الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس

- مستغانم –

كلية العلوم الاجتماعية و الإنسانية

قسم علوم الإعلام و الاتصال

تخصص : وسائل الاعلام و المجتمع

أساليب التلقي عند جمهور المسرح
دراسة "عينة" من جمهور مسرح مستغانم
مسرحية "هدر" انموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام و الإتصال

إعداد الطالبة :

خليدة بن ناصر

إشراف الأستاذ:

محمد بعلي

السنة الجامعية : 2016-2017

تشكرات

بعد رحلة بحث و جهد و اجتهاد تكللت بإنجاز هذا البحث ، نحمد الله عز وجل على نعمه التي منَ بها علي فهو العلي القدير ، كما لا يسعني إلا أن نخص بأسمى عبارات الشكر و التقدير للأستاذة "بن دنيا فطيمة" و الدكتور "بن ناصر حنيفي" و الأستاذة "جميل نسيمة" لما قدماه لي من جهد و نصح و معرفة طيلة انجاز هذا البحث.

إهداء

إلى أمي

أمي الحبيبة

إلى من بها أكبر وعليها أعتمد .. إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي..

إلى من بوجودها أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها..

إلى من عرفت معها معنى الحياة.

مقدمة :

يعتبر المسرح , فن إنساني مس و لا يزال يمس الحياة البشرية بطريقة فريدة من نوعها قد تعجز الفنون و الآداب , التعبير عنها , فاليوم نحن بحاجة إلى التواصل بين الأجيال بين الرجال و نساء و أطفال ليضم هذا المسرح الحوار , الحب , الفرح , التحدي فلا يمكن بعث مسرحا جديدا حيا و ثريا بدون اتصال يعزز فاعلية الانتماء إلى الجماعة , فالجزائر كمجتمع إنساني عرف هذا النوع من الفنون بصفته و سيلة فعالة للتعبير المباشر عن قضايا المجتمع و آمال الناس و طموحاتهم نحو المستقبل , فاستطاع المسرح الجزائري أن يحقق منذ بدايته الأولى أهدافه المسطرة و هي نشر فن جديد في المجتمع و زرع الوعي و الثقافة في أوساط الشعب و الجماهير و بالتالي خلق جمهور مسرحي يهتم و يتابع هذا النشاط إذن فمن هذا المنطلق يمكن أن نقول بان الجمهور هو ذلك المتلقي أو المتفاعل مع رسالة إعلامية مكتوبة أو مسموعة أو مرئية أو الكترونية تحتوي على أهداف سياسية أو اقتصادية أوإيديولوجية , إنّ الجمهور من أهم المتغيرات في عملية الاتصال، فإذا لم يكن لدى القائم بالاتصال فكرة جيدة عن طبيعة الجمهور وخصائصه، فسوف يحد ذلك من مقدرته على التّأثير فيه، وإقناعه مهما كانت الرسالة معدة إعدادا جيداً، ومهما أحسن اختيار القائم بالاتصال والوسيلة

ان نشوء نظرية ما هو جواب عن سؤال , و استجابة لحاجة , بالاضافة الى ان النظرية تحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة , و لا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس , و بذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها , لقد تطورت نظرية التلقي على يد منظرين مثل هانز روبرت جوس ولفنجانج أيزر، حين يركزون على الدور الذي يلعبه الجمهور المتلقي، ترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الفن المسرحي هي تلك المشاركة الفعالة بين الرسالة الاتصالية التي أنتجها المخرج والمشاهد المتلقي. أي إن الفهم الحقيقي للمسرحية ينطلق من موقعة المشاهد في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له

باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للرسالة ومستهلكه وهو كذلك المتلقي الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا

قسمنا بحثنا إلى جانب منهجي , جانب نظري مقسم الى ثلاث عناصر فكان الأول خاص بخصوصية جمهور المسرح , مفهومه , أنواعه, علاقته بالجمهور , في حين كان العنصر الثاني مخصصا لنظرية التلقي و تطورها , تطور نظرية التلقي عبر التاريخ و مفهومها , التلقي في المسرح , أشكال تلقي الرسالة الاتصالية , أما العنصر الثالث فتضمن المسرح , مرحل تطوره عبر التاريخ , نشأة المسرح في الجزائر , اللغة في المسرح الجزائري , و يلي هذا الجانب الجانب التطبيقي و الذي يتضمن عرض و تحليل مقابلة مع جمهور المسرح المستغانمي .

خــطــة الــدراســة

- شكر و تقدير
- الإهداء
- مقدمة

I – الجانب المنهجي :

I -1- الإشكالية

I -3- أسباب اختيار الموضوع

I -4- أهمية الدراسة

I -5- أهداف الدراسة

I -6- منهج الدراسة

I -7- مجتمع الدراسة

I-8- عينة الدراسة

I -9- مفاهيم الدراسة

I-10- الدراسات السابقة

I -11- صعوبات البحث

II الجانب النظري :

II -1 خصوصية جمهور المسرح

1 1 -1 مفهوم الجمهور

1 2 - مفهوم جمهور وسائل الاعلام

1 3 - علاقة الجمهور بالفن المسرحي

II-2 نظرية التلقي و تطورها

2-1- التطور التاريخي لنظرية التلقي و مفهومها

2-2- التلقي المسرحي

2-3- أشكال تلقي الرسالة الاتصالية

II 3 المسرح

3-1- مراحل تطور المسرح عبر التاريخ

3-2- المسرح الجزائري

3-3- اللغة في المسرح الجزائري

III الجانب التطبيقي :

1 نبدة عن جمعية الموجة

2 نبذة عن مسرحية "هدر" – انتاج جمعية الموجة -

3 بطاقة فنية عن مسرحية "هدر"

4 قراءة للمسرحية

5 عرض و تحليل المقابلات

الجانب المنهجي

الاشكالية :

ان جمهور المسرح منذ البدايات الأولى كان طرفا فعالا في العمل المسرحي ،إذ يتوقف نجاح أو فشل العروض التي كانت تقام آنذاك اذ يعود له كلمة الفصل من خلال تلقيه للعروض المسرحية ، و في ظل التهميش الذي مورث على المتلقي بصفة عامة برزت إلى السطح مجموعة من الصيحات و النداءات التي حاولت رد الاعتبار إلى المتلقي الذي عليه يتوقف الاعتراف بالعمل المسرحي و تقييمه و الحكم عليه و مما لا شك فيه أن التلقي المسرحي عملية في غاية التعقيد و تزداد هذه الصعوبة كلما تعلق الأمر باختلاف الحقول الثقافية و المرجعيات الحضارية بين منتج العرض و متلقيه لان الأول يوجه مجموعه من الرسائل المشفرة المنبثقة من توجهه الفكري و الثقافي إلى المتفرج لذا يجب عليه فك هذا التسنين و خلخلته و هو ما يتطلب منه الماما معرفيا بثقافة الغير و هذا يعنى أن المتفرج / المتلقي هو أيضا مشارك فعلى في بناء العمل و قراءته و كل وصف لبنية النص على أن يكون في الوقت نفسه وصفا لحركات القراءة التي يفرضها و هذين المظهرين مترابطين

لكلّ فنّ خصائص ينفرد بها، و ما يمنح المسرح خصوصيته هو أنّه يتوجّه إلى المتلقي مستعملا علامات لغوية و غير لغويّة

رغم عراقة فن المسرح وعلاقته الوطيدة بجمهوره، لم تركز النظريات المسرحية والنقدية اهتمامها على طبيعة وقع العرض المسرحي وشدة أثره على المتلقي، أو على كيفية استقباله (استجابته) للظاهرة المسرحية، بالمستوى نفسه الذي ركزت به نظريات النقد وتياراته اهتمامها على طبيعة وقع الأدب وشدة أثره على القارئ، ودوره المتحرر من سطوة المؤلف والنص

وقد تمثّل هذا التوجه بظهور العديد من الدراسات و البحوث التي اهتمت بعملية التلقي وجمالياته و أساليبه، وعلاقة المتلقي بالعرض، وآلية عمله في المسرح، وتواصله مع المؤدين، والأدوار التي يقوم بها، وأنواع اللذة التي يحصل عليها من ممارسته لتلك الأدوار، وقراءة النصوص الدرامية، والعروض المسرحية بهدف تلمس إستراتيجيات التلقي الضمنية.

يقوم المتلقي بتقييم بتقويم العمل المسرحي من خلال احتجاجاته و مناقشاته و تشجيعاته ما يتير انتباه المخرج المسرحي إلى مكامن القوة و الضعف في عمله لان المتفرج هو الذي يخلق الفرجة مثله فى ذلك مثل المخرج المسرحي و هنا تكمن المهمة الصعبة الملقاة على عاتق الجمهور و ذلك أن فهم و تأويل اى عمل مفتوح يمر عبر المؤلف الذي يشحنه بتصوره الشخصي المسكون بتجربته و زوايا نظره و رؤيته للعالم ثم يأتى بعد ذلك المخرج الذي يعد نص المسرحية ليقذف به إلى الممثل سيد الخشبة ليضع عليه بصماته الخاصة و ليصل فى اخر المحطة الى الجمهور الذي يتلقاه بأفق انتظاري مختلف تختلف باختلاف المستويات السوسيو ثقافية للمتفرجين و هنا يكمن جوهرة اشكالية بحثنا التي تتمحور في السؤال التالي : **ماهي أساليب التلقي لمسرحية "هدر" عند جمهور مسرح مستغانم ؟**

تساؤلات الدراسة :

- ماهي أسباب و دوافع اقبال الجمهور المستغانمي الى المسرح ؟
- كيف يتلقى الجمهور المستغانمي مضمون الرسالة المسرحية ؟
- هل يتحقق التواصل مع الجمهور ؟
- كيف يؤول الجمهور المستغانمي المسرحية ؟

أسباب اختيار الموضوع :

أسباب موضوعية : جاء اختياري لهدا الموضوع نتيجة لمتابعة طويلة للفن المسرحي الجزائري و ما تمثله هذه المسرحية في الحركة الثقافية و السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و تمجيدها للصحفيين الذين دهبوا فداء الحرية الحرية و الاعلام في العشرية السوداء و المستوى الرديئ و التظهور الذي تشاهده البلد , و من جهة اخرى قلة الابحاث و الدراسات حول علاقة الجمهور بالمسرح و ابراز خصائصه , و كذلك قناعتي بأن الجمهور المسرحي جدير بالاهتمام و خاصة أن اغلب الدراسات تهمل جانب الجمهور غير ان التلقي و الجمهور هو محور بحثي.

أسباب ذاتية : ان اهتمامي بالنشاط الفني و المسرحي يعود الى سنوات الطفولة و مزال مستمرا الى يومنا هذا فشغفي به دفعني ان استكشفه مرة ثانية استكشاف دراسي .

أهمية البحث :

تتكرر بيننا المقولة الشهيرة "أعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا مثقفا" والتي تدل دلالة واضحة إلى أثر المسرح التنموي و أهميته منذ القدم للمجتمعات كأحد منابر الأدب والثقافة ومختلف الفنون .

تكمن أهمية هذا البحث في محاولة استكشاف مدى تفاعل الجمهور مع الرسالة المسرحية و كيف تطبق نظرية التلقي مع الجمهور المسرحي .

أهداف الدراسة :

ان للمسرح وظيفة تعليمية الهدف منها نقل درس أخلاقي ضمن موقف درامي معين و من اهداف دراستي :

- ابراز اساليب التلقي عند جمهور المسرح المستغانمي

- التعرف على المعاني و الدلالات التي احتواها العرض المسرحي
- التعرف على واقع الدراسات الإعلامية بوضع حوصلة للتراث البحثي العلمي الإعلامي وبالذات في مجال الجمهورمن خلال نظرية التلقي

منهج الدراسة :

يعتبر المنهج العلمي الطريق المؤدي للكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة مجموعة من القواعد و الاجراءات و الخطوات المنتظمة توجه سير العمل البحثي و تحدد عملياته حتى يصل الباحث الى نتيجة [1] ,اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي

المنهج الوصفي: هو عبارة عن طريقة لوصف الموضوع المراد دراسته من خلال منهجية علمية صحيحة و تصوير النتائج التي يتم التوصل إليها على أشكال معبرة يمكن تفسيرها و تجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج الوصفي يهدف إلى جمع البيانات الكافية و الدقيقة عن الظاهرة أو الموضوع كخطوة ثانية تؤدي إلى التعرف على العوامل المكونة و المؤثرة على الظاهرة و كخطوة ثالثة [2] " أمين الساعاتي " يقوم تعريفا شاملا للمنهج الوصفي فيقول: " يعتمد المنهج الوصفي على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا ويعبّر عنها كيفيا أو كميا. فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها، أما التعبير الكمي فيعطيها وصفا رقميا يوضح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها أو درجة ارتباطها مع الظواهر الأخرى."

---

[1] أحمد بدر , أصول البحث العلمي و مناهجه , وكالة المطبوعات , الكويت , ط2 , 1982 , ص 13 .

[2] خالد حامد, منهجية البحث في العلوم الاجتماعية و الانسانية , الجزائر جسور النشر التوزيع 2008 , ص 24

وهدف الدراسات الوصفية هو الوصول الى معلومات مقبولة من طرف مجموعة من الباحثين , لذلك يجب ان يتضمن مخطط البحث احتياطات اكتر لمواجهة الافكار المسبقة التي تتطلبها الدراسات الاستطلاعية[1].

مجتمع الدراسة :

يشمل مجتمع البحث جميع عناصر و مفردات المشكلة او الظاهرة قيد الدراسة و لقد خصصنا دراسة هذا المجتمع عن طريق اسلوب العينة و قد وقع اختيارنا على جمهور المسرح المستغانمي و بالتحديد على فئة من المبحوثين الذين تتراوح أعمارهم ما بين 18 سنة الى 50 سنة فما فوق , الذين تابعو العرض المسرحي لمسرحية "هدر" التي شاركت بها جمعية الموجة في تظاهرات مستغانم عاصمة المسرح بمقر المسرح الجهوي "الجيلالي بن عبد الحليم – مستغانم " و قصدنا في ذلك عينة من الجمهور المستغانمي

عينة الدراسة :

كانت العينة قصدية حيث تم اختيار 20 مبحوث من بين جمهور المسرح لمدينة مستغانم لإجراء معهم المقابلة بعد انتهاء العرض .

أ. لارامي و ب.فالي , البحث في الاتصال عناصر منهجية , تر: ميلود سفاري و اخرون , مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث و الترجمة , الجزائر , 2004 , ص242 .

مفاهيم الدراسة:

- التلقي :

كلمة التلقي مشتاقة من كلمة يونانية (CEPER) بمعنى تلقي واستقبال استلام وأخذ ويقال " تلقى شيء منه أي تلقنه ، استخدمت هذه اللفظة بداية من قبل الأنجلو سكسونيون في مجال اللغوي والإعلامي ، ليتم بعدها توسيع استخدامها في مختلف العلوم .يدل التلقي في معانيه المتعددة أحيانا على كيفية تعامل مجموعة ما من الأشخاص مع أعمال كتاب أو فنان أو مدرسة أو أسلوب عبر التاريخ، ويدل أحيانا على العناصر التي تتحكم في قراءة جمهور معين للخطاب الفني الأدبي ,ما التلقي على مستوى الجمهور كمجموعة الفعل الذي يمارسه المتفرج الفرد كإنسان له مكوناته النفسية والذهنية والاجتماعية لتسلم وتفسير ما يقدم إليه وتتضمن عملية التلقي معاني متعددة، الإدراك، الإحساس، الحكم والبناء المعنى[1] .

أما فعل التلقي هو استقبال الجمهور للرسالة الاتصالية من خلال الوسيلة الجماهيرية، وهو يرتبط بمعايير وخصائص متعددة منها ما يتعلق بشكل ومضمون الرسالة ، ومنها ما يتعلق بالوسيلة وصيغتها كأداة مادية ناقلة للمعلومات . ويصاحبه في ذلك عنصر إتاحة وتوفر هذه الوسيلة وتوافقها مع الجمهور . [2]

---

[1] علي قسايسية,أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه, المنطلقات النظرية والمنهجية لدراسات التلقي دراسة نقدية تحليلية لأبحاث الجمهور في الجزائر,ص42 , 2007/2006

[2] مخلوف بوكروح, نظريات التلقي , محاضرات السنة 1 ماجستر , الجزائر , معهد علوم الاعلام و الاتصال , 2006-2007

تعتبر عملية التلقي المسرحي جزء من الظاهرة المسرحية, إذ يشكل التلقي مع العرض من خلال أسس اجتماعية و نفسية و ثقافية مشتركة بينهما , و يعرف التلقي المسرحي أنه موقف و نشاط المتفرج في مواجهة العرض .[1]

– الجمهور :

فمفهوم الجمهور عند المدرسة الأنقلوسكسونية (Anglo-Saxons)، يعني الجمهور بمفهومه الواسع والذي يتضمن أبحاث الجمهور (audience research)، أي أنها تهتم بكل الدراسات التي تؤدي إلى معرفة الجمهور معرفة حقيقية فيما يتعلق بعدده، سلوكياته، طرائق حياته وحتى التطبيقات الثقافية (les pratiques culturelles) التي يوليها الأفراد لنشاطاتهم ، وهذا يعني دراسته كما وكيفا، أماّ عند المدرسة الفرنسية (école française) فمفهوم الجمهور عندها مرادف لكلمة مشاهد أو مستمع (auditoire)؛ أي دراسة عدد المشاهدين أو المستمعين في حد ذاتهم، وهذا يعني اعتمادها على الجانب الكمي مهملة الجانب الكيفي، وبالتالي فهي تعتبر الجمهور كوحدة قابلة للقياس متغاضية عن جانب مهم في الدراسة ألا وهو الكيـف والذي يعكس السمات الداخلية للجمهور

هو عنصر أساسي وجوهري لعملية الاتصال، فكلمة الجمهور تشير إلى المستقبلين أو المتلقين للنصوص الإعلامية وفق شروط ملائمة، كما يستعمل للدلالة على الجمهور كظاهرة سوسيولوجية ارتبط ظهورها وتطورها بانتشار واستعمال وسائل الإعلام في المجتمعات الحديثة وما بعد الحديثة[2]

– المسرح :

مصطلح "المسرح" مأخوذ من الكلمة اليونانية Theatron التي تعني مكان المشاهدة.وقد أخذت الكلمة دلالات متنوعة فاستخدمت لوصف شكل من أشكال

---

[1] André G Bourassa, Le glossaire pratique de le critique , 2eme Ed , la salle Hurtubise,HMD,SD, p223

[2] علي قسايسية, أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه, المنطلقات النظرية والمنهجية لدراسات التلقي ,ص 43 ,مرجع سابق

الكتابة تقوم على تقديم المتخيل.واستخدمت لوصف بعض الأشكال التعبيرية القائمة على الفرجة تجمع بين عنصرين:المؤدي والمتفرج.وتستعمل للدلالة على نوع من الكتابة تنتمي إلى عصر أو تيار معين.

وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة.فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية، ونص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان.وأطلقت كلمة "لعبة" أو "التمثيلية" في القرون الوسطى على المسرحية،وهو الاستعمال السائد إلى يومنا هذا في انجلترا.أما في عصر النهضة فأصبحت المسرحية تسمى حسب النوع:تراجيديا،كوميديا..واستعملت كلمة كوميديا في فرنسا واسبانيا للدلالة على المسرحية.أما في اللغة العربية فالكلمة مأخوذة من فعل "سرح" وتطلق على مكان رعي الغنم،وعلى فناء الدار.وقد ترجمت كلمتا "التراجيديا" و"الكوميديا" بالمدح والهجاء،واستخدم طه حسين في ترجمته للمسرح اليوناني "الأدب التمثيلي" ويعتبر توفيق الحكيم أول من أطلق كلمة مسرح بالمعنى الحديث.[1]

الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى :

علي قسايسية , المنطلقات النظرية و المنهجية لدراسات التلقي , أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ,قسم علوم الاعلام و الاتصال ,جامعة الجزائر , 1995 إلى 2006 , و كان الباحث قد اختار ستتة اطروحات دكتوراه دولة تهتم أساسا بالجمهور كموضوع للتأثير المفترض لواحدة من وسائل الإعلام التقليدية و الالكترونية أو بجمهور عدد من الوسائل مجتمعة أنجزت خلال الفترة الممتدة بين 1998 و 2006 , وقد تناولت مفردات العينة مختلف أصناف الجمهور ابتداءا من المتفرجين على العروض

[1] د.ماري إلياس,د.حنان قصاب حسن, المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض, عربي-انجليزي-فرنسي , مكتبة لبنلن للنش ,ط1,ص422

المسرحية إلى المبحرين على المواقع الإلكترونية على الشبكة العالمية العنكبوتية مرورا بقراء الصحف و جمهور المستمعين و المشاهدين, مع العلم أننا قد ركزنا على الدراسة الخاصة بجمهور المشاهدين كونه الجمهور المستهدف من قبلنا .

و أفادتنا هذه الدراسة من الناحية النظرية التي تظمنتها في الفصل الثاني تحت عنوان "خلفيات نظرية حول الجمهور و دراسته " تتضمن مفهوم جمهور وسائل الاعلام و خصائصه , خلفيات دراسات جمهور وسائل : عوامل تطورها , نظريات تكوينه , الاتجاه الامبريقي في أبحاث الجمهور الفصل الثالث تضمن "مقاربات الجمهور وصولا إلى المقاربة الإثنوغرافية

الدراسة الثانية :

كريم بلقاسمي , المسرح الموجه للطفل الجزائري من منظور نظرية التلقي, لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام و الاتصال 2008/2007 جامعة الجزائر , تعرض الباحث في هذه الدراسة إلى علاقة الطفل بالمسرح عبر نظرية التلقي و ذلك من خلال أربعة فصول حيث تطرق في الفصل الاول الى طبيعة نمو أطفال المرحلة المتأخرة و حاجاتهم , و أهم مظاهر النمو المعرفي عند أطفال المرحلة المتأخرة و قدراته على التلقي .

و في الفصل الثاني أهمية نظرية التلقي في حقل الدراسات النقدية الحديثة من خلال تطورها التاريخي و مستويات التلقي , العلاقة بين المتلقي و بناء المعنى الأدبي , أما الفصل الثالث تناول الباحث علاقة نظرية التلقي بالفن المسرحي بالتطرق إلى ظروف ظهور التلقي المسرحي , و المقاربات

النظرية للتلقي المسرحي , ثنائية المتلقي و العرض المسرحي , أسلوب القراءة السميولوجية للتلقي المسرحي

أما الفصل الرابع يتحدث عن علاقة التلقي المسرحي بالطفل بإبراز عناصر التلقي المسرحي عند الطفل و كيفية تعامل الطفل مع العرض المسرحي .

في الاطار التطبيقي خصص الباحث مدخلا الى تحليل العروض المسرحية محل الدراسة بتقديم بطاقات فنية لمختلف العروض المسرحية , ملخص لجميع المسرحيات , تحليل العناوين , أخيرا تحليل علامات عناصر العروض المسرحية المدروسة اللغوية و غير اللغوية ثم ذهب الباحث الى مدى تلقي الطفل لهذه الرسالة من خلال القيم الجمالية و المعرفية و الأخلاقية .

صعوبات البحث :

- قلة المراجع الخاصة بجمهور المسرح الجزائري
- عدم تور الدراسات حول موضوع البحث و إشكاليته باستتناء بعض المعلومات السطحية
- عدم توافر شروط البحث و ظروفه و وسائله و تسهيلاته فيما يخص التعامل مع الجمهور المسرحي و هي أمور غدت مملة مكررة و لكن هذا الأمر لم ينقص من عزيمتنا بل زادنا اصرارا .
- و لعل هذه الصعوبات هي نفسها التي تعطي للبحث حلاوته عند الباحث حتى يعتقده قطعة مهمة جدا من ذاته , و أعطاها من فكره كل ما يملكه و تزداد هذه الحلاوة أكثر عندما يكون البحث متعلقا بشيء عن الباحث و عن محيطه .

