وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــــة د. مولاي الطاهر
سعيدة
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون

تخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) الموسومة بـ:

جماليات التلقي في مسرح كاتب ياسين

من اعداد :
سماعين فاطمة الزهراء

اشراف:
د.عزوز هني حيزية

السنة الجامعية: 2016م/2017م

إهداء

اهدي ثمرة جهدي

إلى روح عمي و أبي سماعين سليمان
و عائلته راجية من المولى أن
يسكنهم الفردوس الأعلى

واخص بذكر الوالدين الكريمين
أطال الله في عمرهما.

والى كل عائلة سماعين

إلى كل روح عفيفة تحب الخير.

شكر و عرفان

أتقدم بشكري و فائق احترامي لكل من ساعدني في انجاز هدا البحث المتواضع و اخص بالذكر :

المشرفة على المذكرة "الدكتورة عزوز هني حيزية " اشكرها على جميل صبرها و نصائحها التي قدمتها لي .

و اشكر رئيسة و أساتذة قسم الفنون وموظفيه

و الذين يعرفوني سواء من قريب أو بعيد.

شكرا

مقدمة

إن من أهم دراسات النقد الأدبي الحديث شكلت انعطافا في مسار الأدب من حيث علاقة النص بقارئه أو متلقيه . والمعروف عنها أنها علاقة تواصلية لان النص يكتب مرة ويقرا مرات عديدة من قبل القارئ لتبقى القراءة الفعل الثقافي الأكثر التصاقا بنص.

ومن هدا الأساسنشأة جمالية التلقي التي جعلت من القارئ محور لدراستها الأكاديمية وفي تعريف مبسط لها هي التفاعل أو التحاور بين النص و قارئه و إنتاجرؤية جديدة لتشكيل معنى .

ولا تقتصر نظرية القراءة على الآداب فقط بل اهتمت حتى بالفنون باعتبارها تحمل رسالة إنسانية. و المسرح كونه جزء من هده الفنون فهو رسالة الجمهور انبثقت منه لتعود إليه فهو يقدم المتعة و التعليم و التسلية و يعالج مواضيع المجتمع دون غيره. وهدا ما يمنح المسرح بعض الخصوصية فهو يتجه إلى متلقي الذي هو احد أهم ركائزه الذي بدونه يفقد كيانه ووجوده.

التلقي و إن ظهر على انه سهل لكنه في حقيقة الأمر عملية معقدة حيث يستقبل فيها القارئ النص و يعيد إنتاج نص خاص به. لهدا سعى مقدمي الإنتاج المسرحي إلى إنتاج نص يتلاءم مع الجمهور داخل سنن ثقافي خاص به. فهو يهتم بتلبية حاجاته بما يتواءم مع دوق الجمهور في صورة جمالية هدا ما يسعى إلى تحقيقه المخرج المسرحي الذي يعمل على تحويل النص الدرامي المكتوب إلى عرض مرئي متوجه إلى جمهور. وبما إن المسرح الجزائري لا يختلف في مسالة أهمية المتلقي ولا في تاريخ نشأته فقد كان في البداية عبارة عن أشكال مسرحية فلم يعرف المسرح بمفهوم الغربي. وظل هدا النوع مستمر قام علي سلالي الملقب ب: علالو بكتابة و إخراج مسرحية جحا التي كانت بمثابة بداية فعلية للمسرح الجزائري وهدا لمراعاتها لمتطلبات الجمهور وبدلك استطاع إيصال خطابه إلى كافة فآت المجتمع.

ومن بين أهم الكتاب الدين تركوا بصمتهم في المسرح الجزائري كاتب ياسين الذي تميزت إعماله بتلاحم و عمق الإبداع حيث لفت انتباه القارئ بأسلوبه الراقي في تلك الحقبة

التي كان يكتب فيها و حتى اللحظة لأنه لم يتجه بخطابه للقارئ المحلي فقط وصل خطابه للقارئ الأوروبي بحكم انه كتب بلغة المستعمر ليعرف بالقضية الجزائرية ومعانات شعبها.هدا ما دفع بنا لدراسة هدا الموضوع المعنون : "جمالية التلقي في مسرح كاتب ياسين ،مسرحية غبرة الفهامة انمودجا" .

ولقد تمحورت إشكالية البحث حول مجموعة أسئلة :

- هل النص موضوع مستقل لاعتمد في وجوده على فعل القراءة ؟
- هل لقي كاتب ياسين من خلال أعماله تجاوب من الجمهور ؟
- هل الرسالة التي يبثها المسرح وخاصة مسرح كاتب ياسين موجه إلى جمهور عام أو فئة خاصة ؟

فيعتبر التلقي اعادة انتاج للنص و تصنيع نص جديد ، و لايمكننا الفصل بين النص و القراءة ولا يمكن تصور النص بمعزل عن فعل القراءة

وعلى هدا الاساس جاءت فكرة التي بثها كاتب ياسين من خلال اعماله الابداعية التي حيرة النقاد ووجد القراء مجال خصب في هده النصوص سواء النثرية و المسرحية و حتى الشعرية للإجابة عن اسئلتهم وهدا وان تعددت مستويات هدا المتلقي .

خضعت هده الدراسة للمنهج النقدي التحليلي الذي يغوص في تحليل هدا العمل المسرحي.

ولإعطاء صورة شاملة وواضحة حول معالجة هدا الموضوع قسمنا بحثنا فضلا عن مقدمة و خاتمة و ملحق إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول موسوم بعنوان**إرهاصات نظرية التلقي** وبدوره قسمناه إلى ثلاثة مباحث ، المبحث الأول بعنوان **نظرية القراءة الأدبية و المسرحية** قمنا فيه بدراسة النظريات و الفلسفات التي سبقت جمالية التلقي ومهدت لها

أما المبحث الثاني الذي هو **التلقي من منظور ياوس وايزر**حيث تطرقنا في هدا المبحثإلىأهم مؤسسين هده النظرية .

والمبحث الثالث جاء بعنوان **التلقي في المسرح و خصوصية المتلقي المسرحي**مضمون هدا المبحث يتمحور في طبيعة التلقي في المسرح وعلاقة هده النظرية بهدا الفن .

إما الفصل الثاني عنوناه ب :**التلقي ومسرح كاتب ياسين** أيضا قسمناه إلى ثلاثة مباحث تحدت الأول عن **كاتب ياسين بين الإيديولوجية و الجمالية** وضحنا فيه إيديولوجية كاتب ياسين في كتاباته الأدبية و المسرحية .

المبحث الثانيالذي كان بعنوان **تقنيات العرض المسرحي و مساهمته في بناء المعنى** وضحنا فيه كيف يتشكل المعنى لدى المتلقي من خلال تقنيات العرض المسرحي

أما المبحث الثالث درسنا فيه **أفق توقع كاتب ياسين** تطرقنا فيه إلىأعماله المسرحية وحتى الروائية منها و ما مدي توافق أفق توقعه مع الجمهور.

أما الفصل الثالث فكان عبارةعن **دراسة نقدية لنص وعرض مسرحية غبرة الفهامة**

ولغرض إثراء موضوع البحث توجب علينا الاستناد على **استبيان**الذي وزعناه على فئة عشوائية من الجمهور .

والذي دفعنا لمعالجة هدا الموضوع عدة أسباب منها ما هو ذاتي ومنها الموضوعي، الموضوعي كون إن المتلقي عنصر ضروري في بناء العرض المسرحي واحد أهم ركائزه.

ودفعني ميلي لاختيار المسرح الجزائري على غيره من المسارح العربية و العالمية لنقص الدراسات النقدية وكذلك كوني جزء من هدا الجمهور.

من اهم الدراسات التي ساعدتني في بحثي ندكر منها :

- برمانة سينة سامية – العلامة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري . مسرحية " الشهداء يعودون هدا الأسبوع " – لنيل شهادة ماجستير لسنة 2009/2008
- خوجة بوعلام – الشخصية و التلقي في مسرح عبد القادر علولة – مسرحية الاجواد انمودجا – لنيل شهادة الماجستير لسنة 2012/2011
- مدكور برزوق – خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة – دراسة تطبيقية – لنيل درجة ماجستير – 2007/2006

اعتمدت في هذه الدراسة عدة مراجع من بينها:

- كاتب ياسين – مسرحية غبرة الفهامة – منشورات المسرح الوطني
- عبد الناصر محمد حسن –نظرية التلقي بين ياوس وايزر –دار النهضة العربية -2002
- مخلوف بوكروح – نظرية التلقي – مقدمة نظرية – تر عزالدين إسماعيل- الجزائر -2004
- رمان ستلدن –من الشكلانية إلى البنيوية – المجلس الأعلى للثقافة –ط1- 2002
- مخلوف بوكروح – المسرح و الجمهور – دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره- مطابع حسناوي الجزائر- ديسمبر2002
- علومإبراهيمعبداللهوآخرون–المسرحوإشكاليةالجمهور–المؤسسة العربية للدراسات ة النشر – بيروت – لبنان – الطبعة 1 - 2002
- - نهاد صليحة – المسرح بين الفن و الحياة – مهرجان القراءة للجميع–مكتبة الأسرة – القاهرة – 2002 - رولب روبرت – نظرية التلقي – مقدمة النظرية – ترجمة د. عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي – الطبعة 1 – 1415ه/ **1994م**

هده الدراسة كانت محفوفة بالصعوبات سواء الجانب النظري أو التطبيقي فعلى المستوى النظري قلة المراجع و خاصة فيما يخص كاتب ياسين بالغة العربية هدا ما استدعى منا اللجوء إلى الترجمة و تخوفنا من عدم التوصل إلى المعنى الصحيح ،وفيما يخص الجانب التطبيقي واجهنا صعوبة في الحصول على العرض المسرحي الذي لا يوجد في موقع الانترنت وهدا ما استدعى منا البحث عنه .

و في الأخير نرجو من الله السداد والتوفيق.

الفصل الأول

إرهاصات نظرية التلقي

تمهيد

إن الحديث عن علاقة الجمهور بالمسرح و تلقيه له لن تكتمل تفاصيله إذ لم تعد إلى الوراء و البحث عن أصوله و منطلقاته لمعرفة الصلة بين الفن المسرحي و الجمهور، و مما لاشك فيه أن الفن المسرحي هو فن المجتمع انبثق منه ليعود إليه و لا يستطيع أحد أن يفرض المسرح في مجتمع ليس بحاجة إليه و لا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية الفن المسرحي الجماعي من حيث الإبداع و التلقي. و في هذا السياق قال "سعد الله ونوس": "إن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل و متفرجون أو يشاركون فيها و غياب أحد هذين العنصرين فقط ينفي هذه الظاهرة المسرحية"[1]. لان من قوانين المسرح ظهور هدين العنصرين

فالجمهور في المسرح العنصر الأساسي الذي لا يتم المسرح بدونه و ربما الثقافة المسرحية ذاتها من الجمهور نفسه و ذلك يعني وجود جمهور حي ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه و ليتحقق أيضا القانون التواصلي بين المرسل و متلقيه كذلك يشكل الجمهور القطب المقابل للعرض كما تتقابل الخشبة و الصالة في العمارة المسرحية[2]. وهدا ماهو متفق عليه أو المعروف عند العامة

فالجمهور ركن أساسي في العملية المسرحية إلى جانب كونه متلقي فيعتبر أيضا شريك الذي يختلف عن باقي المتلقين في الأنواع الأدبية و الفنية، و ذلك في أن تفاعله وردة فعله تكون آنية.

فالأعمال الفنية و المسرحية هي انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي والمسرحية لن تنفصل عن الواقع الذي أنتجت فيه بل وجاءت لتهتم بشؤون الجمهور وتبحث في مشاكله.

[1] سعد الله ونوس، **بيانات لمسرح عربي جديد**، مجلة المعرفة السورية، عدد 104، 1970، ص08.
[2] د. ماري الياس - حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، عربي / انجليزي / فرنسي، مكتبة لبنان، الناشرون، ص159.

المبحث الأول: نظرية القراءة الأدبية و المسرحية

1. الهيرمونيطيقيا:

لقد ظهر مصطلح الهيرمونيطيقيا منذ القدم أي منذ عصر الإغريق مع الآلهة هورس* Hermes الذي نسب إليه اختراع اللغة و الكتابة و من هذا أخذ اسم Hermeneuties هيوميونيطيقا وهو الرسول الذي ينقل الكلام بين العالمين الإلهي و البشري عن طريق التفسير والتأويل ، ومن هنا انطلقت معنى فلسفة الهيرمونيطيقيا التي هي في أبسط صورها تقوم بعملية التبسيط وتوضيح الأشياء الغامضة و غير الواضحة.

كما أخذت في القرن 20 تهتم بالأمور الفلسفية خاصة في الأنطوبولوجيا و الفهم كونه الأسلوب الأساسي لوجودنا في العالم مع التطور و بالتحديد في عصر التنوير حيث أصبح لها علاقة مباشرة مع النقد الأدبي، حيث صرح المنظرون أن المرء عليه استعمال العقل ليصل إلى التفسير الصحيح و أن مقصد المؤلف هو ما يكون مجسد في النص و ما يجب أن يتوصل إليه القارئ في نهاية الأمر.

كما أن ما يجمع بين القارئ و المؤلف ليس العامل سيكولوجي و إنما هو موضوع النص و هو بين تأليف النص المكتوب و بين فهم النص و تفسيره[1] ، أي بين المؤلف وما يحاول إيصاله للقارئ.

يطول الحديث عن هذه الفلسفة التي ترى أن فهم النص مرهون بمعايشة الجمهور تجربة غريبة عنه باعتبار أن معنى النص يتغير بتغيير المجتمع الذي يتلقى هذا النص و الذي يستدعي من الملتقى إعادة بناء أو عملية تأويل و التي أكد عليها غادامير فالذات الإنسانية [2]هي التي تساعد في فعل التأويل و إنتاج المعرفة وهدا هو ما يقوم به المتلقي قي الأصل.

* هورس: آلهة يونانية قديمة و هو رسول بين الآلهة و البشر، و الآلهة فيما بينها و هو مرسال الآلهة اليونانية.
[1] ينظر: رمان سلدن، من الشكلانية إلى النبوية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص399.
[2] ينظر: مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة و الإعلام، مقامات النشر و التوزيع، ط1، 211، ص43.

2. السفسطائيون:

يقوم مفهوم التلقي عند السفسطائيون في البحث و إنتاج المعنى الذي كان عند اليونان قديما مرتبط بالوجود الإنساني و كما اعتقد السفسطائيون و على لسان بيتاغورس* أن إدراك الأشياء هو أصل المعرفة و الذي يكون صحيح و مطابق الإدراك الحسي للأشياء. و ليس هو نفسه الذي يدركه الطرف الآخر، حيث ينادي هنا لفردية الحواس أو صلة الحواس بالذات الإنسانية و التي هي في تغير دائم و تنقل إلينا في كل مرة شيء مغاير.

و الذي يؤكد أن الحواس مرتبطة بالذات من ناحية الإدراك فمثلا حين نقول زهرة هذا يوحي لنا:

1) دلالة نفسية تدل على السعادة و الفرح.

2) و يمكن لشخص آخر أن يفسرها على أنها منظر من مناظر الطبيعة فقط.

فالحس عند شخص معين لا يكون بالضرورة نفسه عند شخص آخر و إنما قد يخالفه و هنا تتحكم فيه الأحوال الشخصية فما دام المرسل يقوم بفعل التأويل فيمكننا توصيل المعنى أو المقصود و حتى التواصل مع المتلقي و التأثير عليه و إقناعه.

و الغاية هي إقناع المتلقي سواء بالسلب أو الإيجاب فالمبدع هو الذي يمتلك أدوات الإقناع و هو من يقوم بتجسيدها في النص، كما اعتمد السفسطائيون على الاستجابة كمبدأ أو إحداث فعل الإقناع و هذا هو الهدف الأساسي، فالتلقي هدفه إحداث التأثير و الفهم حتى و إن كان المعنى المقصود غير صائب أو مخالف للأخلاق أو العقلية، فهدف السفسطائيون وصول الموضوع أو الفكرة إلى ذهن المتلقي في صورة جمالية[1] لتتم عملية التواصل حتى إن لم تكن تتوافق مع فكره .

* بروتاغورس: 480 ق.م/ 410 ق.م هو زعيم الفكر السفسطائي في قرن 5 ق.م، و كان يعتقد أن الإنسان هو مقياس كل شيء.

[1] ينظر: سنوسية باحفيظ، جمالية التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة انموذجا، مذكرة دكتوراه، 2012/2011، ص10.

التلقي عند أرسطو:

أما التلقي من وجهة نظر أرسطو* فلخص في مصطلح التطهير و الذي يعرف في اليونانية بـ "c atharsis" و هو التنقية و التنظيف هكذا وردت في ترجمة "أبي البشيرين متى في كتاب أرسطو فن الشعر[2]، و معناها في مجال الطب هو التنقية و التفريغ و التطهير الجسدي و العاطفي و مع مرور الوقت تحولت الكلمة إلى المفهوم الفلسفي الذي له علاقة بين العمل الفني و الجمالي و متلقيه.

يعد أرسطو أول من أشار إلى هذا المصطلح في كل من كتابه فن الشعر، علم البلاغة و السياسة حيث قام بربط الأحداث التي تحدث من التطهير و الانفعال الناتج عن متابعة المصير البطل التي تكون نهايتها مأساوية و التي قد تحقق المتعة للمتلقي و اللذة التي تتولد عن عملية التطهير التي سعى أرسطو من خلال الفن للوصول إلى التطهير التام عند المتلقي.

في حين أن الفن عنده ليس محاكاة للعالم المثل كالذي جاء به "أفلاطون" و إنما هو محاكاة للطبيعة لإنتاج صورة أفضل و أجمل هو الواقع الملموس المليء بالإنفصالات الذي يؤدي إلى التطهير[1]، و كما يعتقد أن مصدر اللذة عند المشاهد أو المتلقي يكمن في التحولات التي تحدث، فمثلا مسرحية "أديب ملك" لسفوكل* التحول الذي يقع فيها يكون نبعا للاحتمال أو يكون للضرورة[2] ،التي تحدث تغيرات في ذهن المتلقي و ذلك من خلال تحقيق التأثير و الاستجابة، كما أنه يسعى لأن يخرج الجمهور و خاصة المسرحي بفائدة من مشاهدة العرض و التي تخلص الإنسان من المشاعر الضارة و السلبية و ذلك لا يتحقق إلا إذا كانت هناك استجابة.

---

* أرسطو: (348-322 ق.م) فيلسوف يوناني و واحد من أعظم المفكرين و واحد من أهم مؤسسين الافلسفة الغربية.

[2] مسرح التطهير، مجلة الأفق (www.ofouq.com/archieoo/septoo/aqdoas1-9)

[1] ينظر: ناظم عود الأخضر، أصول المعرفة لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق، 1997، ص38.

* سغوكل: (496-405 ق.م) روائي و مسرحي مأساوي يوناني.

[2] – م . ن ص41

الشكلانية الروسية:

ولدت المدرسة الشكلانية خلال الحرب العالمية الأولى على يد مجموعة شباب لا تجمعهم أي صلة تذكر ولدوا معظمهم في التسعينات من القرن 19 م كانوا طلبة في جامعة موسكو قاموا بإنشاء حلقة موسكو اللغوية و ذلك سنة 1915 من بينهم الناقد "رومان ياكوبسون"*، في حين ظهرت مجموعة أخرى لا تمدهم بأي صلة و هم مجموعة من النقاد و علماء اللغة لجامعة أخرى عرفت باسم "أبوياز" انتسبت إلى هذه الحلقة و من هنا تشكلت الشكلانية الروسية.

اعتمدوا على مبدأ نوعية العلم و هذا هو المبدأ الذي ينظم المنهج الشكلي، فمنطق الشكلانية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها لا المؤثرات الخارجية (جغرافية، سياسية) التي أدت إلى إنتاجها، فكان اتجاه مبدئها نحو علم اللغة كون أن النقد الأدبي الروسي كان بحاجة إلى منهج جديد و التي كانت تدرس الشكل اللغوي للشعر، و قطعوا بذلك دراستهم مع التاريخ، فهو لا يخدم علم الشعر و اعتمدوا في دراستهم على مبدأين :

1) التأكيد على الوحدة العضوية للشعر، بحيث أنه ليس مجرد زخرف و إنما يحتوي بداخله مجموعة من القيم و القوانين.

2) تصور العنصر المسيطر كخاصية تعد المحور المنظم للصياغة باعتبار أن العامل المسيطر في الشعر هو الذي يعدل جميع العناصر التي تأثر في النموذج الخاص بالإيقاع، و على هذا الأساس فإن أصحاب المنهج شكلاني يعتبرون لغة الشعر نظام يصعب فيه عملية التواصل.

حلقة براغ[1] :

قامت مجموعة من علماء اللغة في تشيكوسلوفاكيا بتكون حلقة دراسية التي قامت بإنشاء جملة من المبادئ التي قدمت في المؤتمر الدولي لعلماء اللغة الذي عقد سنة 1928 في لاهاي

* رومان ياكوبسون: عالم لغوي و ناقد روسي من أهم رواده المدرسة الشكلانية الروسية.
[1] ينظر: رامان سلدن- من الشكلانية الى البنيوية - م.س، ص34.

و التي كان عنوانها "النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية" و التي كان زعيمها "ماتياس" في حين أن الفضل لهذه الحلقة يعود لمؤسس المدرسة الشكلية "ياكبسون" الذي نشر الوعي بالنظرية الجديدة في أوساط المثقفين و من هنا فإن علم اللغة عند حلقة براغ يقوم بتصور الواقع اللغوي على أنه نظام سيميولوجي رمزي و يحلل عملية الكلام قبل أن تصل إلى التعبير الواقعي بتتبع مراحله المختلفة، كما وقفت حلقة براغ ضد مدرسة دي سوسير وجعلت للدراسة الآنية الأهمية الأولى ثم الزمنية، و أخذت حلقة براغ تهتم بدراسة القوانين التي تحكم بنية النظم الصوتية و التي كانت أهم المكاسب العلمية التي توصل إليها حلقة براغ.

فحلقة براغ تهتم أو اشتهرت في تاريخ علم اللغة و دراستها الصوتية الدقيقة كما شملت بحوثها لغة الشعر[2] فالآثار التي يتركها الكاتب في النص و التي تكمل العمل الفني الأدبي التي لا ينبغي أن تتجاوز الحدود التي يوضحها العمل نفسه الذي هو الكيان المركب خصوصا في العلاقة بين الأدب و المجتمع و هذا هو هدف المدرسة الشكلية.

البنيوية Structuralisme:

تعتبر البنيوية من المصطلحات الغامضة و التي يصعب إعطاءها تعريف دقيق فهي مشتقة من الأصل اللاتيني Stuere و الذي يعني البنية التي هي في اللغة العربية و استخدمها العرب للدلالة على البناء و التشييد و استعملت في علم اللغة و النحو في بناء الجملة و تركيبها[1]، هذا ما يجعل هناك ارتباط بين المعنى و المبنى فكلما تغيرت البنية تتغير الدلالة أما فيما يخص نشأة الدراسات البنيوية فيرجع الفضل لعالم اللغة فرديناند ذي سوسير* إذ أن الفرقة التي وضعها بين الدال و المدلول و اللغة و الكلام و التفرقة بين التزامن و التعاقب هي أحد الأسس التي اعتمدتها الدراسات البنيوية، و أول من استخدم هذا المصطلح بمعناه الحديث هو جاكوبسون الشكلاني الروسي في مؤتمر لاهاي في حين نادت الشكلانية الروسية

[2] ينظر: محمد بلقاسم، النقد البنيوي، خلفيات اللسانية و الأسس المعرفية و الخصائص، الأثر، مجلة الآداب و اللغات، العدد الثامن، الجزائر، ورقلة، ماي 2008، ص8.

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشرق، القاهرة، 1998، ص120

* فرديناندي دي سوسير: 1957/11/20 / 1913/02/22، عالم لغوي سويسري، و من أهم رواد البنيوية و علم اللسانيات.

إلى النظر في الشكل و عدم الالتفات للمضامين الأخلاقية أو المعتقدات حيث جاء في قول جاكوبسون: "إن الهدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه و إنما أدبيته ، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا"[1]. و هذا أيضا ما يعمل به البنيويون فهم لا ينظرون خارج النص حيث أنهم لا ينظرون إلى التاريخ أو إلى أثر العوامل الخارجية في استخراج دلالة النص و كذلك لا يهتمون إلى ذوق المتلقي أو إلى المؤلف في حد ذاته، فمحط اهتمام البنيويون هو بناء النص و الذي يشكل في بناء هذا النص مجموعة من الأبنية و العناصر المتحدة، لكن شرط أن يكون التحليل تحليلا شموليا.

وعلى هذا الأساس فالبنيوية تركز على أدبية الأدب و ليس على معنى النص، و الاهتمام في الدرجة الأولى على جعل الأدب أدبا و جعل كل الأجناس الأدبية نص أدبي.

نظرية القراءة:

يعتبر رولان بارت* أهم عالم ارتبط اسمه بنظرية القراءة أو سيميولوجيا القراءة و هو من أعلن عن موت المؤلف في كتابه "درس السيميولوجية" الموت المعنوي و ليس المادي.

حيث يتمحور عمل الناقد في إعادة إنتاج النص مرة أخرى و بمعنى آخر هذا ما يقوم به القارئ حسب "بارت" ينتهي عمل المؤلف ليبدأ أو يحل محله القارئ و يتشكل نص جديد يعمل ثقافات عديدة و أفكار تتفق من الأصل و تتعارض معه في مواطن أخرى "القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها و يلحقه التلف فليست وحدة النص في منبعه أو أصله و إنما في مقصده أو اتجاهه"[2] و هنا يقصد بأن القارئ هو أصل أي عمل لأنه يتوجه إليه و هو من يقوم بإنتاج معنى حسب خبرته و فهمه و مدى إيصال الكاتب لفكرته.

كما أن أمبيرتو إيكو اهتم بالقراءة و صنفها إلى:

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي – م، س – ص 42
* رولان بارت: (1915/11/12 – 1980/03/25) فيلسوف و ناقد أدبي و دلالي فرنسي.
[2] د. جميل حمداوي، نظرية القراءة في النقد الأدبي، ط1، 2015، ص18.

نص مغلق ← قراءة مغلقة / نص مفتوح ← قراءة مفتوحة

و هذا ما جاء في كتابه "الأثر المفتوح" و كما قام هذا الأخير بتطوير منهجية القراءة التي تعتمد على المتلقي الذي لم يعد كما كان في السابق بل تغير من ذلك الموقف السلبي و القارئ المستهلك تجاه العمل الأدبي إلى منهج نقدي يعتمد على فاعلية القارئ ذات طبيعة استدلالية و التي تعتمد على الاستنباط و التخمين.

فالقارئ في الأصل ضرورة تحقيق المعنى، كما أنها فعل يستمد مفهومه من الأبحاث و النظيرات حيث أنها عملية معقدة تقوم على الانشغالات النفسية و الثقافية و الاجتماعية و حتى الجمالية و هذا ما أدى إلى ظهور مجموعة من الأبحاث منها:

سيكولوجية القراءة و سوسيولوجيا القراءة و جمالية التلقي ففعل القراءة بمثابة نشاط نفسي أو استجابة داخلية، كما صنفها البعض على أنها ظاهرة اجتماعية و تاريخية و حتى ثقافية.

كما أضاف بارت أن النص يثير المتلقي و ذلك بما يحمله من نظام دلالي و هو من نادى بحياة المتلقي أو القارئ، فالقارئ هنا له الأولوية أو الأحقية إن صح التعبير في إنتاج المعنى لأن العلاقة بين الكتابة و القراءة عنده ليست مجرد علاقة إرسال و استقبال أو إنتاج و استهلاك و إنما هي منطق سنن النصي الذي يبني دلالات تسمح للمتلقي بإنتاج معنى[1] وتشكيل مفهوم خاص به وحسب سننه الثقافي و منطلقاته الفكرية.

سوسيولوجيا الأدب:

تعمل سوسيولوجيا الأدب على تقييم العلاقة بين المجتمع و بين العمل الأدبي، فالمجتمع الذي هو سابق في الوجود عن العمل الأدبي و الكاتب ملزم به و يعمل على التعبير عنه و التغيير السيئ فيه نلتمس أثره في كل عمل أدبي - المجتمع -

و يبقى تواجده حتى بعد العمل الأدبي و هذا ما جاءت به سوسيولوجيا الأدب[2] :

[1] ينظر: محمد حوماش، فعل القراءة و إشكالية التلقي، www.pdffactory.com ص7
[2] حسين الواد، في المناهج و الدراسات الأدبية، منشورات الجامعية، المغرب، ط2، 1985، ص75.

