بصفته ينتمي إلى الماضي، بل تعامل معه بطريقة ديناميكيّة، وبذلك هو التّراث المتفاعل مع حركة التّاريخ، حيث جاءت أعماله «نابعةً من تشعُّبه و قراءاته المتعدِّدة و المتعمقة للموروث الثقافي المحليِّ و العالمي، ثم الحيويّة التي ميّزت كتاباته بترصّدها لنبرات الواقع المعاش، من خلال تعمُّقها

* جارزي غروتوقسكي 1933-199. مخرج و مُنظِّر مسرحي بولوني صاحب المسرح الفقير.
* جون فيلار.1912-1971. ممثّل و مخرج مسرحي فرنسي
[475] ن. م. ص247.

في هموم الشّعب و مشاكله»[476]. باعتبار أنّ التراث الشّعبي حاملاً للذّاكرة الجماعيّة، وأغلب أشكاله التّراثية قابلةً لأن تُمسرح، الشيء الذي أدركه عبد القادر علّولة عبر تحليله للعروض الشعبيّة التي كان يحضرها، و التي اكتشف فيها كلّ ميزات المسرَحَة، من سردٍ و حكايةٍ، و إيماءاتٍ، و عزفٍ و غناءٍ، خاصةً ذلك التفاعل التلقائي مع الجمهور أثناء العروض، بذلك استوعب عبد القادر علّولة مكوّنات هذا التّراث، و سعى إلى توظيفها عبر كاتباته و رؤيته الاخراجيّة، بطريقةٍ مقصودةٍ و واعيّةٍ، تتناسب مع طبيعة المتلقّي الجزائري و ثقافته، هو إذن ادراك عبد القادر علّولة التّام، أنّ نجاحه في أعماله الفنيّة مرهونٌ بطريقة تعامله مع هذه الأشكال التراثيّة، و من تمّ، حملها على تجسيد قضايا راهنة على خشبة المسرح.

هذا ما تجلّى بكلّ وضوحٍ في مسرحيّة "الأجواد" التي «اكتسبت قدرةً كبيرةً على التحاور مع موروثنا الثقافي والفنّي، من خلال توظيفه لعدّة عناصر، أضفت جماليّةً خاصّة على العرض، في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة، في خروجها عن حيّز القاعة الإيطاليّة التي أعاقت تطوّر هذه المسرحيّة التي كان علّولة يحاول باستمرار توظيف "القوّال" و "الحلقة" لكسر الإيهام من جهة، والعودة للأصول، للاحتفال عند عامّة النّاس من جهةٍ ثانيّةٍ»[477].

بناءً على هذا كانت الأشكال التراثيّة آليّاتٌ جسّد بها عبد القادر علّولة أفكاره الفنيّة المنفتحة على التّجارب العالميّة، وكذا اعتبار هذه الأشكال التراثيّة وسيلةً هامّةً لنقل أفكاره السياسيّة والأيديولوجيّة، لجمهور متفاعلٍ مع مضمون العرض، في شكلٍ نابعٍ من تراثه وثقافته. حيث جاءت جلُّ عروضه حاملةً ميزةَ الاحتفاليةِ التي من خلالها تتفاعل الصّالة مع الخشبة و الاحتفاليّةُ في جوهرها هي «كتابةٌ بالأجسادِ الحيّةِ داخل فضاء الحياة، و ذلك عوضَ ان تكون مجرّدَ تخطيطٍ على الأوراق، أو داخل فضاء سينوغرافي محدود»[478]. وهذا التفاعل هو الذي

---

[476] لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علّولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001-2002. ص 110.
[477] جميل حمداوي. صورة المسرح الجزائري في النّقد المغربي. مكتبة المثقّف. بغداد.ط1 2015. ص65.
[478] عبد الكريم برشيد. حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة. الدار البيضا. المغرب. ط1. 1985. ص 121.

يميز العمل الإبداعي العلولي الذي سعى دائما الى تجاوز العلبة الإيطالية، إلى فضاء أوسع، مكسّرا بذلك الجدار الرابع، ومتجاوزًا كل الحالات البسيكولوجية، من إيهامٍ بالواقعِ وتعاطفٍ واندماجٍ وتوحُّد.

حيث كان مسرحه يقصد الامتاع من جهة و الإفادة من جهةٍ أخرى ، وكذا التحفيز على أخذِ موقفٍ على حدٍّ سواء، و على هذا كان استلهام التراث في مسرح عبد القادر علولة استلهامًا واعيا ينتقي فيه الأشكال التراثية ما يراه مفيدا لخدمة عروضه، و على هذا فقد « اتّجه عبد القادر علولة الى التّراث مدفوعا بدافع التجريب و بحثا عن الخطاب التأصيلي الحق، و مشدودًا الى الحداثة في انقى مظاهرها، فاذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسَّل بالتجريب....، فإن عبد القادر علّولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا ان ينتبهوا الى هذه المسألة، إذ راح يؤسِّس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاّحين و الفئات الشعبية السفلى، و حاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، و من أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني»[479]، لهذا كانت غاية عبد القادر علولة الوصول الى الجمهور عبر آليات بسيطة منبعها التراث الشعبي، قريبة من ذاكرته و ذوقه الفني، و من أهم هذه الأشكال التراثية التي اشتغل عليها علولة "الحلقة" و "القوّال".

1- الحلقة في مسرح علولة

صَنعت الحلقة تميُّز مسرح عبد القادر علولة، علمًا أنه لم يكن الوحيد الذي سعى الى توظيفها باعتبارها شكلاً من الأشكال التراثية في الوطن العربي عامّةً و المغرب العربي و الشّمال الافريقي خاصّةً، و لو بمسمّياتٍ أخرى حيث كانت «الساحات العمومية و الأسواق الكبرى في المدن العربية: مسارح: للروّاة و المداحون و الحكواتيون، الذين يجتمعون حولهم في حلقات دائرية، عشرات المستمعين المتلهفين لسماع نوادر جحا، و ملاحم سيف بن

[479] مصطفى رمضاني. الأدب المغاربي اليوم. منشورات اتّحاد كتّاب المغرب. الرّباط.ط1. 2006. ص 323.

دي يزن، و بطولات عنترة بن شداد....حيث يستخدمون جميع الحيل الفنية من اثارة و تشويق لشدّ المشاهدين إليهم في ذلك المسرح الدائري حيث يصبح التواصل بين الجمهور و الممثلين أكثر أهمية من التوصّل الى المسارح المصنوعة على الطريقة الإيطالية الحديثة»[480]، و على هذا فقوّة هذا الشكل التّراثي الذي يحمل كل سِمات المسرحَة، تظهر في التّفاعل بين الجمهور و العرض، لأن تركيبة العرض متكاملة و ذلك من خلال وجود "القاص-الحكاية-الفضاء-المتفرج".

بناءً على هذا كانت الحاجةُ ماسّةً و عميقةً عند عبد القادر علولة للنهوض بمسرح يغوص في عمق الشعب الجزائري، حيث عمِل على دراسة هذا الشكل التراثي و أساليبه و أنماطه المتنوعة في العمق الجزائري بهدف خلق المُتعة، و كذا تغيير نمط العروض، وفي هذا الصّدد يقول عبد القادر علولة « حاولنا في البداية إعطاء عروضنا ألوانًا أو طابعًا متميّزًا، حيث أدخلنا الرّاوي أو القوّال، لكن في البداية كانت عبارة عن وقفة فلكلورية. الشيء الذي دفعنا الى التفكير في إطار العرض المسرحي، ومسرحيات "العلق" و "الخبزة" تذكرنا بثقافتنا العميقة. لكن سنة 1972 كانت مفصلية في تطور عروضنا، حيث خرجنا الى الرّيف، وتوسّعت معرفتنا واكتشفنا أنه في الثقافة الشعبية مسرح تقليدي موجود لم يأخذ حقّه، ولذا انطلقنا من جديد في دراسة الحلقة من الدّاخل، واكتشفنا تدريجيًّا أنّ المسرح الشّعبي له عدّة معطياتٍ أو نقاط التقاء مع فتراتٍ ذهبيّةٍ للمسرح العالمي، حيث صنّفنا ما يقارب من مائة نقطة تشابه مع المسرح اليوناني. وهي دراسةٌ نظريّةٌ قمنا بها مع "أحمد جلّيد"، ما جعلنا نتعمّق في التّراث الشّعبي، حيث نهلنا منه ما استطعنا، ليس بهدف الفرجة على خشبة المسرح فقط، بل بهدف دمج الحلقة مع معطيات أخرى من التّراث العالمي، لخلق نوعٍ جديدٍ من العروض»[481]. وانطلاقًا من هذا الحوار يظهر

[480] محمّد أديب السّيلاوي. الإحتفاليّة في المسرح المغربي الحديث. دار الحريّة للطّباعة. بغداد.1983. ص ص 44 45.
[481] حوار خاص من اعداد الصّايم الحاج مع عبد القادر علّولة. حصّة من أرشيف الإذاعة. ذكريات فنّان. إذاعة وهران 1993.

جليًّا عنصر التّجريب في مسرح علّولة، والتّعامل الواعي والمقصود والانتقائي مع الموروث الثقافي، وبذلك جسّد الفكرة التي تؤكّد على وجوب التعامل بعِلميّةٍ مع التراث انطلاقًا من مستويين: فالمستوى الأوّل هو «مستوي الفهم: وفيه يجب أن نحرص فعلاً على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتيّاراته ومراحله التّاريخيّة. أما المستوى الثاني فهو مستوى التّوظيف والاستثمار: وفيه يجب أن نتّجه أكثر وأكثر إلى أعلى مرحلة وقفَ به التقدّم»[482]. انطلاقًا من هذا التّوجيه يتأكّد أنّ الشّكل التّراثي المتمثّل في الحلقة كان ميدانَ تجريبٍ متواصلٍ عند عبد القادر علّولة ، و بدون كللٍ دام عشرة أعوام ظهرت نتائجه في الثلاثيّة التي خلّدت اسمه وهي مسرحيّات "الأقوال" ، "الأجواد"، "اللّثام".

والحلقة كشكلٍ من الأشكال التّراثية تحمل عدّة ميزات، رأى فيها عبد القادر علّولة أنّها تخدم مسرحه المستقبلي، حيث هي في الأصل «تجمّعٌ دائريٌّ في إحدى السّاحات العموميّة، يقف وسطه "الرّاوي" والمساعد، اللّذان يقصّان بالتّناوب قصص البطولات، والأساطير، والحكايات الخرافيّة بطريقةٍ تمثيليّةٍ صرفةٍ، تجمعُ بين التّشخيص المباشر والإيماء..... فهي تتميّز بحلبتها الدائريّة المفتوحة من جميع الجهات، كما أنّها تتميّز بنوعيّة جمهورها، الذي يتميّز بدوره بقدرةٍ عاليّةٍ على التخيُّل. ولهذا فإنّ فراغ الحلبة من كلِّ العناصر المسرحيّة يجعلها ترتسم في مخيّلة الجمهور.....حيث لا تتحرّك الشخصيّة الوهميّة داخل الحلقة، وإنّما داخل نفس الجمهور، ففي خياله تعيش وتتمرّد وتثور، وتقاوم وتعشق»[483].

على أساس من هذه الميزات، رأى عبد القادر علّولة أنّ شكل الحلقة يُحرِّر الطّاقة الخياليّة للمتلقّي، ويصبح بذلك مبدعًا ومتفاعلاً مع العرض، والحلقة عنده هي إعلان القطيعة مع المتفرِّج المُبصر، و انتقالٌ إلى المتفرِّج المتفاعلِ

[482] محمّد عابد الجابري. نحن والتّراث. المركز الثّقافي العربي. ط6. 1993. ص 47.
[483] محمّد أديب السّيلاوي. الإحتفاليّة في المسرح المغربي الحديث. دار الحريّة للطّباعة. بغداد.1983. ص ص 53 54.

مع العرض باعتباره عنصرًا واعيًّا يعيش موقِفًا جدليًّا. بذلك هو التّجاوز الصّريح للبنية الدراميّة الأرسطيّة، التي يرى فيها عبد القادر علّولة أنّ المتلقّي ما هو إلاّ ذلك المستهلك السّلبي.

على هذا فالحلقة عنده، هي أوّلاً تحطيم لقواعد العلبة الإيطاليّة، وثانيًّا هي الابتعاد عن كلّ ما له علاقة بالإيهام والاندماج و التعاطف و التوحُّد، وصولاً إلى التطهير(Le Catharsis). و بذلك هي الأسس نفسها التي طالما ناد بها "بريشت" في مسرحه الملحمي، اعتمادًا على تقنيّة التغريب (La Distanciation)، و لتأكيد هذه العلاقة بين مسرح الحلقة و الملحميّة البريشتيّة يقول عبد القادر علّولة« فأنا أعمل منطلِقًا ممّا سبق و مستوحيًّا من المناهل الشّعبية و العالميّة، على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري، منزلةً تجعله عنصرًا فاعلاً و غير مُستلب أثناء العرض»[484].

من هنا يتجلّى ذكاء عبد القادر علّولة الفنّي في دمج التّراث الشّعبي مع أهم الغايات الملحميّة في مسرح بريشت، و المتمثّلة في كسر الإيهام ، و كسر الجدار الرّابع، و بذلك كانت الحلقة المحفِّز الحقيقي لإعادة بعث هذا الشّكل التراثي القديم/ الجديد ، انطلاقًا من مسرحيّة "المايدة" سنة 1972 التي اعتُبرت تجربةً فنيّةً رائدةً، دفعته للانتقال إلى مرحلةٍ أعمق في تعامله مع العروض المسرحيّة كتابةً و إخراجًا، و في تحليله لهذا العرض قال « عن طريق هذه التّجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصوّرنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد الرّموز العريقة للعرض الشّعبي المتمثّل في الحلقة، إذ لم يبقى أيُّ معنى لدخول و خروج الممثّلين، كان كلُّ شيء يجري بالضرورة داخل الدّائرة المغلقة، ولم تبقى هناك كواليس، و كان تغيير الملابس يجري من مرأى التفرّجين، وغالبًا ما كان الممثّل يجلس وسط الجمهور بين فترتي أداء، لشرب سيجارة دون أن يتعجّب لذلك أحد»[485]. وعلى هذا سعى عبد القادر علولة إلى بعث هذا الشكل التراثي المتمثل في الحلقة، و الحامل لميزات الملحمة البريشتية داخل العرض،

[484] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 237.
[485] ن. م. ص 18.

و بهذا فالحلقة آلية من الآليات التي وظفها علولة في مسرحه «الذي يمارس فيه المشاهد قطيعةً مع العادة التقليدية للمستهلك، ليَشغلَ وظيفةً أخرى ألا و هي المبدع _ المساعد»[486]، و على هذا ظهر الفضاء الدائري للحلقة في مسرح علّولة كمساحة يمكن من خلالها مسرَحة القولِ، مع استخدام بسيط للسينوغرافيا كميزتين يتميز بهما المسرح العلولي المتشبع بالقيم الفنية التراثية.

2 – القوّال في مسرح علّولة

يعتبر هذا الشكل التراثي المتمثّلِ في القوّال حجر الزاوية في عروض عبد القادر علّولة، علمًا أنّ« المسرح عندنا بدأ شعبيًّا في السّاحات العموميّة، في الأسواقِ مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، و المدّاحين لأشعار المديح النبوي، أداءهم له تعبير شفهيٌّ و حركيٌّ إيمائيٌّ(جسماني) و الذي غدا في مسارحنا القوّال»[487] ، على هذا أخذ القوّال كل اهتماماته، حيث استلهم امكاناته التراثية من بيئته الأصليّة، بغية الوصول إلى مسرح جديد. يعتمد أوّلاً وقبل كل شيء على الكلمة التي يتجسّد من خلالها العرض لأن «المسرح كلام. والكلام مسرح، و موقف الكاتب على الصعيد اللّساني أكثر عمقًا و أكثر ثقةً و أكثر التزامًا» ،ومن هنا فالنمط المسرحي العلولي هو النمط السردي في مقابل النمط الذي يعتمد على الفعل(Mode Narrative ≠ Mode Action). و القوّال فيه «هو الحامل للتراث الشفهي بكلامه، فهو يؤلف و يغني و يروي»[488]، و بذلك هو الممثل الشامل الذي طالما أراده عبد القادر علولة، كراوي شعبي، كسارد للأحداث و منسّق بين الشخصيات و مُمهِّدا للأحداث، حيث يظهر « بعصاه و لباسه المزكرش، ليروي الأحداث، و يتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار»[489]،و على هذا تعتبر شخصية القوال شخصية مركزية تعيش ثلاثيّة خارقة متمثلة في الراوي/ الممثل/ المغنّي، و من أهم وظائفها كسر الايهام لدى الجمهور على

---

[486] ن. م. ص 235.
[487] إدريس قرقوّة. الظاهرة المسرحيّة في الجزائر. دراسة في السّياق و الآفاق. دار الغرب للنّشر و التوزيع. وهران. 2005. ص.22.
[488] مجلّة أكاديميّة. الطقوس و الشعائر الاحتفاليّة في النص المسرحي الجزائري. مكتبة الرشاد. الجزائر.2013.ص 167..
[489] خالد أمين. المسرح المحكي في المغرب و الجزائر. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. ط1. 2006. ص 316.

الطريقة البريشتية، من خلال عملية السرد الفردية أو من خلال محاوراته مع قوّال آخر أو مجموعة القوّالة، هذا ما ظهر جليًّا في ثلاثية "الأقوال" و "الأجواد" و "اللثام"، حيث كان فيها القوال المحرك الأساسي لكل الأحداث معتمدا بذلك على الكلمة أثناء الأداء، لكن بأساليب متنوعة، و القوّال شخصيّةٌ دائمة الحركةِ تُغني و تَرقص و تَروي، فالقوّال شكل تراثي يَحيى في العرض العلولي انطلاقا من رؤيا اخراجية جديدة «بهدف إعطاء الأذن ما ترى و العين ما تسمع.....فهو إذن مسرح يعطي الأفضلية للقدرات السمعية، و بالتالي القدرات التخيّليّة ذات القوام البصري»[490] .

لإبراز أهمية القوّال و حضوره الدرامي في شدّ انتباه المتلقي و استفزاز مخيلته أثناء عمليّة انتقاله من واصفٍ لشخصية إلى راوي لحدث معيّن، يستعين البحث بمقتطفات من دور القوّال في مسرحية الأجواد، التي يصف فيها شخصيّة "جلّول الفهايمي" أفكاره و تصرفاته، وكذا موقعه داخل العائلة، و في المجتمع، مع دمج الزّوجة "الزهرة" و الأبناء في العمليّة السرديّة التي تشدُّ انتباه المتلقّي و تفتح مخيّلته،و بذلك تنتقل الشخصيّة بكلّ مقوّماتها إلى ذهن المتلقّي و تنمو بذلك في مخيّلته تمامًا كما رسمها عبد القادر علّولة، حتى عند قبل ظهورها على خشبة المسرح، وهنا يلتقي التراث(القوّال) بالملحميّة البريشتيّة(التغريب) بهدف كسر الإيهام، و كذا أخذ موقف من الحدث الذي يمرُّ عبر الكلمة التي تجسّد الفعل المنطوق الذي طالما ناد به عبد القادر علّولة في مسرح الحلقة لأنّ« هذه المسرحيّات (الثلاثيّة) يظهر الفعل المسرحي صراحةً أكثر استقراءًا في الكلمة و في الفعل المنطوق»[491].

وهذا ما تجلّى بوضوحٍ في مسرحيّة الأجواد.

القوّال:« جلّول الفهايمي كريم و يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعيّة، يحب وطنه بجهد و اخلاص، متمنّي بلاده تتنمّى و تزدهر فيها حياة الأغلبيّة. جلّول الفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه، يوقف بحزم وقت الشدّة و يساهم

[490] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص238.
[491] ن. م. ص 236.

بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة. دقيق في السّيرة، و ذكي في الخطّة، ولكن فيه ضعف: عصبي: يتقلّق تتغلّب عليه النرفزة يزعف و يخسّرها. زوجته وأولاده يحبّوه ويقادروه، يعرفوا له ضعفه، ويعرفوا كيف يتصرّفوا معاه، يوقروه و يسايسوه، عارفينه حنين و كريم، و يرشد للطريق المفيدة، حينما يرفع صوته بدرجة، كلهم يسكتوا و يحطّوا عينيهم، يخلّوه يخرج زعافه و لو يكسّر طبسي. وإلاّ يضرب بقوّة على المائدة..... لما يبرد من الزعاف الزهرة مرته تعانقه وتقول لولادها أبوكم جلّول عادل و ينعر على الحق، من صابكم تشبهوله، و باش تغيّر الجو تزيد بالضحكة لو ما الغبينا ما صايبهم، لو راه أبوكم إيمام و لاّ شخصيّة كبيرة في العاصمة»[492].

أمّا في ما يخص تحريك الأحداث في مخيّلة المتلقي من خلال القوّال، تأتي قصّة البنّاء و معاناته التي تظهر تدريجيًّا عبر السّرد الحكائي. القوّال:

« بكّر و خرج حزين راجع للملسة و تعبها، ودعاته زوجته تبسمت و هزّت راسها، الجمعة الجايّة لعلّ ترتاح فيها، لعلّ تصيب المحنة زادت في ثقلها، بنى و علّى كب جهده في البغلي و الياجور، اترك بالجمعة الشّانطي قاصد للدّار يزور، وحش المرأة و الأولاد ثقيل في صدره كالكور»[493] . و قد جاءت مسرحيّة الأجواد في شكل لوحات متراكبة مستقلّة عبر شخصيّاتها، و في تطوّر أحداثها عبر السّرد الحكائي/ الحواري، و التمثيل الدرامي، و كلُّ هذا الزخم المشهدي يمرُّ حتمًا عبر الشخصية التراثيّة المحوريّة المجسّدة في القوّال / الممثّل.

المبحث الثّاني: تمظهرات الأيديولوجيا في مسرح عبد القادر علّولة

1- النّزعة الأشتراكيّة

تكمن قوّة المسرح في قدرته التّواصليّة مع الجمهور وبذلك هو وسيطٌ وفضاءٌ هامٌّ ، لتمرير الأفكار، مؤثّراً ومتأثّراً بالواقع المعيش. وعلى هذا فهو مرآة عاكسة للتّحوّلات والتغيّرات التي تحدث تاريخيًّا في مجتمعاً ما، سياسياً اقتصادياً أو اجتماعيّاً، وبالتّالي ستترك هذه التّحوّلات حتماً بصماتها على تطوّر الدراما ، شكلا ومضموناً.

[492] ن. م. ص 128.
[493] ن. م. ص ص 103-104.

وانطلاقاً من هذه الفكرة، وبالتّحديد غداة الاستقلال في الجزائر« وبالضّبط في 8ينابر1963صدر مرسوم تأميم المسرح ، وبموجبه نشأ المسرح الجزائري على المبادئ التّالية: انّ المهمّة المنوطة بالمسرح بالغة الأهميّة بالنّسبة لشعبنا، لذا يجب على المسرح أن يخضع بصفة مطلقة لهذه المهمّة، لا يعقل أن يسمح ببقاء المسرح في أيدي الخواص سواء بالنّسبة للمسرح المحلّي، أو الذي نستقبله من الخارج وكذا بالنّسبة للمسرح الذي سنصدِّره، قطع الطّريق أمام المتاجرة بالفنّ الدرامي ضرورة، حتّى لا يسقط في التّرفيهيّة البحتة، وبالتّالي وتحت تأثير المنافسة نتفادى سقوطه في السّهولة والابتذال، في جزائر اليوم التي تبني الاشتراكيّة يبقى المسرح ملكاً للشّعب وسيصبح أداةً نافعةً في خدمته»[494].