الجانب النظري

-1خصوصية الجمهور المسرحي :

من الحقائق الواضحة أنّ الجمهور من أهم المتغيرات في عملية الاتصال، فإذا لم يكن لدى القائم بالاتصال فكرة جيدة عن طبيعة الجمهور وخصائصه، فسوف يحد ذلك من مقدرته على التّأثير فيه، وإقناعه مهما كانت الرسالة معدة إعدادا جيداً، ومهما أحسن اختيار القائم بالاتصال والوسيلة، فهناك العديد من المتغيرات التّي تؤثر على المضمون: خلفية المتلقي وتجاربه السابقة وعواطفه وتعليمه وجنسه وسنه وشخصيته، مجموع هذه المتغيرات تجعل دراسة التّلقي مهمة لأنّ الجمهور هو الهدف الأساسي الّذي يسعى القائم بالاتصال إلى الوصول إليه والتّأثير فيه[1].

[1] د .ليليا شا وي , مقاربة التّلقي والتّأويل ودورها في التعرف على جمهور وسائل الإعلام المسرح الجزائري أنموذجا , كلية علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر3 -

1 -1مفهوم الجمهور :

حسب المفهوم العددي، هو مجموع الأشخاص الذين يفترض أن تصلهم وحدة إعلامية لمحطة إذاعة، أو لقناة تلفزيونية، أو لصحيفة أو لموقع إليكتروني، أو مجموع جمهور هذه الوسائل مجتمعة. وهو بالتحديد مجموع الأشخاص الذين تتوفر فيهم ولديهم خصائص معينة تهم المرسل للرسالة الإعلامية من مثقفين، وشباب، وربات بيوت، وأجراء، ومستهلكين [1]

فإن الاستعمالات الشائعة لمفهوم الجمهور تعتبر هذه الظاهرة الاجتماعية المعقدة مجرد حصيلة عددية للمتفرجين على مسرحية أو مقابلة رياضية... أو

بصفة أكثر شمولا هو مجموع قراء صحيفة أونشرية، و مجموع المستمعين لمحطة إذاعية، ومشاهدي قناة تلفزيونية [2]

إن العملية الإعلامية ترتكز أساسا على أربع عناصر أساسية هي المرسل أو الذي يقوم بتوجيه عنصر الرسالة عن طريق الوسيلة الإعلامية (الصحيفة، الإذاعة، التلفزيون و الانترنت) إلى المتلقي أو و هو ما يعرف بالجمهور أما العمليةالاتصالية فيكون فيه بالإضافة إلى عناصر العملية الإعلامية عنصر رجع الصدى حيث تنعكس فيه العملية الإعلامية فيصبح المتلقي مرسلا و المرسل متلقيا.

إذن فمن هذا المنطلق يمكن أن نقول بان الجمهور هو ذلك المتلقي أو المتفاعل مع رسالة إعلامية مكتوبة أو مسموعة أو مرئية أو الكترونية تحتوي على أهداف سياسية أو اقتصادية أوإيديولوجية.

لتوضيح مكانة الجمهور في العملية الاتصالية الجماهرية و السوسيولوجية فهي تشمل العناصر التالية :

---

[1] د.فواز منصور الحكيم , سوسيولوجيا الاعلام الجماهيري , دار اسامة للنشر و التوزيع , الاردن , عمان , ط1 , 2011 , ص 20 .

[2] Morley, Robins K., *Spaces of Identity*, Hanul, Seoul, 2000, p384.

1 -**المتصل** : أي عملية اتصالية تعني وجود شخص طرف يقوم بالاتصال وهو المتصل communicateur فهو الطرف الذي يبادر بالاتصال , إذ يقوم بتوجيه رسالته إلى شخص , أو أشخاص عدديون .

2 -**الرسالة** : و نعني بالرسالة هنا المعلومات , أو الاراء , أو الأفكار أو المشاعر أو الاتجاهات التي يرغب المتصل في نقلها إلى الآخرين عبر الرموز و قد تكون صوتية , مثل الكلام أو الموسيقى , أو صورية مثل الكتابة و التصوير , أو حركية , مثل الإشارات , أو أن تكون خليطا مكونا من أكثر من شكل من أشكال الرموز هذه .

3 -**المتلقي** :و نعني بالمتلقي هنا الآخرين الذين يستقبلون الرسالة , سواء أكان المتلقي فردا , أو جماعة , أو جماهير .

4 -**الهدف** : إن عملية الاتصال يجريها المتصل , لهدف ما , للتأثير على أفكار المتلقين أو مشاعرهم أو اتجاهاتهم أو آرائهم أو لتحقيق طلب تلقي معلومات .

5 -**الوسيلة** : حيث يتم نقل الرسالة عن طريق وسيلة ما , و يتم نقدها في حالة الاتصال الشخصي عن طريق الشفوي , و يتم نقلها في حالة الاتصال الجماهيري عبر عدة طرق مثل المسرح , الكتاب , الاذاعة , التلفزيون ...

6 -**الظرف / البيئة** : إن الموقف الذي تتم فيه عملية الاتصال عنصر هام في نجاح الاتصال أو فشله , فالظرف أو بيئة الاتصال تحدد لنا أسلوب الاتصال و وسائله و حجمه و نوعه .

7 -**التشويش** : مهما كان نوع التواصل , أو الوسيلة المستخدمة , فان هناك بعض عناصر التشويش التي يحتمل أن تتدخل في العملية الاتصالية , مما يمكن أن يؤثر في نجاحها .[1]

أنـواع الجـمـهـور:

.1الجمهور العام:

هو أكثر حجما من التجمعات الأخرى أعضاؤه أكثر تبعثرا ، متباعدين في المكان و أحيانا في الزمان و لكنه ذو ديمومة أكثر يتشكل حول قضية مشتركة من الحياة العامة هدفه الرئيسي تكوين اهتمام أو رأي عام حول قضية أو العام كظاهرة اجتماعية ارتبط ظهوره و تطوره بالبرجوازية و الصحافة حتى أصبح خاصية من خصائص مجموعة من القضايا للوصول إلى تغيير سياسي و هو عنصر أساسي للمشاركة في المؤسسات الديمقراطية و يعتبر الجمهور الديمقراطية ، فهو يتميز بوجود جماعة نشطة متفاعلة و مستقلة في وجودها على الوسيلة الإعلامية التي تعملمن خلالها[2].

.2الجمهور الخاص:

هو الجمهور الذي يجمع أفراده بعض الاهتمامات أو الحاجات أو الاتجاهات المشتركة التي تميز عضويتهم في هذا الجمهور مثل الافراد المشتركين في صحيفة ما و يصبح من بعد ذلك من واجب وسائل الاعلام استشارة هذا الاهتمام و تدعيمه و تلبية حاجاته بحيث يمكن أن تحتفظ بهذا الجمهور الذي يندمج أعضاؤه في التركيز الجمعي وينشرون بذلك الاتصال الذي يرتبط بهذا التركيز و عذا ما يبرر اختيار وسائل الإعلام للموضع الشائع بين هذا الجمهور الذي تتخذه مدخلا لتنظيم الاهتمامات و تكييفها. وقدم الباحث

---

[1] د.صالح خليل أبو أصبع , العلاقات العامة و الاتصال الإنساني, دار الشروق للنشر و التوزيع , ط1 , الاصدار الثاني , عمان-الاردن , 2004 ,ص14,ص15 .

[2] رواء هادي الدهان , وسائل الاعلام و مستويات التقة , دار اسامة للنشر و التوزيع , 2013 , ط1 , ص 12

الأمريكي كلوس تحليلا عدديا للجمهور حسب درجات مساهمته كما يلي:

الجمهور المفترض :

هومجموع السكان المستعدين لاستقبال عرض وحدة اتصال أي الذين يملكون الوسائل المادية و التقنية التي تمكنهم من استقبال الرسائل الإعلامية لوسيلة معينة و من هنا فإن كل من يمتلكون أجهزة استقبال تلفزيون أو إذاعة يشكلون الجمهور المفترض لهما و الجمهور المفترض للصحيفة يقاس بعدد نسخ السحب أما جمهور الواب المفترض حسب هذا المنظور فهو أكثر تعقيدا لأنه يتطلب توفر جهاز كمبيوتر و خط هاتفي و مودام إلى جانب اشتراك في الانترنت .

الجمهور الفعلي :

هو مجموع الأشخاص الذين استقبلوا فعلا العرض الإعلامي مثل المواظبين على برنامج تلفزيوني أو المستمعين المداومين على حصة إذاعية معينة أو قراء صحيفة أو زوار موقع الكتروني يسجل حضورهم بمجرد النقر على الرابطة.

الجمهور المتعرض:

و هو جزء من الجمهور الفعلي الذي يتلقى الرسالة الإعلامية بصرف النظر عن إدراكها و عن الموقف الذي يتخذه منها فهناك من الجمهور من يستجيب للرسالة الإعلامية و هناك من يتجاهلها تبعا لتطابقها مع احتياجاته و مصالحه المادية و اهتماماته الفكرية و الثقافية[1].

[1] رواء هادي الدهان , وسائل الاعلام و مستويات التقة , مرجع سابق , ص 12,ص13

•الجمهور الفعال:

و هو الجزء الذي يتفاعل أي يستجيب للرسالة الإعلامية و هو الجمهور المستهدف من خلال الإعلانات التجارية و الدعوات الانتخابية و هو الجمهور الذي يحاول المرسل كسب وده أو حياده[1]

1 رواء هادي الدهان , وسائل الاعلام و مستويات التقة ,مرجع سابق , ص 14

2-1 مفهوم جمهور وسائل الاعلام :

يرتكز مفهوم جمهور وسائل الإعلام في صياغته الشكلية وفي مضامينه الراهنة على جملة من الاعتبارات لها علاقة بالتطور السريع الذي تشهده التمعات الحديثة في مجالات الإعلام والاتصال الجماهيري خاصة انعكاسات الاستعمال المكثف لتكنولوجيات الاتصال التي أدت إلى التفكير في إعادة صياغة العديد من المفاهيم السائدة حتى تتمكن من استيعاب العناصر المستجدة الناتجة عن هذا التطور .غير أن إعادة صياغة المفاهيم غالبا ما تضيف عناصر جديدة مستجدة، ولا تعني دائما وبالضرورة إلغاء و/أو تعديل العناصر السابقة التي تدخل في تكوين المفهوم [1]

وقد أبرز الباحثين أن جمهور وسائل الإعلام مر في تشكله بعدة مراحل تبعا للتطور التاريخي الذي شهدته تقنيات الاتصال الجماهيري ومن أبرز هذه المراحل:

المرحلة الأولى:

تنطلق منذ اختراع غوتنبرغ 1468 -1394(Gutenberg) لحروف الطباعة من القرن الخامس عشر مما أسهم في ظهور جمهور القراء الذي إرتبط بظهور الصحافة و النشريات...

[1] علي قسايسية,أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه, المنطلقات النظرية والمنهجية لدراسات التلقي ,ص45,مرجع سابق

المرحلة الثانية:

والمتمثلة أساسا في الإفرازات الاجتماعية التي جاءت بها الثورة الصناعية والتي أكسبت الطباعة قوة فازدهرت الصحافة ما جعلها تتخذ شكلها الجماهيري الذي لا زال يلازم وسائل الإعلام والاتصال إلى الوقت الراهن.

وقد أوجد هذا التطور النوعي تقسيما اجتماعيا/اقتصاديا كان معروفا في السابق بين الأغنياء والفقراء والحضر والبدو، وساعد هذا التطور على تكوين مفهوم أولي لما يعرف حاليا ب" " (Public)الجمهور العام كتيار فكري أو رأي يربط بين عدد غير محدود من الناس يوجدون ضمن السكان ويختلفون عن عامة الناس تبعا لاهتماماتهم ومستوى تربيتهم وتعليمهم وتطلعاتهم الدينية أو السياسية أو الفكرية، أي بداية الظهور إلى الملأ لطبقة مستنيرة هدفها تكوين رأي عام حول القضايا المشتركة التي يحملوا ويحلمون بتجسيدها على أرض الواقع[1]

المرحلة الثالثة :

التي ظهرت فيها وسائل الإعلام الالكترونية من إذاعة في العشرينات من القرن الماضي وتلفيزيون في الخمسينات من نفس القرن ما مكن الجمهور من اللا محدودية في المكان بسبب البث الإذاعي والتلفزيوني ...

إذ أصبح الجمهور غير محدد في المكان حيت باعد البث الإذاعي والتلفزيوني بين أفراد الجمهور من جهة، وبينهم وبين المرسل أو القائم بالاتصال من جهة ثانية، فظهر شكلان جديدان من أشكال الجمهور أي" المستمعين "و" المشاهدين " الذين لم تعد الأمية والحواجز الطبيعية تحولان دون تعرضهم للرسائل الإعلامية، كما كان الشأن بالنسبة للصحافة المكتوبة .كما يسجل دخول الوسائل الإليكترونية

[1] علي قسايسية , ص46 ,مرجع سابق .

الحقل الإعلامي حيث أدى اختراع الإذاعة إلى تحول الاستماع إلى الآلة على حساب الاستماع المباشر للآخر، واستقطب ظهور التلفزيون جل الأنظار، إذ أصبح الفرد يرى بعينه أكثر من الرؤيةا بالإدراك والوعي الفردي والجماعي [1]

المرحلة الرابعة :

مرتبط في تبني مبادئ الديمقراطية السياسية التي تعتبر وسائل الإعلام وحرية الصحافة و الحق في الإعلام , أهم مظاهرها ....

وأصبح وعي المجتمع بأهمية وسائل الإعلام ودورها في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية , تتعدى مفهوم جمهور قراء الصحف ومستمعي الإذاعة ومشاهدي التلفيزيون إلى ناخبين لهم سلطة تقرير مصير الطامحين في تولية مناصب القيادة السياسية[2]...

المرحلة الخامسة :

أطلق عليها مرحلة ثورة تكنولوجيات الاتصال الحديثة إذ لم تكتمل بعد ولم تظهر بوضوح تأثيراتها على الجمهور و مرتبطة بالتوسع المتسارع لاستعمال الشبكة الدولية للإعلام «الانترنيت .»

و اخر المصطلحات (Ubiquitous) اضفى على مفهوم جمهور وسائل الاعلام في عالم ما بعد الجمهور (Post-Audience) صفة التواجد الكلي الذي لا يحده مكان جغرافي معين في زمن معين، فهو قد يتواجد في كل مكان في نفس الزمن بصورته وصوته وكلماته المكتوبة، وهو المتلقي للرسائل الإعلامية وفي نفس الوقت القائم بالاتصال أو المرسل.

---

[1] علي قسايسية ,ص 46 , مرجع سابق .

[2] http://assarouf.assoc.co/t215-topicle 16-03-2017-a11:27

هذه أهم المحطات التي تكونت في ظلها المظاهر المختلفة لمفهوم الجمهور كظاهرة سوسيولوجية مرتبطة بالمجتمعات ما بعد الصناعية .[1]

إذن فمن هذا المنطلق ومن المراحل التي تناولناها في تشكيل مفهوم الجمهور يمكن أن نقول بان الجمهور هو ذلك المتلقي أو المتفاعل مع رسالة إعلامية مكتوبة أو مسموعة أو مرئية أو الكترونية تحتوي على أهداف سياسية أو اقتصادية أو إيديولوجية.

1 http://assarouf.assoc.co/t215-topicle_16-03-2017-a11:27

3-1علاقة الجمهور بالفن المسرحي :

جرى، في السبعينيات من القرن الماضي، التركيز على المتلقي الفرد، أو المتفرج، في المسرح وآلية استقباله للعرض المسرحي بدلا من معالجة ذلك على مستوى مجموع المتلقين، انطلاقا من أن عملية التلقي هي فعل يمس كل متلقٍّ على انفراد بشكل متفاوت، وأنها عملية ذاتية تتحكم بها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية.

حيث يرى بورديو أن ادراك العمل الفني يخضع للقدرات الفنية للجمهور , أي لمعرفته التي تقوم هي الأخرى على معرفته للرموز الثقافية , ان عملية الادراك تخضع لطبيعة العمل الفني المقترح على الجمهور . بمعنى ان كل عمل فني يحدد نمط الادراك , كما ان الخيال الذي تنطوي عليه عملية الادراك تختلف من عرض الى اخر , و يمكن التعامل مع ادراك الجمهور للعرض المسرحي من وجهة نظر سوسيولوجية , حيث يعتبر أصحاب هذه الأطروحات أن العرض المسرحي عبارة عن مجموعة من الأحداث الدالة التي يقوم الجمهور بتفسيرها حسب معارفه , و تحكمه في المدونات المستعملة من طرف المبدعين , علما أن هذه المدونات تحمل دلالات تقافية , و هذا يعني أن قدرات المتلقي لفك الرسائل التي يحملها العرض تخضع لتعلم المدونات , في هذه الحالة يمكن الحديث عن الادراك الفني في إطار القدرات الفنية , و حسب "بورديو" فإن الموضوع الفني يخضع للتفكيك , و يرى أن الشخص المثقف هو الذي يمتلك المدونات التي تم تعلمها عن طريق وساطة عاملين بيداغوجيين و هما الأسرة و المدرسة يتعلم بواسطتها بذوق بعض الفنون .

ان الملاحظات التي تقدمها النظرية السوسيولوجية تبدو غير كافية للحكم بأن إدراك الجمهور يخضع فقط إلى معرفته , لأن بعض المتفرجين غير قادرين على

الإدراك التحليلي و الإستدلالي , إذ أن العروض المسرحية و السينمائية يقبل عليها حتى ذلك الذي لم يذهب إلى المدرسة إطلاقا . و هذا يعني أن هناك معنى يمر يمكن للمتلقي أن يدركه بالإحساس و الشعور دون أن يدرك معناه . [1]

ففي دراستها للتلقي المسرحي , ترى الباحثة الفرنسية "آن أوبير سفيلد "أن العرض المسرحي حدث متعدد الشخصيات , منها شخصية جوهرية , بيد أنها لا تظهر على خشبة المسرح , و قد لا تعمل شيئا , إنها شخصية المتفرج . فهو الذي يوجه إليه الخطاب الشفهي و المسرحي , و هو المتلقي في قضية الاتصالات , و هو ملك الحقل . و في ضوء هذه المكانة التي تمنحها "أوبير سفيلد " للمتفرج تقرر مسألة محسوسة أصلا في نظرية التواصل المسرحي , و هي عدم وجود مسرح إذا لم يكن ثمة متفرج في المسرح على الرغم من أن الباحثة الكندية "سوزان بينيت" تعتقد بأن أبحاث "أوبير سفيلد " تتجاوز نماذج التواصل المسرحي لتبحث في مسألة لذة المتفرج . [2]

هناك كثير من المتفرجين في التاريخ المسرحي ضمن العصر الذي عاشوا وتربوا فيه أصبح لديهم الذائقة والفهم الخاص للمسرحية، بحيث في كل عصر نجد جمهورا خاصا به وبتأثيراته، وهذا يعني ذائقة مختلفة لكل عصر وبطبيعة الحال فهذا الكلام منطقي جداً من وجهة نظري، و الأهم من كل ذلك السلوك و الوعي عند المتفرج أو المتلقي في كل عصر وأسلوب أو كيفية تلقيه المعنى ومشاركته في العرض المسرحي أو تأثير الكاتب الدرامي بالمتلقي كما هو الحال عند العصر الأليزابثي، ما يؤدي إلى وجود علاقة جدلية بين الفنان المسرحي و الجمهور، وباعتقادي فإن النص المسرحي يكتب في ضوء الجمهور المسرحي وأثره وبالارتباط بما يتعلق بالعصر الذي يعيشه فضلا عن بعض الفنتازيا...الذي

---

[1] مخلوف بوكرح , الحدث المسرحي و الجمهور , دراسة وصفية تحليلية للتجربة المسرحية الجزائرية "1973-1989 " نموذجا , رسالة لنيل درجة دكتوراه الدولة في علوم الاعلام و الاتصال , جامعة الجزائر , 1997-1998 , ص 248, ص 249

[2] آن اوبير سفيلد , مدرسة المتفرج , تر: حمادة ابراهيم , سهير الجمل , مركز اللغات بأكاديمية الفنون , مصر , ص 112

يكون يتحدد ايضا بمفاهيم العصر، كيما يستطيع المتلقي الوصول إلى معنى وتفسيره للعرض الذي شاهده طوال العرض المسرحي.
إن ذائقة المتلقي تعتمد على البيئة و العمق التاريخي من طرف وعلى الخلفية الثقافية و المعرفية من طرف آخر وهما اللذان يكونان الوعي الإنساني "للمتلقي" وهذا يعتمد على نتائج بحث مجموعة دراسات تحليلية فلسفية تطبيقية، فمثل هذه الدراسات تكتشف دور المتفرج/المتلقي وطبيعته وعلاقته بالحدث المسرحي التي تعيِّن أو تشترط حدود العرض المسرحي، و كذلك لغة النص الأدبي(الدرامي) في نطاق العرض أو لغة نص العرض، التي تقع على عاتق المخرج بالدرجة الأولى وبخلفية تعود إلى المؤلف و يليهما الممثل الذي يحمل هذا الخطاب للمتلقي.
يقول د. فوزي فهمي حول المخرج ودوره في العرض المسرحي على إن بروز دور المخرج و النظر إلى العرض باعتباره [الحيز الفعلي الذي يظهر فيه المعنى وليس مجرد ترجمة أو زخرفة للنص، ليس إلا مرحلة أولية في تطور فن المسرح يمكن تسميتها التحرر المطرد لعناصر العرض المسرحي] [1]
إن الحيز الفعلي الذي يتكلم عنه الدكتور فهمي يعتمد على نظرية الإرسال والتلقي اللتان تعتمدان على وجود طرفين الأول هو الفنان
المسرحي(الممثل/المخرج/المؤلف/السينوغراف) إذ لكل واحد منهم أسلوب خاص والثاني هو المتفاعل و الذي له أسلوبه الخاص في فهم رسالة ولغة المرسل، حيث أن دور الفنان المسرحي يعتمد على نقاط جوهرية تتمثل بالتجسيد على الخشبة ضمن الفضاء المسرحي ودلالاته، كذلك قدرة التخيل لدى الفنان المسرحي الذي يساعده على توسيع ذاكرته الانفعالية، وأخيرا التعبير عن أيديولوجية النص الذي يصب في ذهن المتلقي الذي يبحث عن تفسيرات و معاني عديدة، وهذه النقاط

[1] سوزان بينيت, -جمهورالمسرح نحو نظرية في الانتاج و التلقي المسرحيين ترجمة:سامح فكري,مراجعة:أ.د. نهاد صليحة,تقديم:أ.د. فوزي فهمي,اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مــسرح),1994,ص40.

تصب كلها في العرض المسرحي الذي يتناول موضوعة أو فكرة ما، والذي يكون العلاقة بين المرسل(الفنان المسرحي) و المتلقي(الجمهور/المتفاعل) أما دور المتلقي(المتفاعل) فهو تفسير الإشارات و الشفرات التي يبعثها المرسل من خلال ما يجسده الممثل على الخشبة، ثم يقوم المتفاعل بتفكيك الإشارات أو الرموز باحثاً عن معنى. وبرأي الباحث هنا فإن العلاقة بين المرسل و المتلقي تعتمد على التأويل و التفسير، حيث أن التأويل عائد للفنان المسرحي وخاصة المخرج. ويعدّ التأويل جزءا مهما من العملية الإخراجية و الذي يعبر عن رؤية المخرج للنص وأسلوب العرض، وهو أيضاً الجزء من عمل الممثل في إعداد الدور و تفسير الشخصية لأجل تشخيصها .

إن الوظيفة الأساس للتأويل تصب في عملية التلقي وتلقي المتفرج للعرض المسرحي، خاصة أن العرض المسرحي متكون من مجموعة نظم علاماتية دلالية، وهذه الأنظمة تعتمد على الفضاءات المفتوحة فتأخذ فكر و ذهن المتلقي إلى عالم خارج المسرح مرتبطة بالواقع المعاش والحالات النفسية و الاجتماعية و السياسية.....إلخ، وهذا يعتمد على مدى ثقافة المتلقي وخلفيته التاريخية. المتلقي ينتظر ما يقدمه له العرض المسرحي، حيث تتدخل عمليات عديدة مثل الإدراك و الإحساس ومن ثم المعنى والخزن في ذاكرة المتلقي، المتأثرة بالجو العام للمسرحية من خلال اللغة التي تكون إحدى وسائل الاتصال بين المرسل و المتلقي بحيث يكون لها طابع اختزالي مكثف.

