جامعة 8 ماي 1945 قالمة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
الكلية: الآداب واللغات
القسم: اللغة والأدب العربي
مخبر التوطين: الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدّكتوراه في الطّور الثّالث

الميدان: الأدب العربي الشّعبة: دراسات أدبيّة

الاختصاص: أدب جزائري

بعنوان

المسرح الجزائري المعاصر بين القراءة والمشاهدة دراسة في ضوء نظريّة التّلقي - نماذج مختارة -

من إعداد الطالبة : دلال طواهرية
تحت إشراف الدكتورة: وردة حلاسي

بتاريخ: 31-10-2024 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد موات نادية .	أستاذ التعليم العالي	بجامعة 8 ماي 1945 – قالمة	رئيسا
السيد : حلاسي وردة	أستاذ محاضر قسم أ"	بجامعة 8 ماي 1945 – قالمة .	مشرفا
السيد: عبد الغني خشة	أستاذ التعليم العالي	بجامعة 8 ماي 1945 – قالمة	ممتحنا
السيد صالح قسيس .	أستاذ التعليم العالي	بجامعة .محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا
السيد : طارق ثابت	أستاذ التعليم العالي	بالمركز الجامعي بريكة	ممتحنا
السيد علي طرش	أستاذ محاضر قسم " أ"	بجامعة 8 ماي 1945 – قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/ 2025

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ

وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ (19)

الحمد لله الذّي ليس لقضائه دافع ، ولا لعطائه مانع ، ولا كصنعه صُنع صانع ،هو الجواد الواسع ،فطر أجناس البدائع ،وأتقن بحكمته الصنائع ،لا يخفى عليه الطلائع ،ولا تضيع عنده الودائع ،أتى بالكتاب الجامع، وهو للدّعوات سامع، وللدّرجات رافع، فلا إله غيره ولا شيء يعدله،وليس كمثله شيء،وهو السّميع العليم،البصير اللّطيف الخبير،وهو على كلّ شيء قدير.

لايسعني في نهاية هذه الدّراسة إلّا أن أتقدّم بالشّكر،والعرفان إلى أستاذتي الفاضلة الدّكتور:"وردة حلاسي"التّي أمدّتني بالعون،والاهتمام بإشرافها على هذه الأطروحة فلها كلّ التّقدير،والاحترام.

كما أتقدّم بالشّكر الموصول إلى كليّة الآداب، واللّغات جامعة قالمة أساتذة وإداريين دون أن أنسى مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة وعلى رأسه الأستاذة الدكتورة "نادية موات"

كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة لقبول مناقشتها وإثرائها من فيض علمهم الغزير كل باسمه ومقامه

وأشكر كلّ يد رافقتنا في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد

والشّكر موصول إلى عائلتي التي وفّرت لي كل الظروف لأتمكن من انجاز هذا العمل المتواضع .

الطالبة: طواهرية دلال .

إهـــــــــــــداء

الحمد الله مخرج النّور بعد الظلام أحمده ربي رزقني حسن المسير

كلمات شكر وامتنان لمن كانوا لنا مثل الشّموع في اللّيالي المظلمات أهدي تخرجي هذا

- إلى الغائب الحاضر روح والدي الزكيّة – رحمه الله – وأحسن مثواه في جنان الخالدين
- إلى صاحبة البصمة الصّادقة، من وهبتني الحياة وعلّمتني أن ارتقي سلّم النجاح بحكمة وصبر، والدتي الغالية صاحبة البيت الدافئ والعين السّاهرة والقلب الحنون أهدي هذا العمل
- إلى اخواتي واخوتي الأعزاء أصحاب الفضل الكبير يا من زرعتم لدي روح المثابرة والاجتهاد بالدّعم والتّشجيع لأصل إلى ما أصبو إليه.إليكم أهدي لحظة فرحي
- إلى صديقات الطرق السهلة والوعرة، من شاركنني جنوني وأحلامي رفيقات الّدرب الرّائعات، وصديقات طفولتي الوفيّات لهنّ اهدائي
- إلى كلّ محبّ للفنّ، شغوف بالمسرح، هاو، محترف، مشاهد، وقارئ.

– الطالبة دلال طواهرية

مقدمة

- **مقدمة :**

تُعدّ نظريّة القراءة، والتّلقي من أهم الاتّجاهات النّقديّة، التّي أثّرت على الأدب بكسر السّائد في غيرها من سابقاتها ،واتّجاهها إلى المتلقي ،حيث أعطته سلطة، ومكانة حُرم منها مع المناهج النّقديّة الأخرى، فأصبح من خلالها صانعا للنّص، مُنتجا له،.فالقارئ حاضر في ذهن المبدع ينظّمُ أفكارهُ، ويُوجّه أسلوبه، وقد يختار حتّى لغته، والمفكّرُ والمؤلفُ، قبل أن يُخرج نصّه يُفكّر في الذآت التّي ستتلقاه من ناحية السّن، والجنس، واللّغة، والتّوجّه الفكريّ، والإيديولوجيّ، والعادات، والتّقاليد، وكلّ ما يمكن أن يُحيط بها، لأنّه حاضر بكلّ حيثيّاته قبل ولادة النّص في ذهن المؤلف، يكتب له ،ويُبدع على مقاسه .

استطاعت نظريّة التّلقي أن تُثبت نفسها بين العلوم، والمناهج الأخرى، بفضل قدرتها، ومرونتها في التّعامل مع مختلف العلوم، والظواهر، فقد شهدت توسُّعا شمل العديد من المجالات، وخاضت تجارب واسعة في مختلف ميادين العلوم الإنسانيّة، وبخاصّة في حقول المعارف الأدبيّة ،والنّقديّة على حدّ سواء حيث بات بوسعها التّطرق لمختلف المجالات من زاوية التّلقي،وتأويل القراءات، بعدما أُثبتت علميّة هذا الحقل ، واستقلاليّته؛ إلاّ أنّ المسرح ظلّ ،وإلى فترة متأخرة من أبرز الأشكال الأدبيّة ،والفنيّة ،التّي لم يُلتفتْ إليها. ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة المسرح الازدواجيّة المكوّنة من (نصّ/عرض)،التّي أدّت إلى اختلاف الدّارسين، والنّقاد في صلته بالأدب عموما، وانتمائه للفنون بشكل خاص،ومن أهمّ إنجازاتها التّي قلبت عالم التّنظير المسرحيّ رأساً على عقب طرحها لإشكاليّة تحليل النّص المسرحيّ، مع تحليل العرض، من خلال تقديمه على الركح، أو حتى عمليّة المشاهدة ،والحضور لفهم الظّاهرة المسرحيّة، وهو ما جعل الأبحاث تسير في اتّجاهين متوازيين: تلقي النّص، وتلقي العرض، من دون التفات إلى عَقد مُقارنة لنتائج المقاربتين، بل إنّ الدّراسات النّقديّة للنّصوص الدّراميّة كانت تكتفي دائما باعتبار النصّ الدّراميّ قطعة أدبيّة ثابتة ،ومركزيّة بالنسبة إلى العرض .

تقوم آليّة التّلقي في المسرح على فعليّ القراءة ،والمشاهدة معا، ولكلّ منهما نظام استجابة مختلف عن الآخر، فالقراءة تقوم على الاستجابة الأدبيّة مع المتن السّرديّ، لأنّ تلقي النّص يرتكز على ما يحدث في عقل القارئ، بينما المشاهدة تقوم على الاستجابة انطلاقا من خشبة المسرح، وهي استجابة ذات وجود مادّي ملموس، آنيّ، وبعدما احتلّ موضوع التّلقي في حقل النّقد المسرحيّ مكانة بارزة نتيجة التّغيّرات التّي أحدثتها النّظريّة في الدّراسات الأدبيّة من خلال تركيز اهتمامها على تلقي القارئ للنّص الأدبيّ، حيث كانت الدّراسات الأدبيّة النّقديّة في مجال المسرح، تركّز على الأعمال المسرحيّة (نصّا ،وعرضا).، ولم تلتفت إلى العنصر الثّالث في عمليّة الإبداع الفنيّ،ألا وهو المتلقي إلاّ بعد ظهور هذه النّظريّة في المسرح، والتّي على إثرها ظهرت مجموعةمن الدّراسات،والأبحاث المهتمة بالتّلقي، وجماليّاته،وعلاقته بالنّص الأدبيّ عامّة، والمسرحيّ خاصّة، وكذا علاقة المتلقي بالعرض المسرحيّ، وآليّة عمله ، وتأثيره ، وعلى هذا الأساس أردت البحث في المسرح بشقّيه الأدبيّ ، والتّمثيلي (المقروء ،والمشاهد) في ضوء نظريّة التّلقي، التّي أعطت أبعادا تأويليّة جديدة للنّص ، والعرض معا.