بناءً على هذا المرسوم يتجلّى بوضوح تطوّر الدّولة الجزائريّة ذات النّهج الاشتراكي، الخاص بالمسرح. وعلى أن تكون تلك القوّة التّواصليّة فيه، خدمةً للشّعب. و منه سعت الجزائر وبكلّ امكانيّاتها الماديّة و البشريّة لإنجاح المشروع الاشتراكي، ومن أهم هذه الإمكانيّات التي سخّرتها الجزائر، المسرح الذي لعب دوراً فاعلاً في تبرير النّهج الاشتراكي للدّولة، وكذا اقناع المشكّكين للوصول الى ادماجهم في الرّؤية العامّة للبلاد انطلاقاً من قيمها وثقافتها، لذلك أصبح من الضّروريّ في تلك الفترة «خلق هذا الفكر السّياسيّ و الاشتراكي من قيمنا الخاصّة بنا والمدعّمة بالمبادئ العلميّة، وهذا يقودنا الى ادراك الأهميّة القصوى لمفهوم جديد للثّقافة»[495].

على هذا، ظهر اسم عبد القادر علّولة على السّاحة الفنيّة الجزائريّة، ممثّلةً في المسرح ، حاملاً لواء الاشتراكية ومتشبّعاً بأفكارها، وبالمقابل كان مرتبطاً أشدّ الارتباط بشعبه و كذا انحيازه لطبقة العمّال و الفلاّحين، وعلى هذا جاء مسرحه مناصراً للمضطّهدين والمستغَلّين والمحرومين ،ما جعله ينفي كلّ النّفي حياديّة المسرح حيث صرّح قائلاً «لا وجود للمسرح المحايد أو الغير منحاز هناك دائماً أرضيّة أيديولوجيّة، أهداف أبعاد، وكلّ عرض مسرحي

[494] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 14.
[495] عبد الله شريّط. مع الفكر السيّاسي الجديد والمجهود الأيديولوجي في الجزائر. المؤسسة الوطنيّة للكتاب. الجزائر. د ط 1986.ص 238.

له وظيفة اجتماعيّة»[496] . لهذا يعتبر مسرحه، مسرحاً سياسيّاً اجتماعيّاً هادفاً، يغوص في واقعه، محاولاً بذلك إحداث التّغيير من خلال فضح سلبيّات الوضع الرّاهن، عبر عرضها على خشبة المسرح، مع ترك المجال للمتلقّي لأخد موقف منها، و عليه جاءت جلُّ اعماله منطلقةً من الواقع و ناقمةً على السّلوكيات السّلبيّة كالبيروقراطيّة، والرّشوة، ونهب المال العام ، وبذلك تعتبرُ أعماله المسرحيّة انعكاسًا لهذا الواقع حيث« كان عبد القادر علّولة ينتمي الى مدرسة الواقعة الإشتراكيّة وكان يعتقد بنظريّة الانعكاس »[497].

هذه النّظريّة التي أسّس لها "جورج لوكاش" ، الذي يُعتبرُ رائداً من روّاد النّقد الأدبي الجدلي في سياقه السّوسيولوجي، كما تُعتبر اعماله امتداداً لكلٍّ من "ماركاس"، "انجلس" و "هيجل"، و لوكاش يرى أنّ للفنّ علاقة مباشرة بالواقع، لذلك فهو يعكسه بطرق شتّى، ومنه العمل الفنّي المسرحي باعتباره نتاجاً لضروف تاريخيّة، وانعكاساً لها، وعلى هذا يقول لوكاش «إنّ المسألة تدور هنا حول الانعكاس الفنّي للواقع الموضوعي بكلّ غِناه وعمقه، وهذا الغِنى و هذا العمق، ينشآن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوّع، و المليء بالكفاح بين النّوازع الإنسانيّة، إن أناس الواقع لا يعملون جنبًا الى جنب بل من أجل بعضهم البعض، وضدَّ بعضهم البعض»[498].

و من هنا فالعمليّة الفنيّة التي يقوم بها الفنّان مرهونةٌ بالضّروف السوسيو- تاريخيّة، حيث يعمل الفنّان على خلق نماذج انسانيّة تعكس الواقع بكلّ تفاصيله، وهذا ما حصل في جلّ أعمال عبد القادر علّولة في مسرحيّة "الخبزة" وثلاثية "الأقوال" و"الأجواد" و"اللثّام" حيث استطاع أن يخلق نماذج انسانيّة مستوحاة من الواقع الاجتماعي للمواطن الجزائري، تحمّل فكره وتتكلّم كلامه كما تحمّل تطلّعاته كشخصيّة "سي علي"،"جلّول"، "برهوم" لأنّ كلّ « فنّانٍ أصيلٍ من حيث هو خالق لنماذجَ انسانيّةٍ، هو كذلك حتماً عدوّ للنّظام الرّأسمالي سواءً علم ذلك أولم يعلم»[499] ، ويؤكّد عبد القادر علّولة هذا الطّرح بكلّ وضوح عند اجابته على سؤالين خصّهما

---

[496] حوار خاص من اعداد الصّايم الحاج مع عبد القادر علّولة. حصّة من أرشيف الإذاعة. ذكريات فنّان. إذاعة وهران 1993

[497] أحمد حمّومي. التراث الشّعبي و المسرح تجربتان من الجزائر. مجلّة انسانيّات. الجزائر.ع 12. 2012. ص 12. ص 134.

[498] جورج لوكاش. دراسات في الواقعيّة. ترجمة نايف بلّوز. المؤسسة العامة للدراسات و النشر. لبنان ط 3. 1985. ص 28.

[499] ن. م. ص 18.

الأستاذ "أحمد جليّد" في حواره الخاص مع عبد القادر علّولة، حيث سأله: لمن يكتب؟ وكيف يبني شخصيّاته؟، فكان جوابه:« أكتب لشعبنا واضعاً نصب أعيني منظوراً أساسيّا، ألا وهو ترقيته الشّاملة و الكاملة..... أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواءً يدويّاً أو فكريّاً..... للوصول الى مجتمعٍ حرٍّ وديمقراطيٍ واشتراكيٍ. أبطالي هم أناسٌ نصادفهم كلّ يومٍ، أناسٌ عاديّون وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليوميّة، إنّ شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع وهدفهم هو واقع المتفرّج »[500].

انطلاقًا من هذه المقولة الجوهريّة جاءت مضامين مسرحيّات عبد القادر علّولة سياسيّة اجتماعيّة ذات نزعة اشتراكيّة «تهتمّ بقضايا المجتمع الجزائري بشكل خاص كقضيّة العمّال، ، الصّراع الطّبقي، البيروقراطيّة، وعلاقة السّلطة بالشّعب»[501]. وعلى هذا يمكن القول أنّ المسرح العلولي ينطلق من الواقع الاجتماعي بكلّ مكوّناته السّياسيّة والاجتماعية في سياق نهجٍ اشتراكيٍ، الغاية منه هي التّعبير عن حاجات ومتطلّبات المجتمع، وأمله في التّغيير. وعليه يتّضح جلّياً الموقف الأيديولوجي لعبد القادر علّولة إزاء النّسق الأرسطي في المسرح الذي يعتمد على "نظريّة الاحتمال و الضّرورة" وكذا موقفه من العلبة الإيطاليّة، باعتبارهما تجسيداً للفكر البورجوازي الذي يمثّل «فئةً اجتماعيّةً تصنع من العرض المسرحي سلعةً حيث أخدت البنود الأرسطية، وجعلت منها قاعدةً لها أهداف، وبذلك حرَّفت البورجوازيّة الوظائف الاجتماعية و الفنيّة و الجماليّة و النّبيلة، للفنّ المسرحي، هذه الفئة التي جعلت من القالب الأرسطي قالباً منحطّاً يجد المتلقّي فيه نفسه مستهلِكاً سلبيًّا ومستلباً»[502] .

تجلّت النّزعة الاشتراكية بكلّ وضوح في مسرحيّة "الخبزة"،سنة1970 التي تعطي للمتلقّي صورةً واضحةً عن حياة الطّبقة الكادحة، التي تأمل الى مخرجٍ في سياق النّهج الاشتراكي الذي تبنّته الدّولة الجزائريّة بعد الاستقلال، وها

---

[500] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 243.

[501] مصطفى رمضاني.الأدب المغاربي اليوم.مسرح القوّال عند عبد القادر علّولة.منشورات اتحاد كتاب المغرب..الرباط. ط1.2006.ص323.

[502] حوار خاص من اعداد الصّايم الحاج مع عبد القادر علّولة. حصّة من أرشيف الإذاعة. ذكريات فنّان. إذاعة وهران 1993

هو "سي علي" في آخر مشهد من المسرحيّة، يظهر رافعاً لكتابه، الذي كتب فيه عن أحوال النّاس و المجتمع باعتباره كتاباً عامّاً، وكان عنوانه "الخبزة"، وفي هذه اللّحظة خاطب النّاس قائلاً:

« هذه تهمّ العمال الفلاّحين والطّبقة الكادحة، في سبيل الخطوة الجبّارة لبناء المجتمع الاشتراكي»[503](1.33.37-1.33.47). لكن تجلّيات النّزعة الاشتراكية في أعمال عبد القادر علّولة امتدّت بعد ذلك بعشرة سنوات، حيث ظهرت في ثلاثيته، ومنها مسرحيّات الأقوال، ووصيّة "الغشام" لابنه "مسعود"، حيث يقول له

«ياوليدي مسعود الشّعب الخدّام محتاج للنّاس للي كيفكم، محتاج للمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية، ويخدموا الوطن و المصلحة العامّة، .....يا مسعود وليد العامل غشّام نشكر ربي..... ..اللي قدّرنا نكبّروك ونساهموا في تكوينك .....نتمنى و نطلب ربّي ما يخيبنيش وتأدّي الواجب متاعك كيما متمنيين أمك وأنا .....نطلب ربّي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية»[504].

2- التّقاطع الفكري مع بريشت

تعتبر التّجربة المسرحيّة العلّوليّة، تجربةً مميّزةً وذلك عبر المزج الواعي والمقصود بين مسرح الحلقة والمنهج البريشتي الحامل لأيديولوجيّة اليسار المناهض للبورجوازيّة، و الرأسماليّة العالميّة، باعتباره مسرحًا يستفِزُّ العقل قبل العاطفة، لأخد موقفٍ ما، متجاوزاً بذلك الحالات البيسكولوجيّة، و بالتّالي رفض للاندماج و التّعاطف، و خاصّةً الإيهام بالواقع ،وبذلك هو مسرحٌ تجاوز من خلاله بريشت النّسق الأرسطي الذي يعتبرُ مُحصِّلةً للذات وليس مُحصِّلةً للمجتمع. هو مسرحٌ إذن يهتم أكثر بالعلاقات الاجتماعيّة وفق المفهوم الماركسي، وعلى هذا هو وسيلة لتعريّةِ الطّبقات المهيمِنة وفضحِ أساليبها، بذلك عُرف على أنّه المسرح النّضالي الثّائر، الدّاعي الى التّغيير عبر عرض تناقضات المجتمع على خشبة المسرح، يكون فيه المتلقّي يقظاً واعياً منتقداً، بعيداً كلّ البعد عن المتلقّي السلبي و

[503] مسرحيّة الخبزة. العرض.
[504] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص.53.

المستلب و المنوَّم، هو مسرحٌ ينطلق من واقع اجتماعي، منحازٌ الى الطّبقة العاملة. وعلى هذا يرى بريشت أنّ المسرح البرجوازي سعى جاهداً الى خلق وعي زائف، واستعمل بذلك تقنية التّطهير، لتمرير أهدافه وهنا يظهر أوّل تقاطع بين الفكر العلولي و الفكر البريشتي، حيث سبق للبحث أن أكّد على أنّ عبد القادر علّولة، وصف القالب الأرسطي بأنّه قالباً منحطّاً له أهداف وغايات، حيث كانت البورجوازيّة عبر مسرحها ذو النّسق الأرسطي تخفي الحقائق، أما مسرح بريشت الملحمي جاء ليعرّيها ويفضحها انطلاقًا من واقعٍ موضوعي، هذا ما يجسّد فعلاً موقف كارل ماركس من الفنّ الإغريقي حيث يقول «كان الإغريق أطفالاً طيّبون، ولا يبدو سحر فنّهم في نظرنا متناقضاً على المستوى البدائي للمجتمع الذي نشأ على أساسه هذا الفن، إنّه بالعكس الثّمرة، ويوجد مرتبطاً ارتباطاً لا انفصام له بحقيقة أنّ الظّروف الاجتماعية التي استمدّ و استطاع هو وحده أن يستمِدّ منها جذوره انتهت الى الأبد»[505]. وكان يعني كارل ماركس الميتولوجيا اليونانيّة باعتبارها أفكار مجرّدة تفرض نفسها على الواقع، بذلك هو تجاوز لكلّ التّخمينات الميتافيزيقيّة التي كانت غالباً ما تعطي تبريرات للهيمنة بوسائل زائفة مثل "القدر" و"مشيئة الآلهة"، وعلى هذا فالتّغريب «تقنيّةٌ تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانيّة المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيءً يدعو للتّفسير و الإيضاح، لا مجرّد أمر طبيعي مألوف، والغرض في هذا هو السّماح للمتفرّج ان يلجأ الى النّقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعيّة»[506]. ومن هنا يأتي التّقاطع الثّاني بين الفكر العلّولي و الفكر البريشتي الذي يساوي بين النّسق الأرسطي و المسرح البورجوازي، حيث يقول عبد القادر علّولة « قلت بأنّني قد أحدثت قطيعةً، و أنّي حاولت إحداث قطيعة مع تشخيص الحركة. (الحركة بالمعنى الميتافيزيقي والأرسطي) كما ورثناها في العشريّات المنصرمة، عن طريق المسرح البرجوازي الكولونيالي»[507]. وقد عمد بريشت في مسرحه على خلقِ جدليّاتٍ منبعها متناقضاتٌ غايتها تحفيزُ العقلِ، وذلك في اتّجاهٍ متناقضٍ

[505] كارل ماركس . نقد الاقتصاد السيّاسي. ترجمة راشد البرّاوي. دار النهضة العربيّة. ط1. 1969.ص.108.
[506] أريك بانتلي. نظرية المسرح الحديث. ترجمة يوسع عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافيّة العامّة. بغداد.ط2. 1968.ص 82.
[507]عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 237.

للنّسق الأرسطي الذي يعتمد على العقدة و الانقلابات، وصولاً الى حلّها، و على هذا وُجدت تقنية التّغريب «لتحطيم المفهوم التّقليدي للفن و أخيراً الأيديولوجيّة البورجوازيّة، ولهذا فالمهمّة الأساسيّة للفنّان ليست الانتظار بل اثارة الواقع عبر الممارسة، وبذلك فالواقع هو كذلك الصِّدام الاجتماعي الذي ينكشف عبر تقنية التّغريب لكن بدون الوصول الى حل واضح»[508].

هذا الأخير يعتبره بريشت من مسؤوليّة المتلقّي كآخر حلقة من حلقات الجدليّة (التّركيب)، وذلك بجانب العنصر السّردي الذي يُحدِّد معالم المضمون، ومن هنا يأتي التّقاطع الثالث بين الفكر العلولي و الفكر البريشتي، حيث يقول عبد القادر علّولة «وهنا تُطرح أسئلة عويصة تتعلّق بنسق النّص السّردي وسيرورته الجدليّة، والتّحكّم في العلاقات المتناقضة الموجودة فيه»[509]. فجدليّات المتناقضات هي التي يتم عبرها تطوّر الأحداث في سياق سردي يفرض على المتلقّي، حالة دهنيّة خاصّة يصبح بموجبها مراقباً للحدث يتتبّع تفاصيله عبر لوحات مستقلّة، وهنا تأتي مسرحيّة الأجواد لتؤكّد هذا الطّرح على لسان عبد القادر علّولة نفسه« فانّ المسرحيّة تضمُّ ثلاثة مواضيع دراميّة ،تستقطعها أربعُ أغنياتٍ، ويستقلّ كلّ عنصر من عناصر المسرحيّة بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكلّ بما يمكن أن أسمّيه "العناصر الأساسيّة للمضمون"، .....عرس قائم من أجل كلّ الذين يعملون ويبدعون في بلدي، بغية الوصول الى مجتمعٍ حرٍّ وديمقراطيٍ، خالٍ من استغلال الإنسان للإنسان »[510].

بناءً على ما سلف ذكره يمكن القول أنّ النّموذج البريشتي باعتباره مسرحا تحريضيّاً يُروِّج للعدالة و الحريّة و الاشتراكية قد شكّل تقاطعاً فكريّا أيديولوجياً مع مسرح عبد القادر علّولة الذي عكس بصدق تلك التّحوّلات التي أتت على البنية الإقتصاديّة، والإجتماعيّة و السّياسيّة للمجتمع الجزائري اثناء المدّ الاشتراكي، وعلى هذا جسّد عبد القادر علّولة دور المثقّف العضوي الملتزم المنحاز الى طبقته، حيثُ كان شغله الشّاغل التّغيير. هو

---

[508] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd. La fabrique.2003.P230.

[509] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 239.

[510] ن. م. ص 234.

مسرحٌ يتّسم بالاحتجاج و الإقناع و الوعظ غايته، في ذلك التّغيير من خلال عرض التّناقضات على خشبة المسرح، ومن أهمّ النّتائج التي كانت ثمرة هذا التّقاطع الفكري و التي كانت لها آثارٌ فنيّة داخل البنية الدراميّة لمسرح عبد القادر علّولة، هي تلك المفاهيم التي جسّدها فنّياً مثل "الرّاوي"، "التّغريب"، "اللّوحة"، "كسر الجدار الرّابع"، "التّغيير"، "المتلقّي المتفاعل الغير المستلب و الغير سلبي"، "المسرح التّعليمي"، وعلى هذا فالمتلقّي العلولي هو نفسه المتلقّي البريشتي بحيث يعي ذاته وواقعه عند مغادرة العرض حاملاً معه عزيمةً قويّةً، للتّغيير و ساعياً الى نبذ السّلوكيّات السّلبيّة ومتطلّعاً للحريّة، و العدالة الاجتماعية.

بناءً على هذا جاء مسرح عبد القادر علّولة مناهضًا للنّسق الأرسطي أو المسرح التّقليدي، باعتباره شكلاً من الأشكال الفنّيّة البرجوازيّة، وبذلك فهو يعيق التّجربة المسرحيّة العلوليّة، بفكرها المعادي صراحة لهذه الفئة الاجتماعية، وأنّ التّحوّلات الاقتصادية الاجتماعية والسّياسيّة لعبت دوراً كبيراً في ظهور متطلّبات اجتماعيّة لم يعد بمقدور المسرح ذو النّسق الأرسطي الاستجابة لها.

بالمقابل أظهر عبد القادر علّولة مسرحاً يغوص في عمق الجزائر حاملاً لواء الدّفاع عن قضايا المجتمع الرّاهنة آنذاك والنّضال من أجلها ومسرحيّة الأجواد من أهم العروض التي« اهتمّت بالقضايا الاجتماعية، وكذلك تصويرها لواقع ولهموم الطّبقة الكادحة، انطلاقاً من الهدف الأسمى الذي يطمح له منهج بريشت في انتقاد المجتمع وتحريره من جميع أشكال الاستلاب»[511]. وها هو القوّال في مسرحيّة الأجواد يؤكّد هذا الطّرح عند وصفه لشخصيّة جلّول الفهايمي

«كريم ويأمّن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وإخلاص، متمنّي بلاده تتنمّى بسرعة، وتزدهر فيها حياة الأغلبيّة، جلوّل الفهايمي ماد يدّه لقراينه باستمرار يوقف بحزم وقت الشّدة ويساهم بكل ما يقدر عليه

[511]- لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علّولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001-2002ص117 .

ضدد الغبينة»[512].و استنتاجا لما سلف ذكره يمكن القول أنّ مسرح عبد القادر علّولة تأثّر بالنّهج البريشتي أولاً وقبل كلّ شيئ على المستوى الفكري باعتباره مسرحاً اجتماعيّاً سياسيّاً نضاليّاً يدعو الى التّغيير ذو نزعةٍ اشتراكيّةٍ منطلقًا من الواقع يفضحه ويعرّيه، بغية تغييره، وعلى هذا أعتبر كلٌّ في مرحلته التّاريخيّة(بريشت و عبد القادر علّولة)، أنّه من غير الممكن الثّورة على النّسق الأرسطي وكذا محاربة أفكاره بنفس آلياته. وفي هذا الصّدد يؤكّد عبد القادر علّولة هذا التّقاطع العلولي البريشتي بقوله« المسرح البريشتي يقترحُ مسرحةً تُحقّق الوظائف المعرفيّة والجماليّة للأسئلة، و في نفس الوقت يقيم القطيعة التّامة مع مسرح الوهم الذي يعمل على عرض الموضوع وليس جدليّة تناقضاته»[513].

المبحث الثّالث: الموسيقى و دورها الأيديولوجي في مسرح عبد القادر علّولة

تجاوزت المادّة الصوتيّة الموسيقيّة في مسرح عبد القادر علّولة الوظائف التقليديّة التي كانت تُسند لها وتوظّف من أجلها، والتي خاض فيها البحث بعمقٍ في الفصل الثّاني، إلى اسنادها مهام أخرى جعلت منها أحد أهم أركان العرض المسرحي، كالحركة والإيماءة، والفعل المنطوق. وبذلك كانت الموسيقى بلا منازعٍ محرِّكةً للأحداث، أو من خلال خلق جوٍّ احتفاليٍّ فرجوي، قد يجد المتلقي نفسه فيه حاضرًا لعرضٍ موسيقي خاص، فيتفاعل معه داخل العرض العام الذي هو في الأصل درامي.

بناءً على هذا الطّرح، لم تكن الموسيقى في مسرح عبد القادر علّولة ثانويّةً، كاستعمالها لملء الفراغات، أو موسيقى فصل المشاهد اللاوظيفيّة دراميًا (حشو اعتباطي) أو موسيقى الاستهلال، أو موسيقى الصّالة لرفع الملل عن المتلقّي. علمًا أنّ هناك موسيقى تصبُّ في عمق الحدث ولها وظائف دراميّة متنوّعة لكنّها ذات بعد بسيكولوجي فهي بذلك لا تُحفِّز العقل ولا المخيّلة بل تستجدي العاطفة و الوجدان. لكن موسيقى مسرح عبد

[512]-عبد القادر علّولة ص128.
[513]-عرفي عبد الكريم: الفكاهة ومسرح عبد القادر علّولة،رسالة ماجيستير. تلمسان 2011- 2012.

القادر علّولة لها أسبقيّة المخيّلة و العقل على العاطفة، حتى و إن وُجدت هذه الأخيرة فالعمل السّردي يقوم بسحبها من مجالها. ومن هنا فهي موسيقى تؤدّي وظيفةً دراميّةً، نابعةً من رؤيةٍ اخراجيّةٍ ثاقبةٍ ذات حمولة أيديولوجيّةٍ. هي مرتبطةٌ عضويًّا بالكلمة، وبالتّالي بالعمليّة السرديّة التي تُعتبر من أهم خصائص المسرح عند عبد القادر علّولة، حتى في مراحله الأولى التي ميّزتها العلبة الايطاليّة كفضاء تقليدي للممارسة المسرحيّة. وبناءً على ما ذُكِرَ سلفًا يمكن وضع الموسيقى في مسرح عبد القادر علّولة داخل نوعين موسيقيّين هما:

1-الموسيقى السرديّة (Musique récitatif): وهي نوعٌ موسيقيٌّ غنائيٌّ يكون فيه المؤدِّي(L'interprète) / الممثِّل/السّارد أقربُ إلى الكلام من الغناء. وعلى هذا لا يرقى أداءه إلى المَغنى أو الطّرب. بل هو كلامٌ مُغَنّى، و من هنا فالموسيقى السرديّة هي« خطابٌ مسرودٌ و منغَّمٌ، وهو طريقةٌ في الغناء قريبةٌ من الكلام..... لا تدوم بالضّرورةِ إلاَّ المُدّة التي يستحقُّها موضوعها، و لا مكان فيها للعاطفة و سحر الموسيقى»[514] .

