الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عمار ثليجي – الأغواط

كلية:الآداب و اللغات
قسم:اللغة والأدب العربي

مذكـــرة ماستـــر

تقديم الطالبة : الزهرة تناح

ميدان: لغة وأدب عربي

شعبة:أدب عربي

تخصص:أدب حديث ومعاصر

تلقي الخطاب المسرحي الجزائري العامي مسرحية " البابور غرق "أنموذجا

لجنة المناقشة:	الدرجة العلمية :	الصفة:
بوداود وذناني	د- أستاذ التعليم العالي	رئيسا
عبد القادر بلغربي	د-أستاذ محاضر –أ-	مشرفا ومقررا
جلول بن شاعة	د- استاذ محاضر –أ-	مناقشا

السنة الجامعية:2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــــــــــــداء

أهدي عملي المتواضع هذا ...

إلى الوالدين الكريمين، حفظهما الله ورعاهما.

وإلى باقي أفراد العائلة خاصة الإخوة والأخوات.

وإلى كل من يحب ويحترم العلم والعلماء إليهم جميعا أهدي هذا العمل راجيا من الله التقبل

الزهـــــــــــرة

كلمـــة شكـــر

الشكر لله وحده، ثم الشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف، الأستاذ عبد القادر بلغربي، أشكره على كل ما قدمه لي من مساعدة ونصح، وعلى كل الملاحظات القيمة التي كان يزودني بها، والثقة التي منحني إياها في تصحيح متون الرسالة، التصحيح تلوى التصحيح، حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، والشكر موصول إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث المتواضع.

لكم جميعا كل التقدير

مقدمة

مقدمـــــــــة:

المسرح العامي هو أكثر الفنون القدرة على التواصل مع النفوس البشرية ، فهو المعبر عن رغبات الإنسان وأفكاره ومعالجة قضاياه، فإشتهرت المسرحيات العامية أكثر من غيرها، لأنها الأقرب لأذهان الناس ومشاعرهم ولغتهم ،تناولت كل القضايا التي عالجها المسرح الفصيح، بل وتجاوزته إلى الغوص في القضايا المختلفة الإجتماعية والسياسية ،بنكهة واقعية ساخرة ولغة بسيطة هي لغة الإستعمال اليومي، مطبوعة بالفكاهة والسخرية والارتجال حتى وصلت إلى جميع المجتمع على إختلاف مستوياته وثقافاته.

وقد كان حظ المسرح الجزائري وافرا من هذه المسرحيات التي أسست لثقافة المسرح وصنعت مجموعة من المسرحيين النجباء الذين تحملوا أعباء وصعوبات كتابة النص باللغة العامية ،كما تحملوا أعباء عرض هذه النصوص في قاعات العرض الحكومية ،وشهدت الساحة المسرحية الجزائرية إشكاليات عديدة منها ما هو أكاديمي ،ومنها ما هو إيديولوجي خاضع للرقابة والوصاية الثقافية والسياسية –على الأقل- في مرحلة مبكرة من الإنتاج المسرحي ،إلا أنه تحرر نوعا ما من هذه القيود وتجاوز الحدود بالعديد من أعمال المسرحيين الجادين في كل أطوار وفي جميع مراحل إنتاجه،من هذا المنطلق رأينا تسليط الضوء في هذا العمل على المسرح الجزائري المكتوب بالعامية وإنتاج المسرحيات التي عالجت معظم القضايا المتعلقة بالواقع الجزائري والحياة العامة ورأينا أن معظم المسرحيات العامية ظلت راسخة في الأذهان رغم لغتها البسيطة وتركيبها الدرامي العادي وديكوراتها الساذجة ،فهل نستطيع قراءتها مثلها مثل الخطابات المسرحية الفصيحة ؟وهل خضعت المسرحيات العامية لنفس الأطر التي تخضع لها الفصيحة ؟بل تعدى ذلك إلى إشكالية أخرى بإمكانها إثراء الجانب النظري في أليات الكتابة المسرحية وكيفية بناء المسرح العامي أو الفصيح بشكل عام ؟وكلها إشكاليات تتضمن العديد من الإجابات .

وهذا ما دفعني إلى إختيار الموضوع الذي يحاول الوصول إلى رؤية واضحة لهذا الإشكال الذي عانى منه العديد من المسرحيين كما أننا نجد شحا في الدراسات الأكاديمية لهذا الفن التواصلي والتفاعلي و إعتمدت في هذه الدراسة على بعض المصادر والمراجع منها :نص مسرحية "البابور غرق" لسليمان بن عيسي ،ومحمد فراح الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ونبيل راغب فن العرض المسرحي ،وجوليان هلتون نظرية العرض المسرحي، كما إخترنا في ذلك خطة وفق المنهج الوصفي الذي يساعدنا على الوقوف أمام الخطاب المسرحي الجزائري فاخترنا مدخلا وفصلين ،مهدنا في المدخل للدخول في الخطاب المسرحي ونشأته وتطوره ،ثم انتقلنا إلى الفصل الأول عرضنا فيه آليات الكتابة المسرحية وشروط نضج العمل المسرحي ،ومشاركة الأطر المساعدة على انتقاله من النص المكتوب إلى عرض كفن مكتمل، وأردنا في الفصل الثاني أن نسلط الضوء على مسرحية ذات بعد سياسي ،في شكلها الإجتماعي كتطبيق لما أجمل في الجانب النظري ،وهي مسرحية "البابور غرق" لسليمان بن عيسي ،ثم أتممنا البحث بخاتمة نلخص فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها .

وبطبيعة الحال كانت لهذا الدراسة مصاعب وعراقيل كثيرة ،منها قلة المراجع وشحها في المسرح عموما وفي هذه الجدلية خصوصا ، إضافة إلى شح كبير في طبع النصوص المسرحية ، قلة المراجع التي تناقش هذه المسرحية وتشرحها وتذللها وخاصة أن هذه المسرحية لصاحبها سليمان بن عيسى ، لم تكن معروفة لدى الكثير من الناس إلا بعد عرضها.

وفي نهاية هذه المقدمة ،لا يفوتني تجديد الشكر والعرفان بالجميل إلى كل من قدم لي يد العون وساعدني في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر أستاذي المشرف عبد القادر بلغربي على صبره وتشجيعه لي ،فله كل الشكر والتقدير ،وفي الأخير أرجوا أنني وفقت في إعطاء إضافة جديدة للمسرح في الجزائر الذي ظل يعاني ولا يزال من قلة الباحثين والدارسين إلي يومنا هذا .

ونعتذر مسبقا عما يجد فيه من نقص أو خطأ فالكمال لله وحده وهو من وراء القصد.

مدخل

مدخـــــــــل:

يعرف المسرح كفن بتنوعاته المختلفة كخطاب ممنهج يخدم فكرة أساسية، فهو من الفنون المركبة التي تشمل على أشكال فنية وإبداعية متنوعة ومتداخلة فيما بعضهما، فهو من أكثر الفنون القدرة على التواصل مع النفوس البشرية.

"يتمتع الخطاب المسرحي بخصوصية جائزة بوصفه حاضنة ثقافية ومعرفية متعددة ومتنوعة من الأنساق والأفكار والروايات والمقاربات الجمالية التي أسبغت عليه صفة التفرد من بين الخطابات الإبداعية الأخرى، فضلا عن السحر الأخاذ الذي تبعثه الأنساق البصرية والسمعية والحركية المؤتلفة ضمن خطاب العرض المسرحي"[1].

مفهوم الخطاب:Discours

حظي مصطلح الخطاب باهتمام الدارسين في مجالات مختلفة، مما أدى إلى تعدد مفاهيمه لتأثر كل دارس بمجال تخصصه، ما أنتج تصورات متمايزة غير أنها متكاملة في الوقت ذاته.

"ولعل تعريفات المختلفة دليل قاطع على ذلك فمثلا المعاجم اللغوية العربية تعطي بعض الدلالات والترادفات التي جعل الخطاب كلاما يحمل دلالات معينة خاصة وأن مفاهيم الخطاب الحديث في التراث العربي لم تتطور إلا في القليل من المقاربات التي تحمل إشارات أو لمحات عابرة عند فقهاء اللغة الذين حاولوا تأسيس علم اللغة أمثال عبد القاهر الجرجاني في دراسته لتفسير القرآن الكريم، وإبن جني في دراسته لخصائص اللغة، والجاحظ في كتابه البيان والتبيين وكذلك إبن خلدون في المقدمة، والتي ميّز فيها بين نوعين من الخطاب خطاب يحمل أمرا مقدسا شرعيا أو خبرا من السماء تصديقه أمر، الخطاب يخبر عن واقعات من عالم الطبيعة، ولكل خطاب مقياس للصدق تبعا للعالم الذي يحيل إليه عالم الغيب أو عالم الطبيعة"[2].

"ومن التعاريف المعجمية للخطاب، تعريف سمير نجيب اللبدي القريب من تعريف الملفوظ لدى علماء السميولوجيا: الخطاب حال من حالات الكلام وهو قسيم التكلم والغيبة ويأتي في ترتيب الأعرفية والحضور ثانيها والخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة ولمفهومه مدلولات أحدهما باللفظ الموضوع لذلك كضمائر الخطاب المتصلة أو

---

[1]- باسم الأعسم، مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع طباعة نشر وتوزيع، سورية، دمشق، الطبعة الأولى، 2010، ص9.

2- أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية "الصدمة" أنموذجا مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير ،كلية الآداب للغات والفنون ،قسم الفنون الدرامية ،إشراف ميراث العيد وهران 2011/2010 ص10.

المنفصلة وهي أنت وفروعه وإياك وفروعه والتاء المتصلة بأمر الفعل المضارع أو التاء المتحركة بالفتحة أو الكسرة وثاني المدلولين، التركيبات الكلامية التي توجه مضموناتها إلى المخاطبين وذلك عبارات كشأن أي كلام يوجهه المتكلم إلى مخاطبه، وعلي هذا تكون دلالة الأول على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ، ودلالة الآخر عليه يعنيها السياق والمقام."

"ويعرفه جميل صليبا في معجمه الفلسفي بقوله: القول « Discours » هو الكلام والرأي والمعتقد وهو عملية عقلية مركبة من سلسلة من الألفاظ العقلية الجزئية أو تعبير عن الفكر بواسطة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها البعض[1]."

وهو الكلام الذي يقصد به الإفهام من هو متهيئ لفهمه الكليات فالقول أو الخطاب هو أحكام او قواعد تسلسلها الجمل والأفكار أو التوالي العبارات في الكلام.

ويعد هاريس Zelling Harris أول من اهتم بدراسة الخطاب من الغربين وعرف الخطاب:" ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض[2]" .

و نلاحظ من هذا التعريف إهتمام "هاريس" بالعلاقات التوزيعية بين الجمل، محاولا تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب، بحيث تصبح كل العناصر تعبيرا عن انتظام معين يكشف عن بنية الخطاب.

ويرى بنفست Benveniste في تحديد لمفهوم الخطاب:" أنه كل قول يفترض متكلما ومستمعا ويكون لدى الأول نية التأثير في الثاني على صورة ما[3]." أي بين باث و متلقي يوجد شفرة مرجعية.

وكما نشير أن "لميشال فوكو" « Michel Foucault » نظر حول الخطاب: " إذ يعتبره مصطلحا لسانيا يتميز عن نص وكلام والكتابة وغيرها بشملة كل إنتاج ذهني سواء كان نثرا أو شعرا منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا ذاتيا أو مؤسسيا، وللخطاب منطق داخلي و إرتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب، لبنان، بيروت1984، ص204.

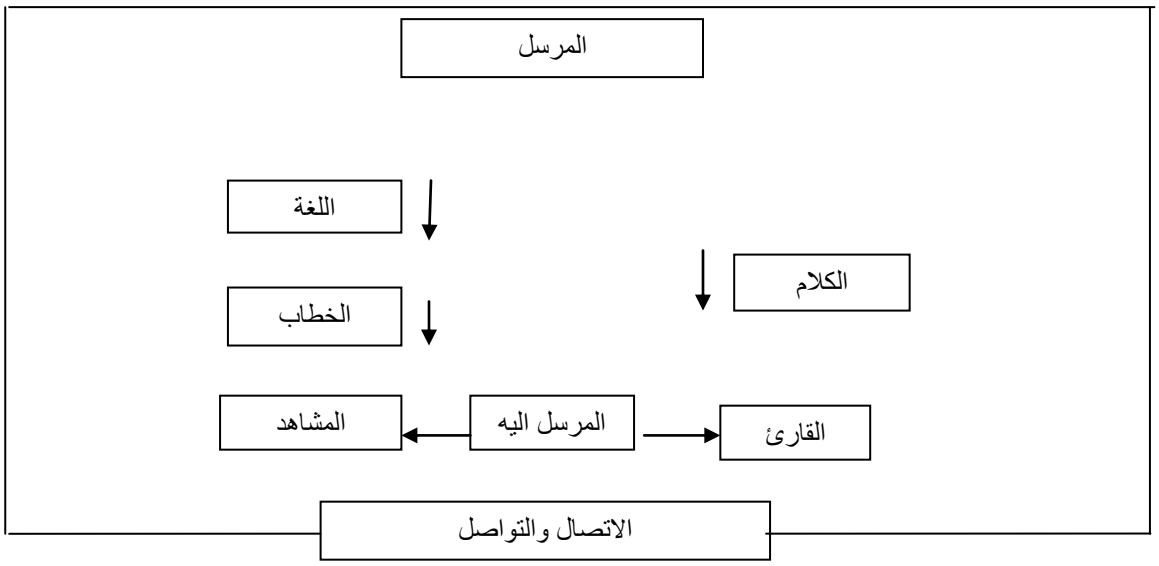
2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد-التبئير) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة 3 سنة 1997 ص17.

3- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق, الجزائر، الطبعة 2، سنة 2003، ص15.

فردية يعبر عنها أو يحمل معناها، أو يحيل إليها بل قد يكون خطابا مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما"[1].

فالخطاب هو مجموعة من الجمل والملفوظات الصادرة عن الأفراد والجماعات والمؤسسات وتختلف باختلاف المتكلمين و العصور، "وهو كل متجلية في صورة تواصلية أو إجتماعية، أو هو لغة التفاعل بين أفراد المجتمع الذين يتواصلون باللغة ليشكل دلالة لغوية منتجة في صورة شخصية من قبل متكلم ومزود بغرض تواصلي خاص ووظيفة ثقافية محددة"[2] .

"ومن هنا يمكن إعتبار الخطاب شكل من أشكال الاتصال يتحقق بواسطة اللغة، ومن خلال الكلام والشكل الآتي يوضح أن جذور مصطلح الخطاب تعود إلى نظام من الرموز التي تمثل اللغة والتي بدورها تحتاج إلى الكلام لإنجازها وتوجيهها إلى المخاطب"[3].



ونستنتج ومن خلال ما سبق أن الخطاب هو مجموعة مترابطة من الجمل والملفوظات الذي يتوجه فيه المتكلّم

1- ميشال فوكو، نظام الخطاب, ترجمة، محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر-لبنان- الطبعة 1، سنة 1994 ص9.

2- محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة 1، سنة 2005, ص39.

3- كمال غانم، جوان 2017، الخطاب المسرحي بتحديد المصطلح، مجلة جسور المعرفة، شلف، الجزائر، العدد10 ، جوان 2017، ص408.

إلى المتلقي، فهو فعل حيوي وإنجازي يتطلب مؤثرا متأثرا وقصدا كما يعد من أهم العناصر التي تحدد طرق الإتصال الفعال وتضبط بنية التعبير.

يصعب تحديد مفهوم الخطاب المسرحي لأنه يجمع كثيرا من الخطابات، تتنوع فيه وتتداخل وتتمايز أحيانا كثيرة، كما تتحكم فيه منطلقات متنوعة تجعله خطابا مكثفا ومتشابكا.

"إن الحديث عن الخطاب المسرحي هو حديث عن السمات والخصائص المميزة والفارقة له مقارنة مع الأنماط الإبداعية الأخرى، خصوصا تلك التي تتقاطع معه على أكثر من مستوى، وإذا كانت عملية تحديد هذا الخطاب تختلف حسب المنطلقات الفكرية والفنية والإيديولوجية، وتتباين بتباين الأبحاث والدراسات الدرامية، فإن هناك شبه إتفاق حول القضايا العامة التي يطرحها هذا الخطاب، و المظاهر التي تجعله ينفرد عن باقي الأجناس الإبداعية الأخرى"[1].

"لذلك يمتلك الخطاب المسرحي الوجود الفني المزدوج النص والعرض، فهو يستوجب وجود المتلقي وبفضل هذه الميزة إكتسب نوعا من التفرد نحو تيمتين، روابط الإتصال والتواصل الفكري للموضوعات الجمالية التي تعطي دلالات مختلفة علي مستوى النص والعرض، وأول ما يتبادر إلي الأذهان عند ذكر الخطاب في المسرح، هو المظهر المزدوج، الخطاب النص، والخطاب العرض فهما وجهتان لعملة واحدة حيث لا تصلح العملة إلا بوجهيهما معا"[2].