إن تنظيرات السيميولوجيا حسب قول باتريس بافيس تنطبق أساسا على اللغة وذلك لتأثرها البالغ بالبنيوية، التي تسعى إلى توصيف الوحدات الأساس التي تكوِّن نصا ما و التي تكون ضمن مجموعة تحاليل لتنظيم هرمية العرض المسرحي المتمثلة بوحدة الزمان و المكان المتطورة على يد مبدعيه، وحيث

المتفرج يتجاهل بنية هذه الهرمية على الرغم من أنه الشخص الوحيد القادر على إدراك البنية الهرمية و عملية إنتاج المعنى و إرساله[1].

إن الفنان المسرحي هو الذي يجعل المتفرج يفكر بالمعنى و يدفعه كي ينهض بتفسيره، ذلك لأن دور الإرسال يقع بشكل كبير على عاتق الفنان المسرحي الذي يدير اللعبة ضمن لغة خاصة تحتوي على مجموعة نسق دلالية مركبة في فضاء العرض، وهذا الذي يشكل جدلية العلاقة بين المرسل و المتلقي، وإن المتلقي له جزء قليل لإرسال المعنى وذلك من خلال ردود أفعاله في أثناء العرض المسرحي[2].

[1] جوليان هيلتون ,إتجاهات جديدة في المسرح ,ترجمة:د.امين الرباط ,سامح فكري,اكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح,الطبعة الثانية 1995,ص84

[2] جوليا هيلتون , اتجاهات جديدة في المسرح, مرجع سابق , , ص95

نظرية التلقي و تطورها :

اهتم الناس بمسألة تلقي الفن منذ العصور القديمة, و لكن الدراسات التي تناولتها في الماضي لم تعطها المكانة اللائقة بها . و هكذا بدت , من خلال معالجة بعضهم لها , أقل تعقيدا من مسألة الإبداع , مع أنها معقدة و معقدة جدا في واقع الأمر . لكن هذه المسألة باتت في العقود الأخيرة من هذا القرن . قضية مركزية من القضايا المهتمة بالأدب و الفن . فالجميع اليوم يتحدثون عن ضرورة الاهتمام بالقراء و المشاهدين و المستمعين و أذواقهم , و مع ذلك فإن نظرية الأدب و نظرية الفن مازالتا من الناحية الفعلية , تقصران اهتمامهما على اراء النقاد في الأعمال الفنية و تتجاهلان آراء الجمهور .

ان نشوء نظرية ما هو جواب عن سؤال , و استجابة لحاجة , بالاضافة الى ان النظرية تحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة , و لا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس , و بذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها. نحاول في هذا العنصر ان نتحدث عن مفهوم التلقي عند القدامى و مفهوم التلقي حديثا

2-1التطور التاريخي لنظرية التلقي و مفهومها :

بالرجوع إلى مقولة روبرت هولب حول أصول أو إرهاصات نظرية التلقي في التراث اليوناني، من السهل علينا أن نكشف عن خصوصيات هذه المرحلة لأنّ التراث البلاغي كله وعلاقته بنظرية الشعر، يمكن كذلك النظر اليه على أنه إرهاص بالنظرية بفضل تركيزه على التراث الشفاهي والكتابي على المستمع والقارئ [1] .

[1] روبرت هولب ,نظرية التلقي ، مقدمة نقدية: ، تر: عزالدين إسماعيل, المكتبة الأكاديمية, القاهرة، 2000م، ص47.

ولما كانت المعرفة الإنسانية غالبا ما تنطلق من الذات في علاقتها بالعالم الخارجي على أي صورة من الصور-بالتأثير أو التأثر- استتبع ذلك الحديث عن هذه المؤثرات وتعلقها بالنفس من طريق الإحساس أو الإدراك، وهو ما نجم عنه الحديث عن فكرة الوجود التي تتعلق –غالبا- بالفلسفة اليونانية، ذلك أن ًالنظرية النقدية عبر تاريخها قد طرحت موضوع العلاقة بين الأدب والمتلقيً[1].

لا شك في أن أول ما بحثه اليونان هو فكرة الوجود وغايته، وهو ما تمثل في آراء كثير منهم في علة أو أصل هذا الوجود، ليتسنى لهم بعد ذلك وضع قوانين عامة تحكمه .

وقد اختلفت آراؤهم ما بين أن يكون أصل هذا الوجود الماء أو الهواء أو النار أو التراب، أو هذه العناصر الأربعة كما زعم هيروقليطس، وقد كانواً جميعهم يضعون هذه الموضوعات ضمن دائرة الوجود الكبرى ويبحثون في العناصر على أنها علامات دالةً .

يرى السوفسطائيون على لسان بروتاغوراس(480-410ق.م) أن الحواس**)**هي أصل المعرفة ، وهو يقصد بذلك الحواس الفردية عندما يقولً: الذي يظهر لي على انه هو حق تماما مثلما يبدو لحواسك أنت أيضاً وبذلك تصبح المعرفة في تغير مستمر ليغدو عمل الحواس أصلا من أصول المعرفة، وانه لا اعتبار لكل الموضوعات خارج الذات المدركة (الحواس)، وقد كان هذا دافعا مهما لجعل المعنى نسبيا للغاية ، أي أنه خاضع للقدرة على الإقناع والتمويه عندما يمارسون فن الخطابة ، ويكون عمدتهم في ذلك براعة التصوير وحسن استغلال البنية اللسانية في تجميل صورة ما يدعون اليه، بغية إقناع أو تحقيق استجابة المتلقي أو المستمع، وقد أدرك سقراط أن الخطابة عندهم فن ينتج التمويةً وهو جوهر خلافه

[1] **ناظم جودت خضر ,الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق-عمان- الأردن،1997م ،ص 11.**

معهم إذ يرى أن على الفن أن يخدم الحقيقة لان ً الحق لا التمويه هو الذي يجب أن نغذي به النفسً.

وذلك بعدما انزل الحكمة من السماء ليبحث في أسس المعرفة اليقينية، وقد أداه بحثه في النفس الإنسانية إلى محاولة معرفة سر تأثرها بمظاهر الجمال التي تتحقق في الأخلاق والفضيلة التي تشعها النفس في الحياة والفن من حولها ومن ثم وجب تخليد الأفعال النبيلة ، وان نرفع من شأنها في أذهان المستمعينً وبذلك يكون البيان عند سقراط إقناع علم، أما عند السوفسطائيين فإقناع عقيدة مثلما هو عند جورجياس، لذلك وظفوا الأساطير وقوة التشخيص، واختاروا الألفاظ واللغة الشعرية المناسبة مع الوزن المناسب إيمانا منهم بذاتية المنطوق اللغوي، وأن اللغة نفسها هي الجمال والحقيقة والحكمة[1] .

لقد تطورت نظرية التلقي على يد منظرين مثل هانز روبرت جوس ولفنجانج أيزر، وكلاهما أستاذ بجامعة كونستانس في ألمانيا، إن خطا متوازياً يمكن أن يوجد بين نظرية المنفعة والبهجة Uses and gratification ونظرية التلقي Reception theory، حيث طور بعض منظري وسائل الإعلام الجماهيرية مفهوم المنفعة والبهجة، الذي لا يركز فحسب على تأثير وسائل الإعلام على الأفراد بل أيضاً على طريقة الاستخدام لهذه الوسائل وعلى المتعة التي يحصلون عليها من هذه الوسائل. وعلى نحو غامض أيضاً يذهب أصحاب نظرية التلقي في ذلك الأمر حين يركزون على الدور الذي يلعبه الجمهور المتلقي، حيث يفضون النصوص decoders of textsفي نظام الأشياء لا على النصوص ذاتها، وذلك على نحو ما ذهب إليه ايزار في 1988حين كتب : [2] عند التفكير في العمل الأدبي، تركز النظرية الفينومينولوجية تركيزاً تاماً على

---

[1] ناظم جودت خضر ,الأصول المعرفية لنظرية التلقي , نفس المرجع السابق , ص22 , ص27

[2] http://tunisie-education.com/threads/1181,17/03/17 ,20 :15/

الفكرة، التي تقول إن على المرء ألا يدخل في اعتباره النص الفعلي فحسب، بل كذلك وبنفس القدر يهتم بالأفعال المتضمنة في الاستجابة للنص، ولذلك يتصدى رومان إنجاردن لبنية النص الأدبي بالطرق التي يمكن بها أن يتحقق هذا النص. فالنص في ذاته يقدم زوايا تخطيطية Schematized views من خلالها يمكن للنص أن يتكشف ويتبدى، إلا ان الحضور الفعلي لا يتم إلا في فعل التحقق ومن ثم فإن Iser يلمح من ذلك إلى أن الجمهور المتلقي في حالة عمل محدد مثل الرواية هو القراء – يلعب دوراً مهماً فيما يمكن أن نسميه تحقق النص realiza tion فقد قام Isar بعمل تمييز بين قطبين: الأول فني ويشير إلى العمل الذي أبدعه الفنان، والآخر إستطيقي ويشير إلى العمل الذي يتم بواسطة القارئ (المتلقي) , و يبسط هذه بقوله :

إذا كان الأمر كذلك، فإن للعمل الفني إذن قطبين، هما ما ينبغي أن نسميهما الفني artisticوالإستطيقي :aesthwtic الفني يشير إلى النص الذي يبدعه المؤلف والإستطيقي يشير إلى التحقق الجمالي الذي ينجزه القارئ وينتج عن ذلك الاستقطاب أن العمل الأدبي لا يتطابق مع النص، أو مع تحقق النص، وإنما هو يقع في منتصف الطريق بين القطبين فالعمل الأدبي لا يزيد شيئاً على النص، ذلك لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا عندما يكون موضوعاً للإدراك .ناهيك عن أن هذا التحقق له لا يكون غير مستقل البتة عن موقف القارئ وإن كان ذلك بدوره يتأثر بالأنماط المتغايرة للنص[1].فبمعنى من المعاني لا يكون للأعمال الأدبية وجوداً إلا متى كانت موضوعاً لإدراك قارئ. وقد يرد إلى الذهن شعار باركلي القائل: الموجود هو المدرك to be is to bo perceived فالنصوص حقيقة افتراضيةvirtuel Reality ، أو كامنة وهي لا تتحقق تحققاً فعلياً إلا متى قام قارئ أو جمهور متلقي بقراءة أو رؤية أو سماع ذلك النص.

[1] Wolfgang Iser , L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique ,trd :collectif ,ed :Mardaga,1985 ,p55,p56

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

-1 نص مفتوح و قراءة مفتوحة .

-2 نص مفتوح و قراءة مغلقة .

-3 نص مغلق و قراءةمغلقة .

-4 نص مغلق و قراءة مفتوحة. [1]

و لا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالية بين المؤلف و النص و الجمهور القارئ .

ارتبطت نظرية التلقي ارتباطا آليا بالمدرسة الألمانية في الستينيات برافديها الأساسين: جماعة برلين التي كانت تنظر الى التلقي باعتباره عملية فنية واجتماعية محكومة بقاعدة فلسفية مستمدة من النظرية الماركسية، وجماعة كونستانس التي تعد المرجع الأساسي في جمالية التلقي والتي ستعيد للقارئ اعتباره من خلال روادها الكبار: »ياوس وايزر« إذ لايمكن، والمرء يتحدث عن التلقي، إلا أن يوميء إليها بطرف، بل إنه يجد نفسه مضطرا للانطلاق من صميم أفكارها باعتبارها مركز إشعاع يضيء مسالك الخوض في قضايا التلقي. والحق أن ارتباط نظرية التلقي بهذه المدرسة ارتباط مشروع، ما لم يُلغم التصاق فعل التلقي بالعمل الإبداعي نفسه في كل العصور فليس من الصواب أن تحتفظ مدرسة بعينها بحق امتلاك الرؤية الواحدة والتنظير لما هو كوني، فالأسلم أن تتم مطارحة القضايا في إطار أوسع من التضييق الذي تنزع اليه النظريات.

إن الوجود التاريخي لنظرية التلقي في شخص المدارس الألمانية يشكل حافزا إضافيا للبحث في ماهية التلقي، والعودة ببعض مفاهيم هذه النظرية الى الوراء خاصة الى النقد العربي القديم [2]

ومع أن الفاصل الزمني الكبير جدا يكاد يلغي مشروعية هذا البحث، فان طبيعة الأدب وانفتاح النصوص وقابليتها لقراءات متعددة وتعاليها على البعد الزمني، مسوغات أساسية للبحث عن صورة لهذه النظرية في النقد العربي القديم دون أن

---

[1] Umberto eco ,la structure absente,Ed Mercure de France,paris ,1972,p65

[2] فولفغانغ ايزر, فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب,تر: حميد لحميداني والجيلالي , الكدية منشورات مكتبة المناهل ,ص 95

نتجاهل خصوصية كليهما، ودون أن نغفل الظروف المحيطة بكل منهما ,يقول محمود عباس عبد الواحد: »يبدو من محتوى النظرية، ومن الأجواء العقلية والسياسية التي صاحبت ظهورها في الأدب الألماني أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط في فقدان التأثير المتبادل، بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية والبنيوية، والجمالية الماركسية، والشكلية الروسية، فالنظرية كما عرفنا كانت تمردا على تلك المذاهب المنتشرة في ألمانيا آنذاك، ولعل اختيار مصطلح "الاستقبال" بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي بشكل خاص« وهو مايجعلنا ندرك أن ما يميز نظرية التلقي الألمانية "هو أنها تطورت في إطار استراتيجي جماعي، بحيث كانت هناك قاعدة موحدة تجمع الباحثين الذين يشتغلون في دائرتها، وعلى رأسهم هانس روبرت ياوس، وفولفجانج ايزر". [1]

إن أبرز فكرة جاءت من أجلها نظرية التلقي هي إعطاء القارئ مكانة متميزة ضمن العملية الابداعية. فالنص ليس ذا قيمة ما لم يُقرأ ومالم يكن قابلا لقراءات متعددة، مستعصيا على أن يستهلك من قراءة واحدة، وهذا بالذات هو ما حاولت الاتجاهات السابقة على نظرية التلقي تزكيته، إذ كان جهدها ينسحب الى إبراز القيمة الفنية للنصوص في ذاتها وما تختزله من جمالية دون الالتفات الى جهد القارئ. فالنص في نظر هؤلاء قائم بذاته مكتمل بما يختزله من مكونات، غير منقوص بقراءة أو مبتور بفهم، وما القارئ إلا مستهلك باحث عما يريد في هذا النص الذي يكفيه حاجته. غير أن نظرية التلقي ستنحو منحى مخالفا لهذا الإيمان بعبقرية النص، ولذلك بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أن النص ليس في و سعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ .

---

[1] محمود عباس عبد الواحد, ـ قراءة النص وجماليات التلقي , دار الفكر العربي , القاهرة,1996 ,ص95

إن التلقي، بغض النظر عن ميزة النص وملكة القارئ، فعل إنساني خالص متعال عن الزمان والمكان، قبل ان يحاصر بتصورات تحاول وضعه في إطار خاص وفق توجهات محددة ونحن بهذا لانريد خلخلة ماترسخ في أذهان المهتمين بالنظريات، ولانريد أن نحجب بهذا التعميم البعد المنهجي في تصورات المدارس. وإنما نهدف فقط توسيع المفهوم وألا يختزل في مدرسة بعينها وإن كنا سنركز في كثير من الأحيان على ماجاء في مدرسة كونستانس محاولين إيجاد صورة لاطروحتها في النقد العربي القديم [1]

قلنا إن التلقي فعل حر قديم قدم الإبداع، ومطلق غير خاضع لفترة زمنية محددة. ودون أن نفيض في التدليل على ذلك سنحاول وضع مصطلح التلقي في إطاره التاريخي في الثقافة العربية لتبيين دلالاته. فقد وردت كلمة "التلقي" في القرآن الكريم غير ما مرة. يقول سبحانه في الآية 37 من سورة البقرة) :فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم)، ويقول عز وجل في الآية 6 من سورة النمل: (وإنك لتلقَّى القرآن من لدن حكيم عليم).

إن مايهمنا هنا، إضافة الى قدم المفردة، هو التركيز على الجانب التواصلي «والتفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد التراث النقدي« وحين نعود الى نظرية التلقي الألمانية ونستقرئ الكثير من مفاهيمها، خاصة مفهوم "أفق الانتظار" الذي تقوم عليه نظرية ياوس نربطها بتاريخ الأدب والنقد القديم، نتبين أنها مفاهيم ممارسة ومستهلكة منذ أرسطو الذي أولى اهتماما خاصا للمتلقي/ الجمهور، ومشهور حديثه عن التأثير الذي تخلفه الأشعار خاصة التراجيديا في المتلقي حتى أن رواد الفكر والأدب الغربي حتى يومنا ينزعون الى أحكامه وآرائه في مذاهبهم

[1]. نيوتن , نظرية الادب في القرن العشرين ,تر: د عيسى علي العاكوب , افريقيا الشرق , ط1, 1996 , ص 39 .

ونظرياتهم الأدبية الجديدة ,وهو ما يجعل بعض الدارسين يظنون أن فكرة أرسطو حول الأثر الناتج عن عملية التلقي للنص المسرحي كانت من الأسس التي عول عليها رواد نظرية الاستقبال في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره وهذه حقيقة لم يلغها رواد نظرية التلقي الألمانية، خاصة ياوس الذي ركز على المعطى التاريخي في نظريته، إذ لم يسقط البعد التاريخي، ولم يقطع أواصر العلاقة بين الحاضر والماضي، وهو ما عبر عنه جان ستاروبانسكي بوضوح قائلا: "إن اهتمام ياوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلف و "يحينه" يربط فكر ياوس بأفكار سابقة أرسطية وكانطية. وذلك أن أرسطو وكانط كانا الوحيدين تقريبا اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية (خاصة بكل منهما) تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية .[1]

و من العوامل المؤثرة في ظهور نظرية التلقي هي :

1_ المدرسة الشكلانية:

كان للشكلانين بما قاموا به توسيع مفهوم الشكل الذي يندرج فيه الجمال والجذب أن اسهموا بخلق طريقة جديدة للتغير ترتبط ارتباط وثيق بنظرية التلقي. وكان لاهتمامهم أيضاً بالأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي , وبما يشير هذا التغريب إلى علاقة القارئ بالنص فكان له دور فعّال في النظرية .

كما كان للتطور الأدبي وتعاقب الأجيال من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقي محل التقنيات القديمة دور في نظرية التلقي[2] .

---

[1] محمود عباس عبد الواحد, ـ قراءة النص وجماليات التلقي , مرجع سابق ,ص97

[2] روبرت هولب , نظرية التلقي , مرجع سابق, ص 73

2_ ظواهرية رومان انجاردن :

ركز على العلاقة القائمة بين النص والقارئ . وأكد على دور المتلقي في تحديد المعنى, كما أنه له دور في العمل الأدبي وذلك حين يعمل خياله في ملئ الفجوات و الفراغات في النص التي يكتمل العمل الأدبي وكل ذلك له دور كبير في نظرية التلقي. [1]

3_مدرسة براغ البنيوية:

لم يفصل البنيويون وخاصة موكاروفسكي العمل الأدبي بما هو بنيه عن النسق التاريخي , ويرى أنه لابد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً.وبهذا فهو يتوجه إلى متلقٍ هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة , وبهذا المتلقي لا بمنشئه يفهم المقصد الفني الكامن في العمل.

4_هومنيوطيقا جادامر:

قام بتطوير مصطلحين كان لهما أهميتهما لدى نظرية التلقي هما(التاريخ العملي) و(أفق الفهم) فالتاريخ وثيقة تضم خبرات لا يمكن استبعادها إذا أردنا الفهم من أجل تغيير العمل . وركز على علاقة المتلقي بالعمل وأن التوجه الاجتماعي والنفسي يؤثر في المتلقي ومن ثم في وعيه التفسيري العمل.

5_سوسيولوجيا الأدب:

التركيز على الآثار التي أحدثها المنشؤن في زمانهم ويعد زمانهم, في نفوس المتلقيين الذين يدركون قيمة الأعمال ويقرورنها.

ولهذا لم يعد المؤلف وعمله الأدبي يحتلان مكان الصدارة , بل انصرف الاهتمام إلى المتلقي والظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي.[2]

---

[1] فضل ,صلاح,مناهج النقد المعاصر.,القاهرة, دار الأفاق العربية,1997 ,ص143ص144 .

[2] روبرت هولب , نظرية التلقي , مرجع سابق, ص 135 ,ص145

2-2التلقي في المسرح:

رغم ان المسرح مجال خصب للتلقي, إلا أن التطبيقات الاولى لنظرية التلقي اتجهت نحو الرواية , و القصيدة , و قد يرجع ذلك إلى طبيعة النص المسرحي و الثنائية المكون منها النص /العرض, فكان السؤال هل ندرس العرض ؟ أم ندرس النص ؟ أم ندرسهما معا ؟ فطبيعة النص المسرحي أخرت كثيرا تطبيقات نظرية التلقي على المسرح .

يرى" باتريس بافيس " أنه لا يمكننا فهم نص العرض و عملية الإخراج الدرامي التي تعبر نصا شارحا إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو ايديولوجية [1] , و رغم أن المسرح منذ النشأة ظل مفتوحا على الجمهور , منذ عرف أفلاطون الفن على أنه محاكاة , لكن تعريفه للمحاكاة جعل من المتلقي وسيطا ينقل دون أن يؤثر أو يتأثر , فالجمال في رأيه موجود في عالم المثل , و ما تراه العين هو ظل لهذا الجمال , و الفنان ناقل لهذا الظل , و قد ارتكزت نظرية المحاكاة عند الاغريق على فلسفة تقوم على أن الانسان لا يمكن أن يخلق من عدم (و الشخوص التي تصور الالهة في المسرحية الاغريقية ليست هي الالهة , انما شخوص يحاكون الالهة , و من ثم فان خلق الشخصية الانسانية التي تصورها المأساة الاغريقية لا يجوز أن يكون خلقا من عدم , لأن كلمة خلق من عدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء) [2] و كان مفهوم المحاكاة عند ارسطو أكثر وضوحا , حيث اعتبر أن الجمال موجود في الطبيعة و لكنه ناقص , و الفنان هو الذي يكمله , و لقد فتح أرسطو الباب على مصرعيه في اتجاه المتلقي , حيث حدد وظيفة التراجيديا بأحداث التطهير في المتلقي و ما أثر عنهم في هذا المقام أن كل محاكاة ترمي إلى أحداث الشفقة و

---

[1] مخلوف بوكروح , المسرح الجمهور التلقي , مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف , 2006 , ص183

[2] مناد الطيب ,أثر المسرح الملحمي في أعمال كاكي , رسالة ماجيستر , جامعة وهران , الجزائر , 1996 , ص 25

الفزع في المستمع لتترع به إلى التطهير و قد كان لكل المدارس النقدية و النظريات الأدبية وقوفا بتفاوت تركيزا و عمقا على الغاية من الفن و ما هي سواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية , أم عبره و حكمة , أم متعة جمالية , فإن المتعظ و المعتبر و المتمتع إنما هو دائما و أبدا القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب و لقد سبق المخرجون المسرحيون النقاد في اهتمامهم بالجمهور , و يعتبر الكاتب و المخرج الألماني برخت من المخرجين الذين ركزوا على المتفرج , و نظروا من أجل إخراجه من السلبية إلى الإجابية , و توصل إلى ما يعرف بمصطلح التغريب في المسرح ان التغريب البرختي ذعلاقة متينة بالاغتراب الهيجلي الذي كان ماركس قد استعارة منه و الذي يعني عند هيجل و بصفة مبدئية عدم الانسجام بين العالم كما هو في الحالة الراهنة من جهة و قوى التقدم التاريخي الضاغطة , و على يد ماركس أصبح الاغتراب يعني الانحدار و تزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الانساني فيصبح الانسان سلعة تباع و تشترى و بذلك يفقد قيمته كانسان , كما ركز " انطوان ارطوا" على تقنيات في الاخراج كالضوء المركز , و الصوت الصاخب بغية الضغط على حواس المتفرج لاستقبال الرسالة التي تحملها المسرحية أعلن "ارطو" ان المتفرج يذهب الى المسرح و كأنه يقصد جراحا أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية أنه لن يموت طبعا , و لكنه يعني أن الأمر خطير , و أنه لن يخرج من العملية سالما , و نحن ان لم نتوصل إلى اصابته بأخطر ما يمكننا فإننا سنكون دون مسؤوليتنا و عملنا يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ , فتركيز المخرج المسرحي على المتلقي سبق النقاد , [1]

المسرح مجال خصب لنظرية التلقي كما ذكرنا , حيث يجتمع في القاعة الواحدة أناس من فئات عمرية مختلفة , و من أجناس مختلفة , و بالتالي يكون التأثر و

[1] برمانة السنية , العلاقات المسرحية و جمالية التلقي , رسالة ماجستير , جامعة وهران, الجزائر , 2009-2010 , ص104

التأثير مختلفان , و في هذا الصدد يقول مالك بن نبي أن المتفرج الأوروبي عامة يفكر في جو من الحساسية الجمالية , بينما يفكر المتفرج المسلم في جو من الحساسية الأخلاقية , و من أجل هذا لا يمكن أن يتشابه سلوكها أمام مشهد واحد , فعندما يقتل عطيل ديدمونة و ينتحر , يبلغ انفعال المتفرج الاوروبي أوجه , لان الدائرة التي يعيشها في تلك اللحظة دائرة جمالية لأنه يرى نهاية مخلوقين جميلين , بينما يظل انفعال المتفرج المسلم هادئا في هذا المشهد لان دائرته أخلاقية فهو يرى قاتلا و منتحرا فاختلاف الخلفية الثقافية يؤدي الى اختلاف رد الفعل .