لقد تردّدت في البداية، لأنّنا نحن طلبة أقسام الأدب العربيّ لا ندرس المسرح إلاّ من خلال نظرتنا المقتصرة على المتون، والنّصوص المسرحيّة فقط، باعتباره جنسا أدبيّا،كالرّواية، والقصّة، أمّا العرض وهو الجزء الفنيّ التّقنيّ كان مُتجاهلاً في هذه الأقسام، لأنّه يتطلّب أن يكون دارسه مُلماً بتقنيّات الإخراج وفنون العرض، والسّينوغراف،أو يكون خريج معهد الفنون المسرحيّة الدّراميّة، أو على الأقل يكون قد تلقّى تكويناً في فنون العرض المسرحيّ، والفنون السّمعيّة والبصريّة، وبالتّالي فالحديث عن مكوّنات العرض في المسرح، كالممثل، والدّيكور ،والإضاءة.، والأزياء، ودورها في انجاح العمل،لا يمكن أن يصدر إلاّ عن باحث متخصّص في المجال، يمتلك الأدوات الفنيّة لقراءة مؤثّرات العروض، ولغتها، وهو مايتطلّب ثقافة خاصّة، تتعلّق بالفنّ ،ومكوّناته، وهي ضروريّة لدارس الفنّ المسرحيّ، حتّى يستطيع الخوض فيه، لأنّه يجمع بين الأدب كنصّ مكتوب يخضع في شروطه لعناصر السّرد ، كغيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى، والعرض المجسّد على الرّكح، الذّي يعتمد العناصر السّمعيّة ،والبصريّة،والفنيّة، التّي تنقلها الخشبة .

وعلى هذا الأساس، وانطلاقا من مبدأ تقنين عمليّة القراءة ،وتفعيل الأساليب العلميّة فيها، مع مراعاة تجسيد العرض، وتحليل عمليّة المشاهدة، ومن أجل تحديد، وتصنيف عمليّات التّلقي لدى الجماهير سواء من ناحية قراءة المسرحيّات، أومن حيث عمليّات عرضها، ومشاهدتها،أين شَكّلت المسرحيّة الجزائريّة المعاصرة مجالا خصبا للدّراسات النّقديّة المتتبّعة لتطوّرها، ومع تعدّد المناهج السّياقيّة ، والنّسقيّة كانت نظريّة التّلقي ما ناسب هذا الطّرح ،حيث جسّدت نظريّة القراءة ،والتّلقي مع طروحات كل من "**ياوس**" و"**أيزر**" في المناهج النّقديّة المعاصرة،ما يمكّن الباحث من محاورة النّص وإعطائه مساحة من الحريّة ، تسمح له بالمشاركة في إعادة تشكيله انطلاقا من تأويلاته المتعددة، وهو ما يمكن تطبيقه على العرض أيضا، وقراءة كل مكوناته باعتبارها دوالا لغويّة تقبل التّأويل، وتفتح المجال للتّحليل، وتعدّد القراءات .

لجأت الباحثة إلى دراسة مدى تفاعل المتلقين مع النّص المسرحيّ من جهة ،ومع عرضه من جهة أخرى. ومن هذا المنطلق جاء موضوع بحثنا الموسوم **ب: المسرح الجزائريّ المعاصر بين القراءة والمشاهدة دراسة في ضوءنظريّة التّلقي– نماذج مختارة** - وقد تطلّب هذا الموضوع منّا الاشتغال على محورين متلازمين ، ومتقاطعين في الآن ذاته؛ اتّبع الأوّل منهما مسار تطوّر النّظريّات النّقديّة المعاصرة، وصولا إلى تشكيل "نظريّة القراءة ،والتّلقي، وجمالياتها"مع التّعريج على مسار المسرح الجزائريّ ، وصولا إلى فنون العرض، والإخراج المعاصرة، أمّا المحور الثّاني فكان بدراسة في نماذج مسرحيّة جزائريّة معاصرة تم اختيارها حسب ما أمكن الحصول عليه، وتحليل متونها بعد القراءة، والاطّلاع على عروضها، وتحديد طرق التلقيّ فيها ، وفهمها، وصولا للكشف عن مواضع التّميّز، والاختلاف بين عمليّتي تلقي النّصوص المكتوبة بالقراءة، ومشاهدة العروض على الخشبة ،وذلك عن طريق تطبيق آليات "القراءة" و"التّلقي" وإسقاطها على هاته التّجارب الجزائريّة ، وخاصّة للتّوصّل إلى حكم الجمهور الجزائريّ، وأيُّ من هاتين العمليّتين قد يُفضّلها المتلقّي الجزائريّ، عن طريق سبر آرائهم، وعرضها ،وإحصاء النّتائج التّي اسفرت عنها الدّراسة الميدانيّة ، بعد زيارة عدد من المسارح الوطنيّة ،والجهويّة، وجمع ،وتحليل البيانات باستعمال

نظام الاحصاء الأول برنامج" **spss**"- الذّي يُعتبر أداة هامة لإجراء التّحليل الإحصائيّ اللازم لتحليل بيانات الأبحاث العلميّة في المجالات المختلفة، وقد ارتأينا أن نَضع خُطّة مبدئيّة، قسّمنا فيها العمل إلى مدخل وأربعة فصول كما يلي:

مدخل تنظيريّ يُعتبر الإطار المنهجيّ للدّراسة ،يحوي موضوع البحث،مع بيان منهج الدّراسة،وعينتها، وأدواتها، والتّطرّق إلى تحديد المصطلحات الخاصّة بالموضوع، ثم الاشارة إلى بعض الدّراسات السّابقة، يليه الفصل الأول بعنوان " **التّلقي أصوله ونظريّاته** "سيكون عرضا لنظريّة التّلقّي، وجمالياتها، ورصدا لتطوّرها التّاريخيّ، مع التّركيز على عمليّة التّلقي المسرحيّ، ومقارباتها. والذي أردته أن يكون إطارا نظريّا وخلفيّة معرفيّة تقوم عليها الفصول اللّاحقة، تناولت فيه بعض المفاهيم الخاصّة بنظريّة التلقي ،وما أحدثته من تغيّرات جذريّة في الدّراسات الأدبيّة عامّة ،والمسرحيّة على وجه الخصوص .ثمّ الفصل الثّاني تحت عنوان:**المسرح الجزائريّ بحث في المفهوم، والنّشأة،والتّطور**، تناولت فيه المفاهيم الخاصّة بالمسرح هي على التّوالي:بحث في مفهوم المسرح ، والمسرحيّة، أصول الفنّ المسرحيّ الجزائريّ ،وجذوره مع التّعريج عن بدايات المسرح في الجزائر، ومراحل تطوره قبل الاستقلال ، وبعده وصولا إلى قضيّة الإخراج المسرحيّ الجزائري وإشكاليّة اللّغة في منجزاته .

ضمّ الفصل الثّالث الإطار التّطبيقيّ الذّي حاولت من خلاله التّعريف بالمسرحيّات التّي تمّ اختيارها نماذج، ودراستها وفق أسس، ومبادئ البحث العلميّ . فقدّمت فيه مدخلا في قراءة ،وتحليل العروض المسرحيّة المختارة ،وآليّات التّلقي، وتأويل المسرحيّات المدروسة بين القراءة ، والمشاهدة ،والعرض، مع تحليل رسائلها اللّغويّة، وغير اللّغويّة من خلال دراسة الشّكل ،والمضمون ،ليعقُبه الفصل الرّابع ،والأخير وهو عرض، ومناقشة لمحاور الاستبانة ،وفق المتغيّرات الميدانيّة المدروسة ، كما يُعتبر قراءة في النّتائج التّي توصلت إليها الباحثة بعد الدّراسة الميدانيّة،ثمّ خاتمة الدّراسة التّي عرضت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها بعد إتمام البحث .