"لأن قيام الخطاب المسرحي علي ثنائية أساسية هي نص وعرض، هي التي تجعلنا نعتبر وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا، خصوصا وأن الطرف الأول من هذه الثنائية قد يجعل من المسرح فنا يقترب إلى حد من بعض الأجناس الأدبية الأخرى، في الوقت الذي يجعله الطرف الثاني جزءا لا يتجزأ بما يسمى بفنون الفرجة، أي تلك الفنون التي تقوم علي أساس الانجاز والآداء، بإعتبار الخطاب المسرحي ظاهرة إبداعية تتسم بنوع من الاستقلال والتمايز عن الظواهر الإبداعية الأخرى"[3].

فالخطاب المسرحي قائم على ثنائية النص والعرض، وهما نصان لنص واحد، وخطابان في خطاب واحد، ينتقل من لغة مكتوبة إلى لغة مؤداة على الخشبة وداخل القاعة.

1- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي, دار البيضاء, الطبعة 1, سنة 2006, ص13.

2- كمال غانم، الخطاب المسرحي بتحديد المصطلح, جسور المعرفة, شلف الجزائر, العدد 10 جوان 2017، ص408.

3- نفسه، ص16.

"ويتبين من هذا أن خاصية التمسرح لا تتحقق الا داخل مستويين اثنين من الممارسة المسرحية هما النص والعرض، فكل عمل أو إنجاز مسرحي يتشكل من مجموعة من الدلائل والعلامات منها ما يشكل المادة التعبيرية للنص، وهي الدلائل اللغوية التي تعتمد على الاشتغال النوعي للغة الطبيعية باعتبارها أداة للتعبير والتواصل، ومنها ما يشكّل المادة التعبيرية للعرض وهي دلائل وعلامات سمعية وبصرية تعتمد على توظيف مجموعة من الأنسقة السينوغرافية التي تحقق التواصل مع المتلقي"[1]،وعليه فإن المسرح خطاب الخطابات المتنوعة، ومجموعة من الأنساق المتكاثفة.

" والخطاب المسرحي في العصر الحديث يعرف بالتعددية النصية في المسرحية، أي هو مجموعة من النصوص التي يطرحها العرض المسرحي الواحد، وهو عمل إبداعي معقد، في نص المؤلف المكتوب، ثم النص الشارح والذي يؤدي علي خشبة المسرح وهو الذي يطرحه المخرج، ثم النص الذي يتلقاه المتفرج أي نص العرض"[2]، ممايعني أننا أمام خطابات وليس خطابا واحد، أو خطابا متعدد النصوص، أو نصا متعدد الخطابات.

ويقول عبد الرحمان بن زيدان في شان خطاب النص والعرض " أنهما خطابان يتميز احدهما عن الاخر والعلاقة بينهما وطيدة ذلك، أن المسرح دائما ومنذ البداية كان نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال إتحاد وتناغم مجموعة من العناصر تتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية، وكان هو حال المسرح في بدايته الأولى، حيث كان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة كثيرا ما يتولى صياغة العرض المسرحي لنصه"[3].

"ويعني هذا أن الخطاب المسرحي يقوم على ثنائية نص وعرض، ليجعلنا بضرورة أمام عملية تواصل دائمة وهذا ما قامت به " آن أبر سفليد" بالتمثيل بالشكل التالي:Anne woersfeld

المرسل: متعدد: ممثل، مخرج، مؤلف

المرسلة: العرض لغوية شفهية، سمعية، بصرية

1- المرجع نفسه، ص20.

2-عمر بلخيري، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية, منشورات الاختلاف, الجزائر, الطبعة1, 2003, ص17-18.

3- أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية "الصدمة" أنموذج, مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب للغات والفنون ،قسم الفنون الدرامية ،الإشراف ميراث العيد وهران 2010-2011 ص24.

المتلقي: الجمهور"[1].

وعليه ولكي يكون الخطاب المسرحي خطابا بكل ما للكلمة من معنى يجب أن يأخذ بعين الإعتبار هذا المتلقي الذي أصبح يمثل الدور الأساسي في الخطاب المسرحي، ذلك أن الخطاب لا يجد صداه الفعلي ولا تكامله الفكري والفني إلا عند المتلقي المتفرج القارئ، باعتبار مسؤولا أساسيا لهذا الخطاب.

"لأن الخطاب المسرحي لا يفرض معني ولكنه يقترح معاني، وإن محاولة الوصول إلي دلالة نهاية ومنيعة سيؤدي الي فتح متاهات وإنزلاقات دلالية لا حصر لها، فكل شيء يخفي داخله شرا، وكلما تمّ الكشف عن سرما فإن السر سيحيل علي سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي"[2].

"فالخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار و إيد يوجيا قد يصعب علي المؤلف التصريح بها"[3] .

كما يعبّر عن حلول ممكنة عن المتلقي، بل قد يلقي مشكلات على المؤلف فيجعله مبدعا نصّا جديدا إنطلاقا من ردود الجمهور، ومنها تتعدد القراءات كما تتعدد الخطابات، وهذه ميزة في المسرح تجعله النّص التفاعلي الذي يولد في كلّ عرض، بل في كل عرض جديد نصّ مخالف ومتميّز عن المؤلف وعن النّص الأول.

"وإنطلاقا من هذا قام "باتريس بافيس" "Patris Bafis" بمحاولة تحديد أبرز الخصائص والسمات التي تميز الخطاب المسرحي وتجعل منه خطابا ابداعيا نوعيا يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- ينبغي البحث عن الفاعل أو الفاعلين في الخطاب المسرحي داخل الأماكن التي لا نتوقع وجودهم فيها، ذلك أن الفاعلين الايديولوجي. والنفسي غالبا ما يظهران كما لو أنهما يوجدان خارج المركز، إلى درجة أن الإخراج لا يقدم عنهما سوي صورة تقريبية وهمية.

2- يتسم الخطاب المسرحي بعدم ثباتيته، أو سكونيته لأن كلا من المخرج والممثل يفضلان الاختلاف عن النص ومحاولة اعادة صياغة بشكل يتلاءم والمقامات التلفظية.

1- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي, ص40.

2- أمبرتو ايكو، التأويل بين السينمائيات والتفكيكية, ترجمة, سعيد بنكراد. الدار البيضاء, المركز الثقافي العربي, بيروت 2000، ص33-24 .

3- عمر بلخير، في تداولية الخطاب المسرحي, مجلة إنسانيات, العددان 14-15, ماي ديسمبر 2001 ص107-108.

3- يتميز الخطاب المسرحي بخاصيتيه الحركية والمشهدية مع العلم أن قابليته للترجمة المشهدية ترتبط دائما بخصوصيته الصوتية وبإيقاعية بلاغته.

4- تكشف موضعه في مقامات معينة لموجب مستويات دقته عن العناصر التي كان من الممكن أن تظل ثاوية داخل النص.

5- تتفاوت وتتباين جدلية الخطاب المسرحي من حيث إرتباطه بالتغيرات المقامية الدرامية ومن حيث الصراعات الدرامية التي تحاول أن يقترح حلولا مع العلم أن الخطاب قد يكون في بعض الأحيان محكوما بالصدفة.

6- يسعى الخطاب المسرحي باعتباره شكلا تخاطبيا إلى تعويض الحوار وما يقتضيه من مبادلات تخاطبية درامية.

7- ذلك أنه في إطار هذا الحوار، المبادلة التخاطبية قد يلتمس فضاء القول بالفضاءات المشهدية، مع العلم أنه في الأشكال الخطابية المسرحية غير التحاورية يكون فضاء القول متضمنا بالقاعة والركح"[1].

وبالتالي فالخطاب المسرحي هوخطاب قائم علي صراع جدلي بين نص مكتوب وأخر معروض كل منهما يكمل الأخر.

من خلال هذه العناصر السابقة يمكن القول على أن الخطابات المسرحية تتنوع حسب الفاعلين فيها من مؤلفين ومخرجين وحتى الجمهور، ويتلقى هذا الأخير الرسائل المدعمة للخطابات الإيديولوجية المتنوعة، والتي تدفع بالمشاهد إلى تغيير نمط حياة أو فكرة معرفية، فهل عرف المسرح الجزائري هذه النصوص وهل نشأ مسرحا جزائريا يمكن أن نقف عليه؟

نشأة المسرح الجزائري:

1- بداية المسرح الجزائري:

"يلاحظ الدارس في ظهور المسرح الجزائري أنه ولد في سياق ظروف محاولات التحرر، فهو واحد من أهم قلاع المقاومة الثقافية والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تشكلت بوادر

[1]- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ص42-43.

النهضة وأفرزت بناء فلك ثقافي جديد يحتل فيه المسرح مكانة خاصة، فهو يختلف عن سائر البني الثقافية الأخرى وهذا يدل على أن ولادة فن المسرح في الجزائر لم تكن ولادة إعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحين، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار ثقافية وحضارية في إنسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية"[1].

"وهذا فليس غريبا إذن، أن نكشف شخصية وطنية هي شخصية الأمير خالد خلف ستار مشهد الارهاصات الأول لنشوء المسرح الجزائري بحكم تكوينه الإسلامي وإطلاعه الواسع علي الثقافة الفرنسية قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة فطلب من الممثل المصري (جورج أبيض) حين إلتقى به في باريس سنة 1910م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر وعندما عاد جورج أبيض إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة1911م منها مسرحية (ماكبث) لشكسبير والتي عربها المصري محمد عفت ومسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي و(شهيد بيروت) للشاعر حافظ إبراهيم"[2].

"وأسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية، الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقة أنجزت خلالها عروضا لتلك النصوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين و العلماء والوجهاء والأدباء و بقي نشاط هذه الجمعيات مستمرا لعدة سنوات حتي قيام الحرب العالمية الأولى كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحية (مقتل الحسين) من تأليف جماعي والتي أشرف على عرضها الامير خالد نفسه مع وجهاء القوم"[3].

"و بعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية فقدمت مسرحيتين هما: (في سبيل التاج) و(غفران الامي) أما المسرحية الثانية فقد كانت بعنوان (عاقبة البغي) تلك المسرحية التي برز فيها محي الدين باشطارزي كممثل"[4].

---

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري(دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع), دار التنوير, الجزائر, الطبعة 1, سنة 2013, ص25.

2- المرجع نفسه ص26.

3- نفسه ص27.

4- نفس الصفحة .

"وتعليقا على هذا النشاط يذكر "لمباركية صالح". "أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى، نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه و أحواله، يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه، وإضاءة من نور يهتدي به الجزائريون نحو الحرية والمستقبل، دون الإحتماء بالثقافة الإستعمارية أو الغوص فيها"[1].

"إن دور الأمير خالد في الحركة الوطنية الجزائرية والمساهمة في تطويرها وتقويتها، لهو دور مركزي يقره كل المؤرخين للواقع الجزائري، وإن دوره في تأسيس المسرح الجزائري هو دور رائد تؤكده مختلف المراجع، سعى إليه جاهدا إلى تشكيل قوي الحركة الوطنية الجزائرية في سنوات الأولى من القرن العشرين، فلم يغفل ما للجبهة الثقافية من أهمية في مواجهة الاستعمار وكان إهتمامه بضرورة ميلاد مسرح جزائري يدل علي وعيه بأهمية للإسهام في تربية الناس و توعيتهم، كما يدل علي وعيه بالبعد الحضاري لفن المسرح الذي إحتكرته الحضارة الغربية لزمنا طويلا."[2]

ومن هنا كان عمل "أمير خالد" في تأسيس جمعيات المسرحية الجزائرية رائدا لما لها من دور فعال مما يدل على مدى حاجة الحركة الوطنية الجزائرية إلى فن المسرح وتطويره.

2-تطور المسرح الجزائري:

-المسرح أثناء الثورة :

"يتوقف المنشغلون بالمسرح الجزائري عند رسالتهم النضالية، فكل الذين إهتموا بالتأليف والكتابة والتمثيل كانوا يواجهون الإدارة الفرنسية وقوانينها الجائرة بكل ثبات وعزم، وقد كان لهؤلاء الروّاد الفضل الكبير في بقاء عناصر تهتم بالمسرح وتكافح من أجل بقائه، ومن هؤلاء الأستاذ "مصطفى كاتب" الذي أنشأ فرقة مسرحية من الهواة سنة 1940 أطلق عليها إسم فرقة "المسرح الجزائري" وقدمت عدة أعمالا داخل الوطن وخارجه حتي سنة 1952 ثم استقرت بفرنسا نظرا للضغوط الممارسة على كل ما من شأنه أن يخدم الثورة، وفي نوفمبر سنة1957 إستجابت الفرقة إلى نداء جبهة التحرير الوطنية وهو نداء إلى كل الفنانين الجزائريين لإنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وكانت فرقة "مصطفى كاتب" في تلك الفترة تستعد للمشاركة في مهرجان موسكو للشبيبة العالمية

1- نفس الصفحة.

2- المرجع السابق ص28.

عام 1957بمسرحية "نحو النور" "لعبد الحليم رايس[1]"

"وقد تحدد العمل المسرحي إبان الثورة التحريرية وهو المشاركة مع الثورة والعمل علي إبرازها بأعمال فنية يكون المنطلق فيها الكفاح ومقاومة الاستعمار، إن الإيمان بالثورة أعطى دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح إلى التأليف والكتابة في موضوعات نضالية تصور الشعب الجزائري البطل وكان العزوف عن الموضوعات الاجتماعية الهزلية منها و الجادة واضحا".[2]

"وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي إلتف حوله كل كتاب المسرحين وقد ظهر فنانون كحسن الحسيني المعروف بـــ "بوبقرة" والطيب أبو الحسن الذين أنشئوا فرقا مسرحية في المعتقلات فظل المسرح الجزائري يساير الظروف والمراحل الحرجة التي تسير بها البلاد، وكان كل ظرف عمل مسرحي يناسب تحدي الحواجز والعراقيل ويعود الفضل في ذلك إلى أولئك الذين عرفوا كيف يحولون هذا الفن إلى سلاح له أهمية بجانب سلاح النار"[3].

المسرح الجزائري بعد الاستقلال

1-المرحلة الاولي1962-1972 :

"عرف المسرح الجزائري مرحلة البناء والتشييد والتأميم وإنتهج مبدأ الإشتراكية فأصبح ملكا للشعب ومعبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون المسرح خادما للحقيقة في أصدق معانيها سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتفاني ومصالح الشعب ولا يمكن ان نتصور نصا دراميا بلا صراع فبدونه تتجرد الأشخاص من الحياة والرونق"[4].

وتوكد "تمارا الكسندروفينا" "إن المسرح العربي بدأ بالجزائر خلال الندوات والمناقشات الإبداعية وبروز رويشد بأعماله الإجتماعية والثقافية، والإهتمام بالمسرح العالمي خاصة "شكسبير" "كارلوغوزي" "توني بلات" فكتور هيجو قوقول "موليير" وأخذ المسرح في هذه المرحلة صبغة ثورية علي شكل مسرح "بريخت" (القاعدة

1- صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دار البهاء الدين للنشر والتوزيع، الطبعة ، 2 الجزائر، 2007، ص160.

2- المرجع نفسه، ص161.

3- مرجع السابق ص 161.

4- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ت، ص23.

والاستثناء) وهنا برز "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي تأثر بالمسرح البريختي في جل أعماله فثم عرض "القراب الصالحين" "ديوان القراقوز" "افريقيا قبل الواحد" "الشيوخ" التي توجت بأحسن عرض مسرحي وعانت العروض من مختلف الأحداث والتطورات"[1].

المرحلة الثانية 1973_1982 :

"ساير المسرح الوطني مختلف التطورات إبتداء من (تطبيق المرسوم الوطني 38-70 بتاريخ12-06-1970)"،[2] "والقاضي بتنظيم المسرح الوطني، كمؤسسة وطنية ذات طابع صناعي وتجاري وهو مالم يتوافق مع النشاط المسرح الوطني فتمت إعادة عروض سابقة وكذا الاقتباس من المسرح العالمي "هي قالت وأنا قلت" عن "بيراند يللو" و"دائرة الطابشير القوقازية " لبريخت" وقد عالج المسرح القضايا الإجتماعية كالبيروقراطية في مسرحية "تخطي راسي" ل "ماكسي فيش" ومن المسرح العربي وعن عصام محفوظ مسرحية "إلي يفوت يموت" و"بدر البدور" لفارس لوري ومسرحية "ولد عبد الرحمان كاكي" 132 سنة تعالج قضايا وطنية ثورية وكان تأثير "بريخت" فيها واضحا"[3].

المرحلة الثالثة1983_1989 :

"رغم الإهتمام بالمجال الثقافي عامة والمجال المسرحي خاصة ورغم الندوات والتوصيات فقد بقيت حبرا علي ورق وهو ما دفع بالممثلين للاعتماد علي إمكانياتهم الإبداعية فثم عرض مسرحية "الدهاليز" عن مكسيم غوركي و "عجاجبية و عجايب" عن "إدوارد فيلبو" و"الحافلة تسير" عن "إحسان عبد القدوس" و"بائع راسو في قرطاسو" عن "سعد الله ونوس" بالإضافة إلى "قارسيا لوري" و "بن جونسون" و "أرثر ميلر"[4].