2-موسيقى البرنامج (Musique à Programme): و هي موسيقي تُؤلَّفُ انطلاقًا من عنصرٍ خارجٍ عنها، بعيدةً كلَّ البُعد عن المجال الذي تنمو و تتطوّر فيه و بمفرداتها (Extra-Musical) ، كوجودِ نصٍّ أدبيٍّ، أو قصّةٍ، أو قصيدةٍ شعريّةٍ، أو أسطورةٍ ة بذلك هي« موسيقى تستلهِمُ ألحانها من معطياتٍ غيرَ موسيقيّةٍ، قد تكون دراميّةً، أو أدبيّةً، أو وصفيّةً، و نعني بها، كلّ موسيقى ذات جوهر سردي حكائي(Musique Narratif)، مثيرةً للأشياءِ، وصفيّةٌ، أو توضيحيّةٌ، تحيل (Renvoi)إلى مُعطًى خارجًا عنها. و هي عكس الموسيقى الخالصة(Musique Pure) التي لا تُحيل إلاَّ لذاتها»[515].

بناءً على هذا تنوّعت التيمات و الألوان الموسيقيّة الحاملة لها، الحيّة منها و المسجّلة، جاءت غالبيّتها في طابعٍ تراثيٍّ« بوصفها ظاهرةً جمعيّةً تُعَضِّدُ المكتسب التراثي و الثقافي لأي شعب..... و تلوحُ بذاكرتها إلى

[514] J.J.Rousseau. Dictionnaire de Musique. Paris. 1768. P 406.
[515] Marc Vignal. Dictionnaire de Musique. Larousse. 2001. P 2913.

التجمُّعات الشّعبيّة التي كانت تُقامُ في الأسواقِ و المواسمِ و الأعيادِ»[516] و الأفراح، و كذا العادات الاحتفاليّة على غرار "الحضرة"، "الديوان"، أو "الجذبة"، و كذا موسيقى و رقصات العلاوي و آلاتها التقليديّة كآلة "القصبة" و "القلّوز" و "الغايطة" ، التي ظهرت كعرضٍ داخل العرض ألهب الجمهور في مسرحيّة "المايدة" سنة 1972 (11.16–11.20)* ، كما لم يتوانى عبد القادر علّولة من توظيفِ قطع موسيقيّة من التراث العالمي، صبّت كلُّها في رؤيته الاخراجيّةِ، و خطّهِ الأيديولوجي. لهذا وُجِدت في صميم النهج "البريشتي" و تقنيّةُ "التّغريب". و للاسترسال في هذه المرحلة الأخيرة من البحث يقترح هذا الأخير ثلاثة مسرحيّاتٍ، يرى فيهم تلك الشُّحنة الموسيقيّة التي تحرِّك الأحداث، و تضبط إيقاعها، تقترح، و تصف، و تعلِّق، دون أن تغفل دورها في تمرير الفكر الأيديولوجي. وهي مسرحيّات "الخبزة"، "الأجواد"، "اللِّثام".

أ– مسرحيّة الخبزة:

هي مسرحيّةٌ قام بإخراجها عبد القادر علّولة سنة 1970، وهي مقتبسة من مسرحيّة "الطّعام لكلِّ فم" لصاحبها "توفيق الحكيم" سنة 1963. حيث عالجت هذه المسرحيّة مشكلة الفقر والجوع والجهل، عمد عبد القادر علّولة إلى اقتباسها لما لها من تماثلٍ مع فكره وواقعه، والاقتباس (Adaptation) هو «إعادة سبك عملٍ فنيٍّ لكي يتّفق مع وسيط فنيٍّ آخرَ كتحويل الفيلم إلى مسرحيّة أو القصّة إلى مسرحيّة»[517]. و لتقريب الفكرة اختار البحث مقطعًا من حوارٍ جرى بين شخصيّتين من مسرحيّة توفيق الحكيم [518] :

«حمدي: الجوعُ سلاحٌ للسيطرةِ و الاستعبادِ.

سميرة: نعم.....لذلك لن يتخلّى المسيطرون عن سلاحهم».

---

[516] براهمي سماعين. تلقّي التجارب المسرحيّة المعاصرة في الجزائر. رسالة دكتوراه. جامعة وهران . 2013-2014. ص 126.

* وثائقي ل "كنال الجيري" خاص بحياة الفنّان عبد القادر علّولة1939-1994. تعليق بوعلام كمال. انتاج أدونيد فيلم

[517] مجدي وهبة و كامل المهندس. معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب. مكتبة لبنان.ط2. 1984. ص 56.

[518] توفيق الحكيم. الطعام لكلِّ فم. مكتبة مصر. د ط 1963. ص 179.

في اشارةٍ واضحةٍ للطّبقة البورجوازيّة المُهيمنة، التي تستغِلُّ الطّبقةَ الكادحةَ بدون رحمةٍ. لهذا جاءت مسرحيّة"الخبزة" بنفس الرّوح لعب فيها "السّي علي" دورًا محوريًّا مع شخصيات أخرى تدور في فلكهِ، و من خلاله جسّد عبد القادر علّولة أفكارهُ، و مرّر بذلك رؤيته للعالم، و نظرته الخاصّة للواقع السيّاسي، الاقتصادي و الاجتماعي، الذي كانت تعيشه الجزائر أنداك.

لكن، موازاةً مع شخصيّة "السّي علي" هناك شخصيّةٌ أخرى خطفت الأضواء وتقاسمت معه عبئ العرض وهي شخصيّة الرّاوي/ المغنّي/ العازف، المُحرِّك للأحداث والمُعلّقِ عليها، ميزته، كونه خارج الفعل، حيث كانت المسرحيّة عرضًا يُبرز الفوارق الاجتماعيّة، وظروف الطّبقة الكادحة، الجوع والحرمان، الجهل والبطالة، وكذا أساليب الاستغلال والسلوكيّات الاجتماعيّة السلبيّة.

من خلال العرض المسرحي ينتقي البحث أهم اللوحات التي تخدمه، والتي لها علاقة مباشرة بالمادّة الصوتيّة الموسيقيّة التي يراها البحث مرتبطةً عضويًّا بالكلمةِ، باعتبارها منطلقًا للحّن الذي كان من نفس النّغمة(Mélodie) حتى نهاية العرض باستثناء اللوحة التّاسعة، وبذلك كانت الموسيقى رافعةً حقيقيّةً للنصّ العلّولي، زادها قوّةً و اصرارًا أداء العازف و المغنّي "محمد حيمور"*. وبناءً على هذا الطّرح فهي موسيقى برنامج (Musique à programme) ذات جوهرٍ سرديٍّ(Narratif) أو ما يُعرف "الاغنيّة الحكائيّة"، بمصاحبةٍ موسيقيّةٍ كانت فيها آلة "البانجو" الأداة الوحيدة، أنظر شكل الآلة:

* محمد حيمور. ممثل ومغنّي بالمسرح الجهوي بوهران. له طاقات صوتيّة هائلة كما أنّه يجيد العزف على الآلات الوتريّة.

ومنه جاءت اللوحة الأولى مغنّاةً تبرزُ أهم سيمات شخصيّة "السّي علي" و في نفس الوقت موسيقى استهلاليّة(Prologue) أو (Musique d'ouverture) لكن ميزتها كونها تنطلق من معطياتٍ هي في الأصل من صميم النص، و في هذه الحالة تكون الموسيقى" الأغنيّة الحكائيّة المصاحَبةُ بالعزف" في حالة "المُرسِل" في نسقها الملحمي عكس كونها "مُستعمَلةً" للاستهلال فقط في نسقها الدرامي الأرسطي، و من هنا فالمتلقّي و منذ بداية العرض يجد نفسه مطالبًا بالحضور و التفاعل و تعقُّل اللحظات الملحميّة عبر الكلام المُغنّى المصاحب بالعزف. لكن مسرحيّة الخبزة طغت عليها موسيقيًا النغمة الواحدة القارّة لكن المتغيِّرُ فيها مربوطٌ بها عضويًا وخارجٌ عن مجال مفرداتها و هو النص، و بذلك كانت "التيما الموسيقيّة"(Thème Musical) هي التي تميّز تراكمات اللحن الواحد، و هذه ميزةٌ تحسب لعبقريّة المخرج عبد القادر علّولة في توظيف اللّحن الواحد لتجسيد عدّة تيمات، حيث جاءت اللوحة الأولى وصفيّةً(Descriptif) في وظيفتها خصّت شخصيّة "السّي علي"

« كان السي علي فالحرفة كاتب، قريب بالسّن لستين عام. حنين كريم شاقي معروف، خبزة المخلوق منيطة من لحروف. المحل ضيّق و القلم و المكتب قديم»[519] (00.28– 02.48).

و من خلال هذا الكلام السّردي المغنّى، يحاول عبد القادر علّولة إثارة مخيّلة المتلقّي منة خلال عمليّة الوصف و استعمال الاعادات الموسيقيّة المغنّاة "les Reprises" التي خصّت الجملة الموسيقيّة التي كانت رافعةً لحنيّةً لِ "المحل ضيّق" لغاية اعطاء قوّة الدلالة للملفوظِ الخاص باليوميّات الكادحة "لسي علي". وتأتي اللّوحة الثّانيّة بنفس النّغمة وباستعمال أكثر للاعادات الموسيقيّة المغنّاة، لكن باستعمال الإرتفاعات"Les Hauteurs" و التركيز على الأصوات المنخفضة في آخر المقاطع اللّحنيّة المغنّاة بهدف ابراز عمق دلالة الملفوظ و في نفس الوقت شد انتباه المتلقّي عبر التركيز على الارتفاعات "انخفاض/ ارتفاع" لجعله يستفهم السلوك الطيّب لشخصيّة "السي علي" داخل مجتمعٍ جشعٍ و أناني. و بذلك هو التّغريب الملحمي الذي "يعرض السلوك" عكس النسق الدرامي

[519] مسرحيّة الخبزة عرض

الأرسطي الذي يسعى إلى "تأزيم الحالة النفسيّة". و بذلك جاء اللّحن باعتباره " مرسِلاً" بتيمة خاصّة و بوظيفةٍ توضيحيّة(Illustratif)

«سمحات سمحات موالف بالله يجيب، القلب واسع و لا فلس فالجيب، السّي علي فالحرفة كاتب، "كاين ولاّ ما كانش– كاين ولاّ ما كانش"(إعادةReprise)، دائمًا خدام ما يغلّي ما يقاشح "قانع بالقليل" (نبرة منخفضة). آدمي بالقوّة ضريف لازلو القلّيل»[520] (06.35–5.55).

و بناءً على هذا الكلام المُغنّى المسرود و المصاحب بآلة البانجو، يكون المتلقّي مدعوًّا للتعرّف على سلوك "السّي علي" وفي نفس الوقت أخذ موقف من الحدث الذي عُرض أمامه، للنّاس الذين يستغلُّون طيبة "السي علي" بعدما أخذ المتلقي الشُّحنة اللازمة عن طريق الموسيقى المغنّاة. و هنا يتجلّى بوضوح أثر التنظير البريشتي للموسيقى في أعمال عبد القادر علّولة، حيث تظهر القصديّة في التأثير على المتلقّي و المعرفة المسبقة لأثر الموسيقى عليه، و هي حالةٌ خاض فيها البحث في الفصل الثّاني، تلعبُ فيها تقنيّة التغريب دورًا محوريًّا، باعتبارها موسيقى تستفزُّ العقلَ و الفكر قبل العاطفةِ و الوجدان.

بناءًا عليه كانت المادّة الصوتيّة الموسيقيّة رافعةً قويّةً للنصّ العلّولي الذي شدّ انتباه المتلقّي ، و أيديولوجيّةً بالضّرورةِ لأنّها تظهر و تختفي مع الراوي/المغنّي/العازف لسان حال عبد القادر علّولة، باعتبار النص حاملاً لأفكاره و انعكاسًا لواقعه، معاديًّا للاستغلال و البورجوازيّة، و ما اللوحة الحادية عشر إلاّ صورةً واضحةً لتمرير الأيديولوجية الاشتراكيّة و الدعاية لها، و أثناء تمجيد "السي علي" للاشتراكيّة، وأنّ الفلاّح و العامل من أهم مقوّماتها. يتدخّل الراوي/ المغنّي/ العازف مرتكزًا على اللّحن الأساسي باعتباره "مُرسِلاً" حاملاً لموقفٍ صريحٍ من الأحداث، يدور في فلك تيما خاصّة بالاستغلال و الحقرة، و هنا تبرُزُ أهم وظائف التغريب الخاصّة بالمادّة الصوتيّة الموسيقيّة" الموسيقى تأخذ موقف(La musique Prend Position)" من الحدث. عكس النسق الدرامي الأرسطي الذي

[520] مسرحيّة الخبزة عرض.

يسعى إلى "تزيين الحدث" (La Musique Paint L'action) لأهدافٍ بسيكولوجيّة، وبالتّالي هو استفزازُ و شدُّ انتباه المتلقّي و دفعه إلى التفاعُلِ مع ما يسمع و كذا أخذُ موقفٍ، حيث تكون النتيجة تكسير الجدار الرّابع و و كذا عمليّة الايهام بالواقع، و كلُّ محاولات الاندماج و التعاطف مع الشخصيّات، و هذا من خلال كلامٍ مسرودٍ مُغنّى مضاد للبورجوازيّة المستغِلّة للطبقة الكادحة حيث يغنّي الراوي/ المنغنّي

« في المصنع جاز السّي علي و حس بالكيّة، الماشينة قديمة و فالزيت تتقيأ، شاف الاستغلال يحقر الضعيف و النيّة، "المعلّم شيطان" (إعادة مصاحبة آليًّا Reprise) ضد البشريّة، خاين ويظلم ما فيه انسانيّة، "حب يستغنى" (إعادة مصاحبة آليًّا Reprise) الواقِلة من البورجوازيّة»[521](1.10.40–1.11.45).

علمًا أنّ الاعادات لها مفعولها الايحائي في توجيه المتلقّي للغاية المستهدفة. و بناءً على هذا يستخلص البحث أنّ المادّة الصوتيّة الموسيقيّة كانت في قالبها الملحمي التغريبي محرِّكةً للأحداث، فتارةً تكون توضيحيّةً و تارةً أخرى تكون وصفيّة و تارةً تأخذ موقفًا و تؤكدُ ذلك عبر الإعادات محاوِلةً بذلك المرور عبر الكلمة المغنّاة دون أن تغفل دورها الأيديولوجي ، الذي يتّضحُ عند ربط المستويين "الشاعري" و "الجمالي"للموسيقى. تمامًا كما تعامل بريشت مع هذا الحدث الصوتي(الموسيقى) داخل العرض المسرحي، عندما ثار على جوهرها العاطفي الانفعالي، فعمِل على توجيهها بطريقةٍ مقصودةٍ واعيّةٍ محسوبٌ مفعولها على المتلقّي مسبقًا غايتها العقل قبل العاطفة، و في نفس الرؤية لتوظيف المادّة الصوتيّة الموسيقيّة، ربط عبد القادر علّولة المستوى الشاعري(Niveau Poétique) باعتباره موسيقى برنامج ذات جوهر سردي حكائي ك"مرسلٍ" وُظِف بطرقٍ متنوّعةٍ تماشيًا مع ضرورات العرض و حسب اللوحات المسرحيّة، حيث جاءت الموسيقى المغنّاة نابعةً من التراكمات السياسية و الاقتصادية و كذا الاجتماعيّة، و التي مرّرَ من خلالها عبد القادر علّولة أفكاره الأيديولوجيّة ذات النزعة الاشتراكيّة إلى "مُرسَلٍ إليه" هو المتلقّي الذي يعيش واقعه داخل تلك التراكمات، و الذي يجسّد أهم المستويات السيميولوجيّة للشكل الرمزي (Forme

[521] مسرحيّة الخبزة عرض.

symbolique)في الموسيقى و هو المستوى الجمالي(Niveau esthétique). للوصول في آخر المطاف إلى أنّ الرمزيّة في الموسيقى تحيل(Renvoi) إلى ما هو غير ذاتها.

انطلاقًا من هنا يمكن للموسيقى التي هي كلامٌ مغنّى في مسرحيّة "الخبزة" أن تصل إلى مستوى الإيحائية المُرسَلةِ إلى المتلقي المُعدِّ مسبقًا للاستقبال باعتباره يعيش نفس المرحلة التاريخيّة ونفس الواقع، يجد نفسه حتمًا متبنيًّا للأفكار الأيديولوجية التي أراد تمريرها عبد القادر علّولة عبر الراوي/ المغني/ العازف.

لكن ما إن يُفصل بين الكلمة التي هي روح المسرح العلّولي والموسيقى التي هي جوهرها، حتى يظهر مستوى آخر سيميولوجي يجسّد الوظيفة الرمزيّة(La fonction Symbolique) و التي من خلالها تحيل الموسيقى إلى شيءٍ أخر خارج مجال تطوّرها ونموّها وبمفرداتها، تظهر حنكة و فطنة المخرج عبد القادرعلّولة في اختيار النوع الموسيقي الذي كان له اثرٌ كبيرٌ في المجتمع باعتباره رائجًا لدى الطبقات الكادحة و المظلومة، وذلك من خلال أغاني ذات المضمون النقدي الاجتماعي، و هذا المستوى هو "المستوى الحيادي" (Niveau Neutre)الذي يخصّ العمل الفنّي الموسيقي في حدِّ ذاته.

فيه تجلّت الرمزيّة في أسمى صوّرها الايحائيّة بروحٍ "غيوانيّةٍ" بما يعني "موسيقى الغيوان"* التي رفعت رايتها "فرقة ناس العيوان" التي ظهرت في أواخر ستينيّات القرن العشرين و بدايات السبعينيّات، و التي لقت رواجًا هائلاً في الوطن العربي عامةً و شمال إفريقيا خاصّةً. هذه الموسيقى صنعت التّاريخ و وُلدت من رحمه، برزت في شكلها التراثي من حيث(اللّباس – الآلات – الأداء) و كذا مضمون أغانيها في بعده النقدي الاجتماعي، و بذلك أصبحت لسان حال الطبقات الكادحة ، المظلومة و المُهيمَنة في العالم العربي و في بعض الدول الغربيّة التي فيه حضور للجليّات العربية. وقد كانت موسيقاهم تستمِدُّ قوّتها من الكلمةِ المستوحاة من أرقى أنواع الفن الشفوي

* موسيقى الغيوان هي موسيقى ذات أصلٍ شفوي مغربيّة المنبع. و الغيواني هو "الفاهم" الذي تبرز عنده بداهة الوصف و القدرة على تبسيطها وإيصالها عن طريق الكلمة و الايماءات ، وجاءت بعد ذلك فرقة ناس الغيوان لتجسّد هذا النوع موسيقيًا ترجمت أغانيها ظروفًا سيوسيو- تارخيّة خاصّة.

الشعبي، وهو الشعر الملحون الذي «يشملُ كلَّ شعرٍ منظومٍ بالعاميّةِ سواء كان معروف المؤلِفِ أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياةِ الشّعبِ فأصبح ملكًا له، أو كان من شعرِ الخواصِّ، وعليه فوصفُ الشِّعرِ بالملحون أولى من وصفه بالعامّي، فهو من لحن يلحّن في كلامه، أي أنّه ينطَقُ بكلام عامّي»[522].

و ما يميّز فرقة ناس الغيوان، و من بعدها كل فرق الغيوان التي تأثّرت بها أنّها «كانت تتوفّرُ على وعيٍ كبيرٍ، رغم محدوديّةِ التكوين العلمي لعناصرها، و هو وعيٌ فيه حرصٌ على ضرورةِ إبداعِ أغانٍ تتساوقُ و مجريات الواقع المغربي و العربي و العالمي، فقد كانت تُدرك حقيقة الواقع السيّاسي و الثقافي الذي تخوض فيه، و تعرفُ حدودَ تأثيرها في المتلقّين»[523].

على هذا تطابقت أغانيهم الاحتجاجيّة و التي لم تكن يومًا أيديولوجيّة، مع أفكار اليسار الاشتراكي العربي، حيث أصبحت أغانيهم شعاراتٌ يردِدها الاشتراكيّون، و يمقتها البرجوازيّون، ومن هنا تفطّن عبد القادر علّولة لقوّة هذا النوع [واقع فني طاغي على الساحة الفنيّة] ورمزيّته الفائقة للتحرُّرِ من أغلال الهيمنة و الاستغلال، للوصول إلى عدالةٍ اجتماعيّةٍ طالما حلم بها المجتمع الجزائري، فجاءت موسيقى مسرحيّة "الخبزة" بروحٍ غيوانيّةٍ احتجاجيّة قريبةٌ في لحنها من المواطن الجزائري لأنها تنبع من تراثٍ مشتركٍ، و زادتها كلمات النص المسرحي قوّةً، فكانت الموسيقى بذلك تُؤدّي دورًا أيديولوجيًا، حسمه عبد القادر علّولة مسبقًا في المستوى الشاعري، و ذلك عن طريق التوظيف الرمزي للموسيقى.

حتى الآلة المصاحِبةِ لأداء الراوي/ المغنّي و الُمَمَثّلَةِ في "آلة البانجو" لها رمزيّتها، و لم يكن اختيّارها اعتباطيًا بل كانت لها دلالتها التاريخيّة و الفنيّة حيث أكّدت النوع الغيواني لحنًا و أداءً، أمّا تاريخيًّا فهي آلةٌ تُمثّل الطبقة الكادحة، كما لا تمتُّ بصلةٍ لأي نوع من الآلات التي تستعملها الطبقات البورجوازيّة كآلة "البيانو" أو آلة

[522]محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5 ،1967م، ص51.
[523] عبد الدايم السلامي. مبدعون لأنّهم مجاذيب. جريدة العرب اللندنيّة.2012/12/07.

"الكمان"، باعتبار آلة "البانجو" آلةً شعبيّة لا مكان لها في الموسيقى العالميّة(الكلاسيكيّة) حيث يبرِّرُ هذا الطّرح أحد المختصّين في آلة البانجو قائلاً« إن النموذج الافريقي، يوصلنا إلى الأصل و لموسيقيِّي افريقيا الغربيّة، للمزارع الأمريكيّة، حيث كان العبيد مولعون بالآلة ، وأصبحت لها شعبيّة كبيرة في القرن التاسع عشر، و بذلك أخذت مكانتها رمزًا للأغنيّة الشعبيّة»[524].

وبناءً على ما ذُكِرَ سلفًا يستنتج البحث أن الموسيقى عبر وظيفتها الرمزيّة و من خلال شكلها الرمزي (Forme Symbolique) بمستوياته الثلاث، بإمكانها أن توجِّه وأن توصل أفكارًا هي في الأصل مشتركة بين المرسِل والمرسَلِ إليه، هذا ما جعل موسيقى مسرحيّة الخبزة تؤدّي دورًا أيديولوجيًّا من خلال "الكلام المغنّى" الذي يمجّد النزعة الاشتراكيّة و المنحاز إلى الطبقة الكادحة من عمّال و فلاحين ، و من خلال نوع الموسيقى الذي يحمل كل سمات الاحتجاج و النقد الاجتماعي، و باستخدام آلة البانجو لمصاحبة الغناء التي تحمل بصوتها عداءً للطبقة البورجوازيّة.

ب- مسرحيّة الأجواد

تعتبر هذه المسرحيّة من أهم التّجارب الإبداعيّة كتابةً و اخراجاً، وقد عُرِّضت لأوّل مرّة سنة 1985 و كانت ذات كثافة هائلة في توظيف عناصر العرض، التي تُميِّز مسرح الحلقة، باعتباره تجاوزًا ضروريًّا للنّسق الأرسطي الذي أظهر محدوديّته كبناء درامي غير متّسِق مع جمهور له ثقافته وعادته و تقاليده، مجسّدَةً في تراثه الذي يحمل كلّ سمات المسرحَة.

بناءً على هذا جاءت الثّلاثيّة (الأقوال-الأجواد-اللّثام)لتأكّد هذا المسعى التّجريبي المنطلِق من قناعةٍ فنّيّةٍ، جماليّةٍ وأيديولوجيّةٍ، جسّدتها مسرحيّة الأجواد، التي عكست واقعه بصدق وإخلاص كما استحضرت ذاكرته الجمعيّة من خلال مخاطبة المتلقّي(المواطن) بأسلوب حياته اليوميّة عبر استغلال عناصر التراث الشّعبي التي هي من صميم

[524] Gérard de Samaelé. Le Banjo à Cinq Cordes. L'harmattan.2015. Préface.