- **اشكاليّة البحث:**

تُشكّل ثقافة الإنسان انعكاسا لثقافة مجتمعه، باعتبارها النّسق الذّي يمثّل مجموع العادات والتّقاليد، والقيم، والمعتقدات، وكذا الاتّجاهات الفكريّة، والحضاريّة المختلفة ،والأنماط السّلوكيّة ،التّي يكتسبها الفرد منذ صغره حتّى مراحل عمره المختلفة ،عن طريق الأسرة ،والبيئة الخارجيّة التّي ينتمي إليها وصولا إلى المدرسة ،والوسائط الالكترونيّة الحديثة ،إضافة إلى وسائل الإعلام والاتّصال السّمعية البصريّة،والتي من بينها التّلفزيون السّينما،والمسرح، هذا الأخير الذّي يعتبر وسيلة تأثير بحكم ارتباطه بالمتلقي، الذّي يمثّل أحد أهم أطرافه،حيث يُعتبر المسرح أحد مجالات هذه الثّقافة،وقد عرف اهتماما من قبل الدّارسين، والمنظّرين خاصّة في السّنوات الأخيرة، كما بدأ الأداء المسرحيّ يأخذ منحى الاحترافيّة في عروضه المعاصرة، ليتناسب، وثقافة المتلقيّ العصريّ، المنفتح على مجالات الفنّ المختلفة كالغناء، والرّسم، والتّصوير، والتّي قد تَجتمع كلّها في عرض مسرحيّ واحد،

إنّ النّص المسرحيّ يختلف في طبيعة تكوينه عن أيّ نصّ ينتمي إلى جنس أدبيّ آخر، فهو مقرون بالعرض قائم من صلبه. ممّا يفرض على كُتّابه الإلمام بزخم ثقافيّ متنوّع مع مُصطلحات مُحدّدة هادفة الأبعاد، والدّلالات، تّساعد في عمليّة القبض على فنّياته، ومُرتكزاته الجماليّة. وهو ما يُحرّض المتلقي على التّفاعل، والبحث لفكّ شفراته سواءُ كنصّ مقروء ،أو كعرض مُشَاهَد على الرّكح، تُساعد في فهمه العديد من المؤثّرات الخارجيّة الأخرى ،كعلامات رمزيّة صريحة ،أو ضمنيّة،والتّي تُحيل المتلقي للفهم وتجعله يتفاعل مع هذه العروض، فيتحاور معها بجملة ما يكتسبه من قراءات، قد تَتناسب مع فكرة المبدع (الكاتب/ المخرج)،أو تخالفها .خاصّة إذا كان هذا الإبداع له خصوصيتّه ، ورسالته . وهنا يكمن جوهر إشكاليتنا التي تمحورت في السّؤال التالي :

- ما هي الآليات التّي يقوم عليها المسرح الجزائريّ المعاصر بشقّيه نصّا، وعرضا في ضوء نظريّة التّلقي؟

- **<u>تساؤلات الدّراسة</u>** :وتندرج تحت هذه الإشكاليّة العامّة تساؤلات جزئيّة من أهمّها:

❖ ما هو الدّور الذّي يضطلع به كلّ من القارئ، والمشاهد في المسرح الجزائريّ المعاصر في ضوء نظريّة التّلقي ؟

❖ ما هي المعايير والأسس التّي يعتمدها القارئ في عمليّة فكّ شفرات النّص المسرحيّ؟

❖ هل تلقيّ العروض المسرحيّة أهمّ من قراءة المسرحيآت كنصوص دون عروضها ؟

❖ هل يختلف أفق توقّع القارئ للمسرحيّة كنص عن مشاهدتها كعرض على الرّكح ؟

❖ هل العرض المسرحيّ يفرض على المتلقي (المشاهد) فهما أعمق من فهم المتلقي (القارئ) ، فهم تحيله إليه (الدّيكورات ،والأزياء، والاضاءة ، والموسيقى ...الخ)؟

❖ هل تعدّد القراءات لنص مسرحيّ واحد ممكن من خلال المشاهدة ،أو عند قراءة النّص المسرحيّ فقط ؟

❖ ما درجة الاختلاف بين تلقي المُشاهد (تلقي عروض)، وتلقي القارئ (قراءة النّصوص) حسب آراء المتلقين ؟ كل هذه التّساؤلات وغيرها حاولنا الإجابة عنها من خلال هذه الدّراسة .

- **أهميّة الدّراسة:**

يعتبر العرض المسرحيّ اللّبنة الأولى في التّفوّق الرّكحيّ للمسرحيّة، فإذا صحّت عمليّة تقديم العروض في جوّ من العلميّة، والاحترافيّة، وجب القول أنّ المسرحيّة ضَمنت الولوج إلى مصاف النّجاح الفنّي ، كما أنّ القراءة الممتعة،وفهم مقاصد الكاتب من جهة، وتأويل المقصد من جهة أخرى، هو قراءة في حدّ ذاتها،قد تحيّي النّص المسرحيّ، وتمدّه بأبعاد حسب التّأويلات التّي تُحيلنا إليها تعدّد القراءات، والفهم،

وهنا تكمن أهميّة الدّراسة في التّقنين العلميّ الصّحيح لهاتين العمليّتين، التّي سنوضّح من خلالها آراء متلقّي الخطاب المسرحيّ بشقيه المقروء ،والمشاهَد على حدّ سواء، وهو ما يقودنا بالضّرورة إلى نتائج أكيدة سليمة، ومضمونة مبنيّة على أسس علميّة، اعتمدت المقابلة، والاستبانة، والتيّ سَتُفضي حتما إلى نتائج حقيقيّة ناتجة عن دراسة ميدانيّة لبعض المسارح الوطنيّة، والجهويّة لرصد الآراء الحقيقيّة للمتلقين، ونقلها ، إلى جانب هذا يمكن حصر أهميّة الدّراسة في النّقاط التّالية:

- ✓ معرفة مدى تجاوب المتلقي مع الإبداع الفنّي المسرحيّ الجزائريّ نصا وعرضا.
- ✓ تسليط الضّوء على عمليّة التّلقي بشقّيها ، ومدى تطابقها مع اهتمامات المتلقين.
- ✓ تقديم صورة واضحة هدفها إبراز طرق التّلقي المسرحي الأكثر تقبلا من طرف الجمهور الجزائري .

- **أسباب اختيار الموضوع:**

وقد كان سعينا لإنجاز هذا الموضوع لعدة أسباب أهمها:

- ✓ شعور وإحساس الباحثة بأهميّة الموضوع، للدراسات الأدبية فهو يعتبر دمج بين الأدب والفن .
- ✓ ملاحظة الباحثة أنّ أغلب الدّراسات تركّز على بعض العروض المسرحيّة لانتسابها لمبدع معين لا لدراسة تفاعل الجماهير مع هذه الفنون، وهو جوهر عملنا .

- **فروض البحث:**

- ✓ إنّ معظم المسرحيات لا تُقرأ بل يفضل المتلقي عمليّا العرض سواء بحضوره المباشر في صالات العرض، مشاهدتها على شاشات التلفاز
- ✓ وجود اختلاف، وتباين كبير في العدد بين محبي العرض، ومفضلي القراءة فقط .
- ✓ نجاح عمليّة المشاهدة على القراءة بعد تحليل النّتائج .

شكّلت هذه التّساؤلات، وغيرها نواة هذا البحث للإجابة عنها، وإعادة صوغها وفق ما يراعي السّياق الذّي تُوضع فيه، دون أن يدّعي تقديم الإجابة الشّافية والكاملة، بل يحاول البحث أن يترك أثار تلك التّساؤلات مستمرة، من أجل أن يتمّ التّفكير من خلالها في مختلف الأنساق الثّقافيّة، والمعرفيّة الخاصّة بالموضوع ،والتي تشكّلت على إثرها تلك القضايا ،والإشكاليات.