"تزامن أول عرض مسرحي مع مهرجان قرطاج الدولي عام 1983 بتونس بمسرحية "قالوا العرب قالوا عن

1- العلجة هذلي، توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية "القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي" أنموذجا ،كلية الاداب و العلوم الاجتماعية،قسم اللغة العربية وأدابها،لمذكرة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف بوطابع العمري، المسيلة 2009/2008 ص10.

²- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري 30 سنة مهام وأعباء، منشورات التبيين الجزائر، سنة 1995، ص 46.

2- المرجع السابق مذكرة، ص11.

4- المرجع نفسه ص12.

"محمد الماغوط" وقد غلب في هذه المرحلة البحث عن خصوصية تتماشي والتطورات السائدة فتم إنتاج مسرحيات من التراث الشعبي أثرت المسرح الوطني بأنماط جمالية وفكرية وتكريس أسلوب المداح والقوال ونال من خلالها "عبد الرحمان كاكي" الميدالية الذهبية في المهرجان الإفريقي بتونس عام 1987 وعن مسرحية "ما قبل المسرح" والجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة عام 1989" [1].

ونستنتج من كل هذا أن المسرح الجزائري نشأ في ظلال الحركة الوطنية وانطبع بالطابع الشعبي البسيط فقد حقق المسرح قفزة نوعية في إنتاجاته فحقق بذلك نجاحا ملحوظا توج بجوائز عالمية.

1- المرجع نفسه ص12.

الفصل الأول

آليات الكتابة المسرحية

أولا– آليات كتابة المسرحية:

تخضع الكتابة في المسرح إلى أليات مختلفة عن آليات النصوص القصصية والروائية، مما يجعلها تتميز بخصائص تسير وفقها أحداث المسرحية وهي :

1– اللغة:

تعد اللغة الوعاء الذي يختزن الفكر ويحمله، من أجل التعبير عن حاجات الفرد والتواصل بين أصحابها. "فاللغة بمفهومها العام هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية، ولابد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار"[1]. "ذلك أنها في النص المسرحي تعد لغة مكتوبة من أجل أن تؤدي وتتحول إلى أصوات منطوقة فوق الركح بطرائق إلقائية خاصة"[2].

"ومن الواضح أن اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الحياتية لأنها تمتاز بدقتها في التعبير، وحيويتها في إيراد الدلالات والإيحاءات، وإصابتها الهدف الفكري والفني بوعي عميق"[3].

ومن هنا اللغة أداة حيّة لتعبير والتفكير والتوصيل في النص المسرحي، فهي تقنية تلفظية تعد لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي، على أنها ركيزة أساسية فيه.

2- الحوار:

إن الحوار المسرحي هو جزء من العمل الدرامي الذي يدفع إلى التطور والتسلسل الأحداث، كما أنه يساعد على كشف عن طبيعة الشخصيات المسرحية.

والحوار هو " شكل من أشكال التواصل، ويتم فيه التبادل بين طرفين أو أكثر، أو بين الشخص ونفسه، والحوار من صنوف الخطاب في المسرح ويشبه المحادثة في الحياة اليومية، لكنه في المسرح مركز منتقى ومهذب وله غاية محددة "[4].لأنه الأداة التي يجب أن تنتقل عن طريقه كل شيء هذا أنه وسيلة من وسائل المحادثة والمناقشة.

---

[1] - فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي، الأردن، (د ط). 1999، ص 101.

[2] – محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، المرجع السابق، ص 37.

[3] – نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان، ط 1، 1996، ص 33.

[4]- فرحان بليل، النص المسرحي–الكلمة والفعل–اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2003، ص 107.

"ويعدّ الحوار الأداة التي تتواصل عن طريقها شحنات المسرحية، حيث ينتقل من لغة النص الى لغة العرض. ومن حوار لغوي إلى دراما تمثيلية، والحوار في ضوء ذلك ليس الحديث الكلامي العادي، أو الخطاب المرسل إلى المشاهد عن عمد، وإنما هو أداء تمثيلي لجمل حوارية تنظمها لغة هضمها الممثل، فيتجاوز بها مع نظرائه "[1].

هذا أن الحوار يشكل أداة لتواصل ووسيلة مهمة من وسائل العرض المسرحي بإعتباره أداة فنية فيه.

"بمعنى أن الحوار المسرحي هو الذي يقدم المادة الفنية للقارئ والمخرج والجمهور بهدف تحقيق عمل مسرحي متميز من جهة ومن أجل خلق نوع من التواصل بين الذوات الفاعلة في النص والمتلقي من جهة أخرى"[2].

فالحوار هو عملية تبادل الأقوال تعبيرا عن غرض تواصلي معين بهدف تحقيق عرض مسرحي جيد لدى جمهور المتفرج.

"بإعتبار أن الحوار هو أحد الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وذلك لأنه المادة الأساسية في البنية الحوارية"[3].

فالحوار إذن هو الميزة التي ينفرد بها المسرح عن غيره من فنون الأدبية الأخرى، فهو محرك الأحداث ومصور الشخصيات ومبلغ إلى الهدف المنشود، فهو الأداة لتقديم حدث الدرامي إلى الجمهور جيدا ومكتملا.

3- الشخصية:

فهي ذلك المحرك الأساسي للفعل المسرحي الذي يحدد كل الأفعال المسرحية.

"وتعدّ الشخصية من الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية وتحفزه على الكتابة"[4]." ذلك أن الشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي من خلال التناغم مذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية، ومن ثمة فإن الشخصيات المسرحية لا تعتبر ذوات فاعلة منفردة ولكنها تعتبر ذوات فاعلة متصلة"[5].

---

[1] – أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدينا، القاهرة، ط 1، 2001، ص 152.

[2] – محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، المرجع السابق، ص 38.

[3] - محمد قيس عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني، نموذجا، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012، ص 39.

[4] – عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، (د ط)، 1980ن ص 347.

[5] – محمد فراح، (المرجع السابق)، ص30-31.

هذا أن الشخصيات المسرحية تعتبر شخصيات حيّة ومتحركة ومتفاعلة بتجربة الممثل الذي سيتقمصها وبتجربة الجمهور الذي سيتلقاها[1].

فالشخصية هي أساس نجاح العمل المسرحي فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما أو في أي عمل أدبي كان فهي صانعة الأحداث في المسرحية.

"ومن هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال ذلك سلوك الممثل وانفعالاته وحواره وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام، وأنها بهذا-دون انفصال عن غيرها من العناصر-أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة المشاهد"[2].

وعليه فالشخصية في المسرحية سواء كانت مكتوبة أو مشاهدة تعتبر المحرك الرئيسي للعمل المسرحي من بدايته إلى نهايته.

4-الزمان :

"إن دراسة الزمن في المسرح تبدو عسيرة نظرا لكون المسرح ثنائي الشكل النص والعرض إذ أن إدراك الزمن يختلف من شكل إلى أخر هذا لارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداثا قد يكون لها وجد الواقع والتاريخ. "[3]

"كما يصعب التحكم في الزمن المسرحي على مستوى النص أو على مستوى العرض ،وتكمن الصعوبة في كون العلامات الزمن في النص تبدو عامة وغامضة أحيانا ،أما على مستوى العرض فالإيقاعات والتقطيعات يصعب اردراكها جيدا نظرا لسرعة التي تتجلى عليها ،فالزمن يسري ديناميكيا على الطريقة الخطية ."[4]

وعليه يبقى الزمن هو تتابع الأحداث دون قطع في تسلسلها.

5-المكان :

يعتبر المكان الجغرافي الكائن على منصة المسرح وما يحتويه من عمارة سواء كان ديكوريا أو قطع إكسسوار ،إذ أن عنصر المكان " هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي منه في النص ،إذ انه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث ويتميز المكان المسرحي في النص أو

1- ينظر، مرجع نفسه، ص 31.

2 - عبد القادر قط، من فنون الأدب فن المسرحية، دار النهضة، بيروت، ط 2ن 1978، ص 21.

3-عمربلخير،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظربة التداولية،ط1،منشورات الاختلاف الجزائري،ص83.

4-نفسه،ص90.

العرض أو لما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان ،وأول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان ،ولا بد من معرفة ان النص هو شبكة من العلامات اللغوية ومن العلاقات المرجعية التي تشير الى المكان ليكون النص واضحا من حيث ادراكنا المكان. "[1]

6- الصراع:

يضمن هذا العنصر حركة الأفعال الناتجة عن الأشخاص المتحركة على الخشبة، وينمي أفعالها وأحداثها ليفعل النص إلى النهاية.

يرى الدكتور عبد العزيز حمودة " أن الصراع يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي وهي ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه، إرادة أن تكسر الإرادة الخرى. فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء"[2]. فهو يصور حدة المواجهة بين القوى المتصارعة على البقاء كفكرة درامية تتنامى طيلة المسرحية أو تتضاءل لتلد قوة أخرى طاغية عليها.

كما يعرفه عبد المنعم أبوزيد "بأنه هو الذي يضع الحركة، ويمنح تواجدها وديناميتها، وهو تقنية درامية نشأت مع المسرح واستمرت معه على الآن بأشكال متطورة مع التطور الحادث في بنية المجتمع"[3].

ويبقى الصراع أهم أجزاء المسرحية، التي يبنى عليها النص المكتوب والنص الممثل على الخشبة.

7- الحبكة:

من العناصر البناء المسرحي، وركيزة أساسية تجمع الأجزاء الأخرى كلها، وهي من حَبَكَ:أي نسج وأحكم الشيء بالحبل وربطه، وفي المسرح تعد الحبكة "مثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها مترلة الروح"[4].

والحبكة "هي الإطار أو المسار الذي يشقه الفعل أو الحدث الذي يجب ألا ينظر إليه على أنه مجرد حركة جسمية أو نشاط مادي ملموس، بل يمتد ليشمل كل ما تفعله الشخصيات، سواء أكانت تجارب في ميدان

1- عمر بلخير،مرجع سابق،ص90.

2 – عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998ن ص 102.

3 – عبد المنعم أبوزيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب القاهرة، 2002، ص 18.

4 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة، الأنجلو المصرية، 1982، ص 54.

المعركة، أو تقع في الحب، أو تتخذ قرارات أو تتجنبها، أو تتحدث عما يجيش بصدرها من مشاعر خاصة، سواء توجهت بالحديث الى الشخصيات الأخرى أو الى جمهور المشاهدين، فالحبكة هي التي تحدد نوعية الأحداث التي ستتضمنها المسرحية، والنظام الذي ستتبعه في تدفقها الواحد بعد الآخر، ولذلك تعد الحبكة بصفة عامة العملية الدرامية التي تحتوي على إختيار الأحداث، وتنظيمها، وتطويرها من بداية المسرحية حتى نهايتها"[1].

ويعني ذلك أن هذا العنصر هو من يضمن بناء المسرحية كلها لأنها الفلك الذي تدور فيه الشخصيات ونشاطاتها وأفعالها مبنية بناء مقصودا يؤدي إلى الشكل اللازم للشخصيات وحركتها، كما تمسك الأفعال والأحداث بخيط اللغة الدرامية في حيز مملوء بالترابط والتناسق حتى يتولد موضوع المسرحية.

8- الحل:

يأتي آخر النص نتيجة الصراع الدرامي بين الشخصيات التي تضمنها النص المسرحي، وخلاصة الأفكار النهائية لموضوع الأحداث فهو الحل والإنفراج عقدته بعد تعقد الأحداث وتشابكها فيما بينهما.

ثانيا- العناصر العملية المسرحية:

تتداخل عناصر أخرى بالإضافة إلى لغة المسرح في إكتمال المسرحية في شكلها المعروض أمام الجمهور، وهنا نتحدث عن العناصر التي تمكن المسرح من الاستمرار والتواصل مع الإنسان وهي:

1- المسرح (خشبة):

هي المكان الذي تقف عليه الممثلون لأداء النص المسرحي.

"فهي مقدمة المسرح يحددها من جانبيها القوس المسرحي، وتتقدم نحو الصالة حوالي ثلاثة أمتار تقريبا، وبها فتحة الملقن، وتنتهي من جهة الصالة على هيئة قوس بداخله الإضاءة الموضوعة بطريقة لا تسمح برؤيتها من جهة الصالة وترتفع عن منسوب الصالة بقدر ما، وتمتد خشبة المسرح نحو العمق بمسافة تبلغ ضعفي عرض القوس المسرحي، وتكون خشبة المسرح مرتفعة وواسعة وتصنع من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطريقة تسمح بتنقية الصوت وتقويته، وأنواع خشبة المسارح كثيرة ومتعددة، غير أنها تتفق جميعها في فكرة خدمة الديكور المسرحي والأداء التمثيلي".[2]

---

[1] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي. ص 30-31.

[2]- WWW.bahrain.Falcon.com/vblt46597.htmc.219k.calared p*1-4.

تاريخ الزيارة 03/03/2018 على الساعة 14:30

"أما أرضية خشبة المسرح الآلية تتكون من مساحات تتحرك الى أعلى وأسفل بواسطة أجهزة كهربائية، وذلك لإيجاد مستويات مختلفة الارتفاع في أرضية المسرح، يقصد عمل التشكيلات المطلوبة المنظر المختلفة، وتمكين الممثلين من ظهور والاختفاء، تبعا لما تقتضيه أحداث المسرحية. كما هناك خشبة المسرح البسيطة فتتكون من مجموعة ألواح من الخشب، مركبة بعضها مع بعض، وموضوعه بطريقة يكمن إزالتها بسهولة وإعادة وضعها وتثبيتها بواسطة شناكل متحركة بحيث تصير جميعها قطعة واحدة"[1].

2- الممثل:

يعتبر الممثل الأداة الرئيسية للمخرج صياغة الحركة المسرحية فهو" الإنسان الذي يجسد شخصية عن شخصية الحقيقية أمام جمهورها"[2].

3- الجمهور:

يعتبر الجمهور عنصر فعال في العرض المسرحي لأن من أجله تعرض المسرحية فبدون الجمهور لايمكن أن يتحقق أو يكتمل هذا العرض المسرحي.

"يعد الجمهور المسرحي عنصرا من العناصر الأساسية المشكلة لماهية الظاهرة المسرحية التي تتسم بمظهرها التركيبي المعقد، لذلك فإنه من المستحيل تصور قيام عمل مسرحي في غياب الجمهور الذي يقوم بدور وظيفي أساسي يساهم في بلورة الجوانب المبدعة والخلاقة للعمل المسرحي، ويعني هذا أن الظاهرة المسرحية خلق جماعي يؤدي غياب عنصر من عناصره الى بتر الفرجة خصوصا إذ تعلق الأمر بالجمهور الذي لا تكتمل التجربة المسرحية بدونه"[3].

"فالجمهور المسرحي يختلف عن الحشد، ومن ثمة فإن وجود جمهور في حد ذاته لا يستطيع وحده أن يحول حدثا حقيقيا إلى حدث مسرحي وإلا تحولت كل حوادث الطريق إلى أحداث مسرحية، إن ما يفرق الأحداث الواقعية عن الحدث المسرحي هو عنصر الأداء التمثيلي المقصود، فضحايا الحوادث الذين يتجمهر الناس حولهم لا يمثلون، أما الممثلون فيعلنون صراحة وفعلا أن الأحداث التي يشخصونها هي أحداث يمكن أن تحدث، أي أحداثا ممكنة تجمع بين الحقيقة والخيال في آن واحد"[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص1-4

[2]- مارى إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط 1، 1997، ص 478.

[3]- محمد فراح، الخطاب المسرحي واشكالية التلقي 'مرجع سابق)، ص 51.

4- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 215.

فالجمهور وحده بإستطاعته أن يحقق نجاح هذا العرض المسرحي.

"ذلك أن جمهور المسرح لا يمكن تحديده لأنه لا يمتلك مواصفات محددة ومضبوطة ولا يتقيد بأية قيود لأنه في حقيقته جماعة من الناس اجتمعت في قاعة العرض، لا تختلف فحسب من حيث السن والجنس والثقافة. ولكنها تختلف أيضا من حيث قدراتها على فهم العروض المسرحية وإدراك مرسلاتها، ومع ذلك فإنه بالإمكان ان نست إليه بعض المواصفات التي تميّزه كالتالي:

- أن هذا الجمهور يتصل مع ذات الممثل الحقيقة التي تشخص النص المدعم بمختلف التقنيات الدراسية.
- أنه يأتي الى المسرح وهو يعرف مسبقا أن ما يشاهد لا يعتبر حقيقة بل مجرد إستعارة المعني أن الجمهور يأتي الى المسرح ليقاسم الفرجة إبهامها، وليحقق المتع الفكرية والجمالية.
- أنه لا يملك ملامح محددة لأنه يتكون من أناس مجهولين إجتمعوا بالصدفة ولا يعرف بعضهم بعضا"[1].

"إذ أن جمهور المسرح هو العنصر الذي يتحقق به الحدث المسرحي، لأن العرض المسرحي لا يجد صداه الفعلي وتكامله الفني والعقلي إلا عند المتفرج سلبيا أو إيجابيا مع الفرجة المسرحية"[2]. هذا أن العرض المسرحي يجد تكامله من خلال الجمهور المتفرج.