حياته الاجتماعية، وفي هذا الصّدد يؤكّد عبد القادر علّولة قائلاً « وبصفة ملموسة أكثر، تعتبر الأجواد بالنّسبة لي تتمّة منطقيّة و مكمّلة إن صحّ القول للمسرحيّة السّابقة، ألا وهي الأقوال. إذ يوجد تشابه كبير وتذكيرات كثيرة بين هاتين المسرحيّتين ممّا يسمح لي إذا أردنا التّعمُّق في الموضوع من الحديث عن ارهاصات نوع جديد ، إنّ الأمر يتعلّق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النّمط الأرسطي فهو مسرحٌ إذن ينهلُ من حيث الشّكلِ بين التراث الثّقافي الشّعبي و التراث العالمي، كما أنّه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليوميّة، و من المُعاش الحقيقي لشعبنا..... وإنّي أعتبر أنّ "الأجواد " هي المسرحيّة الأكثر اكتمالاً من بين كلّ مسرحيّاتي، فهي تكشف حاليّاً على أفضل وجه لتجربتي ككاتب مسرح ومخرج»[525].

بناءً على هذا التأكيد يظهر جليّاً أنّ عبد القادر علّولة يعلن عن عهد جديد للمسرح في الجزائر يكون بديلاً مميَّزا عن الأشكال المسرحيّة القائمة آنذاك على أساس الاقتباس و النّقل من المسرح الغربي، الذي لم يستطع ولوج الذّوق الفنّي و الجمالي للمتلقّي الجزائري، و "الأجواد" مسرحيّة تجاوز من خلالها عبد القادر علّولة أهمّ الخاصّيات للعمل الدّرامي التقليدي و هي خاصيّة الحوار ، واعتنق السّرد ، و الحكائيّة بديلاً له، هدفه بذلك تحطيم كلّ ما له علاقة بالإيهام بالواقع، وكذا تحطيم الجدار الرّابع حيث يكون المتلقّي عنصراً فاعلاً ومتفاعلاً، غير مستلب أثناء العرض يرى ذاته ينتقدها ويسعى الى التّغيير.

على هذا، و بعد بحث وتعمّق وتمحيص في التراث الشعبي و علاقته بالمتلقّي(المواطن) الجزائري، وصلَ عبد القادر علّولة إلى فكرةٍ مفادها أنّ أسلوب الحكي بمثابة قناة تواصليّة هامّة، باعتبارها متجذّرة في الذّاكرة الجمعيّة للمجتمع الجزائري، تعطي الأسبقيّة لملكة السّمع وبالتّالي تستفزّ المخيّلة، وفي هذا الصّدد يقول المخرج عبد القادر علّولة« كان بعض المتفرّجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنّى لهم التركيز على السّمع..... لقد كان لأولئك

[525] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص ص.234-235-236.

التفرّجين طاقاتٌ إنصاتٍ هائلةٍ»[526]، ومن هنا تتجلّى أسمى صور التّأثير و التّأثّر التي تُلغي بوجودها عمليّة الإيهام بالواقع، هذه القناة التّواصليّة التي تفرض على المتلقّي الحضور وتشدّ انتباهه، جسّدها عبد القادر علّولة بحنكته وذكائه عبر الرّاوي/ القوّال الذي يحمل على عاتقه، أن يكون في بعض لحظات العرض ذلك المغنّي/ الممثّل، وفي هذا الصّدد يقول عبد القادر علّولة« يأتي الفعل المسرحي الجديد "المسرح السردي" الذي أقترحه مستقرَءاً كليّا، من الكلمة والكلام، ومن سردٍ ونسقِ الحكايةِ، في الواقع أن أعطي الجمهور فرصة الاستماع الى موشّحٍ غنائيٍ وإلى سردٍ يندرج ضمن أنماط خاصّة للنّسق المسرحي، وأدعوه الى الإبداع وإعادة الإبداع معنا»[527]. على هذا، فمسرح الحلقة و من خلاله الرّاوي أو القوّال، الذي تتغيّر وظيفته حسب الضّرورة الدراميّة، وهي وضائف سبق ذكرها كما أنّ وظيفة القول محكومةً بأساليب أداء هدفها تحفيز مخيّلة المتلقّي، وذلك من خلال الإيماءات و الإيحاء والتّصريح واستعمال نبرات صوتيّة مختلفة تصل الى الغناء و المصاحبة الموسيقيّة.

من هنا فالفضاء الرّكحي الخاص بمسرح الحلقة ومن خلاله القوّال فرضا تعاملاً جديداً للمتلقّي مع الرّسالة المسرحيّة المراد توجيهها من طرف الكاتب/المخرج سواء على مستوى الخشبة أم على المستوى الذّهني للمتلقّي، عن طريق تحفيز مخيّلته ما يجعله شديد الانتباه، وفاتحاً مخيّلته لكي يتخيّل حديقة حيوانات مثلاً ،أو مستشفى كما هو الحال في مسرحيّة الأجواد، أو من خلال السّرد الحكائي، الذي يكون فيه المتلقّي مُجبراً على تتبّع كلّ كلمةٍ يلقيها القوّال لكي يصل بعد ذلك الى الصّورة الشاملة للشّخصيّة التي هو بصدد سماع حكاياتها كما هو الحال عند عرض شخصيتي "علاّل الزبّال" أو شخصيّة "قدّور" الوهميّتين المستقلّتين تماماً عن شخصيات أخرى لها حضور ركحي مثل شخصيّة "لحبيب الربّوحي" أو شخصيّة "جلّول الفهايمي". أمّا فيما يخص الفضاء الرّكحي فكان من الواجب « الغاء بعض عناصر الدّيكور والأكسسوارات، لتسهيل الرؤيا ووضوح أداء الممثّلين»[528]. ومن هنا نجح عبد

[526] ن. م. 18.
[527] ن. م. 238 ص
[528]- ن. م. ص 18.

القادر علّولة في فرض نوع جديد من التلقّي لدى الجمهور من خلال تفريغ الرّكح، من عناصره التّقليديّة ليُجبِر المتلقّي على رسمها في مخيّلته، وذلك من خلال العمليّة السّرديّة التي يقوم به القوّال، هذا الأخير الذي يقوم كذلك بعدّة وضائف تجعل المتلقّي شديد الحرص على تتبّعه لغاية تركيب الأحداث في مخيّلته، لكي تكتمل الصّورة لديه ومن هذه الوظائف، التّعليق على الأحداث وتقديم الشّخصيّات وتعريفها عن طريق سرد أبعادها الثلاث والصّفات التي تتحلّى بها، وذكر واقعها الذي تعيشه.

من هنا تظهر براعة عبد القادر علّولة في توظيف اللّغة بأسلوبين مختلفين فالأسلوب الأوّل سردي شاعري موزون، ومُغنَّى خاصٌّ بالشّخصيّات الوهميّة ستاتيتيكي (statique) لا يتطور الاّ في مخيّلة المتلقّي، عبر ملكة السّمع، هذا الأسلوب، خصّ به عبد القادر علّولة شخصيّات "علاّل" ،"قدّور"،"منصور"، "سكينة"، أمّا الأسلوب الثّاني فكان سرديًّا حواريًّا كانت اللّغة فيه، هي اللّغة الثّالثة «المستلهمة من التراث الشعبي والأشكال المسرحية الماقبلية كلغة القوال، المداح، الحلقة»[529]، التي تمر ّعبر الحوار و الإيماءات، والحركات وهي خاصّة بالشّخصيّات الدّيناميكيّة(dynamique) التي تتطوّر أحداثها أمام الجمهور وهم شخصيّات "الحبيب الربّوحي"، "المنوّر"، "جلّول الفهايمي" ولإبراز خاصيّة كل أسلوب يقترح البحث مقطعين: الأوّل خاص بشخصيّة قدّور الوهميّة، وهو مقطع يحمل كلّ ميزات "الشّعر الملحون"« الذي يرتكزُ على الشفويّة كسمةٍ أساسيّةٍ، لكنّها شفويّةٌ رائعةٌ، لا تنفي الفصيحَ بل تخصُّهُ، لهذا فهوا شعرٌ عربيٌّ خالفت لغته اللّغةَ الفصحى، في الاعراب أو الصّرفِ أو المعجم، فهو يرتبط بمستويين من اللّغة: مستوى الفصحى و مستوي العاميّة»[530] . والمقطعُ المقترحُ أتى على لسان القوال وهو خاصٌّ بشخصيّة "قدّور" الوهميّة:[531]

[529] بوعلام لمباركيّة. حوليّات التراث. جامعة مستغانم. 2006. ع 06. ص 50.
[530] قمّاش ليلى. البعد السوسو-لساني في ترجمة قصائد الملحون. رسالة ماجستير.جامعة وهران 2011/2010.
[531] مسرحيّة الأجواد عرض1V

-بنى وعلى كب جهده في البغلي و الياجور

-ترك بالجمعة الشّانطي قاصد لداره يزور

-وحش المرأة والأولاد تقيل في صدره كالكور

-رزّم حوايج الخدمة ماشي يريّح قدّور

-ودّع أصحابه زاد السبق يشالي فخور(1.09.45-1.10.40).

أمّا المقطع الثّاني فهو خاص بإحدى الشّخصيّات المحوريّة والتي غالباً ما تكلَّف بدور القوّال و الممثّل معاً كشخصيّة الربّوحي الحبيب

«الربّوحي الحبيب في المهنة حدّاد-خدّام في ورشة من ورشات البلديّة، في السن يعتبر كبيرمادام في عمره يحوّط على الستّين،في القامة قصير شويّة، السّندان و المطرقة خلاّولة فيه المارة...وصل الى درجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبيّة»[532](12.40-13.00).

هنا يتجلّى بوضوح أسلوب أداء اللّغة في مسرحيّة الأجواد، علماً أنّ الكلمة في مسرح عبد القادر علّولة فعلٌ في حدّ ذاتها وهو يؤكّد ذلك بقوله « ومن ناحية اللّغة أو بالأحرى الفعل المنطوق فإنّ العمل هذا أكثر اقتراباً من الغاية..... وأكثر اكتمالاً. إنّي أذكر هذا الجانب بالتّحديد لأنّه على مستوى هذه المسرحيّات يظهر الفعل المسرحي صراحة أكثر استقراءًا في الكلمة و الفعل المنطوق»[533].

لكنّ اللّغة التي وظّفها عبد القادر علّولة ذات نكهة خاصّة تستلهم جذورها من الشّعر الملحون وأداء المداح، وكانت وعاءً ماديّاً لأفكاره في سياقها النّقدي الاجتماعي، والتي جاءت في صالح العمّال و الطّبقة الكادحة، لأنّ « هذا النّوع المسرحي يزوَّد مع النّص السّردي، بكميّة هامّة من المعلومات حول النّشاط الاجتماعي

[532]ن. م.
[533]عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 236.

للشّخوص المؤدّاة، على الخشبة ويعطي نتيجة لذلك تمثيلات معقّدة وثريّة للحياة والنّضالات الاجتماعيّة، والطّموحات العميقة، .....ينطوي هذا المسرح كنتيجة منطقيّة على انحياز، وعلى موقف طبقيٍّ مقروء، في اخر المطاف»[534].وفي محاولته رد الاعتبار لهذه الطّبقة التي انحاز لها عبد القادر علّولة عبر مسرحيّة الأجواد، انتقد بشدّة الإدارة المحليّة ممثّلة في البلديّة من خلال فضح بيروقراطيّتها ولا مبالاتها، وقد تجسّدت العمليّة النّقديّة من خلال شخصيّة الحبيب الربّوحي على لسان القوّال

« سمع الزّوار يتأسفوا على حالة الحديقة، نهى على وحود قاعدين يضّحكوا ويرموا للقرد الحجرة، بعد الزيارة درس القضيّة درسها بدقّة و عوّل على الخطّة، في أولها قصد المكاتب وتكلم مع بعض الإداريّين في البلديّة .....والخامس قالّوا اذا تساعفني يا سيّ الحبيب الحرطاني غير خطيك من هاذ القضيّة انت راجل زين ونيّة هاذ الشّي صعيب عليك، كأنّك رافد قنبلة، القضيّة تمس أولاد البلاد وداخلة في السّياسة»[535](19.09–17.49).

كما انتقد عبد القادر علّولة بشدّة القطاع التّربوي من حيث الوسائل البيداغوجيّة و مشكلة الاختلاط في المدرسة الجزائريّة، وهذه العمليّة النّقديّة جاءت على لسان الثّنائي "العكلي و المنوّر"، وبأسلوب السّرد الحواري عاش الجمهور معضلة قطاع التّربية حيث يقول القوّال

«في سهرة من السّهرات قصّروا كيما عادتهم على مدرستهم وعلى مشاكلها ....هديك السّهرة على الأدوات المدرسيّة ....ناض عكلي و قال: نبتث في مخّي فكرة في صالح المدرسة ....ما بقاليش بزاف ونموت ....فكّرت بعد ما نتموت ....تجبدوا عظامي.....تركبو هيكل عظمي يبقى ملك للثّانويّة يستعملوهم للدّروس في العلوم الطّبيعيّة، مادام مدرستنا فقيرة في الأدوات المدرسيّة البيداغوجيّة »[536](1.18.33–1.21.06).

كما انتقد عبد القادرعلّولة بشدّة القطاع الصّحي وجاءت العمليّة النّقديّة على لسان "جلّول الفهايمي"

---

[534]عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 240.
[535]مسرحيّة الأجواد العرضV1 .
[536] ن. م. V1 .

«اجري على عقايبك اجري،شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجّاني .....هاراك صبحت تجري ما صايب وين تروح النّاس تسرق الدواء اللّحم، كيسان ،خضرة،سكّر، قهوة.....الطّب المجّاني راهم فاهمين مليح ويعرفوا كيف يقصروا بيه .....الفقراء و المساكين !!...السبيطار هذا كللّي خلاهلك البارودي بوك في التريكة»[537](1.04.50-1.03.10).

إلاّ أنّ هذه العمليّة جاءت في جوّ داخلي ممزوج بالهزل والسّخرية من الواقع ولحظات أخرى جديّة تقطع الأنفاس، مستفزّةً ومثيرةً لعقل المتلقّي دافعةً إيّاهُ لأخد موقف ممّا يسمع ويرى، ومن هنا كانت فكرة خلق المسافات و عمليّة الإبعاد، إنّها تقنية التّغريب البريشتيّة، التي اعتمدها عبد القادر علّولة للوصول الى متلقّي يقظ، وبذلك تحطيم للجدار الرّابع الذي بني على أساسه النّسق الأرسطي الذي« يتمثّل في عرض بعض الوضعيّات و الأحداث المتناقضة من خلال تصميم، يمر من عرض الوقائع الى العقدة، الى الانقلابات الفجائيّة الطّارئة وانتهاءً بحلّ العقدة غير المتوقّع أو السّعيد»[538].

من هنا، جاءت مسرحيّة الأجواد على النّقيض من النّسق الأرسطي من حيث هي جداريّة تحتوي على لوحات مستقلّة متراكبة «تربطها العناصر الأساسيّة للمضمون »[539]. الممثّل فيها يجد نفسه في صُلب عمليّة الإبعاد وخلق المسافات، حيث اصبح في مستوى الوسيط بين المتلقّي و العرض فهو «حامل للنّص محمول به على حدّ سواء، يمكن للممثّل أن يلاحظ نفسه بينما هو يمثّل»[540].هذه العمليّة الفنيّة التي برع في توظيفها عبد القادر علّولة هي تقنية بريشتيّة قائمة على أساس تغريب الفعل لغاية خلق لحظة ملحميّة هدفها إثارةُ مخيّلة المتلقّي و

[537]ن. م.....v2

[538]عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 237.

[539]ن. م. ص 234.

[540] ن. م.ص 241.

التي تجسّدت ببراعة بين الثلاثي "العكلي و المنوّر" و مجموعة القوالة[541](1.16.32–1.24.30). وفي نفس السّياق التّغريبي وظّف عبد القادر علّولة، الموسيقى التي كانت حاضرة بقوّة في مسرحيّة الأجواد.

لكنّ المتأمّل لحوار "الأستاذ جلّيد محمّد"* مع عبد القادر علّولة، يخرج بفكرة مفادها أنّ هذا الأخير يملك رصيداً موسيقيّاً هامّاً، وثقافةً موسيقيّةً واسعةً منفتحةً شملت التراث الشّعبي المحلّي والتراث العالمي، لكنّ السّؤال الذي يفرض نفسه بإلحاح، قبل الولوج الى وظيفة الموسيقى، ومن تمّ دورها الأيديولوجي في مسرحيّة "الأجواد" هو لماذا شبّه علّولة مسرح الحلقة ب «موشّح غنائي»[542]؟. و لماذا شبّه النصّ ب«توليفة موسيقيّة أساسيّة لعدّة سنفونيّات»[543]؟.

بناءً على هاتين المقولتين يظهر سؤال جوهري هو: هل كان هذا التّشبيه عرضي اعتباطي أو كان تشبيهاً موضوعيّاً له علاقة بمسرح الحلقة؟ ومن هنا لا يدّعي البحث أنّه يحاول استثارة أفكار الفقيد، لكنه يرى بالقابل في "الموشّح" و "السّنفونيّة" كلمتان مفتاحيّتان يجب التوقّفُ عندهما بكلّ موضوعيّة، انطلاقاً من فرضيّة العلاقة الموجودة بينهما ومسرح الحلقة وغاية البحث الموسيقيّة.

أمّا فيما يخص "السّنفونيّة"، فهي شكّل موسيقى عالميّ غربي (Forme Musicale)، لها بناءها الموسيقي(Structure Musicale) الخاص تنتمي إلى الموسيقى الخالصة(Musique Pure)، الأسبقيّة فيها للآلة الموسيقيّة و الأداء، ولا مكان لشيءٍ خارجٍ عنها. إلاّ في حالات خاصّة كالسّنفونيّة التّاسعة لبتهوفن و التي سمّيت "سنفونيّة الفرح"(L'Ode à la joie)، وبذلك فالسّنفونيّة عمل فنّي موسيقي ينمو ويتطوّر لذاته وبمفرداته. لكن الموسيقى فنٌّ اللاّمحدود و هي بذلك ذات آفاق مفتوحة لا تعترف بالحدود، حيث ظهرت سنفونيات تُألّف انطلاقاً ممّا هو خارج عنها (extrat-musical) وبذلك هي موسيقى البرنامج(musique à programme)

---

[541] مسرحيّة الأجواد العرض V1

* أستاذ العلوم الاجتماعيّة. جامعة وهران.

[542]عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997 ص.238.

[543]ن. م. ن. ص

خاض البحث في احداها وهي "سانفونيّة لنينغراد السّابعة" لصاحبها "شوستايكوفيتش" لكنّ البحث يرى في السانفونيّة السّادسة "لبتهوفن" المعنونَة "بالريفيّة" أو "الرّعويّة" (la pastoral) خير نموذج لتبرير فرضيّة العلاقة بين السّنفونيّة و مسرح الحلقة.

هذه السّنفونيّة التي ألّفها بتهوفن سنة (1808) كانت ذات قوّة تعبيريّة هائلة جسّد من خلالها بتهوفن، وعبر الآلات الموسيقيّة، أصوات الطّبيعة بكلّ أنواعها، وجاءت بذلك تمجيداً للطّبيعة، وطريقة فنّية إبداعيّة للامتنان لها، إلاّ إنّ هيكل وتركيبة هذه السّنفونيّة هو أصل العلاقة مع مسرح الحلقة يوجزها البحث فيما يلي :

1-هي سنفونيّة تنتمي الى نوع موسيقى البرنامج وبذلك كلّ ألحانها تنطلق وتُستلهم من أصوات الطّبيعة وتعبير آلي عن الرّاحة والسّعادة في كنف الرّيف وأهله.

2-هيكل السّنفونيّة الذي يتكوّن من خمس حركات موسيقيّة مستقلّة عن بعضها، مختلفة تماماً في اللّحن و الإيقاع وأهمّ اختلافاتها التّيمات (les thèmes) التي حرص بتهوفن على عنونَتها، لكنّها تصبّ كلّها في التّيما الرّئيسيّة وهي الطّبيعة و رحابتها ممثّلةً في الرّيف، وعلى هذا جاء ترتيب الحركات كالتّالي علماً أنّ السنفونيّة السادسة جاءت على سلّم فا الكبير، كسلّم أساسي لها.[544]

la Symphonie n°6 "**Pastorale**" De Beethoven

السنفونيّة السّادسة " الريفـــيّة" لبتهوفن

Mouvement الحركة	tempo السرعة	gamme السلّم الاساسي	les thèmes التيمات
الحركة الأولى	Allegro man on troppo سريع نوعاً ما	سلّم فا الكبير	انطباع طيّب عند الوصول الى الرّيف
الحركة الثّانية	Andante molto moto معتدل جدّاً	سلّم سbلا	مشهد على ضفاف النّهر

[544] Nathalie roxine symphonie n6 pastoral.OSB.la fabrique. France

الحركة الثالثة	Sherzzo/Allegro ثلاثي راقص سريع	سلّم فا لا	اجتماع بهيج لناس الرّيف
الحركة الرّابعة	Allegro سريع	سلّم فا الكبير	العاصفة
الحركة الخامسة	Allegretto سريع جدّاً	سلّم فا لا	الإحساس بالبهجة والامتنان للطّبيعة بعد العاصفة

وانطلاقاً من هذا الجدول البياني المحدِّد لهيكل "الريّفيّة"، يظهر جليّاً استقلال الحركات من حيث اللّحن و السرعة والتّيمات، هي تراجيديا موسيقيّة لها بداية وسط ونهاية، و هذا ما تجلى بوضوحٍ في الأغاني الحكائيّة(Les Chansons Narratif) لكلٍّ من "علاّل الزّبال" و"قدّور" "المنصور" و"سكينة"، حيث« كلّ أغنية لها بداية وسط ونهاية»[545]. و من جهةٍ أخرى ألّف بتهوفن الرّعوية للتّعبير عن شيئ هو خارج عن مجال الموسيقى واستطاع بقوّته الإبداعيّة أن يجسّد أصوات الطّبيعة، المياه، العصافير، الرّياح، الرّعد، العاصفة، بواسطه الآلات الموسيقيّة ،وعلى هذا جاءت كلمة سنفونيّة على لسان الفقيد بطريقة واعية تعني استقلال اللّوحات مع اختلاف الألحان و الإيقاعات، من أجل مسرح يثير الفكر و القلب معاً.

يرى عبد القادر علّولة أنّه يعطي فرصة للجمهور للاستماع الى "موشّح غنائي" لغاية خلق الفرجة و الإمتاع، وما أغاني محمّد حيمور إلاّ دليل على ذلك، وكأنّها عرض موسيقي غنائي قائم بذاته يثير فكر و قلب المتلقّي عن طريق الأداء الرّائع للقوّال/ المغني، و المعروف أنّ الموشّحات تُألّف أصلاً لكي تُغنّى وهي ذات حيويّةٍ، تمتلئ بروح شعبيّة تمتزج فيها الفصحى بالعاميّة و الموشّح « يختلف عن غيره من النّظم. وبأنّه صُنِع من أجل الغناء، أمّا المراحل التي سار فيها الموشّح فمن أوّلها أن تكون الحاجة الغنائيّة في طليعة العوامل التي ساعدت على ظهور

[545]لخضر منصوري. تجربة الإخراج المسرح عند عبد القادر علّولة. منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري. جامعة وهران.2014 ص 84.

الموشّح، وذلك لاتّخاذه وسيلةً للتّرديد على أبواب الممدُوحين وفي طريقة النّشيد كما يتغنّى القوّالون بهذه القصيدة وتلك، وقوّة الموشّح تكمن في تعدُّد قوافيه من حيث هو نوع من النّظم يتألّف من فقرات تسمّى أغصاناً هي عبارة عن أشطار أبيات شعريّة بعدد معيّن وقافية واحدة، يعقُب كلّ فقرةٍ قِفلٌ مكوّنٌ من أشطارٍ في نفس البحر، ولكنّه بقافية مختلفة تُلزَم في كلّ الأقفال ،أمّا الأغصان فقوافيها قد تختلف ولكنّها لا تكون إلاّ من نفس البحر»[546].