هذا وقد استعنت في تحرير الدّراسة بجملة من المصادر والمراجع التي رسمت بداياتها، وحدّدت مراميها بما وفرته من مادة معرفيّة متنوعة، كانت سبيل للمعرفة فبالإضافة إلى المتون المسرحيّة الجزائريّة المعتمدة ، وهي نماذج مسرحيّة جزائرية معاصرة ،والتي شكلت المصادر الأساسية للبحث، فقد نهل البحث من العديد من المصادر المتنوعة أهمها كتاب **"صالح لمباركية"**، المسرح في الجزائر النشأة ،والرواد ،والنصوص، وكتاب المسار المسرحي الجزائري ل" **نورالدّين عمرون"** ، و كتاب النّص المسرحي في الأدب الجزائري لصاحبه **عزالدين جلاوجي** ، إضافة إلى مؤلّف الخطاب المسرحي مفاهيمه

وآليات اشتغاله للدكتورة **نورة لغزاري**،مع مراجع أخرى متعلقة بنظريّة التّلقي أهمها كتاب– نظريّة التلقي أصول ونظريات ل "**نهاد صليحة** " وهو أول ما تم تلخيصة من طرفي للتّوصل إلى معرفة الأصول الأولى لنظرية التلقي إضافة إلى المعجم المسرحي ل **"ماري إلياس حسن" و"حنان قصاب"** والذّي كان رفيقا لي خلال انجاز الأطروحة لاحتوائه الشرح التّفصيلي لكل ما تعلّق بمصطلحات المسرح. وكتاب نظريّة التّلقي مقدمة نقديّة، لصاحبه "**روبرت هولب**" والعديد العديد من المؤلفات الأخرى التي أفادت البحث من الطروحات النّظريّة والتّطبيقيّة،وإن كان لا يخلو أي بحث من صعوبات تعترض سبيله، فإنّ ما مررت به من صعوبات كان في ايجاد المدوّنات، والتي إن وجد العرض غاب النص،وهوما أتعبني جدا، وأعاق مسيرتي لفترة معيّنة، وقد هزّ الاستقرار في العمل،كما أنّ عملية توزيع الاستبيان واسترجاعه وجمعه كان من أكبر الصّعوبات حيث أنّ هذه الاستبيانات تثير استغراب وحيرة ،وحتى تخوّف المتلقي بالإضافة إلى عدم اهتمام معظم المتلقين بها وعدم جدّيتهم أثناء الإجابة، كذلك بالنّسبة للمحكمين الذين تجاهل معظمهم مراسلاتي، ولم أحض بكلّ الردود لتحكيم الاستبيان، ممّا يخلق نوعا من عدم الاطمئنان لنوعية الأسئلة ودقّتها المطلقة ،وإن كانت تصب في المضامين حسب خبرتي المتواضعة

وأخيرا لا يسعني في هذا المقام الكريم، إلا أن أتقدّم بأسمى عبارات التّقدير والاحترام إلى كل أساتذتي في كلية الآداب واللغات بجامعة قالمة كل باسمه ومقامه ، وأخصّص الشكر ي للدكتورة "**وردة حلاسي**"التي سُعدت بإشرافها العلميّ على جزئيّات هذا البحث، وعلى حرصها واهتمامهاعلى انجازه في أحسن حلّة، وعلى ملاحظاتها الدّقيقة في تقويم هذا العمل. فلها منّي خالص التّقدير ،والامتنان وجازاها الله عني خير الجزاء، ، كما أتوجه بالشكر العميق لمخبر الدّراسات اللغوية ،والأدبية. وعلى رأسه الأستاذة الدكتورة "**موات نادية** " الحاضنة لمسيرتي الدكترالية والداعمة لي في كل المحطات لك أرفع التحية والتقدير شكرا لكم جميعا .

المدخل

الإطار المنهجيّ

والمفاهيميّ للدّراسة

أولا- منهجية الدّراسة واجراءاتها الميدانيّة

- 1-1- **منهج الدّراسة :**

يُقصد بالمنهج " مجموعة الإجراءات الذّهنيّة ،التّي يتمثّلها الباحث مقدمًا لعمليّة المعرفة، التّي سيُقبل عليها, من أجل التّوصّل إلى حقيقة المادة التّي يستهدفها، فالمنهج عمليّة فكريّة منظّمة، أو أسلوب منظّم دقيق وهادف يسلكه الباحث المتميّز بالموهبة ،والمعرفة ،والقدرة على الإبداع, مستهدفًا الوصول إلى نتائج واختبار مدى صحتها, ثمّ بلورة هذه النّتائج في إطار التّسلسل، والتّأطير النّظريّ المنسّق, في صورة قواعد مبرهنا على صحتها, كحقائق علميّة تقود إلى حلّ الظاهرة محلّ البحث" .

كما يعرف المنهج بأنّه "الطّريقة التي تُتّبع للكشف عن الحقائق، باستخدام مجموعة من القواعد العامّة ترتبط بتجميع البيانات، وتحليلها حتى نصل إلى نتائج ملموسة، وبما أنّ المعرفة العلميّة معقّدة كان من الواجب على العلماء، والباحثيّن أن يتّبعوا مناهج لتسهيل الدّراسة، والإلمام بحيثيّات الموضوع المدروس. وظهور هذه المناهج ساهم بقدر كبير في الدّراسات النقدية، والفلسفية، والنّفسيّة والاجتماعيّة، وحتى الدّراسات التّطبيقيّة على هذه المناهج. **(هارون، 2023، صفحة 78)**

كما يُعتبر " المنهج العلميّ الطّريق المؤدّي للكشف عن الحقيقة في مختلف العلوم بواسطة مجموعة من القواعد، والإجراءات ،والخطوات المنتظمة لتوجيه سير العمل البحثي حتى يصل الباحث إلى نتيجة" **(أحمد د.، 1992، صفحة 13)** ،وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفيّ المناسب لمثل هذه الدّراسات، والذي يُعرف بأنّه أحد أشكال التّحليل، والتّفسير العلميّ المنظّم لوصف الظّاهرة، أو المشكلة المحدّدة، وتصويرها كميّا عن طريق جمع بيانات، ومعلومات مقنّنة عنها، وتصنيفها ،وتحليلها ، وإخضاعها للدّراسة الدّقيقة،

كذلك يعرف بأنّه " مجموعة الإجراءات البحثيّة ،التّي تتكامل لوصف الظّاهرة، أو الموضوع اعتمادا على جمع الحقائق، والبيانات، وتصنيفها، ومعالجتها وتحليلها تحليلا كافيّا ودقيقا لاستخلاص دلالتها ، والوصول إلى نتائج عن الظاهرة أو الموضوع محل البحث" .**(الدليمي ن.، 2016، صفحة 99)**

إنّ الدّراسات الوصفيّة تخوّل للباحث الوصول للمعلومات، والحصول على نتائج منطقية مقبولة، وقد اختارت الباحثة المنهج الوصفي بالأسلوب المسحي لملاءمته طبيعة هذه الدّراسة لأنّ الأسلوب المسحي يسمح بتغطية آراء المتلقين للمسرحيات المختارة كموضوع تطبيقي، والأخذ بهذه الآراء يوصلنا إلى تحقيق أو تفنيد فرضيات الدّراسة، والإجابة عن الإشكاليّة الأساسية ككل ،مع الاعتماد أيضا على المنهج التّاريخي كضرورة منهجيّة لرصد أصول نظريّة التّلقي، ونشأة المسرح الجزائري، والآليات الإجرائيّة لنظريّة التّلقي .

فإذا كان الخطاب المسرحيّ في الجزائر تعبيرا أساسه فنّيّا، ونشاطا دلاليّا بتأمّلات تجريديّة فكريّة مفتوحة يدعو بفعل التأثير ،أو الاقناع، أو الاخبار إلى التّواطؤ، والمشاركة، وعدم الحياد يكشف عن مدى براعة إبداع صانعيه، كما أنّه يُنتج المتعة، واللّذّة الهادفة، وهي مفتوحة على التّفاعل الحسيّ، والوجدانيّ والعقلي ،وليست غاية في حدّ ذاتها، بل في ما تُنتجه الآراء النّقديّة، وأساليب التّفكير ،وتأويلات القارئ

للنص، أو مشاهد العرض على الرّكح،والتي تجعل من الفرجة المسرحية إثارة ،ومتعة ،وموضوعا يثير الفضول للبحث ،والتّقصّي عن الخفيّ من آراء الجماهير ،والمتلقين للفنّ المسرحيّ نصّا وعرضا، بين جماليّة تلقيه، ومظاهر إبداعه السّوسيوثقافيّة، والأيديولوجيّة، والجماليّة، والفنيّة ،التي يستمتع بها الجمهور حسب أنماط التّلقي، ومن أجل محاولة إجلاء هذه العناصر ،والمفاضلة بين القراءة ،ومشاهدة العرض، وأنماط التّلقي الممكنة، اعتمدنا على مقاربة منهجيّة وصفيّة جمعت بين أليات التّصنيف، والتّحليل، والوصف، والمقارنة: فالتّصنيف شمل المادة الاصطلاحيّة، والمفاهيم المعرفيّة أما المقاربة، والتّحليل ،والوصف فقد اعتمدتُ فيها على الموازنة بين أراء المتلقين من خلال قراءة النّصوص المقترحة نماذج للدّراسة، و مشاهدة عروضها ،وبيان آراء الجماهير للمفاضلة بين عمليتي تلقي النّصوص قراءة ،أو مشاهدة من خلال حضور عروضها، وأيٌّ من بين هاتين العمليتين يُفضّلها الجمهور أكثر ،وإبداء النّتائج بعد تحليلها.