"لأن الجمهور المسرحي قد لا يمثل شرطا مسبقا لتحقيق العرض ولكنه مع ذلك يشكل القناة التواصلية الوحيدة بين الإبداع المسرحي وبين الثقافة والحضارة الإنسانية، لأن هذا الجمهور يعتبر الوسيط الأساس الذي بإمكانه تحويل الممكن إلى الكائن، أي تحويل العوالم البديلة الممكنة التي يطرحها المبدع المسرحي إلى الواقع، فحينما يقتنع الجمهور بمصداقية العمل المسرحي، يقوم ببث معانيه ومرسلاته إلى الوعي الثقافي العام بصورة مؤثرة، أما إذا لا يقتنع أو لم يفهم فإن معاني العرض ومرسلاته سوف تضيع في فوضى واللبس، ويعني ذلك أن الفنان المسرحي بإمكانه أن يدرب الجمهور، وأن يعلمه كيفية تفسير شفرات العلامات المسرحية المرسلة إليه"[3]. "وعليه فبدون جمهور لا يقوم أي مسرح، لأنه من أجل هذا الجمهور تكتب المسرحيات، ومن أجله أيضا تعرض ومن أجله تتم عملية الإنتاج الفكري والمادي لخلق ممارسته فنية جماعية"[4].

إذا لايتحقق العرض المسرحي إلا بجمهوره لأن من أجله تقدم وتعرض المسرحيات.

---

[1] – محمد فراح، (المرجع السابق)، ص 52.

2 – المرجع نفسه، ص 52.

3– جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 216.

4– محمد فراح، الخطاب المسرحي واشكالية التلقي، ص 46.

4- الديكور:

يبنى العرض المسرحي على مجموعة من المعايير التي لايمكن الإستغناء عنها من بينها الديكور الذي "يعد من العناصر التشكيلية الهامة في العرض المسرحي، فالديكور المسرحي في بعض الأحيان كان يكتفي بمنظر واحد حيث كان يشير إلى إمكانية الأحداث فقط ، إلا أن "أرسطو" إعتبره جزء مهم من عناصر العرض المسرحي فهو يستخدم لتبرير الفعل الدرامي وكذلك يساعد في زيادة تأثير الكلام أو الحركات، فقد عدة من تجهيزات الخشبة، أي أحد المكونات الست للتراجيديا"[1]، "فالديكور المسرحي هو الذي يحدد الشخصيات والمكان والزمان والفعل ويعطى دلالة وتفسير للفضاء وانفعالاته جمالية تحقق الرضا النفسي بما تحمله من معنى فني"[2].

"فالديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي وأسلوب الإخراج ليشكل وحدة فنية متكاملة، لذا يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وملابس وأسلوب الإخراج، بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي"[3].

"والديكور سواء كان ثابتا أو متحركا يعبر عما يحتويه النص ويبين الجو العام للعرض المسرحي، ويوضح التفاصيل والأبعاد النفسية للشخصيات، ويحمل دلالات رمزية مقصودة وكل هذا حسب تصميم رؤية المخرج الإبداعية والفنية والجمالية"[4].

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 102.

2 – نورة مقدس، جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، مجلة النص، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية، العدد الثاني، أفريل 2015، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ص 110.

3 – عثمان عبد المعطى عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المسرحية العامة للكتابة (دم)، 1996، ص 120.

4 – المرجع السابق ص 113.

ويبقى الديكور مجموعة من العلامات والدلائل والرموز التي تشغل المكان المسرحي وتملأه إلى جانب الشخصيات والممثلين[1]،يساهم في معاني النص وتنمية معانيها في ذهن المشاهد، كما يعطي بعدا فكريا إذ هو المكان والحيز الفعلي للأحداث، فالمشاهد يسمع ويرى وكل مجال رؤيته هي من خلال الديكور الذي يشغل فكرة ويبني من خلاله رؤية الأحداث وفهم الحوار. ويعطي أبعادا إضافية تضاف إلى خبرة الشخصيات.

5- الإضاءة:

تلعب الإضاءة دورا حيويا في العرض المسرحي فهي القيمة التي تتمثل في إضاءة المشهد، فهي التي تتيح للمتفرج على مايدور على المنصة.

فهي "أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي، وتعد من أكثر العناصر المثيرة في العملية المسرحية التي تفني العرض المسرحي بوجودها وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي"[2].

"كما تعد الإضاءة لغة فنية لعدد من الدلالات في فضاء العرض حيث تنقل الأفكار والأحاسيس وتخلق الجو النفسي المطلوب وتكشف عن الحالات الدرامية، فهي أول عنصر بصري يمكن للمتلقي من رؤية خشبة المسرح وأول عنصر بصري يعطي إيحاء ما للمتلقى فتعد دعامة من دعائم تكوين العرض وفي تصعيد المواقف الدرامية وإضفاء التشكيل الجمالي على فضاء المسرح"[3].

"فالإضاءة وبقية العناصر التقنية للعرض تشكل الصورة التركيبية الجمالية ذات دلالات ومعاني مختلفة باعتبارها عنصرا دراميا يساهم في التأثير على المتلقي، فهي تبرز الجماليات من خلال استخدامها اللون وتمازجه وتفاعلها مع عدة أشكال حيث تحقق قيمة جمالية على خشبة المسرح"[4].

فالإضاءة لها مكانة ومميزة في العرض المسرحي حيث تسلط على الشخصية أو الديكور أو غيرها مما يوحي للمتلقي أن يهتم به أو أن يحول نظره عليه.

---

1 – ينظر، محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص 36.

2 – المرجع السابق، ص 113.

3 – المرجع نفسه، ص 114.

4 – عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 169.

6- الموسيقى:

تعد الموسيقى شكل من أشكال الأداء المسرحي الذي يجمع بين الغناء والحوار و التمثيل والرقص وغيرها فهي تساعد المخرج في دعم الصورة الإقاعية للعرض.

هي " لغة تحاكي المشاعر وتخاطب وتتواصل مع الحياة اليومية حيث يتفاعل عنصر الموسيقى مع العرض المسرحي كتقنية أساسية من تقنيات العرض التي تتكامل مع التمثيل والحوار والسينوغرافيا لتشكل وحدة موحدة، وإرتبط المسرح منذ نشأته بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية، واختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحي باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ"[1].

"فالموسيقى المستخدمة في العرض المسرحي تكون مأخوذة عادة من أعمال معروفة أو تؤلف خصيصا للعرض المسرحي، بناء على رؤية المخرج، حيث تكون لها وظيفة تعبيرية كما يمكن أن تكون موسيقى حية تعرف أو تفني أثناء العرض، كما يجب ألا تكون مجرد موسيقى لملأ الفراغ وعلى المخرج أن يجعلها مرافقة لحركات الممثل وذات دلالات ومعاني هادفة، إلا أن استغناء عنها تماما في العرض المسرحي هو خيار إخراجي"[2].

" إذن الموسيقى والمؤثرات السمعية في المجال التقني هي المعادل السمعي للإضاءة التي تساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض المسرحي، حيث يجب تحقيق تعاون كامل بين مهندس الصوت والإضاءة والمخرج للتوصل الى التأثير الجمالي المطلوب في العرض المسرحي"[3].

وعليه الموسيقى غالبا ماتعد جزء متمم للعمل المسرحي الناجح، فهي تساعد على إيصال الأفكاروالمعاني إلى المتفرجين.

7- الحركة:

أما الحركة Le geste فهي تعني "وضعية الجسد، وحركة أطرافه، وهي كلمة محدثة ظهرت في القرن العشرين للدلالة على نظام تعبيري يطلق على حركة جسد الممثل الواحد، ومجموعة من الممثلين على الخشبة وهي عكس الثبات"[4].

1 – المرجع السابق، ص 116.

2 – المرجع السابق، ص 117.

3 – المرجع السابق، ص 117.

4- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 168-169.

"فالحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل، وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية"[1].

وتبقى الحركة من إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي، وتلعب دورا هاما في التعبير، فهي، فهي جزء من الخطاب المسرحي، يكون منحنى آخر لمعاني النص، فكل حركة وكل توقف مدروس لأنها أصل الأفعال المسرحية، وتبقى الشخصية من خلالها حية تحافظ على نسق من الإشارات ذات أبعاد دلالية مركبة مع النص، بل مكملة له، وتساعد هذه اللغة، منطوقة المسرحية وربما تكون أبلغ تأثير منه في التلقي وتوجيه الخطاب.

8- الصوت:

يعتبر الصوت بالعمل المسرحي عاملا بالغ التأثير فهو يحيط ويكمل ويقوي تلك التجربة المسرحية.

"ويطلق على الصوت في العمل المسرحي مصطلح "الديكور الصوتي" وذلك لأهميته إلى جانب بقية عناصر العرض المسرحي، في خلق العالم الدرامي وفي رسم صورة للمكان المرئي أو المتخيل على جميع الأصوات التي تتفوق على الموسيقى في مجال الدلالةـــ وبذلك تأتي وظائفها أكثر دقة وأكثر تنويعا"[2].لأنها ممارسات تقنية مرتبطة بالأبعاد النصية أو التأثيرية للخطاب المسرحي.

من هنا فالصوت يعني الموسيقى والمؤثرات الصوتية أحد العناصر المهمة في العرض المسرحي إلى جانب بقية العناصر العرض الأخرى، هذا لأنه يحقق التأثير المنشود بالمشاهد المتفرج.

9- الملابس المسرحية والمكياج:

تعتبر الملابس عنصر حيوي من عناصر التصميم المسرحي فهي تتنوع وتختلف حسب الدور الذي يقوم به الممثل في العرض المسرحي.

وتشكل الملابس المسرحية جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزينة الملابس لا تعد وأن تكون جمادا لا روح له، لكنها ما أن تعتلى جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصية، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، فهي

1 – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 185-186.

2 – محمد خير الرفاعي، التقنيات المسرحية والدرامية للمكان في المسرح لينين الرملي وأثرها على المتفرج، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد 23، العدد 2، جوان، 2007، ص 602.

تمتلك وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض وهذا من خلال طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات[1].

فالملابس تعتبر من أهم الوسائل البصرية التي تحدد الطبقة والثقافة والبيئة التي تنتمي إليها الشخصية[2].

والمكياج:

يستخدم المكياج في المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية، فعلى المستوى العملي يمثل المكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية وإمدادها بالملامح المميّزة وإضفاء صبغة الواقعية عليها، فالمكياج المسرحي يستخدم في تجميل صورة الممثل تماما مثل المكياج العادي، فهو جزء مكوّن من التشكيل الجمالي العام للعرض المسرحي[3].

وعليه يلعب المكياج دورا حيويا في تصميم ملامح الوجه وجذب نظر الجمهور.

10- الإخراج:

إن المخرج كمفهوم عام هو ذلك الفنان الذي يقرأ المسرحية بعمق ويصور أحداثها ويجسدها على خشبة المسرح بواسطة الممثلين.

"فإن الدور الحيوي والرائد للمخرج لم يتبلور إلا في أواخر القرن التاسع عشر حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الاعتماد على الشخص يستطيع أن يمسك بيديه خيوط العرض المسرحي، وبالتالي يمكنه منح هذا العرض عناصر التناغم والتناسب والوحدة، ومساعدة كل فنان مشترك فيه على إخراج أفضل ما عنده من إبداعات وإضافات، و لم يقتصر الأمر على الاعتراف بهذه الحقيقة الجوهرية، بل امتد ليشمل نظريات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدراسات المستفيضة والممارسات المتجددة والتجارب الطليعية"[4]. "ومن هؤلاء المخرجين نذكر على سبيل المثال جوردون كريغ، وجاك كوبو، واندريه أنطوان وغيرهم من كبار المخرجين الذين اشتركوا جميعا في التأكيد على ضرورة وجود القائد الذي يتبعه فريق العرض المسرحي لبلوغ الأهداف الفكرية والفنية المنشودة، وأصبح فن الإخراج منذ ذلك الحين من أهم علوم المسرح بالإضافة إلى كونه موهبة ووعي ثقافي عميق وإستعاب لكل معطيات العصر."[5]

1 – ينظر، جوليان هلتون، المرجع السابق، ص 167.

2 – ينظر، نبيل راغب، فن العرض المسرحي، (المرجع السابق)، ص 193.

3– ينظر، جوليان هلتون، (المرجع السابق)، ص 187.

4– جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 79.

5 – المرجع نفسه، ص80.

"والمخرج هو الذي يضع تصورا أو خطة سيقوم فريق العرض المسرحي بتنفيذها، فهو يلعب دور الناقد والمشاهد، وهو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرجه على المنصة والممثلين الذين سيقومون بأداء الأدوار، ذلك لتحديد أبعاد التصور البصري للعرض، وتفسر لكل ممثل حدود دوره على حدة."[1]

إذ أن المخرج هو الذي يفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي.

"فالمخرج قائد بمعنى كلمة، لأنه المسؤول عن كل عمليات الإنتاج والإخراج وعن الروح المعنوية والنظام المتبع، وحل المشكلات الفنية والإدارية التي تطرأ أولا بأول."[2]

ويبقى المخرج العقل المدبر لكافة عمليات الإنتاج المسرحي، بدءا من إختيار النص المسرحي إلى إنتهاء العرض، لكونه الفيلسوف والساحر الذي يبعث الحياة في العمل المسرحي إلى مستوى فني رفيع.

وهكذا تتفرع عناصر العملية المسرحية على خشبة المسرح من خلال مناظر والإضاءة والصوت والموسيقى والمكياج بحيث تبدو في النهاية منظومة مركبة ومؤثرة للغاية في نهاية العرض المسرحي، هذا مما يزيد تكامل وتناسق العرض المسرحي.

ثالثا– المسرحية والتلقي:

1– النص المسرحي والجمهور وتفاعله:

يعتبر النص المسرحي عبارة عن قصة مكتوبة تقدم على خشبة المسرح وتشمل الأحداث والشخصيات والحوار وغيرها فهو الذي يحدد سير العرض المسرحي ويتيح المجال للجمهور لفهم فكرة وغاية المسرحية.

"فإن النص المسرحي يوجد داخل العرض في شكل صوت له وجود مزدوج، فهو يسبق العرض ويرافقه بعد ذلك."[3] "فقد إنطلقت بعد الدراسات النقدية من مسلمة أساس تقول بأولية النص على العرض سواء كان هذا النص ظاهرا أو مضمرا، على أساس أن العرض ما هو إلا تحقيق للنص بالفعل، لذلك يمكن القول إن النص المكتوب يقيد العرض على عدة مستويات ليس فقط فيما تقوله الشخصية وتتلفظ به أثناء تكوينها لبنية الفعل الدرامي، ولكن أيضا في تحديد الحركة والديكور وما إلى ذلك من العلامات والشفرات المسرحية التي تثري النص، لكن على الرغم من أولية النص على العرض، فإن العرض ((النموذج)) هو الذي يضبط النص في تمفصله الحقيقي، بمعنى أن النص المكتوب يخضع بشكل جذري لعملية عرضه وإنجازه."[4]

1 – المرجع نفسه، ص 80.

2 – المرجع نفسه، ص82.

3 – محمد فراح، المرجع السابق، ص 22.

4 – كير إيلام، سيماء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي البيضاء،1992، ص313-314.

هذا أن النص المسرحي هو النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم.

ذلك أن النص المسرحي "يمثل العنصر الذي ينطلق منه الإعداد للعرض المسرحي إبتداء من إختيار الشخصيات وإختيار ملابسها، ومرورا بالمناظر إلى أدق دقائق العرض التقنية، ومهما كان موقف المخرج من النص المسرحي فإنه لا غنى له عن فكرة ينطلق منها ولو كانت غير مكتوبة، وما تلك الفكرة في الواقع سوى نص في أبسط مظاهره، أما عندما تكتمل شروط وجوده ومقومات جودته فإنه يصبح العنصر الذي يبقى ويستمر بعد أن ينتهي العرض، فلولا النصوص المسرحية لما تعرفنا على مسرحيين كبار كإسخيلوس وسوفوكليس ويوريبدس وشكسبير وموليير وغيرهم."[1]

بمعنى أن النص المسرحي رغم أهميته هو البداية التي ينطلق منها العرض المسرحي المجسد على الخشبة وهذا من خلال الشخصيات وأداء أدوارها وملابسها والديكور والموسيقى وغيرها.