يظهر الاهتمام بالجمهور المسرحي لدى الكثير من العاملين في مجال المسرح , و من بينهم المخرج الروسي "ماير هولد" حيث توصل من تحليل تأثير عروضه على الجمهور إلى التحديد شفرة خاصة لرصد استجابة الجمهور حصرها في المسائل التالية : السكوت , ضوضاء صخابة , قراءة جامعية , غناء , سعال , طرق أو قرع , شغب , تعجب , بكاء , ضحك , تنهد , حركة و نشاط , تصفيق , صفير الاستهجان , هسيس , مغادرة المسرح , ترك المقاعد , قذف الأشياء , الصعود على الخشبة . [1]

و أكد "ماير هولد" أهمية الجمهور و مشاركته في العرض المسرحي , و أن عمل المخرج و الممثل مرهون بحضور الجمهور , إذ لم يحقق أي عرض تأثيره كاملا إلا عندما يجتاز مراقبة ما أسماه " التأثير المتبادل بين خشبة المسرح و القاعة " .

و إذا كانت عناصر العمل المسرحي تخضع كلها للتطور , فإن الجمهور يعد من بين تلك العناصر أكثر تطورا , و ذلك باعتباره متلقي العرض فهو الذي يحدد كيفية إدراكه له , قبوله أو رفضه للمعنى المطروح , و في هذا الإطار يقول المخرج الألماني "بروتلد بريخت " لا ينفصل تأثير العرض الفني على المتفرج عن تأثير المتفرج على الفنان ذاته و هو يؤدي , ففي المسرح يضطلع الجمهور

[1] مخلوف بوكروح , المسرح الجمهور التلقي , مرجع سابق , ص 185

بعملية تنظيم العرض بمعنى أن كل نمط من الجمهور و كل مؤسسة مسرحية يصدر عنها تلقي مختلف لنفس الكاتب الدرامي , كما أبدى منظرو السيميوطيقا في السنوات الأخيرة الاهتمام بجمهور المسرح باعتباره ظاهرة ثقافية , فركزوا أبحاثهم على حضور و تأثير الجمهور بوصفة أحد العناصر المكونة للحدث المسرحي , و هو ما جعل "باتريس بافيس" ينظر إلى عمليتي الإرسال و التلقي باعتبارهما طرفان في حلقة تأويلية يستلزم كل منهما و جود الآخر . [1]

فينبغي الاعتراف بأن جمالية التلقي في المسرح ما كان لها أن تحتل الموقع الذي باتت تحتله الآن في حقل النقد المسرحي، والأبحاث الأكاديمية المتمحورة حول المسرح بشكل عام، لولا الانقلاب الجذري الذي أحدثته جمالية التلقي، أو نظرية التلقي، في حقل النقد الأدبي والدراسات الأدبية، وهي مقاربة نقدية تقترح تركيز الاهتمام على تلقي القارئ (الناقد أو القارئ العادي) للأدب، وتمرّسه بالنص الأدبي وتأثره به، لا على الأدب في حد ذاته (جمالية الإنتاج)، كما تفعل المقاربة المحايثة التي تغلق النص على نفسه وترفض إحالته على أي شيء آخر عدا اشتغاله الداخلي، أو في حد مرجعية الأدب أو تاريخيته، كما تفعل المقاربة الخارجية.

إن القارئ في منظور جمالية التلقي ليس عنصرا سلبيا يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تسهم في صنع التاريخ. لذلك لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم ,ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حيث لا يكف الأفق أفق انتظار القارئ عن التحول، وحيث يتم دائما الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي، من المعيار

[1] مخلوف بوكروح , التلقي و المشاهد المسرحية , مؤسسة فنون و ثقافة , الجزائر , 2004 ,ص 29 ,ص30

الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد ولا يكون العمل الأدبي موضوعا موجودا في ذاته، ولا يبدو بنفس الهيئة في كل الأزمنة، أي أثرا تذكاريا يكشف للمشاهد السلبي عن ماهيته اللازمنية، حسب النزعة الأفلاطونية، إنه على خلاف ذلك مرصود مثل التوليفة الموسيقية لأن يثير لدى كل قرائه صدى جديدا ينتزع النص من مادية الكلمات، ويفعل وجوده. وهذه هي الخصيصة الحوارية للعمل الأدبي التي تؤدي إلى انبثاق فهم جديد له في إطار علاقة تأويلية دائمة بينه وبين القارئ. وليست عملية الفهم هنا مجرد عملية تكرارية بل عملية إنتاجية.

وتشترك جمالية التلقي مع نظريات ما بعد البنيوية، التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ 1968، في عدد من القضايا، كمفهوم "الأثر المفتوح"، ورفض مركزية العلم، ورد الاعتبار للذات، وإعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي. إلا أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن مثيلاتها الفرنسية في كون هذه الأخيرة توحي بأن تكون المعنى لا ينشأ إلا من الإنتاجية العاكسة التي تمثلها عندها الكتابة، في حين تفسر الأولى التشكل الدائم للمعنى بالتبادل (أو التفاعل) بين نشاطي الإنتاج والتلقي الأدبيين .

ولا شك في أن اقتفاء البحث المسرحي أثر البحث الأدبي في مقاربة المسرح من منظور جمالية التلقي ممارسة لا تقلل من شأنه، أو تجعل منه خطابا نقديا تابعا للنقد الأدبي، فقد كان هذا في جميع المراحل ولا يزال حتى الآن، يستخدم المقاربات المنهجية (الخارجية والمحايثة) نفسها التي يستخدمها النقد الأدبي في إضاءة النصوص والعروض والظواهر المسرحية.

ورغم ذلك غالبا ظل يحتفظ بخصوصيته طبقا لخصوصية عمليتي الإرسال والتلقي في حقل المسرح اللتين تتسمان بكونهما أكثر تعقيدا من نظيرتيهما في

حقل الأدب، ناهيك عن أن التفاعل والتثاقف والتداخل بين مناهج العلوم الإنسانية ومقولاتها قضية حتمية ومسوغة على الدوام[1].

3-2أشكال تلقي الرسالة الاتصالية :

يعرف فعل التلقي في ابسط معانيه بأنه استقبال الجمهور للرسالة الاتصالية من خلال الوسيلة الجماهيرية ويرتبط فعل التلقي بمعايير وخصائص منها ما يتعلق بشكل ومضمون الرسالة، ومنها ما يتعلق بالوسيلة وطبيعتها كأداة مادية ناقلة للمعلومات ويصاحبه في ذلك عنصرا إتاحة وتوافر هذه الوسيلة وتوافقها مع الجمهور وهنالك ناحية أخرى متعلقة بخصائص وعادات الأفراد والجماعات ومرجعيتها تتضمن سمات نفسية وثقافية واجتماعية واقتصادية إلخ ....ويمكن تحديد عدة أشكال لفعل التلقي والتي تختلف باختلاف التطبيقات [2]

1 التلقي الاختياري :

يتمثل هذا النوع من التلقي في الفعل الإرادي الذي يمارسه الفرد المشاهد، قصد طلب المعلومات وتليقها للتدعيم أو التفسير أو الاستطلاع لرسالة اتصالية معنية دون أخرى، فتكون المشاهدة مقصودة وتابعة من رغبة وإرادة واختيار الفرد في حد ذاته، وقد يتم التلقي الاختياري بشكل مخطط له كانتظار الأفراد لبرنامج معين وفي وقت محدد من جراء تعودهم على متابعاته يوميا أو من خلال معرفة موعده من الإعلانات. وقد يحدث هذا النوع من التلقي عن طريق الصدفة أي دون التخطيط لنوع البرنامج المشاهد، وهذا ما يظهر لنا من خلال عثور المشاهدين، من خلال المواثبة ودون قصد، على برنامج معين ينال إعجابهم، ففي هذه الحالة تكون المشاهدة اختيارية، ولكن دون علم مسبق بنوع البرنامج المشاهد .

---

[1] مخلوف بوكروح , التلقي و المشاهد المسرحية , مرجع سابق .

[2] مكاوي عماد، الاتصال ونظرياته المعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، 1998 ,ص 45

2 التلقي غير الاختياري :

وهو التلقي الذي يحدث بصورة ‘اضطرارية، أو إجبارية ، أو ظرفية أو عارضة نتيجة لمؤثرات تتعلق بالمصالحة الحقيقية في موضع الرسالة أو التماسها للترقية أو سبب الحاجة إلى تنويع أو الخصائص والمؤثرات تتعلق بالظروف الاتصالي ، كالمشاهدة لتجنب التعارض مع الآخرين .

ويمكن الحديث عن تصنيف أخر للتلقي الذي قد يكون مباشر أو غير مباشر [1]

أ- التلقي المباشر :

الذي يتم عندما تنساب الرسائل التلفزيونية من الوسيلة المادية إلى الحواس البشرية بصورة مباشرة، فالأفراد يشاهدون التلفاز بعلاقة حقيقية ومباشرة، حيث يتعرض الإفراد التلفزيون باعتباره وسيلة منزلية بصورة مباشرة .

ب- التلقي غير المباشر :

لا تقف حدود التلقي المباشر، فهما أو تفسيرا أو تأثيرا، عند حدود الأفراد إنما تنتقل وتفسر الرسائل إلى الآخرين بشكل غير محسوس وهنا يصبح الحديث عن النوع الثاني للتلقي، حيث لا تقتصر حدود التعرض للتلفزيون باعتباره وسيلة جماهيرية على المتعرضين لها بشكل مباشر، وإنما يسير أيضا وفق نظريات التأثير غير المباشر فيما بين أفراد الجماعات الأولية من خلال وسطاء تماما مثلما يحدث وفق نظرية تدفق المعلومات عبر مرحلتين من خلال قائد الرأيو يعمل الافراد على الحصول من كل وسيلة على احتياجاتهم من الترفيه و الاعلام و التوجيه و التثقيف و غيرها , وفقا لإمكانات كل وسيلة و صياغتها , و توافقا مع رغباتهم و ميولهم زو قدراتهم اللغوية و إمكانيتهم الدلالية التي تسمح بفك المدونات أو التشفير . و لقد تم في الربع الاخير من القرن العشرين إلى الاحتفاء

[1] آلان روبرت ، التلفزيون والنقد المبني على القارئ، تر: حياة قاسم محمد، دراسات إعلامية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس ،1991 , ص 08

بالقارئ أو المتلقي بعد أن ظلت المدارس النقدية قاصرة على فهم ظاهرة الخطاب من خلال التركيز , فقط على المؤلف , أو السياق , بالرغم من اهمية القارئ الذي يحافظ على حياة الخطاب و استمراريته , و تعود المنطلقات الأولى لنظرية التلقي إلى دراسات النصوص الأدبية بألمانيا في إطار ما يسمى بمدرسة كونستانس (1960) , حيث ظهرت الفكرة و تبلورت فيها , ثم توسعت و اتخدت أبعادا متنوعة , كما كان للحرية التي بدأت تظهر , و الأفكار المتدفقة بعد الحرب العاليمة الثانية (1939-1945) , و ثورة الطلاب بباريس عام 1968 , أثرا كبيرا على نمط التفكير , فبعد أن كان يتم التركيز , فقط على المؤلف و على القصد الذي يريد تبليغه , تبلورت فكرة المستقبل المرسل إليه (المتلقي) و أصبح ينظر إليه كفرد فاعل و منتج بعد أن كان يعتبر سلبيا , يتلقى الرسائل و لا يصدر ردود أفعال و هناك عدة أسماء تطلق على تشكيلة من الأعمال , في الدراسات الأدبية : نقد استجابة القارئ و نظرية التلقي و النقد المبني على القارئ , و هي جميعها تعطي الصدارة لدور القارئ في فهم النصوص الادبية و استقاء المتعة منها .[1]

و تفضل الدراسات الحديثة النظر إلى المتلقي في إطار علاقته بوسائل الاتصال من حيث كونه متلقيا نشطا يمتلك القدرة على الاختيار و التمييز و النقد و اتخاذ القرار بالتعرض بناء على اتجاهاته نحو الوسيلة من جهة , و من جهة ثانية مقدار الجزاء لهذا التعرض , و يشمل الاتجاه : اتجاه الفرد نحو الوسيلة و الصور الذهنية في البناء المعرفي , و كذلك اتجاهه نحو القائم بالاتصال , ثم اتجاهه نحو المحتوى الذي تقدمه هذه الوسيلة , و ما يكتسبه الفرد من جراء التعرض إلى الوسيلة أو محتواها و لم يأت موضوع الاهتمام بالمتلقي من العدم إذ كانوا في القديم يهتمون بالاقناع و فكرة أرسطو حول أن "التطهير" من الانفعالات يحدث

[1] آلان روبرت ، التلفزيون والنقد المبني على القارئ، مرجع سابق ,ص10.

بفضل العمل الدرامي , حيث أن مشاهدة العنف البديل في السينما مثلا , أو في التلفزيون يؤدي بالمشاهد إلى تسريح شحنة العنف الكامنة فيه , و التطهير عنده ليس مجرد علاج بل هو من الوسائل التي تحدد المتعة و اللذة لدى المتلقي , كانت هذه الفكرة قد ساهمت بالاضافة إلى عدة تيارات فكرية و فلسفية في تغيير طريقة النظر للمتلقي الذي صار ينظر إليه كعنصر فاعل , و منتج , ينتج المعنى , و مجدد للنصوص التي لولاه تموت بموت صاحبها و تجدر الإشارة أن كلمة "التلقي" يقابلها في اللغة اليونانية « cepere »بمعنى تلقى و استقبل و أخذ , و استخدم هذا المصطلح بداية من طرف الأنجلوساكسون في المجال اللغوي و الإعلامي , ليتم توسيعه بعدها في مختلف العلوم , و هو يدل في معانيه المتعددة , أحيانا على كيفية تعامل مجموعة ما مع أعمال كاتب أو فنان أو مدرسة او أسلوب عبر التلريخ , و هذه هي نظرية التلقي الألمانية التي أنصب عملها على البعد التاريخي لعملية التلقي , و أحيانا يدل على العناصر التي تتحكم في قراءة جمهور معين للخطاب الفني و الأدبي .و مع تطور سوسيولوجيا الفنون اهتم الدارسون بالتلقي على مستوى الجمهور كمجموعة و أصبحت دراسات التلقي جزءا من "استيطيقا الفن " أو جمالية الفن تعني بتوصيف السيرورة النفسية و الخلفية التي تطرح على مجموعة معينة من الجمهور , و هذا لتبيان وضعهم الاجتماعي و تحاول سبر ثقافتهم أو ما يتوقعونه من القراءة و مدى استيعابهم .[1]

فالتلقي , إذا هو الفعل الذي يمارسه المتفرج الفرد كإنسان له مكوناته النفسية و الذهنية و الاجتماعية لتفسير ما يقدم إليه , و عملية التلقي تتضمن معاني متعددة : الإدراك و الإحساس و الحكم و بناء المعنى , كما أن التلقي هو نشاط اجتماعي يمارسه أفراد من المجتمع يخضع لتراث و ثقافة المجتمع , و المبدع يكتب من أجل قرائه و القارئ يقوم بدور رئيسي بإضفاء معنى على النص , ثم أن القارئ

[1] مخلوف بوكروح, نظريات التلقي , مرجع سابق

هو المسؤول عن تركيب النص و إنتاج دلالته من خلال فك شفراته , و تختلف طبيعة التلقي حسب عدة عوامل : علاقة المتلقي بالنص أو العمل الفني , و حسب ذوق المتفرج و تكوينه المعرفي , و مدى اعتماده على الرموز الفنية و معرفته المسبقة بالنص , و حسب الشروط المادية و عملية التمثل , و يعطي ايزر , و هو قوة قيادية في الاتجاه الالماني لنظريات التلقي , يعطي الصدارة لدور القارئ في فهم النصوص الأدبية و استقاء المتعة منها , و هو يقول بأن المعنى الأدبي لاينبغي , بعد الان أن يعتبر ملكية ثابتة لنص ما و لكن يجب أن يعتبر نتيجة للمواجهة القائمة بين عملية القراءة و البنية النصية , و يشاطره في هذا الرأي مجموعة من المنظرين النقاد أمثال Roman inragden , Georges poulet , Mikel Dufren, و الذين على الرغم من اختلافاتهم الا انهم يتفقون على أهمية القارئ في بناء المعنى الذي لا يمكن أن يوجد إلا خلال فعل القراءة الذي يعتبر بدوره معركة إرادات بين مقاصد القارئ و مقاصد المؤلف .[1]

[1] مخلوف بوكروح , نظريات التلقي , مرجع سابق

3- المسرح

المسرح هو أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين والسباقات .فالمَسْرَح شكل من أشكال الفنون يؤدى أمام المشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات. وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصًّا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح. يقوم الممثلون، عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف .

عادة ما يكون الحدث المسرحي الناجح عملاً مشوقًا لكل من المشاهد والممثل والفني، بغض النظر عن مكان عرضها: مسرحًا محترفًا أو مسرحًا مدرسيًّا أو مجرد مساحة أقيمت مؤقتا لهذا الغرض. وتندرج العروض من التسلية الخفيفة، مثل العروض الموسيقية والكوميديا، إلى تلك التي تبحث في مواضيع سياسية وفلسفية جادة .

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها، عادة، انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول إلى حال أفضل. وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعاً للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

إن الفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فن كفن المسرح استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي

والاستقبال. فالمسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك. ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه، في اكتشاف نواحي الجمال فيه؛ ففن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل. [1]

إن المسرح بسبب إسهامه في تلبية احتياجات الإنسان الجمالية والذهنية، وبسبب نوع الجمهور الذي يرتاده، وبسبب الرابطة الوثيقة، التي تربط جمهوره بممثليه، ثم بسبب مختلف القيم الأخرى، لكل هذه الأسباب يبدو مقدراً له أن يعيش بضعة آلاف أخرى من السنين. وحتى لو كتب للمسرح المختلف أن يحقق تنبؤات المتشائمين القديمة، ويحل به الموت فسوف يبقى المسرح التربوي حقلاً طبيعياً للتدريب، ونقطة انطلاق للطالب، في أي فرع من فروع الفنون المسرحية، إذ إن المسرح الحي هو الجذر، الذي تولدت عنه بقية الفروع الأخرى.

وإذا كانت النهضة المسرحية تعتمد على البحوث والدراسات والتجارب، في مجال الفنون والآداب المسرحية فإن الثقافة المسرحية تضيف كذلك التعريف بالتراث المسرحي، بما تقدمه من مؤلفات وترجمات تهم المتخصصين والعامة، على السواء.

المسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية، وهو موجه للقراءة أو العرض. ويستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: الكتابة والإخراج والتأويل والديكور والملابس . وتشتق كلمة دراما من الفعل والصراع والتوتر. وقد يكون المسرح في تاريخه القديم ناتجا عن الرقص والغناء[2].

---

[1] روجلد بسفيلد, فن الكتاب المسرحي , للمسرح و الإذاعة و التلفزيون و السينما , تر: دريني خشبة , مطبعة النهضة مصر , 1978 , ص 15

[2] روجلد بسفيلد, فن الكتاب المسرحي ,مرجع سابق ,ص 16

1-3نشأة المسرح و تطوره :

عند ذكر كلمة "مسرح" نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مُعد ومجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه. ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم. والمسرح، مثله مثل كافة الفنون، ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء.وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح. وكانت منصة التمثيل مكاناً مقدساً، وكان الحاضرون نوعين: مؤدين ومريدين. وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيراً خليجاً مادياً محسوساً. وأخيراً أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال. وبين بداية المسرح وما انتهى إليه شبه غريب، من حيث إن مكان التمثيل هو الدنيا. وتطورت الدراما تطوراً جبرياً في عدة مراحل، ويمكن أن يطلق عليها التاريخ الطبيعي للدراما، وهذه المراحل هي: الدراما بوصفها سحراً، والدراما بوصفها ديناً، والدراما بوصفها زخرفة، والدراما بوصفها أدباً، والدراما بوصفها علماً. [1]

وفنون المسرح فنون متكاملة، وبالأحرى فنون يكمل بعضها بعضاً، وليس منها فن يمكن أن يقوم بنفسه، بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجة، ومن ثم لا بد لمن يدرس أحد هذه الفنون، أن يلم إلماماً كافياً ببقية الفنون المسرحية الأخرى. فالممثل يجب أن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح، منذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم. وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل، منذ أن كان رقصاً بدائياً، وإنشاداً دينياً، ثم تطوره بعد ذلك مع تطور

[1] روجلد بسفيلد, فن الكتاب المسرحي مرجع سابق , ص 42

الأغنية الإنشادية الراقصة، ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها، حتى ظهرت المسرحية، التي حوّلت نواة هذه الأغنية، التي كان البدائيون يتعبدون بها، لخالق الكون المحيط بكل شيء. وإذا كان الممثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببدايات فكرة المسرح ليجيد تمثيله، فالمخرج أشد حاجة منه؛ لأنه المهندس المسرحي الأكبر، الذي يرسم كل شيء، ويضع لكل حركة تقديرها. [1]

إن الثقافة المسرحية الواسعة، تؤدي إلى فن مسرحي عظيم. وقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح، هم أولئك الكتاب الذين شبوا في كنف المسرح، وتربوا في أحضانه، ونهلوا من موارده مباشرة. كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكاناتها وفي حسبانهم كل صغيرة وكبيرة، مما يمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم ,ما سبق يسّر مهمة المخرج، والممثل، ومصمم الديكور، ومهندس الإضاءة، بل يسّر مهمة عمال الأثاث، ومغيرو المناظر.

إن المسرحية أو الدراما، من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى "الصور المتحركة"، كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجل تعريفاً عن "المسرح" وعن "المسرحية" أو "الدراما". لذلك لا يمكن الاهتداء إلى تعريف محدد للمسرح الذي هو ملتقى كل الفنون.

وقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتباً كثيرة في كل موضوعات المسرح على حده "الإخراج والتمثيل، والإضاءة، والديكور، الخ"، ومن ثم كانت كتباً لا ينتفع بها إلا المتخصص في أي فرع منها، وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا، إلا إذا أقام الصلة بين الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وسائر هذه الفروع.