العمل الأدبي ← المؤلف هو المسؤول عن إنتاج العمل الأدبي

↓

متلقي العمل الأدبي ← المستهلك أو المستهدف وراء هذا العمل

ففي القرن 19 م ظهر العديد من النقاد وضعوا مبادئ و اهتموا بسوسيولوجيا الأدب التي تعطي أولوية لدراسة النص، و حسب رأي ايسكاربيت الكاتب يكتب لجمهور أو قارئ فهو عندما يضع الأثر الأدبي يدخل به في حوار القارئ، وللكاتب من وراء هذا الحوار نوايا يريد إن يدركها، فهو يهدف لزرع الأمل أو التغير أو التشكيل أو الإخبار أو الإثارة أو زرع اليأس، كما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ وأنه يعمد إلى نشر أعماله[1]، و من هنا يرى ايسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها .أي في ذلك الحين تقطع صلتها بكتابها لتبدأ رحلتها مع القارئ.

موت المؤلف:

في قصة سارازين كتب بالزاك هذه العبارة "كأن المرأة بتخوفاتها المباغتة و أهوائها المجانية و بلبلتها الغريزية و جرأتها الغير مبررة، و تحدياتها و رقة عواطفها العديدة"[2] هذا يستدعي التساؤل عن من المتحدث بهذا الشكل، هل هو بطل القصة؟ أم هو المؤلف الذي جعلته أفكاره يتغزل بأنوثة المرأة؟

هذا ما تحدث عنه رولان بارت و أكد عليه و نشرح كل الأسئلة التي طرحت في أن زمن العلاقة بين النص و المؤلف قد انتهى و انهارت مملكة المؤلف و سلطته و هذا راجع إلى أن نسبة النص لمؤلفه يعني تحديده و إعطائه معنى نهائي و هذا يمنع حرية التحليل و الفهم و التخمين، فعمل الناقد يكمن في التأويل بعيدا عن روح المؤلف و استدعى الإعلان عن موت المؤلف المعنوي و ليس الذاتي أي لا نقصد الموت الجسدي. لتمنح السلطة للقارئ و لم يأتي مفهوم "بارت" لموت المؤلف وليد الصدفة و إنما في حقيقة الأمر المؤلف قد مات

[1] جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، دمشق، 1993، ص225.
[2] رولان بارت، درس سيميولوجيا، تر بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993، ص81.

منذ الحركة النقدية للنموذج اللغوي حيث أعلن "ذي سوسير" أن النص مجموعة من عناصر الاتصال اللغوية بهدف استكشاف المفاهيم التي تشكل الدلالة و قد جاءت بداية تبلور مفهوم موت المؤلف مع الشكلانية الروسية التي قامت بعزل المؤلف و التي لا تعتمد في دراستها حول إنتاج المعنى أو فهم النص لا على حياة المؤلف و لا النفسية التي كتب فيها و لا حتى حياته الاجتماعية و بيئته الثقافية فالنص يتألف من كتابات عديدة تنحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع بعضها تتحاكى و تتعارض في أحيان أخرى، و في نهاية المطاف يجتمع هذا التعدد و ليس المؤلف هو المسئول عن هذا و إنما القارئ الذي هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة[1].كما أن من أسباب موت المؤلف تعود للظروف الموضوعية التي عاشتها أوربا بعد ثورتها على الكنيسة و التي أساسها موت الآلهة أي المعنى اللاهوتي إذ صح التعبير (هو رسالة المؤلف فيها هو الإله)، و كما جاء في مقولة نيتشيت الشهيرة (ماتت الآلهة و سيبقى ميتا)[2] هذه المقولة الشهيرة التي لقيت صدى في أوساط المجتمع الأوربي و التي ثارت على الفكر السائد آنذاك، الفكر الذي يشيد بأن هناك قوى غيبية لتفسير النصوص و استبدالها و إفساح المجال أمام الإنسان لفهمها.

من هنا جاءت فكرة موت المؤلف عند بارت و مجموعة من النقاد الأوربيين مثل ميلا رميه الذي أكد على أن اللغة هي التي تتكلم و ليس المؤلف و قال بارت في هذا الصدد "فاللغة هي بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم و ليس المؤلف و بهذا يصبح معنى الكتابة، و هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها و ليس الأنا و فيها ينجز الكلام"[3] فهذا الكلام يوضح لنا أهمية القارئ في وجهة نظر بارت و يستبدل سلطة المؤلف بسلطة المتلقي الذي يصبح مؤلف جديد يقوم بعملية إنتاج المعنى، و لقد أصبح الاهتمام بالمتلقي أو القارئ في الآونة الأخيرة و ظهرت عدة نظريات تخص هذا المجال لأن العمل الأدبي أو حتى الفني لا يكون له أصل من لم يقرأ و إنما يبقى مجرد حبر على ورق.

[1] ينظر: رولان بارت، درس في السيميولوجيا - م. س، ص87.
[2] رولان بارت، لذة النص، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992، ص17.
[3] مخلوف بوكروح، التلقي و الثقافة و الاعلام - م. س، ص49.

المبحث الثاني: جمالية التلقي من منظور ياوس و إيزر:

تشكلت نظرية التلقي على يد مجموعة من الباحثين ينتمون إلى جامعة كونستانس Constance في ألمانيا التي ركزت على عملية قراءة النصوص الأدبية و تلقيها من قبل المتلقي أو القارئ و نفت كل النظريات القديمة و المناهج التقليدية بعيدا عن من كتب النص بل ركزت تركيزا كليا إلى كل ما يخص القارئ و دوره الفعال في ملأ التغيرات التي يتركها الكاتب في النص.

و لعل أهم عالمين برز اسمهما في هذا المجال هما هانز روبرت ياوس "H.R Jasuss" و فلفجانغ إيزر "Wolfgange Iser".

1) هانز روبرت ياوس

لقد أطلق ياوس على هذا المنهج الجديد باسم جماليات التلقي و التي هي و بالمعنى الذي تحمله الكلمة و الانتقال بكل ما جاءت به الفلسفات و النظريات السابقة التي اهتمت بالنص و مؤلفه و غيرها إلى الاهتمام بالقراءة و القارئ[1] و ميله إلى المقولة التي تشيد بالقارئ كونه العنصر المهمل في الثلاثي المعروف: المبدع ← النص أو العمل المنتج ← المتلقي، و هذا ما صرح به في مقاله المعنون بـ: التغير في نموذج الثقافة الأدبية حيث أكد على أن العمل المنتج يستدعي استقباله و تلقيه.

كما أشار ياوس في نموذجه الجديد إلى مجموعة من المطالب التي تستدعي تطبيقها و هي عادة ما تسمى بالنموذج الرابع و هي:

- تجديد الصلة بين الشكل الجمالي و الاستنتاجات المتعلقة بالمتلقي و التي يكون لها صلة بين الفن و التاريخ و الواقع الاجتماعي.
- الربط بين المناهج البنائية و المناهج التفسيرية.

[1] ينظر – رمان سلدن – من الشكلانية الى البنيوية - م س – ص 481

- اختبار جمالية التأثير (الفاعلية Wirking) و بلاغة جديدة التي لا تكون مقصورة على الوصف تستطيع أن تحسن نشر الأدب بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي و الظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري[2]. كما يركز ياوس على استجابة القارئ لنص ما، الاستجابة التي تتغير مع تغير الاستجابات التغيرية و التقييمية و التي كان هدفها تجديد التاريخ الأدبي و تفعيله و نقل الاهتمام من مبدع العمل الأدبي أو الفني إلى عملية تأويل لدى المتلقي، و إن كان المتلقي عنصر مهم في سيرورة العمل الأدبي فإن ياوس لا يراه مجرد عنصر و إنما هو عامل مشارك لا يمكن الاستغناء عنه.

فالمتلقي هو الذي يقيم و تكون له نظرة لعمل المؤلف و رأي على العملية الفنية التي تحدث بين العمل و متلقيه[1] ، و إذا نظرنا إلى الأدب الذي يحمل دلالات جمالية على أنه حوار مع القارئ و التي يقوم فيها بعملية المقارنة مع الآداب السابقة التي تطرأ إليها و الذي نقصد به الدلالة التاريخية، فالجانب التاريخي للأدب و طبقا لما جاء به ياوس لا تقوم على وجود حقائق أدبية و إنما تقوم على تعرف القارئ على هذا العمل و التي تحدث بين العمل و متلقيه فمثلا المؤرخ قبل أن يلقي حكمه الذاتي على العمل يجب أن يكون في البداية متلقيا أوليا ليكون قادر على تحديد القيمة الجمالية للعمل و الجانب التاريخي و طريقة تواصل القارئ.

أفق توقع Horizon of experctation:

و لعل أهم ما جاء به ياوس في جمع وحدات التكامل بين التاريخ و علم الجمال كان من خلال تجسيد فكرة "أفق التوقع و أفق الانتظار" الذي لم يكن بالشيء الجديد و إنما قد تحدث عنه غادامير عن الأفق و أضاف ياوس مصطلح الانتظار و التي أخذها من مفهوم "خيبة الانتظار" عند كارل بوبر فوجد ياوس أن هذين المفهومين يساعدان في البرهنة على أهمية المتلقي في فهم الأدب و التاريخ.

[2] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي بين ياوس و إيزر، دار النهضة العربية، 2002، ص8.
[1] ينظر: م.ن ، ص12

فمفهوم الأفق عند غادامير جاء كما يلي "لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة و بين الآثار التي تترتب عليها، لأن تاريخ التغيرات و التأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني و بصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها"[2]، فهنا تظهر لنا دعوة غادامير للاهتمام بالتاريخ و الوعي التاريخي و الذي هو شرط من شروط التأويل و التي أسماها بانصهار الآفاق أي أفق النص و أفق المؤول.

و أشار ياوس أيضا إلى قول "بوبر": "حين تتحقق من خطأ فرضيتنا يباشر اتصالنا بالواقع الفعلي، لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية و من أحكامها المسبقة"[1]، و هذه دعوة من بوبر لربط حياة الواقعية بالتاريخ لكي تكون معنى لدى القارئ.

و استعمل مجموعة من النقاد مصطلح مغاير و هو أفق الاحتمالات الإشارة إلى مدى استجابة القارئ، كما جاء هذا الاختلاف في المسميات و كذلك في التعريف الدقيق لمعنى كلمة أفق عند ياوس و كذلك مجموعة من الباحثين، فأفق التوقعات هو أداة أو معيار يستخدمه المتلقي التي يسجل فيها رؤيته النقدية التي تحدث تعاقبا في سياق تلقي الأعمال الماضية و المعاصرة.

كما أكد ياوس على أن أهمية العمل الأدبي تبدأ لحظة التي تلتقي بالجمهور التي تحدث بفعل القراءة و التي يجب أن تحدث بتفاعل مع النص كما أن ظهور عمل جديد لا يعني جديته مطلقة لأنه لا يوجد عمل أصيل بطبعه كما قالت آن ابير سفيد، كما أن الجمهور التي توجه إليه هذه النصوص لديه مسلمات و خبرات سابقة اكتسبها من نصوص أخرى ، فهذا العمل الجديد يحتوي على مجموعة من القراءات التي تجعل القارئ في حالة انفعالية معينة و التي ترسم نوع من الانتظار التي تستدعي من القارئ أن يضع توقعات و هنا يتغير أفق الانتظار من قارئ إلى آخر و حسب ما كان ينتظره.

[2] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي بين ياوس و ايزر م.س، ص16
[1] م.ن، ص17.

و بالتالي فقد استطاع ياوس من خلال نظريته أن يطور في فلسفة التاريخ ليؤكد أن النصل الأدبي لا يطوره المؤلف و إنما يتدخل المتلقي الذي يطرح تساؤلات و قد بين من خلال مفهوم أفق التوقعات أو الانتظار أن التاريخ الأدبي يساعد توظيف الأفكار و تلقي الأعمال الأدبية . كما ركز ياوس في نظريته على ثلاثة أمور:

- الذوق و المتعة الجمالية التي تحدث عن فعل الإبداع.
- الحس الجمالي و الذي يكون فيه الإبداع من طرف المتلقي.
- أما الشيء الثالث فهو التطهير و الذي اعتبره ياوس الشيء الذي يجمع و المتلقي[2] و الفن .

فمن هنا يوضح ياوس على أن الكاتب عليه أن يعتمد القوة في كتاباته التي تساعد على ديمومة العمل الأدبي عبر مر العصور و أن تحاكي أو تعالج قضايا الفرد و الجماعة التي تختلف في الثقافة و لكن تجمعهم قيم إنسانية[1] و قيم أخلاقية وحتى حدود جغرافية ان صح التعبير

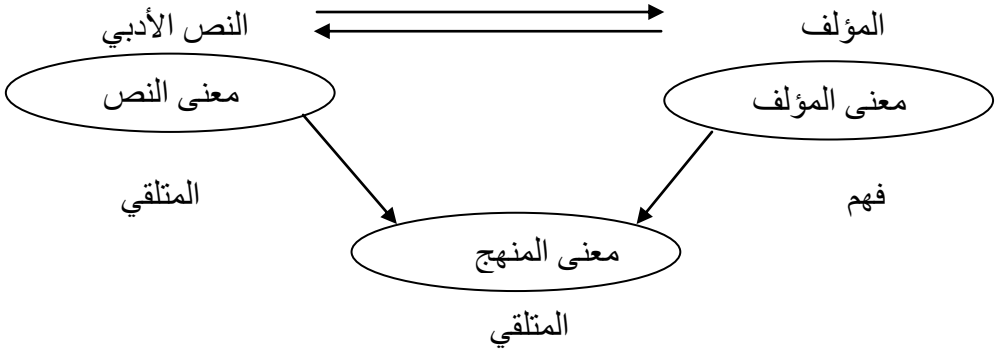
فلفجانغ أيزر "Wolfgange Iser":

لا يقل فلفجانغ أيزر أهمية عن ياوس فله الفضل في تطوير نظرية التلقي فقد كان من أشهر منظرين جامعة كونسنانس الألمانية و التي اهتمت بنظرية القراءة و التي سعت إلى فهم الأدب من قبل المتلقي فأعمال ياوس و أيزر لقيا كلاهما نفس ترحب في الوسط الأوربي و لكن هذا لا ينفي وجود اختلاف بينهما فقد اتفقا في الكليات و اختلفا في الأشياء الخصوصية و التفاصيل فقد اهتم ياوس بتطوير تاريخ الأدب في حين أن أيزر اهتم بقضية البناء العام و طريقة تفسير النص الذي يحتوي على فراغات وضعها الكاتب و التي يملأها المتلقي و هذا ما يسميه إيزر بالقارئ الضمني Implied reader فإيزر يؤمن بدور القارئ بوصفه يساعد على بناء النص فالمؤلف يحتاج لمن يدرك هذا النوع من الإبداع و هو ما نسميه بالقارئ أو المتلقي و مشكل المعنى عند المتلقي هي أحد اهتمامات إيزر فقد جاء بشيء

[2] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي بين ياوس و ايزر م. سن ص31.
[1] ينظر: براهيمي اسماعين، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014/2013.

مغاير عن النظرة التقليدية و هي التفاعل بين النص و القارئ فعملية تأويل تتوزع بين العمل و مؤلفه و متلقيه و حتى إن كان النص الأدبي يحتوي الألغاز والمعنى ليس مصرح به و إنما مخفي و من هنا تبين لإيزر أن :

1. القارئ[1] يحس كأنه قام بإنجاز، حين يقوم بتأويل و فهم المعنى الخفي.
2. يمكن استخراج المعنى من النص الأدبي من طرف المتلقي الذي يكون قد أخفاه الكاتب لنفسه و هذا هو الجوهر و كما أنه و حسب إيزر و تجسيد التأويل من الدراسة.



و عملية إنتاج المعنى تحدث وفق أبعاد أهمها:

- الاحتمالات التي توجد في النص و التي أطلق عليها انجاردن المظاهر التخطيطية.
- الإجراءات التخيلية التي يبنى عليها النص و التي تعزز البعد الاحتمالي.
- التفاعل الذي يحدث بين النص و القارئ[2] و الذي يحقق الوظيفة التواصلية
- استخدام إيرز بعض المفاهيم لضبط هذه المرجعية هي كالتالي:

[1] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي عند ياوس و ايزر م.س، ص40
[2] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي عند ياوس و ايزر م.س، ص40

1. السجل Répertoire:

السجل هو المعنى الذي يتشكل لحظة قراءة النص[1] الذي بدوره يشكل معنى آخر مرتبط بالقيم و الأعراف و العادات و الوضعية الاجتماعية و كذلك البيئة الثقافية و التي تتطلب إحالتها إلى كل نص سابق للحصول على تحقيق هذا المعنى.

2. إستراتيجية النص Stratégie:

لقد أشار إيزر إلى مفهوم الإستراتيجية و التي هي إجراءات تحقيق أو تبيين العلاقة بين (المرسل) و المرسل إليه لكي يتم التواصل بنجاح، فالنص يضم مجموعة من الإستراتيجيات و صيغتها الوصل بين عناصر السجل [2]و تقييم العلاقة بين السياق المرجعي و المتلقي أي توضح معالم النص و معناه الذي يأتي على شكل مستويات التي تظهر بفعل الإدراك الجمالي و التي يحددها في مستويين الأول المستوى الخلفي و المستوى الأمامي.

مواقع اللاتحديد:

يعتبر مصطلح مواقع اللاتحديد الذي أخذه إيزر من انجاردن وعدل فيه ، فإنجاردن يعرفه على أنه ملأ الفراغات التي تحدث تلقائيا من قبل المتلقي، فإن إيزر يستبعد هذا الأمر و يعرفه على أنه عملية إنتاج المعنى [3]تسير بصورة أفقية أي من النص إلى المتلقي في تشييد الإجراءات فالعناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللاتحديدية أي الفجوات أي المواقع التي تأخر عملية التواصل.

[1] ينظر: سنوسية باحفيظ، جمالية التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة، لنيل شهادة دكتوراه، جامعة وهران، 2012/2011 ، ص62

[2] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي عند ياوس و ايزر م.س، ص60

[3] ينظر: م. ن، ص64.

القارئ الضمني:

و حسب إيرز في أن مهمة الناقد تكمن في شرح النص و إعطائه تأويل خاص باعتباره موضوع يترك أثر في القارئ و التي تعطي سلسلة من القراءات ، حيث قسم مصطلح القارئ إلى قارئ مضمر ← و هو الذي ينجز النص لنفسه و يعادل شبكة من الأبنية للاستجابة تساعد على القراءة بطريقة معينة و القارئ الفعلي ← و هو الذي يستحضر صور ذهنية أثناء عملية القراءة التي تكون في مخزونه الموجود أو المكتسب إلا أن إيزر وضع مفهوم خاص للقارئ يتعارض مع المفاهيم السابقة و هي:

- **القارئ المثالي:**

و هو القارئ الذي يستعمل أو يستفيد من معنى التخيل فهو يملأ الثغرات التي تتشكل لدى المتلقي من العمل الأدبي فهو قادر بفضل التخيل أن يشكل مفاهيم متغير حسب الشكل المطلوب للنص.

- **القارئ المعاصر:**

هو القارئ الذي يصدر أحكام نقدية على عمل في زمن ما مغاير عن الزمن الذي يعايشه يحدد فيها وجهات النظر حيث يعتمد على تاريخ الأدب[1] في إصدار أحكامه حسب الذوق و الشروط الاجتماعية للجمهور أو المتلقي.

- **القارئ الخبير:**

و هو القارئ الذي لديه لغة تتناسب مع النص الذي كتب فيه و كذلك يكون ملم بالمعرفة الدلالية تجعله قادر على الفهم، و كذلك الكفاءة الأدبية فهو قارئ هجين.

[1] ينظر: عبد الناصر محمد حسين، - نظرية التلقي بين ياوس و ايزر - م.س، ص67.

- **القارئ المستهدف:**

و نعني به فكرة القارئ التي تتشكل من الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ و التي تحدد نوع القارئ و هذا يوضح لنا العلاقة بين النص و القارئ فالقارئ هو مجموعة من المفاهيم التاريخية التي يقوم ببنائها و هذا كما يسعى له المؤلف[1]، أي هي الفكرة التي يكونها المؤلف عن القارئ ضمن محددات تاريخية.

- **القارئ الجامع:**

هي العلاقة التي تجمع بين المتلقي و العمل الأدبي فهو يصلح لتحديد أسلوب النص وفق كثافته، فالقارئ الجامع هو الذي يجمع بين كل ما قد سبق و ذكرناه.

و من هنا نرى أن كل من ياوس و إيزر يعرفون التلقي في أبسط صوره في أن كلا من المعنى و البناء في العمل الأدبي ينتجان عن تفاعل النص بقارئه، فالمعنى و البناء ليس خصائص تقتصر على النص و إنما هي خصائص يجب على القارئ استكشفها، فقد كسبت هذه النظرية أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية و النقدية المعاصرة التي جاءت نتيجة للتحول في مجموعة من التحولات التاريخية و السوسيو ثقافية.

[1] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي بين ياوس و ايزر - م.س، ص56

المبحث الثالث: التلقي في المسرح و خصوصية المتلقي المسرحي

إن المسرح هو فن كبقية الفنون من حيث بناؤه الفني و إنما يختلف من حيث تلقيه و تقديمه للجمهور و كأي عمل إبداعي آخر باعتباره فن معروض و حي و آني بينما الفنون الأخرى لا تتسم بالصفو الآنية و تكون مقروءة و هذا الفرق الوحيد و في نفس الوقت أهم الخصائص التي يتصف بها المسرح كما أن كل الفنون الأخرى تصبح جاهزة لحظة الانتهاء منها على خلاف المسرح فالنص المسرحي تكون له أي قيمة إلى أن يحول إلى عرض فكل نص مسرحي كتب ليعرض كما أن المسرح فن مقروء مسموع و مرئي.

الفنون الأخرى هدفها التأرخة في حين أن المسرح هو فن كتب للمعايشة تنتهي مهمته حينما تنزل الستارة[1].و تكون هناك معنى ولادة الطقس المسرحي دون حضور جمهور فهو عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في مكان معين و زمن محدد الذي تختلف طبيعة التلقي المسرحي عن التلقي الأدبي، فالنص الأدبي يمكن أن يتجسد في مخيلة المتلقي فقط بعكس المسرح فهو وجد يجسد على أرض الواقع و أمام أعيننا.

كما أن التلقي في المسرح يستدعي من الجمهور استجماع للطاقة الفكرية و الإدراكية و العاطفية لكي يعايش أحداث العرض في مكان و زمان محدد و هذا إما يعرف بآنية العرض المسرحي الذي يتقيد بما يشاهد أي الإشارات السمعية البصرية و الحركية و هذا ما يؤكد ضرورة الجمهور في المسرح الذي يحقق التفاعل و يصنع العلاقة و التي تكون في غالب الأحيان استجابة عاطفية إما بالبكاء في اللحظات المؤثرة أو التصفيق و التصفير في اللحظات الفرحة إزاء أداء الممثلين و هذا ما يؤدي إما إلى ارتقاء العرض و نجاحه أو عدم التفاعل معه و فشله. و هذا لا يعني إسهام المتلقي في العرض بل الإسهام هنا يكون بإعطاء معنى لهذا العرض.

كما أن المسرح هو وسيلة اتصال لكنه يختلف عن باقي وسائل الاتصال الجماهيري ليس بنوعية الاتصال فقط و إنما يعمل على طريقة التأثير على المشاهد الفكرية و الجمالية و حتى

[1] ينظر: فرحان بلبل، الفن المسرحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص119.

الاجتماعية، فبالمقارنة من السينما مثلا في المسرح يعي المشاهد تماما أنه أمام فن يحاكي الحقيقة و بأدوات مباشرة فتؤثر فيه تأثير مباشر يعتمد على الفكر و المنطق التي تعتمد على وسائل الإبهار و التأثير و هذا ما يجعل من الممثل لا يتحكم في الأداء و هذا ما يجعل المسرح وسيلة اتصال مباشرة و آنية كما سبق و ذكرنا تعتمد أو تلعب على إحساس المشاهد و الذي يرتكز على الحوار و الحبكة و منطقية الأحداث و التي تعالج واقعه و تتصف بالجمالية و تحقق المتعة، فالمسرح فن يرتكز على الإقناع و المنطق و لكن في صورة جميلة و مبهرة و هذا ما لا نجده في السينما التي تقدم الحقيقة للمتلقي الذي لا يسعى إلى اكتشافها أي لا يستعمل إدراكه و لا يستعين به[1]، و إلى جانب هذه الصفات التي يتصف بها التلقي المسرحي هو مجموعة من العلامات و هذا ما جعل الدارسين السيميولوجيين يهتموا بالعرض و انطلقوا من مقولة بيري فيلتروسكي الذي يرى أن كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة دالة و إن كل ما يوجد فوق الخشبة يتحول إلى دلالة من أجساد و سينوغرافي و غيرها من مكونات العرض المسرحي[2]. فالعلامة في الأدب لغوية أي أن النص الأدبي مكون من علامات لغوية بينما العرض المسرحي يحمل مجموعة من العلامات السمعية البصرية ذات الفضاء الركحي لا يمكن اعتباره كله علامة لغوية فهي تنقسم إلى قسمين:

العلامة المرئية:

هي كل ما يخص العرض ما يوجد فوق الخشبة أي كل من علامات الجسد الممثلين، الحركة، الإيماءة، الإضاءة سينوغرافيا ملابس أي تخص كل شيء فوق الخشبة.

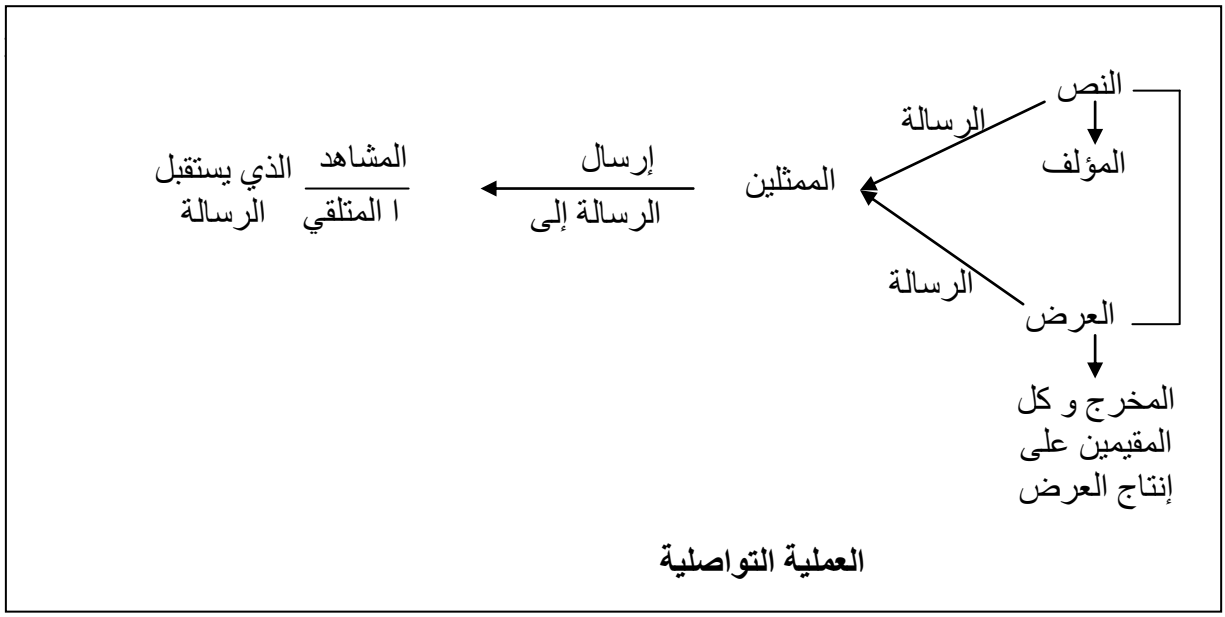
العلامة السمعية أو الصوتية:

و هو كل ما يسمع من فوق الركح مثل علامة الموسيقى و المؤثرات الصوتية، حوارات الممثلين و الكلام الشفوي.

[1] ينظر: بن ذهبية بن نكاع، الجمهور و طبيعة التلقي المسرحي، فضاءات المسرح، العدد الأول، جوان 2012، الجزائر، ص7.
[2] م.ن، ص58.