- **1-2- مجتمع البحث:**

يختلف مجتمع البحث عن المجتمع بمفهومه العام، إذ أنّ مجتمع البحث يمثل جزء من المجتمع العام، ويعرف بأنّه جميع مفردات الظاهرة التي يقوم الباحث بدراستها، أو هو المجموعة الكلّية من العناصر التي يسعى الباحث إلى أن يعمّم عليها النتائج ذات العلاقة بالمشكلة المدروسة، وهو مجتمع محدّد الملامح، إذ كلّما زاد تحديد هذه الملامح زادت إمكانيّة إجراء دراسة، يمكن تعميم نتائجها عليه، **(هارون، 2023، صفحة 7)**

وهو أيضا " مجموعة كليّة أو كبيرة من الأفراد، أو الأحداث،أو الأشياء التي يجري عليها الباحث دراسته وأهمّ ما يميّز أفراد مجتمع البحث أنّ فيه لا يستطيع الباحث أن يقوم بتطبيق أداة البحث عليهم، لأنّه يتطلّب منه وقتا وجهدا كبيرين، لكن عندما يكون مجتمع البحث صغيرا بطبيعته، باستطاعة الباحث احتواء جميع مفرداته" **(الدليمي ن.، 2016، صفحة 81)**. ومجتمع بحثنا هنا كبير لذلك سنلجأ لاختيار عينة البحث كجزئيّة يسهل مسحها، وتطبيق الأداة عليها ، ثم نعمم النتائج على مجتمع البحث ككل .

- **1-3 - عيّنة البحث** :

العيّنة هي " مجموعة جزئية من المجتمع الأصليّ تتضمّن بعض العناصر التي يتمّ اختيارها منه، وذلك بغرض الحصول على معلومات، وبيانات المجتمع نفسه، وتعرف أيضا بأنّها تلك العيّنة التّي تتوزع فيها خصائص المجتمع، والنّسب نفسها الواردة في المجتمع" **(صبري، 2018، صفحة 105)**.

وقد قمت باختيار عيّنة الدّراسة، التي اشتملت بعض الأساتذة، وأكاديمين من ولاية تبسة ،كعينة قصدية مراعية في ذلك الشّروط العلميّة التي ينبغي توفرها في اختيار العينة الفعليّة والتي ستكون من الجماهير القراء، ومرتادي المسارح دون تعيين.

- **1-4 - المسرحيات موضوع الدّراسة :** اختارت الباحثة نماذج مسرحيّة لدراستها وهي :

المسرحية	المؤلف	المخرج	السنة	قاعة العرض
ليزيميقري	عبد اللاهي توفيق	ياسين بن عيسى	2022	المسرح الجهوي سيراط بومدين - سعيدة- مع الجمعية الولائية الرّهان للإعلام والثّقافة
مانيا	دريس بن حديد	دريس بن حديد	2022	جمعية النّسور للمسرح –تندوف- بالشراكة مع المسرح الوطني الجزائري
صهيل	هارون الكيلاني	هارون الكيلاني	2016	المسرح الجزائري محي الدين باشطارزي + مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي.

- **1-5 - أدوات البحث العلميّ :**

تتطلّب جميع الدّراسات أدواتا لجمع البيانات، والمعلومات ،ويقوم الباحث بتحديد نوع ،وشكل البيانات اللاّزمة لاختيار فروضه، فيفحص ما تيسر له منها ليختار أكثرها ملاءمة لتحقيق أهدافه. ويتمّ اختيار الأدوات بناء على نوع المشكلة، وطبيعة الفروض، وأدوات البحث، ووسائل جمع البيانات المتعدّدة والمتنوّعة .واعتمدت في هذه الدّراسة على أداة رئيسيّة لجمع البيانات، والمعلومات وهي: **الاستبيان** حيث تمّ توجيه الاستبيانات لفئة من القراء، والمشاهدين البالغين لرصد النتائج من خلال إجاباتهم ،وآرائهم فيما يخص قراءة النّصوص المسرحيّة موضوع الدّراسة ،وكذا المشاهدين من الجماهير للمسرحيات المختارة التّي ستوزّع على المتلقي قصد القراءة ،والمشاهدة .

1-5-1- الاستبيان:

يُعدّ الاستبيان أحد الوسائل التّي يعتمد عليها الباحث في جميع البيانات، والمعلومات من مصادرها الأصليّة، وهي من أكثر أدوات البحث شيوعا ، مقارنة مع أدوات أخرى، لأنّه لا يتطلّب من الباحث إلّا جهدا يسيرا في تصميمه، وتحكيمه، وتوزيعه، ثمّ جمعه، وقد وردت عدة تعريفات للاستبانة منها " تلك الوسيلة التّي تستعمل لجمع بيانات أوليّة ،وميدانيّة حول مشكلة، أو ظاهرة البحث العلميّ " (هارون، 2023، صفحة 8).

1-5-2- الوسائل الإحصائيّة المستعملة

تمّت معالجة البيانات الخاصّة بالبحث إحصائيّا عن طريق برنامج الإحصاء **spss**، وذلك لقدرته الكبيرة على تحليل المعطيات، وكذا حلّ المعادلات في المجال الإحصائيّ، كما يُعتبر البرنامج الإحصائي **spss (social package of sciences statistical)** من البرامج الشّائعة الاستخدام في مجال تحديد البيانات الخاصّة بالأبحاث، والدّراسات الإنسانيّة. وهو مناسب لممثل هذه الدّراسات الإحصائيّة ،ودليل مصداقيّة عال الدّقة ما شجعنا على استعماله للحصول على نتائج حقيقيّة لدراستنا، والتّي من خلالها سنرى رأي المتلقي الجزائريّ في الفنّ المسرحيّ عامّة ، والمفاضلة بين اختيار القراءة، أو المشاهدة .

- **1-6- الدّراسة الاستطلاعيّة:**

لضمان السّير الحسن لأيّ دراسة ميدانيّة يجب على الباحث القيام بالدّراسة الاستطلاعيّة لمعرفة مدى ملاءمة ميدان الدّراسة لإجراءات البحث، والتّأكّد من الشّروط السّيكومتريّة لأداة جمع البيانات وهما (الصّدق والثّبات) من خلال المعالجة الإحصائيّة، حيث تعتبر الدّراسة الاستطلاعيّة الخطوة الأولى، التّي تُساعد الباحث في إلقاء نظرة عامّة حول جوانب العمل الميدانيّ ,فيها يقوم الباحث بتنظيم زيارات لميدان الدّراسة لتوزيع ، وجمع البيانات، والاطلاع على مكان، ومحاور دراسته الميدانيّة.

كما تهدف الدّراسة الاستطلاعية أيضا إلى التّأكد من مدى ملاءمة دراسة البحث ,والتّحقق من صلاحيّة الأداة المستعملة لجمع المعلومات، ومعرفة الزّمن المناسب،والمتطلّب لإجرائها، وفيها تناولنا موضوع **"المسرح الجزائريّ المعاصر بين القراءة،والمشاهدة، دراسة في ضوء نظريّة التّلقي- نماذج مختارة- "** وقداخترنا دور عرض وطنيّة، وجهويّة قصدالتّعرف من خلال التّجربة الميدانيّة ،وزيارتنا لها عن أهميّة عمليّة التّلقي في الفنّ المسرحيّ بشقّيه المعروض، والمقروء، بغية تشخيص، وجمع المعلومات، والأفكار التّي ترتبط مباشرة بموضوع بحثنا،وبالتّالي تجسيد الدّراسة النّظريّة، وتحقّق نتائج الفرضيّات المطروحة عن طريق تحديد عيّنة البحث، وضبطها مع منهج الدّراسة المتّبع ، للتّوصّل إلى نتائج واقعيّة من رحم المسرح، وجمهوره .

بما أنّ السّير الحسن للدّراسة الميدانيّة مرتبط بالدّراسة الاستطلاعيّة، ومرهون بنجاحها للتّوصّل إلى ملاءمة ميدان الدّراسة لإجراءات البحث، والتّأكّد أيضا من الشّروط السّيكومتريّة لأداة جمع البيانات (الصّدق،والثّبات) من خلال المعالجة الإحصائيّة،وبعد الاتّفاق النّهائي مع الفئة المستهدفة، قمنا بإجراء تجربة استطلاعيّة على عيّنة قوامها **12**متلقيّا، تمّ اختيارهم بالطريقة العشوائيّة، ثمّ استبعادهم فيما بعد من العينّة الرّئيسيّة ، وقد اعتمدنا على برنامج الحزم الإحصائيّة **(SPSS)**، باستخدام معامل الارتباط "**لكارل بيرسون**" لحساب معامل الثّبات من خلال الاختبار، وإعادة الاختبار.