---

[1] روجلد بسفيلد, مرجع سابق , ص 43

يأتي الرقص في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن ,والرقص أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون بها عن انفعالاتهم، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، بل إن الإنسان المتحضر في الزمن الحديث بالرغم من النواهي والمحظورات التي يتلقنها، وروح التحفظ التي يشب عليها، يعبر عن انفعالاته المفرحة بطريقة غريزية، والإنسان البدائي، بالرغم من فقر وسائله التعبيرية، وقلة محصوله من أوليات الكلمات المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره هي الحركة الرتيبة الموزونة. وإذا كان القمر والشمس يطلعان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربات قلبه ضربات إيقاعية، فقد كان طبيعياً لهذا السبب أن يبتكر الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة.

وكان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم ويشكرهم، ويثني عليهم بحركاته الراقصة، وإذ لم تكن هذه الحركات شيئاً مسرحياً مؤثراً أو تمثيلياً، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح. [1]

ولا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية تحديداً، وإن كان التاريخ يرجع بتاريخ المسرح إلى عام أربعة آلاف قبل الميلاد، ولا شك أن المسرح يعود إلى أبعد من ذلك، ولكن البداية الحقيقية التي تعنينا وتحدد نشأة المسرح تحديداً نسبياً هي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وأول تاريخ مهم يصادفنا هو عام 535 قبل الميلاد، ففي ذلك العام فاز "تيسبس" الذي يُعدّ بحق أول ممثل في أول مسابقة تراجيدية. غير أن أهمية هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى ثابتة على وجه اليقين هي أن مدينة أثينا، تلك المدينة اليونانية، قدمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة

[1] روجلد بسفيلد, مرجع سابق, ص 45, ص46 .

من أكبر كتاب المسرح، إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم وهم: "أسخيلوس Aeschylus" و"سوفوكليس" و"يوربيدس Euripides" و"أريستوفنس Aristophanes". وإذا وقفنا على النواة الأولى لبدء فكرة المسرحية أو الدراما وهو الرقص، فإن التأريخ لم يجلب الكثير عن المسارح ذاتها، حيث لا نستطيع الاستنتاج إلا شيئاً قليلاً، حيث كانت تقام الاحتفالات في الطرقات وفي الدروب، حيث يلتف العامة حول مقدمي تلك العروض الراقصة. وهؤلاء العامة من يمكن أن نطلق عليهم الجوقة، والراقصين من يمكن أن نطلق عليهم الممثلين. على أن ثمة عادة من عادات الرقص الظاهرية انتشرت انتشاراً ملحوظاً وهي عادة استعمال الأقنعة، إننا لا نجد في المتاحف الاثنوجرافية Anthological شيئاً هو أكثر استرعاء للأنظار من الأقنعة ذات الألوان الصارخة التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية. [1]

وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب، فضلاً عن الرقصات الدينية التي كانت تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ.

أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره إلا شيئاً قليلاً. والنصوص القديمة كافةً، وخلاصة مسرحيات الآلام، والرقصات البدائية، كل ذلك يؤكد حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل، وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبني، وبطريقة في العرض، هو المسرح اليوناني ، والمسرحية اليونانية وطريقة العرض اليونانية.[2]

---

[1] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع , القاهرة , 2000 , ص 15

[2] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , مرجع سابق , ص 16

المسرح الإغريقي :

قد ظهر المسرح لأول مرة في اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، ويعد كتاب أرسطو(فن الشعر) أول كتاب نظري ونقدي لشعرية المسرح وقواعده الكلاسيكية. وقد نشأ المسرح التراجيدي حسب أرسطو من فن الديثرامب الذي يمجد آلهة ديونيزوس بالأناشيد والتاريخ. وحسب الأسطورة يعد ثيسبيس أول ممثل بلور الفن الدرامي متقمصا دورا أساسيا في القصة الديثرامبية وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وكان مرنما كلما أنشد منولوجا ردت عليه الجوقة بما يناسب ذلك. وكانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس أدبي مستقل ,ولم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس قبل الميلاد، إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي، ولم يبق سوى واحد وثلاثين نصا فقط. و قد كتب هذه النصوص الدرامية كل من أسخيلوس وسوفكلوس ويوربيديس.وتتفق هذه التراجيديات في بناء صارم يتمثل في الصياغة الشعرية، وتقسيم المتن إلى فصول، وتناوب الحوار بين الشخصيات(أكثر من ثلاث شخصيات)، والجوقة التي تردد الأناشيد الشعرية، والقصص المأخوذة من الأساطير القديمة أو التاريخ القديم حيث يستوحي منها الشعراء الدراميون بكل حرية أسئلتهم السياسية والفلسفية[1].

وتقام المسرحيات في أثينا إبان حفلات ديونيسوس: إله الخصب والنماء. وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا للآلهة حفلين: حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور؛ فتكثر لذلك الأفراح وتعقد حفلات الرقص وتنشد الأغاني ومن هنا نشأت الكوميديات. وفي فصل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة وتجهمت بأحزانها مما أفرز فن التراجيديا. وكانت تجرى مسابقات مسرحية

[1] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , مرجع سابق , ص 19 , ص 20
*انظر الى ملحق 1

لاختيار أجود النصوص الدرامية لتمثيلها بهذه المناسبة الديونيسوسية ذات الوظيفتين: الدينية والفنية. و لابد أن تفوز بهذه المسابقة ثلاثة نصوص تمثل وتعرض أمام المشاهدين، ومن شروطها أن تكون هجائية تسخر من الآلهات وتنتقدها[1].

وشهدت الكوميديا تطورا كبيرا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد. ومن أهم الكوميديين نجد أريستوفانوس بمسرحيته الرائعة(الضفادع)، وكانت الكوميديا تنتقد الشخصيات العامة وتسخر من الآلهات بطريقة كاريكاتورية ساخرة. وقد حلت الكوميديا محل التراجيديا في القرن الرابع قبل الميلا د[2] . وانتشرت الثقافة الهيلينية في أصقاع العالم بفضل غزوات الإسكندر الأكبر، وذاع صيت المسرح اليوناني بكل أنواعه وقضاياه وأبنيته الفنية.

وإذا تأملنا معمارية المسرح اليوناني وجدنا العروض المسرحية تقدم في الهواء الطلق في فضاء مسرحي دائري محاط بمقاعد متدرجة من الأسفل إلى الأعلى على سفح الهضبة في شكل نصف دائرة(المدرج)، ويحضره ما بين 15000و20000 من المشاهدين الذين كانوا يدخلون المسرح مجانا؛ لأن المسرح من أهم المقاطعات العمومية التي كانت تشرف عليها الدولة- المدينة ووسيلة للتوعية والتهذيب الديني والتطهير الأخلاقي ,و يمثل على خشبتها المنبسطة ممثلون يلبسون ثيابا عادية مخصصة لكل دور درامي مناسب، كما كانوا يضعون على وجوههم أقنعة نشخص أدوارا خاصة، وكان الممثلون محترمين ولهم مكانة سامية في المجتمع اليوناني. ويمتزج في النص

[1] عبد الكريم برشيد , حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي , سلسلة الدراسات النقدية العدد الثالث , دار الثقافة ,ط1 , المغرب ,ص53

[2] عبد الكريم برشيد , حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي , مرجع سابق, ص55

المعروض:الدراما الحركية والغناء والرقص والشعر؛ مما يقرب العرض من الأوبرا أكثر مما يقربه من المسرح الحديث[1].

كان "جو" 525 - 456 ق م، أول كتاب المسرح العظام من المبرزين في معركتي "ماراثونMarathon و"سلاميس Salamis"، فلم يكن الرجل منشغلا بتوافه الأمور، ولا راغباً في توفير التسلية للجمهور بل كان لديه من الأفكار والتجارب ما يريد إشاعته وإشراك الناس فيه، فكانت مسرحياته بعيدة المدى، عظيمة التأثير. والظن أنه كتب تسعين مسرحية لم يبق لنا منها غير سبع وهي: الضارعات، والفرس، وبروميثيوس،و سبعة ضد طيبة، ومصافدا، وأورستايا. والأورستايا هي فى الواقع ثلاث مسرحيات: أجاممنون، وحاملات القرابين، وربات الإحسان المنعمات. أما "سوفوكليس" 496 - 406 ق م، فكانت حياته أقل إثارة من حياة "أسخيلوس"، إلا أنه كان أعظم منه كاتباً مسرحياً، وكاد يبلغ في حياته الخاصة وفي أعماله مرتبة الكمال، حيث ظلت مهارته الحرفية معياراً للكتاب المسرحيين ومثلاً أعلى لهم طوال خمسة وعشرين قرناً تقريباً، حيث اتسمت أعماله بالعمق في التفكير والثراء في التعبير والحنكة في صناعة التوتر المسرحي وإثارة التهكم الدرامي. وكذلك بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات وهي: أوديب ملكاً، وإلكترا، وأوديب في كولون، وأجاكس، وأنتيجون، والتراقيات، وفيلوكيتيس. [2]

ويرى الكثيرون أن أوديب ملكاً هي أكمل مسرحية كتبت على إطلاق المسرح منذ نشأته حتى الآن، وقد عدها أرسطو Aristotle نموذجاً لكثير مما تعرض له في كتابه النقدي "فن الشعر"، وقد امتدحها، خاصة حبكتها المشتبكة، وأحداثها

---

[1] عبد الكريم برشيد , حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي , مرجع سابق, ص 56

[2] هارولد كليرمان , حول الإخراج المسرحي , تر: ممدوح عدوان , مراجعة على كنعان , دار دمشق للنشر و التوزيع و الطبعة , ط 1 , 1988 ,ص168

المنسوجة بترابط، ووضوح الدوافع ,أما آخر كُتّاب التراجيديا الكبار هو "يوربيدس 484 - 406 ق م"، ويكفي للإشارة إلى بعض الفروق الأساسية بينه وبين "أسخيلوس" و"سوفوكليس" بعض الأقوال الشائعة بشأنه مثل، "كتب أسخيلوس عن الآلهة، وكتب سوفوكليس عن الأبطال، أما يوربيدس فيكتب عن البشر". [1]

ما يطلق عليه حالياً منصة التمثيل، أي خشبة المسرح، فكان اليونانيون يسمونها "بروسكنيونProskenion",حوالي عام 465 ق م أقيمت أول منصة خشبية صغيرة في استطاعة النظارة أن يروها، وبعد أربعين عاما، أقيم أساس حجري متين لمبني منصة حجرية ذات جبهة طويلة وجناحين متفرعين ,ولم تشيد في أثينا منصة حجرية كاملة قبل العصر الهليني. وأما آثار المنصة المحكمة المتقدمة جداً، التي ما زالت باقية، فيرجع تاريخها إلى ما لا يقل عن عهد نيرون. وينتهي الكثير من العلماء إلى أن جدار الحرم الذي كان يقوم مقام مؤخرة "للمنظر المسرحي"، إن جاز التعبير، يرجع إلى عهود لاحقة في تاريخ المسرح، قد استعمل مبكراً، منذ مطلع القرن الخامس، مؤخرة لمنصة خشبية، ثم في نهاية القرن، مؤخرة لمنصة حجرية ,ومن غير المستبعد أن المنصة الخشبية كانت تتخذ أولاً فأول، ما يتفق من الأشكال ومختلف مقتضيات المسرحية، بل قد مرت المنصة الحجرية نفسها بأطوار مختلفة. وفي متحف اللوفر Louvre بباريس آنية أولت على أنها توفر أصدق صورة لأول منصة حجرية في أثينا ,كانت الأشباح المقدسة تستحضر من خلال نفق مصبه المنصة، ولمثل هذا الممر اكتشفت آثار بمسرح إريتريا، عرفت باسم "السلم الشاروني"، وفي الأغلب أنه استعمل مبكراً منذ عهد أسخيلوس الذي عمرت تمثيلياته بالأطياف. كذلك ليس من شك في أن المسرح الإغريقي عرف الدور الأعلى، حيث قام بوظيفته المسرحية

[1] هارولد كليرمان , حول الإخراج المسرحي , مرجع سابق , ص169

نفسها عند شكسبير، وهي إلقاء الخطب من شرفة، أو من أعلى جدار، أو من برج مراقبة ,فيما بين عهدي أسخيلوس ويوربيدس كان المسرح الإغريقي قد وفق إلى شتى اصطلاحاته، سواء الخاصة بالجدار الخلفي نفسه أو بمختلف ملحقاته الثانوية، وبدا الطريق ممهداً أمام تطور بلغ ذروته في الأزمنة الرومانية حيث المسارح المحكمة والإخراج المتقدم ,ولا يرجع إلى أسخيلوس فضل التقدم الأول الحقيقي من حيث المناظر المسرحية وآليتها فحسب[1]

بل هو أول من أدخل على المسرح الزي المعين لكل ممثل أيضاً، أو بالأحرى هو الذي قد قرر في وضوح ما كان مستعملاً من قبل زياً في عبادات ديونيز، فالقناع أو الثوب ذو الكمين أو الحذاء العالي مستعار من ديانة ديونيز وشعائره ,وقد تأثر الزي في المسرح الإغريقي، في طابعه الديني وطابعه غير المألوف. والمسرح، عبر تاريخه، كان مجذوباً نحو الزي الغريب، الذي يساعد بحكم طبيعته الخاصة على نقل المتفرج من عالمه إلى عالم أخر مثالي. وثمة تفسير آخر هو أن الزي الذي يغطي جسم الممثل من أخمص القدمين إلى الرأس، حتى لا يعرفه أحد، كان يجبر الممثل على أن يتخلى عن شخصيته، في سبيل تمثيله خصائص حياة أرقى. [2]

[1] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , مرجع سابق ,ص 32 ,ص33

[2] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , مرجع سابق , ص33 ,ص 34

المسرح الروماني:

لم يتطور المسرح الروماني إلا في القرن الثالث قبل الميلاد.وقد ارتبط هذا المسرح بالحفلات الدينية التي كانت كثيرة، كما كان للمسرح وظيفة الترفيه و التسلية مع انعقاد الحفلات الدنيوية. وتعد الكوميديا الشكل الشعبي المعروف في الرومان القديمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، وقد ازدهرت مع بلوتوس وتيرينس المتأثرين بالكوميديا الإغريقية الجديدة ,ومن التراجيديات المعروفة في الرومان نجد مسرحيات سينيك إبان القرن الأول قبل الميلاد وتراجيديات سالون التي سارت على غرار التراجيديات الإغريقية. بيد أن المسرح الروماني سينقرض مع ظهر الكنيسة المسيحية وسقوط الإمبراطورية الرومانية، فاختفى بذلك المسرح الكلاسيكي: اليوناني والروماني من الثقافة الغربية لمدة خمسة قرون[1] .

مسرح العصور الوسطى :

وعلى الرغم من ذلك، فلقد ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية .وكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية (dimanche des Rameaux) : وفي هذه الفترة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، وصراع مريم والمسيح ضد الأهواء والشياطين. واستعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وكان هذا بداية جنينية للإخراج المسرحي . وإذا كان المسرح الروماني قد ارتبط بفضاء معمارية الإمبراطورية اليونانية فإن المسرح في العصور الوسطى ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي لا يخرج عن فضاء الكنيسة أو الكاتدرائية الإنجيلية أو الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني

[1] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , مرجع سابق ,ص36

الإنجيلي المعروف التي تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية ,ومن النصوص التي تعود إلى تلك الفترة نص مجهول أنجلو نورماندي بعنوان(لعبة آدم) يتضمن 942 بيتا شعريا وإرشادات مسرحية غنية وواضحة مكتوبة باللاتينية. ويلاحظ أن في هذه الفترة يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسيطي: أ- المسرح المقدس(الديني)؛ ب- المسرح المدنس(مسرح دنيوي هازل)؛ ج- المسرح الأخلاقي الذي تشرب من تعاليم الإنجيل وقيمه التهذيبية[1].

المسرح في عصر النهضة:

في عصر النهضة، أثرت ثورة الإصلاح الديني البروتستانتي بقيادة مارتن لوثر على المسرح، فأخرجه من طابعه المقدس إلى طابع هزلي دنيوي مدنس.وقد انطلق المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة من شعرية المسرح الإغريقي والمسرح الروماني؛ ذلك ببعثه وإحيائه من جديد قصد تطويره والسير به نحو آفاق جديدة.

أ -المسرح الإيطالي:

ظهر شكل مسرحي جديد بإيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد سار على المنوال الروماني مستفيدا من نظريات أرسطو في فن الشعر مستبعدا كل ما كان قبل ذلك من مسرحيات دينية وفلكلورية ودرامية، وأصبح البحث الدرامي بحثا جماليا وبلاغيا خالصا.وكانت لاتقام المسرحيات إلا في إطار حفلات المجالس والجمعيات المسرحية. ومن أهم النصوص في تلك الفترة مسرحية مكيافلي Machiavelبعنوان(ماندراچور(Mandragore ، وهي مسرحية هزلية وقحة فظة[2].

---

[1] سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , مرجع سابق ,ص 37

[2] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , رسالة ماجستر , جامعة القاهرة 1998 , ص 40

ومن أهم مبادىء مسرح عصر النهضة الكلاسيكي:احترام مبدأ المحاكاة الحرفية للواقع ورفض الوهم و اللاواقع والتركيز على المثال الأخلاقي والصرامة الجمالية والفصل الدقيق بين الأجناس (التراجيديا/ الكوميديا)، وينبغي أن تظهر الشخصيات باعتبارها نماذج إنسانية لا كأفراد أحياء واقعيين، والالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث كوحدة الحدث (حدث درامي واحد)، ووحدة الزمن(حدث يقع في 24 ساعة)، ووحدة المكان (تجري الأحداث المعالجة في مكان درامي واحد)؛ لأن عدم الالتزام بهذه القواعد الثلاث يتنافى مع المبدأ الذي أرساه أرسطو (المحاكاة)، والاعتماد على العقل، والتأثير على الجمهور واستجلاب مواقفه وردوده الانفعالية. ومن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح الإيطالي أن العروض كانت تقدم في فضاءات ركحية مبنية: في القاعات أو ساحات القصور أو تتخذ شكلا مستطيلا مع الارتباط بمعمارية الهندسة المسرحية الرومانية. ومع اكتشاف المنظور، سمح للتصور السينوغرافي بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية، وتم تنويع الديكور، وإثراء الفصول الدرامية الخمسة بمشاهد وعروض مجازية استعارية دخيلة تتخلل هذه الفصول.وقد وضع فاصل معماري(غطاء)لفصل قاعة الجمهور عن خشبة التمويه الفني. وإلى جانب هذا المسرح، ظهر فن جديد يعتمد على الغناء والترنيم وهو فن الأوبرا الذي خصصت له مبان فاخرة وفخمة ترتادها الطبقة الأرستقراطية التي تأتي لا لسماع العروض الغنائية بل لكي ترى صارت الأوبرا فنا شعبيا منتشرا في إيطاليا منذ 1600م ، و ظهرت الكوميديا الشعبية المرتجلة(كوميديا دي لارتي(dell’arte ، وكان لها جمهور واسع فيما بعد. وقد بلغت أوجها بين 1550و1650.[1].

[1] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق, ص 41

ب- المسرح الفرنسي :

تنطلق النصوص المسرحية الفرنسية الكلاسيكية من عدة مبادىء أرسطية مثل : تقليد الطبيعة أو تقديم صور فنية منظمة وجيدة عن الطبيعة؛ احترام العقل والابتعاد قدر الإمكان عن الوهم والخيال؛ الوظيفة الأخلاقية المبنية على الإرشاد وتعليم الناس القيم الأخلاقية وتغيير المجتمع عبر نشر الفضيلة ودرء الرذيلة؛ احترام مبدأ المحاكاة؛ مراقبة اللياقة والأدب؛ الالتزام بالوحدات الثلات . ولم يظهر المسرح الكلاسيكي في فرنسا إلا في1630م مع تراجيديات راسين Racineوكورناي .Corneille وكانت مبادىء المسرح اليوناني تحترم بشدة، وعندما حاول كورناي في مسرحيته (Le Cid السيد) انتهاك قاعدة المحاكاة لم تجزها الأكاديمية الفرنسية على الرغم من نجاحها.وكانت المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية تعتمد على الأساطير وتمثل البنية الدرامية الموروثة واستعمال الإيقاع الكلاسيكي الجديد. وإلى جانب التراجيديين راسين وكورناي كان هناك المسرحي الكبير موليرMolière الذي أنتج هزليات مضحكة متأثرا بالكوميديا الشعبية الإيطالية وكوميديات القيم. وكان موليير أكبر ممثل كوميدي في عصره، يدير شركة مسرحية تحولت بعد موته بقرار لويس 14 إلى الكوميديا الفرنسية التي تعد اليوم أقدم مسرح وطني في العالم[1].

ج- المسرح الإنجليزي :

تطور المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيت الأولى في أواخر القرن السادس عشر حيث أبقى تقاليد المسرح الشعبي في العصور الوسطى. ومع التطور السياسي والاقتصادي وتطور اللغة، ساهم الهواة الدراميون أمثال توماس كايد THOMAS KYDوكريستوفر مارلو Christopher Marlowe في نهضة المسرح الملحمي الذي بلغ نضجه وازدهاره مع وليام شكسبير. وقد اعتمد شكسبير في بناء مسرحياته على سنيك وبلوتوس والكوميديا المرتجلة،

[1] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق, ص 43

ومزج بين التراجيديا والكوميديا، كما مزج بين المشهد والرقص والغناء. وكانت عقده الدرامية ممتدة في الفضاء الزمكاني.وكان يستقرىء التاريخ بدل الأسطورة.وكانت الكوميديات الإنجليزية رعوية تستعمل عناصر سحرية وغير عقلية. وظهر رواد دراميون بعد شكسبير مثل بن جنسون .Ben Jonson وبعد وفاة الملكة اتخذ المسرح شكلا مظلما وقحا خاصة مسرحيات جونسون. وفي 1642، تم إغلاق المسارح وتدميرها وتخريبها بسبب الحرب الأهلية وقرار البرلمان الذي انساق وراء ضرورة الغلق تحت ضغط المتزمتين الصارمين.واستمر الوضع حتى 1660 .وبعد عودة الاستقرار أصبح المسرح موجها إلى نخبة محدودة، وارتكن الفن الدرامي إلى محاكاة النصوص الفرنسية والإيطالية، ولأول مرة تعطى للمرأة أدوار تشخيصية مناسبة منذ العصر الوسيط.

ومن أهم كتاب المرحلة نجد وليام كونجريف[1].William Congreve

د- المسرح الإسباني:

عرف المسرح الإسباني في عصر النهضة نفس التطور الذي شهده المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيت الأولى بالخصوص في منتصف القرن17م مع لوبي دي فيكا Lope de Vega وبيدرو كالديرون .Pedro Calderon وكان هذا المسرح مقترنا بالتقاليد الإسبانية القائمة على الأفكار المثالية المرتبطة بالشرف والحق الإلهي المقدس، وكان الجمهور المثقف هو الذي يقبل على هذا النوع من المسرح، لكن هذا المسرح لن يعرف التطور الذي عرفه المسرح في فرنسا وانجلترا بل سرعان ما انطفأت شعلته يسبب هزيمة إسبانيا في معركة أرمادا ومحاكم التفتيش والتوجه الديني الصارم[2].

و- المسرح في القرن18م:

في بداية القرن 18 م، قليل من الكتاب الدراميين في فرنسا يستوجبون الاحترام

[1] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق, ص 44
[2] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق, ص 45

باستثناء جان فرنسوا رينيارد Jean – François Regnard وألان روني لوساج .Alain René Lesageوقد أعطى مسرح الشارع وساحات الأعياد

شكلا مسرحيا جديدا هو المسرح الشعبي. وكان المسرح في هذا القرن كأنه كتب للممثلين حيث تكتب النصوص حسب أذواقهم ورغباتهم؛ ولكن ضمن القواعد الكلاسيكية. واشتهرت نصوص رائعة في هذه الفترة مثل روميو وجولييت والملك لير. وقد ساهم بعض النقاد مع عصر الأنوار في تطوير المسرح مثل فولتير وديدرو والآنسة كليرون Mlle Clairon وليسينجLessing في ألمانيا. وقد كانت توضيحاتهم النقدية والإصلاحية علامات مضيئة لفن الإخراج المسرحي[1].