فالمسرح هو عبارة عن مجموعة علامات تتفاعل لتكون لنا علامة كبرى و لعل محاولة استيعاب هذه العلامات من قبل المتلقي هي التي تكون له اللذة المسرحية المتمثلة في عناصر العرض المرئية و المسموعة.

و باعتبار المسرح علم التواصل فكل من النص و العرض هما رسالة المؤلف و المخرج



العملية التواصلية

فهذه العملية التواصلية التي تشرك المتلقي و تجعله جزء منها و تجعله يعيش بين عالمين:

1. عالمه الحقيقي الواقعي بكل تفاصيله و تناقضاته و ما يحمله من سلبيات و إيجابيات.
2. العالم الخيالي و الذي يجده فوق خشبة و هو تعبير على عالمه الحقيقي و محاكاة له و الذي لا يستطيع التدخل فيه و لا يغيره كما يفعل في عاله الحقيقي.

و إذا كان هدف المسرحية هو إعادة صياغة تركيبة النص فإن هذا الإنجاز مهما بلغ من الدقة و الإتقان لا يتحقق ما لم يجد قاسما مشتركا بين المرسل عبر النصوص المشهدية و دلالتها و ما تحمله من رموز و صفة جمالية و بين المتلقي و ذاته التي يجب أن تكون حاضرة في العرض المسرحي وفق المعادلة التواصلية لاستقبال الرسالة الحسية في صيغتها البصرية و السمعية و حتى الحركية و ما تحمله من دلالات رمزية مباشرة و غير مباشرة، و لا يقتصر على هذا فحسب و إنما يقوم المتلقي بتفكيك شطرتها و الربط بين عناصرها

و إيجاد العلاقة التي تجمع بينهم و تمنح المسرحية أو العرض المسرحي للمتلقي فرصة الفهم و التأويل كل حسب فهمه و تحليله للدلالة لإنتاج المعنى.

فيما يميز العرض المسرحي و الخطاب المسرحي بصفة خاصة ذلك الحضور الآني و اللقاء المباشر بين الممثل و الجمهور و هنا تظهر خصوصية المسرح عن باقي الفنون الأخرى و ذلك في تحقيق زمكانيته مشترك للتلقي بين منتجيه[1]، و تتوقف عملية الفهم عند المتلقي حسب قدرة الممثلين الذين يبثون الرسالة التي تحمل علامات مختلفة من مصادر متنوعة منها الثابتة مثل الديكور و المتحركة كالممثل مثلا في العرض المسرحي مقابل ذلك لابد أن يكون هناك متلقي له القدرة على استيعاب هذا الحكم الهائل من العلامات و تفكيكها و إعادة جمعها لإنتاج معنى و ذلك يتم في لحظة واحدة و لا يستغرق وقت كبير ليتسنى للمتلقي من فهم كل العرض و لا يفوق أي جزء منه.

كما هناك عوامل أخرى تساهم في عملية التلقي المسرحي و التي لا تكون موجودة في العرض أو ضمن مكوناته و إنما خاصة بالمتلقي كالخبرات السابقة و الحالة الاجتماعية و المكتسبات الثقافية و المعرفية و التي هي ثاني عامل يساعد المتلقي في فهم و إنتاج المعنى و فك شفرات التي يحتويها العرض المسرحي فكفاءة المتلقي و مكتسباته القبلية تساهم بشكل كبير في تكاملية العرض و ربطه - العلامات الداخلية للعرض المسرحي - بعلامات الاجتماعية و ممارسات الواقعية.

فالمتلقي يشكل عامل متكاملا في حد ذاته يقوم بتحليل مضمرات المسرحية إلى المرجع أو الأصل – حياته الواقعية – إلا أنها تحتوي على عنصر الإبهار و إحداث الدهشة لدى المتلقي و إقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية لأن المسرح باعتباره يعمل على نقل أو معالجة القضايا الإنسانية و لكن في صورة خيالية و ليست حقيقية فيبقى مجرد تمثيل، فالمسرحية هي دمج للخيال مع الواقع في عرض داخل فضاء يصنع الناظر و المنظور كلا في مواجهة الآخر.

[1] ينظر: طامرا نوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي، 2011، ص289.

الفصل الثاني

التلقي و مسرح كاتب ياسين

تمهيد

يعتبر المسرح أحد الفنون الأدائية التي ترسخ أفكار و معتقدات في ذهن المتفرج و الجمهور كما أن هدفه ليس فقط للمتعة و الفرجة بل هو كالمدرسة التربوية تعلم جميع طبقات المجتمع.

و المسرح الجزائري لم يأتي على خلاف ذلك بل و جاء لإحياء تراث ماضيه الذي يناسب متطلبات مجتمعه، كما يبث الوعي و النهضة الاجتماعية و السياسية و غيرها و هو من يساهم في تنمية عقلية الجمهور من خلال التأثير فيهم.

فالمسرح الجزائري و كما اتفق جل الباحثون كان عبارة عن عروض شعبي و غناء شعبي يقام في الساحات العمومية، ففي البداية لم يكن يعرف المسرح الجزائري بمفهومه الغربي فكان عبارة عن المظاهر و العروض الشعبية و هكذا كان في العالم العربي ككل[1]. فأبرز هذه العروض نجده ما يعرف بالقوال و المداح، و هي عبارة عن دراما شعبية و ظل هذا النوع إلى أن احتلت الجزائر من قبل فرنسا 1830 ليقوم الاستعمار بتشييد أول دار أوبرا بالجزائر العاصمة سنة 1850[2] ، و بهذا تم عرض مسرحيات مشهورة في دار الأبرا بالجزائر كمسرحية القلق و "فيداز" للمؤلف راسين سنة 1889، و من تم استطاع المسرح الجزائري أن يقدم عرض مسرحي ألا و هي مسرحية "في سبيل الوطن" و ذلك يوم 22 ديسمبر 1922 للمخرج محمد رضا المنصلي. و هذا يعتبر أول عرض قدم باللغة العربية في المسرح الجزائري، إلا أن البعض يقول أن البداية الفعلية للمسرح جاءت مع قدوم فرقة جورج الأبيض قبل سنة من عرض مسرحية في سبيل الوطن.

إضافة إلى عدة فرق منها فرقة فاطمة رشدي و فرقة محمد عز الدين و غيرها التي قامت بزيارة الجزائر[3]. ،إلا أن الاستعمار الفرنسي و حسب السياسات التي اتبعها من قمع و محاربة اللغة العربية أدى إلى فشل الإبداع المسرحي الجزائري، إلى سنة 1926 حيث قام

[1] ينظر: زيان محمد، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، الجزائر، ص23.
[2] ينظر: د. افوزي عيسى، أدب الأطفال، منشأة المعروف، الإسكندرية، 1988، ص89.
[3] ينظر: زيان محمد، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري - م. س، ص23.

علي سلالي الملقب ب :علالو بعرض مسرحية "حجا" و التي قدمت أما جمهور كبير قدر حوالي 1500 متفرج، حيث استطاع تجسيد العادات المسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية حيث استعمل اللغة الشعبية التي يفهمها الجمهور و ينفعل معها أي اللغة العربية الملحون و المنتقاة، و بهذا يكون علالو وضع حجز الأساس للمسرح الجزائري و كانت الولادة الفعلية و التاريخية[1]، ثم جاءت مسرحية "بابا قدور الطماع" للكاتب رشيد قسنطيني و هي مسرحية من تأليفه و إخراجه ثم تبعها بمسرحية ثانية تحت عنوان "بوبرما" كما أدخل الأداء الارتجالي و تأثر بكوميديا ديلارتي، ثم جاء محي الدين بشطرزي و عرض مسرحية "النسا" و "الخداعين" التي وظف فيها لغة التعبير المسرحي الموجودة في التراث الشعبي الجزائري.

و من تم و مع تشديد الخناق على المسرح الجزائري من قبل الاستعمار التي حالت دون استمراره لتشكل بذلك فترات الاقتباس و ترجمة المسرحيات الأجنبية، و كان ذلك مع كل من ولد عبد الرحمن "كاكي"و "علولة"و العديد من المسرحيين الآخرين في قالب شعبي يتناسب مع ذوق الجمهور و طموحه.

و ظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه للغة التعبة المعبرة عن الواقع السياسي و الاجتماعي إلى أن ظهرت أعمال "كاتب ياسين" و تجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى.

[1] ينظر: مذكرة برزوق- الخطاب في مسرح الجزائري بين جمالية التلقي ظاهرة الابداع- اطروحة دكتوراه – 2015/2014- ص140

المبحث الأول: مسرح كاتب ياسين الإيديولوجية و الجمالية:

كان كاتب ياسين شاعرا و روائيا و مسرحيا، ولد ببلدية "زيغود يوسف" بولاية قسنطينة في 06 أوت 1926، تردد على مدرسة قرآنية بدراسته ثم التحق بمدرسة فرنسية ببوقاعة من 1935 إلى غاية 1941 و أكمل تعليمه الثانوي إلى غاية 08 ماي 1945 حيث شارك في مظاهرات التي حدثت في ذلك اليوم في الجزائر و ألقي عليه القبض و توقف عن الدراسة و سجن و كان عمره لا يتجاوز 16 سنة و هذا ما أثر عليه و حتى على كتاباته بعدها بعام قام بنشر مجموعته الشعرية الأولى تحت اسم المناجاة ثم دخل مجال الصحافة و كتب مقال له في جريدة الجزائر الجمهورية ثم انظم إلى الحزب الشيوعي، سافر إلى الاتحاد السوفيتي ثم إلى فرنسا سنة 1951.

شغل عدة مناصب من بينها مدير المسرح بسيدي بلعباس توفي في 28 أكتوبر 1989 في فرنسا و دفن في الجزائر[1]، كتب عدة مسرحيات بعضها باللغة الفرنسية و أخرى باللغة العربية الفصحى ثم أخذ منحى آخر في الكتابة ليصل فكره و صوته إلى كافة طبقات المجتمع و كتب باللغة العامية من بين مسرحياته الثلاثية:

- 1953 الجثة المطوقة ← (Le cadavre encerclé) متبوعة برواته الشهيرة نجمة 1956 – 1958 و التي أخرجت في تونس و عرضت في بروكسل بباريس من طرف Jean-Marie Serreau.
- مسحوق الذكاء Poudre d'intelligence 1959 أو غبرة الفهامة النسخة التي كتبها باللغة العامية
- الأجداد يزدادون ضراوة 1959 Les grands parents deviennent plus foroce.

[1] ينظر: عبدلي ليلى، كاتب ياسين، المسرح و الوطن، فضاءات و المسرح، العدد الخامس، ماي 2015.

و مسرحية الرجل ذو الحذاء المطاطي 1970 L'homme aux sandales de caoutchouc و هي المسرحية التي عرضت فيها قصة الشعب الفيتنامي في نضاله ضد المستعمر الفرنسي – الأمريكي و لقي انتقادات من المثقفين آنذاك حيث قالوا:

« L'homme aux sandales de caoutchouc par l'homme aux pantoufles »[1]

أما مسرحية "محمد خذ حقيبتك" Mohamed prend ta valise التي كتبها سنة 1971 تتحدث عن موضوع العنصرية كالزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية و العمال المغاربة في فرنسا[2]،و غيرها من المسرحيات، فمسرح كاتب ياسين يعبر عن الأصالة و في كل مرة يثير فيها ضجة فنية و مسرحية، فكتابات كاتب ياسين تسلط الضوء على عدة مواضيع "ينظر إلي على أنه وسيلة للتربية السياسية، و ما كان يأتي إليه الشعب لسماع لغته معتبرا إياه الفضاء الأفضل الذي من خلاله يمارس معارضته و فضحه للأوهام و الكذب و الاستبداد مهما اختلفت صوره"[3]، فنظرت للفترة العصيبة التي مرت على الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي و التي أثرت على "كاتب" و مسرحه كما أنها تلقي الضوء على الشعوب المستعمرة و لم يكن متعاطفا مع الجزائر فقط بل كان أدبه عالمي و قضيته تمس كل الشعوب المستعمرة و التي اختار لها صورة معبرة و التي تعبر عن مستواه الفني الرفيع.

كتب ياسين للمسرح نصوص عديدة و إن اختلفت عناوينها فمضمونها واحد فهي تعالج قضية سامية و نبيلة و هي اضطهاد الإنسان و الاستغلال الذي يعانيه و السلب و النهب ففي مسرحية الجثة المطوقة مثلا تصف قضية الجزائر المستعمرة الشهية بطلة المسرحية التائهة في شوارع الجزائر ذات الملامح الحزينة أي الجزائر التي دمرتها الحرب و هي نواة كل أعماله و يرتبط أي نص بالنظرية البراختية، فالمؤلف هنا يصور معاناة الإنسان التي لا يغيرها و لا ينقص من حدتها تغير في الزمان أو المكان فتبقى المأساة الإنسانية ضد الاستغلال واحدة الذي إما يثور على وضعه و يسعى للتغيير، و يستسلم

[1] سنوسية باحفيظ، ،جماليات التلقي في المسرح الجزائري مسرحيات عبد القادر علولة انموذجا - م. س، ص96.
[2] ينظر: عبدلي – فضاءات المسرح - م. س، ص167.
[3] ينظر: جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، وهران،، الجزائر، 2012، ص276.

أو يجن كما حدث مع شخصية لخضر الذي لم يتحمل القهر و التعذيب (الجسدي و الذهني) و السلب و النهب، و حان الوقت ليقرر ما يكون أو لا يكون و على حسب قول مخلوف بوكروح: "وثيقة تاريخية أخذت سندها التاريخي من واقع كفاح الشعب الجزائري"[2] فالتاريخ قدم لكاتب ياسين إلهام و مصدر يستند عليه الذي لم يوظفه توظيف برختي و هذا ما يوضحه قو لخضر في المشهد الأخير من المسرحية حيث قال:

لخضر: "أنا الرجل القتيل لغير سبب واضح، و سأبقى كذلك ما دام موتي لم يعطي أية ثمرة".

و هنا لم يستفيد المتلقي من هذه التجربة فلو اتبع المنهج البرختي لأعطى أسباب لهذا الموت و التي تجعله طريقا للنجاة و أمل في التغيير لتنتقل بذلك إلى المسرحية و التي شكلت انعطافا في الكتابة الفنية، و هي مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي التي قسمها إلى 13 مشهد تتقاطع حينا و تتلاقى حينا آخر و التي تعطي صورة عن الزعيم الراحل هوشي منه* الفيتنامي الذي تأمل في غد مشرق، ففي هذه المسرحية تعالج قضية الصراع الطبقي و العنصرية في العالم ككل بما فيها الجزائر التي تشابهت في وضعها مع الفيتنام، فهذه المسرحية تجسد فكر ياسين الذي طالما نادى إلى المسرح السياسي* الذي يحول دون وضع الإنسان السلبي في أفعاله و المعاق في تفكيره الذي يمشي في حياته دون إرادة، و هذا ما يجده على خشبة المسرح التي يوهمه عرضها بواقعية الحدث لإدراك القضية المعروضة و الكشف عن أسبابها.

طرح حلول لها فالمسرح السياسي و حسب ما جاء في هذا القول "ليس مسرحا في أفكار مجردة، و الخطب تلقى من فوق خشبة المسرح بل مسرح يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق"[1]. فالكاتب هنا يطرح قضية سياسية يناقشها على خشبة المسرح و التي تهم المتلقي و تناقش همومه و قضاياه ليجد لها حلول و إن لم توجد يطمح إلى بث الوعي و لفت انتباه المتلقي أو المجتمع، و هذا ما فعله كاتب ياسين فطرح هموم المجتمع

[2] مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن المؤلف، مجلة الأقلام، ع6، 1980، ص170.
* هوشي منه: 19 ماي 1890/ 02سبتمبر 1969 الرئيس الأول لفيتنام الشمالية و مؤسسها و رائد النهضة الصينية في الهند الصينية.
* المسرح السياسي: هو مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم الجمهور له صبغة سياسية معينة بطريقة فنية جمالية.
[1] أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 – ص 13

الجزائري الحاضر عبر التاريخية أو الأبعاد الزمكانية فينطلق من أيديولوجية خاصة التي انعكست من الواقع الاجتماعي المعاش، فجاء هذا النص بمثابة الوثيقة التاريخية و التي تعبر عن الصراع في العالم و بما في ذلك بلد ياسين التي عانت ويلات الاستعمار.

كما أن كاتب جمع بين المتعة و التعليم في هذا النص، فلمتعة ضرورة في كل الفنون التي توجه للمتلقي و التي ساعدت كاتب على ترسيخ قيم إيجابية في نفس المتلقي و هذا ما ناد إليه براخت إلى التعليمية و المتعة التي لابد أن تحقق التغريب و هذا ما فعله ياسين و هي المزاوجة بين المتعة و خير دليل على ذلك الحوار الذي دار بين "الجنرال جياب" و "الجنرال سالون" في المشهد الثالث حيث يقترح الأول على الثاني استخدام خطة القنفذ فيرد "سالون" مستهزئا "لا فائدة من هذه الخطة عندما نواجه جيش من النمل الأحمر" فيجيبه جياب: "إلى اللقاء أيها القنفذ"[1]، كما استعمل كاتب بعض الوسائل التي استعملها براخت كالراوي الذي تعددت أشكاله التي تعكس واقع المجتمع، فظهرت في شكل الرسول الذي يخاطب الجمهور مباشرة، كما اعتمد على الرد كوسيلة لمخاطبة المتلقي أي يرد بعض الحقائق التاريخية دون أن تفصل المشاهد عن الحدث و الجوقة التي وفق كاتب في استخدامها و استطاع أن يبقي المتلقي متيقظا و مدركا أن ما يحدث على الخشبة ليس إلا تمثيل، فالفن بالنسبة لكاتب جزء لا يتجزأ عن الحياة اليومية، و عن مبادئه و فلسفته التي يؤمن بها و التي هي الوطن و التي صورها من خلال شخصية "هوشي منه" الزعيم الفيتنامي ذلك الإنسان الذي حارب جميع أنواع الظلم الذي لا يتخلى عن مبادئه مهما بلغت درجة تعذيب المستعمر له و كذلك في الجزائر من خلال شخصية "لخضر". و التي تتصف بنفس المواصفات و التي تتعرض لجميع أنواع العذاب الجسدي و المعنوي و لكن لا تستجيب للمتعصب المستعمر الظالم.

كما أن في جانب الكتابة اتبع ياسين نهج بريخت فضمنه بكثير من الإرشادات الإخراجية و التي تبين نضج التجربة لدى المؤلف و قدرته في التعامل مع النص المكتوب و

[1] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي - م. س، ص282.

كذا استغلال الإضاءة و الموسيقى و حركة الممثلين مع العلم أن ياسين حين أخرج هو نصه كان يضيف عدة حوارات و مقاطع كما فعل بريخت.

لقد جسد ياسين من خلال هذه المسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" اتجاه جديد نحو المسرح السياسي الذي اعتمد التاريخ كمصدر له و الذي يحمل آرائه التي تعبر عن نضج التجربة لديه، فالمسرحية تتحدث عن الصراع بين شعوب العالم التي لا يغيرها مكان أو زمان، التي لا ينقص من حدتها ظلم المستعمر و بطشه و استغلاله و لا حتى من معاناة و اضطهاد الدول المستعمرة الفقيرة المنهكة و هذا ما قاله ياسين: "إني أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية لدى ينبغي البحث عن مسرح سياسي لبلوغ أهداف و مطامح الجماهير"[1]، فياسين اتجه إلى المسرح ليعالج قضايا المجتمع المضطهد في أنحاء العالم و الجزائر خاصة و هدفه بعث الوعي السياسي في المتلقي و الذي هذا الأخير يتجه إلى المسرح ليرى واقعه المعاش و الذي يحاكي حياته و مجتمعه، فربط ياسين دور الفن الذي يحمل رسالة سامية و رسالة تغيير الواقع المعاش و هذا ما جعل كتاباته غنية بالصدق الفني و التي جعلتها جزئية نوعا ما و تحمل صفة التواجدية التي ليست رهينة بالعصر الإغريقي فقط و إنما و كما قال ياسين حين انتقده "براخت" عند لقائهما في باريس "إن زمن التراجيديا قد ولى"، فأجابه ياسين "لكن وطني يعيش إحدى التراجيديات"[2]. فقد ربط ياسين بين الوضع الذي كانت فيه الجزائر و الفترة العصيبة التي مرت بها بالتراجيدية رغم أن كتاباته كانت تحمل بعض الضحك و الكوميديا لأن الجمهور كان بحاجة إلى الضحك و المرح، كما توحدت الرؤية الجمالية لكل من برخت و كاتب ياسين فبرخت ناد إلى مسرح جاد هدفه التعريب و الذي لا يخلو من الضحك و الغناء لتقريبه للمتلقي، و هذا ما اتجه إليه برخت حين اتجه إلى المسرح الشعبي باللغة العامية التي هدفها توصيل درس سياسي.

[1] مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف - م. س، ص170.
[2] سنوسية باحفيظ ،جماليات التلقي في المسرح الجزائري - م. س، ص97.

المبحث الثاني: تقنيات العرض المسرحي ومساهمته في بناء المعنى

اللغة في العرض المسرحي:

يشير رولان بارت إلى أن الفن المسرحي و خاصة جانب العرض فيه هو إنتاج مجموعة رسائل التي تتجه إلى المتلقي، بحيث لا تنبع من مصدر واحد كما هو الحال في الأنواع الأدبية و الفنية الأخرى (الرواية، الشعر، الموسيقى، الفن التشكيلي) بل من عدة مصادر أولها اللغة أو الحوار أو الكلمة المنطوقة و التي تأتي متزامنة مع عدة عناصر أخرى و تتشابك معها من حركة الممثل و الملابس و الإضاءة و الماكياج و الديكور و الموسيقى... و غيرها من مكونات العرض المسرحي التي تصب (الرسائل) كلها في عين و أذن المتفرج[1] الذي يقوم بتأويلها حسب مسلماته.

وأول هذه التقنيات هي اللغة و التي هي أهم وسيلة تواصل بين الناس و باعتبار المسرح عملية تواصلية بين العرض و متلقيه، كان لازما على المسرح إيجاد لغة مفهومة للتواصل مع الجمهور، فاللغة المسرحية أو بالأحرى اللغة الدرامية هي فكر الكاتب و مشاعره ينطق بها الممثلون و يجسدونها على المسرح مستعملا في ذلك أسلوبه في الإقناع و إيصال الفكرة للمتلقي "فاللغة المسرحية تختلف عن اللغة اليومية أو الحياتية لأنها تتميز بدقتها في التعبير و حيويتها في إيراد الدلالات و الإيحاءات و إصابتها الهدف الفكري بوعي"[2]، فاللغة تعبر عن فكرة معينة التي تعمل على مستوى الإدراك الحسي لدى المتلقي في العرض المسرحي و التي تحمل دلالات تشمل النشاط الذهني (الصورة السمعية Images acoustique) التي تستحوذ على بصر و بصيرة المتلقي و تتميز كونها لغة درامية تنقل المعنى و توصله إلى المتلقي في آن واحد عن طريق حوارات الممثلين و رؤية المخرج المأخوذة عن نظرة المؤلف إلى جانب أدوات و عناصر أخرى تشكل جميعها أو مع بعضها لغة المسرح.

[1] ينظر: د. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، ط2004، ص7.
[2] ينظر: أحمد يوسف، عالم الصورة و ثقافة العين، مجلة العربي، العدد 491، الكويت، 1999، ص36.

و لقد كان استعمال اللغة في المسرح الجزائري إشكالا في حد ذاته و ذلك بسبب الاختلاف الفكري في الجمهور الجزائري و نوعية اللغة التي على الكاتب استعمالها لمخاطبته و اختلفت الآراء حول ذلك[1]، فاللغة عند كاتب و باعتباره زمن فترة الاستعمار فكانت اللغة التي استعملها في كل أعماله بلغة المستعمر - اللغة الفرنسية - و ذلك لإيصال صوت الجزائر و القضية الجزائرية للعالم و هذا ما ظهر في جل أعماله التي تحمل القضية الجزائرية في مضمونها و عمقها، و لكنه رأى أن كتاباته لم تصل لكافة الشعب الذي كان يكتب لأجله، فجرب الكتابة باللغة الدارجة و كتب مسرحية غبرة الفهامة التي سبق و أن كتبها باللغة الفرنسية Poudre d'intelligence أو مسحوق الذكاء و التي جاءت في طابع كوميدي باعتبار أن المتلقي كان بحاجة إلى الضحك لكن تحمل فكرة و قضية في مضمونها، و من خلال مسرحية "الجثة المطوقة" كشف كاتب قضية الجزائر للرأي العام و ذلك من خلال اللغة التي استعملها حيث اعتبرها الكثيرون بالمستفز و ذلك من خلال أسلوبه في كتابة الشعر النثري و هذا ما يجعل المتلقي أو الناقد أو حتى المترجم مرتكبا و مخدوعا و توقعه في فخ، في هذه المسرحية التي عبر فيها كاتب عن آلام و آمال الشعب بلغة المستعمر التي لم يستطع أحد قبله و لا بعده التعبير عنها بهذه الطريقة.

كما جعل كاتب من اللغة مسرحه سلاحا يجسد من خلالها معاناة شعب ليس فقط الجزائر و إنما كانت رسالة نبيلة و سامية و وصف معاناة عدة شعوب و نضال أهلها و هذا ما ظهر جليا من خلال مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي التي عرضت قصة الشعب الفيتنامي و كان إدخاله عن طريق اللغة للثورة التحريرية نوع من العظمة و تمجيد العمل الثوري على الإبداع الفني للمسرحية و هذا ما جعل أصداء جزائرية عربية و حتى عالمية عن طريق المسرح [2]و سمع صوت الجزائر و لكن بصورة فنية و لغة راقية.

[1] ينظر: دحو محمد أمين، كتابات علولة و تجليات أشكال التراث فيها، مجلة النص، العدد 2، أفريل 2015، ص97.
[2] ينظر- مصطفى زقاي جميلة – صدى الاقلام – قراءة في النص المسرحي الجثة المطوقة للراحل كاتب ياسين مع المخرج ادريس شقروني و علي عبدون – في اطار الاحتفال بالذكر50 لتاسيس المسرح الوطني الجزائري .

اللغة هي من مكونات المسرح تتحول إلى شكل مشهدي في العرض حيث يعيد إنتاج النص اللغوي في صورة المشهد المسرحي حركي حي يتداخل مع بقية مكونات العرض المسرحي.

فاللغة تحمل دلالات مكثفة أحدها الموروث الثقافي و الاجتماعي و الثانية هي طبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب المسرحي فاللغة تعبر عن الدال الذي ينبثق عن وضع ثقافي ما خاص بمجتمع ما.

الممثل:

يعتبر الممثل العنصر الرئيسي و المهم في العمل المسرحي بل في العرض كله فهو الذي يرسل الرسالة إلى الجمهور فيمكن الاستغناء عن كل شيء في العرض المسرحي إلا الممثل، فترى آن أوبير سفيلد أن الممثل هو المرسل الأساسي في عملية الاتصال المسرحي، فهو صلب العرض و هو الذي يساعد في بناء المعنى عن طريق إلقاء شفرات و كودات إلى المتلقي تكون إما سمعية أو بصرية إيماءة و التي تعبر في غالب الأحيان عن إيديولوجية الكاتب، فكاتب ياسين كان مسرحه سياسي يدافع به عن الوطن و باعتباره تأثر بمسرح بريخت الذي اعتمد هذا الأخير على الإيماءة التي اعتبرها المادة التي توضح الفعل، كما أن الانفعالات الداخلية التي يجسدها الممثل و التي تحمل معنى في مضمونها كحركة الذهاب و الإياب التي تعبر لنا عن السجن و حالة السجين، و ليس هذا و حسب بل و حتى تعامل الممثلين فيما بينهم اقترابهم من بعضهم ابتعاد حواراتهم، منطقة دخولهم و خروجهم من اليمين أو اليسار (مدخل البيت أو القصر وجهة الساحة)، حركة الصعود أو الهبوط لا تكون اعتباطية و إنما أي حركة تصدر من الممثل تكون لها دلالة و تشكل معنى لدى المتلقي.

كما أن حركة الممثل فوق الركح [1] تلفت انتباه المشاهد و تجعله ينظر أكثر من استماعه للخطاب و الحوارات التي تدور بين الممثلين، إضافة إلى أنها تساعد في بناء المعنى و

[1] ينظر: برمانة سيانية سامية، العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، وهران، 2009/2008، ص140

اكتمال المفهوم أو الفكرة لدى المتلقي كما أنها تحقق المتعة الخاصة إذا كانت صادقة خالية من أي تصنع.