- **1-7 - الدّراسات السّابقة :**

1-7-1 - الدّراسات الأجنبيّة.

1-7-1-1- دراسة روبرت هولب تحت عنوان : نظريّة التّلقي ترجمة الدّكتور"غزالدّين إسماعيل".

وهو مرجع أساسيّ بالنّسبة للدّارسين، وكل من يهتمّ بنظريّة القراءة ،والتّلقي منذ النّشأة الأولى، ولما له من أهميّة تاريخيّة لنظريّة التّلقي، وهذه الترجمة أتاحت الفرصة للقارئ العربيّ حتى يطّلع على هذا الفكر،وهذه النّظريّة، وقد قُدّم هذا المرجع في خمسة فصول يشير المؤلف في الفصل الأول إلى المقصود بنظريّة التّلقي، والتي تعني تلقي الأدب، أي العمليّة المقابلة للعمليّة الإبداعيّة، أو الإنسانية، أو الكتابيّة (روبرت هـ.، 2000، صفحة 36) وهو جزء جوهريّ في دراساتنا،حيث يوضّح أنّ التّلقي مرتبط بالقارئ ، والفاعليّة مرتبطة بالعمل نفسه، وقد أضاف في الفصل الثّاني بعض الحديث عن المؤثّرات، والإرهاصات الأولى للنّظريّة من خلال أفكار الشكلانيّة الروسيّة **"رومان ادغاردن"** وبنيوية **"براغ "** وأفكار **"جورج غادامير" George Gadamer** ثمّ شرح في الفصل الثّالث أفكار رواد نظريّة التّلقي، وعلاقتها بالمجتمع، والتّغيرات الفكريّة والإيديولوجيّة في فترة ما بعد الحرب العالميّة في ألمانيا ،وكيف وجهت الدّراسة في حقل اللّغة، والأدب وجهة جديدة. كما تطرّق في الفصل الرّابع إلى أهم النّماذج في عمليّة التّلقي منها نموذج الاتّصال بعنوان مستويات التّفاعل بين النّص، والقارئ، وعرض أفكار كلّ من **" ياوس"** و**"أيزر"** و**"بريخت"** ثمّ انتقل إلى النّموذج الماركسي ليميز بين منظورين يتعلقان باستجابة الجمهور،والملاحظات المتعلقة بالأدب، والفن من منظور التلقي، وما كتبه النّقد الماركسي حول **"هانزروبرت ياوس " Hans Robert Jauß** وعنايتهم بمفهوم التّاريخ المتأثر بالنّزعة الهرمونيطقيّة وصولا إلى المنهج التّجريبي في إطار الاستجابات الفعليّة للنّصوص، مع ربطها بتصوير الوضع الاجتماعيّ، وواقع القارئ .أمّا الفصل الخامس فقد عرض فيه مجموعة من القضايا النّظرية أهمها : ثبات النص، بزوغ القارئ ، أفكار **"رولان بارت"** حول مركزيّة المؤلف والقارئ .

ولهذا تُعدّ نظريّة التّلقي بمثابة منهج لإعادة النّظر في القواعد القديمة ،وإعادة تقويم الماضي، كما طرحت أساسا لدراسة الأدب الإعلامي ،والشّعبي ،والمسرح ،والرواية ،ذلك أنّها تركز على الجمهور، والقارئ الذي يتأثّر، ويتفاعل مع العمل الأدبي مشاركة، ونقدا .

1-7-2- الدّراسات العربيّة :

1-7-2-1-الدّراسة الأولى للدّكتور "ناظم عودة " بعنوان " الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقي "

الدّراسة في الأصل أطروحة أكاديميّة في النّقد الأدبيّ تقدّم بها الدّكتور **"ناظم عودة "**إلى قسم اللّغة العربية في كليّة الآداب جامعة بغداد، ونال عليها شهادة الماجستير بتقدير جيد جدا .حيث تُلقي الدّراسة الضوء على مفهوم التّلقي عبر الكشف عن أطراف العلاقة في العمل الأدبيّ، وإبراز دور المتلقي الذّي شكّل المفصل الجديد في عمليّة إنتاج الرّسالة الأدبيّة بعد أن كان مجرد تابع يدور في فلك المنتج المؤلف في الدرس النّقديّ القديم. **(خضر، 1998، صفحة 18)**

شمل الكتاب ثلاثة فصول، وتمهيد مخصّص لتأصيل مفهوم التّلقي مستندا إلى منهجيّة علميّة لإظهار الآراء أولا، ثمّ التّعديلات، والمصطلحات في إطار منهجيّ لضمان الموضوعيّة، والدّقة كما عمد إلى استخدام الفكر الفلسفيّ مستخلصا منه الأساس النّظريّ للوصول إلى الصّلة بين المعنى،والتّلقي وربطه بالإشكاليّة الأساسيّة المعرفية للمعنى، ويخلص في أخر تمهيده إلى أهمية التّأثيرات بين المجال المعرفيّ والنظريّة النقدية نظرا ،لأهميتها في حقل التأويل إذ أنّ الهرمونيطيقا قد تحوّلت من دراسة معنى المؤلف إلى دراسة المعنى الناتج عن عملية الفهم (التلقي) .

والفصل الأول يذهب إلى طرح الأثر الذّي ينتجه الأدب في بنيات الإيهام التّي يخلقها نص التّخيّل لغرض وضع المعنى موضعا يحقق الاستجابة ، وهذا ما كانت عليه النّظريّة النّقديّة القديمة **(خضر، 1998، صفحة 22)**.في الفصل الثّاني بحث عن أثر الأفكار الفلسفيّة التّي اهتمّت بإنتاج المعنى من خلال أراء كل من "**هوسرل** " و "**غادمير**" فنظّر إلى دراسة الأفكار المعرفيّة، التّي ساهمت في نضج نظريّة جماليّة التّلقي ،واتجاهاتها النّقديّة، ومفاهيمها الإجرائيّة عبر مفاهيم متعدّدة مثل:المؤلف الضّمنيّ، والقارئ الضمني وغيرها...،أمّا الفصل الثّالث فقد وقف على الإشكاليّة النّظريّة بين البنيويّة، وجماليّة التّلقي ودراستها للمعنى الأدبيّ، وقضايا تلقيه. كما أشار إلى افتراضات المنظّرين في إيضاح مفهوم التّلقي ونظريّته التّي بحثت مشكلات الأدب من خلال العلاقة الضّمنيّة ،التّي يقيمها مع المتلقي، وبيان دور المتلقّي في الرّسالة الأدبيّة أيضا. وقد ركّز على دراسة الصّلة بين الأدب، والمعرفة باعتبارها تعني الأدب من جهتين: الأول أنّها حقل واسع من الأفكار، والثّانية أنّها تُقدم الأساس النّظريّ لأي نظريّة، تسعى إلى تحليل الأعمال الأدبيّة، ودراسة التّطوّر الذّي يجري على قوانين نوعها .

أطروحة الأستاذ " **ناظم عودة** " كتاب وجهد يستحق القراءة ،والمناقشة، ومرجع يستحق التّدليل به في الدّراسات الأكاديميّة في نظريّة القراءة ،والتّلقي والتأويل.

1-7-2-2- دراسةالدّكتورالمصريّ "عبد الحميد خنورة " بعنوان التلقي وجمهورالمسرح .

قام الباحث بإجراء دراسة عن المسرح ، وتأثيره على المتلقي، وتهدف إلى الكشف عن العلاقة بين المتلقي الذي قصد به (جمهور المسرح)،وباقي عناصر العمليّة الاتّصاليّة (المصدر –القناة –المضمون) التّي يقدّمها العرض المسرحيّ، وقد أختار عيّنته من طلاب الجامعات، وبيّن علاقتهم بالمسرح، ومدى الأثر الذي يمكن أن يقع عليهم من مشاهدته ، وتضمّنت نتائج الدّراسة أربعة أبعاد هي :

1-7-2-2-1 /بعد الذهاب إلى المسرح :حيث بيّنت الدّراسة أنّ معظم الشّباب قد أقروا أنّ المسرح ليس شيئا أساسياّ في حياتهم، وأنهم يرتادونه إذا سمحت ظروف الحياة .