بناءً على هذا، فقد امتزج في الموشّح كلٌّ من الشّعر و الموسيقى و الغناء، الفصحى و العاميّة. ومنه تتجلّى بوضوح صورة الدّعوة للاستماع الى موشّح غنائي، هو مسرح الحلقة على لسان القوّال/ المغنّي، الذي طالما كان لسان حال عبد القادر علّولة، وتأثُّره بالشّعر الملحون الذي يعتمد على الوزن والإيقاع في الأداء باعتبار أنّ «الإيقاع من الخصائص الشّعريّة الأساسيّة الثابتة. فالشّعر الفصيح والموشّحات والأزجال و الملحون وغيرها قامت عليه»[547]. لأنّ الإيقاع باستطاعته ضبط المستويين الصّوتي (النّبرات) والدّلالي.

ومنه تصبح القصيدة المغنّاة بنيةً متفاعلةً في أبعادها الثّلاث، الصّوت/ الكلمة/ الدّلالة، لأنّ أصحاب الشّعر الملحون « يعمدون في الغالب الى الإطراب عن طريق الأذن ولذلك يراكمون الأصوات تراكماً بسيطاً غيرَ معقّدٍ بتفاعلاتٍ دلاليّةٍ»[548]. إلاّ أنّ الإيقاع عكس الوزن الخاضع للتجريد، و لهذا فهو خاضعٌ للتجربة و موسيقيًّا هو« تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللّحن بنقرات، وهو النّقلة على أصواتٍ مترادفةٍ في أزمنةٍ تتوالى متساويةً، وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوّة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللّحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية، محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الكميه على أوضاع مخصوصة يُدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان

[546]ساهرة عليوي حسين. الخلافات الأدبية في أصل الموشحات الأندلسية. مجلّة جامعيّة. بابل. بغداد .2015. ع 20 ص. 204.
[547]محمّد مفتاح .ديناميّة النّص السّردي الثّقافي العربي .الدّار البيضاء المغرب.ط3-2006ص55.
[548]محمّد العمري.الموازنات الصّوتيّة من الرؤية البلاغيّة و الممارسة الشّعريّة دار افريقيا الشّرق-المغرب2001ص135.

الطبع السليم. وكما أن عروض الشعر متفاوتةُ الأوضاع مختلفةُ الأوزان، لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كلّ دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد[549]» . أمّا الوزن فهو الوعاء التجريدي(التفعيلة) الذي ينبع منه الشكل الايقاعي للقصيدة ويصنعُ تميُّزها.

لاستظهار دور النّبرة الصّوتيّة التّي تلعب دوراً فاعلاً في دلالة اللّفظ باعتبارها من المصطلحات الصوتيّة، والتي تعني خفض/ رفع/ شدّة/ ليّن/، فيجب أن يكون اللّفظ رقيقاً في موقع الرّقة، قويّاً وعنيفاً في موقع القوّة والعنف. وهي عمليّةٌ مقصودةٌ في الأداءِ، محسومةٌ مسبقًا، لها دورٌ فاعلٌ في توجيه المتلقّي وشدِّ انتباهه، و قد استفاد منها عبد القادر علّولة في توظيفه للقوّال/ المغني.

لكن عند تتبُّعِ العرض المسرحي الخاص بمسرحيّة "الأجواد" والتركيز على الجانب الموسيقي منه يتجلّى بوضوحٍ تامٍّ اعتناق عبد القادر علّولة النسق البريشتي في توظيف المادّة الصوتيّة الموسيقيّة بنوعيها الآلي والغنائي، باعتبار أنّه « يجب على الموسيقى، أن تقاومَ بكلِّ قوّةٍ ضدَّ وظيفة الخِدمة التي عادةً ما تحطُّ من قيمتها، وتجعلها بذلك غير قادرةٍ على التفكير، لا يجب أن ترافق سوى في حالات التعليق، كما لا يجب أن تكتفي بالتعبير»[550]. هي إذن مسرحيّة يرى فيها البحث أنّها فسيفساء فنيّة احتوت كلَّ الفنون الانسانيّة من شعرٍ و رقصٍ و موسيقى، ميزتهم المشتركة كما عنائهم المشترك، هو رضوخهم المطلق لوطأة الزّمن، زد علي ذلك أنّها مسرحيّة تعتمد على الحركةِ و ملئ الفضاء الفارغ (شكل الحلقة) ، الايماءات و السّردُ و الحكايّةُ. و من هنا جاءت ضرورة إعطاء لباس مادّي لضبطه، جسّدته ثلاثة أنواعٍ موسيقيّةٍ برعَ عبد القادر علّولة في تفعيلها ركحيًّا هي: الجوقة(Chorus)

[549] صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1980 ،.ص ص 139- 140.

[550] Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.P109.

– الموسيقى الآليّة(Musique Instrumentale) – الأغنيّة الحكائيّة(Chanson Narratif)، لكنّها خاضعةٌ تمامًا للنصِّ لأنّه « يعمل عمل توليفة موسيقيّة»[551]. و التوليفة مصطلحٌ سينمائي يعني (Le Montage) الذي عمِل فيما بعد على توزيعه عبد القادر علّولة كقائد فرقة أوركسترالية. انطلاقًا من الأعمال الموسيقيّة المسجّلةً للراحلين" الإخوة رشيد و فتحي" أبناء مدينة تلمسان، اللذان كان لهما حضورٌ قويٌّ على السّاحة الفنيّةِ الموسيقيّة الجزائرية في بدايات السبعينيّات و سنوات الثمانينيّات من القرن الماضي، ومن عايش تلك المرحلة التاريخيّة من تطوّر الموسيقى في الجزائر، لا يمكن له أن يُنكر الخدمات التي قدّمها الأخوين في اثراء الربرتوار الموسيقي الجزائري، حتى في إطار التجريب و مزج الأنواع الموسيقيّة(les fusions des genres) التي كانت تتطلّب مهارات و ألآت خاصّة، كما كان لهما اهتماهم خاص بموسيقى التراث الشعبي، و الوهراني، و الموسيقى الأندلسيّة، و محاولات عديدة ناجحة في مزجها مع أنواع موسيقيّة غربيّة باستعمال ألة "السانتيتزير"(synthétiseur)، هذه الآلة التي أصبحت ميزة الإخوة على الساحة الفنيّة الموسيقيّة وذلك عبر اختيار نماذج خاصّة من الأصوات(Sonorités)، أصبحت فيما بعد هويّتهم الموسيقيّة، و التي ظهرت جليًّا في مسرحيّة الأجواد.

عند التركيز على الجانب الموسيقى من المسرحيّة موضوع البحث، يظهر جليًّا تداخل بين الجوقة و الأغاني الحكائيّة باعتبارها لوحات مستقلّة لشخصيّات وهميّة ليس لها حضور ركحي، لكن الجوقة تبرزُ في مسرح الحلقة كأهم عنصر من عناصر العرض التي تذهب بجذورها حتى المسرح الاغريقي و بنفس وظائفها غالبًا. حيث تعني«مجموعة المغنيّين، أو الراقصين، تشترك في التمثيل بمجاورة الممثلين، أو التعليق على الحوادث، أو بصمتها المعبِّرِ»[552].

لكن، اذا كانت الجوقة ذات فعاليّةٍ دراميّة، فهي أوّلاً و قبل كلِّ شيءٍ تتحرّكُ بميزات و خصوصياتٍ موسيقيّة لأنها« مجموعةٌ مغنيّين يرافقون التراجيديا و الكوميديا، و هي تعتمدُ على اللّحن الواحد (Unisson) مرافقةً بآلة

[551] عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997. ص 238.
[552] عبد المجيد شكري. فنون المسرح والاتصال الإعلام.، ط1 . دار الفكر العربي. القاهرة. مصر. 2011. ص 28.

"الأولوس" و بمجموعة ألآت ايقاعيّة»[553]. إلاّ أن الوظيفة التي أوكلت إليها دراميًّا هي من صميم المسرح الملحمي، تعمل من خلالها على خلق المسافات و عمليّة الإبعاد (Distancier) ما يبرز تقنيّة التغريب، و التي بموجبها يُجسَّدُ قطع تسلسل الأحداث مع تأكيد الدلالات اللفظيّة عن طريق الاعادات (Les Reprises)، و إعطائها القوّة الدلاليّة الآزمة لشدِّ انتباه المتلقّي عبر تغيير النّبرات الصوتيّة، و الإلقاء الموزون من خلال الايقاع الداخلي الذي ضُبط سلفًا عن طريق الزّمن الموسيقي، حيث جاءت تدخُّلات القوّال / الجوقة مغنّاةً في العرض المسرحي كالتالي[554]:

الاعادة الأولى «حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المائدة» (07.48-07.50).

الإعادة الثانيّة «شوفوا للقليل اشواقه راها مفتونة» (08.16-08.20).

الإعادة الثّالثة «أسمعوا للمنتِجين ديروا على كلامهم قادرين يزعفوا ويتنظموا ويجوعوكم» (11.27-11.37.).

هي ثلاثةُ لحظاتٍ ملحميّةٍ تستوقفُ المتلقّي لتَعقُّلِها، ومن ذلك أخذُ موقفٍ منها، وبناءً على هذا هي"مرسلٌ " يؤدّي وظيفةً تعليقيّةً، كما نظَّر لها تمامًا برتولد بريشت، باعتبارها أحد أهم ركائز المسرح الملحمي.

أمَّا فيما يخصُّ الموسيقى الآليّة التي جاءت في عرض المسرحيّة مسجّلة، كانت مؤلّفةً خصّيصًا للعرض، كما لم تكن من المكتبة الموسيقيّة الخاصّة بالكاتب المخرج، أو من التراث الشّعبي أو العالمي، بل كانت موسيقى وظيفيّة محسومٌ أثرُها على المتلقّي مسبقًا باعتبارها "سينوغرافيا صوتيّة" وعنصرٌ من عناصر العرض بعيدةً عن المفهوم التقليدي لها، وبذلك ظهرت بنفس اللّحن القار، طول مدّة العرض لكن بوظائف مختلفةٍ. جاء لحنها عند أوّل ظهورِها مؤَلّفًا على "السلّم الصغير"(Gamme mineur)، [طبيعة أبعاده تترك بصمته على عاطفة و وجدان المتلقّي]، طريقة تأليفه كانت تفرض حالةً خاصّة على المتلقّي ، من خلال خلق جو مشحون بالتساؤل، وفي

[553] Marc Vignal. Dictionnaire de Musique. Larousse. 2001.P 716.

[554] مسرحيّة الأجواد العرض.

نفس الوقت هي موسيقى استهلاليّة (Prologue) خاليّة من السّحر الموسيقي (Pouvoir Magique de la Musique) تعمل على تقديم الممثّلين (V1-03.08-04.08)، كما تدعو المتلقّي للانتباه و الحضور الذهني ، و دعوةٌ للتركيز لما هو آتٍ، و بذلك و منذ البداية أصبحت الموسيقى قناةً تواصلٍ حاولَ من خلالها عبد القادر علّولة ربط المتلقّي بالعرض، فتارةً تكون خلفيّة صوتيّة تستفز مخيّلة المتلقّي أثناء العمليّة السرديّة التي يقوم بها الممثّل(V1-25.49-24.39). حيث تبدأ الموسيقى قبل الحدث و تنتهي بعد انتهائه، فهي تربط بين الأحداث، و بذلك تحمل عبء خط الوصل الذي يصلُ اللّوحات المستقلّةً، ولهذا فهي ترقى لأن تكون "ليتموتف"(LEITMOTIV) أو (Thème conducteur) ، وهو« مصطلحٌ لصيقٌ بالدراما الفاغنيريّة، باعتباره تيما" Thème " تحمل فكرةً ثابتة أو شخصّيةً، كما تقوم باقتراح تحوّلات دراميّة، أو الافصاحِ عن أفكارٍ سريّةٍ للممثلين»[555].

بناءً على ما ذُكِرَ بخصوص الموسيقى الآليّة التي رافقت العرض، جاءت لتخلق جو التسائل، ولاقتراح أحداث ولوحات كما عملت على خلق تلك المسافات بين الممثّل و الشخصيّة المعروضة، و بين المتلقي و الحدث الذي يجري أمامه لإرغامه على التفاعل الآني و أخذِ موقفٍ.

أمّا فيما يخصُّ الأغنيّة الحكائيّة (La chanson Narratif) التي أخذت حصّةً كبيرة من المادّة الصوتيّة الموسيقيّة، و التي خصّ بها عبد القادر علّولة الشخصيّات الوهميّة التي لم تحظى بالحضور الركحي، ممثّلةً في أربعِ لوحاتٍ مستقلّةٍ تمامًا في تيماتها و ألحانها عن باقي العرض، صبَّت كلُّها في التيما العامّة للعرض، و التي جاء ترتيبها كالتالي: تيما "علاّل الزبّال"، تيما" قدّور"، تيما" المنصور"، تيما "سكينة"، لكنها لوحاتٌ قام عبد القادر علّولة بحفرها في مخيّلة المتلقي، حيث رمت بكلّ ثقلها على تركيزه و انتباهه عن طريق السّرد الحكائي المحمول بألحانٍ أرادها المخرج أن تُحدثَ لديه تفاعلات من جهة، كما كانت حاضرةً لضبط إيقاع العرض من جهةٍ أخرى، سواءً

[555] Marc Vignal. Dictionnaire de Musique. Larousse. 2001.P 2053.

على مستوى السّرد أو الحركة أو الإيماءات. لكن المخرج عبد القادر علّولة كان يعي جيّدا سطوة الموسيقى عندما تُربَطُ عضويًّا بالشّعر « فلا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسُّون بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب»[556].

لذا حاول في اللوحة الثانيّة الخاصّة بشخصيّة "قدور" أن يضع المتلقّي في جوٍّ موسيقي جدُّ قريب من لحنٍ محفورٍ في الذاكرة الجمعيّة، و من خلاله خَلق ذلك التواصل الوجداني الذي لم يصمد طويلاً لتزامنه مع العمليّة السرديّة الحكائيّة، و بذلك هو فسحٌ لمجال جديد، هو مجال المخيّلة لدى المتلقّي، و الشيء الذي أعطي ميزة "الغنائيّة" لأشعار علولة هو تقسيم الأشعار بطريقةٍ موسيقيّة تعتمد على المقطع(Le couplet) من حيث هو« فقرةٌ غنائيّةٌ تظهر بين لحنٍ أساسي و تكراره »[557] وبواسطته يتابع المتلقّي الحكاية و تطوُّرِها عبر المقاطع المتتاليّة، و اللاّزمة التي تحتوي عمومًا الرسالة الجوهريّة من الحكاية و هي عددٌ من الأبيات تُعادُ بعد كلِّ مقطع، تقوم الجوقة في غالب الأحيان بغنائها، و اللاّزمة(Le Refrain) موسيقيًّا « تأتي في آخر كل مقطع و بنفس الكلمات و بنفس اللّحن، و التي تُعادُ مرّتين على الأقل»[558].

كلّ هذه العناصر الموسيقيّة أعطت الأغنيّة الحكائيّة تلك الكثافة التي تستفز المتلقّي، كما عملت على ضبط إيقاع القوّال الداخلي لإعطاء قوّة أكبر لدلالة الملفوظ، كما عمِلت على تحديد إيقاع حركته أثناء الالقاء. أمّا فيما يخصّ الشقّ الدرامي، فقد تجاوز عبد القادر علّولة مرحلة اللّحن الواحد المتعدِّد التيمات كما كان الحال في مسرحيّة "الخبزة"، حيث جاءت مسرحية "الأجواد" أكثر ثراءً في جانبها الموسيقي، وفيها تنوّعت الألحان بتنوُّعِ التيمات، ما بين الموسيقى الغربيّة في اللوحة الأولى، و موسيقى الوهراني في اللوحة الثانيّة، و موسيقى من التراث

---

[556] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5 ،1981، ص: 14.
[557] شوقي ضيف . العجم الموسيقي . مجمّع اللغة العربيّة. القاهرة. 2000. ص32.
[558] J.J.Rousseau. Dictionnaire de Musique. Paris. 1768. P 412.

الشعبي على إيقاعات و ألحان الملحون في اللوحة الثّالثة، أما اللوحة الرابعة فكانت عبقةً بلون الحوزي. وكانت الأغنيّة الحكائيّة في مسرحيّة "الأجواد" محمولةً بالموسيقى المسجّلة، حيث جاء دورها قائمًا على خلق المسافات بين الشخصيّة والممثّل الذي يعرضها، كما قامت بتغريب الحدث عنِ المتلقّي وجعله يقضًا غير مندمجٍ أو متعاطفٍ، لأنّ تعاقبيّة السّرد تفرض الانتباه و تتبُّع الكلمات لكي تكتمل الصورة لديه، ولهذا هي "مُرسِلٌ" يدور في فلك تيما تخصُّ شخصيّة "قدّور" بوظائفها الوصفيّة، التفسيريّة، التعلقيّة التي تدفعُ المتلقّي دفعًا ليعِيَ واقعه من خلال الشخصيّة الوهميّة المعروضة بكل تفاصيلها غِناءً، انطلاقا من أشعارٍ كتبها عبد القادر علّولة، ليقوم بعد ذلك بتجسيدها على خشبة المسرح باعتبارها لسان حاله، حاملةً لأفكاره و أيديولوجيّته ذات النزعة الاشتراكيّة، و من هنا يتأكّد نوع الموسيقى، أنّها ذات وظيفة دراميّة وهي موسيقى برنامج(Musique à Programme) أُلِّفت انطلاقًا من أشعار، ذات جوهرٍ سردي وذات حمولةٍ أيديولوجيّةٍ مضادّة للبورجوازيّة، و كلّ مظاهر الاستغلال، مربوطةٌ عضويًا بكلماتٍ ألّفها عبد القادر علّولة، و قد تجلّت خصائصها الغنائيّة عبر اللاّزمة (Le Refrain) باعتبارها أهم عنصر في بناء الأغنيّة ، وعليه، جاءت اللاّزمة على لسان مجموعة القوّالة « ابنى و على كب جهده في البغلي و الياجور، ترك بالجمعة الشانطي قاصد لدارو يزور، وحش المرأة ة الأولاد ثقيل في صدره كالكور»[559](11.11.31-11.11.10V1).

كانت موسيقى اللوحة الثانيّة مؤلّفة خصيصًا للعرض، و قد بدى فيها واضحًا تأثُّر عبد القادر علّولة بالتراث الوهراني عند تأليفها ، حيث اعتمد فيها "الأخوان بابا أحمد" على السلّم الصّغير (Gamme Mineur)[باعتباره سلّمًا يخدش العواطف لكن سلطان الكلمةِ كان أقوى]،ولحنٍ بسيطٍ مرافَقٍ بسلسلة تآلفاتٍ(Accords)، مع إيقاعٍ رباعي، و مع مزجِ أصوات الآتٍ موسيقيّة تُعتبرُ هويّةً للمؤلِّف.

[559] مسرحيّة الأجواد العرض

لكن للوصولِ إلى الدّور الأيديولوجي للموسيقى في مسرحيّة الأجواد حصر البحث النوع المستهدف من الموسيقى للاشتغالِ عليه، و الذي يتمثّل في "الأغنيّة الحكائيّة" التي تتوفّر فيها الشروط الأساسيّة للأغنية من لحنٍ أساسي و مقاطع و لازمة، هذه الألحان مَثّلت تداخلاً بين القوّال/ المغنّي و مجموعة القوّالة ممثّلةً في الجوقة الحاملة لضمير المسرحيّة، و المعلّقة على الأحداث غناءً أو سردًا. إلاّ أنّ مسرحيّة الأجواد باعتبارها وسيلةً مرّرَ من خلالها عبد القادر علّولة أفكاره الأيديولوجيّة ذات النزعة الاشتراكيّة التي تسعى إلى العدالة الاجتماعيّة ونبذ الأشكال السلبيّة التي تنخر المجتمع الجزائري، كانت الموسيقى فيها من أهمّ العناصر، ومن هنا يأتي السؤال: كيف لهذه المادّة الصوتيّة الموسيقيّة الممثّلةِ في الأغنيّة الحكائيّة (La chanson Narratif) أن تنقل فكرًا ذو نسقٍ أيديولوجي معيّنٍ إلى المتلقّي؟.

فحين يُفصلُ المحمُول (الكلمات) عن الحامل (اللّحن الموسيقي) ويفكُّ الرِّباط العضوي بينهما، هذا الأخير الذي أوجد "الأغنيّة الحكائيّة" التي ميّزت مسرح الحلقة عند عبد القادر علّولة، تظهر الحاجة الملِحّةُ إلى المعالجة السيميولوجيّة للموسيقى، عبر الوظيفة الرّمزيّة من خلال شّكلها الرّمزي (La forme Symbolique) ، المنفذ الوحيد لبولوغ الغايّة، باعتبار أنّ موسيقى العرض المسرحي لادلاليّة (La Musique est asémantique)[560]، و لذاتها و بمفرداتها فهي حتمًا دالٌّ بدونِ مدلول، و لا يمكن لها أن تفضي لشيءٍ خارجٍ عنها، ومنه تظهر المستويات السيميولوجيّة الثلاث ممثلةً في المستوى الشاعري(Niveau Poétique)، المستوى الحيادي(Niveau Neutre)، المستوى الجمالي(Niveau esthétique) ، كأدوات لتبرير الدور الأيديولوجي للموسيقى في مسرحية الأجواد، حيث يظهر المستوى الشاعري باعتباره عمليّةُ تأليفٍ مقصودةٍ و واعيّةٍ لها قوّةٌ إيحائيّةٌ ، و من خلاله تمَّ اختيار ألحانٍ مستوحاةٍ من التراث الشعبي الجزائري التي هي من ذوقه الفني و الجمالي، كما كان لها انتشارًا واسعًا في أوساطه في تلك المرحلة من التاريخ الفني الموسيقى ، مع أنّها أُلِّفت خصِيصًا للعرض لكن كانت تراثيّة الروح،

[560]Patrice Pavice. L'analyse Des Spectacles. Éd Armand colin. Paris.2008.p130.

وخالقةً لوعيٍ اجتماعيٍّ، و حاملةً على عاتقها أصالة الرسالة الثقافية للأمّة الجزائريّة، و التي تمثّلت في ثلاثةِ أشكالٍ هي التراث الوهراني، الملحون، الحوزي، باستثناء اللّوحة الأولى التي جاءت موسيقاها بروحٍ غربيةٍ، ما إن تُفصَل عن الكلمات حتى تفقِد كلَّ رمزيتها، و على هذا ، و من خلال الألوان الموسيقيّة الثّلاث المذكورة، يظهر أوّل مستوى سيميولوجي و هو "المستوى الشاعري" الذي يخص التأليف الموسيقي المستلهم من التراث، عبر اختيار ألحان لها رمزيّها في الذاكرة الجمعيّة، ، و من ثمّ، تأليف ألحان خاصّة بكلِّ لوحةٍ، و منها استطاع عبد القادر علّولة أن يلِجَ إلى مخيّلة المتلقي الذي يمثِّل مستوي سيميولوجي آخر هو "المستوى الجمالي" عبر تأجيج مشاعره أوّلاً، و من ثمة، تحضيره لما يلي عبر الحانٍ محفورةٍ في الذاكرة الجمعيّة، زادها اللّحن رونقًا و انتشارً، و كلّها ألحانٌ عايشت ألآم و أمال المواطن الجزائري قبل و بعد الاستقلال، غنّت للوطن ، للشهامة، ضد الاستغلال، للحب، غنّت في المديح، تعدّدت أغراضها لكنها كانت حاضرةً في أوساطه، معبّرةً عن حياته، و انتماءه لهذا الوطن، و محافِظةً على أصالته، و بطريقةٍ مقصودةٍ و محسومةٍ مسبقًا، و عبر ربط المستويين الشاعري (المرسِل)/ الجمالي (المرسلِ إليه) تمرُّ الكلمةُ المغنّاةُ (الأغنية الحكائيّة) الحاملة للأفكار الأيديولوجيّة بسلاسةٍ محمولةً عبر موسيقى تغوص في أعماق الثقافة الوطنيّة تجسّدت في المستوى السيميولوجي الثالث هو "المستوى الحيادي" الذي ظهرت فيه الموسيقى ملِمَّةً بالأشكال التراثيّة الأصيلة التي طالما كانت في الصفوف الأولى في مواجهة الظلم و الطغيان، و الاستغلال.