الديكور:

إضافة إلى الممثل الذي يشكل عنصر أساسي في العرض المسرحي هناك تقنيات تساعد على تشكيل المعنى لدى المتلقي و تضيف جمالية، و هي كل ما يحتويه المكان الركحي من أغراض و ديكورات و إضاءة.

فلا يمكن تعيين قائمة بأسماء الديكورات و إنما و حسب قانون السميأة كل ما هو موجود فوق الخشبة يعتبر الديكور الذي يساهم في إنتاج المعنى و التعرف على البعد الجمالي أو الدلالي و المعرفي لأن الديكور في العرض المسرحي له وظائف إما جمالية [1](تناسق الألوان و الأحجام) أو الوظيفة البلاغية (كناية أو الاستعارة عن شيء ما) أو الوظيفة الإرجاعية (إلى أي مسرح ينتمي).

الإضاءة:

أما بالنسبة للإضاءة تساعد في تشكيل المعنى كما ترتبط ارتباطا مباشر مع العناصر الأخرى كالديكور مثلا فهي تبين طبيعة إن كان خشب أو حديد أو قماش...الخ، كذلك تبين لنا الألوان و يعتبر تسليط الضوء على ممثل معين هدفه التأكيد كما أن الإضاءة تعطي سحر و جلب انتباه المتفرج و هذا ما يأتي من أجله المتفرج إلى المسرح بحثا عن عرض فني و درامي.

كما أن من مميزات الإضاءة [2] إبراز صفتي الزمان و المكان كما تأكد على المناظر و الملابس و حتى الماكياج فأصبحت وظيفة الإضاءة لإبراز الجانب الجمالي للعرض المسرحي فكمية الضوء و لون الإضاءة و كيفية توزيعها لكي تعطي رؤية واضحة للمشاهد.

[1] ينظر: فادي إلياس، العلوم الإنسانية و المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 42، 1995، ص27.
[2] ينظر: برمانة سيانية سامية، العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع- م. س، ص142.

الملابس الماكياج و الشعر:

أما بالنسبة للملابس أو الزي و الماكياج و تسريحة الشعر كلها لها دور في العرض المسرحي و لها مدلول أو علامة بالنسبة للسيميولوجيا كما ترتبط بالمتلقي من حيث إنتاج المعنى و كل هذه العناصر مرتبطة ببعضها التي تحدد جمالية العرض المسرحي، كذلك وظيفة الأزياء تعمل على تحديد حركة جسد الممثل في الركح و من وظائف الأزياء تنقل الممثل من واقعيته و كونه إنسان إلى الدور الذي يؤديه كما الأزياء و الماكياج و حتى الشعر لها ارتباط وثيق بالزمن الذي يدور فيه الحدث تحدد الجنس السن و الانتماء الجغرافي و كذلك المكان، فكل توظيف في العرض المسرحي سواء جانب السينوغرافيا و الإضاءة له هدف و تخدم غرض من أغراض العرض المسرحي و تساعد في تشكيل المعنى و تخدم روح العمل الفني. و كل هذه العناصر إضافة إلى عنصر مهم و هو الموسيقى و المؤثرات الصوتية فالفضاء السمعي لا يقتصر على صوت الممثل فحسب فللموسيقى أيضا دلالة فهي تشير إلى مذهب ديني أو موسيقى الحرب أو التي تعبر عن الفرح و اللحظات الرومانسية و تكون إما موسيقى تمهيدية قبل الشروع في الحوارات و توظيف موسيقى لتنظيم دخول و خروج الشخصيات مثل الشخصية النبيلة في المسرحية.

المؤثرات الصوتية:

إلى جانب المؤثرات الصوتية مثل صوت الحيوانات أو الرياح أو المطر تساعد المتلقين على الفهم و التصور و عيش أحداث المسرحية، كما تجعل خيال المتلقي متيقظ و تجعل الأحداث أكثر واقعية.

المبحث الثالث: أفق توقع كاتب ياسين

لقد بين ياوس ردود فعل المتلقي اتجاه العمل الإبداعي و التي تبين لنا إما نجاحه أو فشله و رفضه أو ردود فعل أخرى منها الفهم التدريجي للعمل أو المتأخر و هذا يختلف حسب نوع المتلقي.

و من هنا نتساءل عن ما مدى تجاوب القارئ مع أعمال كاتب ياسين سواء رواية نجمة أو مسرحيات الثلاثية "دائرة الانتقام[1]" و التوصل إلى أفق توقع المتلقي، فقد ربط ياوس بين المتلقي الجنس الأدبي لدى القارئ و إعادة بناءه أي ـفق انتظار المتلقي و تبين درجة التفاعل مع مختلف النصوص سواء (المسرحية الروائية و الشعر) و معرفة خصوصية كل منها مع مراعاة تغير الحقيقة الزمنية و الرقعة الجغرافية ـ السنن الثقافي- لقد لقي العمل الروائي نجمة لكاتب ياسين ضجة في أوساط المجتمع الفرنسي حيث اعتبروها عمل أدبي متميز و ولادة جديدة لأدب أصيل يخالف على الأدب الفرنسي[2] لأنها كتبت بلغة المستعمر ـ اللغة الفرنسية ـ التي تحمل في عمقها الأصالة العربية و التقاليد و حتى التفكير فتأتي "نجمة" و ذلك الرمز الذي يعبر عن الوطن الأم المرأة، فقد كان أفق انتظار الجمهور الناطق باللغة الفرنسية محصور في النموذج التقليدي للرواية في حين أن نجمة هي نوع جديد يثير اهتمام الفرنسيين لأنها تعرف بقضية المستعمرة الفرنسية فقد أحدثت في بداية رواية نجمة انكسار في أفق انتظار المتلقي بخروجها عن المألوف فاعتبرها الصحفيون الفرنسيون بالعمل الفريد المتميز بالمقارنة مع الروايات المغاربية التي زامنتها حيث يختلف ياسين عن الروائيين الآخرين في كيفية توظيفه للزمن و استعماله الأسلوب الشعري الغنائي.

في حين اختلف آخرون في فهم هذه الرواية أولها البعض على أنها تحكي عن حياة ياسين نفسه، ياسين الطفل الصغير، ياسين الطالب الثانوي الذي ترك دراسته في سن مبكر حين شارك في المظاهرات، ياسين الذي بحث عن نفسه وسط الشعب الثائر.

[1] دائرة الانتقام: نشرت ثلاث مسرحيات: الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، مسحوق الذكاء و في كتاب: KATEB Yacine : Le cercle des représailles, ed Saeuil 1959.

[2] Avoir : « avertissement des éditeurs », in KTEB Yacine, Nedjma, éduseuil, Paris, 1956, p56.

حيث أنها شكلت حيرة و اضطراب في نفس المتلقي و عدة تساؤلات و تجاوزت أفق انتظار القارئ بمخالفتها للمألوف لغرابتها و خرقت أفق توقعه سواءً على المستوى الجمالي، أو على حساب الحضارة الأوربية و الأعراف و ثقافة المجتمع الفرنسي.

كما يرى القارئ أن كاتب ياسين هو الشاعر المشوش الذي لا يعترف بالتقاليد متحرر من كل القيود الذي يحمل مبدأ أيديولوجية و يؤمن بها.

كما ربط القارئ تحليله و فهم كتابات ياسين بعمق شخصيته و أكبر دليل على ذلك هذيان شخصية "لخضر" في مسرحية الجثة المطوقة و هو يستند إلى الشجرة، و تحوله إلى "لعقاب" إلى جانب المرأة المتوحشة و المتشرد كالروح المعذبة في المسرحية "الأجداد يزدادون ضراوة"[1] هذا ما يفسر صورة الحرمان التي أثرت في شخصية كاتب في محاولته الهروب من واقعه المؤلم إلى مكان يتصف بالحرية في حين يبقى حنينه و روحه متعلقة بالوطن الأم، و هذا ما ظهر جليا حين استعرض المأساة الوطنية في جل أعماله و خاصة في رواية "نجمة" التي تم تأويلها إلى ثلاثة تأويلات الأم و ذكريات الطفولة، ابنة العم نجمة التي حرم منها و زوجة إلى غيره، و إلى الجزائر البيضاء التي اغتصبت من قبل المستعمر.

نجمة التي رسمها الكاتب في صورة جميلة الأم - المرأة - و أرض الجزائر، كما أولها البعض إلى النجمة التي تلمع كالشمس و التي تحرق النجوم الأخرى إن اقتربت منها لكنها تبقى مقيدة و سجينة الحركة الدائرية و إتباع النظام الذي يحكمها، و هذا ما يعبر عن الجزائر المحكومة بماضي تعيس حاضر مأساوي و تنتظر مستقبل أفضل[2] و هذا ما جعل عمل كاتب يتصف بالتميز و الغرابة و التفرد صعوبة تأويلها.

يقول كاتب ياسين أن مسرحية الجثة المطوقة تعبر عن مأساة الجزائر من خلال شخصية "لخضر" الذي يعبر عن الشعب المناضل عن رمز صمود و النضال لأجل تحرير الجزائر فعبر عنها بواسطة جثة يحاصرها الموت من كل الجهات، موت الغدر و الخيانة، موت

[1] ينظر: كريمة بلخماسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، ص168.
[2] Avoir : Jean Déjeure, Littérature Magrénine de la langue Française

المستعمر، موت الروح و الذات التي تقاوم و لا تستسلم حتى و إن كان الثمن الموت[1] و هذا ما أدى إلى نقطة استفهام في أفق انتظار القارئ الذي لم ينظر إلى أعمال كاتب من الناحية الجمالية أو كعمل إبداعي و إنما شكلت له الغموض و الحيرة و هذا بسبب احتواءها تعدد في الأجناس و هذا يعكس كل التوقعات، فالجمع بين الرواية و المسرح و محاولة كسر الحدود و الجمع بين الأجناس، الهدف منه تحرير النص من تقاليده التي تحكمه، هذا ما جعل خيبة في انتظار القارئ و تزعزع مسلماته بمزج الشعر بالمسرح، و المسرح بالرواية و خير مثال على ذلك مسرحية "الجثة المطوقة" التي جاءت في شكل شعري عميق، كما أن نجمة في البداية نشرت كقصيدة شعرية بعنوان "نجمة" أو "القصيدة السكين" و التي اعتبرت الأصل لكل أعمال ياسين أو مصدر الإلهام لديه و جل مسرحياته و أعماله لها صلة بالعمل نجمة التي شكلت انكسار في أفق انتظار المتلقي و ذلك في المزج بين الشعر و الرواية و التي تظهر أيضا في المسرح التي تعبر عن الجزائر في فترة 1949 الوطن الذي يبحث عن أصله و هويته و هذا ما ظهر في تأويل القارئ لنجمة أو رموزها و استنادا إلى قول كاتب في أحد محاضراته "لا ينبغي أن نذهب بعيدا مع الرموز، فالرمز هز دائما هش ضعيف... و إذا بحثنا عن تفسير عرفي وراءه فبالضرورة سيتهدم و لا ينبغي أن نحفر كثيرا في عمق، و لا ينبغي أن نرجعه حقيقة بسيطة و إلا لا يصبح رمزا"[1]. و هذا ما جعل قراءة ياسين تدرس من الجانب البنائي و هذا ما يجعل القارئ تسهل عليه عملية الفهم و اكتشاف الدلالات و التعرف على الأبعاد العميقة التي ضمنها الكاتب في النص.

في حين ظهور نوع آخر من القراء الذين ربطوا الجو الثقافي و الاجتماعي و التاريخي لحياة كاتب ففهمهم لنصوصه و تفسيرها و البحث عن ما مدى تأثر حياة ياسين على إبداعه و هذا ما يحدد أفق النص و أهداف ياسين من خلال فعل كتابته.

فنجد صورة الموت التي ظهرت مرارا في كل من "نجمة" و "الجثة المطوقة" دليل على تأثر ياسين بالواقع الذي يعيشه من موت و قهر و استعمار و الموت الذي يعبر عن القدر المحتوم.

---

[1] ibid- p 277

[1] كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين - م. س، ص173.

و ليس الموت وحده بل حتى صفة الجنون التي عبر عليها كاتب في من رواية "نجمة" شخصية وردة التي سجن ابنها و مات معظم أفراد أسرتها، و التي عبر عنها في مسرحية "الجثة المطوقة" أم لخضر و أم مصطفى التي خرجت تبحث عن ابنها في الشوارع [1]و التي تعبر عن مأساة الأم الجزائرية في فترة الثورة و هذا النوع من القراء و منهم "جاكلين أرنو" التي ترى أن النص تجمعه علاقة بقائله.

كما تقرأ "جاكلين" وراء شخصية نجمة صورة الجزائر، الجزائر التي تعاقب عليها الأعداء الجزائر التي ماتت فيها كل صفات الحب ليحل محله كل ما تعلق بالدمار و الخراب، و هذا ما جسده كاتب في كل من الرواية و المسرحية من عنف و موت و الألم.

كما وظف كاتب من تقاليد الأجداد و عاد إلى خرافات الماضي في "العقاب" و كل ما يحمله هذا الطائر من دلالات في الخرافية و القوة و اللعنة عند الأجداد القدماء. كما رفضت كل ما قيل أنه نوجد علاقة أو ربط بين أعمال كاتب و الثقافة الأوربية فكاتب استلهم جل أعماله من واقعه المعاش إن لم نقل كلها كما تربط القارئة أن لأعمال كاتب علاقة بشخصيته و سيرته الذاتية و التي ابتعد عنها النقد الحالي و لم يعد يوظفها، كما تضيف القارئة في تحليلها أو قراءتها المسرحية "الجثة المطوقة" إلى استعمال كاتب تقنية التزامن[2] من خلال استعمال الأضواء الكاشفة التي تضيء كل من جوانب المسرح، و مشهد السجن الذي ينفتح على أفق خيالي واسع، و كذا صوت المناضلين هذه التقنيات المشابهة للسينما و التي تجمع بين الخيال و الحقيقة، كما أن المسرحية تتناوب فيها المشاهد الدرامية و التعليمية، و تتخللها مشاهد غنائية التي تعبر عن الحديث الداخلي للخضر و نجمة.

[1] Avoir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française.
[2] Avoir : Jacqueline Arnaud- opit, p222

الحدث في المسرحية يأخذ اتجاهين:

1. يستعرض معركة الجزائر و هذا يظهر في بداية المسرحية حين تكون الجثث مبعثرة.
2. يبدأ مع معاناة لخضر و مصارعته للموت الذي يحمل دلالات عميقة يحول المسرحية إلى تراجيديا.

و هنا تقول القارئة أن المسرحية تنمو في اتجاهين الأولى مونها ملحمة، و الثانية تراجيدية فردية، هذه المسرحية التي تصف الحالة السياسية و الاجتماعية للبلاد و المغرب العربي و التي تبينها الكلمات الأولى للخضر عند بداية المسرحية "هناك شارع الوندال، شارع الجزائر و قسنطينة... تونس أو الدار البيضاء" [1]، و بهذا يود كاتب أن يبين ما مر على الجزائر، تونس و المغرب من ويلات الاستعمار و المأساة التي عاشتها المنطقة و كأن التاريخ لا يتغير.

كما تضيف القارئة إلى أن أعمال كاتب ياسين و خاصة نجمة تعبر عن الهوية المغتصبة، كما تضيف أنه من عبقرية كاتب محاولة الجمع إلى أن أعمال كاتب ياسين و خاصة نجمة تعبر عن الهوية المغتصبة، كما تضيف أنه من عبقرية كاتب محاولة الجمع بين الجيل الجديد و الجيل القديم و هذا ما حدث بين "سي مختار" و "رشيد" حينما أراد التقرب منه و جذبه إليه و حين عرفه بنجمة و ليس هذا و حسب بل أضاف إلى أن كاتب مزج الماضي بالحاضر في هذه الرواية و ذلك من خلال استعادة ماضيه و معيشة لحاضره و محاولة التغيير و تحتم القارئة بأن رواية نجمة أنها تقوم على الألغاز و إلى التظهير (Catharsis) على القارئ و حتى الكاتب نفسه.

في حين أنها ترى أن مسرحية "الأجداد يزدادون ضراوة أو شراسة" بالبسيطة و المعقدة في الوقت نفسه فتتمثل البساطة في حركة الفعل، أما التعقيد جاء في شكل سمة الغنائية أو الشعر الغنائي في حين أن موضوعها الحرب.

[1] كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين- م. س، ص191.

كما ترى أن المرأة المتوحشة ترمز للمرأة الجزائرية التي أخذت صفات نجمة من مسرحية "الجثة المطوقة" و حتى الرواية و التي حافظت على حجابها الأسود و لكن تغير اسمها إلى المرأة المتوحشة و هذا دليل على الألم و الحرب و المعاناة التي اكتسبتها هذه الصفة[1].كما أن كاتب ياسين جمهوره لم يكن اعتباطيا فقد اختار فئة الجمهور التي يوجه إليها خطابه و يتحاشى فئة المثقفين لأنهم في نظره لا يعرفون الضحك و الضحك كان شيء مهم للجمهور و خاصة في تلك الفترة، و لكن أفق توقع كاتب ياسين كان مخيبا للآمال في بعض أعماله و هذا ما ظهر في العمل المسرحي "محمد خذ حقيبتك" التي لم يحضرها سوى 8 عمال من أصل 100 عامل تقريبا، في حين مجموعة طلابية متكونة من 100 طالب جامعي 72 منهم أكدوا مشاهدتهم للعرض، و هذا سببه الطبيعة الريفية للعمال و عدم توفر الثقافة المسرحية في المجتمع الجزائري و غياب الوسائل التي تدعم المسرح و نقص الإمكانات المادية [2]في تلك الفترة فكل هذا كان محبط إلا أن أهداف كاتب ياسين كانت تفوق كل هذا، فكان له هدف و أمل يريد إيصاله و كانت تدعمه مجموعة المثقفين تلك الثقافة الفرنسية حيث اهتموا بأعماله و كانوا يعملون حتى للإشهار بها.

[1] ينظر: كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين- م. س، ص198.
[2] : ينظر: م ن ، س ص 90

الفصل الثالث

دراسة نقدية لمسرحية

غبرة الفهامة

لكاتب ياسين

تلخيص مسرحية غبرة الفهامة :

تعد مسرحية غبرة الفهامة إحدى مسرحيات كاتب ياسين التي كتبها سنة 1959باللغة العربية وأعاد كتابتها باللغة العامية بهدف الوصول إلى كافة الجمهور الجزائري كما هي نقلة نوعية في الكتابة عند ياسين فقد تعود الجمهور على كتابته المأساوية لكن هده المسرحية جاءت في قالب كوميدي تحمل في طياتها معاناة المجتمع الجزائري.

تقوم هده المسرحية على شخصية "سحابة الدخان"[1] أي شخصية جحا المعروف في الحكايات الشعبية المغاربية دلك الرجل بسيط الفكر المهرج العارف بالقانون المهتم بالشؤون السياسية السارق الذي تعلم السرقة في المسجد ،الذي يتظاهر بالجنون كقناع للتعبير عن رفضه للواقع و انتقاده لنظام الحكم السائد حيث يسخر من السلطان من خلال مسحوق الذكاء و الذي هو في الحقيقة مجرد رمل

استندنا في هدا الفصل على العمل المقتبس من قبل" يوسف ميلة " المجسد من طرف المسرح الجهوي لسيدي بلعباس للمخرج "حسان عسوس" [2]حيث كانت هناك بعض الاختلافات فغير في شخصية جحا وحولها إلى الفيلسوف الشاب الذي يسعى إلى التغيير وإخراج بلديته من الفقر و الجهل الذي يخيم عليها وكذلك يسعى إلى تغيير الفساد الذي فرضه السلطان الجاهل .

زولا ننسى لمسة المخرج التي بدت جلية خلال العرض حيث قال إن النص الذي كتب في خمسينيات القرن الماضي أصبح يتلاءم مع الوضع الراهن ودلك مع إضافة بعض الحركية و التواصل بين عناصر العرض و الجمهور. كما قام باستغلال الفضاء المسرحي لتفادي الصورة النمطية من خلال ملا الفراغات كما صرح المخرج عسوس قائلا "إن الرسالة الأولى للمسرح هي الترفيه عن الجمهور وتقديم أعمال جديدة و على الجمهور الخروج برسالة واضحة من المسرحية"[3] وهدا ما عمل عليه حسان عسوس حين غير من

---

[1] Voir : jaclinqueline armada- opit- p 356

[2] ينظر : عباد عبد العزيز،واقع الإخراج المسرحي المحترف في الجزائر مسرح سيدي بلعباس انموذجا،مذكرة ماجستير، 2014 ،ص148

[3] ينظر :وردة بوحملين،خلال العرض الشرفي لمسرحية غبرة الفهامة المسرح الوطني يسترجع مجده السابق ،جريدة الفجر ،2 افريل 2007

شخصية جحا ذات البعد الإسلامي لابد من العودة إليها ولكن ليس بذات الصورة وإنما تختلف في التوظيف .

كما عمل المخرج على تقديم عرض تراجيدي في قالب كوميدي [1] الهدف منها توفير المتعة و الفرجة لدى المتلقي .

الأبعاد الجمالية و الفنية (عرض و تحليل)

- قراءة في العنوان و استهلال:

أ- العنوان:

تتميز مسرحية غبرة الفهامة عن سابقاتها من مسرحيات كاتب ياسين انه قام بكتابتها باللغة العربية الفصحى وجاءت بعنوان مسحوق الذكاء poudre d'intelligence و التي تحمل معنى ودلالة وحسب تأويل المتلقي فمسحوق الذكاء هو الإنسان المسلوب الذكاء الذي سلبت نسبة من ذكاءه ولم يتبقى منها اثر ويحاول من خلال هدا المسحوق استعادته كما يمكن فهم إن هناك خلل عند هدا الإنسان و يحاول إن يغطي هدا النقص في المسحوق الذي يجده في مواد مختلفة مادية وليس معنوية.

كما أعاد كتابتها باللغة العامية الهدف من ورائها ملامسة فات مختلفة من الجمهور فجاءت بعنوان **غبرة الفهامة** فهناك كانت لم يغير من العنوان بل ترجمه من العربية الفصحى إلى العامية فتغير التأويل عند المتلقين رغم أن العنوان نفسه و يتفتح على عدة تأويلات يمكن أن نفهم منه انه بقايا الفهامة أو الفتات الذي تبقى من الفهامة كما يمكن تأويله على انه جمع بين المادي هو الغبرة التي توجد في المكان الخالي الذي لا توجد فيه حياة و الفهامة الجانب المعنوي الذي يعتمده الإنسان في الإدراك و الاستيعاب.

كما يمكن تأويل عنوان المسرحية إلى حالة الإنسان أو المجتمع أو الدولة التي تلجا إلى الغبرة لتحسين الوضع المعاش.

[1] م ن، ص 149

و مفهوم العنوان حسب المسرحية هو المادة التي يقدمها جحا إلى السلطان و التي تكون مجرد رمل ليستنشقه السلطان حيث أن هدا المسحوق أو الغبرة مجرد حيلة من جحا يخدع بها السلطان سعيا منه لتغيير الوضع المعاش و في النص المقتبس يحول يوسف ميلة التي كانت في الأصل رمل إلى حشيش مخدر يقدمه جحا إلى السلطان ليخدره انتقاما منه لشعبه و أملا في التغيير .

وهدا لا يعني أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق انتظار القارئ و لكنه حدده و عينه

الفضاء الزماني و المكاني في البناء الدرامي:

حتى نتمكن من وضع الإحداث و الأشخاص في إطارها الطبيعي لابد من تحديد البيئة الزمنية و المكانية مع إبراز التصوير الفني و الواقعي .

فمزج كاتب ياسين في مسرحية غبرة الفهامة بين زمنين ، زمن السلاطين و جحا و زمن التطور و التكنولوجيا نلتمس دلك في الحوار التالي:

الضابط [1]: رآه يقول بلي في عصر التكنولوجيا

اللي وصلت ليها البشرية باسم التضحيات

اللي وصلت الإنسان للقمر.....

السلطان: و.....؟

كما وظف من الزمن الماضي ما يرمز له . ويتجلى دلك في استعماله للذهب و الذي كان يستعمل كعملة في القديم و كذلك ما يرمز عن عصر السلاطين و النوادر و الحكايا وهدا في الحوار التالي :

[1] كاتب ياسين ، مسرحية غبرة الفهامة ،منشورات المسرح الوطني - ص 6

السلطان[1]: حمار ميت

جحا : ألا.....مخطوط يتكلم على الحمار مو.....

تبدأ ب.....م.....؟ و"م" هادي تستعمل

للعاقل الظريف (الظريف من طرف التي كان أصلها ذرف..... ذرف الدموع لما أطفا الشموع و غنى البديع وحار مادا يفعل حتى الطلوع فنادي الوزير وقال ائنتي بالقطيع و.....)

حمار مقدس

نعام الحمار ابسط الحيوانات

لكن كان عنده موهبة خاصة في عوض ما يزبل كيما .....

كيما ؟.....كان يخرج الذهب

بلا شك انك تعرف بلي دابة

المقروسة قادرة تعمل النوادر .

التداخل الزماني كسر رتابة الزمن المتتابع و إخلال تسلسله الروتيني بإعمال الزمن ألاسترجاعي يفتح المجال لإعمال خيال المتلقي و إثارة أفق توقعه بالموازاة مع تطور أحداث المسرحية و هدا الجانب الجمالي و الفني يعد أسلوب من أساليب كسر الإيهام .

وفيما يخص الأماكن في هده المسرحية فكانت بين المنزل و الغابة كما أشار كاتب ياسين الى القصر في الإرشادات الإخراجية.

[1] م ن ،ص 22

دراسة الشخصيات وطبيعة العلاقة الدرامية :

إن الشخصية في المسرحية هي من أهم العناصر وان كانت شخصية كوميدية كما في مسرحية غبرة الفهامة التي مثلتها شخصية جحا تضيف جمالية للمسرحية و تبرز خصائصها وتعطي مجال أوسع ليبدع الكاتب .

شخصية جحا في هده المسرحية جاءت كما عهدها المتلقي فكاهية.

في الأصل تتمتع بحس النكتة اللاذعة المظلومة في مواقف و الماكرة في مواقف أخرى .التي تعمل على بعث رسالة إلى المتلقي فكان توظيف شخصية جحا كرمز البطل الذي يفضح المستور للهروب من الرقابة وتمرير خطابه بأسلوب ساخر وفكاهي الذي لايخلو من النكتة المتداولة عند كافة الشعب .

السلطان[1]: ياعود بالله .....كان لازم نتلاقى وجه النحس هدا صباح الله

وراني قاصد المعرض التكنولوجي الأول اللي تقيمه المملكة باش

نظهر وللعالم أنا حنا ثاني ..... حنا ثاني ...علاه ثاني حنا لواله

عندنا باع طويل وشان أصيل في الثورة الصناعية 1778

(للضابط) ارموه في السجن مارحناش بعيد على 1789

ما يخلطناش الكوارط

ارموه في السجن .

إضافة إلى شخصية جحا وظف شخصية السلطان الذي يرمز إلى السلطة و الحكم و استغلال منصبه في تمرير مصالحه الشخصية، هده الشخصية التي عبرت عن واقع الحكام الدين يسرقون حقوق الشعب واستفزازهم واستغلال مناصبهم

[1] كاتب ياسين : مسرحية غبرة الفهامة ، م س،ص 4

إضافة إلى شخصية المفتي الذي يجب أن يمثل الدين إلا أن كاتب ياسين

استعملها في صورة مغايرة عن التي عاهدنها ، المفتي الذي استعمل الدين لإغراضه الشخصية ، المفتي الذي يجب أن يكون قدوة للناس كان مرتشيا شاربا للخمر زير نساء .

وزوجة جحا أو عتيقة كما سماها ياسين كانت المرأة المهتمة لأمور زوجها التي تسانده و تقف معه في الصراء و الضراء المرأة الموجودة في المجتمع و هدا ما إلتمسناه في الحوار التالي :

عتيقة [1]: نوض راهي ستة

نوض قتلي نوضيني على ستة

ايا نوض

هدا الوقت باش تنوض تحوس على خدمة

جحا: (يقفز) ah oh ah

عتيقة :أيا نو ضراك تشوف بعينيك راهي خاوية

كما وظف ياسين شخصية الراوي باعتبارها شخصية تراثية ذات طابع شعبي ، الراوي الذي يعكس رؤية المجتمع للواقع وفي هده المسرحية ظهر في شكل ضمير الشعب، يتوجه بخطابه إلى الجمهور مباشرة ليحرك فيهم ضمائرهم ويلفت انتباههم إلى ما يحدث ورائهم .