"ويعني هذا أن النص المسرحي قد إرتبط بالعملية المسرحية منذ أن بدأ المسرح يبتعد عن تلك الشعائر والطقوس الدينية، ليتخذ لنفسه ذلك الشكل الفني القائم على أسس وأصول وقواعد محددة، لعل أبسطها مظهره الغرافي الذي يميزه عن بقية النصوص الأدبية الأخرى."[2]

"فالنص المسرحي هو نوع من الكتابة الفنية الإبداعية التي تتوق إلى التحقق بشكل فعلي على خشبة المسرح، ومن ثمة فإن النظرة السليمة إليه ينبغي أن تأخذ بعين الإعتبار أبعاده الدراماتورجية وتحققه المشهدي، ومن هنا كذلك تظهر أهمية القارئ المتلقي المسرحي الذي لا تنحصر مهمته في دراسة النص وتتبع خصائصه والكشف عما يتضمنه من سمات نوعية تتصل بعملية الكتابة، ولكنها ينبغي أن تتجاوز ذلك إلى دراسة الإخراج وإلى رصد العمل المسرحي بعد عرضه أمام جمهور معين، ويعني ذلك أن التلقي المسرحي ينبغي أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المعروض، على أساس أن هذه الدراسة هي التي ستمكننا من الكشف عن فهم المخرج للنص وعن قدرته على تجسيد أفكار مؤلف هذا النص وتصويرها، هذا فضلا عن إبراز المناخ العام الذي سيطر على العرض المسرحي من خلال الكشف عن قدرة المخرج على توجيه الممثلين ومعرفته بإمكانات كل واحد منهم والإستفادة من هذه الإمكانات من أجل تحقيق نوع من التواصل مع الجمهور المتلقي."[3]

هذا أن النص المسرحي يكتمل عرضه على خشبة المسرح أمام الجمهور المتلقي لتحقيق تواصل.

---

1 – المرجع السابق، ص23.

2 – نفسه، ص23.

3 – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص287.

"وهذا مع جعل "جان جاك" روسو يذهب إلى أن معيار نجاح العروض المسرحية هو قدرتها على تحويل جميع الحاضرين إلى مؤدين مشاركين، حيث يصبح الجمهور هو العرض نفسه، ويفي هذا أن الممثل حينما ينجح في أداء مهمته يحول الجمهور من مشاهد سلبي إلى مشارك إيجابي في بناء دلالة الحدث المسرحي، لأن الأداء الجيد يجعل المتفرج يشعر وكأنه في قلب الأحداث المعروضة أمامه، ويدفعه إلى الاشتباك الجدلي مع العرض وجوديا ومعرفيا، وبهذا ينهار الحاجز الفاصم بين خشبة المسرح وبين الحالة، بين الممثل والمتفرج".[1] وعليه فإن نجاح العرض المسرحي يكتمل من خلال الجمهور الحاضر في القاعة كان أو الساحة ومن الأداء الجيد للمثلين على أدائهم المجسد فوق خشبة المسرح.

"وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن (وليام شكسبير)(W.Shakespeare) كان يدرك تمام الإدراك أن المسرح ينبغي أن يعتمد على المشاركة الإيجابية للجمهور، ولذلك كثيرا ما نجده في أعماله المسرحية يطالب بهذه المشاركة من خلال دعوة المتفرج بشكل صريح إلى ذلك، حيث كان يعرض أمامه أفق توقعات النص ويطلب معونته على تحقيقها، ولعل هذا هو السبب في خلود أعماله."[2]

"ذلك أن المتفرج في حالة فهمه وإعادة تفسيره لمجموع الأفعال والمرسلات المسرحية يقوم بمجموعة هائلة من الإضافات التي تعتمد في المقام الأول على المستوى الفكري والفني والثقافي لكل متفرج على حدة، ثم على تأثير الوعي العام والمشترك بين جموع الجمهور المسرحي، لكن هذا لا يعني أن العلاقة بين المتفرج والعرض هي بالضرورة علاقة أحادية يكتفي المتفرج بدور المفسر كما هو وارد في تاريخ المسرح الأوروبي، ولكن هذه العلاقة يمكن أن تتخطى ذلك إلى متعة مضاعفة في حال اشتراك المتفرج ضمن تيار الأفعال."[3]

"ويفهم من هذا أن عملية دخول المتفرج إلى عالم العرض تمثل عملية عبور على مستوى الإدراك من منطقة الوعي التي تتصل بالعالم الخارجي للمسرح إلى منطقة الوعي التي تتصل بالعرض المسرحي، وإذا كان تأثير العرض المسرحي يختلف من متفرج لآخر، فإن نجاح أي عرض رهين بمدى تأثيره العميق في المتلقين، ذلك أن التلقي المسرحي إذا كان نوعا من الاستقبال الإيجابي، فهو في الآن نفسه نوع من الإرسال الإيجابي، لأن المتلقي يشارك بدوره في العرض ويؤثر فيه أيضا، فالمتفرج يضحك وينفعل ويتوتر ويؤثر في أداء الممثلين بشكل أو بآخر، لذلك اعتبرت العلاقة بين العرض والجمهور علاقة تأثير وتأثر متبادلين."[4] فيبقى المتفرج هو الأكثر تأثير للعرض المسرحي ونجاحه مرتبط معه لذلك إعتبرت العلاقة بينهما تأثير و تأثر.

1 – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 215 – 216.

2 – المرجع السابق، ص 219.

3 – محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي،ص 54.

4– المرجع السابق، ص 54.

"ويقول "مايرهولد" في أيامنا هذه يسعى كل عرض مسرحي إلى تحقيق مشاركة الجمهور، ويراعي هذا في تصميمه، فكتاب الدراما والمخرجون لا يعتمدون فقط على جهود الممثلين والتسهيلات التي تقدمها التجهيزات الفنية لخشبة المسرح، بل يرتكنون، أيضا، إلى جهود الجمهور ومشاركته، إن كل مسرحية نقدمها تقوم على فرضية أنها لن تكتمل حتى لحظة ظهورها على الخشبة، ونحن نفعل هذا بشكل واع، لأننا ندرك أن المراجعة الحاسمة للعرض هي التي يقوم بها المتفرج".[1]

"فالجمهور هو كلي الوجود في بنية العرض المسرحي، كما يقول "ميوكارفسكي"،أنه العامل الأساسي في المسرح كالفضاء الدرامي والممثل، لأن كل ما يحدث على خشبة علة خشبة موجه، بطريقة أو بأخرى، إليه، إضافة إلى أن فعل الخشبة ليس وحده الذي يؤثر في الجمهور، بل الجمهور أيضا يؤثر في فعل الخشبة."[2]

فالجمهور ركيزة أساسية في العرض المسرحي لأن كل ما يقدم فوق الخشبة موجه إليه أنه عنصر مهم في العرض ولابد من مراعاته.

ونظرا لهذه الأهمية التي يضطلع بها الجمهور المسرحي يمكن القول إن هذا الأخير على الرغم من اختلاف مستوياته لا يعد ظاهرة عشوائية، لأن بالإمكان تربية جمهور مسرحي واع بواسطة نشر الوعي المسرحي سواء من خلال الثقافة المسرحية النظرية أو من خلال الممارسة المسرحية العملية، ويعني هذا أن الممارسين المسرحيين مسؤولون عن إيجاد وتربية الجمهور المسرحي، ذلك بإعتباره كيانا قابلا للصياغة بشكل أو بآخر من خلال تلمس ملامحه الأولية والأساسية ومحاولة تكييفها مع طبيعته الأعمال المسرحية الجيدة.[3]

"فتكمن أهمية الجمهور من خلال ظهور التفاعل المسرحي الذي يشكل أهمية محورية بالنسبة للمسرح، فيركز "ويلفريد باسو" في دراسته "تحليل العرض المسرحي" على المستويات المختلفة من التفاعل في إطار الدائرة الإتصالية للمسرح فيقسم هذا التفاعل إلى خمسة مستويات :

1- التفاعل بين المشاهد، والذي يجري في إطار العالم المتخيل (ويسميه التفاعل المشهدي المتخيل).
2- التفاعل بين المتلقين وهذا العالم المتخيل (ويسميه التفاعل بين المتلقين والخشبة في حيز عالم الخيال).
3- التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية(ويسميه التفاعل الحقيقي على الخشبة).
4- التفاعل بين المتلقين والممثلين(وهو التفاعل الحقيقي بين المتلقين والخشبة).

1 – سوزان بينيت، جمهور المسرح، نحو النظرية في الإنتاج والتلقي المسرحية، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، 1995 ،ص 26.

2 – عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية،"أنموذجا"،كلية الأداب واللغات ،قسم اللغة العربية وأدابها،المذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه،إشراف يوسف الأطرش، جامعة باتنة، 2015 – 2016، ص 175.

3 – ينظر المرجع السابق، ص 55.

5- التفاعل بين المتلقين أنفسهم، أو بين متلق و آخر."[1]

" فالتفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية حينما يتحول الممثل، في لحظة ما، إلى متلق بالنسبة إلى زميله الذي يؤدي دوره، وكذلك الكومبارس الذي لايكون لهم حضورإلا في أوقات محدودة من زمن، العرض، فيصبح الممثلون في هذه الحال متلقين يتابعون أداء زملائهم على خشبة مثل الجمهور الجالس في القاعة، فيتفاعلون بشكل أو بآخر مع مجريات العرض المسرحي."[2]

ومن هنا يظهر النص المسرحي من خلال الجمهور وتفاعله الذي يحقق نجاح العرض المسرحي، وبكل مايحمله هذا العرض من مفارقات ومفاجآت.

2- تلقي النص المسرحي وتواصله :

"تؤكد الدراسات النقدية المعاصرة أن العرض المسرحي لا يجري داخل المسرح وفوق الركح بقدر ما يجري داخل المتلقي، لأنه إذا لم يوجد هذا المتلقي فلا وجدود للعرض المسرحي، لذلك لا يوجد مؤلف أو مخرج أو ممثل يقوم بعمله الفني إلا وفي ذهنه تصور معين لجمهور ما."[3] "لأن الفعل المسرحي لا يمكن أن يتأسس إذن إلا في نطاق علاقة مباشرة بين المنتج والمتلقي من منظور الهنا والآن المرتبط بالعرض، وهذا ما دفع الباحثين في مجال الدراسات إلى إعادة الاعتبار للمتلقي بعد أن ظل مهمشا لفترة طويلة من الزمن، مع العلم أن المسرح وجد أصلا من أجل الجمهور باعتباره الطرف الأساسي في كل فعل إبداعي مسرحي."[4] يعتبر المتلقي العنصر الأساسي في العرض المسرحي لأن لولاه لما إكتمل هذا العرض، هذا أن المسرح وجد أصلا من أجله لتحقيق نص مسرحي جيد.

"وبناء عليه فإن نجاح أي عرض لا يرتبط فقط بما يقدم على الركح، ولكنه رهين أيضا بما يدور في القاعة بين المتفرجين، ذلك لأن نداء المسرح يعد نداءا عاطفيا وانفعاليا في أساسه قبل أن يكون نداءا فكريا أو عقليا، ومن ثم فإن العرض المسرحي لا يحقق قيمته الفعلية إلا بعدما يستطيع التواصل مع جمهور المتلقين من خلال جعلهم نوع من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي المتلقي."[5]

وعليه نجاح أي عرض مسرحي مرتبط بجمهوره المتفرج.

1 - المرجع السابق، ص 174 - 175.
2 - المرجع نفسه، ص 175.
3 - محمد فراح، المرجع السابق، ص 46.
4- المرجع السابق، ص 46.
5- نبيل راغب، المرجع السابق، ص 232 - 233.

"ذلك أن تحليل التلقي المسرحي يعد عملية صعبة ومعقدة، لأن كل عرض مسرحي جمهوره الذي يتكون من أفراد ينتمون إلى مستويات متعددة ومختلفة على مستوى عملية التلقي، ذلك أن هذه المستويات تتباين من حيث السن والثقافة والتعليم والبيئة والحس العاطفي والفني، هذا فضلا عن الخبرة بالحياة من جهة وبطبيعة الفن الدرامي من جهة أخرى."[1] هذا أن التحليل تلقي المسرحي عادة مايكون صعب فليس من السهل معرفة مدى تلقي الجمهور لهذا العرض لأن هذا التلقي يختلف من شخص إلى شخص لآخر.

"ولعل هذا التعقيد هو الذي يكمن وراء عدم قدرة سوميولوجيا التواصل على وضع نظرية واضحة المعالم لتلقي الفرجة المسرحية نظرا لإعتقادها أن العرض المسرحي هو في أغلب الأحيان عبارة عن مرسلة تتكون من عدة علامات تبث قصدا من الخشبة في إتجاه المتلقي الذي يكون في وضعية محلل ينحصر مجهوده في فك هذه العلامات دون العمل على إنتقاء المعلومات التي يتلقاها ووضعها في بنياتها الدالة."[2]

هذا أن الدراسة الأولى التي حاولت رصد إشكالية التلقي المسرحي هي التي قام بها (جورج مونان) (Georges Mounin)، حيث إنطلق من مسلمة أساس تلقي كل علاقة تواصلية بين الممثل والمتفرج، لأن التواصل الحقيقي في نظره، يرتبط بقدرة الأطراف المشاركة على استعمال الدلائل والشفرات ذاتها، وعلى إمكانية تبادل المواقع الخطابية بين المرسل والمتلقي، فالتواصل في نظر "جورج مونان" يتحدد في قدرة المتلقي على أن يجيب البات ويرد عليه بواسطة إستعمال القنوات والشفرات ذاتها التي تم إستعمالها من طرف هذا الأخير، هذا أن التواصل في المسرح يتسم باتجاهه الأحادي أي من خشبة إلى القاعة حيث يظل البات باتا والمتلقي متلقيا ولا يتبادلان الأدوار، كما أن الممثلين في المسرح لا يجسدون سوى شخصيات تتواصل مع بعضها ولا تتواصل مع الجمهور بمعنى أنها لا تتواصل مع هذا الأخير بالصيغة نفسها التي تتواصل بها فيما بينها فوق الركح.[3]

"لكن "آن أبر سفيلد" ترى أن الشرط الأساسي في قيام العرض المسرحي هو حضور الجمهور إلى قاعة العرض مؤكدة بذلك على أن التواصل المسرحي ينطلق من المتفرج وينتهي إليه، ولذلك فإن المتلقي في نظر "آن أبر سفيلد" لا يقل أهمية عن الباتين المسرحيين، انطلاقا من الإعتبارات التالية:

- أن المتلقي المسرحي/المتفرج يختلف عن قارئ المسرح باعتباره يبعث مرسلاته بطريقة مباشرة وآنية.

- لا توجد هناك مسافة فاصلة بين البت المسرحي والمتلقي، بمعنى أنه هناك زمنية للتفكير أو للنداء، ومن ثمة فإن فشل المرسلة المسرحية أو نجاحها يتم بشكل فوري.

1 - المرجع نفسه، ص 243.

2 - المرجع السابق، ص 47.

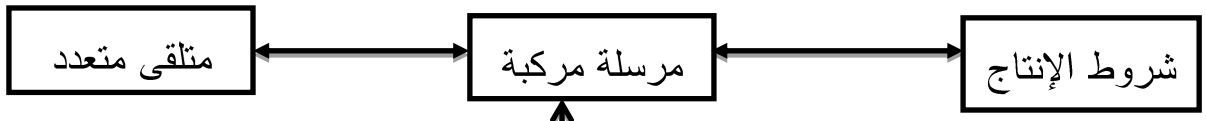
3 - ينظر، محمد فراح، المرجع السابق، ص 48.

– إن المتلقي هو عملية آنية وعابرة، لأن العرض لا يترك آثارا، ولأننا لا نستطيع إعادة مشاهدة فرجة معينة أكثر من مرة واحدة."[1]

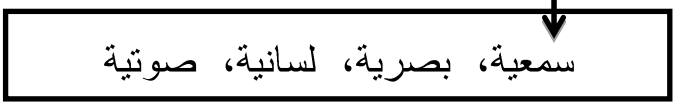
ترى آن أبر سفيلد الشرط الأساسي في العرض المسرحي هو الجمهور لأن به يكتمل هذا العرض لأن عرض بدون جمهور لايمكن أن يحقق نجاح وتواصل فهي تعطي للمتلقي المسرحي أهمية كبيرة فيه.

"حيث أن التلقي المسرحي يعد تلقيا متعددا نظرا لقيامه على التفاعل بين مجموعة من العوامل والكيانات التي تتراوح طبيعتها بين الواقعي والتخيلي، ولعل ذلك هو الذي يجعل من هذا التلقي تلقيا معقدا إذا ما تمت مقارنته ببقية أنواع التلقي الآخرى، إن هذا التعقيد حاولت (آن أبرسفيلد) إبرازه من خلال الخطاطة التالية."[2]

باث (1)، مؤلف مسرحي



باث (2) مجموع الممارسين المسرحيين



يتبين من هذه الخطاطة أن عملية البث والإرسال في المسرح هي عملية بث وتلق في الآن ذاته، ومن هنا يشترط في المتلقي المسرحي أن لا يكتفي بفك رموز ودلائل، بل يشترط فيه أيضا أن يكون تغذية راجعة تباطنها شحنات وجدانية ومضامين فكرية وآثار فيزيولوجية، وهذا ما يجعل من المتلقي المسرحي تواصلا لوبيا تراكميا يتماهى فيه الإرسال بالتلقي حيث يفقد الإرسال هويته ويتحول إلى إرسال وتلقي في الآن ذاته.[3]

"ولهذا تذهب "آن أبرسفيلد" إلى أنه من الأخطاء القادمة اعتبار المتلقي في المسرح متلقيا سلبيا، وذلك نظرا لدوره المعقد، فهو يتلقى المعلومات ويمارس داخلها عمليات الانتقاء أو الإهمال مما ينتج عنه دفع الممثل نحو اتجاه معين، وهذا ما يجعل المتلقي المسرحي يتميز بكيانه المتعدد الذي يمارس تأثيره في الآخر، لأن كل مرسلة مسرحية تستقبل يعاد إرسالها لتستقبل ثانية في تبادل تواصلي مسرحي معقد جدا."[4]

تشير آن أبر سفيلد إلى أهمية المتلقي لأن نجاح أي عرض مسرحي مرتبط بمتلقيه.