المسرح الجديد:

لقد ساهمت أفكار أنطونين أرطود في ظهور المسرح الجديد في سنوات العقد السادس من القرن العشرين الذي جسده مسرح مختبر Wroclawللبولوني Jerzy Grotowski، وكذلك ورشة مسرح القساوة لPeter Brook ، وكذلك أيضا مسرح الشمس ل Ariane Mnouchkine والمسرح المفتوح ل Joseph Chaikin.ويرتكز هذا المسرح الجديد على العمل الإبداعي الجماعي للممثلين بدلا من الارتكاز على النص، وتحضر المشاهد الدرامية بعد أشهر عدة من العمل مع التركيز على الحركات والإشارات والأصوات واللغة غير المسننة وعلى فضاء غير عادي ولا طبيعي. ومن النماذج التمثيلية لهذا النوع من المسرح نذكر Marat SadeلPeter Weiss..[2]

المسرح المعاصر :

إذا كانت الطبيعية قد تم تجاوزها بعد الحرب العالمية الأولى فإن الشكل الواقعي استمر يهيمن على المسرح المؤسساتي. لكن هذه الواقعية ليست سيكولوجية بل

[1] هارولد كليرمان , حول الإخراج المسرحي , مرجع سابق ,ص 173
[2] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق, ص 50

إعادة بناء واقعية للحقيقة الاجتماعية.ومن النماذج الممثلة لها في الولايات المتحدة الأمريكية نذكرArthur Miller , Tennessee Williams, Eugene O'Neill. وقد تطور المسرح الأمريكي في سنوات الخمسين بفضل أستوديو الممثلين الذي أنشأه كل من .Elia Kazan, Lee Strasberg وكون هذا الأستوديو مجموعة من الممثلين الأمريكيين المشهورين مثل James Dean, : Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, [1] Elizabeth Taylor.وقد اعتمد ستراسبرغ في منهجيته الدرامية على نظريات ستلانيسلافسكي Stanislavski، وأعطى الأولوية للإحساس والبحث عن لعبة حية عصبية وطبيعية .وسمحت هذه التقنية في العمل للممثل لكي يتحرر من سيطرة النص والمخرج وأن يرتجل كلامه، وأصبح هذا الارتجال اليوم مرحلة مهمة في العمل المسرحي .

وإلى جانب هذا المسرح، ظهرت مسارح جانبية في الولايات المتحدة الأمريكية كمسرح الشارع وورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون مهمشون اكتفوا بالمسرح الفقير، وقدموا عروضهم في المقاهي والكنائس والملاعب. وفي أوربا وأمريكا، بدأ الاهتمام بالإخراج المسرحي خاصة مع سنوات العقد السبعيني وذلك بتطوير السينوغرافيا وإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية على ضوء قراءات درامية جديدة أدبية وسياسية واجتماعية ودراماتورجية[2].

المسرح عند العرب :

إذا قمنا بمراجعة نشأة المسرح العربي في كل من سوريا، لبنان ومصر فسنرى أن الطريق أمام رواد المسرح كانت طريقا وعرة وشاقة، فقد تكبد هؤلاء من المشقة ما يجعلنا نحني رؤوسنا إجلالا وتقديرا، لإصرارهم على ولوج عالم جديد

[1] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق , ص 51
[2] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق , ص 52

كل الجدة على الذائقة العربية التي اعتادت على تمجيد الشعر والشعراء لقرون طويلة من الزمن، واعتبارهم الشعر الفن الأرقى، وربما الفن الوحيد. وكانت عملية "إقحام" أنواع أدبية جديدة على الذوق العربي أمرا ليس يسيرا ولا سهلا. وكلنا يعلم الطريق الشاق الذي سار به الطلائعيون من كتاب الرواية العربية، بحيث جعلت الروائي المصري محمد حسين هيكل (1888-1956) ينشر الرواية العربية الفنية الأولى زينب (1913) تحت اسم مستعار وهو "فلاح مصري."

في مجال المسرح إن الأمر أكثر صعوبة وحدة، إذ كان على الطلائعيين أن يواجهوا المجتمع بأكمله، وأن يتصدوا للمعارضين الذين هاجموا هذا الفن لدوافع "أخلاقية"، مما عرّض بعضهم للاعتداء الجسدي. ففي سوريا هوجم مسرح أبو خليل القباني (1833-1903) وتم إتلاف محتوياته، خاصة وأنه قام بتجنيد صبية لأداء دور الإناث في بداية مشواره، فيما قام مارون النقاش اللبناني (1817-1855) بتجنيد أصدقائه وأفراد عائلته من الشباب لعرض مسرحياته وتأدية أدوار الذكور والإناث، كما جاء على لسان الرحالة الانجليزي دافيد اركيوهارد. كما تعرض هو الآخر لانتقاد رجال الدين والمحافظين، مما جعله يحول مسرحه إلى كنيسة قبيل وفاته بفترة قصيرة. أما بالنسبة لمسرح يعقوب صنوع في مصر فقد صدر أمر من الخديوي إسماعيل نفسه، بعد سنتين من افتتاح المسرح بإغلاقه، وذلك بعد أن كان قد كرم صاحبه وخلع عليه لقب موليير مصر.

يشير الباحثون والدارسون في كتاباتهم إلى أن الفضل في نشأة المسرح العربي الحديث يعود لمارون النقاش الذي واجه ما واجه من معارضة، كما ذكرنا آنفا، خاصة وأن معظم الفنون الشعبية التي عرفها العرب قبل النقّاش كانت تميل إلى الفكاهة والتندر بمنأى عن الجدية، وبالذات أن بعض هذه الفنون قد شابها الكثير

من المجون التي تجافي المنطق العربي الشرقي وتتنافى مع عاداته وأخلاقه. وكان على النقاش أن يعمل بجد كي يحول النظرة السائدة لإدراك أن ما يقوم بعرضه هو عمل أدبي محض يحمل رسالة أخلاقية وفكرية راقية , أشار دافيد أركيوهارت في كتاباته التوثيقية إلى مدى حماس مارون النقاش لنقل المسرح إلى لبنان كما رآه في أوروبا تماما، ومع ذلك نراه يدخل بعض التعديلات على مسرحه، مراعاة للذوق السائد في تلك الأيام، كما يتضح ذلك جليا في كتابات ابن أخيه سليم النقاش: "...ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، عالما أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامة، والأنغام تطرب". وبالرغم من المجهود الكبير الذي قام به مارون النقاش، إلا أنه لم يلق من الدعم ما كان يأمل، ورأى أن هذا الفن لن ينجح في البلاد العربية فأوصى، كما أسلفنا أعلاه، أن ينتقل المسرح لملكية الكنيسة المارونية. لكن اسمه ما انفك يتكرر كلما دار الحديث عن رواد المسرح الحديث، خاصة أن تلاميذه قد تابعوا طريقه[1].

وفي أخريات سنة 1876 م ، وفد سليم نقاش ابن شقيق مارون نقاش ، تصحبه فرقة تمثيلية أخرجت مسرحيات مارون نقاش ، وأضاف إليها مسرحية (هوراس) للفرنسي / كورني ، ومسرحية (ميتردات) لراسين ، ثم استدعى إليه من لبنان صديقه / أديب اسحق لشد أزره ، وكان أديب قد ترجم من قبل مسرحية (أندروماك) لراسين ، ثم ترجم مسرحية (شارلمان) التي أعجب بها المصريون ، ولكن الخديوي إسماعيل على سليم نقاش وأديب اسحق عندما شاهد مسرحية (الظلوم) وظن أنهما يعرضان به ، فأمر بإغلاق المسرح .

ولما جاء أبو خليل القباني من دمشق إلى مصر سنة 1884 م مع فرقته التمثيلية ، دخل المسرح العربي في طور جديد ، لأن القباني اعتمد على التأليف المسرحي

[1] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article41035 يوم : 12-04-2017 , 21:00

مستمداً موضوعاته من التاريخ العربي والإسلامي ، ومن التراث القصصي الشعبي مثل حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها ، فمثلت فرقته مسرحيات : (عنترة) و(الأمير محمود نجل شاه العجم) و (ناكر الجميل) و (نفح الربا) و (الشيخ وضاح) ... وغيرها[1].

وقد كتب أبو خليل القباني كل مسرحياته باللغة العربية الفصحى المسجوعة على طريقة المقامات العربية التي شاعت في العصر العباسي ، وخلط فيها النسر المسجوع بالشعر ، وقلده في هذه الطريقة عدد كبير من الأدباء , ونحب أن نشير هنا إلى أنه بعد ذلك عربت الكثير من المسرحيات العالمية بأسلوب راق ، كما فعل الشاعر / خليل مطران ، في تعريبه لروايات شكسبير (تاجر البندقية) و (عطيل) و (ماكبث) و (هاملت) ، كما تم إعادة ترجمة بعض أعمال موليير بلغة فصيحة جميلة.

ونذكر يوسف وهبي الذي عاد هو الآخر من إيطاليا بعد أن درس السينما والمسرح ، وافتتح مسرح رمسيس بالقاهرة في 10 من مارس سنة 1923 م ، وقام على خشبته بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية ما بين مترجمة ومؤلفة .وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت في عالم المسرح العربي المدرسة الجديدة التي عنيت بالتأليف المسرحي ، وتناولت في المسرحيات معالجة المشكلات الاجتماعية علاجاً واقعياً ، ومن رواد هذه المدرسة : محمد تيمور في أعماله)عبد الستار أفندي) و (عصفور في القفص) و)الهاوية) ، ثم محمود تيمور في مسرحياته : (حفلة شاي) و (الصعلوك) و (أبو شوشة) و (الموكب) ، وغيرها من المسرحيات التي تأثر فيها بالأدب الفرنسي تأثراً كبيراً.

ثم ظهر أكبر كتاب المسرح العربي ، وهو توفيق الحكيم الذي اتصل اتصالاً وثيقاً بالأدب الفرنسي ، وقدم المسرحية العربية المكتملة في بنائها وموضوعها

[1] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article41035 يوم : 12-04-2017 , 21:00

وحوارها وشخصياتها ، وتنوعت مسرحياته ، وكثرت وتعددت اتجاهاتها فكان منها التاريخية والاجتماعية والواقعية والفكرية ، ثم قدم مسرحيتين هما (يا طالع الشجرة) و (طعام لكل فم) ، وهما من مسرح اللامعقول ، وقد اهتم الغربيون بمسرحياته ، ونقلوا كثيراً منها إلى لغاتهم. ولا يمكن لأي باحث أن ينكر الجهود الإبداعية التي قام بها لفيف من كتاب المسرح العربي في عصرنا الراهن ، مما أدى إلى تنوع المسرح العربي في اتجاهاته وفي بنائه الفني ، ونذكر من هؤلاء على سبيل الذكر لا الحصر : علي أحمد باكثير ، والفريد فرج ، وسعد الدين وهبة ، و يوسف إدريس ، ومحمود دياب .. وغيرهم ، وغيرهم ممن كان لهم الأثر الواضح في النهوض بالمسرح العربي .

وندرك مما سبق مدى تأثر فن المسرحية في الأدب العربي بالآداب الأوربية في أول الأمر ، ولكن سرعان ما انطلق الأدب العربي المسرحي بعد ذلك إلى مرحلة التأصيل ، فظهرت شخصية الإبداع الفني فيه ، بعيدة عن المحاكاة والتقليد[1].

2-3 المسرح الجزائري :

إن نشأة الفن المسرحي الجزائري ليست وليدة العصر الحديث، بل انه حسب بعض المختصين ضارب بجذوره في عمق التاريخ الجزائري كما يرى" عز الدين جلاوجي " المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا هو نشاط ارتبط بكل المجتمعات الانسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة " وبالتالي

[1] ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , مرجع سابق , ص 55

فهو هنا يقر بوجود اشكال مسرحية في المجتمع الجزائري قديما كغيره من المجتمعات الغربية الأخرى. [1]

ويورد الأستاذ أحمد بيوض في كتابه" المسرح الجزائري "شهادات لبعض الرحالة عن مشاهدتهم لمسرح القاراقوز في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا ويذكر الرحالة الألماني Malastain مالسان انه شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القاراقوز وذلك عام 1847 ،ومن هنا يمكن القول إن الإنسان الجزائري عرف قديما الفن المسرحي دون أن يرد في مخيلته كفن له أصوله وقواعده، فاستخدم عروضا للفرجة، وألعابا لوانية وطقوسا احتفالية أخرى تتعلق بالأعراس والجنائز وكذا الاحتفالات الموسمية كالحرث والحصاد باعتبارها تمثل مظاهرا اجتماعية حياتية لابد أن يشارك فيها أو يشاهدها على الأقل[2].

لقد بدأ المسرح عندنا شعبيا في الساحات العمومية، في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم والمداحين لإشعارهم فالمديح النبوي بعد تعبيرا شفويا وحركيا إيمائيا والذي غدا على مسارحنا في شخص القوال (المداح)،وليس هنا فحسب بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح الظل)"،وفي العهد الروماني كان للملك البربري (يوبا الثاني) الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده وكان شديد الاهتمام بالمسرح فاقام مسرحا بمدينة شرشال التي كانت تعرف ب(كيساريا) .

كما يذهب الباحث عز الدين جلاوجي إلى القول إنّ الرومان كانوا ينقلون هذا الفن إلى أي مكان يصلون إليه حيث يعمدون بالدرجة الأولى إلى إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية.. وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية كالمباني الحكومية والمكاتب والمعابد وأقواس النصر والحمامات والحوانيت والأسواق ومعاصر الزيتون والساحات والملاعب و الاسطبلات ولعلّ أهمّها

---

[1] عز الدين جلاوجي , الفن المسرحي في الأدب الجزائري, ط1 ,دار هومة, 2000 , ص19 .

[2] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , منشورات التبيين الجاحظية , الجزائر 1998 ,ص 12

جميعا المسارح نصف الدائرية التي ما زالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة وتيمقاد وتبسة و شرشال و سكيكدة[1].

نشأة و تطور المسرح الجزائري :

مر المسرح الجزائري بعديد المراحل أثناء تطوره في ظل السلطات الاستعمارية وقد تراوح النشاط المسرحي بين الازدهار والركود تبعا لاعتبارات عديدة وقد سار المسرح الجزائري عبر فترتين مهمتين فترة ما قبل الاستقلال وفترة بعد الاستقلال.

قبل الاستقلال :ويمكن تقسيمها إلى خمسة مراحل. "

المرحلة الأولى : 1926 / 1932

عرفت هذه المرحلة انطلاقة مسرحيين هواة، عمدوا إلى تنشيط الحركة المسرحية بما يوافق طبيعة المجتمع الجزائري، والعمل على تبليغ رسالة مقومات الأمة الجزائرية، وخلف فضاءات فكرية " فقد عالج رجال المسرح (علالو)، (قسنطيني)، (باشطارزي) قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية وتعاطي الخمر والمخدرات وكذا توعية المرأة " [2]

وقد تراوحت أعمال هؤلاء المسرحيين من حيث اللغة بين الفصيحة والعامية، إذ لجا اغلبهم إلى الكتابة بلغة عامية ،من اجل خلق جمهور يتذوق متعة هذا الفن الجديد ،وقد تمكنوا من استمالته وتوعيته على مختلف النواحي السياسية والتربوية ،كما مزجوا عروضهم المسرحية بعروض غنائية فكانت العروض تقدم في أشهر

[1] صالح لمباركية , المسرح في الجزائر , داربهاء للنشر والتوزيع , ط2 , 2007 , ص12
[2] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , مرجع سابق , ص 39

السنة كلها وخصوصا في شهر رمضان... فالمسرح يستهويهم في رمضان أين جرت العادة أن يقضي الناس معظم الليل خارج بيوتهم

كما ظهرت عديد الأعمال المسرحية منها" الصيد والعفريت ل (علالو) وهي عبارة عن كوميديا غنائية في أربعة فصول وخمس لوحات مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) ومسرحية "الخليفة والصياد "و"حلاق غرناطة"، و"زواج بوعقلين"،وأنتج (رشيد قسنطيني" (بابا عمر الطماع، وقد غلب على هذه المسرحيات الطابع التربوي الإصلاحي، ولعلّ ابرز ما أعاق المسرح الجزائري في هذه المرحلة هو غياب العنصر النسوي في الأعمال المسرحية، مما اضطر المخرجين إلى الاستنجاد بالرجال للقيام بتلك الأدوار النسائية نفس الأمر يتعلق بالديكور والإخراج الذي شكل عائقا آخر أمام تقديم العروض المسرحية،فاستعان المخرجون الجزائريون برجال المسرح الفرنسي يقول علالو":كنا نستعين بالفرنسيين العاملين فيالمسرح وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم ،ولم يخلقوا لنا أيةمصاعب لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم[1]".

المرحلة الثانية : 1932 /1939

وهي من أهم المراحل التي مربها ا المسرح الجزائري ،فمع ظهور الوعي الاجتماعي الناتج عن الحركة الوطنية والإصلاحية،شكل المسرح الجزائري قاعدة انطلاق متينة وذلك بغرض تحقيق ما يصبو إليه الجمهور الجزائري، وتطورت هذه المرحلة مع أعمال الكاتب المسرحي رشيد قسنطيني الذي أنتج مسرحيات منها" :بوسبسي" "عائشة وباندو"،" المورسطان"،" باب الشيخ"،" تأخير الزمان"، و"لونجا الأندلسية"، وكذا الكاتب محي الدين باشطارزي في مسرحية فاقو، والبوزريعي في العسكرية.

[1] سعد الدين ابن أبي شنب , المسرح العربي لمدينة الجزائر, مجلة الثقافة -العدد 55 ,الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ,1980

فأصبح للمسرح الجزائري جمهور عريض في كل أرجاء الوطن، إلى أن حدثت له انتكاسة بعد

عرض مسرحية" الخداعين "لباشطارزي، حيث أصدر الحاكم العام لوبو le beau قرارا بحظر النشاط الدرامي والغنائي وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي .وفي هذه الفترة أيضا ظهرت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والذي غلب على نشاطاتها المسرحية الطابع الديني بعرض النماذج التاريخية التي لعبت دورا كبيرا في مسيرة الأمة الإسلامية مثل" :عمر بن الخطاب"،" بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة [1]

المرحلة الثالثة: 1939 / 1946

في هذه المرحلة كانت قد اندلعت الحرب العالمية الثانية، وحدث نوع من التضارب بين مختلف الأحزاب السياسية، فلم تكن الجزائر بعيدة عن المواجهات، بيد أن المسرح الجزائري وقف في صف الإدارة الفرنسية بقيادة المسرحي محيي الدين باشطارزي، فازداد نشاط المسرح الإذاعي بغرض الدعاية ضد النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة كأعمال باش طارزي" ما ينفع غير الصح "ومحمد التوري" اعلاش رأيك تالف "في القهوة، كي الكيلو ومسرحية" الثلاثة "للبشير الإبراهيمي.

ثم ما لبث أن توقف النشاط المسرحي وأصبحت حركته مشلولة بعد دخول الحلفاء من الانجليزيين والأمريكيين إلى الجزائر، وهو ما جعل النشاط المسرحي يتوقف ما بين 1943و 1946 كما يمكن القول إنّ سبب ركوده راجع بشكل كبير إلى فقدان الساحة المسرحية الجزائرية إلى بعض رجالها .كإبراهيم دحمون 1942 و بن شوبان 1943و رشيد قسنطيني1944 . [2]

المرحلة الرابعة :1947 / 1956

---

[1] مفتاح خلوف, الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي ,الدالية أنموذجا, مخطوط ماجستار , 2008/2007 ,ص41,ص42

[2] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , مرجع سابق , ص 46

عرفت هذه المرحلة ازدهاراً كبيراً. والتحق بها عدد كبير من الممثلين والكتاب. الذين لهم ميلا سياسيا وهذا العمل كان بوحي من حركة انتصار الحريات الديمقراطية. فقد ألف واقتبس في هذه المرحلة ما يقرب عن 162 مسرحية. أغالبها من إبداع كتاب وطنيين؛ يحملون وعيا سياسيا. الشيء الذي جعل من حكومة فيشي وبعده قيام الجمهورية الخامسة؛ يشدان الخناق على المسرح الجزائري.

مع تطور الوعي السياسي والاجتماعي. أصبح الجمهور في هذه الفترة أكثر التصاقا بمسرحه. ورغم انخفاض الدعم المالي الذي مني به المسرح العربي في انتوبر1947.حيث لم الفنان مصطفى كاتب بداً إلاّ الاتصال بالنائب الأول السيد توبير في موسم 1948/1947؛ وطلب منه إنشاء موسم مسرحي عربي في قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة. وعلى إثر هذا اللقاء تم تعيين السيد محي الدين باش طارزي مديرا للمسرح العربي بتاريخ 1947/09/30. وعين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له. كما تم تكوين لجنة لقراءة النصوص واختيارها؛ مكونة من مستشارين مسلمين وممثل عن الجمهور، وصحافي. وتولى رئاسة هذه اللجنة أحد رجالات جمعية العلماء المسلمين احمد توفيق المدني, ولقد انظم إلى فرقة المسرح العربي إضافة إلى محي الدين ياش طارزي ومصطفى كاتب محمد التوري، علال المحب، جلول باش جراح، بوعلام رايس، عبد الحليم رايس، مصطفى بديع وغيرهم.وعرفت هذه المرحلة مشاركة كبيرة للعنصر النسوية فكانت لطيفة، كلثوم، نورية، ليلى الحكيم وغيرهن, ولما انتخبت البلدية الجديدة تحت قيادة azagne في أكتوبر 1947. وهي بلدية عرغت بعنصريتها متطرفة. وكره المسلمين. خفضوا من ميزانية المسرح العربي .بحجة أن قرار إنشاء الأوبرا، لم يكن فيه أي بند يسمح بخلق قسم مسرح عربي، غير أن النواب

المسلمين ضغطوا على شيخ البلدية؛ وجعلوه يقبل الفرقة العربية و بهذا فكت أزمة الفرقة وبدأت في نشاطها وقد قدمت الفرقة العربية أول مسرحية لها من تأليف محمد ولد الشيخ بعنوان خالد أو الشمشوم الجزائري التي عرضت في تاريخ 1947/10/17.

وألف مصطفى بديع مسرحية بعنوان آش صار في ليلى و التي عرضت في 1947/10/24 .واستمرت الفرقة في تقديم عروضها حتى جاء اليوم الشؤم وانقسمت الفرقة على نفسها حيث أدار محمد الرزاي دار الأوبرا في عام 1950.وانظم إليه كل من عبد الحليم رايس، عبد الرحمن عزيز، لطيفة، زوينة، دليلة، طه العامري، محمد التوري، عياد احمد، حسن الحسني، والطيب أبو الحسن.

قدمت الفرقة في هذه الفترة عملين من تأليف رئيسها:مصائب بوزيد و العادل. و قد حققت الفرقة نجاحا كبيرا، وسجلت الفترة كتابا كبارا ذوي ثقافة عالية في اللغة العربية.كالناشئة المهاجرة لمحمد الصلح رمضان سنة 1947 و مثلت لأول مرة في تلمسان، والخنساء له ايضا، ومسرحية حنبعل توفيق المدني، ومسرحية المولد لعبد الرحمن الجيلالي، وصنيعة البرامكة و بن رشد، وأبو الحسن التميمي، وعنبسة لأحمد رضا حوحو. لينفصل بعدها مصطفى كاتب؛ و ليعيد تكون فرقته فرقة المسرح الجزائري سنة 1940. وتقدم عروضا أهمها: البورجوازي الظريف لموليار،و مسرحية طارق بن زياد لأمين سراج وقد شاركت عدة مهرجانات وطنية. كما شاركت في مهرجان الشبيبة الديمقراطية في كل من برلين 1951، بوخاريس 1953و موسكو عام 1957[1] .