كما أضاف الجوقة ورئيس الجوقة و التي لازمة النص من البداية إلى نهاية في صورة الشعب .

[1] كاتب ياسين – مسرحية غبرة الفهامة - م س ، ص3

أراد كاتب ياسين من خلال هده الشخصيات التي وظفها في المسرحية الكشف عن مختلف طبائع المجتمع من انتهازيين و البيروقراطيين و غيرها من السلبيات المتعددة فأراد من خلالها فتح العيون على حقائق لم تكن تبدو على درجة من الوضوح.

الفكرة و موضوع في البناء الدرامي :

في هده المسرحية يظهر جليا تأثر كاتب ياسين بشخصية جحا النموذج النمطي للفكاهة في التراث العربي المعروف بالحكايات و النوادر عبر مر العصور ، إلا إن المتلقي كاد ينسى هده الشخصية وأسلوبه الساخر و فلسفته ونقده اللاذع للدولة ورجال الدين و التجار و غيرهم ،من هنا استوحى ياسين فكرة المسرحية حين حاول من خلالها تمرير خطابه السياسي بالغوص في ثنايا المجتمع الجزائري و البحث عن مشاكله و أزماته و محاولة فضح فساد السلطة بطريقة كوميدية .

فمسرحية غبرة الفهامة تطرح قضية شائكة قضية السلطة التي هي اكبر هموم ومشاغل المتلقي و كذلك الكاتب الجزائري الذي يهتم بواقع شعبه و مصيره في ضل التحولات السياسية و الاقتصادية .

وقد ارتبط عنصر الخيال بسرد ، فقد اعتمد السرد ليطلق العنان لتصور متلقي

في إتمام بعض المشاهد المستحضر من الماضي وذلك بشكل حكائي – استعمال الراوي – دون الإخلال بتصاعد الحدث و ترتيب المشاهد و هنا تبرز إمكانية المؤلف على غزل صياغات مختلفة تنقل المشاهدين من موضوع إلى آخر عن طريق عنصر الخيال الذي اعتمده .

الصراع الدرامي و لغة الحوار الدرامي :

أ- الصراع :

ينشا الصراع الدرامي نتيجة تفاعل الشخصيات فيما بينها مع الحدث و تصادم الأفكار و المشاعر . وهدا ما حدث في مسرحية غبرة الفهامة حيث جعل كاتب الشخصيات تتصادم

فيما بينها وتنتقد بعضها البعض و الواقع المعاش هو جوهر الصراع في هذه المسرحية و يستطيع المتلقي اكتشاف ذلك من خلال الحوار التالي:

جحا[1] : ميزيرية ، ميزيرية الكحلة ، ميزيرية الفلسفة

فقر الفكر و الفكر فقر ظفر المنكر اطوال و الحال تغير

الحكم ماهوش محتاج للعقول متمردة و شعب يحس بمفعول الكلام كيطيق يسمعلي راه مصروع بديعات الكلام الرسمية .

السلطان:ماعندنا ما نديرو بالفلسفة احنا سياستنا واضحة ماهوش التفلسف الى راح يدخنا لخزينة الدولة الضرائب

الشيء اللي يخصنا هو الذهب والعقود مع البلدان الخارجية الله يحفظ شعبنا من المتمردين و المتشغبين الله يحفظنا من الشعراء من الخطابة و العلماء المجانين .

فصراع في هده المسرحية يتلخص بين جحا و السلطة ، جحا و الفساد الدي فرضه السلطان، بين جحا و الجهل الذي يعم في البلدة فقد حاول جحا جاهدا بكل الطرق ليحقق هدفه ويصل إلى مبتغاه و هو التخلص من يتسبب في خراب هذه البلدة فكانت نهاية هؤلاء الحكام – السلطان و حاشيته – على يد جحا .

ب-اللغة :

إن اللغة هي بمثابة عملية تواصل التي تحمل الإبداع الفكري و الفني إما مكتوب أو منطوق من باث إلى متلقي الهدف منه تبادل المعارف و القيم و الثقافات و هدا ما عمل عليه الكتاب الجزائريون حيث استعملوا اللغة التي تحقق عملية التواصل و التي تكون الأقرب إلى المتلقي الجزائري ، فكانت اللغة العامية أو الثالثة و هي اللغة القريبة من الفصحى و بين العامية .

[1] كاتب ياسين ، - مسرحية غبرة الفهامة - م س ، ص49

في نص كاتب ياسين اتسمت اللغة التي استعملها بالبساطة و الوضوح اللغة القريبة من الشعب التي تتيح للمتلقي فهم مفرداتها و مضمونها فيستطيع من خلالها المتلقي اكتشاف حقيقة الشخصيات فالإمام أو المفتي[1] مثلا في هذه المسرحية يجب إن يمثل ذلك الإنسان المؤمن النبيل الذي يتصف بالأخلاق الإسلام إلا أن هذا الحوار أو من خلال اللغة التي استعملها كاتب تبين عكس ذلك :

المفتي : اوشيري

عتيقة : تشرب الكاس

المفتي : في خاطر الزين

عتيقة : ماتحشمش ونت مفتي تشرب الخمر

المفتي: كاين في القرآن آيات سريات كي يكون المفتي مع لبنات

عتيقة : أنت متزوج وعندك أربعة نساء .

فلغة المسرح ليست بالأمر الهين على الكتاب المسرحيين مراعاة هذا الجانب لان المسرح يتوجه إليه الكبار و الصغار والمثقفين و غيرهم من فآت الشعب المختلفة فاللغة المكتوبة في النص و المنطوقة في العرض المسرحي هي وسيلة اتصال مباشرة للمتلقي ، ففي هذه المسرحية سجلت بعض الألفاظ الغير مرغوبة التي لا يجب ان تندرج في لغة المسرح مثل: "مساسيطك" ،" أدين الرب"[2] و إن كانت هذه الكلمات يستعملها المتلقي إلا انه لايجب توظيفها في المسرح كونه يهدف إلى التعليم و التربية .

كما استعمل في هذه المسرحية كاتب الأمثال و الحكم الشعبية التي استنقاها من التراث و التي أعطت جمالية للنص المسرحي مثل[3] :

[1] ينظر: بن كاملة نجاة ، الفعل الدرامي في النص المسرحي الكوميدي الجزائري نصوص محمد آذار – مسرحية غبرة الفهامة انموذجا ، شهادة ماجيستير ، 2016 ، ص 110

[2] - كاتب ياسين ، مسرحية غبرة الفهامة - م س ، ص55

[3] - م ن ، ص 65

كل سؤال عندو جواب

المفتاح موجود في الباب

لكن الباب مفتوح من الداخل

ولي الداخل في الحالة حاصل

فتنوع اللغة التي تنتمي إلى لغة المتلقي و التي جاءت في قالب كوميدي لا يجد المتلقي نفسه غريب بل يكون في جو يعرفه يفهمه و يتوافق مع توقعاته ، يعرف ما ستقول الشخصيات دون أن تتحدث .

رؤية المؤلف والمخرج:

من أسرار نجاح و دوام أي مسرحية هو إمكانية إسقاطها مع أي وقت و تتماشى في اي حقبة زمنية مع أحدات بعض التغيرات وفق حاجيات العصر و الجمهور و هذا ما حدت مع هذه المسرحية - غبرة الفهامة – التي كتبها ياسين في ظروف خاصة وهي الاستعمار الفرنسي فترت اشتداد الخناق على الشعب الجزائري فجاءت كتمرد عن الاستدمار بدلا من لاستعمار و استعمل شخصية جحا التراثية لمراوغة الرقابة لإيصال فكرته إلى المتلقي .

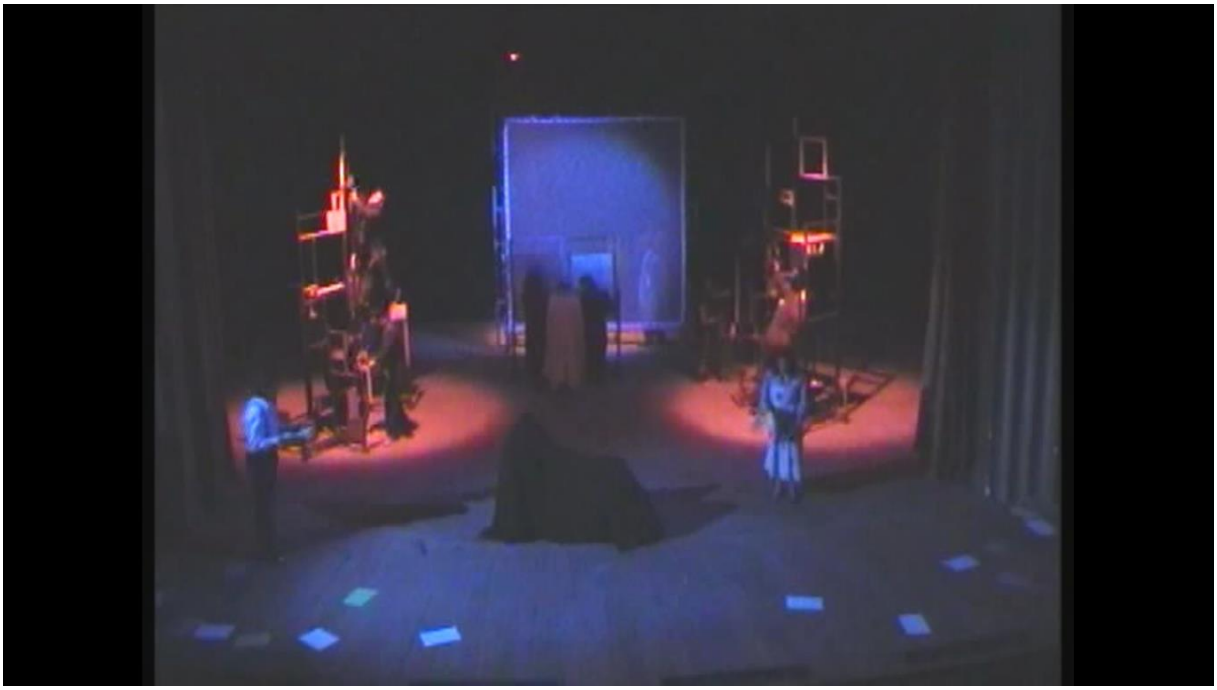
هذا ما جعل من" يوسف ميلة " الذي اقتبس هذا العمل الذي رأى فيه أي حدت و يمس الجمهور الجزائري في فترت الالفنيات التي قدم فيها العرض مع إحداث بعض التغيرات التي عمد فيها إلى تغيير شخصية جحا لان الجمهور الراهن لم يعد تؤثر فيه هذه الشخصيات وذلك مع التطور بل يبحث عن ما هو جديد و مبهر و هدا بالفعل ما قام به " ميلة " حيث قدم قراءة جديدة أعطى تفسيرات فلسفية التي تتطابق مع الوقت الراهن .

هذه المسرحية التي تغوص في المجتمع الجزائري تبحث في فضائح المسئولين ومأساة البلد الذي خدر شعبه و انتهكت جميع حقوقه وليس له الحق في الدفاع عن حقه إلا عن طريق خدع الحكام باختراع متمثل في الدابة الميكانيكية حيت أوهمهم بأنها تنتج الذهب و سرعان ما انتبهوا بأنها مجرد خدعة حينها فكر الفيلسوف في شيء أخر فقدم حشيشا

مخدرا للسلطان يستنشقه على أساس انه مسحوق يجلب الذكاء لمتعاطيه فتنطلي الحيلة على السلطان ، وبدلك تسقط السلطنة و ينهار العرش فتتغير شخصية جحا بالفيلسوف هذه المرة يعبر عن الوقت الراهن حيث جاءت في صورة مختلفة عن الصورة المتعارف عليها حتى لم يكد المتلقي معرفتها لم تعد تلك الشخصية الساذجة فهو يعالج قضية سياسية و اجتماعية فهي في الأصل قضية أزلية تسلط الضوء على الحكام و المحكومين .

دراسة نقدية لعرض مسرحية غبرة الفهامة:

تحمل مسرحية غبرة الفهامة في طياتها قضية إنسانية يسعى من خلالها المخرج حسان عسوس، طرح ظاهرة الديكتاتورية في قالب كوميدي مضحك. يبدأ العرض المسرحي على صوت آذان الفجر، وأيقاظ الزوجة لزوجها واستعداد الشعب، وتنظيفهم للمدينة احتفاء لقدوم السلطان.



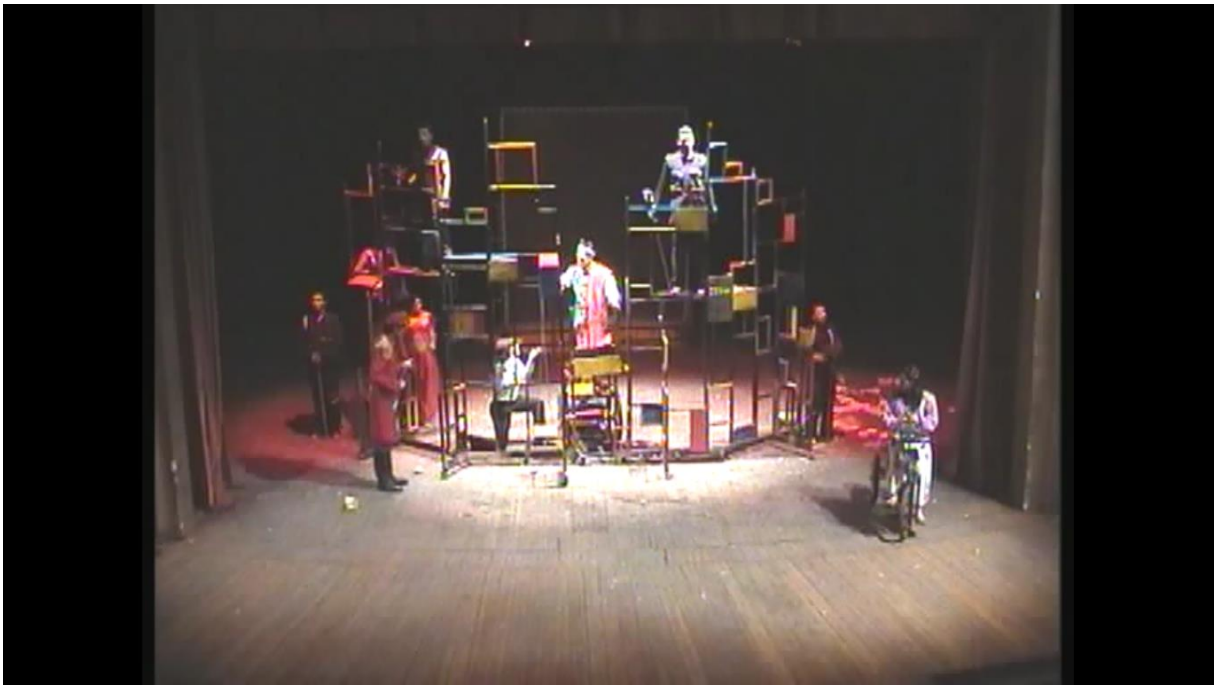
***صورة تمثل تنظيف الشعب للمدينة قبل وصول السلطان.**

وما إن ظهر هذا الأخير هو وحاشيته على كرسي العرش ولكن ليس كرسي كما عهدناه وإنما كان متحرك يشبه كرسي المعوقين، ولكنه يعلوه فتيلا وهنا أراد المخرج أن يبث رسالة الى المتلقي تحمل عدة تأويلات ودلالات أهمها العجز الذي تعيشه البلدة من وراء هذا السلطان، العجز الفكري وليس الجسدي، حيث يأمر بسجن الفيلسوف وينعته بأنه نذير شؤم ويصفه بالنحس، وهذا دليل على تخلف السلطان وإيمانه باعتقادات خاطئة.

***صورة تبين دخول السلطان على الكرسي المتحرك.**

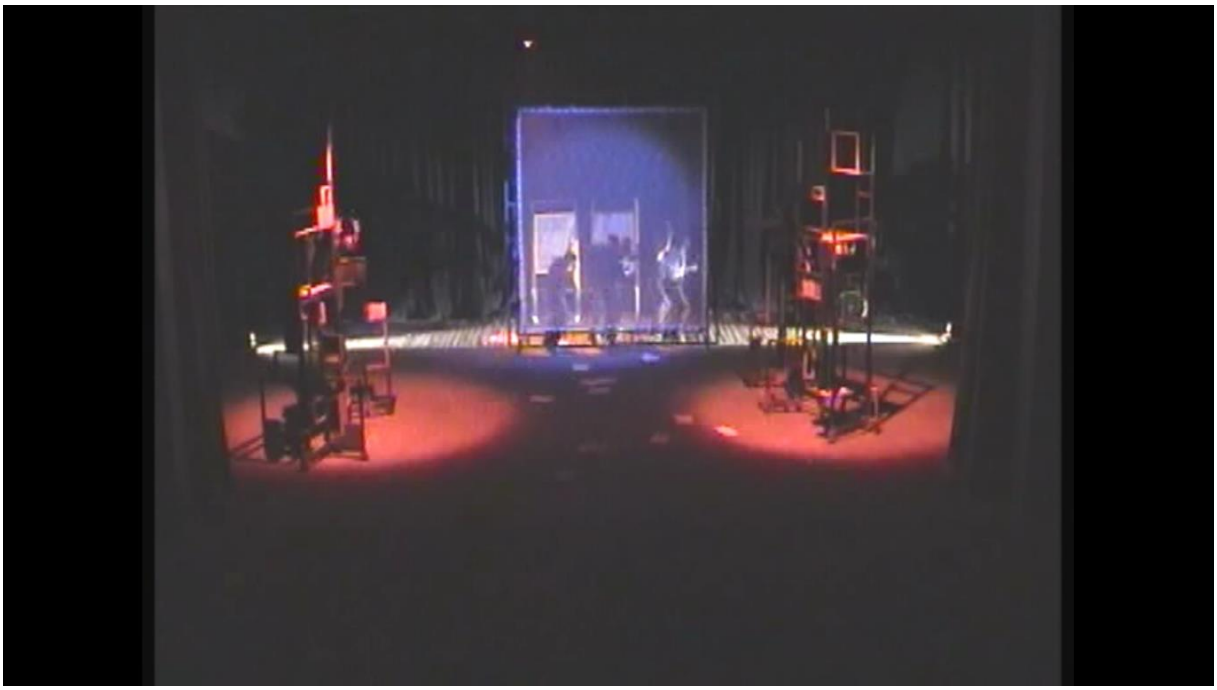
لقد تميز هذا العرض غبرة الفهامة بإثراء الحس الجمالي للخشبة وبالسينوغرافيا التي كانت عنصر الإبهار التي تراعي طبيعة تلقي المشاهد للعرض وهذا لما تحمله من دلالات ورموز وشفرات التي يسعى المتلقي لتحليلها [1]فقآ لوعيه الجمالي الكامن عنده، فتناسق الألوان وتداخلها مع الديكور الذي كان عبارة عن بنايات ضخمة متناظرة في مشاهد واختلفت مهمته في مشاهد أخرى حيث تحول إلى جدران ملهى ليلي في مشهد آخر والذي ساعد الديكور في إثراء العرض المسرحي وعمل على إبهار المتلقي وإثراء إعجابهم، عبر الارتباط الوظيفي والجمالي واتساق الشكل مع المضمون ولقد كان استخدام الشاشة السينمائية والتي كانت الشيء الجديد والمواكب للتطور ومتطلبات العصر والمتلقي والتي ساهمت ومتطلبات العصر والمتلقي والتي ساهمت على الممثل الذي يعتبر العنصر الأساسي في العرض باعتباره همزة وصل بين فكرة العرض والمتلقي وعنصر التواصل المباشر مع الجمهور عن طريق اللغة الكلامية والأداء التمثيلي الذي يساهم في تشكيل المعنى لدى المتلقي.

[1] ينظر: حيدر جواد كاظم العميدي، جمالية السينوغرافيا في الفضاء المفتوح شواطئ الجنوح أنموذجا، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة،ص5.



*** صور تبين السنوغرافيا**

وبالفعل في مسرحية غبرة الفهامة أخد الممثل الدور البارز والأساسي في العرض المسرحي وذلك من خلال الحركات التي قام بها الممثلون والرقصات التي أدتها الفرقة التي مثلت الشعب.



***صورة تمثل الشاشة السينمائية.**

ليس هذا فحسب وإنا استعمل المخرج منهج البيوميكانيك[1] حيث ظهر هذا جليا من خلال الحركة العسكرية الآلية للجنرال.

وظهر ذلك في مشاهد عدة منها المشهد الذي أمر فيه السلطان بالإفراج عن الفيلسوف والمشهد الذي ظهر فيه الفيلسوف مع زوجته على الدابة الآلية ومحاولة تقديم الاختراع للسلطان.

[1] ينظر: عابد عبد العزيز، واقع الإخراج المسرحي المحترف في الجزائر مسرح سيدي بلعباس انموذجا -م س، ن ص

***صورة تمثل الاختراع المتمثل في الدابة الآلية.**

إضافة الى اللغة الكلامية التي ساعدت في خلق جو من الضحك وإضافة عنصر النكتة، وخاصة حوارات السلطان الذي اتصف بصفة زير نساء، وتغزله بزوجة الفيلسوف وكان ذلك في قالب كوميدي مضحك جعلت المتلقي يتفاعل معها ويبتهج رغم صعوبة إدخال الفكاهة إلى هذا النوع من العروض، فرغم العناصر الأخرى التي عملت كعنصر إبهار، إلا أن أداء الممثلين لقي تفاعل وتجاوب مع الجمهور، وجاءت حركات الممثلين واللغة الكلامية مطابقة لأفق توقع المتلقي. كما تعتبر اللغة المرئية المتمثلة في دخول وخروج الممثلين وتفاعلهم مع بعضهم البعض، وكذا استعمال المخرج للمشاهد الصامتة مثل مشهد الذي ظهر فيه

البطل وزوجته بعدما اكتشف السلطان خدعته فيما يخص الدابة الآلية التي تنتج الذهب.

*** المشهد الذي اكتشف فيه السلطان خدعة الفيلسوف**

هذه اللغة المشفرة والمكثفة التي يقرأها المتفرج بصريا ويترجمها لأنها تحمل فكرة في مضمونها توحي بالغضب والاضطراب التي يعيشه البطل.

وليكتمل المعنى لدى المتلقي لابد أن تتفاعل جل عناصر المسرحية فيما بينها، لتخدم وتساعد المتلقي في فهم العرض واستيعاب الفكرة، وتجعله يحس أنه قريب من الحياة اليومية وتوهمه بواقعية الأحداث، رغم أن ما يحدث على الخشبة مصطنع إلا ان الهدف منها إيصال الفكرة إلى المتلقي وإحداث تجاوب بين المتلقي وبين عناصر العرض.

تساهم الملابس في تحقيق عدد من الأهداف الهامة فهي تقوم بتحديد عمر الشخصية المسرحية و جنسها و جنسيتها و مكانتها الاجتماعية و حين تلتزم الملابس بفترة تاريخية محددة و تحاكي أسلوبها بدقة صارمة فإنها تتحول إلى حامل يجسد نسق خاص من القيم التاريخية و الاجتماعية.

وكان للأزياء في المسرحية دور مهم حيث إنها جمعت بين الماضي والحاضر، بين التراث العربي وبين الملابس العصرية، وكذا الألوان كانت تحمل دلالة وساعدت في تشكيل

المعنى للمتلقي، فالشعب كانت ملابسهم باللون الأسود وهذا ما يوضح للمتلقي الظلم الذي يعيشه هذا الشعب ونظرته السوداء للمستقبل وحياة الشقاء التي سببها لهم هذا السلطان الظالم، وكان لباس البطل عصري جاء في اللونين الأبيض والأسود، ما يدل على رغبة الفيلسوف في تغيير الواقع وبين طموحه في تحقيق رغباته والانتقام لشعبه.

أما ملابس السلطان وحاشيته والجنرال كانت مثل أزياء السلاطين القدامى المأخوذة من التراث العربي القديم في ألوان مزركشة، صورهم المخرج في هيئة كاريكاتورية مضحكة حيث يستنتج المتلقي المهزلة التي يعيشها الشعب طوال فترة حكم هذا السلطان.

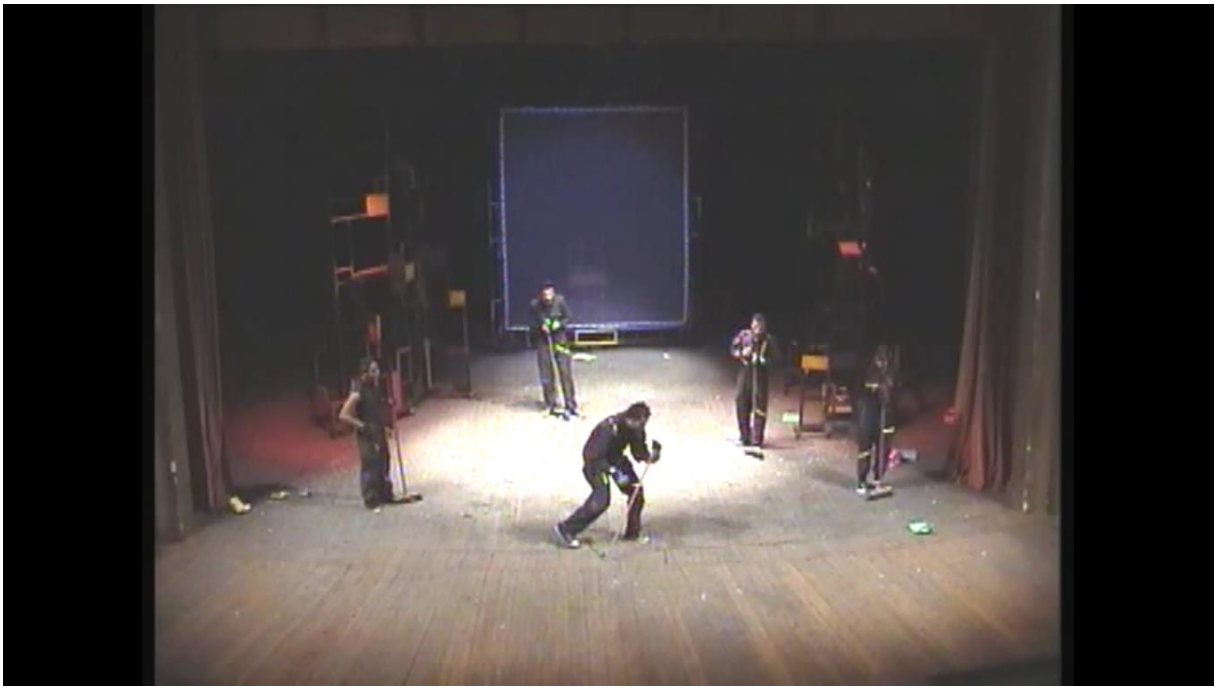
***صورة تعبر عن ازياء السلطان**

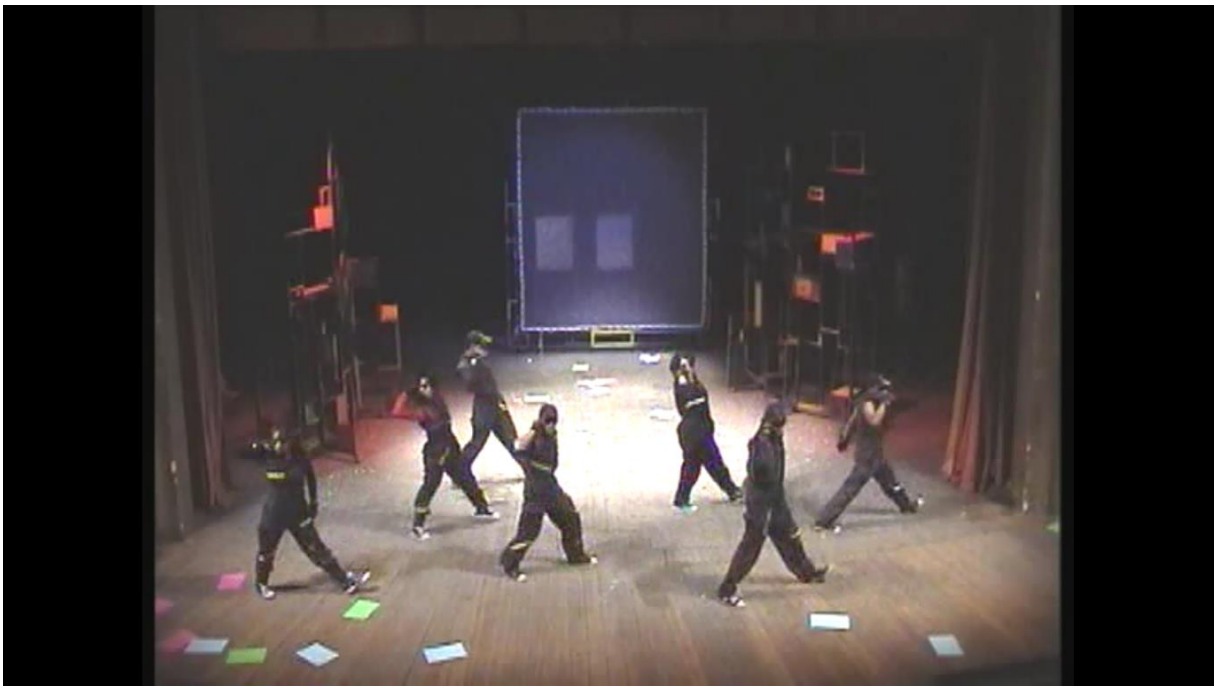
*صورة تعبر عن ازياء احد حاشية السلطان

*صورة لملابس الفيلسوف و زوجته

***صور لملابس الجنرال**

كما أضاف المخرج صبغة جمالية للعرض المسرحي من خلال إدخال عنصر الكوريغرافيا والتي جاءت بمثابة نقطة وصل بين المشاهد وأعطت جمالية للعرض المسرحي أدتها الفرقة التي مثلت الشعب. كما عملت هذه المشاهد الراقصة على كسر الرتابة التي يفرضها العرض ومنعت الملل غير المرغوب فيه عند المتلقي.