1 – نفسه، ص 49.
2 – المرجع نفسه، ص 49.
3 – ينظر، نفسه، ص 50.
4– نفسه، ص 50.

"وإنطلق "باتريس يافيس" لرصد عملية التلقي المسرحي في البداية بالتمييز بين نوعين من التلقي في الظاهرة المسرحية كالتالي:

– تلقي الفرجة من قبل المتفرج باعتبارها نصا ملعوبا في مقام تواصلي متحقق، وهو تلق جمالي يقوم بوصف السيرورات الفيزيقية، وتحديد الشروط السوسيولوجية والجمالية للفرجة ومظاهر انتقالها من الركح إلى المتفرج.

– دراسة تلقي عمل مسرحي معين من خلال مراحله المختلفة انطلاقا من طبيعة إنتظارات متلقيه والنماذج الأيديولوجية المتباينة التي تتحكم في عملية التلقي."[1]

وعليه إعتبر باتريس بافيس المتلقي عنصر مهم في العمل المسرحي فبه يكتمل العرض.

لذلك ينبغي في نظر "بافيس" أن نأخذ بعين الاعتبار في عملية التلقي تاريخانية العمل المسرحي داخل سياقه فني، وتاريخانية المتلقي في إطار مرحلته، وفي إطار ما يحكم نسق إنتظاراته الجمالية والإيديولوجية.[2]

"وهذا ما ذهب إليه "باتريس فايس" إلى أن الفن المسرحي هو الفن الوحيد الذي يمنح المتلقي علاقته الملتبسة مع ما يتلقاه ويقدم له فوق الخشبة المسرح، وذلك من خلال أيقنته للغة والحكاية والأيديولوجيا باعتبارها معطيات معرفية، لذلك فإن دراسة التلقي لا يمكن أن تتحقق فقط إنطلاقا من إعتبارات سيكولوجية أو سوسيوإقتصادية للجمهور المسرحي، بقدر ما ينبغي التركيز فيها على معرفة المؤشرات النصية والمشهدية التي تفصح عن دلالة العمل المسرحي وتؤثر تأثيرا جماليا وأيديولوجيا على المتفرج، لأن الأساس في عملية التلقي ليس هو الموقع الفيزيائي/الحسي للمتفرج إزاء الفرجة، ولكن العمل الذي يقوم به المتلقي على موضوع المعرفة الذي تبينه هذه الفرجة من خلال ربطها بين المقامات الداخلية للركح والمقامات الخارجية للتلقي."[3] "لأن عملية التلقي هي التي تضفي المعنى على العمل المسرحي."[4]

فقد أكد بافيس على مراعاة المتلقي المتفرج لأنه الأساس في العمل المسرحي.

"كما يرى "باتريس بافيس" إلى أن أفق الإنتظار هو الذي يرسم الإطار الذي يفهم بمقتضاه العمل المسرحي الذي لا يقدم نفسه كشيء جديد ومطلق، وذلك لأن المتلقي يستطيع أن يستجيب لبعض صيغ التلقي من خلال جملة من الخصائص الفنية والفكرية المألوفة في الأعمال المسرحية، وأن يخلق بالتالي إنتظارات في هذا الاتجاه الانفعالي أو ذاك لما سيأتي من فرجات، إن هذه الإنتظارات بمقدورها أن تصان أو تعدل أو توجه من جديد أو تحطم بنوع من السخرية أثناء سيرورات عملية التلقي، لذلك فإنه إذا كان المتفرج ينتظر من

1- نفسه، ص 102 – 103.
2- ينظر، نفسه، ص 104.
3 – نفسه، ص 107.
4 – نفسه، ص 104.

العمل المسرحي أن يستجيب لأفق انتظاره، فإن الأعمال المسرحية الجيدة هي التي تعمد إلى اختراق وانتهاك هذا الأفق لتخلق نوعا من الصراع بين العمل المسرحي و متلقيه."[1]

ذلك أن المتفرج المتلقي يساهم في بناء دلالة العرض ويساهم في خلق الأجواء المسرحية خاصة لما يملكه من دور مهم في العرض المسرحي الذي يبنى من أجله.

"ومن ثمة فإن العمل المسرحي كيفما كانت طبيعته لا ينحصر في النص أو العرض، ولكنه يشتمل في الآن نفسه على المتلقي وردود أفعاله المحتملة إزاء هذا العمل، ويعني هذا أن العلاقة التواصلية بين الخطاب والمتلقي في المسرح ينبغي أن تكون علاقة مفترضة بشكل مسبق، كما ينبغي أن تكون مقصورة ضمنيا سواء على مستوى البعد الحسي والجمالي والوجداني أو على مستوى البعد الفكري والأيديولوجي وما يشمل عليه من طرح فلسفي وتاريخي وحضاري، وذلك لأن المسافة الفاصلة بين البت والتلقي في الخطاب المسرحي تمثل فضاء التواصل الذي يتشكل من مجموعة من الصور والتداعيات والدلالات، ومن مختلف الرموز التعبيرية والركحية."[2]

" ويعتبر التواصل في النص المسرحي الدور لا يستهان به وهذا ما أكده جورج مونان في قوله فالتواصل الحقيقي ينبغي أن يبنى على أساس تبادل الوظائف بين المرسل والمتلقي، فيتحول المتلقي نفسه إلى المرسل، والمرسل إلى متلقي خلال عملية الإرسال وتلقي، كما هو الحال في التواصل اللغوي، ويستثني مونان في ذلك بعض الأشكال التي يعتبرها نتيجة لقانون المثير الإستجابة كتلك العلاقة التي تنشأ بين النص والقارئ، وبين الممثل والمتفرج، فالتمثيل أحيانا يثير في المتفرج إستجابات وردود أفعال مختلفة ثم يضيف "مونان شي" آخر وهو أن عملية التواصل لا يتحقق إلا بتوفر القصد."[3]، " إذن ومما قيل فإن المسرح هو أحد أنواع التبليغ والتواصل وإن إنعدمت فيه أحيانا عملية القصد، فالكاتب المسرحي لا يقول بأنه قصد شيئا في كلامه الذي يسنده إلى الشخصيات المسرحية، ولا كننا قد نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها يقول جلال زياد : قد وضع " كير إيلام " نموذجا للتواصل يحاول أن يشمل كل التشعبات الإرسال والتلقي في العملية المسرحية، وهو يبدأ في مصادر الإرسال (رجل المسرح، المخرج، مصمم الديكور، المؤلف الموسيقي) بتشكيل جهاز الإرسال (جسد، صوت، أغراض، ديكور، إضاءة) مكونات بدوره إشارات (حركات، أصوات، روائح) يتم إرسالها بواسطة قناة (كلام، إيماءات، الموسيقى) وهنا يأتي المستقبل وهو مجموعة من المتفرجي الذين يتلقون الرسالة عبر (العيون، الأنوف، الآذان) وهنا يتحول المتفرج (المستقبل) إلى مرسل مكونا جهاز إرسال آخر عبر (الوجوه، الأيدي، الأصوات) مرسلا بذلك إشارات (أصوات،

1 - نفسه، ص103.

2- نفسه، ص45-46.

3- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات، ط1،2003 ، ص40. 3

حركات) بواسطة قنوات (موجات صوتية، ضوئية) مكونا رسائل (التصفيق، التصفير، صيحات، الإستنكار، الإنسحاب من العرض) . "[1]

وعليه كل هذا الوصف ينطبق على المسرحية الممثلة أيا كانت، ومن هنا فإن المتلقي المسرحي يلعب دورا هاما وإيجابيا وخلاقا ووظيفيا في العمل المسرحي، بإعتباره منتجا إيجابيا فالتواصل دور مهم لا يستهان به في إنجاح العرض المسرحي .

1- المرجع نفسه، ص41.

الفصل الثاني

المسرح الجزائري العامي

"البابور غرق"

دراسة تطبيقية

أولا :المسرح الجزائري العامي

أ- تعريف العامية:

تعتبر العامية هي اللغة التي تمتاز بالسهولة، وهي لغة الأم التي يتلقاها المرء في مراحله الأولى بعد ولادته وتختلف العاميات في الوطن الواحد وتتنوع إلى لهجات، كما هو الحال في الجزائر، فهي لغة حياتنا اليومية ولغة تراثنا الشعبي.

ب-المسرح الجزائري الناطق بالعامية:

إضطر كتاب المسرح للغة العامية لأنها الأقرب للمجتمع الجزائري هذا أن العاصمة كانت مجمع الكتاب المسرحيين و ممثليهم و مخرجيهم لذا كان العامية الجزائرية لغة للمسرح .

"فظهر مسرح الناطق بالعامية بعد فترة من الجمود والركود عاشها المسرح الجزائري في الفترة مابين1924-1926 أو فشل التجارب المسرحية التي قدمت باللغة العامية، ألا وهي مسرحية "جحا" لسلالي علي، يوم 12-04-1926، كتأريخ لتأسيس المسرح الجزائري، ثم شروعه في تقديم عروضه بانتظام وبدون توقف ويعتبر سلالي علي، ورشيد قسنطيني، ومحي الدين بشطارزي، من الرواد الأوائل الذين إضطلعوا بهذه المهمة وساهموا في تشييد هذا الصرح الثقافي"[1].

لأن الأوضاع الوطنية تعكس حدة الاستعمال في احتكار اللغة الفصيحة أنداك و المنادات بالعامية.

"لإن هذا الاختيار للعامية لم يكن، حسب ما يبدو عشوائيا بل كان سابق وعي تفكير، وهذا ما ذهب إليه كل من مباركية في قوله: "هذا التحول وعي ودراسة، كما حدث لمحي الدين بشطاريزي، الذي ألف باللغة الفصحى، ثم كان في طليعة المنادين بالتأليف بالعامية واستعمال لغة الشارع في الحوار "[2] ونادية بوزارفي في قولها: "الاختيار العمدي للهجة الدارجة أعطى المسرح صفة الخصوصية وإبراز للهوية الثقافية"[3].

إن إختيار العامية للمسرح من الخصوصيات الهامة التي إطلع عليها المؤلفون المسرحيون لإصال الرسالة إلى الجمهور لأنها لغة تفهمها جميع الفئات الاجتماعية فهي الأقرب و الأسهل .

[1] - أحمد ن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي1926-1954، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، قسم التاريخ وعلم الآثار كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، وهران،2008-2009، ص62.

[2]- المرجع السابق، ص62.

[3]- نفسه، ص62.

"لقد جاء هذا الإختيار بغرض التقرب من الجمهور العريض والتواصل معه، والتمكن من تمرير الرسالة والفكرة المتضمنة في العمل المسرحي من أقرب الطرق وأبسها، حتى يستوعبها المتفرجون الذين كانوا في غالبيتهم ينحدرون من الفئات الاجتماعية البسيطة"[1]. وهذا ما أشار إليه سعد الله مثلا عند حديثه عن إختيار سلالي لغة العامية:"إستعمال "علا لو" للدارجة بفرض التقرب من مواطن العادي."[2]

إذ أصبح إختيار هذه العامية من الوسائل و الطرق الهامة في العرض المسرحي ذلك لتقرب من الجمهور المسرحي المتفرج .

"لكن إذا حاول الباحث أن يتعمق أكثر في دراسة المسرح العامي، فإنه سيصدم بمشكلة القلة، إن لم نقل شح النصوص المسرحية المطبوعة، لأن "النصوص المسرحية لهؤلاء المبدعين غير مدونة ومتوفرة، وأنها كانت تؤدي ارتجاليا، ولم يهتم أصحابها بطبعها"[3]. "حيث أن كتاب هذه النصوص، كانوا يتوخون عند كتابتها تمثيلها لا طبعها، لهذا فما وصلنا من معلومات عن المسرح العامي مصدرها تعاليق الصحافة آنذاك، أو ماورد من تفاصيل في مذكرات أو مقالات أو تصريحات للبعض من الرواد الأوائل، أمثال محي الدين بشطارزي، سلالي علي، ومصطفى كاتب وغيرهم كثيرا، والتي ساعدت على إنجاز تصور عن المسرح العامي، وعن تأثير استعمال العامية التي وجهت أعماله المسرحية نحو الفكاهة والترفيه".[4]

"هذا التوجه أثر كذلك على عملية اختيار المواضيع المعالجة، إ أصبح المسرح العامي يتغذى من المواقف الشعبية، كمسائل الزواج والطلاق والاختلاط"[5]. و لم يتعد مثل هذه المواضيع الاجتماعية إلى قضايا الفكر و الفن و الدين مثلا.

"بإضافة إلى تناول مشكل الإدمان على المخدرات والكحول ومضاره، وإنتشار الأمية بين صفوف النساء، ونقص تعليمهم، وانتقاد ومحاربة العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الاجتماعية، كما أنه يساهم مساهمة فعالة في تربية وتوجيه المجتمع وتوعيته من المخاطر المحيطة به".[6] برسائله البسيطة و المؤثرة في آن واحد .

1- نفسه، ص62.

2- نفسه، ص63.

3- نفسه، ص63.

4 - المرجع السابق، ص63.

5 - المرجع نفسه، ص64.

6- نفسه، ص64.

و تبقى كل هذه المواضيع التي عالجها المسرح العامي، من المسرحيات التي شكلت لنا تراثا هاما جيل من الممثلين والمؤلفين المسرحيين الذين تعلموا مبادئ الفن الرابع على الركح وليس على مقاعد معاهد الفنون الدرامية.

"ذلك أن الباحث في تاريخ المسرح العامي ليجد نفسه أمام تراث ضخم من المسرحيات والسكتشات، تناولت بالمعالجة مواضيع اجتماعية وسياسية بشجاعة تعكس حيوية هذا المسرح[1]". وتنمي المجتمع العامي بمسرحيات ظلت باقية رغم بساطة لغتها و تركيبها، و ضلت تساهم في بناء مجتمع جزائري سليم .

"وعليه كيفما كانت الظروف لم تمنح المسرح العامي من مواصلة مسيرته وتمكنه من إجتذاب الجمهور الأوسع، وتمريره لرسالته النبيلة المتمثلة في معالجة مختلف قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري وتوعيته وخدمة القضية الوطنية"[2].

ومن هنا تظل العامية في المسرح الجزائري هي الأكثر استعمالا وتفاعلا وتواصلا بين أفراد الشعب الجزائري، نظرا لدورها الهام الذي تلعبه لجعل المسرح في متناول فهم الجميع الفئات.

ثانيا – دراسة تطبيقية لمسرحية "بابور غرق" لسليمان بن عيسى:

1– التعريف بمؤلف المسرحية:

"سليمان بن عيسى هو روائي ومؤلف مسرحي له قرابة 20مسرحية من بينها بوعلام زيد القدام(1974)، والمحقور(1978)، وأنت خويا وأنا شكون(1992)، ومجلة التأديب(1994)، وبابور غرق(1983)، وأزيد 1500 تمثيل بالجزائر وما يقارب 1800حفل بالخارج الجمهور العاصمي".[3]

2– المسرحية عرض وتحليل:

"هي مسرحية سياسية تعالج قضيةإجتماعية، تحكي وضع الأمة التي تفقد زمام الأمور أمام رياح العولمة العاتية، وسط جمهور كبير إكتضت به جنبات قاعة "مصطفى كاتب"، صنفت الحدث في الثمانيات بالمسرح الوطني محي الدين بشطارزي بالجزائر العاصمة بمناسبة الذكرى ال50 للمسيرة الفنية لكاتبها ومخرجها سليمان بن عيسى، وتروي المسرحية التي كتبت في سنة 1980، وهي تقع في ساعة و40دقيقة وأعيد عرضها في طبعتها الأولى الأصلية، قصة ثلاث ركاب نجوا من غرق سفينة، وهم الشخص المثقف وأدى دوره "عبد

---

[1]- نفسه، ص64.

2- المرجع نفسه، ص66.