بناءً على هذا يستنتج البحث أنّ الموسيقى في مسرحيّة الأجواد، و فيما يخصّ "الأغنية الحكائيّة" (La chanson Naratif) باعتبارها الحاملة للأفكار الأيديولوجيّة ذات النّزعة الاشتراكيّة، كانت موسيقى برنامج (Musique à Programme) أُلّفت انطلاقًا ممّا هو غير ذاتها تُحيل(Renvoi) إلى شيءٍ خارجٍ عنها، لها قوّةٌ رمزيّة هائلةً عند المستمع الجزائري و حاملةً لتّراكماتٍ اقتصاديّة اجتماعيّة، و سياسيّة هي من صميم حياته اليوميّة.

ج- مسرحيّة اللّثام

جاءت مسرحيّة "اللّثام" بصفتها عملاً ابداعيًّا كتابةً واخراجًا للراحل عبد القادر علّولة، لتبُرِز صفةً أخرى يرى البحث أنّها من حقِّ هذا الفنّان أن يتّصفَ بها و هي " قائد الفرقة الأوركستراليّة " وقوّته التي تكمن في التوزيع، باعتبارها صفةً موضوعيّةً ستتجلّى في سياق هذه المرحلة الأخيرة من البحث.

أمّا فيما يخصُّ مضمون المسرحيّة فكانت انعكاسًا صادقًا لما آلت إليه الأوضاع في جزائر تلك المرحلة وتحوّلاتها السياسيّة و الاقتصاديّة، التي كان لها الأثر البليغ على المستوى الاجتماعي للمواطن الجزائري، و ذلك بعد أحداث (1988)، التي جاءت ايذانًا بظهور مرحلة تاريخيّة جديدة ظهرت فيها الثوابت الأيديولوجية السّابقة التي عاش فيها، و من خلالها و من أجلها المواطن الجزائري، غيرة قادرةٍ على مواكبة التحوّلات الحاصلة.

في خضم هذه المستجدّات ظهرت على الساحة الفنيّة مسرحيّة "اللّثام" (1989)، كقراء موضوعيّة لما يحدث من تحوّلات و مستشرفةً لما هو آتٍ، من منطلقات الكاتب و المخرج عبد القادر علّولة، و خطّه الأيديولوجي الواضح المعالم، و بذلك يمكن اعتبار المسرحيّة موضوع البحثِ تتِمّةً للمضامين السابقةِ لكلٍّ من مسرحيّة "الأقوال" و "الأجواد" التي عبَّرت بصدق عن الفساد الاجتماعي و استغلال الانسان للإنسان، وصولاً إلى عملية تحذيرٍ من عواقبِ التحوّلاتِ، وكذا التعقيدات العميقة الناتجة عنها باعتبارها أكثر عُمقًا.

و من خلال المسرحيّة و بأسلوبٍ رمزي إيحائي راقي، اخترق الوضع الراهن انداك و أثبت أنّ الذين حملوا على عاتقهم إشاعة مبادئ العدالة الاجتماعيّة هم أنفسهم الذين يخترقونها و يتحاملون عليها لأغراضهم الخاصّة، و لتفعيل هذه الرؤيّة الثاقبة في تحليل الوضع الراهن ، و استشرافِ المستقبل، ظهرت شخصيّة محوريّة في المسرحيّة لها حضورٌ ركحيٌّ غير وهميّة، فضح و عرَّى من خلالها عبد القادر علّولة كلَّ سلبيّات التسيير، و الزيف الذي يعتمده المسيِرون لتبرير أفعالهم، و صولاً إلى نتائج هذا التسيير و آثاره على المستوى الاجتماعي و على الحياة اليوميّة للموطن الجزائري، هذا الأخير الذي يكدحُ بعناءٍ من أجلِ قوته اليومي بكلِّ فخرٍ و كرامةٍ، و أكبرُ رمزيّةٍ

ظهرت في هاتين الصفتين هي "النيف" عنوانًا للقيم الأصيلة المتجذرةِ في المواطن الجزائري الشريف و الغيور على كرامته».

كلُّ هذا من خلال شخصيّة خجولة هي شخصيّة " برهوم" التي حملت لواء النضال في أسوءِ الأوضاع التي غلب عليها الوعي الزائف ومنهجيّة التغليط، داخل تعدُّد الرؤى والأيديولوجيّات، التي جاءت نتيجةً للانفتاح السيّاسي، وفتح الباب على مصراعيه للتعدُّديّة الحزبيّة. و من هنا برزت هذه الشخصيّة، التي تعيش لحظات ملحميّة نضاليّة من أجل المصلحة العامّة انطلاقًا من تناقض جوهري، جسّدته جدليّة العامل / المسيِّر، هذه الأخيرة التي انطلقت من مصنع الورق باعتباره روح الأيديولوجيّة ذات النزعة الاشتراكيّة[البروليتاريا].

هي إذن "آلة البرمة" التي تعتبر القلب النابض للمصنع، و الصراع من أجلها، هو صراعٌ من أجل البقاء، بين العمّال الذين يحاولون إصلاحها سرًّا حتى يقيمون الحُجّة على المسيِّرين، و من جهةٍ أخرى المسيِّرون الذين يسهرون على الاحتفاظ بالوضع الرّاهن، و الرِّهان على وضعيّة الآلة المعطَّلة عن قصد من طرفهم، لغرض الاستفادة منها بشتى السُّبّل، حيث جاءت اللوحة الثانيّة على لسان "السي خليفة لندوشين" لتأكِّد هذا التناقض، و عرضه في نفس الوقت

« مصنعكم في خطر.....ما يجيبوا صانع "للبرمة" ما يوفروا الوسائل الضروريّة..... ناس داخل وخارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة، راهم ضاغطين على مصيركم و على مؤسّستكم، فيهم اللي يخدم القطاع الخاص الوطني، اللي يخدم راس المال الأجنبي..... ناس لو يصيبوا الطّاقة يبيعوا المصنع فوق رسانكم..... البرمة سبّة باش يوقفوا ثلاثين عامل..... لو تصنعوا البرمة تلزموا على ذوك النّاس يوَخروا للوراء و السبّة ما تبقاش صالحة»[561](V1 50.57-52.40).

[561] مسرحيّة اللثام العرض.

هذه الجدليّة الرئيسيّة التي كانت منطلقًا لجدليّات ثانويّة، جسّدتها ثنائيّات متناقضة، حرّكت الأحداث من خلال تطوُّرها، برهوم/العمّال، برهوم/ الخجل من المجتمع بعد المُصيبة، برهوم المناضل الصّادق/ المخرِّب، برهوم البريء/ المتّهم، و لإثبات هذا الطرح يقول عبد القادر علّولة على لسان برهوم الخجول

« نديرر..... بغيت انديرر مديرة صغيرة في حياتي افتحوا لي صفكم وخلّوني حتى أنا انديرر ولو مرّة فريدة..... ما عندك ما تدير يا لمحوَّج مصيرك يتصرفوا فيه الأخرين ..... واش باغي تدير ..... أنت بنفسك مديرة الأخرين. أنت مديُور فيك و مديور عليك.»[562](V1 14.58-15.40).

هي الحقيقة التي أراد ايصالها علّولة عبر شخصيّة برهوم العامل البسيط الميكانيكي، لكن عبد القادر علّولة لم يقف عند العامل بل تجاوزه إلى اظهار الصّورة القاتمة التي آل إليها الوضع والمجتمع الجزائري على حدٍّ سواء، بعد التحولات التي طرأت على الساحة السيّاسية و اسقاطاتها على الواجهة الاجتماعيّة، و في اللّوحة الرابعة و على لسان القوال، سارِدًا لِملحمة برهوم النضاليّة يقول عبد القادر علّولة

« سمع شاب يقصّر مع صاحبه، سمعه يقول في البداية كانت الديموقراطيّة متغلبة، في الجولة الثانيّة عرف العنف كيف يتصرّف..... في الجولة الثالثة..... برهوم حكماته الدوخة..... رفد راسه ياش يتنفّس و يشوف للنّاس، لثامه في العنق مربوط مدلي..... اللي يشوف فيه وجهه يكمّش حواجبه و يدوّر راسه..... عاد يشوف في النّاس ديرين الدَّالة هذا يخوَن هذا و يصرخوا "عدالة"، "عدالة"..... يشوف في الصبيان يجروا رافدين الجمر في كفوف يديهم..... يشوف ناس بخيط الرقبة و الكوستيم رافدين سلاح و منظمين مظاهرة، رافدين لفتات مكتوب عليهم " اللّهفة حتى للموت"....."طاق على من طاق"...." اللي ما يشطحش مع ماريكان نعضُّوه"»[563](V2.24.35-25.14).

[562] ن. م.
[563] ن. م.

و من خلال هذه العمليّة السرديّة قام عبد القادر علّولة بعرض سلبيات الوضع الراهن ، و في نفس الوقت فضح التوجّهات السياسيّة التي بدأت تنشط علنًا عكس التوجّهات التي كانت قائمة و التي اتّسمت بنزعتها الأشتراكيّة و التي تشبّع بها المواطن الجزائري، ووجهّت أفكاره و سلوكه قبل تاريخ الانفتاح السيّاسي، و ما إن تكسّرت تلك الثوابت و المعتقدات، حتى انقسم المجتمع الجزائري، و حصل شرخٌ عميق في توجهاته، ظهرت من خلاله عدّةُ أيديولوجيّاتٍ أخرى نافست الأيديولوجيّة التي كانت مهيمنة، [و من حيث يعلم أو لا يعلم، جسد عبد القادر علّولة الفكرة الألتوسريّة" Althusser " التي مفادها أنّ الأيديولوجيا عابرة للتاريخ، وجودها أزلي، قد يتغيّر مضمونها، لكن ليس ممكنًا تغيير وظيفتها]، و من خلال شخصيّة "الشريفة" زوجة برهوم الخجول و اثناء انتقادها للأثر الخارجي على الدّاخل قائلةً

« هدوا أصحاب الشواشي حركة جديدة غير اليوم اللي سمعت بيهم..... كل عام تجينا موجة من الخارج و تصفعنا غفلة»[564] (V1.27.31-27.48).

بناءً على ذُكِر سلفًا، يظهر جليًّا أنّ عبد القادر علّولة حاول عرض الواقع أمام الجمهور كما هو، انطلاقا من خطِّه الأيديولوجي الذي لم يتغيّر، و ذلك عبر انحيّازه التام لطبقة العمّال و سعيه الدؤوب وراء العدالة الاجتماعيّة، والتنديد بكل الممارسات السيّئة في تسيير المال العام، و كذا العمل على ابراز معاداته للرأسمالية العالميّة و كل مظاهر الاستغلال، ولذلك جاءت مسرحيّة اللّثام لتكشف الواقع و تعريّته أمام المعني الأوّل و هو المواطن الجزائري لكي يعي واقعه، و يسعى لتغييره عبر التكاتف و التلاحم ، و على أنّ هذا التغيير مربوطٌ بتجاوز الواقع و فكِ طلاسمه بحكمةٍ للخروج من الوضع القاتم بأقل الخسائر، و الوضع الجديد يفرض تفكيرًا جديدًا، كما يفرض أسبقيّة تغيُّرِ الأفكار للأخذ بزمام الأمور و من ثمَّ، المبادرة بالفعل، و على انّها من مسؤولية الأفراد، و على هذا يختم "برهوم" المسرحيّة في اللّوحة السادسة، و في آخر المشاهد قائلاً

[564] ن. م.

« أنا.....أنا باش نوجد الثيقة من جديد في نفسي، نوجد القوّة الفكريّة اللّي تسمحلي نشبط مرّة ثانيّة في الحياة..... نلصق في الحياة، نتغلّب على الإهانة اللّي سكنتني ، و نوجد كرامتي من جديد»[565] (v2.1.16.55-1.17.17)، و من هنا سعى مضمون المسرحيّة إلى خلق الوعي لدى الجمهور، من خلال وضعه في صلب الأحداث و الرهانات التي تدور من حوله، ودفعه دفعًا لأخذ موقفٍ منها، و البحث عن حلولٍ هي في مصلحة الجميع و في مصلحة هذا الوطن، و بهذا جسّد عبد القادر علّولة نظريّة الانعكاس باعتبارها من أسس الفن الاشتراكي(الواقعيّة الاشتراكيّة) و أهمُّ ما فيها خلق نماذج انسانيّة مستوحاةٌ من الواقع الاجتماعي تعيش التراكمات السياسيّة – الاقتصاديّة — الاجتماعيّة.

أمّا فيما يخص الشّكل، و من خلاله البنية الدراميّة، كان "مسرح الحلقة" و اكتمال التجربة و ظهور مسرح سردي متعالٍ عن الحواريّة التقليديّة، حتى و إن وُجدت، فهي سرديّةٌ حواريّة تعتمدُ على تقنيّة القوّال/ الممثّل، الدلالة فيه ليست حكرًا على الكلمةِ، بل كان للصورة البصريّة دورًا فاعلا، من خلال الحركة و الايماءة تزامنًا مع الكلمة السرديّة وفي هذا المجال أظهر عبد القادر علّولة مستوى راقيًا ، يليق بمستوى المعلِّم، و أنّه يقوم بتوزيع الأدوار بطريقة تزامنيّة(Synchronique)، وإن لم يحترس المتلقي و يحرص على حضوره الذهني ، حتمًا لا يمكن للصّورة أن تكتمل في مخيّلته، هو تزامن ثلاثة عناصر سرد/حركة/ايماءة و بذلك «فالمواجهة قائمة بين الحدث المسرحي المعروض و سلوك العرض الذي يظهره»[566].و التي جسّدها في عدّة مشاهد في اللّوحة الأولى على لسان القوّالة في سياقٍ سرديٍّ حواريٍّ، ومنها

« شارعوا أيّوب الأصرم..... يتوسّط في اللعب»[567](V1.10.28-11.54)، هذه العمليّة تعتبر من صميم التوزيع الموسيقى لأنّها خاضعة للزمن، وإن لم يُأخَذ هذا الأخير في الحُسبان، فلن يكون هناك امتدادًا

[565] ن. م.

[566] Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003. P31.

[567] مسرحيّة اللّثام العرض.

بصريًّا للعمليّة السرديّة. حيث يمكن ترجمتها موسيقيًّا على أنّ السّرد هو اللّحن الأساسي(Mélodie) الأفقي ، و مجموعة الحركات و الايماءات المرافقة عموديّة و هي الهرموني (L'harmonie)عموديّة، و كأنّ المخرج تحوّلَ إلى قائد فرقة أوركستراليّة يعتمد على الورقة الموسيقيّة(Partition Musicale).

أمّا ركحيًّا فهي ضرورة ملئ الفضاء، وتحويل كثافة الديكور و الأكسيسوارات، إلى كثافة أكثر تجريدًا يحفرها المخرج في مخيّلة المتلقّي عن طريق عناصر أخرى متزامنة هي : السرد/الحركة/ الايماءة، و بواسطة هذا التجانس السّمعي البصري و من خلال عمليّة التزامن(La synchronisation) تأخذ الدلالة مجراها و تصل المتلقّي كاملةً غير مبتورةٍ. وباختلال هذه العمليّة يفقد المشهد كلَّ دلالاته المستهدفة من قِبل المخرج، و تكون النتائج عكسيّة، فعوض ربط العناصر المتزامنة من طرف المتلقّي، يجد نفسه مشوّشًا، إمَّا سمعيًّا أو بصريًّا، هو بذلك غير قادرٍ على ادراك ما يحدث أمامه. ومِن أهمِ التقنيّات "البرشتيّة" التي ظهرت في مسرحيّة اللّثام باعتبارها مسرحية سرديّة، هي معالجة الشخصيّات "بصيغة الغائب" من طرف الممثّل، و التي ابدع بأدائها القوّال / المغنّي ، أو مجموعة القوّالة سواءٌ في السرد الحكائي و المغنَّى أو في عمليّة السّرد الحواري و في هذا الصّدد قال بريشت «يجب على الممثّل أن يكون مُبلِّغًا و مُخبراً عن الفعل المسرحي وواجبه الأساسي أن يدفع الجمهور الى التّفكير، أن يستحِثَّهُ على اتّخاد القرارات، وبذلك هو مُحاضرٌ و مُعلِّقٌ ومُبلِّغٌ»[568]،حيث طغت هذه الصيغة السرديّة المغنّاة/ الحكائيّة على جلّ المقاطع

« جانب قراينه في الكدح و هاز مصيره، قلفط و شمَّر و اغطس في المعركة»[569] (V1.59.20-60.00).

ومن هذا المشهد يتّضح جليًّا أن عبد القادر علّولة بَلغ مستوى عالٍ من التّجريد و الرمزيّةِ، و ذلك عبر تعدُّدِ مستويات العرض المتّسقة و المتجانسة، حيث يُصبحُ من المستحيل على المتلقّي أن يُدرك الصّورة الكاملة إلاَّ إذا

[568] موريس فيشمان. تدريب الممثّل. ترجمة نور الدين مصطفى. الدّار المصريّة للتأليف و التّرجمة. القاهرة. د ت. ص24.
[569] مسرحيّة اللّثام. العرض

كان حاضرًا ذهنيًّا أوّلاً، ذلك ما تجلّى عبر الاختزالات(Stylisations) البصريّة التي تمرُّ من خلال العمليّة السرديّة متزامنةً مع الحركةِ و الإماءةِ، و من خلال تفعيل تقنيّة التغريب(Distancie)، التي تعمل على الابعاد و خلق المسافات، و في هاتين الحالتين يجد الممثِّلُ نفسه «مدعوٌّ إلى أن يغيّر ذاته دون كللٍ مدركًا ادراكًا كاملاً لغايتهِ و للسّبل المؤدّية اليها»[570].

أمَّا موسيقى العرض المسرحي الخاصّة بمسرحيّة "اللّثام"، جاءت في ثوبها الفرجوي، باعتبارها عرضًا قائمًا بذاته، ألهب الجمهور و تفاعل معه ، و قد اعتمد المخرج عبد القادر علّولة في اختياره للمادّة الصوتيّة الموسيقيّة على ثلاثة أنواع هي: "الأغنيّة الحكائيّة" التي طغت على مجملِ العرض ، "الموسيقى الآليّة" المسجّلة، "الجوقة". ليُحرِّك الأحداث وليضبط الإيقاع العام للعرض من خلالها، وذلك على مستوى السّرد، الحركة، الايماءة. لكن وظيفتها الأساسيّة كانت في خلق المسافات بين الممثّل و الشخصيّة التي يعرضها، وبين المتلقّي و الحدث الدرامي، أمّا فيما يخصّ الجوقة التي كانت جِدُّ متداخلة مع الأغنيّة الحكائيّة ،كان دورها يكمن في قطع تسلسل الأحداث لدى المتلقّي عند سماعه للأغنيّة عبر مقاطعها التي تحمل في طيّاتها تطوّر أحداث الشّخصيّة.

أمّا فيما يخصُّ الأغنيّة الحكائيّة (Chanson Narratif) فمن أهمِّ ميزاتها أنّها جاءت أوّلاً امتدادًا موسيقيًّا لمسرحيّة "الخبزة" وروحها الموسيقيّة "الغيوانيّة"، بِجديدٍ، هو عدد الآلات الايقاعيّة المستعملة و بروز آلة "البانجو"، و بذلك اكتمال الفرقة العازفة، و الأداء المميّز للقوّال / المغنّي، و اختيّار هذا النّوع الموسيقي كان حتمًا مقصودًا من طرف المخرج، حيث كان نابعًا من المعرفة المسبقة لتفاعل الجمهور معه من حيث اللّحن و الكلمة. أمّا ثانيًّا فكانت العودة للّحن الواحد متعدِّد التيمات (Les thèmes) من حيث هو محرّكٌ للأحداثِ، والأغنيّة الحكائيّة، في بعدها الموسيقي، هي حقًّا أغنيّة تتجسّد فيها أهمُّ مقوّمات الأغنيّة من "مقاطع"(Couplets)أُوكلت للقوّال/المغنّي، و"لازمة"(Refrain) كانت من مهام الجوقة، حيث توالت اللّوحات و معها التيمات محمولةً بإيقاعات و ألحانٍ

[570]برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997. ص8.

صوفيّة غيوانيّة تقشعرُّ لها الأبدان، و من بداية العرض و تزامنه مع البرولوغ (prologue) الذي لم يكن تقليديّا بل من خلاله ظهرت الجوقة بكاملها عازفةً ومغنيّةً و هو اثبات آخر للنظريّة "البريشتيّة"التي تُقاوم فكرة الفن الشامل الفاغنيري (L'art totale)، وفكرة المغنّي المحترف/ الممثّل، للوصول للمسرح الشامل(Théâtre Totale) و الممثّل المحترف/ المغنّي، [منظور عكسي للعمل الفنّي]و ما ميّز الأغنيّة الحكائيّة كونها تفسيريّة (Illustratif) ، هذه الوظيفة "التغريبيّة" خصّها عبد القادر علّولة لمجموعة القوّالة ممثّلةً في الجوقة

« جلّول العامل خويا قلبه مشطون، جهده النّافع مخطوف شوقه مرهون، حقه الواضح معفوس رايه مسجون، جلّول العامل خويا قلبه مشطون »[571] (V1.03.30-04.04)، يتخلّلها مقطعٌ بكامله (Couplet) له وظيفة تغريبيّة أخرى تتمثّل في "اقتراح" لوحةً قائمةً بذاتها، سرديّةً حكائيّةً/حواريّة على المتلقّي ،و ما إن ينتهي المقطع حتى تظهر "اللازمة" مُعلنةً الدُّخول في الحدث(V1.05.06-05.29)[572].

أمّا الموسيقى الآليّة فاختارها عبد القادر علّولة مسجّلة، و بأسلوب أداء (Pianissimo) أولاً كخلفيّة صوتيّة تشدُّ انتباه المتلقّي، وثانيًا كونها مثيرةً للتساؤل لديه، ليتفاعل مع الحدث الذي يجري أمامه، ومن ذلك، يأخذُ موقفًا باعتباره عنصرًا فاعلاً في العرض، ما ظهر ركحيًّا في المدّة المقترحةِ (V1.50.56-52.40)[573].

من هنا يستنتج البحث أنّ "الموسيقى الآليّة" كانت واضحة المعالم في وظيفتها، حيث كانت تسير ضد موسيقى النسق الأرسطي الذي يسعى دائمًا إل تقويّة الحدث أو تزيينه لغاياتٍ بسيكولوجيّة، لإبرازها في وظيفةٍ معاكسةٍ تمامًا وهي الموسيقى في حالة "أخذ موقف".

أمّا الأغنيّة الحكائيّة بما فيها الجوقة مدمجةً معها، كانت عبارة عن موسيقى برنامج (Musique à programme) ذات جوهرٍ سرديٍّ(Narratif) باعتبارها "مرسِلاً" لها وظائف تفسيريّة/ اقتراحيه هي من صميم التغريب البريشتي.

---

[571] مسرحيّة اللّثام العرض

[572] ن. م.

[573] ن. م.

مرّرَ عبد القادر علّولة أفكاره الأيديولوجيّة ذات النزعة الاشتراكيّة إلى "مُرسَلٍ إليه" هو المتلقّي. وبناءً على هذا، جاءت المادّة الصوتيّة الموسيقيّة بارزةً في عدّةِ وظائف دراميّة، ذُكِرت سلفًا، ممثّلةً في الأغنيّة الحكائيّة، المكوّنةِ عضويًّا من"الموسيقى/الكلمة"، لتكون أولى المستويات السيميولوجيّة المجسّدةِ في "المستوى الشاعري"(Niveau Poétique)، و ذلك من خلال "النوع الغيواني" الذي وقع اختياره لتُستلهم ألحانه و من ثمّ، تُألّف للعرض ، و ذلك لشدّة ارتباط، هذا النوع الموسيقي الغنائي بالتراث الشعبي و أصله الشفوي، و كذا قوّته الاحتجاجيّة ضدّ الظّلم و الطغيان و الاستغلال، و موسيقاه الروحيّة الصوفيّة باعتبارها« رؤية شعبية بامتياز يحتجون بها من دواخلهم بجوارحهم بجسدهم بكيانهم الروحي، أكثر مما يحتجون بعقل وبوعي وبحساب سياسي صريح واضح كما يفعل الفاعل السياسي..... كما اخترقت حتى جدران الفقر والجنون ومَن يصل إلى وجدان المتسوِّلين والمجاذيب فقد بلغ الأنثروبي واستقر في ذاكرة كونية." الجذبة" في إحالة على الصوفية»[574].