***صور تبين اللوحات الكوليغرافية**

تعتبر الإضاءة المسرحية من أهم المكونات السينوغرافية في المسرح الحديث فهي لم تعد مجرد وسيلة للإبهار مثلما كانت عليه في المسرح الكلاسيكي بل أصبحت وسيلة جمالية أحائية رمزية ولها دورين تقني و دور تعبيري جمالي الأول في الإعلان عن بداية العرض و نهايتها و في الفصل عن اللوحات و التركيز عن الشخصية و تعيين فضاء اللعب .

أما الدور الثاني فيكمن في اثارت الانفعالات باستعمال الألوان و خلق الجو العام بقوة الإضاءة أو ضعفها أو تنوعها [1]

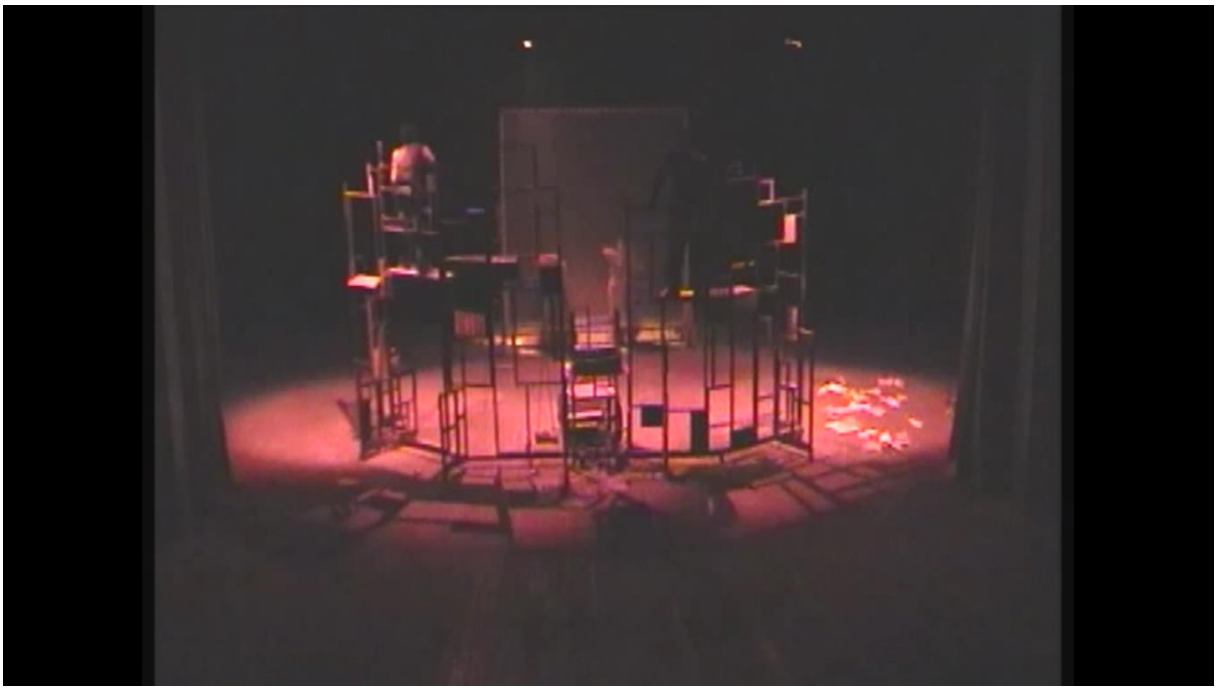
أما فيما يخص الإضاءة فقد كانت العنصر البارز في المسرحية فقد تعددت استعمالاتها وأنواع مصادر الضوء واختلفت ألوان الأضواء وكان ذلك حسب المشاهد، فجاءت خافتة أحيانا ومركزة مرات أخرى لتلفت انتباه المتلقي نحو الهدف المرغوب فيه وتمنع انتباهه من أن يتشتت ولم يقتصر دور الإضاءة على انارة الخشبة فحسب وإنما جاءت في مرات عدة ملونة في شكل بقع زرقاء وحمراء، حسب متطلبات المشهد، مثل المشهد الذي أمر فيه السلطان بسجن البطل:

والمشهد الذي اكتشف الدابة الآلية:

[1] ينظر مصطفى رمضاني – دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ- مركز الحضارة العربية – رؤيا – ط1 – القاهرة – 2005

والمشهد الذي توصل الفيلسوف فيه لاختراع غبرة الفهامة:

وبفضل الإضاءة المتميزة استطاع المتلقي إدراك أم المكان الذي يتواجد فيه السلطان عبارة عن ملهى ليلي إضافة إلى الدخان الذي استعمله المخرج في العرض والهدف منه إبهار المتلقي وتحقيق الفرجة.



***المشهد الذي يبرز جو الملهى**

هذا ما جعل من أحداث المسرحية تتطابق مع أفق توقع المتلقي من خلال هذا المشهد الذي كانت أحداثه أقرب من الواقع.

تعددت الموسيقى المستعملة في هذا العرض المسرحي حيث استهلت بموسيقى حزينة توحي للمتلقي بما هو قادم من أحداث سيئة، مع بداية المشهد الأول نسمع صوت الأذان الذي يعلمنا بموعد صلاة الفجر، ثم تتغير الموسيقى وقت اكتشاف الدابة الميكانيكية وكأنه صوت آتي من الفضاء أو كأنها سفينة فضائية، وتستعمل هذه الموسيقى ثانية وقت كشف البطل عن مسحوق الذكاء، إضافة إلى موسيقى مصحوبة بمقاطع غنائية يؤديها الممثلون ولوحات راقصة. استعملت موسيقى رومانسية في الوقت الذي يلتقي فيه البطل بزوجته ويلقي عليها الشعر.

أما المشهد الذي يقرر فيه البطل الانتقام تستعمل موسيقى صاخبة وضجة وصوت قرع طبول الحرب وهذا ما يبين للمتلقي ما هو قادم واشتداد الصراع بين البطل الذي يسعى إلى التغيير والسلطان الذي اكتشف خدعة الآلة الميكانيكية التي تنتج الذهب، التي توحي للمتلقي مدى التوتر في أحداث المسرحية.

وفي المشهد الأخير استعملت موسيقى خاصة بالنبلاء حين أقيم حفل في قصر السلطان، الحفل الراقص الذي قام فيه بعزيمة الفيلسوف وزوجته والاعتراف أمام الملأ بفضل الفيلسوف.

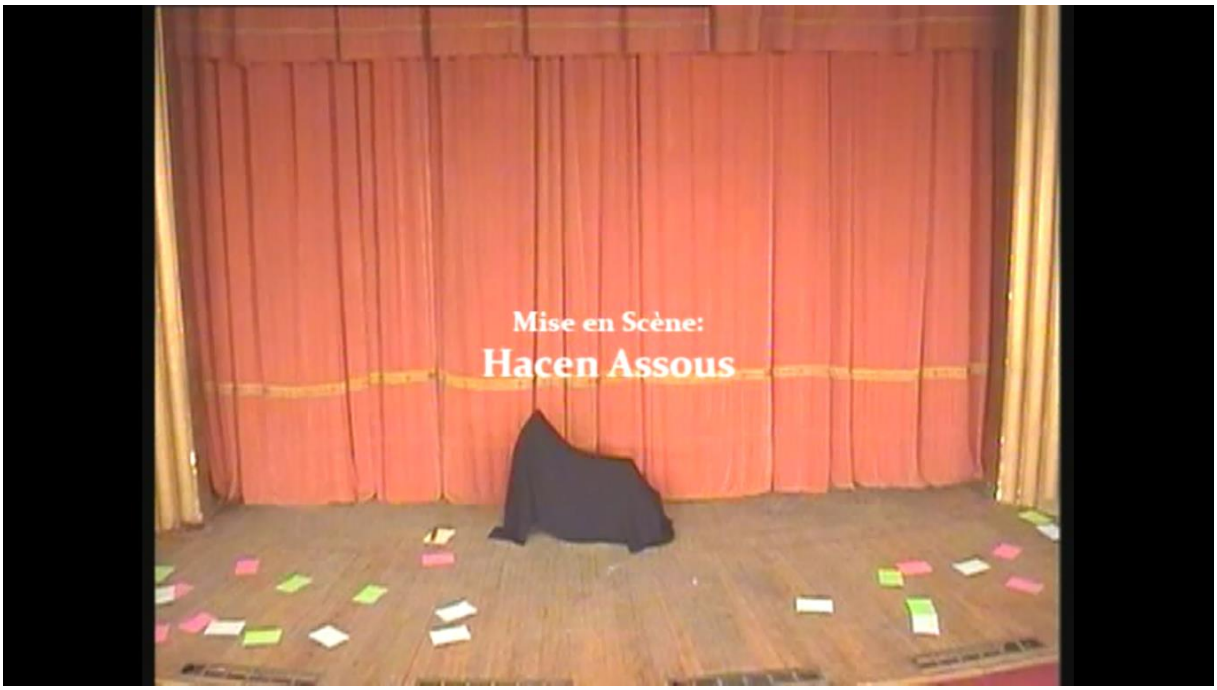
تتواصل هذه الموسيقى حيث قامت زوجة الفيلسوف ونساء البلدة بتجريد السلطان وحاشيته من ثياب الخداع والتسلط بعدما أخذت من كل واحد منهم موعد أثناء الحفل لينتصر الحق في الأخير ويسقط الباطل وتسدل الستارة.

***صورتين تبرز مشهد الحفل الأخير**

بطاقة تقنية لفريق عمل عرض مسرحية غبرة الفهامة:

***عنوان المسرحية**

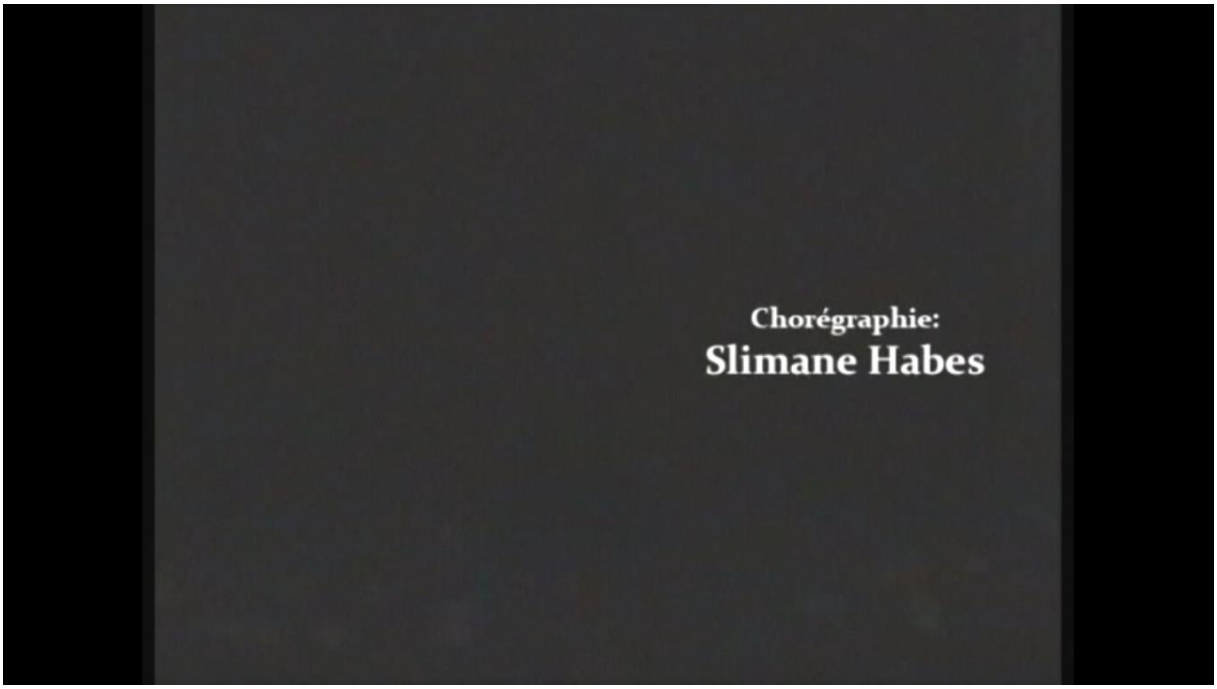
*** اقتباس يوسف ميلة**



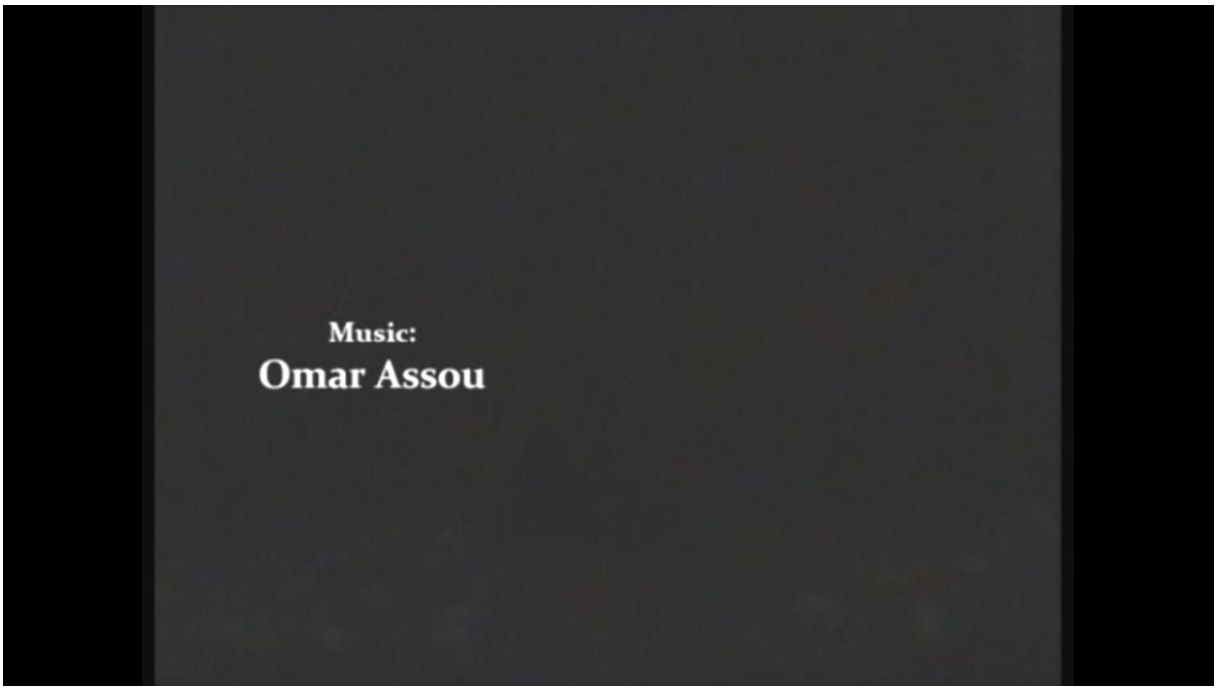
*اخراج حسان عسوس

* سنوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي

* استشارة فنية : عزالذين عبار



* كوليغرافيا: سليمان حابس



*موسيقى عمار عسو

*مساعد سينوغراف :حمز جاب لله

خاتمة

في نهاية هدا البحث الذي جاء بعنوان "جمالية التلقي في مسرح كاتب ياسين مسرحية غبرة الفهامة انمودجا" توصلنا إلى عدة نتائج لفصول التي سبقت نذكر أهمها :

الاهتمام بالمتلقي سواء قارئ النص الأدبي أو جمهور العرض المسرحي نقطة حسم لنجاح العمل الإبداعي أو فشله وهدا ما تطرق إليه كاتب ياسين حين ضمن رسالته التي تحمل فكرة و إيديولوجية وحتى فلسفة في عمله الإبداعي .

-حيث اهتم كاتب ياسين بدوق المتلقي متأثرا بالمسرح البرختي مراعيا متطلبات الجمهور ،فنوع في إعماله من تراجيدية إلى كوميدية ، حيث وظف الكوميديا مستعملا النكتة اللاذعة و المقاطع الموسيقية مصحوبة برقصات الممثلين ليس هدا فحسب فقد استعمل لغة يفهمها الجمهور الجزائري حين حول الكتابة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العامية ،فحظي هدا المنعطف من الكتابة تجاوب مع الجمهور دلك لأنه –الجمهور- كان بحاجة إلى كوميديا بحكم الظروف التي كان يمر بها .

-عمل ياوس على مفهومين الأول أفق التوقع و الثاني أفق الانتظار ،الأول يدرس المؤلف و الغاية التي طرح من اجلها هدا النص ،و الثاني الذي هو أفق الانتظار الذي يبحث في دوق المتلقي ومدى تجاوبه مع العمل الإبداعي .

وهدا ما عمل عليه كاتب ياسين حيث توافق أفق توقعه مع أفق انتظار الجمهور في أعمال واختلفوا في أعمال أخرى.

- ومن النتائج التي توصلنا إليها هي إصرار كاتب ياسين على استعمال لغة تعبر عن حياته وآلامه و شعبه و تتوافق مع آفاقه و التي تعتبر وسيلة اتصال تجمع بين فآت مختلفة من الجمهور .

إضافة إلى الفصل الذي كان عبارة عن دراسة تطبيقية التي من خلالها طبقنا أفق توقع كاتب ياسين على كل من النص في البناء الدرامي والعرض في دراسة نقدية حيث توصلنا

إلى توافق وانسجام الأفقين. إضافة إلى أن مسرحية غبرة الفهامة تميزت على سابقاتها بإمكانية إحداث إسقاط عليها في كل زمان ومكان لأنها تعالج قضية إنسانية أزلية.

وحاولنا من خلال هدا البحث دراسة العلاقة بين المسرح و الجمهور الجزائري على مستوى العرض الذي يتميز بعلاقة الوجود بالموجود العلة بالمعلول و الرأس بالروح من خلال مكونات النفسية و الاجتماعية لهدا المتلقي الذي يتأثر إما بالإيجاب كالضحك أو التصفيق...) أو السلب مثل مغادرة العرض وغيرها من ردود الأفعال . التي تتم عن طريق عملية الإرسال و الاستقبال إلى معرفة طبيعة هدا المتلقي وخاصة في المسرح الجزائري من خلال مسرحية غبرة الفهامة لكاتب.

الملاحق

شريحة الجنس التي مسها الاستبيان

1 ← ذكور ← 24

2 ← إناث ← 28

52

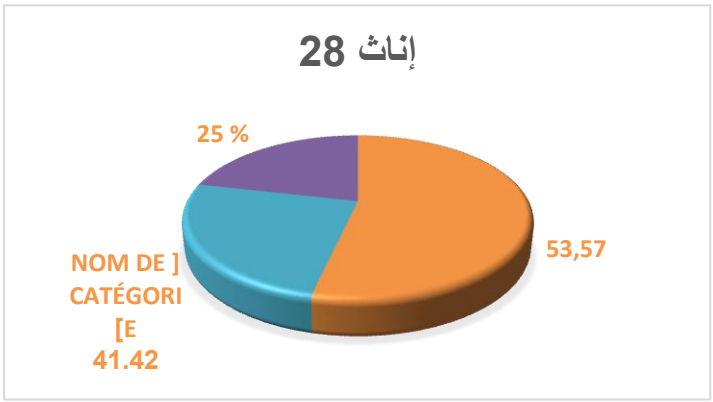
شريحة أعمار الجمهور التي مسها الاستبيان:

ذكور← 24

أ ← 5 ← % 20.83

ب ← 9 ← % 37.5

ت ← 10 ← % 41.66



إناث ← 28

أ ← 15 ← % 53.57

ب ← 7 ←% 25

ت ← 6 ← % 41.42

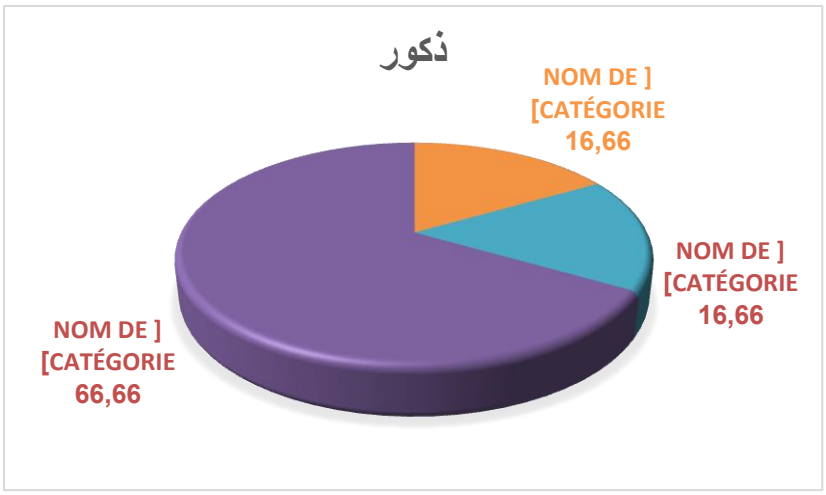
الشكل رقم 01
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 01 نسبة أعمار الإناث أكبر من فئة الذكور التي يتراوح عمرها بين 15 ← 25 سنة.

أما نسبة الأعمار التي تتراوح بين 26 ← 35 سنة و أكثر من 35 سنة تتقارب

المؤهل العلمي لشريحة الجمهور التي مسها الاستبيان

ذكور

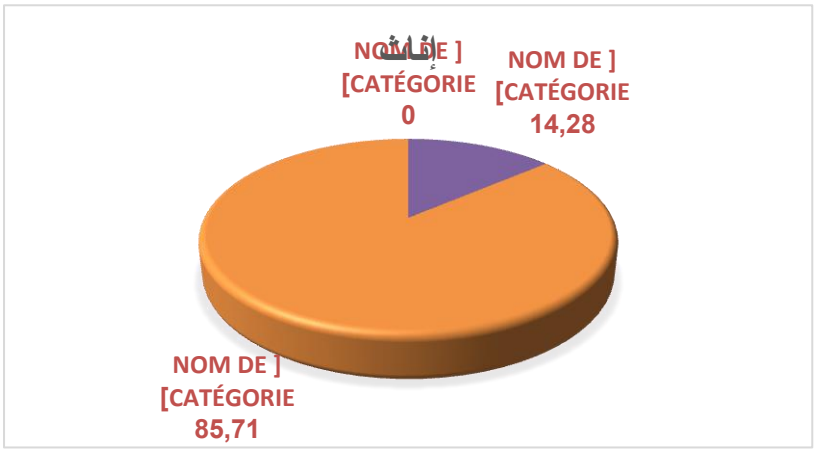


أ ← 4 ← % 16.66

ب ← 4 ← % 16.66

ت ← 16 ← % 66.66

إناث



أ ← 0 ← % 0

ب ← 4 ← % 14.28

ت ← 24 ← % 85.71

الشكل رقم 02
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 02 نسبة المؤهل العلمي عند الإناث تفوق نسبة الذكور و ذلك في جميع المستويات.

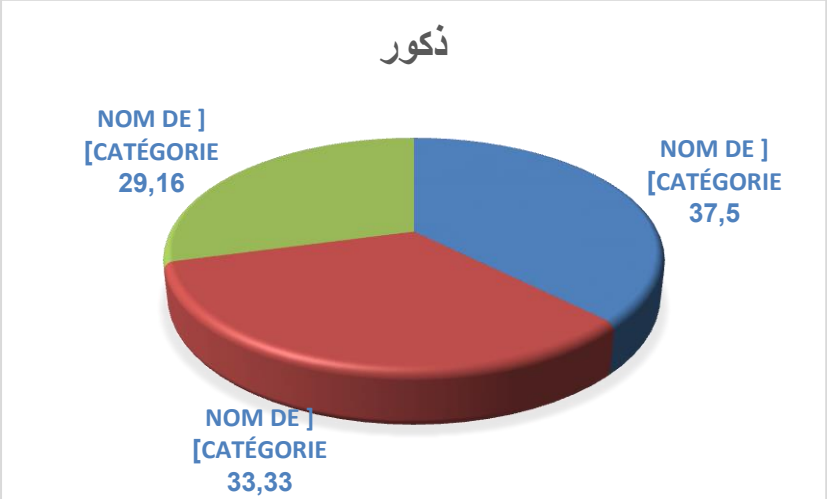
عدد العروض المسرحية التي شوهدت في خمس سنوات الأخيرة لشريحة الجمهور التي مسها الاستبيان هي:

ذكور

أ ← 9 ← 37.5 %

ب ← 8 ← 33.33 %

ت ← 7 ← 29.16 %

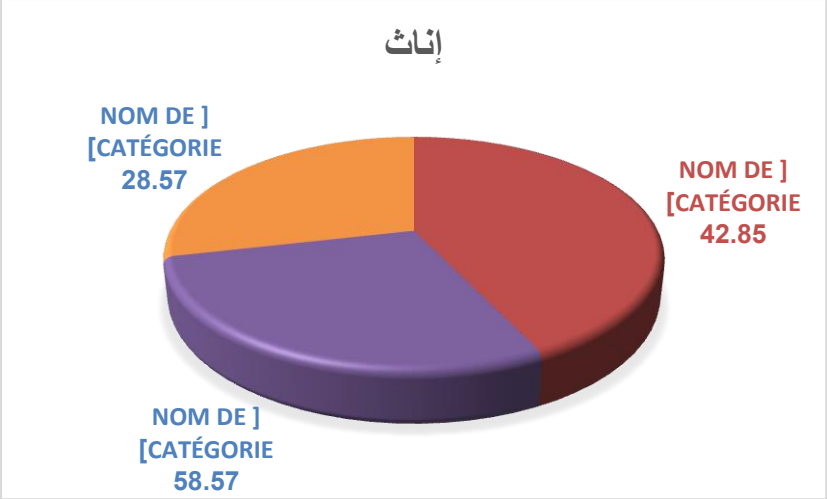


إناث

أ ← 12 ← 42.85 %

ب ← 8 ← 28.57 %

ت ← 8 ← 28.57 %

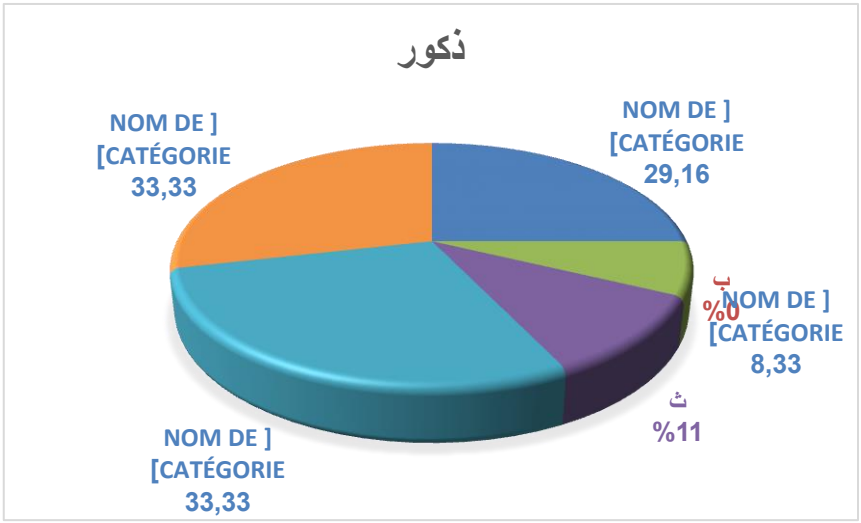


الشكل رقم 03
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 03 أن عدد العروض التي شوهدت في 5 سنوات الأخيرة عند الإناث و الذكور نسبها متقاربة.