1-7-2-2-2/ بعد تفضيل المشاهدين : أوضح أنّه بالرغم من ميول الشّباب إلى مشاهدة الكوميديا ،لكنّهم أقروا أنّه حين يكون الأمر إزاء مواقف جديّة في الحياة تتطلب التّغيير ،فإنّ المسرح التّراجيديّ هو الأكثر تأثير ،أمّا فيما يخصّ العرض، ومكوّناته، فقد خلُص بعد التّحليل إلى أنّ أكثر العناصر تأثيرا على المشاهدين هي الفعل والحركة أو ما يسمى ب (التمثيل) أولا، ثمّ الحوار والمضمون وبعدها يأتي الإخراج ،وأخيرا يكون الدور للإضاءة ،والصّوت،وبيّنت الدّراسة أنّ الكوميديا هي أكثر الأنواع إقبالا من طرف

الجمهور،باعتبارها متنفّسا من ضغوطات الحياة، كما بيّن أهميّة الموضوع ،وأسبقيّته في التّأثير،لأنّ المشاهد لا يحتاج إلى كوميديا بلا مضمون، بل يحتاج الكوميديا ذات هدف، والمضمون، والقيمة الفنيّة .

1-7-2-2-3/ بعد أثر المسرح على المتلقي : أكّدت نسبة كبيرة من المستجوبين أنّهم يستفيدون من مشاهدة المسرح، ونسبة منهم يستفيدون من المواعظ ،ويقرّ آخرون أنّهم يكتسبون منه قيما نافعة، وتشير نسبة ضئيلة إلى أنّهم يذهبون للتّسلية، وقضاء وقت ممتع، وأوضح أنّ الثّقافة هي الهدف الذي يذهب من أجله النّاس إلى المسرح، كما أدرج ملاحظة أنّ الاهتمام بالواقع الاجتماعيّ، والقيم الإنسانيّة ومصير الإنسان ،وحريته أهمّ ما يمتدّ إليه تأثير المسرح ،كما يتّفق معظم الإجابات أنّ المسرح له تأثيره على السّلوك نواتجاهات المشاهدين ، ومعتقداتهم ،وعاداتهم، وعواطفهم .أي أنّ المسرح له علاقة بواقع الحياة ،وهو مدرسة للإصلاح ،وقناة لاكتساب السّلوك القويم .وهو ما أشار إليه مفكّرون، وباحثون متعدّدون من خطورة دور المسرح ،وتأثيره في سلوك الفرد والمجتمع .

1-7-2-2-4/ ديناميات عمليّة المشاهدة للعرض المسرحيّ: أكّد نصف المستجوبين أنّهم يكوّنون فكرتهم عن المسرحية قبل مشاهدتها من خلال النّقد الصّحفيّ، أو قراءة المسرحيّة ، أو من خلال الاطلاع على الإعلانات، أو البرامج التّلفزيونيّة، والإذاعيّة، ممّا يوضّح دور وسائل الإعلام في التّرويج لمثل هذه الأعمال الفنيّة، كما أبرز تأثير المتلقي المشاهد بجمهور المشاهدين من خلال

- مشاركة في اتجاه الرّأي نحو المسرحيّة بنسبة كبيرة .
- الإعجاب الفنّي بنسبة متوسطة .
- مشاركة وجدانيّة بنسبة أقل .

وليس هناك انفصال بينها بل يمكن القول أنّها تشكّل ثلاثيّة التّذوّق الفنّي ،ومن حيث أنّ هذه الثّلاثيّة لها مناح ثلاث هي :

- البعد المعرفي المتعلق بالطّاقة، واستثمارها من خلال الفهم والإدراك .
- الانخراط في إصدار حكم تفصيلي اتّجاه العمل
- الاندماج بما سيتتبعه ذلك من ميل نحو العمل وتقبله والإعجاب به، والتّعاطف معه

وقداستخلص الأستاذ **حنورة** جملة نتائج منها أنّ :

- المسرح ليس ظاهرة منتشرة بين أفراد المجتمع .
- يفضل المرتادون والمشاهدون المسرح الجاد ،والكوميديّ، كما أنّ التّفضيلات تتعلّق بالمضمون والتّمثيل في المقام الأول.
- الأثر الذّي ينتجه العرض المسرحيّ مصدره الأول النّص، ثم التّمثيل ثم الإلقاء .

تحدّد هذه الإشارات مزاج الجمهور الذّي يبحث عن تخفيف أعباء الحياة من خلاله ،ويجسد له أسلوب التّسلية .أما باقي عناصر العمل المسرحيّ، فهي تنبّه المتلقي، فكلّما كانت مستثمرة بشكل جيد وموظّفة لتحقيق الهدف الأساسيّ من المسرحيّة ،والذي هو توصيل الفكرة من خلال الأداء المسرحيّ ،كما وأشارت نتائج البحث إلى أهمية المسرح كجنس أدبيّ مرتبط بالمشاهدين،وجمهور المتلقين .

1-7-3-- الدّراسات الأكاديميّة الجزائريّة :

1-7-3-1- دراسة "مخلوف بوكروح " الحدث المسرحي والجمهور" دراسة تحليلية وصفيّة للتجربة المسرحية الجزائرية 1998/1997"

نجد موضوع التّلقي المسرحيّ وهو الحقل المعرفي لموضوع دراستنا حاضر في الرّسائل الأكاديميّة في الجزائر حيث تناول الأستاذ "**مخلوف بوكروح** " في جزء معتبر من رسالته لنيل درجة الدكتوراه بجامعة الجزائر موضوع الحدث المسرحي وعلاقته بالجمهور، وقد ركز على ثلاثة أعمال مسرحيّة هي على التّوالي : الشّهداء يعودون هذا الأسبوع للكاتب الجزائري " **الطاهروطار**"، ومسرحية باب الفتوح للكاتب العربي "**محمود ذياب** "ومسرحية "المرأة الطيبة في ستشوان "للكاتب الألماني "**بريخت** "واختيرت هذه النّصوص بطريقة قصديّة لما تبحث عنه الدّراسة، وهو هدف المسرح الوطنيّ الجزائريّ من تلقي العروض في أبعاد ثلاثة البعد الوطنّي متمثل في النّص المحليّ، والبعد العربي من خلال النّصوص المؤلفة عربيا ،والبعد العالميّ من خلال نصوص مؤلفة أجنبيا ، والبحث عن مدى نجاح المسرح في تحويل النّص المسرحي إلى رسالة ،وهل وُفّق في استقطاب الجمهور إليه كفن وكأدب .

ثمّ درس مفهوم المسرح كفصل مستقل، وأوضح أنّه وجد تعدّدا كبيرا لمفاهيمه الذّي نسبه إلى تطوّر الفنّ من الشّعوب القديمة إلى عصر النّهضة، ثمّ أثار نقطة إشكاليّة النّص، والعرض، وأشار إلى تداخل عناصر المسرحيّة ،وعلاقة النّص بالعرض، والتّعليقات التّي أثارها هذا الأخير، وأنّ الانتقال من النّص المكتوب إلى النّص الشّفهي المعروض ،هو أكثر الطرق المألوفة في تحويل الظاهرة الأدبيّة إلى المسرحيّة، ثمّ نوّه إلى أنّ المسرح هو مجموعة من العلامات المسرحيّة (أيقونة – مؤشّر – رمز) ثم تحدث عن علاقة العرب بالمسرح، مشيرا إلى صعوبة دراسة تجربة المسرح العربيّ باعتبارها حديثة، وأشار إلى الصّحوة المسرحيّة في السّاحة العربيّة، وصلتها بالتّراث الشّعبي ،وعلاقة الإسلام بالمسرح كجنس أدبي وكفن .كما خصّص فصلا للحديث عن المؤسّسة المسرحيّة الجزائريّة من خلال مكانة المسرح في السّياسة الثّقافيّة الجزائريّة، وعن الإطار التّشريعيّ للمسرح الوطني الجزائريّ، وأخيرا عن النّشاط المسرحيّ للمؤسسة، ويرى أنّ قلة النّصوص المسرحيّة المحليّة يعود إلى عدة عوامل أهمّها صعوبة التّأليف المسرحي، باعتباره كتابة متعدّدة ،بمعنى أنّها لا تعتمد على النّص فقط، بل على عناصر فنية أخرى تتحقق كلّها في العرض المسرحيّ كما يرى الباحث أنّ المسرح الوطنّي مطالب بأن يبحث عن آليات جديدة في ميدان التسيير والتّنظيم و البحث عن صيغ تعبيريّة جمالية خاصّة قائمة على المزج بين الطابع المحلي، والعالمي، والبعد الإنساني، ويسعى إلى الاتصال الدائم بالجمهور، أمّا فصله الأخير فقد خصّصه لتوجيهات المسرح الوطني بتقصي مصادره، وأبعاده الثلاثة (الوطني– العربي– العالميّ)، وطرح القضايا المشتركة التّي تعاني منها الشّعوب .