من خلال هذه الموسيقى باعتبارها "المرسِل" سعى عبد القادر علّولة أولاً، وراء الصّدمة العاطفيّة كونها مؤقّتة غايته حشد الهِمم و إعطاء الصبغة النضاليّة للعرض، ومن ثم، فسح المجال للأغنيّة الحكائيّة لتقوم بالتوجيه الأيديولوجي محمولةً بنوعٍ موسيقيٍّ احتجاجي نضالي، ويكفي بذكر المقطع الغنائي الرّابع حتي يتجلّى بوضوح الخط الأيديولوجي الذي التزم به علّولة

«شاف للمجتمع من جديد ، فهم البُنية ،طبقة في الحرمان و الشقاء، "تبيع في جهدها"، و أخرى على ظهرها تتنعَّم في راحة»[575] (V2. 07.20-07.33).

هو تفعيل واضحٌ لأهم ما وردَ في "البيان الشيوعي" حيث يقول كارل ماركس فيه« بقدر ما تنمو البرجوازية الرأسمالية ستنمو البروليتاريا، أي طبقة العمال العصريّين ، هؤلاء العمال المرغمين على بيع أنفسهم يوميًّا ، هم

[574] الجزيرة مقالة تحت عنوان ممنوعون ناس الغيوان. الثورة الأصيلة والتجديد في الموسيقى العربية 13-01-2007.
17س.47 .

[575] مسرحيّة اللّثام. العرض

سلعة لا تختلف في شيء عن أي سلعة أخرى»[576]. ومن خلال هذا العمق الأيديولوجي الذي مرَّ عبر ثنائيّةٍ صوتيّةٍ هي الموسيقي/ السرد الحكائي، سعى عبد القادر علولة انطلاقًا من قناعاته و أفكاره و رؤيته لهذا العالم الوصول إلى متلقٍّ يعيش الواقع المعروض أمامه، بكلّ تفاصيله و تراكماته، هذا المتلقّي هو المستوى السيميولوجي الثاني "للشّكل الرمزي"(Forme Symbolique) في الموسيقى، باعتباره "مُرسَلاً إليه" و بذلك يجسِّدُ "المستوى الجمالي" (Niveau Esthétique)،يُستثارُ ذهنيًّا عبر موسيقى "غيوانيّة" احتجاجيّة لها وقعٌ كبيرٌ عليه وجدانيًّا، و عبر أشعارٍ معبّرةٍ، مثّلت اللّباس المادي لأفكار عبد القادر علّولة وخطّه الأيديولوجي ذو النزعة الاشتراكيّة.

عند الفصل بين الموسيقى و الكلمة يظهر المستوى السيميولوجي الثالث و هو المستوي الحيادي(Niveau Neutre)، الذي يخصُّ التأليف الموسيقى في حد ذاته، باعتبار موسيقى "الغيوان" رمزًا للذودِ عن المُستضعفين و المـُستغَلِّين، لهذا تطابقت ألحان الغيوان الحاملة لروح النِّضال، و مواجهة الظلم و الطّغيان، و كذا الاستغلال، مع أفكار عبد القادر علّولة و خطّه الأيديولوجي ذو النزعة الاشتراكيّة، لهذا لم يتوانى في استلهام هذا النّوع من الموسيقى في عرض مسرحيّة اللّثام لغايةٍ ثنائيّة فنيّة/أيديولوجيّة.

من خلال ربط المستويين "الشاعري" و "الجمالي"، تظهر القوّة الرّمزيّة الايحائيّة للأغنيّة الحكائيّة، "موسيقى نضاليّة احتجاجيّة غيوانيّة/كلمات ذات غايات أيديولوجيّة"،و التي من خلالها يمكن تبرير الدور الأديولوجي للموسيقى في مسرحيّة اللثام. وبناءً على هذا يمكن القول أنّ الموسيقى الغيوانيّة علامة (Signe) تحيل(Renvoie) إلى ما هو غير ذاتها. باعتبارها لحظة مُعاشة من التّاريخ تحيلُ إلى لحظة تاريخيّة أخرى(العرض)، و منه تظهر «العلامة على أنّها جزءٌ من التّجربة(الانسانيّة)، الذي يحيلُ إلى تجربةٍ أخرى»[577] . وانطلاقًا من هذا المُعطى، تظهرُ براعة المُخرج عبد القادر علّولة في توظيفِ هذا النّوع الموسيقي بطريقة مقصودة محسوبةٍ مسبقًا، و بمعرفةٍ تامّةٍ لأثرها

[576] K.Marx. Le Manifeste Communiste1848.1.Trad.Charles Andler. Société Nouvelle. Paris.1901.P31.
[577] Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique. Éd Actes sud/INA2009P119.

على المتلقّي، لتمرير خطّه الأيديولوجي ذو النّزعة الاشتراكيّة، لهذا الأخير الذي يعيش تراكمات سياسيّة، اقتصاديّة و اجتماعيّة ، أثّرت على حياته اليوميّة، و بذلك فخاصيّة الإحالة (Le Renvoie) تعتبر من أهم خصائص الرمزيّة، و التي من خلالها تتجاوز الموسيقى حاجز لا دلاليّتها (La Musique est asémantique) في العرض المسرحي، حيث تصل إلى المتلقّي كما أراد لها أن تكون المخرج. و من أهم خصائص الموسيقى الغيوانيّة التي خدمت العرض، تجلّت في شكلها التراثي ذو الأصل الشفوي الذي يحملُ في طيّاته قيّمًا أصيلةً لها جذورها عند المواطن المغاربي، و في مضمونها الحامل للروح الاحتجاجيّة النضاليّة و المتطلّعة إلى غدٍ أفضل ، و بأداءها الصوفي الروحي، و ما «يعضد هذا التوجّه الغنائيّ الصوفي هو اعتماد موسيقى الغيوان على آلات موسيقية عتيقة مثل "الهجهوج" و"الطام طام" و"السنتير" و"الطعريجة" و"البانجو" و"الغمبري"، هي التي كان بعضها مستعملاً في حضرات المجاذيب وأتباع الصوفية. هذا، إضافة إلى نزوع جميع أغانيها إلى تعرية المسكوت عنه في المعيش اليومي باستعمال كثير من السخرية السوداء الممزوجة أحيانا بحماسة ذاك الوقت»[578].

و بناءً على ما ذُكِر سلفًا، يمكن القول أنّ بإمكان الموسيقى أن تتجاوز اشكاليّة "الثنائيّة السوسوريّة" لتحديد ماهيّة الرسالة الموسيقيّة(الأيديولوجيّة) اعتمادًا على نظريّة الأشكال الرمزيّة "لجون مولينو" و "جون جاك ناتييز" داخل العرض المسرحي، انطلاقًا من الوظيفة الرمزيّة(La fonction Symbolique) عبر الشّكل الرمزي (La forme Symbolique)، بمستوياته الثلاث: المستوى "الشاعري" (Niveau Poétique) باعتباره "مُرسِل "، و المستوي الجمالي (Niveau Esthétique) باعتباره "مُرسَلٌ إليه"، و المستوى الحيّادي (Niveau Neutre) باعتباره الرسالة.

[578] عبد الدايم السلامي. مبدعون لأنّهم مجاذيب. جريدة العرب اللندنيّة.2012/12/07.

خاتمة

تعتبر الوظيفة الدراميّة للموسيقى في العرض المسرحي من أهم الوظائف التي يوليها المخرجون والكتّاب المسرحيّون أهميّةً كبيرة لما لها من تأثير على المتلقّي، وكذا على مجريات العرض. لكن، جاء هذا البحث ليسلّط الضوء على علاقة شديدة التعقيد، تكون فيها الموسيقى حاملةً لفكرة أيديولوجية داخل العرض المسرحي. وبذلك هي ذات غايةٍ خارجَ مجالها. ومن هذا المنطلق، خاض البحث أوّلاً في مفهوم الأيديولوجيا، بعد وضعه في سيّاق الفكر الاجتماعي، حيث أنّ الأيديولوجيا ظاهرة انسانيّة، جسّدت ذلك الصّراع الأزلي المتمثّل في جدليّة المهيمِن والمهيمَن حتى قبل ظهور المفهوم، فكانت المقاربة السوسيو- تاريخيّة، الوسيلة الناجعة لتقفّي الظاهرة حتى ظهور المصطلح باعتباره "علم الأفكار" في مرحلة الأنوار المتأخّرة على يد "دوستوت دو تراسي" في سيّاقه العلمي، و بناءً على هذا كان تتبّعُ أفكار الفلاسفة الحيِّز الموضوعي للوصول إلى ظهور المفهوم عبر التراكمات الفكريّة، و التحوّلات السياسيّة و الاقتصاديّة، باعتبار أفكارهم "نظرة للعالم". سواءٌ أكانت نظرتهم تبريريّة، أو مُنتقدة للوضع الراهن أنداك، أو مقترحة لحلول ما.

فكانت محاورات" سقراط" التي لا تنقطع في مواجهة السفسطائيّين، ثم "أفلاطون" وجمهوريّته الفاضلة التي حملت صفات الطوباويّة، وبعدهم "أرسطو" الذي انطلقت أفكاره من الواقع، وجسّدها عبر كاتبه السيّاسة. لكن مع تطوّر الفكر البشري و تقدّم التاريخ جاءت مرحلة عصر النهضة، وفيها أصبح الإنسان جوهر الكون، فحدثت القطيعة مع الفكر اللاهوتي، و في نفس المرحلة التّاريخيّة التي سعت بفلاسفتها و مفكريها إلى تنظيم المجتمعات كأولويّة قصوى و أساسيّة، لجأ مفكّروها و فلاسفتها إلى فكرة "العقد الاجتماعي" كمخرج من الفوضى الأيديولوجيّة التي كانت تتخبّط فيها أروبّا، و بذلك ظهر أسم "توماس هوبز" الذي ناد بحكمٍ مطلقٍ، لأن العدالة بدون قسرٍ و لا قوّة هي عنده عديمة الجدوى، و من بعده ظهر المفكّر "جون لوك" الذي ناد بضرورة إيجاد صيغة لتفعيل العقد الاجتماعي كمخرج ينتقل به النّاس من حالة الطّبيعة إلى حالة المجتمع الذي يحتكم إلى قوانين

وضعيّة، لكن هناك مفكّرٌ و فيلسوفٌ آخر ركّز على مشكلة اللامساواة بين أفراد الشّعب و هو "ج.ج.روسو" الذي رأى في الملكيّة الخاصّة أصل كلّ تفاوتٍ، و بدوره دعا إلى تفعيل عقدٍ اجتماعي يحمي الفرد وممتلكاته، و ذلك بوضع نفسه طواعيّةً تحت إدارة الجميع.

علمًا أنّ اختيار الفلاسفة الذين وردت أسماءهم في المبحث الأوّل من الفصل الأوّل لم يكن أمرًا اعتباطيا، بل كان اختيّارًا موضوعيًّا منطلِقًا مِن أعمالِ مَن أبدع المصطلح، والذي اعتمد على أفكارهم في تحديد اسم المصطلح في جانبه العلمي التجريبي، ومنه وضع المجتمع محلّ تحليل، متجاوزًا بذلك التحليلات الميتافيزيقيّة واللاهوتية.

"دوستوت دو تراسي" صاحب مصطلح الأيديولوجيا" Idéologie" يؤكّد أنّ ملكة الفكر، تعتبر أهم ظاهرة عرفها الأنسان وجب تقويّتها بعناصر أخرى كالتعليم والتّربيّة للوصولِ إلى مجتمع يتعايش فيه كل الأفراد بكل أمان. لكن سرعان ما أصبح مصطلح الأيديولوجيا مؤشّرًا عن تغيير حتمي وشيك في المجتمع الفرنسي، إلاّ أنّ "نابوليون بونابارت" استعمل المصطلح بطريقةٍ تحقيريّة، وادّعى أنّ الأيديولوجيّون ومن خلالهم الأيديولوجيا هدفها تحطيم الإمبراطورية، وبذلك هي ميتافيزيقا ظلاميّة، وما الأيديولوجييّن بالنسبة إليه إلاّ أغبياء حالمين.

اعتبارًا من هذه اللحظة أخذ مصطلح الأيديولوجيا منعطفًا مغايرًا ليصبح مفهومًا يعني الفكر المشوّه. و في السيرورة التاريخيّة جاء القرن التاسع عشر معلنًا عهد البورجوازية وسيطرة رأس المال على كلّ مناحي الحياة، هي مرحلة ظهر فيها اسم "كارل ماركس" مرتبطًا بمفهوم الأيديولوجيا، الذي يعني الفكر المشوّه، أو الفكر الزائف، وأنّ طبيعة الإنتاج الفكري تتغيّر بنفس القدر الذي يتغيّر به الإنتاج المادي، وأن الأفكار المسيطرة في كل عصر هي دائما أفكار الطّبقة الحاكمة، ولهذا فالتّاريخ عنده هو تاريخ صراع الطبقات. علمًا أنّ مفهوم الأيديولوجيا عند كارل ماركس، جسّده في عمليّةٍ نقديّة ضد الشّباب الهيغيلي وتصوّرهم الأيديولوجي للفلسفة الألمانية. والأيديولوجيا عنده مرتبطة بالوعي الزائف، والاغتراب، والبناء الفوقي والتّحتي، الصراع الطّبقي. وأسبقيّة المادّة

على الفكر، وما الفكرة عنده إلاّ انعكاس للمادة. وانطلاقا من هنا تأتي المادية الدياليكتيكيّة لتعكس الرؤية وتضع المادة قبل الفكر عبر استعمال نفس الوسيلة وهي الدياليكتيك الهيغيلي. و من ثمّ جاءت موجة من المفكرين و الفلاسفة تبنّوا الفكر الماركسي و طوّروه حسب واقعهم و نظرتهم للعالم. حيث ظهر إسم "جورج لوكاش" الحامل للفكر الماركسي، حيث قام بتطوير نظرية الإيديولوجيا عند كارل ماركس التي كانت مبنية على الاغتراب، وسط جدلية الصراع الطبقي، إلى بنائها على أساس الصنمية و التشيؤ، كنتيجة حتمية للنظام الرأسمالي، على أساس مبدأ الكليّة، التي يفرضها الواقع المتمثّل في الصّراع الطبقي بين البورجوازية و البروليتاريا، و الذي يلعب فيها الوعي الطبقي دورا هاما.

و يأتي بعده الإيطالي الماركسي" أنطونيو غرامشي" الذي ركّز على إيديولوجية الهيمنة التي مارستها الدولة الرأسمالية على المجتمع، و لهذا لا يمكن عزل مفهوم الايدولوجيا عند أنطونيو غرامشي عن الكل الفلسفي، وفلسفته هي فلسفة "البراكسيس". ثم جاء "كارل مانهايم" ليؤكّد أنّ مفهوم الأيديولوجيا هو محصِّلة التفاعل الاجتماعي الكلّي، وبذلك تعتبر كل أشكال التّفكير ذات طابع أيديولوجي. و يأتي الدّور على "لوي أتوسير" الذي فرّق بين النّزعة الإنسانية (الأيديولوجيّة) و النّزعة اللا إنسانيّة(العلميّة) عند كارل ماركس. حيث أنّ الأيديولوجيّة عنده تدور حتمًا في دوائر الدّولة بأجهزتها القمعيّة، كما أنّها تحتاج أيضا إلى قدر من القبول الاجتماعي. حيث تمزج بين الأدوات القهريّة والأدوات القيميّة، هذا ما تجلّى في مقالته" الأجهزة الأيديولوجيّة للدّولة".

بعدها جاء البحث في فصله الثّاني ليظهر أنّ موسيقى العرض المسرحي بإمكانها أن تكون حاملةً لنسقٍ أيديولوجي بإمكان المتلقّي إدراكه. وعلى هذا ورد في البحث تساءل هام يفضي إلى تفاعل الموسيقى مع الشّرط الأيديولوجي القائم، ومن هنا عكف البحث على الخوض أولا في ماهيّة الموسيقى، ثمّ، ربطها بالواقع من خلال مقاربةٍ سوسيو-تاريخيّة، و على ذلك ابراز علاقة الموسيقى بالمسرح ووظيفتها فيه، و من ثمّة، الدخول في صلب

الموضوع من خلال نماذج للتوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح عبر مسرحي "بريشت" الملحمي و مسرح البيوميكانيكا ل"مايرهولد" و اشكاليّة تمرير الفكرة الأيديولوجيّة عبر الموسيقى اعتمادًا على رمزيّة اللّحن الذي بحيل إلى شيءٍ خارجٍ عنه من خلال دراسةٍ سيميولوجيّة.

و يأتي الفصل الثّالث باعتباره تطبيقًا لما ورد في الفصلين النظريّين و كان النموذج فيه مسرح " عبد القادر علّولة" من خلال ثلاثة عروض هي مسرحيّات "الخبزة"، "الأجواد"، "اللّثام" و كيف أن الشكل التراثي طغى على أعمال هذا الممثّل و المخرج و الكاتب، و بذلك هو تمرير لأيديولوجيّته من خلال موسيقى مستلهمة من التراث شكلاً و أداءً معتمِدًا على الغنائيّة (الكلام المغنّى).

و من أهم النتائج كذلك التي توصّل أليها البحث هي:

- الأيديولوجيا ظاهرةٌ انسانيّة مضامينها متغيِّرة (الأيديولوجيّات)، باستثناء وظائفها.
- المسرح وعاءٌ فنيٌّ للأيديولوجيّات، تتحرّكُ من خلاله.و بذلك هي الأيديولوجيا في قناعٍ جماليٍّ.
- ما إن يقترن هذا الفن (الموسيقى) بالمسرح حتى يفقد كلَّ حريّته، ويصبح بذلك أحد مفردات العرض المسرحي، أو عنصرًا من عناصره. إلاَّ أنّ مميّزات وخصائص هذا الفن أثبتت أنّه حليفٌ موثوقٌ، لا يمكن للعرض المسرحي تجاهله أو تجاوزه ، ما إن يرى المُخرج حاجةً لذلك، أو من خلال نص الكاتب.
- الموسيقى فيه باستطاعتها أن تتجاوز وظيفتها الدراميّة إلى الوظيفة الأيديولوجيّة.
- استحالة احتواء الوظيفة الأيديولوجيّة، و تحليلها بطريقةٍ علميّةٍ وموضوعيّة، لأنّها عنصرٌ لا أدبيٌّ و "لا سيمنطيقي"داخل العرض المسرحي(Asémantique)، إلاّ عبر منفد السيميولوجيا الموسيقيّة (Sémiologie musicale) ،و من خلالها نظريّة الأشكال الرمزيّة(Les formes Symboliques)، مع تثبيت الوظيفة الرمزيّة للموسيقى(La Fonction Symbolique)، و تأكيد عمليّة الإحالة (Le Renvoi) و من خلالها لما هو

خارج عنها وعن مجال تطوّرها بمفرداتها، عن طريق تفعيل الأشكال الرمزيّة الثلاث باعتبارها مستويات سيميولوجيّة ممثّلةً في :

1- المستوى الشّاعري(Niveau Poétique)

2- المستوى الحيادي (Niveau Neutre)

3- المستوى الجمالي (Niveau Esthétique)

- مسرحيّة اللّثام موسيقيًّا، هي امتدادٌ لمسرحيّة الخبزة مجسّدةً في اللّحن الواحد متعدِّد التيمات. لكن باثراء آلي/ غنائي معتمدًا على نفس النّوع الموسيقي.

و في الأخير لا يدّعي البحث أنّه توصَّل إلى الغاية المرسومة، بل حاول عبر هذه المغامرة البحثيّة، أن يقترب قدر الإمكان، و أن يضع لبنةً متواضعة تستندُ عليها البحوث المستقبليّة التي تهتمُّ بموسيقى العرض المسرحي وأن يقول و بكلِّ صدقٍ أنّ المهتمّين بالشأن المسرحي في الجزائر، سواءٌ ممارسون أو أكاديميّون، قد تناسوا بوعي، أو بغير وعي هذا العنصر، و قد حان الوقت لإعطائه مكانته اللائقة من خلال تجارب الممارسين و بحوث الأكاديميين. علمًا أنّ الجزائر لها إمكانات ضخمة، وهياكل قاعديّة كثيرة ومؤسّسات تربويّة تسهر على تعليم النّاشئة كلّ ما يخص هذا الفن (الموسيقى). والله من وراء القصد.

مكتبة البحث

قرآن كريم

المصادر باللّغة العربيّة

1- توفيق الحكيم. الطعام لكلِّ فم. مكتبة مصر. د ط 1963.

2- عبد القادر علّولة. من مسرحيات علّولة. الأقوال، الأجواد، اللثام. موفم للنّشر.الجزائر. 1997.

3- مسرحيّة الأجواد عبد القادر علّولة

4- مسرحيّة الخبزة عبد القادر علّولة

5- مسرحيّة اللّثام عبد القادر علّولة

المصادر المترجمة إلى اللّغة العربيّة

1- أرسطو. السيّاسة. ترجمة الأب أغوسطينس. اليونسكو.بيروت 1957.

2- أرسطو. فن الشّعر. ابراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو مصريّة. د ط. د ت.

3- أرسطوطاليس. السياسة. ترجمة أحمد لطفي السيّد. الدار القوميّة للطّباعة والنّشر. مصر. ع 2. د ت

4- برتولد بريشت. نظريّة المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف التكريتي. علم المعرفة. بيروت.2001

5- توماس هوبز. اللفيتان. الأصول الطّبيعية والسياسية لسلطة الدّولة. ترجمة ديانا حرب. دار الفارابي أبو ضبي ط1. 2011

6- جورج لوكاش. تاريخ الوعي الطّبقي. ترجمة حنّا الشّاعر. دار الأندلس للطّباعة و النّشر.بيروت.ط2. 1982.

7- جون جاك روسو. العقد الاجتماعي. ترجمة عادل زعيتر. مؤسّسة الأبحاث العربيّة. بيروت. ط2. 1995.

8- جون جاك روسو. خطاب في أصول التّفاوت. ترجمة بولس غانم. المنظّمة العربيّة للتّرجمة. بيروت.ط1. 2009.

9- جون لوك. الحكومة المدنيّة وصلتها بالعقد الاجتماعي. ترجمة محمّد شوقي الكيّال. شركة الإعلانات الشرقية. د ط د ت.

10- فردينان دي سوسير. علم اللّغة. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. دار آفاق عربيّة. بغداد.1985.

11- كارل ماركس. رأس المال . ترجمة راشد البرّاوي. مكتبة النّهظة المصريّة.ج1. 1947.

12- كارل ماركس. رأس المال. ترجمة فهد كمنقش. دار التقدّم موسكو. المجلّد 1. 1985.

13- كارل ماركس. مخطوطات 1844.ترجمة محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة.القاهرة.1974.

14- كارل ماكس فردريك انجلز. الأيديولوجية الألمانية . ترجمة فؤاد أيوب. دار دمشق ط1. 1976.

15- كارل ماهايم. الأيديولوجيا و اليوتوبيا. ترجمة محمّد رجا الديريني. شركة المكتبات الكويتيّة.ط1. 1980.

16- كلود لفي شتراوس. الأناسة البنيانيّة. ترجمة حسين قبيسي. المركز الثّقافي.بيروت.ط1. 1995.

17-

المصادر باللّغة الأجنبيّة

1-*Antonio Gramsci. Dans Le Texte.P1. Éditions sociales. Paris. 1975.*

2-Antonio Gramsci. Dans Le Texte.P2. Éditions sociales. Paris. 1975.

3-B.Brecht. Ecrit sur Le théatre. Trad. Bernard Banoun. Ed Gallimard. Paris .2001

4-Bertolt Brecht. Écrit sur le Théâtre. Trad. Jean Tailleur. 1. Ed L'Arche. Paris 1972.

5-Karl.Marx. Le Manifeste Communiste1848.1.Trad.Charles Andler. Société Nouvelle. Paris.1901.