المرحلة الخامسة : 1956 /1962

[1] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , مرجع سابق ,ص47 ,ص48

عرف النشاط المسرحي في هذه الفترة تطورا هائلا من أجل دعم الثورة التحريرية، نظرا للدورالتنويري الذي قد يلعبه المسرح في بلورة لغة التحرر من المستعمر الفرنسي حيث قامت جبهة التحريرالوطني بتوجيه نداء إلى المسرحيين الجزائريين مبكرا مع نهاية سنة 1957 للانضمام إلى الفرقة المسرحية الوطنية أو الفرقة الفنية الوطنية التي تأسست مع نهاية شهر أفريل سنة 1958 بتونس.

وقد قامت الفرق المسرحية بجولات فنية خارج الوطن في دول أوروبية إذ "شاركت فرقة مصطفى كاتب التي كانت تضم نحو 102 شابا في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين العام1951 وبوخارست عام 1953 وفارسوفيا عام 1955 وظلت هناك تنشط فترة من الزمن كما قامت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني سنة 1960 ب جولة فنية إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية كمسرحية" الخالدون "لعبد الحليم رايس حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك" شوان لاي[1]."

بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال وفي إطار سياسة التأميم التي نهجتها الدولة مع مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية أممت مؤسسة المسرح والفرقة الفنية التي كانت تعمل في تونس خلال ثورة التحرير والتي عادت إلى الجزائر بكامل طاقمها الفني والإداري ،لتنشط تحت اسم فرقة المسرح الوطني وتعمل في إطار

عام رسمته الدولة الجزائرية .ويكن تقسيمها إلى 3 مراحل:

المرحلة الأولى : 1962 / 1972

من الطبيعي أن تمتد هذه المرحلة إلى سابقتها في النشاط المسرحي الجزائري من اجل نفس مسرحي جديد ، وقد غلب على النصوص المسرحية في هذه الفترة الطابع الاجتماعي وما يتعلّق الحفاظ على الهوية والشخصية الجزائرية ، وكذا

[1] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , مرجع سابق ,ص 86

محاربة الآفات الاجتماعية ، وقد عمد المسرحيون الجزائريون إلى خلق بمشاكل) البطالة، المرأة، العادات والتقاليد ،الشعوذة فكتب رويشد مسرحيات "حسان طيرو" "الغولةالبوابون "وقد حاول تأسيس مسرح جزائري بسيط وشعبي بإدخال ما يسم القوال.

كما شهدت هذه المرحلة ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس، ولعل ما يمكن استخلاصه حول هذه المرحلة هو شيوع ظاهرة الاقتباس وكثرة الأعمال المقتبسة عن كبار المسرحيين من أمثال : موليير، بريخت، شكسبير، توفيق الحكيم، وكذلك بروز العمل النسوي بميلاد أول مسرحية جزائرية هي" آسيا جبار "التي الفت مسرحية احمرار الفجر[1]."

المرحلة الثانية : 1972 / 1982

في الفترة الواقعة من **1972 إلى 1982** لم يعرف المسرح ركودا وإنما خف الإنتاج لأن مصطفى كاتب تنحى عن إدارة المسرح وتتالى على الإدارة في تلك الفترة مدراء كثر وفي هذه الفترة أنتجت مسرحية أو مسرحيتين على الأكثر في السنة ورغم الانعكاسات التي تعرض لها المسرح في ، الجزائر في هذه الفترة من آثارااللامركزية ...إلاّ أنه برزت بعض العوامل التي حققت الانتعاش ، فقد بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في إقامة ندوات وأيام المسرح، حيث أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح الجزائري ، فعالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي :النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي

المرحلة الثالثة : 1983 / 1993

[1] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , مرجع سابق ,ص92

وكان فيها المسرح الجزائري قويا كما ونوعا من حيث الإخراج والمواضيع ،فكانت مسرحية موت بائع متجول، العيطة، فاطمة ...من المسرحيات القوية جدا، بالإضافة إلى وجود أسماء مهمة كعلولة وكاتب ياسين...إلى أن نصل 1993 حيث يعرف الجميع ما الذي وقع فمنهم من قتل ومنهم من هاجر، بالإضافة إلى إغلاق المسرح للترميم 1996 فكانت الحركة الثقافية هادئة ومع ذلك وبفضل رجال ونساء استطاع أن يطل على الجمهور ليقول " لازلت موجودا ،مازلت حيا وأتنفس, ثم تلتها سنوات عرف فيها المسرح تراجعا وفتورا من جانب المسرحين حيث اصطدمت الفرق والتعاونيات المستقلة بصعوبات جمة، كانت أولها انعدام المقر، ونقص الهياكل المسرحية المجهزة بوسائل العرض، وانعدام التشريع والدعم المادي وغياب التقاليد الثقافية، مما دفع البعض إلى العودة إلى القطاع العام[1]

3-3اللغة في المسرح الجزائري :

كثر الجدال والنقاش منذ القدم إلى يومنا هذا حول اللغة المستعملة في المسرح، ومن المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساساً على ترسيخالأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، وتقوم اللغة بدور أساسي في تجسيد هذه الأفكار؛ إلا أننا قد لاحظنا أن كتاباً من المسرح العربي عامة والجزائري بخاصة لجؤوا إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي، حيث إنهماختلفوا في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوروبية وانطلاقاً من هذهالفكرة نستطيع أن نحدد نوعيتها مع مراعاة ثقافة ومستوى غالبية الشعب، لأن الكتابيعرفون جيدا المستوى الثقافي لهذا الشعب....لقد حاول رواد مسرحنا الجزائري من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي إلى استعمال العامية، لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا

[1] احمد بيوض ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , مرجع سابق ,ص316

وفنوننا التقليدية، قريبة من الوجدان الشعبي المحلي، ويرجع اختيار هذه اللغة الثالثة في التعبير المسرحي لعدم فهم الجمهور المسرحي الجزائري للغة العربية الفصحى، وتفشي الأمية، كما أن تراثنا الشعبي الشفهي يحتوي على لغة شعبية عامية، يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية التراثية[1].

تعد تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في عمله المخبري، الذي يسمى "ما قبل المسرح " التجربة الأكثر نجاحاً في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر نابع من أصالة هذا الشعب وتقاليده حيث تستعيد أغاني المآثر الشعبية حيويتها وتكيفها للعرض المسرحي، "إذ خلص كاكي إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الشعبي الذييوحي به" وبهذا أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته، هي إيجاد الوسيط الفني الذي يحول لغة المآثر المفتوحة على عدة دلالات إلى صورة مجسدة بالحركة والصوت على خشبة المسرح، اقتناعا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى، لذا ينبغي تلخيص الكلام المطول واختزاله بحركات الممثل وإيماءاته التي تترجم بصدق وبصيغة فنية موافقة للشخصيات وردود أفعالها، فعلى هذا الأساس تغير أسلوب المسرحية عند كاكي إلى وضع جديد هو اعتمادها على الحركات والإيماءات وإبراز مواقف الشخصيات بطريقة الحكي "وامتاز بحثه المسرحي بمحاولته الدائمة لإعادة راهنية الطرائق التبليغية المهددة أكثر فاكثر بالزوال،بفعل عصرنة المجتمع الجزائري عن طريق استعماله للغة تعبيرية درامية تجمع بينا الأصالة والمعاصرة يتجه بها إلى الأوساط الشعبية ليدرس عاداتها وتقاليدها [2]

لقد وظف ولد عبد الرحمن كاكي لغة محكية خاضعة لمنطق السرد، إنها لغة تراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز تفيد في تصوير المعاني والأفكار أكثر مما

---

[1] عز الدين جلاوجي , الفن المسرحي في الأدب الجزائر ,ص121 .

[2] عز الدين جلاوجي , الفن المسرحي في الأدب الجزائر ,مرجع سابق ,ص123

تفيد في التفسير و الشرح، لقد اختار كوسيط ألسني اللغة العربية، كما تتكلم وتستعمل في أغنية المأثرة الشعبية وهي وسيط لم يجمد نحوياً، فهي أكثر حرية وغنى من ناحية المعنى "إنه واع بانتمائه إلى ثقافة "نسخية" أو "تدوينية" ولم تكن عنده عقدة الشرق حيث كان يقول:

"أنا أمّي بالعربية "، ولا عقدة أوروبية أيضاً، وهذا بفضل الضمانات التي منحه إياها تراث ثقافي نقلته التقاليد الشفهية التي نهل من ينابيعها وبهذا تكون اللغة التي استعملها كاكي في أعماله المسرحية ذات الطابع التراثي أقرب من لغة المداح التي كان يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية ، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها ، لغة تكتسب فيها الكلمة حيزاً زمنياً على وجه الخصوص؛ بحيث تنتقل شفاهياً في قالب شعري على شكل قصائد شعرية ملحونة ومطولة بأسلوب ملحمي، وهذا ما نلاحظه في رواية المداح لقصة الأولياء وتقديمهم للجمهور وذلك بلغة شعرية مؤثرة تعبر عن الحدث الدرامي. حيث يقول:

المداح: "نهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة في جنة رضوان ربي كبيرة تلاقى وثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة الثلاثة من أهل الشريف وسيرتهم سيرة الليي ذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبه غيره ما يفوت قبلهم لا بوهالى ولا هوبالي ولا دربالي لا شريف هم ذكار الجنان منين يكون ملا نخريف.....يتجلى لنا من خلال هذا التقديم الذي جاء على لسان المداح أن اللغة التي استعملها الكاتب هي لغة شعبية في قالب شعري مقفى بأسلوب محكي تجعل من المتلقي يتابع الأحداث ويفهم معناها. هذه اللغة الشعرية أرادها كاكي أن تكون لها دلالة تراثية كانت تستعمل من طرف المداح في الحلقة الشعبية كما أن حفظه لذخيرة من الحكايات والأساطير الشعبية

و القصائد الشعرية الملحونة، جعلته يستعمل لغة هذه الحكايات والأساطير والقصائد في أعماله المسرحية، وارتباط مسرحه بالتراث الشعبي جعل من مسرحياته عبارة عن لوحات تاريخية أو أسطورية تتسامى بالبعد الإنساني [1].

لقد سعى كاكي جاهداً باحثاً عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في التقاليد الثقافية الشعبية الوطنية ومسايرة للعصر كاستخدامه للشعر الملحون المنقول عن قصائد الشعراء الشعبيين مثل لخضر بن خلوف وسيدي عبد الرحمن المجذوب وغيرهم، مجسداً هذه اللغة الشعرية الشعبية لتنطق على لسان شخوصه المسرحية، فنجدها في حوار الأولياء مع سليمان القراب. يقول سيدي عبد الرحمن المجذوب، ما تجري ما تزقزق وجري جرية موفقه ما تدى غير اللي كتبهلك، لو كان تموت بالشقاء.ولقد عمل أيضاً بطريقته على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيراً عن احتياجات الجماهير و دافعاً لهم للنظر في واقعهم اليومي والعمل على تجاوزه وتخطيه.إن تجاربه المسرحية التي قدمها، صاغها بلغة شعبية عامة تتوافق مع معادلته الموضوعية،في استلهام التراث الشعبي وتكييفه. وعصرنته حسب روح العصر وأذواق الجماهير الشعبية.إن تجربته في استخدام لغة شعبية التي قدمها كخطاب مسرحي جديد تناول فيه مواضع من التراث الشعبي فمسرحيات ، "كل واحد وحكمه "، "وبني كلبون" ديوان الملاح" "القراب الصالحين" وغيرها من أعماله المسرحية، هي من أهم التجارب المسرحية في الجزائر،اعتمدت على لغة تراثية سهلة الفهم، توحي برموز ودلالات أكسبتها جمالية جديدة في الخطاب المسرحي وصياغة المسرحية، كما يعلق على ذلك ولد عبد الرحمن كاكي على لسان شخصية المداح الذي يستهل الشيوخ "سيتقرر بين الدرويش والشيخين، أن هذه المسرحية لنتحدث لا أمس، لأنه مات، ولا اليوم لأنه محسوب على الغد ولا غدا لأنه أمل.هذاالمبدأ الجمالي الذي يستعيد فيه كاكي لغة

[1] عز الدين جلاوجي , الفن المسرحي في الأدب الجزائر ,مرجع سابق ,ص124

الخطاب الشعبي التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء المأثرة الشعبية وطاقات المداح التبليغية ، بالإضافة إلى الرجوع إلى التراث الشعبي واستلهام شخوصه، وأحداثه ووضعها في إطار القضايا والهموم المعاصرة،فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي الجديد أداة تراثية منقولة من فضاء الحلقة وأغاني المآثر الشعبية ، وقصائد المداح الشعرية الملحونة لتجسيدها في العرض المسرحي.أراد كاكي من خلال استعماله اللغة العامية الشعبية ، تقريب خطابه المسرحي من الجمهور الشعبي، وإدخاله لمجموعة من المقاطع الغنائية الشعبية، المعروفة التي يتفاعل معها الجمهور مثل المقطع الغنائي الذي يردده "القراب" في مسرحية القراب الصالحين:الماء، ماء سيدي ربي، جايبو من عين سيد العقبي.

كما طورت لغة مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي العلاقة بين المسرح والجمهور، حتى أصبحت هذه اللغة احتفالية بين المسرح والجمهور، احتفالية جماهيرية [1]"فاللغة في النصوص المسرحية الاحتفالية لن تعتمد على الكلمات، بل ستعتمد على جميع مفردات العرض المسرحي، بحيث تصبح الاحتفالية كلها لغة. والاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر، القصة) ومن لغة اللحن (الغناء/ الموسيقا) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء) وهي لغة جماعية تراثية شعبية تقوم على المشاركة الوجدانية و الفعلية".هكذا كانت لغة مسرحياته مرتبطة بالمشاركة في أداء الفعل الجماعي للممثلين، فوجد في شكل لغة المداح الجواب الأمثل عن رغبته في تحقيق التبعيد البريختي للمتفرج في علاقته بالأفعال المتكيفة.فتبعيد الواقع في علاقته بالخيالي ضرورة بكل وعي بالجوهر التربوي لكل حدث مسرحي. وجدوىهذه الكتابة اللغوية الشعبية تكون أولاً في تأكيدها على مسرحية تقليدية جزائرية تراثية ومن هنا أصالتها ، ثم

[1] عز الدين جلاوجي , الفن المسرحي في الأدب الجزائر ,مرجع سابق ,ص125

جعلها لغة درامية فعالة، يمكن لهذه الفعالية أن تقاس بالنظر إلى تجربة التأليف الجماعي.[1]

أما عبد القادر علولة اعتمد في تجربته المسرحية ذات الشكل التراثي (الحلقوي) على لغة عامية شعبية خاضعة لمنطق السرد، والقول في تشخيص الأحداث، ولقد كانت هذه اللغة موجهة إلى الجماهير الكادحة والفئات الشعبية ، والعمال والفلاحين وسكان الأرياف ، الذين كانوا يمتلكون ثقافة شعبية حين يتحلقون حول العرض المسرحي جالسين على الأرض منصتين ومنتبهين بقدراتهم السماعية والخيالية في مشاهدة الأداء المسرحي من طرف الممثلين الذين كان أداؤهم يعتمد على الكلمة المؤثرة والحركة الموحية، ولقد استخدم عبدالقادر علولة لغة السرد والحكي في مسرحية المائدة سنة 1972 عندما عرضت في القرى الفلاحية ولقيت تجاوباً كبيراً من طرف الفلاحين ، فهذه المسرحية ذات تأليف جماعي ترمي إلى إبراز ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها؛ فهي تروي قصة حول الثورة الزراعية تجولت بها الفرقة في الأرياف والقرى الاشتراكية وهيأت عروضها في الهواء الطلق،فتحلق جمهور الفلاحين حول الممثلين أثناء العرض ومن كل الجهات، هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد.

تعامل علولة في قالبه المسرحي الجديد مع لغة العرض المسرحي الاحتفالي أي تنمية الحوارالمسرحي من خلال الكلمات، وسرد الحكاية من طرف القوال، كما نجده في مسرحية الأقوال.حيث تتدخل هذه الشخصية بلغتها المؤثرة والموحية في إعطائها للقول والكلمة أهمية بالغة في إيصال وتبليغ الرسالة السياسية والاجتماعية. ووصف الأحداث و سردها، و إبرازمواقف الشخصيات والتعليق عليها: القوال: الأقوال يا السامع لي فيها أنواع كثيرة.. فيها اللي سريعة*عظلم أترعض.. غواشي هادنة كي الزلزلة تجعل القوم*مفجوعة عجلانة تعفن الخواطر

[1] عز الدين جلاوجي , الفن المسرحي في الأدب الجزائر ,مرجع سابق ,ص 126

وتهيج وتحوزك*الفتنة.. تومل المحقنة تتسرسب تفيض على الخلق*وتفرض المحنة. الأقوال يا السامع لية فيها أنواع كثيرة*الليمرة دفلة سم أتكمش كي العلقة اللي أحلوة ماء تروي*أتحمسكي الرفاقة نهذه اللغة المسجوعة التي استعملها عبد القادر علولة تساعد على خلق جو مسرحي، وتنقلالمتفرج من جو إلى آخر فهي لغة تعبر عن مشاكل واقعية يتعرض لها العامل والمواطن البسيط في حياته اليومية, حيث نجد شخصية علال العامل البسيط تعبر عن شعورها بالارتياح بعد قيامها بعملها الذي هو مصدر قوتها. واعتباراً لكل هذا يأتي الفعل المسرحي الجديد الذي يقترحه علولة معتمداً على لغة الكلام، ومن سر نسق الحكاية على لسان القوال ليعطي للجمهور فرصة الاستماع إلى فاصل غنائي، وإلى سرد يندمج ضمن أنماط خاصة للنسق المسرحي[1].

نستخلص من خلال كل هذا أن رواد المسرح الجزائري حاولوا البحث عن لغة قادرة على تمثيل الأدوار في أصالتها وعصرنتها، لغة قادرة على مسايرة تحول عواطف المشاهدين، إنها لغة درامية فنية تجعلها معبرة عن الموقف المسرحي تعبيراً حقيقيا زاخراً بالعواطف والأشواق المتأججة، لغة قادرة على التعمق في ذات الشخصية لتظهر الأحاسيس القوية العنيفة المؤثرة ,وهكذا استطاع رواد المسرح الجزائري إلى حد ما توظيف لغة درامية قادرة على تصوير الحالات النفسية في أدق حركتها بحيث يعبر عن المواقف التي تهز الجمهور وتستأثر بلبه وتثير شوقه المستمر، فهي لغة قادرة على وصف الحوادث المثيرة والمفاجآت العجيبة وتصوير دوافع الشخصيات وأفعالها تصويراً دقيقاً صحيحاً ، لهذا لجأ كتاب المسرح الجزائري أثناء توظيفهم للتراث الشعبي إلى اللغة العامية أي لغة الأدب الشعبي الفلكلوري ، هذا الأدب الذي سيظل في أشكاله وصوره برغم تطور الشعوب وازدهارها له طابعه و مجاله ، فلا ينبغي علينا بحال من الأحوال

[1] لخضر منصوري , تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ,منشورات مخبر ارشفة المسرح الجزائري , وهران ,ط1 ,2014 ,ص22.

أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية "فاللغة العامية تكون أقدر على تسوية بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أوما يسمونه بواقعية الأداء" والأداء في التراث الشعبي نفسه الذي يستخدم في الدراما والمسرح فأي شكل من أشكال التراث الشعبي سواء كان أسطورة أم حكاية شعبية يتطلب وجود مشاهد أو مستمع ومجموعة من المشاهدين، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل.له هذه الحقيقة البسيطة يمكن لنا أن نلاحظها في استخدامنا اللغة أيضاً، لأنها لكي توجد لابد من وجود متحدث ومستمع .نستخلص أن ميل كتّاب المسرح الجزائري في توظيفهم للتراث الشعبي إلى اللغة المحكية، وذلك لأنها أكثر التصاقاً وانسجاماً بوضع الشعب الجزائري ومطابقتها للشروط الفنية في أعمالهم المسرحية[1]. كما أنهم يعتبرون هذه اللغة تعبر عن أدق الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية من خلال رؤيتهم الإبداعية .واعتمد هؤلاء الكتاب على اللغة العامية المحكية ليجدوا سهولة في تمرير خطاباتهم وأفكارهم إلى الجمهور.

[1] لخضر منصوري , تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة , مرجع سابق, ص 33 .

الجانب التطبيقي

نبذة عن جمعية الموجة :

تأسست جمعية الموجة سنة 1978 , يتواجد مقرها حاليا بمدرسة ولد صالح ميلود بمنطقة صلامندر , صارت منذ 1999 مدرسة تستقبل كل عام طلاب من معهد اللغة الفرنسية في اطار مقياس "المسرح" . شاركت الجمعية في المهرجانات و الملتقيات الوطنية والدولية, كان لها عدة مشاركات في المهرجان الوطني لمسرح الهواة , الملتقى المسرحي بمليانة و بليدة , اليوم العالمي للفنان بتيارت , مهرجان المسرح لمدينة وهران , الربيع الجامعي لمستغانم , مهرجان المسرح المحترف لسيدي بلعباس , و مهرجان المسرح للأطفال

دورات الموجة :

على مستوى الولايات : مستغانم , بشار , النعامة , الوسط المدرسي , و الاجتماعي و الريفي .

في الخارج : دورة SAVOIE تحت رعاية خدمة الشباب Chambéry

المسرحيات التي شاركت بها في مختلف التظاهرات :

*132 سنة

*دم الحب

*العبد

*الكانكي و النحاس

*الاسد و الحطابة

*افريقيا بعد سنة

* حب عن بعد

* منفى الحرب .....و كتيرون

* آخر انتاج مسرحية "هدر"

الجوائز المتحصل عليها :

الجائزة الثانية للمسرح المحترف عن دم الحب, سنة 2013

الجائزة الاولى في مهرجان الهواة عن افريقيا بعد سنة, سنة 2014

جائزة احسن عرض نسوي في بجاية عن هدر سنة 2016

نبدة عن مسرحية هدر :

هي عمل مسرحي تم انتاجه من طرف جمعية الموجة لمدينة مستغانم من اخراج حنان بوجمعة و النص المحوري لعلولة ، يعد اليوم من الربرتوار الجزائري حيث اقتبسه الصحفي مصطفى كساسي من مسرحية "الخبزة" المسرحية التي انتجها الراحل عبد القادر علولة في بداية السبعينات استوحى صاحب الاجواد فكرتها من نص لتوفيق الحكيم "رغيف لكل فم" تتعرض المسرحية لمتقف كاتب اسمه علي يعيش في ظروف لا تختلف عن ظروف الانسان البسيط الذي يعاني يوميا في البيروقراطية و البورجوازية الطفيلية في مجتمع لم يتخلص من اثار الفكرة الكولونيالية من جهل و تخلف و بؤس , "علي" هو نموذج المثقف الملتزم بقضايا شعبه , المثقف الذي يجعل خبرته و قلمه في خدمة الفئات التي لا لسان لها , و في سبيل الحرية و العيش في كرامة , يتحدى "علي" الظروف القاسية و التضيقات التي تفرضها السلطة البيروقراطية ليوصل عن طريق قلمه هموم الناس الى السلطات و بالتالي يتمكن علي أن يحصل على اعتراف بعمله من قبل المجتمع و السلطة .

فالفكرة التي طرحها علولة في مسرحية "الخبزة" تعكس الواقع المعاش من فترة السبعينات الي يومنا و التي طرحت و جسدت في صيغة أخرى في مسرحية "هدر" و التي تدل على ان الاوضاع لم تتغير , المتمثلة في طبيعة العلاقة بين السلطة و المثقف من جهة و بين المثقف و المجتمع من جهة ثانية .

فنانون , كتاب , و صحفيون ... نخبة من ما أنجبت هذه الأرض ذهبوا ضحية الغدر و الإغتيال , ذهبوا و ذهبت ذاتنا و ذاكرتنا مع رحيلهم .

هناك أحياء ميتون و هناك ميتون أحياء و "هدر" حديث الحي الميت مع الميت الحي عسانا نحي بموتهم دونما يعودوا إلى قبورهم .