3 httpsM//www.tsa-algerie.com/ar/p*1. تاريخ الزيارة يوم 2018/04/10 على الساعة 15:30

القادر تاجر"، ورجل المشاريع والأعمال "عمر قندوز" الذي لا يكف عن الغناء والترنيم الأندلسي، والعامل البروليتاري البسيط "سليمان بن عيسى" ببدلته الزرقاء الذي يحب الكلام المأثور والحكم الشعبية، يجد الثلاثي الناجي نفسه وسط هذا الحطام في عرض البحر في مكان غير معروف ويدور بينهم الحوار للبحث عن النجاة، بالتأكيد ويستغلون الفرصة للحديث عن أوضاع السفينة الآيلة إلى الفراق كونهم لا يزالون فيها أو الغارقة مع الزمن.و الاعتماد على الطرفة والحس الفكاهي لإقحام الجمهور في اللعبة الركحية، للحديث عما يرى هؤلاء الثلاثة مع سفينتهم، وللحديث من ورائهم عن السفينة الكبيرة التي هي الأمة الوطن البلد، ويتولد الحوار ويتجدد بين الشخوص الثلاثة للحديث عن كثير من الأشياء ذات دلالات متعددة ومختلفة تاريخية واجتماعية و اقتصادية، والآفات التي تولدت وتهدد المجتمع وبقاءه، وحوى الحوار رسائل ضمنية يفهمها الجمهور، عن معنى ما جرى ويجري، فيحاول الفتى المثقف أن يبعث رسالة إلى الأمم المتحدة ليخبرهم عن الأوضاع، ويكتبها فعلا لكنه يصطدم بعدم إمكانية تحديد المكان وحتى الزمان، ويضعها بعد جهد جهيد، في زجاجة ليرميها في عرض البحر، لكنه لا يجد غير زجاجة كحول مما يضطر الثلاثي عن العدول عن إرسال الرسالة، فقد توحي بأنه تدخل في الشؤون الداخلية للدولة. ثم بدأ بعدها عن الحالة السياسية المغلقة وقتها وهيمنة الحزب الواحد أزمة والتعددية، ويتم الحديث عن بحور الشعر ومحاولة النسيج على منوالها وقراءة بعد الأمثلة "غريق مستغرق" يراد منها الفكاهة وربما الضحك على النوع والجنس الأدبي، لكن القارئ للأشعار وهو الشخص المثقف كانت تقوده القدرة على نطق الكلمات الصحيحة، يفكر الثلاثة وهم في ورطتهم وغرقتهم أن يذهبوا إلى بلد آخر، بعيدا عن البحر المتوسط المغلق، أمريكا مثلا، فمنها تستطيع أن نعبر حيث شئت، ويرون ما وقعوا فيه ليس غرقا بل رحلة بحرية، كرحلة اليوناني "إليس" أو البحارة بربروس أو السندباد البحري، ولما طال بهم المقام في السفينة وبدأ الجوع يتسلل إليهم فكر الثلاثة في كيفية التعامل مع هذه الحاجة، فأعطاهم الشخص أن طائرة سقطت نجا منها عشرات الركاب، ولما سئلوا عن سبب النجاة أجابوا أن الأحياء أكلوا الأموات، وبدأ منه الجدال فمن سيكون الضحية، و لا أحد سلم رغم أن الثلاثة بالقرب من البحر وأمامهم الأسماك وما أكثرها، لكنه تم التغاضي عن هذا ليبرز المخرج والكاتب أن السفينة إذا غرقت أو أشكت على الغرق، حتما سيأكل بعضهم بعضا، تماما بالنسبة إلى الوطن الذي إذا أشرف على الفوضى أكل البعض الأخر.

أنهى سليمان بن عيسى مسرحية بأقوال ومأثورات تحكي عن التاريخ وتعاقب الإستعمارات التي مرت بها البلاد وكيف كانت البلاد تخرج محنتها والسفينة تنجو من الغرق المحتوم بفضل الخيرين من أبناء السفينة المتفانين في خدمتها".[1]

1. https://www.djazairess.com/eldjadida/49215.P1 تاريخ الزيارة 2018/01/12 على الساعة :13:20

تبدو مسرحية البابور غرق التي كتبت سنة 1983 تحكي واقع الأمة عن الأزمة السياسية وهذا وما تعيشه الأمة في يومنا هذا من نزاعات وخلافات أدت بها هيمنة الحزب والتعددية نظرا الى خلاف المستمر وعدم السلم فيما بعض وهذا ماعرضه المؤلف من خلال مسرحيته التي تجمع الشخصيات الثلاثة الذين قاموا بتمثيل الشعب وما يحدث لهده الأمة.

ثالثا – الدراسة الفنية للمسرحية:

1- اللغة:

كانت لغة مسرحية " بابور غرق" لغة عامية منتقاة، فهي تصور لنا قصة ثلاث ناجين من غرق سفينة، وهذا ومن الطبيعي أن يكون التخاطب بين المتحاورين بالعامية، وقد إستطاع سليمان بن عيسى التميز بين شخصياته ومستوياتها، وذلك من نجاحه في إنتقاء لفة كل شخصية فمن مثقف ومتعلم كـــ (عبد القادر تاجير)، إلى عامي البسيط بينه وبين (عمر قندوز).

ومن أمثلة عن اللغة من خلال الحوار الجاري بين المثقف ورجل الاعمال ال لم يدعه يكمل البرية

المثقف: حبس علينا هاذي البرازيط .

رجل الأعمال: اتبرزط ولا حبيت مدخلك صحا.

المثقف: حبس علينا هاذي البرازيط صحا ايا راك كسرتلي راسي بهاذي البرازيط هدا.

رجل الأعمال: راني نحوس علي صوت مداما.

المثقف: راك تسمع حنا رانا في النازعات غرقا هو راه يحوس على صوت مداما راك تشوف.

رجل الأعمال: شوف أنا كي تزاقا عليا داخليا نحوس على صوت مداما خارجيا.

المثقف أيا لحمالداك قولي نكملوا هاذي البرية ولا مانكملوهاش.

2-الحبكة:

مسرحية "بابور غرق" محبوكة بعناية، فسليمان بن عيسى نسجها في عمل درامي متزن ومتماسك وقد أبدى نجاحه في إنتقاء الشخصيات وما تحقق به كان له دور كبير في هذا التماسك الدرامي وعليه فالمسرحية في ذهن المتلقي تبدو رائعة وممتعة وهزلية في وقت نفسه.

3- العقدة:

تأتي على مراحل، فهي أحداث معقدة تعقيد أزمة الحريات الخاصة في الجزائر، وتبدو عقدة النص الكبرى هي "أزمة وطن"، ثم تتفرع الى ازمات وعقد منها غرق السفينة ومصيرها، الأزمات المحتملة من الغرق، هل هناك من سبيل للنجاة وتتفاقم ضمن أزمة السياسة و الإقتصاد الذي مرت به الجزائر حينذاك، وأزمة الحواريين طبقات المجتمع، بين المثقفين والعوام، بين العمال والتجار، وهي عقد بسيطة مركبة بشكل هزلي تصور الفروقات الإجتماعية والفكرية بين الجزائريين في ظل الأزمة السياسية ودكتاتورية الحزب الواحد.

4- الشخصيات:

ورد في مسرحية " بابور غرق" ثلاث شخصيات وهم:

عبد القادر تاجير: ممثل جزائري، تقصص الدور المثقف و المتعلم، هذا الذي يعاني من تفسح القيم الفكرية وسيطرة الحاكم في دولة لها سيادة الشعب.

عمر قندوز: ممثل جزائري، تقمص الدور رجل الأعمال، هذه الشخصية تصور واقعا إقتصاديا، وإحتكار الخبرات من طرف طبقة إستغنت من تخلف شعب وأمتلكت ثروة من ضعف حكام لم ينتهجوا سياسة راشدة.

سليمان بن عيسى: رواني، ومخرج المسرحية، تقمص الدور العامل البسيط، هو الدور الأساسي الذي يعكس الطبقة البسيطة ، ومعاناتها في منظومة إجتماعية متفسخة.

مثال على ذلك من خلال المقطع من المسرحية الذي يصور مسابقة بينهم

المثقف يسأل رجل الاعمال.

المثقف: والآن إخواني أخواتي مع المترشح الثاني في أي موضوع حاب تلعب.

رجل الأعمال: المترشح الثاني يلعب في الثقافة العامة.

عامل البسيط: هاهو عماها.

رجل الأعمال: أنا إخترت دخلات وخرجات.

المثقف: هذهيا ثقافا العامة واش بيك أو.

5-الحوار:

كان الحوار في المسرحية " بابور غرق" حوارا مباشرا، فكانت المسرحية عامية وتخللتها بعض التراكيب الفصحى، فالحوار مباشر يبدو واضحا من خلال شخصيات المسرحية الثلاثة المتواجدون على متن السفينة.

مثال: عن الحوار من خلال المقطع الذي يجمع الأبطال المسرحية الثلاثة.

المثقف: مانكلش لحم جيفا يعطيك قلبك تاكل لحم جيفا.

رجل الأعمال: كين نعود نهدر معاك نتا مدخلك.

المثقف: عندو لحق إذا دم ماسالش لحم مايصفاش.

عامل البسيط: إذا دم ماسالش لحم مايصفاش.

عامل البسيط: واش بيك هبلت راك كتلت سيد.

رجل الأعمال: أنا ما قتلتوش هو قتل روحوا، لعندو الحق جامي يقتلوه.

عامل البسيط: سيد راك قتلت وجيعان.

رجل الاعمال: عقليتوا عقلية جعانين، كرشوا شبعانة ياكلوا قد ما يجوعوا قد ما يزيدوا ياكلوا.

عامل البسيط: ياك تفهمنا على الدمقراطية.

رجل الأعمال: هذا مهوش نتاع ديمقراطية، هذا نتاع عنصرية.

6- **الزمان:**

لم يحدد سليمان بن عيسى زمنا معينا، بل تركها مفتوحة لتبقى نصا خالدا فلم يضع لها حيزا زمنيا يدل على حقبة زمنية للمسرحية.

7-المكان:

يتضح لنا أن ميدان المسرحية هو سفينة وسط البحر فهو المكان الذي دارت فيه أحداث كثيرة ونقاشات وحتى الشجار والصراعات وهي أكثر مكان إحتوت عليه المسرحية وأحداثها.

8-الصراع :

في هذه المسرحية كان الصراع جليا وواضحا منذ بدايتها، فأول مشهد في المسرحية كان المثقف يريد أن يبعث رسالة إلى الأمم المتحدة لإغاثتها ونميز في المسرحية نوعين من الصراع أولهما خارجي، وهو الذي يكون بين شخصيتين المثقف ورجل الأعمال الذي لم يدعه أن يكتب الرسالة من خلال العمل الذي كان يحدث فوضى ثم يتسع الصراع بين ثلاث شخصيات وهم (المثقف والعامل البسيط ورجل أعمال) ويدخل الثلاثة في صراع متنامي، ونلمح في المسرحية الصراع الداخلي الذي يصور لنا معاناة الشخصيات الثلاث النفسية الداخلية وصراعاتهم مع أفكارهم وتخميناتهم .

9-الحل:

وفي الأخير يتفق هؤلاء على أن الحل الوحيد هو أن يؤكل أحدهم، أو يموتون جوعا، و الإجماع على من سيضحون، ويلجؤون تارة إلى الإقتراع، ومرات إلى مسابقات وحتى إلى الإقتتال.

رابعا: عناصر عملية مسرحية:

تمثلت خشبة المسرح في ديكور جميلا متمثلا في سفينة مفتوحة على الجمهور ليعاين ما بداخلها، مؤثثة كما كل السفن، حبال سلالم وغيرها ومن جهة بدى في وسطها الثلاثي والأضواء مسلطة عليهم، المثقف منهمك في الكتابة، ورجل الأعمال يحاول تصليح السفينة، وعامل البسيط واقف كالربان في سلمها، أما الجمهور كان يتابع الأحداث ويضحك ويصفق لهؤلاء ثلاث الذين كانوا بطيئين نوعا ما في الانتقال من مشهد لآخر وهذا لعله السن ككلهم ستينيون أو أكثر، أما الموسيقى والحركة والصوت فكانت واضحة من خلال حركة الممثلين وأدائهم المؤدى على خشبة المسرح أما الملابس والمكياج فهما من الوظائف الجمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض والإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات غير أن شخصيات العرض المسرحي لم يظهر مكياجها

وألوان ملابسها لأن التسجيل قديم يعود إلى سنة 1980 وهو باللونين الأبيض والأسود.

والصورة توضح خشبة المسرح المؤدى عليها المسرحية .

تعليق على هذه الصورة : هذه الصورة توضح الشخصيات الثلاثة على متن السفينة رجل أعمال واقف ويتحدث مع العامل البسيط أما المثقف منهمك في الكتابة من خلال هذه الصورة يبدو أن المثقف في حيرة من أمره ما ينظر إليه من خلال أصحابه الذين تجمعهم أحلام واحدة وكذا أن الصورة توضح ضوء ساطع وهذا دليل على أن الشمس حارة من خلال ما يبدو من الصورة.

خامسا: النص المسرحي والجمهور و تفاعله:

بدا واضحا أن نص المسرحية " بابور غرق " من خلال تسلسل أحداثها ومن أدوار مماثلين الثلاثة الذي تم أدائهم يتميز وإتقان للفت انتباه الجمهور لرسالتهم وحركاتهم وأقوالهم فكان تفاعل الجمهور حاضرا معهم من خلال تصفيقاتهم، وهذا ما أبداه الجمهور على استحسان العرض المسرحي وتفاعله القوي من خلال عرض مسرحية التي استطاع الممثلين الثلاثة إنجاح العرض مع تفاعل الجمهور و انبهاره بهذا العرض المسرحي الجيد والدقيق، في قاعة العرض المسرحي.

سادسا: تلقي النص المسرحي و تواصله:

أما تلقي مسرحية كان واضحا من خلال الجمهور أي (المتفرج) إستحسانه لهذا العرض المتقن والدقيق في مدة قصيرة فبدا واضحا تلقى الجمهور من خلال تصفيقاتهم المطولة، على المسرحية التي لاقت إعجاب الجمهور كثيرا وتلقيها المتواصل التي تناوب عليها ثلاثة بحارة تعرضت باخرتهم لمشاكل وجدوا أنفسهم يغرقون في البحر ويبحثون عن حلول للخروج من الأزمة لكونها تعالج يوميات المواطن البسيط في قالب فكاهي فاستحسن الجمهور العرض المسرحي، من طرف البحارة الثلاثة لأدائهم الجيد وبذلك إستطاعوا إيصال الرسالة إلى المتلقي الجمهور والتواصل معه من خلال العرض الذي قاموا بتقديمه في أحسن عمل، وعليه بدى تواصل الجمهور المسرحي واضحا من خلال العرض الجيد للثلاثي على ما قاموا به فكان تواصل الجمهور مع المسرحية من خلال التصفيقات والتصفيرات المطولة.

ومن خلال تلقي النص المسرحي وتواصله نوضح الصورالتالية التي تبين حوارات بين شخصياتها.

صورة توضح المثقف يقرأ الرسالة

ومن المثال على ذلك:

يقول المثقف: (هاذي البريا إلى الأمم المتحدة فرع نتاع الإنساني المنكوبين الجائعين...)

المثقف : سيدي الرئيس إننا لا نعلم ذلك اليوم، إننا لا نعلم نهار اليوم، إننا لا نعلم شهر اليوم، إننا فوق الماء جاهلين الزمان وجاهلين المكان، فسجل سيدي الرئيس إننا غرقنا وذات يوم انفجرت الباخرة، انفجار الباخرين، سالت وضاعت، تقلبت ورجعت، صاحت وطاحت، ورمت على أمورها وغابت السنس في مصيف بعيدا وإختفت الباخرة تحت الماء.

رجل الأعمال: وحنا مازلنا فوق الماء، شوف لوكان ما نسلكوش بريا كيما هاذي مي جامي نسلكوا بصح قلي ياه لوكان يقولونا كيفاش غرق البابور، وش راح نقولولهم.

المثقف: إبا نقولولهم الصح.

العامل البسيط : وشمن صح هذا .

المثقف : إبا نقولولهم قاع ليكيباج دي زاماتور، كاين غير شاف الميكانيسيا لي يسلك راسوا هاكذاك ولعبوهالوا، دارولوا كريزال في عنط المازوت، سي نورمال يترتق البابور.

العامل البسيط : آواه يا جماعا هاذي الهدرة وما تتقال ونتوما مهابل نروحوا نقولوا كاين خدعة فالبلاد.

رجل الأعمال : شكون يسمع علينا فالبلاد.

العامل البسيط : أسمع، أسمع، إذا ما يسمعوش فينا فالبلاد أنا مازال نستعرف بهاذي البلاد، وإذا نموت في هذا البابور نموت وطني صافي خويا mais savapas نروحوا لوني كاين خدعا فالبلاد.

رجل الأعمال : داكور صحا، واش نقولولوا مالا.

العامل البسيط: إبا نقولولهم كيما يقولوا الناس استعمار وطبع .

المثقف: والله غير عندوا لحق لأن إستعمار قعد 132 سنة.

العامل البسيط: شوف، شوف، إذا طاحت بيك قلهم إستعمار وما خافش لأنوا بداية إستعمار ونهاية دمار. [1]

أما التعليق على الصورة : توضح هذه الصورة التي تجمع الشخصيات الثلاثة واقفين فيها فالموثقف واقف في الوسط يقرأ في الرسالة وبين يمينه ويساره رجل الأعمال والعامل البسيط الذين يستمعون إلى ماكتبه المثقف في هذه الرسالة التي يريد أن يبعثها إلى الأمم المتحدة لطلب النجاة و مساعدتهم كما هو موضح في الصورة .

1-you tube .com . تاريخ الزيارة18/04/2018 على الساعة 11:30

هذه الصورة توضح المثقف يريد أن يبعث رسالة التي يضعها في الزجاجة إلى الأمم المتحدة.

المثقف: يا قريعة خلي الموج يديك، يا قريعة أدي خباري فيك .