6-Karl Marx. Contribution à La critique de L'économie Politique. Éd. Sociales. Paris 1972.

المراجع باللّغة العربيّة

1- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5 ،1981

2- أحمد الميناوي. جمهوريّة أفلاطون. دار الكتاب العربيّة. دمشق. ط1. 2010.

3- أحمد رأفت عبد الجواد. مبادئ علم الاجتماع. مكتبة نهضة الشّرق. القاهرة. د ط. 1983.

4- أحمد كمال زكي. النّقد الأدبي الحديث اصوله و اتجاهاته. دار النهضة العربيّة. بيروت. ط1. 1983.

5- إدريس قرقوّة. الظاهرة المسرحيّة في الجزائر. دراسة في السّياق و الآفاق. دار الغرب للنّشر و التوزيع. وهران. د ت

6- امام عبد الفتّاح امام. المنهج الجدلي عند هيغل. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ط3. 2007.

7- أنطوني ثورلي. اللّغة والأسطورة. ترجمة منيرة كروان. عين للدّراسات والبحوث الإنسانية. القاهرة. ط1. 1997.

8- بوعلام لمباركيّة. حوليّات التراث. جامعة مستغانم. 2006. ع 06.

9- جميل حمداوي. صورة المسرح الجزائري في النّقد المغربي. مكتبة المثقّف. بغداد.ط1 2015.

10- حسن حماد. الانسان المغترب عند أريك فروم. مكتبة دار الكلمة. القاهرة.2005 .

11- حسن عبد الحميد رشوان. الأيديولوجيا والمجتمع. المكتب الجامعي الحديث.الاسكندريّة.2009

12- خالد أمين. المسرح المحكي في المغرب و الجزائر. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. ط1. 2006

13- سعد الدين كليب. وعي الحداثة. منشورات اتّحاد كتّاب العرب. د. ط. 1972.

14- سليم الحلو، الموسيقى النظرية، منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. ط2. 1972.

15- سمير أيوب. تأثيرات الإيديولوجيا في علم الاجتماع.معهد الأنماء العربي. ط1.بيروت لبنان 1983.

16- شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي مؤسسة حورس الدولية للطباعة و للنشر.الإسكندريّة.ط1. 2009 .

17- صفي الدّين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1980.

18- عبد السّلام حيمر. في سوسيولوجيا الثّقافة و المثقّفين.الشّبكة العربية للأبحاث و النّشر. ط1. بيروت.2009.

19- عبد العاطي السيّد. علم اجتماع المعرفة دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 2001.

20- عبد القادر القط. الإخراج المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون ط 1. 1998. 1997.

21- عبد الكريم برشيد. حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة. الدار البيضا. المغرب. ط1. 1985

22- عبد الله العروي. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي. بيروت . ط5. 1993

23- عبد الله شريّط. مع الفكر السيّاسي الجديد والمجهود الأيديولوجي في الجزائر. المؤسسة الوطنيّة للكتاب. الجزائر. د ط 1986

24- عبد المجيد شكري. فنون المسرح والاتصال الإعلام.، ط1 . دار الفكر العربي. القاهرة. مصر. 2011

25- فاروق خورشيد. أدب الأسطورة عند العرب. مكتبة الثّقافة الدينية. القاهرة.ط1. 2004.

26- قدري محمود حفني. ستالين. الماديّة الديالكتيكية والتّاريخيّة. دار دمشق للطّباعة و النّشر. مصر. 2007.

27- قيس الزبيدي. مسرح التّغيير. مقالات في منهج بريخت الفنّي. دار بن رشد. لبنان.ط1. 1978.

28- لخضر منصوري. تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علّولة. منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري. جامعة وهران.2014.

29- محمّد أحمد الحفني. موسيقى قدماء المصريّين. دار المطبوعات الرّاقيّة. القاهرة.1936.

30- محمّد أديب السّيلاوي. الإحتفاليّة في المسرح المغربي الحديث. دار الحريّة للطّباعة. بغداد.1983

31- محمّد العمري.الموازنات الصّوتيّة من الرؤية البلاغيّة و الممارسة الشّعريّة دار افريقيا الشّرق- المغرب2001.

32- محمّد الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. مراجعة محمود أحمد الحفني. دار الكتاب العربي. د ط.د

33- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5 ،1967.

34- محمد جعفر حسين. الأيديولوجيا وعلم الاجتماع. دار المعرفة الجامعيّة. الإسكندرية. 2006.

35- محمد جمال طحّان. صنّاع الحضارة. صفحات للدّراسات و النّشر.دمشق. 2010.

36- محمّد زكي عشماوي. المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة. دار النهضة العربيّة .بيروت. ط1. 1981.

37- محمّد سبيلا. الأيديولوجيا نحو نظرة تكامليّة. المركز الثّقافي العربي. بيروت .ط1. 1992.

38- محمّد سبيلا. الأيديولوجيا. دفاتر فلسفيّة. دار توبقال للنّشر.المغرب.ط2. 2006.

39- محمّد صدّيق. النظريّة الملحميّة في مسرح بريشت. دار الثّقافة الجديدة. القاهرة. ط.1. 1992.

40- محمّد عابد الجابري. نحن والتّراث. المركز الثّقافي العربي. ط6. 1993.

41- محمّد عودة. أسس علم الاجتماع. دار النّهظة العربيّة. بيروت. د ط. د ت .

42- محمّد فتّوح أحمد. الرّمز والرّمزيّة في الّعصر المعاصر. دار المعارف القاهرة. ط2. 1978.

43- محمّد مفتاح .ديناميّة النّص السّردي الثّقافي العربي .الدّار البيضاء المغرب.ط3-2006.

44- مدحت الكاشف. المسرح و الإنسان. تقنيّات العرض المسرحي المعاصر. الهيئة المصريّة للكتاب. القاهرة. د ط. 2008.

45- مصطفى رمضاني. الأدب المغاربي اليوم. منشورات اتّحاد كتّاب المغرب. الرّباط.ط1. 2006

46- نهاد صليحة. التيارات المسرحيّة المعاصرة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.1997

المراجع المترجمة إلى اللّغة العربيّة

1- أرنست كاسيرر. الدّولة والأسطورة. ترجمة أحمد حمدي محمود.الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. 1975.

2- ارنيست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998

3- أريك بانتلي. نظريّة المسرح الحديث. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافيّة العامّة. ط2. 1986.

4- برنار دورت. قراءة بريشت.ترجمة ماري لور سمعان.دراسات نقديّة عالميّة.دمشق.1997.

5- بول ريكور. محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا ترجمة فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة . 2002

6- بيتر بروكر. الحداثة و ما بعد الحداثة. ترجمة عبد الوهّاب علوّب. منشورات المجتمع الثّقافي. أبو ضبي. ط1. 1995.

7- جاك اتالي .ماركس أو فكر العالم . سيرة حياة .ترجمة محمد صبح دار كنعان للنشر ط1 2008.

8- جاك آتالي. كارل ماركس أو فكر العالم. ترجمة محمّد صبح. دار كنعان.ط1. 2008 .

9- جورج بوليتزر. أصول الفلسفة الماركسيّة. تعريب شعبان بركات. منشورات المكتبة العصريّة. بيروت. ج1.د ت.

10- جورج لوكاش. دراسات في الواقعيّة. ترجمة نايف بلّوز. المؤسسة العامة للدراسات و النشر. لبنان ط 3. 1985

11- جوليوس برتنوي. الفيلسوف و الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر. الاسكندريّة ط1. 2004.

12- جون بيار فارنون. الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة. ترجمة حنان قصّاب..الأهالي للطّباعة و النّشر. ط1. 1999.

13- جون مليتو. ماهو التّراث الماركسي الحقيقي. ترجمة مركز الدّراسات الاشتراكية. د ت. د ط .

14- دافيد هوكس. الأيديولوجيّة. ترجمة. إبراهيم فتحي. المجلس الأعلى للثقافة.2000 .

15- روجي غارودي. كارل ماركس. ترجمة جورج طرابيشي. منشورات دار الآداب .لبنان.ط1. 1970.

16- ستانيسلافسكي. إعداد الممثّل. ترجمة شريف شاكر. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.1997.

17- ستانيسلافسكي. حياتي في الفن. ترجمة نديم معلا. الهيئة العامّة للكتاب. دمشق.د.ط 2012.

18- غاستون باشلار. تكوين العقل العلمي. ترجمة خليل أحمد خليل. المؤسّسة الجامعيّة للنّشر و التّوزيع. بيروت. ط1. 1981.

19- فرانسيس واين. رأس المال لكارل ماركس سيرة. ترجمة ثائر ديب. العبيكان للنّشر ط1. 2007.

20- فردريك انجلز. رسائل في الماديّة التّاريخيّة. ترجمة الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1980.

21- فردريك انجلز. ضدّ دوهرينغ. ترجمة محمّد الجندي. دار التقدّم موسكو.1986 .

22- فردريك نيتشه. مولد التراجيديا. ترجمة شاهر حسن عبيد. دار الحوار سوريا.ط1. 2008.

23- فرونسوا شاتلي. تاريخ الأيديولوجيات. ت. أنطوان حمصي. منشورات وزارة الثّقافة.دمشق.ج1. 1983

24- فريدريك أوين. برتولد بريشت. حياته أعماله. عصره. تلاجمة إبراهيم العريس. دار ابن خلدون. بيروت ط2. 1983.

25- فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر. دار الفارابي.بيروت ط1. 1979.

26- كارل ماركس. اسهام في نقد فلسفة الحقوق عند هيغل. ترجمة هيثم منّاع..منشورات الجمل. 1986.

27- كوزنيتسوف. لود فيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكيّة الألمانيّة. ت. الياس شاهين. دار التقدّم موسكو.1987.

28- ليف تولستوي ما هو الفن؟ ترجمة محمّد عبدو النجّاري. دار الحصاد للنّشر والتّوزيع. دمشق. 2014.

29- ليو شتراوس. تاريخ الفلسفة السياسة. ترجمة محمود سيّد أحمد. المجلس الأعلى للثّقافة. القاهرة.ط1 ج2. 2005.

30- مارسيا إلياد. المقدّس والمدنّس. ترجمة عبد الهادي عبّاس. دار دمشق. ط1. 1988.

31- موريس فيشمان. تدريب الممثّل. ترجمة نور الدين مصطفى. الدّار المصريّة للتأليف و التّرجمة. القاهرة. د ت.

32- نيكولاي غوغول: المقتّش العام. ترجمة غائب طعمة فرمان. دار المدى.بغداد.ط1. 2014.

33- نيكولاي ميكيافللي. الأمير. ترجمة أكرم مؤمن. مكتبة ابن سينا. مصر. 2004 .

34- هربرت ريد. الفن و المجتمع. ترجمة فتح الله عبد الحليم. مكتبة الاسكندريّة. د ت.

35- هواس. فن الشّعر. ترجمة لويس عوض. الهيئة المصريّة العامة للكتاب.1977.

36- هيجل. فن الشّعر. ترجمة جورج طرابيشي.. دار الطبيعة. بيروت. ط1. 1981.

المراجع باللّغة الأجنبيّة

1-*A.Danhauser. Théorie de la musique. Éd. Henry Le Moine. Paris. 1872.*

2-Adolf Apia. Œuvre Complete. Volume 3.L'age D'homme.suisse.1990.

3-Adolf Appia. Musique et L'art du théâtre. L'âge D'homme.Suisse.1962.

4-Antoine Destutt de Tracy. Mémoire sur la Faculté de Penser. IMP.IN.S.M.P Paris 1796

5-B.Brecht. The Measeres Taken « La Décision ». éd et Trad.John Willett.Arcad PubNew.1964.

6-Béatrice Picon-Vallin. Meyerhold. Les voix de la création théâtrale. Éd. Art du Spectacle.Paris.CNRS.N°17.2004.

7-Bronislaw Malinowski. Le Mythe Dans ma psychologie Primitive. Classique Des sciences sociale.2002.

8-Christian Godin. La Totalité V4.Livre1.Ed Champ Vallon.Paris.1998.

9-Claudine Amiard Chevrel. Les symbolistes russes et le théâtre. Éd L'age D'homme.Lausanne.1994.

10-Claudine Amiard Chevrel. Théâtre et cinéma. Années Vingt.T1. L'Age D'Homme. Lausanne. 1990.

11-Claudius Piat. Aristote. Les grands Philosophe.2emed.Felix Lacan. Paris. 1912

12-Claudius Piatt. Socrate. Les grands Philosophe.2emed.Felix Lacan.Paris. 1915

13-Daniel mesguish. L'éternel éphémère. Éd le seuil. Paris.1991.

14-Eduard Schure. Drame Musicale T1. Richard Wagner. Son Œuvre Et Son Idée. Paris. 1886.

15-EMILE VUILLERMOZ. Histoire de la musique. ARTHEME Fayard. Paris 1949.

16-Florence Fixe. Musique de scène, Musique en scène. Éd Orizons. Paris .2012.

17-Fred Fischbach. L'évolution Politique de Bertolt Brecht. Presses université Lille 3 1976.

18-Friedrich Wilhelm Nietzsche. Le cas Wagner. Trad. Henri Albert.2011.

19-George Gusdorf. La conscience Révolutionnaire. Ed. Payot. Paris 1978.

20-George Sorel. Réflexion Sur La Violence. 2Éd. Marcel Revière. Paris.1910.

21-Gérard Conio..L'avant-garde Russe et La Synthèse des Art. Éd L'Age D'homme.Lausanne.1990.

22-Gérard de Samaelé. Le Banjo à Cinq Cordes. L'harmattan.2015.

23-Hannah Arendt. Le Système Totalitaire.point Essais Éd Seuil. Paris. 2005.

24-Huston Chamberlin. Le Drame Wagnérien.Bib.Fischbacker. Paris 1998.

Igor Stravinsky. Chronique De Ma VIe. Éd Domoel et Steel. Paris .1962.

25-Igor. F. Stravinsky. Poétique Musicale. Revue de musicologie. Société Française de musicologie.2003

26-J. Combarieu. Histoire de la musique. Dés origines Au 20ème siècle.LIBRAIRIE ARMAND COLIN. 3èmeéd.Paris. 1920

27-J.J Nattiez. Musique .Une encyclopédie pour le 21ème siècle. V2.Ed Act/Sud.Paris.2004.

28-Jacques Russ. La Marche Des Idées Contemporaine. Armand Colin. Paris. 1994.

29-James lincoln. L'aventure du jazz. Éd Albin Michel.paris 1981.

30-Jean Beachler.Qu'est ce que L'idéologie. Collection Idées N°345 Gallimard.Paris 1976

31-Jean Marie Brevault. Que Cachent Nos émotions. Éd L'Harmattan. Paris 2007.

32-Jean Molino. Le Singe Musicien. Sémiologie Et Anthropologie de la Musique. Éd Actes sud/INA2009.

33-Jean philippe del sol. Le péril idéologique. Nouvelle édition latine.paris 1982

34-Jean-Marc Piotte. La Pensée Politique de Gramsci. Éd. Parti-Pris. Montréal. 1970.

35-Jeremy Price. Langue. Musique. Identité. Éd PubliBook. Paris 2007.

36-John Locke. Essai Philosophique. Concernent L'entendement Humain. Amsterdam. 1734.

37-Karl Marx. Le 18 Brumaire de louis Bonaparte. Éd. Sociales Paris 1969.

38-Karl Marx. Les Luttes De Classe en France 1848-1850.Les Classiques Des Sciences Sociales.2002.

39-Laurent Feneyrou. Musique et Dramaturgie Esthétique de la Représentation du 20ème Siècle.Paris. 2003.

40-Lois Althusser Et Etienne Ballibar. Lire Le Capital. Éd. Maspero. Paris 1973.

41-Louis Althusser. Idéologie et appareils idéologiques d'État. Les Classique des sciences Sociales.2008.

42-Louis Althusser. Sur La Philosophie. Éd. Gallimard.Paris.1994.

43-Marx &Engels. Etudes Philosophique. Edition sociales Paris 1974.

44-Michel Imberty. Entendre La Musique. Éd Bordas.Paris.1979

45-Michel Imberty. Les écritures du temps.Trad.M.Baroni. Éd. Dunod. Paris. 1981.

46-Muriel plana et Frédric Sounac.Les Relations Musique – Théâtre.L'Harmattan.Paris.2010.

47-Patrice Pavis. Analyse du spectacle. Armand Colin. Paris.2005.

48-Paul Ricoeur. Du Texte à L'action : Essais D'herméneutique 2. Éd Le Seuil. Paris 1986.

49-Paule Druilhe. Histoire De La Musique. Éd Hachette.Paris. 1949.

50-Pierre F.Dalled. Le Matérialisme Occulté et La genèse du sensualisme. Ed Librairie philosophique. Paris 2005.

51-Pierre-André Taguieff. Wagner Contr Les Juifs. Éd Berg International.Paris.2012.

52-Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 1.1891-1917 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1973.

53-Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 3. 1930-1936 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1980

54-Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre.Tome 4. 1936-1940 Trad .Beatrice PV. Éd L'âge D'homme. Lausanne. 1992

56-W.F Hegel. Système des beaux-arts.Trad.Ch Bénard tome2.Ladrange. Paris. 1860.

57-Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.

الرّسائل الجامعيّة

1- براهمي سماعين. تلقّي التجارب المسرحيّة المعاصرة في الجزائر. رسالة دكتوراه. جامعة وهران . 2013-2014.

2- بسّدات عبد الصّمد: دور الموسيقى في مسرح العبث. رسالة ماستر.2012-2013.

3- عرفي عبد الكريم: الفكاهة ومسرح عبد القادر علّولة،رسالة ماجيستير. تلمسان 2011- 2012.

4- قمّاش ليلى. البعد السوسيو-لساني في ترجمة قصائد الملحون. رسالة ماجستير.جامعة وهران 2010-2011

5- لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علّولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001-2002.

المجلاّت و الجرائد و المقالات

1- أحمد حمّومي. التراث الشّعبي و المسر تجربتان من الجزائر. مجلّة انسانيّات. الجزائر.ع 12. 2012

2- الجزيرة مقالة تحت عنوان ممنوعون ناس الغيوان. الثورة الأصيلة والتجديد في الموسيقى العربية 13-2007-01

3- ساهرة عليوي حسين. الخلافات الأدبية في أصل الموشحات الأندلسية. مجلّة جامعيّة. بابل. بغداد .2015. ع20

4- عبد الدايم السلامي. مبدعون لأنّهم مجاذيب. جريدة العرب اللندنيّة.07-12-2012.

5- مجلّة أكاديميّة. الطقوس و الشعائر الاحتفاليّة في النص المسرحي الجزائري. مكتبة الرشاد. الجزائر.2013.

الدراسات باللغة الأجنبيّة

1- *Etude. Irène Perelli-Contos. Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale. vol. 20, n° 3, 1988, Éditeur : Département des littératures de l'Université Laval.*

2- *Nathalie roxine symphonie n° 6 pastoral.OSB.la fabrique. France*

التسجيلات والوثائقيّات

1- حوار خاص من اعداد الصّايم الحاج مع عبد القادر علّولة. حصّة من أرشيف الإذاعة. ذكريات فنّان. إذاعة وهران 1993.

2- وثائقي ل "كنال الجيري" خاص بحياة الفنّان عبد القادر علّولة1939-1994. تعليق بوعلام كمال. انتاج أدونيد فيلم

3- *Documentaire. La guerre des symphonies. Rhombus Média.ART.1997.*

المعاجم و القواميس باللّغة العربيّة

1- إبراهيم مذكور. المعجم الفلسفي. الهيئة العامّة لمطابع الأميريّة . القاهرة.1983.

2- أوندري لالاند.موسوعة لالاند الفلسفيّة.مجلّد1 منشورات عويدات. تعريب خليل أحمد خليل.بيروت 2001.

3- جمبل صلبا. المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللّبناني. بيروت. ط2.ج1. 1982.

4- جيرار بن سوسان. معجم الماركسيّة النّقدي. ترجمة جماعيّة. دار الفرابي .بيروت. 2003.

5- جيل فيريول. معجم مصطلحات علم الاجتماع..ترجمة أنسام محمّد الأسعد.دار مكتبة الهلال.بيروت.ط1. 2011.

6- صالح المصلح. الشّامل. قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعيّة. دار عالم الكتب. ط1. 1999.

7- ماري الياس. حنان قصّاب. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. ط 1. 1997

8- معجم الموسيقى. مجمع اللغة العربية. مصر.2000.

9- مجدي وهبة و كامل المهندس. معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب. مكتبة لبنان.ط2. 1984

المعاجم و القواميس باللّغة الأجنبيّة

10- *A. Lavigniac . encyclopédie de la musique. Lib.Delagrave. Paris.1925.*

11- *J.J.Rousseau. Dictionnaire de Musique. Paris. 1768.*

12- *Marc Vignal. Dictionnaire de Musique. Larousse. 2001.*

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة	.....	أ - و
	الفصل الأوّل: **مفهوم الأبديولوجيا في الفكر الأجتماعي**	
المبحث الأوّل: ماهيّة الأيديولوجيا	.....	07
التّأسيس الفلسفي للشّرط الأيديولوجي	.....	10
سقراط	.....	11
أفلاطون	.....	12
أرسطو	.....	13
توماس هوبز	.....	16
جون لوك	.....	19
جون جاك روسو	.....	22
دوتراسي مبدع مصطلح الأيديولوجيا	.....	26
المبحث الثّاني: المفهوم الماركسي للأيديولوجيا	.....	29
الوعي الزائف	.....	34
الاغتراب	.....	36
البناء التحتي والفوقي	.....	42
الصراع الطّبقي	.....	45
الماديّة التّاريخية	.....	49
الماديّة الدياليكتيكيّة	.....	52
المبحث الثّالث: مفهوم الأيديولوجيا بعد ماركس	.....	58
جورج لوكاش	.....	58
أنطونيو غرامشي	.....	63
كارل مانهايم	.....	67
لوي ألتوسير	.....	74
الوظائف الأيديولوجيّة	.....	80
تقاطع الأيديولوجيا و الأسطورة	.....	82
	الفصل الثّاني: **الجوهر الأيديولوجي لوظيفة الموسيقى في المسرح**	
المبحث الأوّل: تفاعل الموسيقى مع الشّرط الأيديولوجي	.....	87
ماهيّة الموسيقى	.....	89
البعد النفسي و الفيزيولوجي للموسيقى	.....	104
البعد السوسيو- تاريخي للموسيقى	.....	105
المبحث الثّاني: علاقة الموسيقى بالمسرح ووظيفتها فيه	.....	117
الزمن الموسيقي	.....	119
الزّمن المسرحي	.....	121
وظيفة الموسيقى في العرض المسرحي	.....	123
المبحث الثّالث: نماذج من التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح	.....	131
مسرح بريشت	.....	134
البعد الأيديولوجي لمسرح بريشت	.....	136
البعد الفنّي لمسرح بريشت	.....	142

فهرس الموضوعات

الوظيفة الأيديولوجيّة للموسيقى في مسرح بريشت	.....	149
مسرح مايرهولد	.....	170
خصائص مسرح مايرهولد	.....	174
دور الموسيقى في بيوميكانيكا مايرهولد و جوهرها الأيديولوجي	.....	181
مسرحيّة المفتّش العام والجوهر الأيديولوجي لوظيفة الموسيقى فيها	.....	187
	الفصل الثالث: **الحمولة الأيديولوجية للوسيقى في مسرح علّولة**	199
توطئة	.....	199
المبحث الأوّل: ثنائيّة التّراث الشّعبي و الملحميّة البريشتيّة في مسرح علّولة	.....	206
الحلقة في مسرح علّولة		208
القوّال في مسرح علّولة		209
المبحث الثّاني: تمظهرات الأيديولوجيا في مسرح عبد القادر علّولة		215
النّزعة الاشتراكيّة		215
التّقاطع الفكري مع بريشت		219
المبحث الثّالث: الموسيقى و دورها الأيديولوجي في مسرح عبد القادر علّولة		223
مسرحيّة الخبزة		225
مسرحيّة الأجواد		232
مسرحيّة اللّثام		251
خاتمة		262
مكتبة البحث		267
فهرس الموضوعات		278