بطاقة فنية لمسرحية "هدر "

اخرج : بوجمعة حنان

مساعدة الاخراج : بوجمعة خولة

كتابة النص: مصطفى كساسي

موسيقى : عبد القادر صوفي

سيينوغرافيا : بوجمعة جيلالي

مدة العرض : 50 دقيقة

الممثلون :

بن ناصر خليدة

بوشليل زهيرة

موفق محمد

عادل طويل

سوداني أسماء

بن قدة رشيد

ولد حمو صهيب

الفريق التقني :

ريجسور و تقني الصوت : مفلاح بلقاسم

تقني الضوء : بلماحي الغالي

قراءة للمسرحية :

تدور أحداث المسرحية خلال 50 دقيقة حيث تمرر رسالة واضحة و دقيقة دفاعا عن الكاتب المثقف و الصحفي الحر و التي تقول بأعلى صوت لا للصمت "هدر"- "Parle"

تبدأ المسرحية برقصات تعبيرية حركات كوريغرافية التي تشير إلى الدكتيلو أي الكتابة مرافقة مع الموسيقى حيث يعبر من خلالها الممثلون أن ممنوع " التكلم , السمع , القراءة " ثم تظهر شخصية "سي علي" حامل في يده مجموعة من الصحف ما يدل على أنه الرجل المثقف .

يبدأ علي حديثه مع زوجته التي لا يهمها إلا المال و لا تهتم بما يكتبه زوجها من كتب فوصلت دعوة "لسي علي " من وزير الثقافة الدي يدعوه الى التكريم .

جهز "علي " نفسه و ذهب الى الاحتفال .

الاحتفال كان فرصة للقيام الممثلين برقصات السخرية لرجل الحكومة من أجل السيطرة على الصمت . على الخشبة تقريبا الكل موجود : الأصيل , المخادع , المرأة , الشجاعة , الحالم , الظالم , المثالي , ثم تنقلب احداث المسرحية الى الجدية و الذي يدل على " la comédie noire "

يبن لنا الممثلون في هدا الجزء صورة مصغرة لما كان المجتمع الجزائري يعيشه في فترة العشرية السوداء و التي تعود الآن , كما قدموا هذا الجزء بعرض كوريغرافي آخر و الذي يدل على قهر السلطة للصحفيين مصاحبة الأضواء و السينوغرافية المعبرة التي قدمتها المخرجة و هي عبارة عن مجموعة كبيرة من الجرائد التي تغطي كل الخشبة و شاركت الممثلين في رقصاتهم الكوريغرافية

فكلنا بحاجة الى التكلم يكفينا فقط التواصل مع بعضنا و فمهم الآخر و التعرف على التاريخ "سي علي" ذلك الرجل المثقف البسيط الملتزم بقضايا شعبه من

معاناة يومية مع البيروقراطية يجد نفسه في صراع دائم و هو يبحث عن الحرية و الكرامة بعيدا عن الظلم و قساوة الحياة

اختتمت المسرحية بكلمات جد معبرة و هي: " اللي نطق قتلوه و الفاهم هجروه ....الشعبي ما بغاش يولي مواطن ..."

" كتب يا تاريخ و سجل ميدادك بحور و وديان ..." حيث يكرر الممثلون هذه العبارة " كتب....كتب...كتب..." .

تحليل و عرض دليل المقابلات :

- من خلال بحثنا تبين أن الجمهور المستغانمي يتردد على المسرح الجهوي في مختلف التظاهرات (مهرجان المسرح الهاوي، مهرجان الطفل، ليالي الرمضانية، ومأخرا تظاهرة مستغانم عاصمة المسرح)
- والشريحة الاكثر استقطابا لهذه التظاهرات هي الفئة النسوية والتي تتردد على المسرح باستمرار، كما تبين ان كلى من المتغيرين السن و المستوى التعليمي تأثير على تلقي المسرحية و فهمها، حيث كلما كان المبحثون دو سن انضج و مستوى تعليمي عالي يكون فهم و تلقي المسرحيات بطريقة فعالة .
- أما بخصوص دوافع تردد الجمهور على المسرح كان من اجل تغيير الجو الترويح عن النفس من جهة و اكتساب المعارف و الخبرة من جهة اخرى (لدوي الاختصاص) و كذا الالتقاء المباشر مع الممثلين .
- أظهر المبحوثين تجاوبهم مع المسرحية من خلال فهم و تلقيهم لها أي المسرحية , كون الرسالة التي قدمتها المسرحية و صلت بطريقة واضحة و مبسطة التي تبرز في رأيهم مختلف أساليب قمع و قهر المثقف , و بخصوص الكاتب و الصحفي من طرف السلطة و تعزيز قيمة الكتابة في المجتمع .
- في رأي المبحوثين , للمثلين دور كبير في تمرير الرسائل و التوصل لاقناع الجمهور من خلال فهمه لبعض القضايا العالقة و الطابوهات .
- من خلال ترتيب المبحوثين بين أن الأغلبية يولون الاهتمام بالدرجة الأولى إلى التمثيل تليها الغناء فالرقص , الديكور , الأضواء و هذا دليل أن الجمهور يهتم بمضمون الرسالة قبل شكلها.

- أما بخصوص المواضيع التي تناولتها المسرحية أظهروا بعض المبحوثين اهتمامهم بمختلف المواضيع التي عولجت , كونها تكشف عن بعض الحقائق في المجتمع و تؤثر في الجمهور , و البعض الآخر من المبحوثين كانوا ذات اتجاه معارض لفكرة المسرحية و موضوعاتها كونها تتهم السلطة بطريقة مباشرة .
- تأثر, استماع , الرغبة في المقاومة , تفاعل , هي احاسيس المبحوثين و شعورهم حول المسرحية التي في رأيهم تحمل أفكار و رسائل أنتجها المخرج و جسدها الممثل بهذف دعوة الجمهور إلى تعزيز قيم المواطنة .
- أهم فكرة استخلصها المبحوثين أن المسرحية كان لها هذف توعوي تحفيزي للجمهور من أجل النهوض من جديد بالكتابة الأدبية و الصحفية , و تعزيز قيمة الكاتب بالمجتمع
- ساهمت أحداث المسرحية لشد انتباه الجمهور (المتلقي) لمواصلة المسرحية حتى النهاية .

الخـاتـمة :

بعد هذا العمل لا يسعني إلا أن احمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات، وأشكره على ما من به علي من إكمال هذا البحث، الذي كان هدفي من خلاله تسليط الضوء على أساليب التلقي عند جمهور المسرح المستغانمي من خلال مسرحية "هدر" و الغوص في نظريات التلقي والمفاهيم الحديثة للجمهور توصلنا إلى أن الجمهور يتفاعل بصفة مستمرة مع الرسائل الإعلامية، فالرسالة الاتصالية في المسرح تحتاج إلى متلقي مدرك لفعل الإرسال مفسر تأويلي , ففي هذا النوع من التلقي يوجد تباعد بين الممثل الشخصية والممثل الدور لبناء موقف ، وبين الدور والمتلقي بهدف خلق إعادة إنتاج الدالة المسرحية الأدائية في كافة مراحل التلقي وفك فجوات العرض من خلال نقده ومحاورته في كافة مراحل التلقي المتمثلة في لحظة الحضور الحي للعرض المسرحي .

وتوصلت من وراء هذا البحث أن الجزائر كغيرها من أقطار الوطن العربي عرفت الفن المسرحي بصفة متأخرة .فضلا عن أنّ بدايته كانت تراثية ,فتراوح مستواه بين النشاط والركود طيلة الفترة الاستعمارية.

ويمكن أن نقول أن جمهور المسرح المستغانمي في تطور مستمر وقوي خاصة بعدما استطاع المسرح الجزائري يحقق اهدافه المسطرة و هي نشر فن جديد في المجتمع و زرع الوعي لدى الجمهور, فالجمهور من أهم المتغيرات في عملية الاتصال

في الأخير نتمنى أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع و الذي من وراءه ايصال رسالة للجمهور عامة و أصحاب المسرح خاصة بالتعرف على الدلالات التي احتواها العرض المسرحي و التعرف على الدراسات الإعلامية في مجال الجمهور من خلال نظرية التلقي .

قائمة المراجع :

1-المراجع باللغة العربية

1/ أحمد بدر , أصول البحث العلمي و مناهجه , وكالة المطبوعات , الكويت , ط2 , 1982.
2/ أ. لارامي و ب.فالي , البحث في الاتصال عناصر منهجية , تر: ميلود سفاري و اخرون , مخبر علم اجتماع الاتصال للبحت و الترجمة , الجزائر , 2004.
3/ آلان روبرت ، التلفزيون والنقد المبني على القارئ، تر: حياة قاسم محمد، دراسات إعلامية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس ،1991 .

4/ الطيب مناد ,أثر المسرح الملحمي في أعمال كاكي , رسالة ماجيستر , جامعة وهران , الجزائر , 1996 .

5/مخلوف بوكروح , التلقي و المشاهد المسرحية , مؤسسة فنون و ثقافة , الجزائر , 2004

6/ بوكروح مخلوف, نظريات التلقي , محاضرات السنة 1 ماجستر , الجزائر , معهد علوم الاعلام و الاتصال , 2006-2007
7/ بوكروح مخلوف , الحدث المسرحي و الجمهور , دراسة وصفية تحليلية للتجربة المسرحية الجزائرية "1973-1989 " نموذجا , رسالة لنيل درجة دكتوراه الدولة في علوم الاعلام و الاتصال , جامعة الجزائر , 1997-1998 .
8/ بوكروح مخلوف , المسرح الجمهور التلقي , مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف , 2006 .
9/ بينيت سوزان, -جمهورالمسرح نحو نظرية في الانتاج و التلقي المسرحيين تر:سامح فكري,مراجعة:أ.د. نهاد صليحة,تقديم:أ.د. فوزي فهمي,اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مــسرح,1994 .

10/ بيوض أحمد ,المسرح الجزائري نشأته وتطوره , منشورات التبيين الجاحظية , الجزائر , 1998 .

11/ برمانة السنية , العلاقات المسرحية و جمالية التلقي , رسالة ماجستير , جامعة وهران, الجزائر , 2009-2010 .
12/ جلاوجي عزالدين , الفن المسرحي في الأدب الجزائري, ,دار هومة, ط1 .

13/ حامد خالد, منهجية البحث في العلوم الاجتماعية و الانسانية , الجزائر جسور النشر التوزيع 2008 .

14/ د.ماري إلياس,د.حنان قصاب حسن, المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض, عربي-انجليزي-فرنسي , مكتبة لبنلن للنش ,ط1.
15/ د.فواز منصور الحكيم , سوسيولوجيا الاعلام الجماهيري , دار اسامة للنشر و التوزيع , الاردن , عمان , ط1 , 2011 .
16 / روجلد بسفيلد, فن الكتاب المسرحي , للمسرح و الإذاعة و التلفزيون و السينما , تر: دريني خشبة , مطبعة النهضة مصر , 1978 .

17/ د .ليليا شا وي , مقاربة التّلقي والتّأويل ودورها في التعرف على جمهور وسائل الإعلام المسرح الجزائري أنموذجا , كلية علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر

18/ د.صالح خليل أبو أصبع , العلاقات العامة و الاتصال الإنساني, دار الشروق للنشر و التوزيع , ط1 , الاصدار الثاني , عمان-الاردن , 2004.

19/ رواء هادي الدهان , وسائل الاعلام و مستويات التقة , دار اسامة للنشر و التوزيع , 2013 , ط1 ,

20/ روبرت هولب ,نظرية التلقي ، مقدمة نقدية: ، تر: عزالدين إسماعيل, المكتبة الأكاديمية, القاهرة، 2000م .
21/ سفيلد آن اوبر , مدرسة المتفرج , تر: حمادة ابراهيم , سهير الجمل , مركز اللغات بأكاديمية الفنون , مصر .
22/ سعد الدين ابن أبي شنب , المسرح العربي لمدينة الجزائر, مجلة الثقافة -العدد 55 ,الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ,1980 .

23/ سمير سرحان , دراسات في الادب المسرحي , دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع , القاهرة , 2000 .

24/ صلاح فضل,مناهج النقد المعاصر.,القاهرة, دار الأفاق العربية,1997 .

25/ صالح لمباركية , المسرح في الجزائر , داربهاء للنشر والتوزيع , ط2 , 2007 .

26/ فولفغانغ ايزر, فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب,تر: حميد لحميداني والجيلالي , الكدية منشورات مكتبة المناهل
27 / قسايسية علي,أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه, المنطلقات النظرية والمنهجية لدراسات التلقي دراسة نقدية تحليلية لأبحاث الجمهور في الجزائر , 2007/2006
28/ منصوري لخضر , تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ,منشورات مخبر ارشفة المسرح الجزائري , وهران ,ط1 ,2014 .

29/ محمود عباس عبد الواحد, ـ قراءة النص وجماليات التلقي , دار الفكر العربي , القاهرة,1996 .

30/ مكاوي عماد، الاتصال ونظرياته المعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، 1998 .

31/ ميراث العيد , الادب المسرحي نشأته و تطوره , رسالة ماجستر , جامعة القاهرة 1998 .

32/ ناظم جودت خضر ,الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق-عمان-الأردن،1997م

33/ نيوتن , نظرية الادب في القرن العشرين ,تر: د عيسى علي العاكوب , افريقيا الشرق , ط1, 1996.

2-المراجع باللغة الأجنبية :

1/ André G Bourassa, Le glossaire pratique de le critique , 2eme Ed , la salle Hurtubise,HMD,SD,

2/Morley, Robins K., *Spaces of Identity,* Hanul, Seoul, 2000

2/Wolfgang Iser , L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique ,trd :collectif ,ed :Mardaga,1985

3/Umberto eco ,la structure absente,Ed Mercure de France,paris

المواقع الإلكترونية :

/ http://tunisie-education.com/threads/1181,

http://assarouf.assoc.co/t215-topicle

http://assarouf.assoc.co/t215-topicle

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article41035

المدحق

دليل المقابلة

المعلومات الشخصية :

1 الجنس : ذكر ☐ أنثى ☐

2 السن :

18 – 30 سنة ☐

31 – 47 سنة ☐

48 – 60 سنة ☐

أكثر من 60 سنة ☐

3 المستوى الدراسي :

متوسط ☐ ثانوي ☐ جامعي ☐ غير ذلك ☐

الأسئلة العامة :

1 هل تتردد للمسرح الجهوي نعم ☐ لا ☐

2 ما الدافع الذي يجعلك تهب الى المسرح .....

التلقي المسرحي للعرض :

1 هل استمتعت باحدات مسرحية "هدر " نعم ☐ لا ☐

2 هل وصلتك الرسالة التي في المسرحية نعم ☐ لا ☐

اذا كانت نعم أذكر ماهي .....

3 ما رأيك بأداء الممثلين .....

4ماذا اعجبك في مسرحية هدر رتبهم من (1-5) :

التمثيل ☐ الديكور ☐ الأضواء ☐ الموسيقى ☐ الرقص ☐ الغناء

5 هل تجد المواضيع التي تناولتها المسرحية مهمة ؟

.....

6ماهو شعورك وأنت تشاهد مسرحية "هدر"

.....

7 ما هي الفكرة التي استخلصتها من مسرحية "هدر"

.....

8 هل جعلتك أحداث المسرحية تتشوق لمعرفة نهايتها ؟

نعم ☐ لا ☐

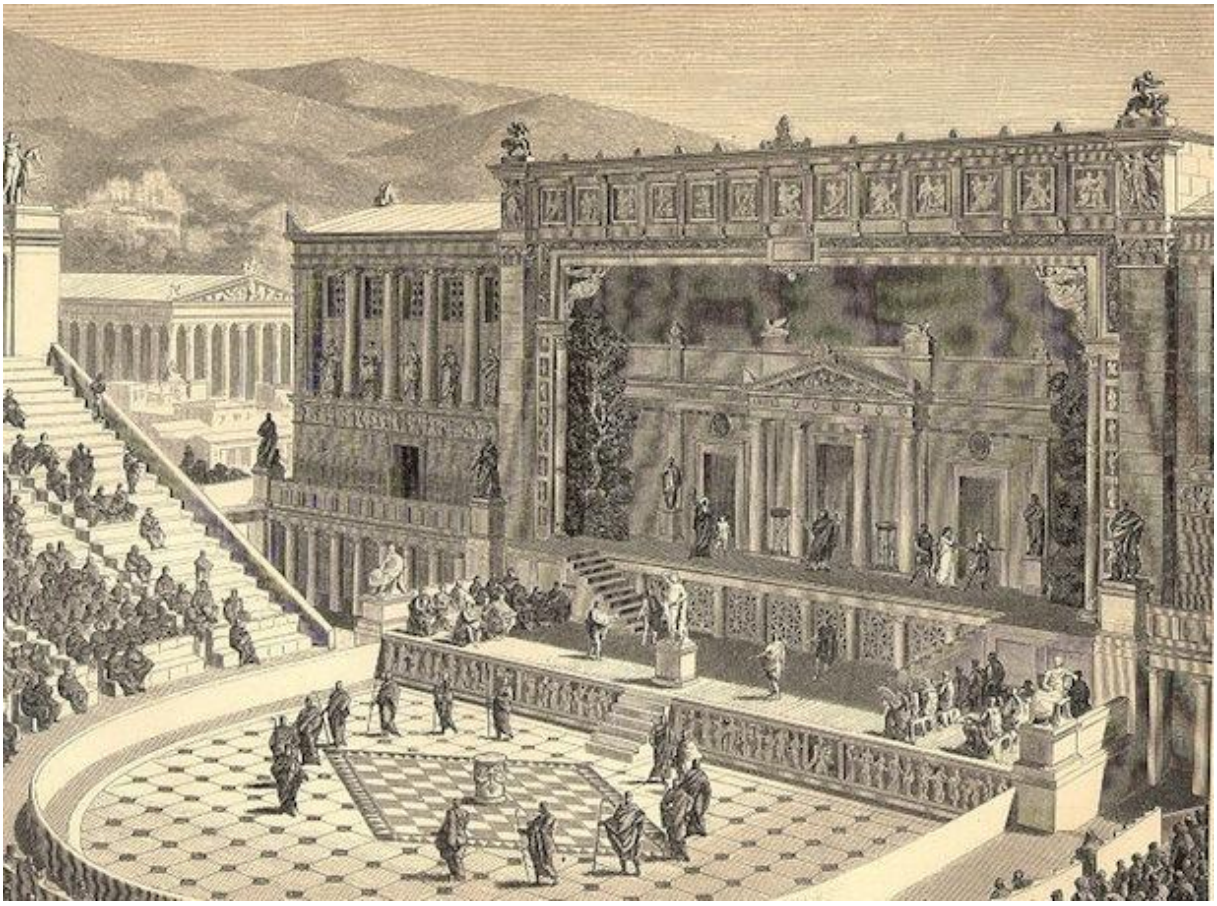


PHOTO : DR

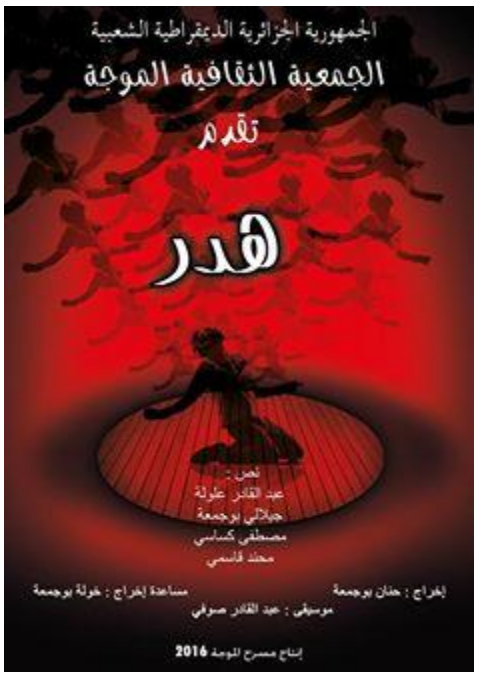
«Parle !», un spectale qui brille sur les planches

La troupe de théâtre El Moudja a présenté, hier, la représentation de sa nouvelle pièce théâtrale intitulée *«Parle !»*, dans son local à Salamandre. Forcée, en 2009, de déménager de son ancien lieu d'activité lequel se dressait sur l'une des falaises du bord de mer à Salamandre, la troupe de théâtre El Moudja (la vague) a sans doute perdu le son des vagues et leur rythme qui accompagnait les répétitions des comédiens, mais sûrement pas le courage et la détermination de faire toujours exister cet art à Mostaganem. Depuis, abritée dans une ancienne école primaire, l'association El Moudja a fait de ce lieu abandonné un lieu où il fait bon vivre. Un lieu d'espoir et de créativité pour les jeunes.

Avec peu de moyens et beaucoup de bonne volonté, les membres de cette association ont pu transformer les classes en lieu de rangement de décors et des costumes, une régie improvisée. Quant à la cour, un autre espace d'expression, auparavant pour les élèves, elle l'est, aujourd'hui, pour les comédiens qui se sont complètement approprié les lieux. Un lieu ouvert à tout moment, un espace accessible à tout le monde. *«Ici, la porte n'a pas de clé !»* se plaît-on à dire. Cette nouvelle pièce *Parle !* a déjà participé aux rencontres deAbdelkader Alloula organisées du 5 au 12 mars à Oran. Un hommage est rendu aux journalistes assassinés durant la décennie noire, notamment à Tahar Djaout dont on retrouve la phrase célèbre *«hder wou mout»* (le silence c'est la mort. Si tu parles tu meurs, si tu te tais tu meurs, alors, parle et meurs. ndlr).

On y retrouve également un passage de la pièce *El Khobza* de feu Abdelkader Alloula. Dans cette pièce, on trouve les comédiens phares de la troupe mostaganémoise, en l'occurrence Omar Nouara, Aida Bouchelilou ou encore le talentueux Nacer Soudani. Ce travail purement artistique est réalisé par Hanane Boudjemaa qui se lance, pour la première fois, dans la mise en scène. Néanmoins, la metteuse en scène novice dans ce domaine a une certaine expérience de comédienne. Mais, dans sa nouvelle entreprise scénique, elle devra non seulement compter sur sa propre expérience de plusieurs années dans le théâtre mais, certainement, sur la présence de son père, Djilali Boudjemaa, lequel a toujours préféré rester dans la discrétion, dans les coulisses, en se dévouant complètement à la scène. La pièce sera produite aujourd'hui au théâtre régional de Mostaganem.

Salim Skander


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
الجمعية الثقافية الموجة
تقدم
هدر
تمثيل :
عبد القادر عطرة
جيلالي برجمعة
مصطفى كساسي
محند قاسمي
إخراج : حنان برجمعة
مساعدة إخراج : خولة برجمعة
موسيقى : عبد القادر صرفي
إنتاج مسرح الومضة 2016

الفـــهـرس :

- شكر و تقدير
- الإهداء
- مقدمة .....أ

I – الاطار المنهجي :

I -1- الإشكالية 04
I -3- أسباب اختيار الموضوع 06
I -4- أهمية الدراسة 06
I -5- أهداف الدراسة 06
I -6- منهج الدراسة 07
I -7- مجتمع الدراسة.....08
I-8- عينة الدراسة 08
I -9- مفاهيم الدراسة 09
I-10- الدراسات السابقة 11
I -11- صعوبات البحث.....13

II الاطار النظري :

II -1 خصوصية جمهور المسرح.....16

1 4 -مفهوم الجمهور 17
1 5 - مفهوم جمهور وسائل الاعلام 22
1 6 - علاقة الجمهور بالفن المسرحي 26

II-2 **نظرية التلقي و تطورها** 32
2-1- التطور التاريخي لنظرية التلقي و مفهومها.....32
2-2- التلقي المسرحي 42
2-3- أشكال تلقي الرسالة الاتصالية.....47

II 3 **المسرح** 53
3-1- نشأة المسرح و تطوره.....55
3-2- المسرح الجزائري 74
3-3- اللغة في المسرح الجزائري 83

III الاطار التطبيقي :
3 نبدة عن جمعية الموجة 93
4 نبذة عن مسرحية "هدر" – انتاج جمعية الموجة -.....95
3 بطاقة فنية عن مسرحية "هدر" 96
4 قراءة للمسرحية 97
5 عرض و تحليل المقابلات 99

-الخاتمة
-المراجع
-الملاحق