نوعية الأعمال التي يفضلها الجمهور المشاهد حسب الاستبيان

ذكور



أ ← 7 ← % 29.16

ب ← 0 ← % 0

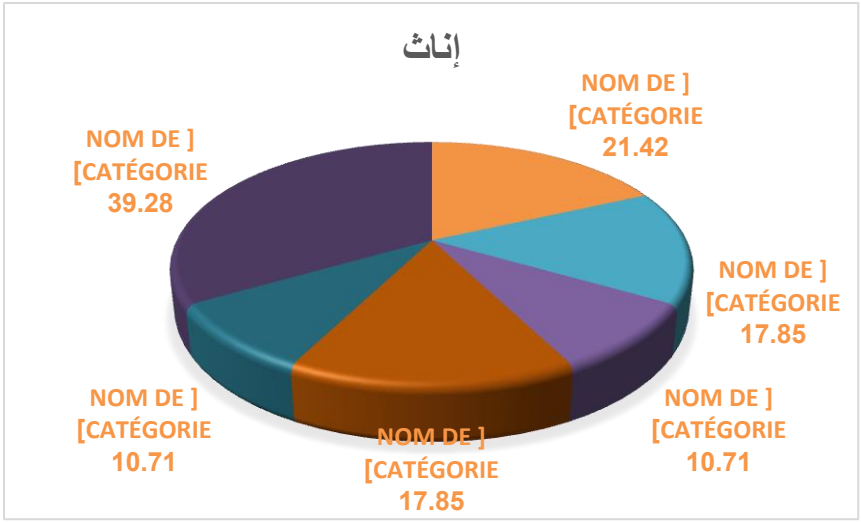
ت ← 2 ← % 8.33

ث ← 3 ← % 12.5

ج ← 8 ← % 33.33

ح ← 8 ← % 33.33

إناث



أ ← 6 ← % 21.42

ب ← 5 ← % 17.85

ت ← 3 ← % 10.71

ث ← 5 ← % 17.85

ج ← 3 ← % 10.71

ح ← 11 ← % 39.28

الشكل رقم 04
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 04 من خلال أجوبة الجمهور الني مسها الاستبيان و بالمقارنة مع الإناث و الذكور:

1. الذكور تستهويهم العروض التراجيدية بينما يفضلون المسرحيات ذات الطابع الشعبي.
2. الإناث أغلبهم يفضلن كل أنواع العروض المسرحية.

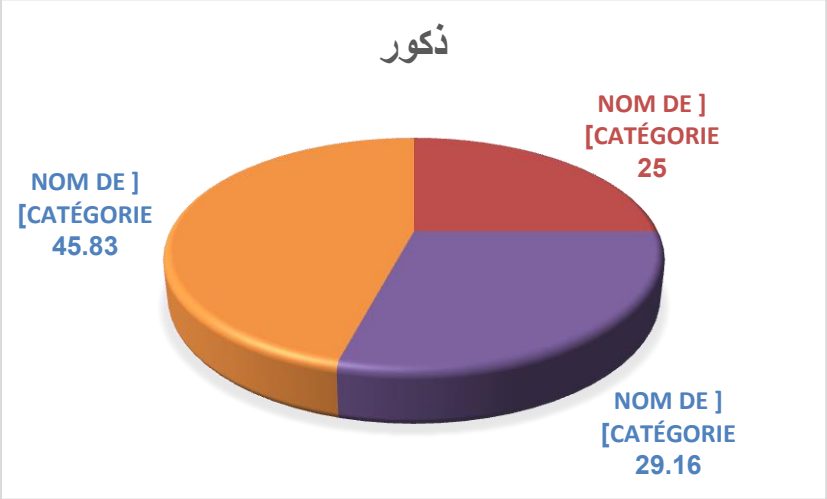
الغاية التي من خلالها يحضر الجمهور إلى رؤية العروض المسرحية حسب الاستبيان:

ذكور

أ ← 6 ← 25 %

ب ← 7 ← 29.16 %

ت ← 11 ← 45.83 %

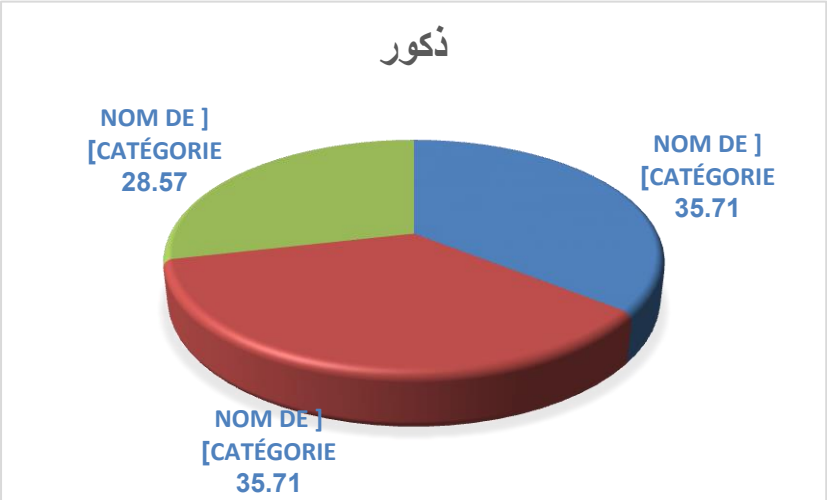


إناث

أ ← 10 ← 35.71 %

ب ← 10 ← 35.71 %

ت ← 8 ← 38.57 %



الشكل رقم 05
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 05 اختلاف آراء الجمهور حول الغاية من حضور العروض المسرحية فالإناث تساوت نسبة الإجابة باعتبار المسرح فن حي و مباشر و باقة متنوعة من الفنون.

أما الذكور فسبب حضورهم للمسرح باعتباره ثقافة عامة فكر و جمال.

العدد التقريبي للجمهور الذي يحضر في العمل المسرحي حسب الاستبيان:

اختلفت الإجابات في هذا السؤال و هذا راجع لطبيعة القاعة المسرحية و العدد الذي تستوعبه من الجمهور و كذا الإشهار بالمسرحية.

الفئة العمرية للجمهور التي تحضر العروض حسب الاستبيان

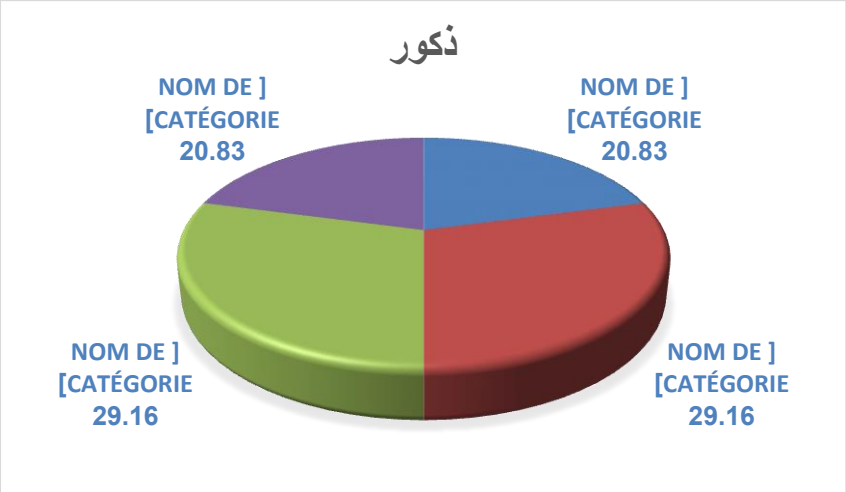
ذكور

أ ← 5 ← 20.83 %

ب ← 7 ← 29.16 %

ت ← 7 ← 29.16 %

ث ← 5 ← 20.83 %



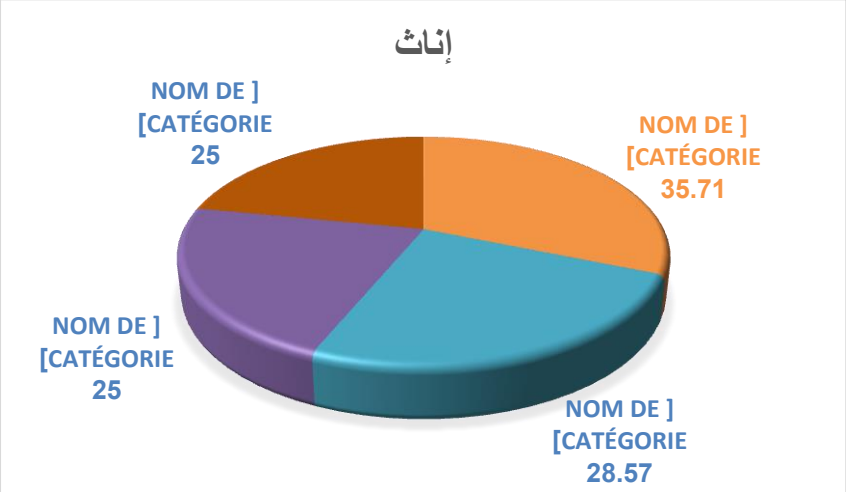
إناث

أ ← 10 ← 20.83 %

ب ← 8 ← 29.16 %

ت ← 7 ← 29.16 %

ث ← 7 ← 20.83 %



الشكل رقم 06
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 06 أن أعلى نسبة أعمار الجمهور الذين يحضرون العروض المسرحية عند الإناث و الذكور تختلف بنسب متفاوتة.

شريحة الإناث التي يحضرن العروض بالتقريب حسب الاستبيان هي

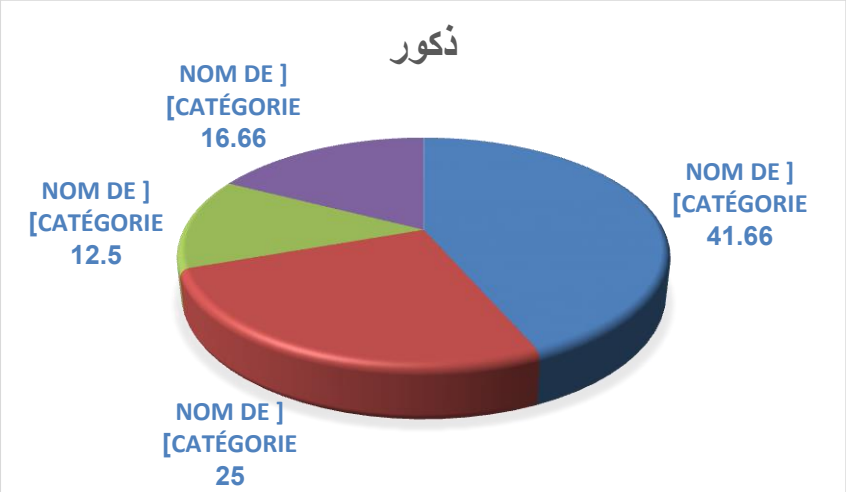
ذكور

أ ← 10 ← 41.66 %

ب ← 6 ← 25 %

ت ← 3 ← 12.5 %

ث ← 4 ← 16.66 %



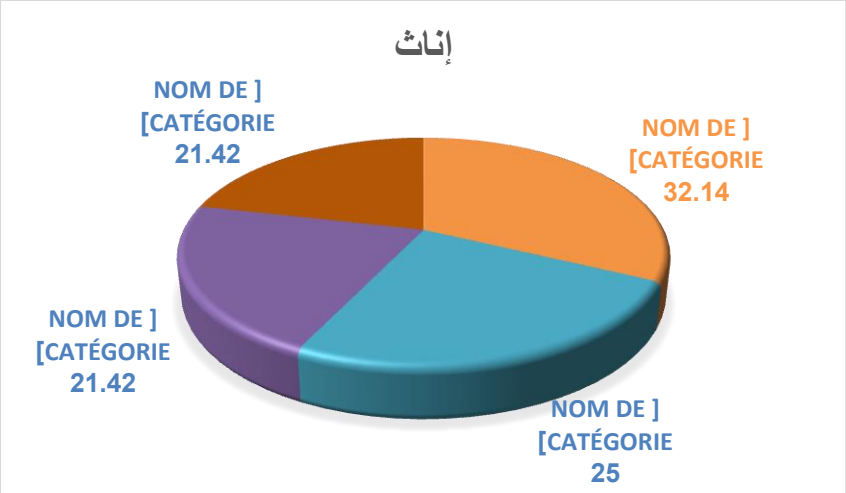
إناث

أ ← 9 ← 32.14 %

ب ← 7 ← 25 %

ت ← 6 ← 21.42 %

ث ← 6 ← 21.42 %

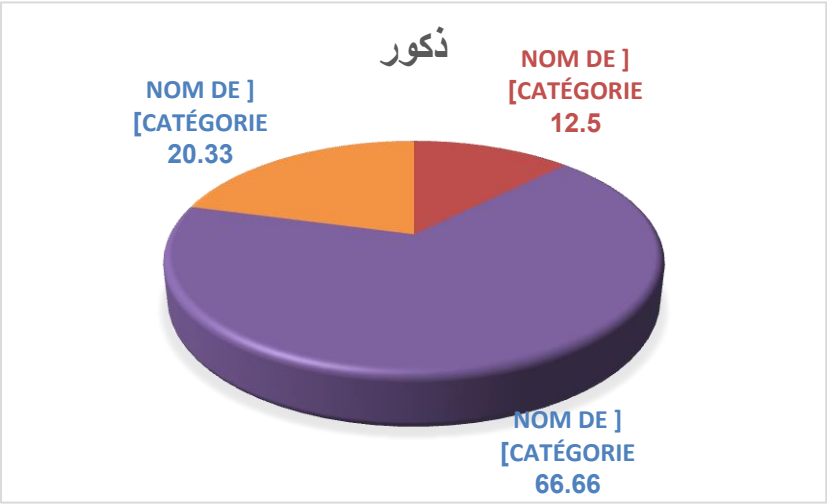


الشكل رقم 07
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 07 اختلاف نسب الإجابات عند الإناث و الذكور إلا أنها كادت تتساوى في الاحتمال رقم 01.

شريحة الجمهور التي مسها الاستبيان حول مستوى المسرح الجزائري

ذكور

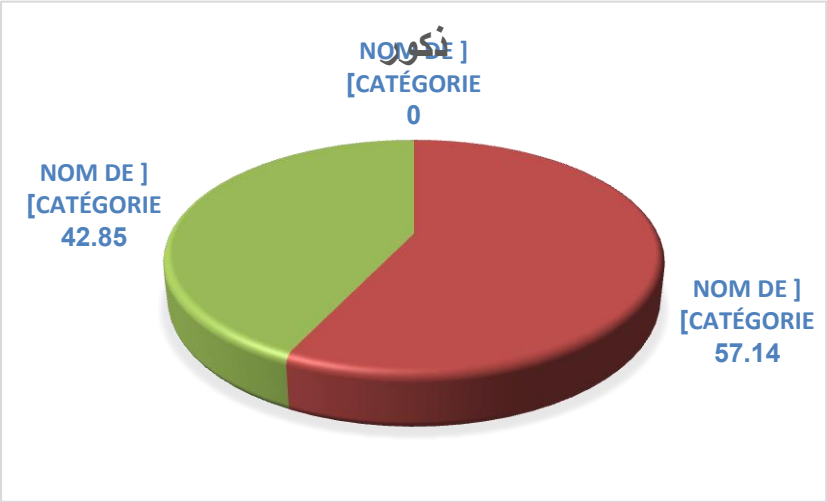


أ ← 3 ← 12.5 %

ب ← 16 ← 66.66 %

ت ← 5 ← 20.33 %

إناث



أ ← 0 ← 0 %

ب ← 16 ← 57.14 %

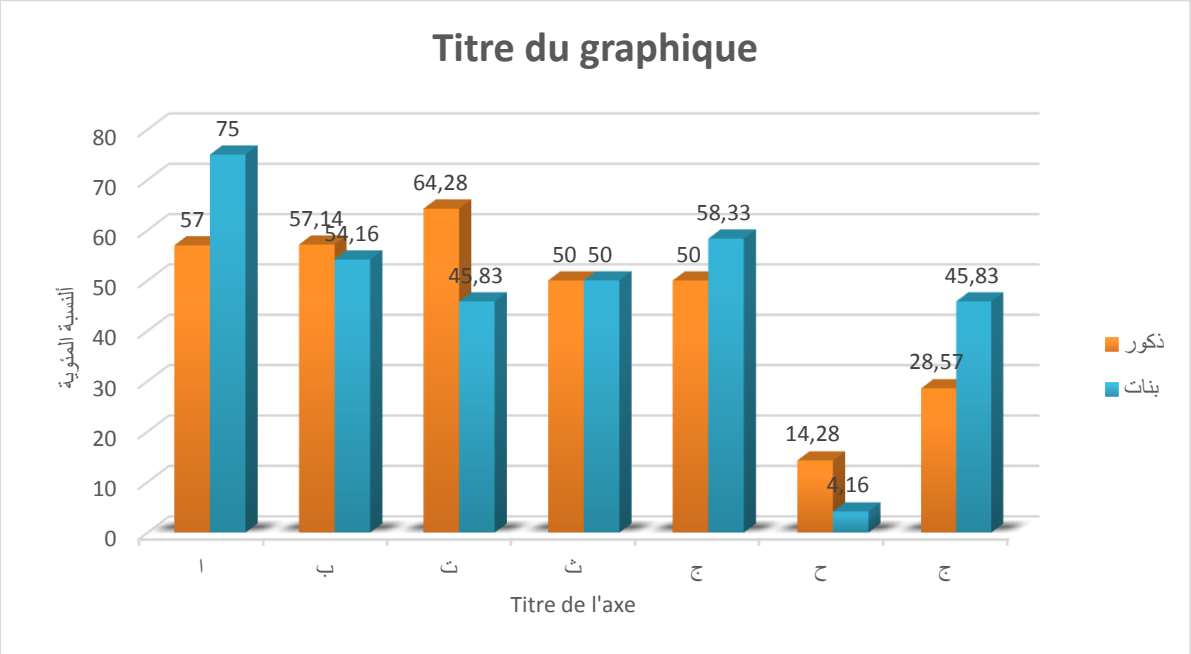
ت ← 12 ← 42.85 %

الشكل رقم 08
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 08 بالنسبة للاحتمال أ عند الإناث تنعدم و ذلك لم تكن نظرتهم للمسرح الجزائري في المستوى المنشود.

كيفية تنمية إقبال الجمهور على العروض المسرحية الجزائرية حسب الاستبيان

الاحتمالات		أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ
ذكور	العدد	16	16	18	14	14	4	8
	%	57,14	57,14	64,28	50	50	14,28	28,57
إناث	العدد	18	13	11	12	14	1	11
	%	75	54,16	45,83	50	58,33	4,16	45,83



الشكل رقم 09
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 09اختلاف الإجابات الخاصة بهذا البند سواء عند الإناث أو الذكور.

فقد كانت أعلى نسبة عند الذكور الاحتمال (ت) من خلال نشر الوعي العام بأهمية المسرح كعنصر في بناء ثقافة المجتمع، و كادت تتقارب النسب فيما يخص الاحتمال أ، ب، ت، ج و قد أخذ أقل نسبة الاحتمال (ح) الذي كانت مشاركة ممثلون معروفون في العرض المسرحي و قد كانت هناك إجابات حرة و بنسبة 28%، هذا فيما يخص الذكور أما الإناث فقد كانت أعلى نسبة الاحتمال (أ) و أقل نسبة الاحتمال (ح)، أما نسبة الإجابات المفتوحة كانت تقدر بـ 45%.

رأي الجمهور حول مستوى و مضمون العروض التي تقدم في المهرجانات حسب الاستبيان:

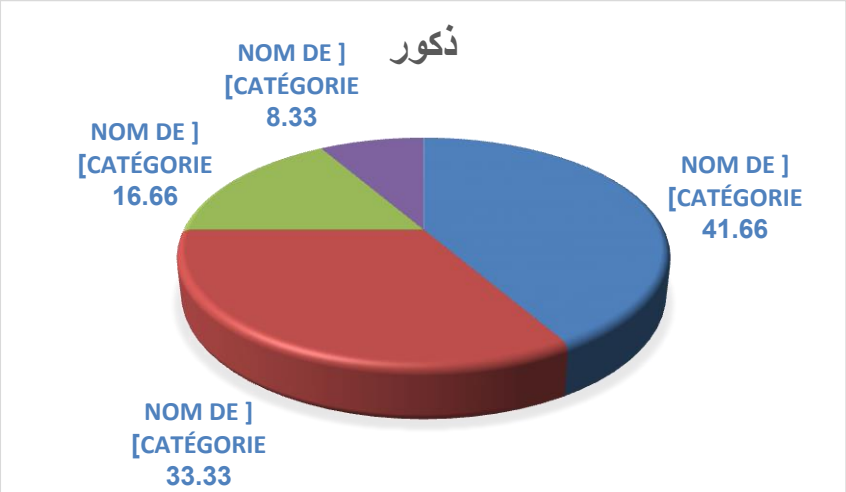
ذكور

أ ← 10 ← 41.66 %

ب ← 8 ← 33.33 %

ت ← 4 ← 16.66 %

ث ← 2 ← 8.33 %



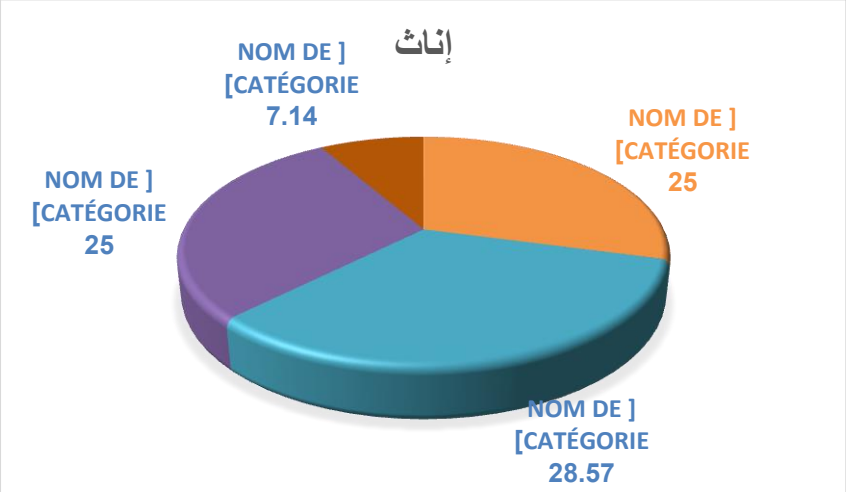
إناث

أ ← 7 ← 25 %

ب ← 8 ← 28.57 %

ت ← 7 ← 25 %

ث ← 2 ← 7.14 %

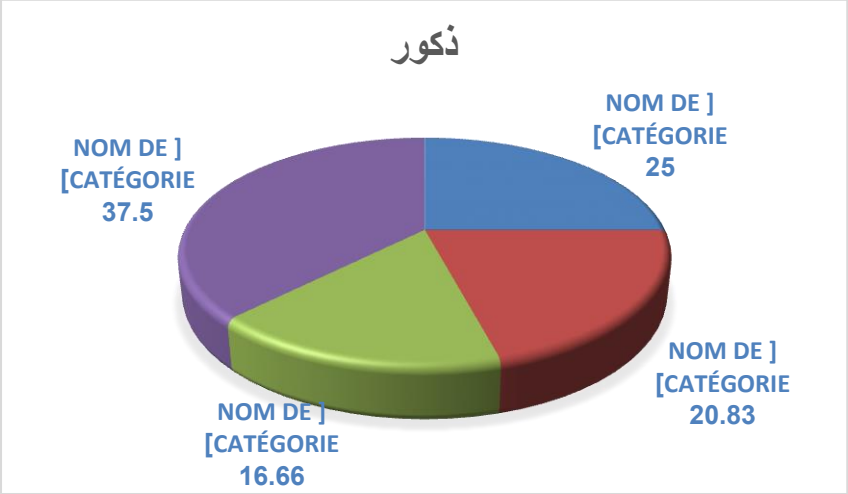


الشكل رقم 10
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 10 اختلاف الإجابات حول هذا الاحتمال فكان الاحتمال أ و ب نسبته عالية سواء عند الذكور أو الإناث.

إسهامات وسائل العلام و الاتصال في تطوير المسرح حسب الاستبيان

ذكور



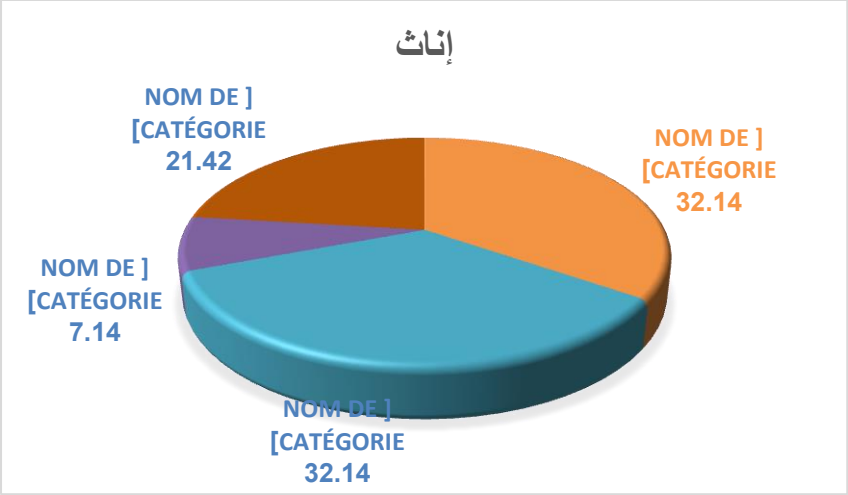
أ ← 6 ← 25 %

ب ← 5 ← 20.83 %

ت ← 4 ← 16.66 %

ث ← 9 ← 37.5 %

إناث



أ ← 9 ← 32.14 %

ب ← 9 ← 32.14 %

ت ← 2 ← 7.14 %

ث ← 6 ← 21.42 %

الشكل رقم 11
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 11 فيما يخص هذا الاحتمال النسبة الأعلى كانت بأن الإعلام لم يساهم بتطوير المسرح الجزائري.

أما الإناث فالاحتمال أ و ب كان هو الأعلى و بنسب متساوية.