العامل البسيط : محنتي راهي تلوح فلبحور وليسال عني قوليلوا راه مضرور.

رجل الأعمال : راي الكذب يجري فلمحان، مبقيت نفرز الزمان من المكان.

العامل البسيط : حبس، حبس، نتا راك باعث هاذي البريا في قرعا نتاع ويسكي، والله تعرف ما تلحق عند لعرب حتى واحد ما يهزها، أنعم إيه.

رجل الأعمال: حبيت يحطها في ساشي نتاع لبن ولا كيفاش .

المثقف: تعرفوا يا لخاوا قريعا هاذي، هاذي لقريعا هي ليرايح تسلكنا.

العامل البسيط : قرعا راح تسلكنا، أفريها معاه قرعا راح تسلكنا.

رجل الأعمال: يا جماعا، يا جماعا نهار كامل ونتوما تلفونات طالعين هابطين باطل، باطل. [1]

والتعليق على هذه الصورة : أما هذه الصورة توضح العامل البسيط والمثقف يحمل زجاجة خمر يريد أن يضع فيها الرسالة ويبعثها في وسط البحر إلى الأمم المتحدة فلم يجد وسيلة إلا هذه الزجاجة التي لاربما تنجيه من الغرق ورغم كل هذا لم يتفق معه العامل البسيط على هذه الفكرة لأن العرب لو وجدوا هذه الزجاجة في وسطها رسالة فلا تلفت إنتباههم وهذا ما أدى استغراب العامل البسيط على هذه الفكرة التي طرحها المثقف عليهم.

1 – المرجع نفسه، موقع .

صورة توضح ثلاثي البحارة عامل البسيط والمثقف ورجل الأعمال.

المثقف: يريد تكملة الرسالة ويقول شوفوا يا لخاوا نزيدولهم بيت شعري ولفاهم يفهم .

رجل الأعمال: بيت شعر، دير، دير.

المثقف: شوف نقولولهم غرقنا غرقة الغافلين وسرنا سيرة العاطلين

أكلنا وشربنا كل محلل إذ غرقنا لمدى تسألين

أمرنا شعب واحد وعقيدتنا واحدة وربنا واحد.

رجل الأعمال: والبابور واحد، والسماء واحد، والبحر واحد والغارقين ثلاثة ياسي.

العامل البسيط : إسمع إسمع، غير قولي لحمالديك هاذا الشعر علامن وزن درتوا .

المثقف : أخي العزيز، ما يخفاكش في البلاغة العربية كاين 16 بحر، بحر قصير، بحر طويل، أنا بنيت شعر على وزن غارقون، مستغرقن، غرق، غارقوا هنا.

العامل البسيط : وعلاه ما درتش على حزب واحد متوحد وعلى وحدته توحد، هاذا وزن صحيح.

المثقف : و نتايا ومبعد نتفاهم معاك.

العامل البسيط: وعلاه وش قلت .

المثقف: يضحك ومبعد نتفاهموا .[1]

تعليق على الصورة : هذه الصورة توضح الشخصيات الثلاثة والمثقف يسأل العامل البسيط ورجل الأعمال بزيادة

بيت شعري يوضح فيه عن غرقهم الذي لم يجدوا له حل فعبر المثقف بكلمات عن الغرق فلا ربما تكون الاغاثة وينجح طلبهم .

1 – نفسه، الموقع .

هذه الصورة توضح البحارة الثلاثة يقومون بمسابقة فيما بينهم .

رجل الأعمال واقف يسأل والمثقف يجيب.

رجل الأعمال : والآن سيداتي ساداتي المترشح الثالث في أي موضوع حاب تلعب.

المثقف : في البوليتيك.

رجل الأعمال : الجواب صحيح والعلامة كاملة، تسلها ولا تقعد.

المثقف : نقعد.

رجل الأعمال: : الجواب صحيح .

العامل البسيط : كيفاه هاذا راح تمبلونا ضركا ولا كيفاش .

رجل الأعمال : تسلها ولا تقعد، راه قاعد علاه، علاه، على أي قوة الإنسان كان يعتمد.

المثقف : على القوة نتاعوا.

العامل البسيط : وش أسمها هاذي القوة.

رجل الأعمال : عندوا الحق واش إسمها.

المثقف : يا أخي العزيز إذا هتلر إستولى على العالم كلوا كان معتمد على قوتوا، نتا لي راك تحل في فمك تستعمر دنيا بكمالها على لخر محال، هتلر كان معتمد على لقوة نتاعوا.

رجل الأعمال : الجواب صحيح.[1]

تعليق على الصورة: توضح هذه الصورة الشخصيات الثلاثة وسط السفينة تدور حولهم حورات ومنقاشات وحتى مسباقات فيما بينهم أحد يسأل ولآخر يجيب ويتناوبون على بعضهم البعض كل مرة .

[1] – نفسه،موقع .

هذه الصورة توضح العمل البسيط واقف في وسط السفينة ينهي المسرحية بأقوال تحكي عن التاريخ.

العامل البسيط : أنا جزايري من لحرار شاوي وحار وحرش.....

أنا جدي ينوض مع ضباب ويرقد مع سمش يصبح فسبولة وييقيل تحت الكرمة .....

أنا جدي إذا هدر يضحك وإذا سكت يبكي .....

جدي داروا فيه ليما تندارش .....

ينعل بوا لي ما يحبناش.....

عيطنا بالديمقراطية وهمونا بالعنصرية ينعل بوا لي ما يحبناش.

ولي ما عرفش جدي ما عرف هاذي لبلاد .

إلى آخر القول

هاذا أنا وجدي وأنايا خاوتي ما باغي نكون إلا أنا . [1]

التعليق على الصورة: هذه الصورة فهي واضحة فالعامل البسيط واقف وسط السفينة يحكي ويردد أقوال وأمثال تحكي عن تاريخ وعن أبطالها في هذه البلاد .

وعليه تبقى العامية لغة قائمة بذاتها حيّة نامية ،لها دورها ومكانتها ووجودها وتفاعلها في المجتمعات .

[1] – نفسه ،موقع .

خاتمة

خاتمـــــــــــــة :

و ختاما في هذا البحث المتواضع عن تلقي الخطاب المسرحي الجزائري .نتوقف عند أهم النتائج و الاستنتاجات التي خلصنا إليها من خلال الإجابة عن الإشكالية التي طرحت في بداية البحث و أهمها :

- يعتبر النص المسرحي ذلك الفضاء الغني بالرموز و الدلالات و الإشارات المتعددة و المختلفة ، و التي تحتاج منا وقتا و جهدا كبيرين لفكها ، فالنص فضاء مفتوح لا يمكن حصر دلالته و إشاراته ، و ما درسنا في هذه الدراسة يبين أننا –و إن إجتهدنا – لم نلم بموضوع هذه الجدلية التي أرخت بظلالها على المسرح الجزائري و العربي عموما .
- و كان إختيارنا لنص "البابورغرق" كنموذج للعامية في المسرح الجزائري ، فكانت المسرحية بلغتها العامية الراقية الجميلة والتي لها طعم خاص يميزها عن الفصحى .
- و لقد كتب على المسرح الجزائري أن يظل مترنحا بين الفصحى و العامية في نصوصه و عروضه ، و ربما الاصل في النص المقروء أن يكون فصيحا ، بينما الأصل في النص المعروض أن يكون عاميا ، مثل نص مسرحية" البابور غرق" فالعامية بما تزخر به من فنون نثرية و شعرية و إن كتبت و ألفت بين طيات الكتب لا يمكن للقارئ أن يستسيغ قراءتها مهما حاول ، و الأصل في العامية أن تعرض لا أن تكتب ،سواء أكانت شعرا ملحونا أو قصصا مروية أو عرض تمثيليا .
- و لابد من كشف التدقيق في المسرحية ، كنمط أدبي قابل للتحقق على الركح عن وجود تعدد للوضعيات التخاطبية ، و هو ما يحتم على من يروم أقصى حد من الكفاية الإنطباقية أن يستوعبها في ظل المنهج المطبق ، حيث تتعدد أوجه التفاعل في الخطاب المسرحي ، من خلال تعدد الوضعيات التخاطبية ، فالوضعية الأولى للخطاب المسرحي تتمثل في العام الذي يحمل فيه الخطاب من طرف منتجه أي المؤلف إلى المتلقي (القارئ أو المشاهد للعرض) ، أما الوضعية الثانية فهي وضعية التخاطب الحاصل بين شخصيات العمل المسرحي ، و ما يحمل بينهما من حوار ، و أما الوضعية الثالثة فهي الوضعية التخاطبية التي تكون بين الجمهور المتلقي للعرض المسرحي .
- و ما ذكرناه في هذه الدراسة يمكننا أن نصل إلى إجابة واضحة و دقيقة أن للعاقل لا يمكن إنكار دور المسرح العامي لعلاج الواقع و قضاياه ، وهذا ما يحسب له ، الجمهور تعجبه الفنون التي تحاكي لغته و واقعه .

فالأعمال المسرحية التي تمتاز بلغة عامية راقية و جميلة هذا ما ضمن لها الخلود .

- يجب على كتابنا المسرحيين أن يحاولوا ترقية الأعمال المسرحية و لغتها ، فكتاب العامية عليه أن يبتعدوا عن اللغة الإقليمية المحلية التي تحكم على نصها بالانحصار في فئة مجتمعية معينة، و يحاولوا الكتابة بالعامية المبسطة المفهومة في مختلف مناطق الجزائر ، و من جهة أخرى فإن على كتاب

الفصحى الابتعاد عن اللغة الخطابية المصطنعة المملة ، و أن يختاروا الفصحى المفهومة المبسطة التي يمكن بها التفاعل و الحركية .

- وعليه إن هذه المسرحية تميزت بطابع فكاهي في قالب سياسي التي تحكي عن الأمة الغرقة وعن الأزمة التعددية الحزبية بين الأمم مما أدى بهم إلى غرق وعدم الإتفاق والتفاهم فنرى الأمة غارقة وغرقت لأنه لايوجد تماسك بين هذه الأمة ولا توحد بينهم وعليه فهذه المسرحية كانت هادفة وتحكي عن عصر هذه الأمة الغارقة ولما يحدث لها .

إن هذا البحث لم يقدم إلا الترر القليل من تلقي الخطاب المسرحي في نص"البابور غرق"وهذا لا يزال تلقي في المسرحية حاجة إلى بحث موسع حتى يكشف عن مكنوناته.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

نص مسرحية "البابور غرق" لسليمان بن عيسى.

ثانيا: المراجع العربية:

1- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013.

2- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، القاهرة، ط1، 2001.

3-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 2003.

4- باسم الأعسم، مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، سورية دمشق، ط1، 2010.

5- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب (د ت).

6- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السر، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

7-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007

8-عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء نظرية التداولية،منشورات الاختلاف ط2003،1.

9-عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي، (دط)، 2003.

10- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دم)، 1996.

11- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (دط)، 1998.

12- عبد القادر قط، من فنون الأدب فن المسرحية، دار النهضة، بيروت، ط1، 1978.

13- فرحان بليل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، إتحاد الكتاب العرب، دمشق (دط)، 2003.

14- فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات فن المسرح، دار الكندي، الأردن، (دط)، 1999.

15- محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005.

16- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري 30 سنة مهام وأعباء، منشورات التبين الجزائر، (دط)، 1995.

17- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1993.

18- محمد قيس عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

19- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، دار البيضاء، ط1، 2006.

20- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان، ط 1، 1996.

المراجع المترجمة :

1_ أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (دط) ، 1982.

2- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السميائيات و التفكيكية ، تر سعيد بنكراد، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، (دط) ،2000.

3- جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ،تر نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (دط)،1994.

4_ سوزان بينيت ،جمهور المسرح ، نحو النظرية في الانتاج و التلقي المسرحيين ،تر سامح فكري ، القاهرة ،(دط) ،1995.

5_ كير إيلإم،سمياء المسرح والدراما،تررئيف كرم،المركزالثقافي العربي البيضاء،(دط)،1992.

6-ميشال فوكو ، نظام الخطاب ،تر محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة و النشر لبنان ،ط1 ،1994.

ثانيا: المجلات والدوريات:

1- عمر بلخير، في تداولية الخطاب المسرحي، مجلة إنسانيات، العددان 14 و 15 ماي، ديسمبر، 2001.

2- كمال غانم، الخطاب المسرحي بتحديد المصطلح، مجلة جسور المعرفة، العدد العاشر، الشلف، الجزائر، جوان 2017.

3- محمد خير الرفاعي، التقنيات المسرحية والدرامية للمكان في المسرح لينيت الرملي، وأثرها على المتفرج، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد 23، العدد 2، جوان 2017.

4- نورة مقدس جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، مجلة النص، منشورات النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية، العدد 2، الجزائر، أفريل 2015.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

1- أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للإستعمار الفرنسي 1926-1954، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، وهران 2009،2008.

2- أحمد عيسى، "طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة" أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير،كلية الأداب للغات والفنون،قسم الفنون الدرامية،إشراف ميراث العيد، وهران، 2010، 2011.

3- عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، "أنموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه،كلية الأداب واللغات،قسم اللغة العربية وأدابها،إشراف يوسف الأطرش، باتنة، 2015،2016.

4- العلجة هزلي، "توظيف التراث في المسرح الملقوي في الجزائر مسرحية الغراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي "أنموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، كليةالأداب والاجتماعية،قسم اللغة العربية وأدابها، العلوم المسيلة، 2008، 2009.

رابعا: المعاجم والقواميس:

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب، لبنان، بيروت1984، ص204.

2- مارى إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط 1، 1997.

خامسا : المواقع الإلكترونية:

1- www.bahrain.Falcon.com/vlt46597.htmc.212k.calared.

2- https://www.tsa-algerie.com/ar/.

3- https://www.djazairess.com/eldjadida/49215.

4-Youtube.com.

الملخص

الملخــص :

ملخص مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر

عنوان المذكرة : تلقي الخطاب المسرحي الجزائري "مسرحية البابور غرق " انموذجا .

اللقب : تناح **الاسم** : الزهرة **المؤطر** : عبد القادر بلغربي

ملخص :

تناولت هذه المذكرة موضوعا يتعلق بالمسرحية السياسية لصحابها سليمان بن عيسى التي عالجت قضية اجتماعية وفق مشاهد متعددة في المسرحية .

إن هذه المسرحية بما زخرت به من حوارات متنوعة أجرها المؤلف على ألسنة شخصياتها كانت ميدانا خصبا لدراستنا التطبيقية .

الكلمات المفتاحية : تلقي ، الخطاب ، المسرح ، الجزائر ، العامية .

Résume en français :

Cette note traitait d'un sujet lie au jeu politique de son propriétaire « Sulaiman ben aissa » , qui traitait d'un problème sociale selon plusieurs scènes de la pièce .

Ce jeu dont regorgent d'une variété de dialogue même par l'auteur sur les languettes des personnages était une arène fertile pour notre étude applique .

Mots clés : réception , discours , théâtre , , Algérie ; argote .

Abstract :

This note with a topic related to the political play by istonner « suleiman ben issa « which deach withe social issue according to multiple scenes in the play .

This play is full of which different dialogues which they have done by it's personalites , it is a fertile field for our applied styday .

Key worde: M receive – the sppeech – the stage- algeria – slang .

الفهرس

الفهـــــــرس :

الموضوع	
بسملة	
إهداء	
شكر	
مقدمة	أ
مدخل	
مفهوم الخطاب	**04**
نشأة المسرح الجزائري	**10**
بداية المسرح الجزائري	**10**
تطور المسرح الجزائري	**12**
المسرح أثناء الثورة	**12**
المسرح الجزائري بعد الاستقلال	**13**
الفصل الأول :آليات الكتابة المسرحية	
أولا: آليات الكتابة المسرحية	**16**
اللغة	**16**
الحوار	**16**
الشخصية	**17**
الزمان	**18**
المكان	**18**
الصراع	**19**
الحكة	**19**
الحل	**20**
ثانيا :العناصر العملية المسرحية	**20**
المسرح (خشبة)	**20**
الممثل	**21**
الجمهور	**21**
الديكور	**23**
الإضاءة	**24**
الموسيقى	**25**
الحركة	**25**
الصوت	**26**
الملابس المسرحية والمكياج	**26**
الإخراج	**27**

ثالثا: المسرحية والتلقي	**28**
النص المسرحي والجمهور وتفاعله	**28**
تلقي النص المسرحي وتواصله	**32**
الفصل الثاني: المسرح الجزائري"البابور غرق" دراسة تطلبيقية	
أولا: المسرح العامي	**39**
مفهوم العامية	**39**
المسرح العامي الناطق بالعامية	**39**
ثانيا: دراسة تطبيقية لمسرحية "البابور غرق"لسليمان بن عيسى	**41**
التعريف بمؤلف المسرحية	**41**
المسرحية عرض وتحليل	**41**
الدراسة الفنية للمسرحية	**42**
العناصر العملية المسرحية	**46**
النص المسرحي والجمهور وتفاعله	**47**
تلقي النص المسرحي وتواصله	**47**
خاتمة	**59**
قائمة المصادر والمراجع	**62**
ملخص البحث	**68**
فهرس المحتوايات	