نظرة الجمهور حول الكتابات النقدية للأعمال المسرحية حسب الاستبيان

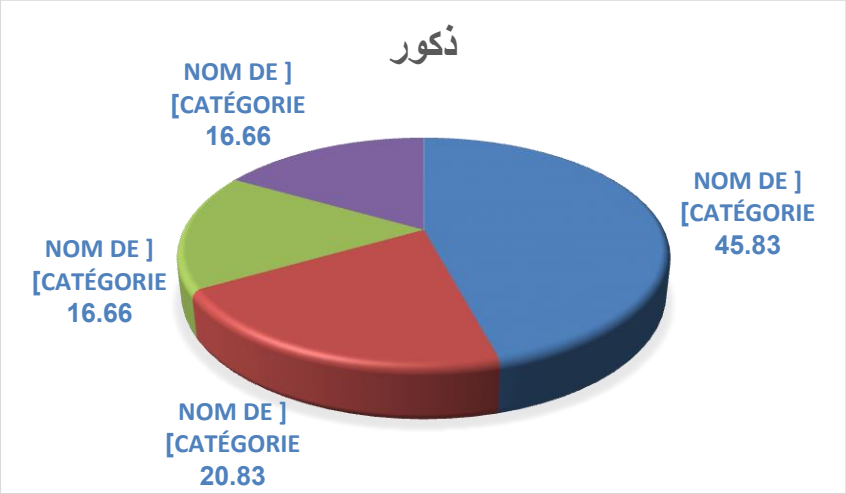
ذكور

أ ← 11 ← 45.83 %

ب ← 5 ← 20.83 %

ت ← 4 ← 16.66 %

ث ← 4 ← 16.66 %



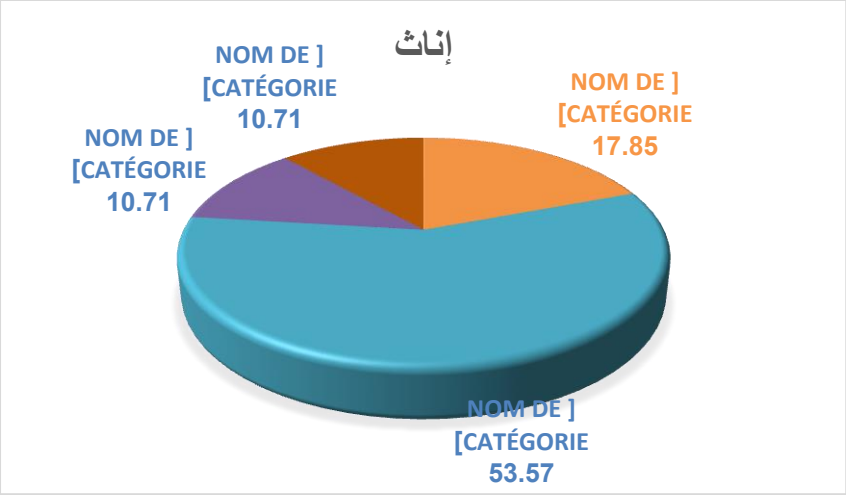
إناث

أ ← 5 ← 17.85 %

ب ← 15 ← 53.57 %

ت ← 3 ← 10.71 %

ث ← 3 ← 10.71 %

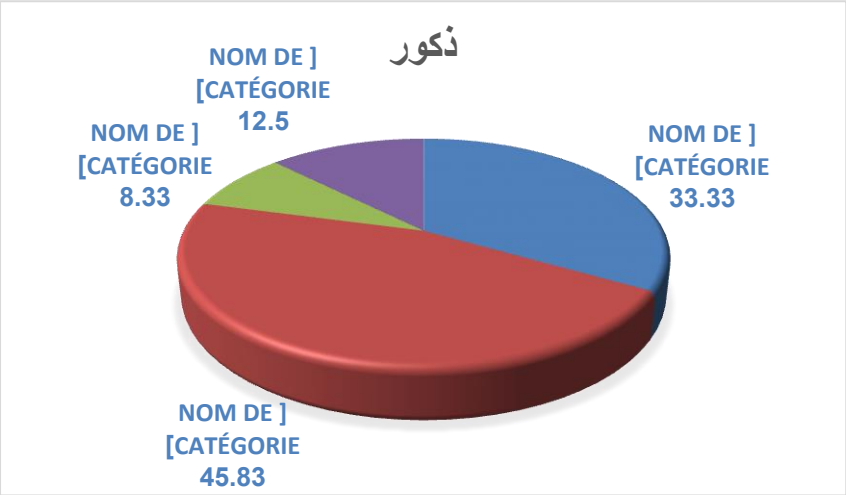


الشكل رقم 12
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 12 أن النسب تتقارب النسب في هذا الاحتمال إلا أن أعلى نسبة عند الذكور كانت بالنسبة للاحتمال (ت).

رأي الجمهـــور حـــول أجـــواء العـــروض المســـرحية إزاء اصـــطحاب أســـرهم إلـــى المسرح حسب الاستبيان.

ذكور



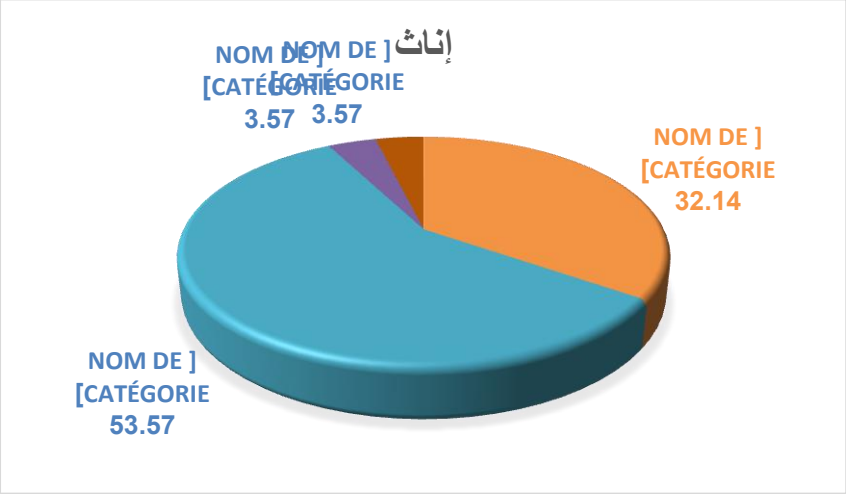
أ ← 8 ← 33.33 %

ب ← 11 ← 45.83 %

ت ← 2 ← 8.33 %

ث ← 3 ← 12.5 %

إناث



أ ← 9 ← 32.14 %

ب ← 15 ← 53.57 %

ت ← 1 ← 3.57 %

ث ← 1 ← 3.57 %

الشكل رقم 13
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 13 تساوي النسب في هذا الاحتمال فقد تصدر الاحتمال (ب) الذي كان "أصطحب أسرتي أحيانا إلى المسرح" عند الإناث و الذكور أما الاحتمال (ت) و (ث) احتل أقل نسبة عند الجنسين.

رأي الجمهور حول عمل أحد أفراد الأسرة في المسرح سواء كان رجل أو امرأة حسب الاستبيان.

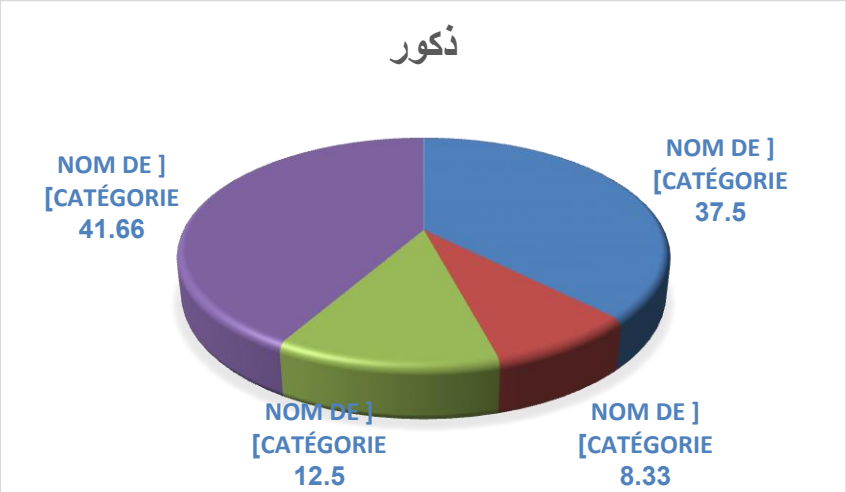
ذكور

أ ← 9 ← % 37.5

ب ← 2 ← % 8.33

ت ← 3 ← % 12.5

ث ← 10 ← % 41.66



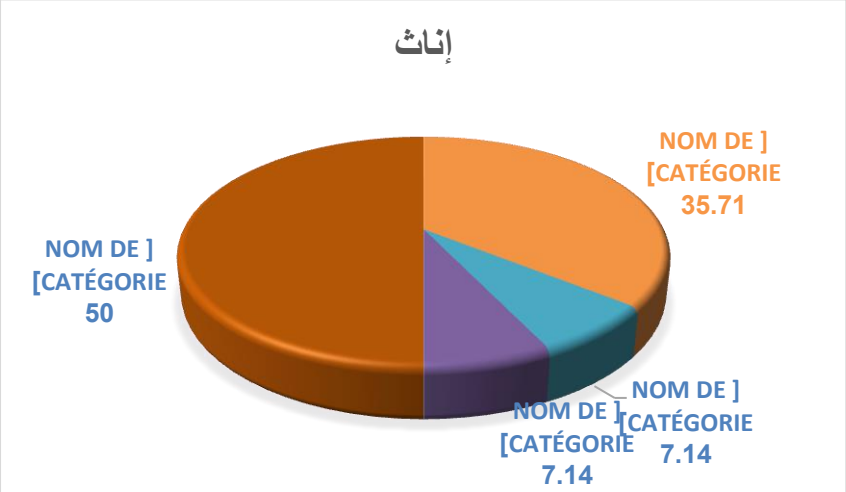
إناث

أ ← 10 ← % 35.71

ب ← 2 ← % 7.14

ت ← 2 ← % 7.14

ث ← 14 ← % 50



الشكل رقم 14
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 14 آراء الجمهور التي مسها الاستبيان متساوية تقريبا سواء عند الإناث و الذكور و كان الاحتمال الأخير (ث) الذي كان أفخر و لكن وفق شروط.

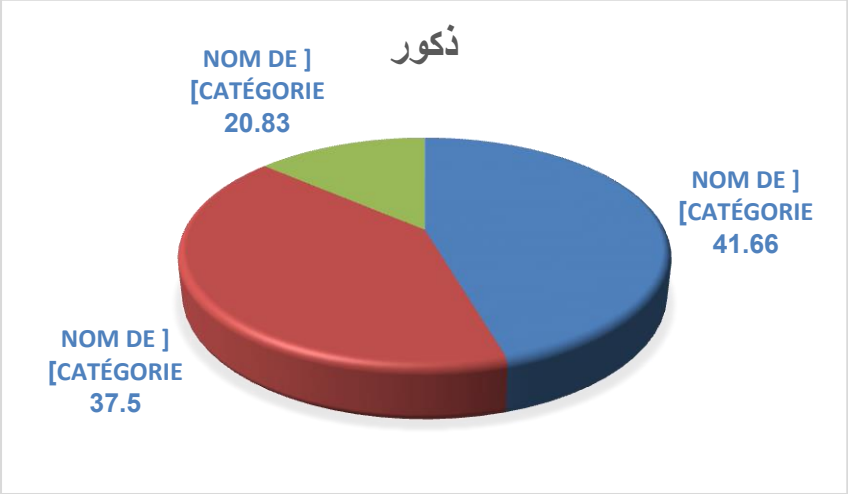
معلومات الجمهور حول التلقي حسب الاستبيان.

ذكور

أ ← 10 ← % 41.66

ب ← 9 ← % 37.5

ت ← 3 ← % 20.83

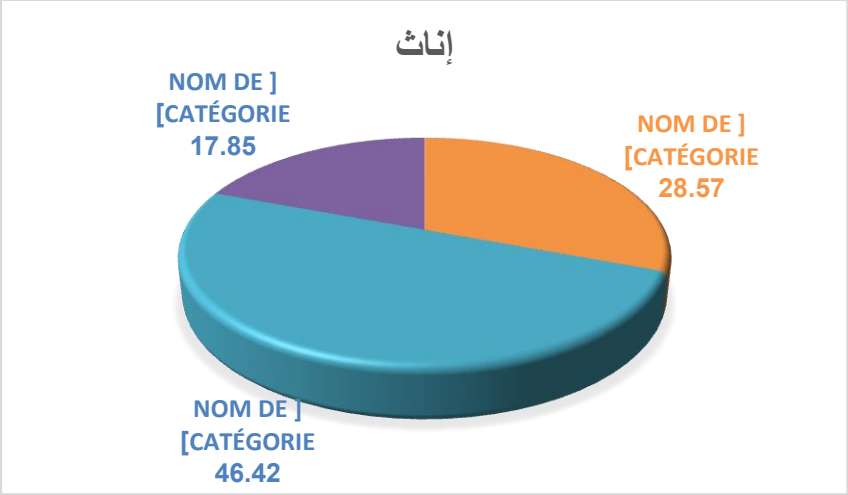


إناث

أ ← 8 ← % 28.57

ب ← 13 ← % 46.42

ت ← 5 ← % 17.85



الشكل رقم 15
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 15 اختلاف النسب فيما يتعلق الأمر بهذا البند و هذا راجع لأن الشريحة التي مسها الاستبيان كانت عشوائية أي من مستويات مختلفة فمنهم من ليس لديه أي معلومات عن المسرح و التلقي المسرحي إلا أن أعلى النسب كانت للاحتمال (أ) و (ب) نعم، و بعض المعلومات سواء عند الإناث أو الذكور و كانت حوالي نسبة 20% لا تعرف التلقي و كان الهدف من هذا السؤال معرفة مدى معرفة و مستوى الجمهور المسرحي و ما يشاهده في العرض و مدى التواصل الذي يحدث بين العرض و المتلقي.

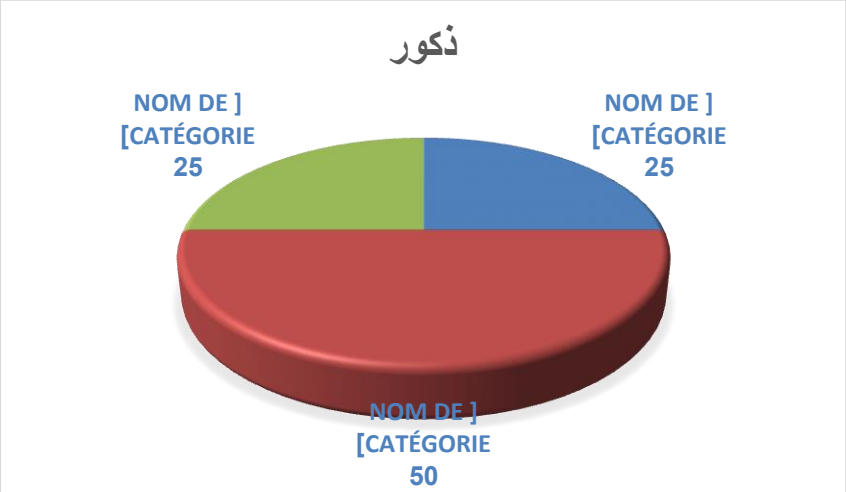
هل وجد هذا الجمهور صعوبة في تلقي العروض المسرحية حسب الاستبيان.

ذكور

أ ← 6 ← 25 %

ب ← 12 ← 50 %

ت ← 6 ← 25 %

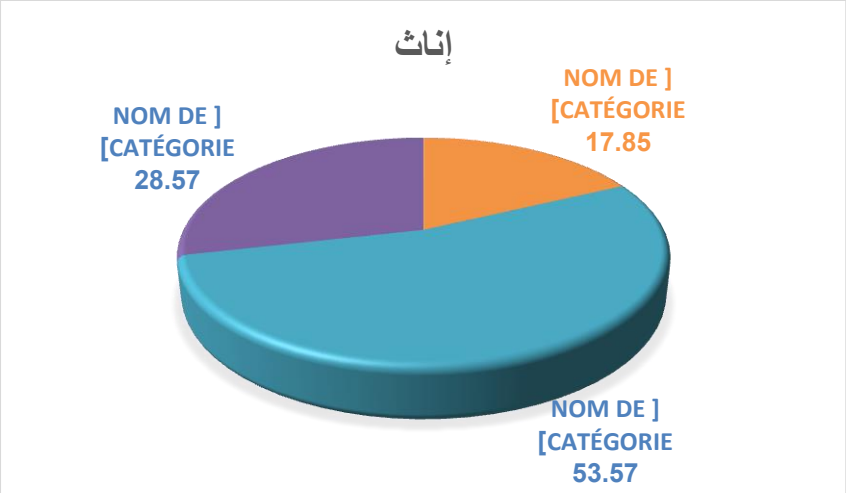


إناث

أ ← 5 ← 17.85 %

ب ← 15 ← 53.57 %

ت ← 8 ← 28.57 %



الشكل رقم 16
إنجاز الباحثة

يوضح الشكل رقم 16 فيما يخص هذا البند لقد كانت الإجابة متقاربة عند الإناث و الذكور و أعلى نسبة كانت للاحتمال (ب) كانت تقدر بـ 50% عند الذكور و 53% عند الإناث.

كاتب ياسين

الملحق رقم 03 :

الاسم: كاتب

الشهرة: ياسين

تاريخ الولادة: 1929

تاريخ الوفاة: 1989

الجنسية: جزائري

مسقط الرأس: سمندو - قسنطينة

اسم الزوجة: زبيدة شرغي

الفئة: كاتب

المهنة: كاتب مسرحي وروائي وشاعر .

حياته

• ولد في بلدة "سمندو" التابعة لمدينة قسنطينة في 06/08/1929.

• اسمه الأصلي "ياسين" و"كاتب" إسم عائلته. وقد اختار أن يقلب إسمه فصار يعرف بإسم "كاتب ياسين".

• كان والده محامياً.

• تزوج من زبيدة شرغي، وأسمى إبنه الأكبر "أمازيغ".

• طفق ينظم الشعر وهو في الثامنة.

• تردد لفترة قصيرة على المدرسة القرآنية قبل أن ينتقل للدراسة في المدرسة الفرنسية في سطيف، وهناك تعرّف على شعر كل من نيرفال وبودلير وفيرلين.

• شارك في انتفاضة سطيف في 08/05/1945 ضدّ الاحتلال الفرنسي وهو لم يتجاوز بعد السادسة عشرة، وقبض عليه في التظاهرات وسيق إلى السجن المركزي ثمّ طرد من المدرسة.

• بعد خروجه من السجن راح يتجوّل في الجزائر وصحرائها ويكتب الشعر. نُشرت مجموعته الشعرية الأولى "مناجاة" في العام 1946.

• التحق بالحزب الشيوعي الجزائري سنة 1947 ثم قام برحلة إلى الاتحاد السوفيتي عام 1951.

• غادر الجزائر إلى فرنسا وعمل بين العام 1948 و1951 مراسلاً لصحيفة "الجزائر الجمهورية" Alger Republican التي أسسها الكاتب الفرنسي ألبير كامي Albert Camus.

[مقابلة باللغة الفرنسية مترجمة إلى الإنجليزية ينتقد فيها كاتب ياسين الكاتب الفرنسي ألبرت كامي]

• تجوّل في أوروبا والتقى برتولد بريخت سنة 1955. غادر فرنسا إلى إيطاليا وعاش فيها فترة من الزمن. كما وزار فيتنام مرتين: سنة 1967 ثمّ سنة 1970.

• كتب روايات ومسرحيات وأشعاراً ضدّ الاحتلال الفرنسي للجزائر ودفاعاً عن قضية وطنه. وكانت أشهر مسرحياته "الجثة المطوقة" التي أثارت ضجّة في الأوساط الثقافية الفرنسية عند صدورها، كما أصدر رواية "نجمة" وكانت كلتاهما تشيران إلى الجزائر ومعاناتها.

• عاد إلى الجزائر سنة 1970 وهجر الكتابة بالفرنسية وراح يكتب بالعامية الجزائرية. وفي الجزائر أسّس فرقة مسرحية راحت تجوب المدن الجزائرية والعواصم الأوروبية لتقديم مسرحياته على خشباتها. وكان يردد: "كما تمرّدت على الجزائر الفرنسية أتمرّد على الجزائر العربية المسلمة. أنا لست عربياً ولا مسلماً، أنا جزائري".

• حاز على عدد من الجوائز الأدبية، وبينها: جائزة جان عمروش في فلورنسا سنة 1963، وجائزة لوتس سنة 1975. كما وحاز على الجائزة الوطنية الكبرى للآداب في باريس.

• توفي في 28/10/1989 عن عمر يناهز الستين عاماً في مدينة غرينوبل الفرنسية جراء سرطان الدم.

مؤلفاته

في الشعر

- "مناجاة" (1946).
- "قصائد إلى الجزائر المضطهدة" (1948).
- " مئة ألف عذراء" (1958).
- "تحت صرخات الديكة" (1956).
- "نجمة" (1956).
- "السداسي المضلع" (1966).

في المسرحية

- "الجثة المطوقة" (1955).
- "مسحوق الذكاء" (1959).
- "الأجداد يزدادون ضراوة" (1959).
- " الرجل ذو الحذاء المطاطي" (1970).
- "المرأة المتوحشة" (1963).
- " محمد: أحمل حقيبتك" (1971).
- "أوانيسا" (1972).
- "حرب الألفي سنة" (1974).
- " ملك الغرب" (1977).
- " صوت النساء".
- "فلسطين المخدوعة".
- "موسى الكناس".
- "شذرات إبداع" (1986).
- "الشاعر كالملاكم" (أحاديث صحافية – 1994).

الملحق رقم 04

***صورة لمخرج المسرحية حسان عسوس**

قائمة المصادر و المراجع

سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة السورية، عدد 104، 1970
د. ماري الياس - حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، عربي / انجليزي / فرنسي، مكتبة لبنان، الناشرون

رمان سنلدن، من الشكلانية إلى النبوية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002

مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة و الإعلام، مقامات النشر و التوزيع، ط1،

سنوسية باحفيظ، جمالية التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة انموذجا، مذكرة دكتوراه، 2012/2011،

مسرح التطهير، مجلة الأفق
(www.ofouq.com/archieoo/septoo/aqdoas1-9 (ناظم عود الأخضر، أصول المعرفة لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق، 1997

محمد بلقاسم، النقد البنيوي، خلفيات اللسانية و الأسس المعرفية و الخصائص، الأثر، مجلة الآداب و اللغات، العدد الثامن، الجزائر، ورقلة، ماي 2008،

صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشرق، القاهرة، 1998،

د. جميل حمداوي، نظرية القراءة في النقد الأدبي، ط1، 2015،

محمد حوماش، فعل القراءة و إشكالية التلقي، www.pdffactory.com

حسين الواد، في المناهج و الدراسات الأدبية، منشورات الجامعية، المغرب، ط2، 1985

جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، دمشق، 1993،

رولان بارت، درس سيميولوجيا، تر بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993،

رولان بارت، لذة النص، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992،

عبد الناصر محمد حسن، نظرية التلقي بين ياوس و إيزر، دار النهضة العربية، 2002،

براهيمي اسماعين، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014/2013.

سنوسية باحفيظ، جمالية التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة، لنيل شهادة دكتوراه، جامعة وهران، 2012/2011 ،

فرحان بلبل، الفن المسرحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،

بن ذهبية بن نكاع، الجمهور و طبيعة التلقي المسرحي، فضاءات المسرح، العدد الأول، جوان 2012، الجزائر

طامرا نوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي، 2011

ينظر: زيان محمد، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، الجزائر، ص23.
ينظر: د. افوزي عيسى، أدب الأطفال، منشأة المعروف، الإسكندرية، 1988، ص89.
[3] ينظر: زيان محمد، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري - م. س، ص23.
[1] ينظر: مذكرة برزوق- الخطاب في مسرح الجزائري بين جمالية التلقي ظاهرة الابداع- اطروحة دكتوراه – 2015/2014- ص140
[1] ينظر: عبدلي ليلى، كاتب ياسين، المسرح و الوطن، فضاءات و المسرح، العدد الخامس، ماي 2015.
[1] سنوسية باحفيظ، ،جماليات التلقي في المسرح الجزائري مسرحيات عبد القادر علولة انمودجا - م. س، ص96.
[2] ينظر: عبدلي – فضاءات المسرح - م. س، ص167.
[3] ينظر: جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، وهران،، الجزائر، 2012، ص276.
[2] مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن المؤلف، مجلة الأقلام، ع6، 1980، ص170.
[*] هوشي منه: 19 ماي 1890/ 02دسبتمبر 1969 الرئيس الأول لفيتنام الشمالية و مؤسسها و رائد النهضة الصينية في الهند الصينية.
[*] المسرح السياسي: هو مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم الجمهور له صبغة سياسية معينة بطريقة فنية جمالية.

[1] أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 – ص 13

جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي - م. س، ص282.

مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف - م. س، ص170.

سنوسية باحفيظ ،جماليات التلقي في المسرح الجزائري - م. س، ص97.

ينظر: د. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، ط2004، ص7.

ينظر: أحمد يوسف، عالم الصورة و ثقافة العين، مجلة العربي، العدد 491، الكويت، 1999، ص36.

ينظر: دحو محمد أمين، كتابات علولة و تجليات أشكال التراث فيها، مجلة النص، العدد 2، أفريل 2015، ص97.

ينظر- مصطفى زقاي جميلة – صدى الاقلام – قراءة في النص المسرحي الجثة المطوقة للراحل كاتب ياسين مع المخرج ادريس شقروني و علي عبدون – في اطار الاحتفال بالذكر50 لتاسيس المسرح الوطني الجزائري .

ينظر: برمانة سيانية سامية، العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، وهران، 2009/2008، ص140

ينظر: فادي إلياس، العلوم الإنسانية و المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 42، 1995، ص27.

ينظر: برمانة سيانية سامية، العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع- م. س، ص142.

[1] دائرة الانتقام: نشرت ثلاث مسرحيات: الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، مسحوق الذكاء و في كتاب: KATEB Yacine : Le cercle des représailles, ed Saeuil 1959.

[2] Avoir : « avertissement des éditeurs », in KTEB Yacine, Nedjma, éduseuil, Paris, 1956, p56.

[1] ينظر: كريمة بلخماسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، ص168.

[2] Avoir : Jean Déjeure, Littérature Magrénine de la langue Française

[1] ibid- p 277

كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين - م. س، ص173.

Avoir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française.

Avoir : Jacqueline Arnaud- opit, p222

كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين- م. س، ص191.

ينظر: كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين- م. س، ص198.

: ينظر: م ن ، س ص 90

فهرس

العنوان **الصفحة**

شكر

إهداء

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: إرهاصات نظرية التلقي

تمهيد 02

المبحث الأول: نظرية القراءة الأدبية و المسرحية 03

الهيرمونوطيقيا 03

السيفسطائيون 04

التلقي عند أرسطو 05

الشكلانية الروسية 06

البنيوية 07

نظرية القراءة 08

سوسيولوجيا الأدب 09

موت المؤلف 10

المبحث الثاني: جمالية التلقي من منظور ياوس إيزر 12

هانز روبرت ياوس 12

فولفاج إيزر 15

المبحث الثالث: التلقي في المسرح و خصوصية المتلقي المسرحي 20

الفصل الثاني: التلقي في مسرح كاتب ياسين 25

تمهيد 25

المبحث الأول: مسرح كاتب ياسين بين الأيديولوجية و الجمالية 27

المبحث الثاني: تقنيات العرض المسرحي و مساهمته في بناء المعنى 32

اللغة في العرض المسرحي 32

الممثل 34

الديكور 35

الإضاءة 35

الملابس المكياج و الشعر 36
المؤثرات الصوتية 36
المبحث الثالث: أفق توقع كاتب ياسين 37
الفصل الثالث: دراسة نقدية لمسرحية غبرة الفهامة 44
تلخيص المسرحية 44
الأبعاد الجمالية و الفنية (عرض و تحليل) 45
العنوان 35
الفضاء الزماني و المكاني في البناء الدرامي 46
دراسة الشخصيات و طبيعة العلاقة الدرامية 48
الفكرة و الموضوع في البناء الدرامي 50
الصراع الدرامي و لغة الحوار الدرامي 50
رؤية المؤلف و المخرج 53
دراسة نقدية لعرض مسرحية غبرة الفهامة 55
بطاقة تقنية لفريق عمل عرض المسرحية 70
الخاتمة 75
قائمة المصادر و المراجع
الملاحق

فهرس الأشكال

رقم الشكل	العنوان	الصفحة
01	شريحة أعمار الجمهور التي مسها الاستبيان	01
02	المؤهل العلمي لشريحة الجمهور التي مسها الاستبيان	02
03	عدد العروض المسرحية التي شوهدت في خمس سنوات الأخيرة حسب الاستبيان ..	03
04	نوعية الأعمال التي يفضلها الجمهور المشاهد حسب الاستبيان	04
05	الغاية التي من خلالها يحضر الجمهور إلى رؤية العروض المسرحية	05
06	الفئة العمرية للجمهور الذي يحضر في العمل المسرحي حسب الاستبيان	06
07	شريحة الإناث التي يحضرن العروض حسب الاستبيان	07
08	شريحة الجمهور التي مسها الاستبيان حول مستوى المسرح الجزائري	08
09	كيفية تنمية إقبال الجمهور على العروض المسرحية الجزائرية حسب الاستبيان	09
10	رأي الجمهور حول مستوى و مضمون العروض التي تقدم في المهرجانات	10
11	إسهام وسائل الإعلام و الاتصال في تطوير المسرح	11
12	نظرة الجمهور حول الكتابات النقدية للأعمال المسرحية حسب الاستبيان	12
13	رأي الجمهور حول أجواء العرض المسرحي إزاء اصطحاب أسرهم إلى المسرح ..	13
14	رأي الجمهور حول عمل أحد أفراد الأسرة في المسرح سواء كان رجل أو امرأة	14
15	معلومات الجمهور حول التلقي	15
16	هل وجد هذا الجمهور صعوبة في تلقي العروض المسرحية حسب الاستبيان	16

قائمة الإشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
01		