أمّا الفصل الخامس فخُصص لدراسة تطبيقية بين المسرح، والجمهور باعتبار أنّ حضور الجمهور يشكّل عنصرا أساسيّا في تلقي العرض المسرحي، وبحث في ظاهرة المسرح كحدث يتفاعل معه الجمهور، من خلال عنصري التّلقي، والمشاهدة فحدّد السّمات الخاصّة بالجمهور ،وأنماط تفاعله مع العرض، والفضاء المسرحيّ، كما بحث في طرق تحقيق التّفاعل، وإشراك المتلقي في العمليّة الإبداعيّة التّي لن تتمّ إلا بالتّخطيط السّليم، وبرمجة العروض المناسبة بشكل منظم، وفي الفصل السّادس درس عادات مشاهدة الجمهور المسرحي الجزائري للعروض التي يُقدّمها المسرح الوطني عبر متغيرات اليوم، الشّهر، السّنة والمواقيت ليصل إلى مجموعة نتائج أهمها :

للثّقافة الجزائريّة بُعد ثوري، وعلميّ غائب عن النّشاط المسرحيّ لغياب المسرح كفن في سياسة الدولة بعد الاستقلال فلم تحظ المؤسسات المسرحيّة بالعناية ولا التأليف أيضا.

التّنظيم غائب أيضا في المؤسسات المسرحيّة، والقائم على أسس علميّة ليترجم خطة واضحة تضبط نشاط المؤسسة، وكأهم نتيجة هي أنّ ندرة النّصوص المسرحيّة المحليّة الجزائريّة، وإن وجدت فهي مرتبطة بالعرض فقط، فمعظمها نصوص غير منشورة كُتبت من أجل العرض فقط، كما أنّها لا تحمل بعدا فنيّا متميّزا مقارنة بالنّصوص الأجنبيّة والعربية ،كما أنّ الإقبال القليل للجماهير دليل على عدم قدرة المؤسسة المسرحيّة على توصيل العمل بشكل قويّ يجذب المشاهد، وذلك بالعمل على عنصري الإنتاج والتّلقي .

وكما أشرنا سابقا تتفق هذه الدراسة، ودراستنا في بحث مجال التّلقي في المسرح الجزائريّ من خلال ترصّد أراء المتلقين .

1-7-3-2- الدراسة الأكاديمية الخاصة بالدكتورة "حلاسي وردة" تحت عنوان : المسرح الجزائريّ المعاصر (2001-2014) بين النّص والعرض –دراسة سيميائيّة في نماذج محتارة –

هي مذكرة لنيل شهادة دكتوراه –كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة ،جامعة باجي مختار عنابة، وقد قدّمت فيها الدكتورة خمسة فصول، ومدخل ضمّنته سميائيات المسرح ، وأوردت فيه مفهوم مصطلح السّيميائيّة لغة، واصطلاحا من "**دي سوسير**" إلى عصرنا الحالي، كماحصرت الحديث عن سميائيّات المسرح، والبحث عن حقيقة المعنى كمنهج سيميائيّ تطبيقيّ ، يلجأ إليه في شتّى الميادين، ثمّ رصدت التّطور التّاريخيّ للسيمياء منذ مدرسة براغ، والقواعد التّي اعتمدتها، وكيفيّة استخدامها للمنهج السّيميائيّ في فهم الظاهرة المسرحيّة، وقد أوضحت أيضا ظهور المنهج السّيميائي عند العرب بعد ترجمة بعض الكتب ذات التّوجه السّيميوطيقي إلى اللّغة العربيّة، والعديد من المؤلفات في هذا المجال. كما أبرزت دور المتلقي في عمليّة القراءة السّيميولوجيّة لبعض المتون المسرحيّة الجزائريّة، وتوصّلت الدّراسة إلى أبعادها الدّلاليّة، والتّأويليّة المختلفة، كما وأقامت دراسة استطلاعيّة للمسارح، ووزعت بطاقات استبانة للعمل على أليات تلقي العروض المسرحيّة .

وقد لامست كل الدراسات جانبا من جوانب التلقي في الفن المسرحي دون التطرق إلى المزاوجة بين الجانبين المقروء والمشاهد وهو جوهر الجدة في دراستنا والتي ستكون حول التلقي المسرحي بشقيه المقروء والمشاهد من خلال دراسة مقارنة بين آراء المتلقين حول كل شق والمفاضلة بينهما دائما بناء على رأي المتلقي الجزائري .

ثانيا - مصطلحات ومفاهيم خاصّة بالموضوع :

- **تمهيد :**

يعدّ المفهوم الأداة الرّمزيّة التّي يستعين بها الباحث للتّعبير عن المعاني والأفكار والمقولات المختلفة المتعلّقة بالدّراسة، وشرحها، باعتبارها الكلمات المفتاحيّة التّي يبنى عليها العمل، وذلك بغية ايضاحها وتيسير فهمها ،فعلى الباحث أن يحدّد منذ البداية المفاهيم الخاصّة ببحثه حتى يضمن وجود لغة مشتركة مع قارئ عمله، ومع المشاركين في موضوعه،وفيما يلي تحديد لأهم المفاهيم المعتمدة في هذه الدّراسة، والتّي سنستثني منها مفهوم المسرح على اعتبار أنّ له فصل خاص للتّعريف به، والتّمييز بينه وبين المسرحيّة من خلال المفاهيم اللّغوية والاصطلاحيّة.

- **1-2 القراءة:**

شغل مصطلح "القراءة"حيّزا كبيرا في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، وتناوله الباحثون من زوايا مختلفةحسب التّوجّهات، والمرجعيّات الأدبيّة، ممّا أدّى إلى اختلاف الرّؤى حول تحديد مفهوم **"القراءة "** كما أضفى على الموضوع صبغة إشكاليّة تزداد اتّساعا كلّما تعمّقنا أكثر في تفاصيل عمليّة القراءة، حيث برزت باعتبارها مفهوما ضمن ما يسمّى بنظريّة التّلقي، واعتبرت من أهمّ العوامل التّي ساعدت في بلورتها، وكذلك من أهم المرتكزات، التّي قامت عليها ،كما ساهم روّادُها في تحديد مفهوم للقراءة ندرجها فيمايلي:

2-1-1-التّعريف اللّغوي للقراءة :جاء في **" لسان العرب "** قرأ الكتاب ، يقرأُه، ويقرُؤُه ،قرأً ،وقراءة وقرآنا تلاه، وقرأ عليه السّلام بمعنى أبلغه إياه ، وقرأ الشّيء قرء وقرآناً، جمعه، وضمّ بعضه إلى بعض، وأقرأه إقراءً، جعله يقرأ، واقترأ الكتاب اقتراءً ، وتلاه استقراه استقراءً ،طلب أن يُقرأ، واستقرأ الأمور تتبع أقراءها لمعرفة أحوالها ،وخواصّها، والقارئ، اسم فاعل، والجمع قرأَةٌ، وقراءٌ، وقارئون، والقراءة مصدر وعند القراء: أن يقرأ القرآن تلاوة، أي متتابعا، أو أداءً، أي أخذا عن المشايخ ،والجمع قراءات " . **(المنظور، 2004، صفحة 332)**

2-1-2-التّعريف الاصطلاحي للقراءة: ورد في معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة مايلي :**"**(القراءة) هي فكّ كود الخبر المكتوب، وتأويل نصّ أدبيّ ما**"** **(علوش، 1985، صفحة 47)**،كما ورد في معجم "ديداكتيك اللّغات": أنّ القراءة في السّيمياء الأدبيّة تعني تشغيل مجموعة من عمليّات التّحليل، وتطبيقها على نصّ معطى، وتقدّم هذه القراءة نفسها كإنتاج مقابل للوصف،أو الشّرح الكلاسيكيّ للنّص الأدبيّ، إنّها قراءة لاشتغال النّص، أي للعمليّات التيّ تؤسّسه كنصّ من النّصوص" **(حمود، 1993، صفحة 113)** حيث

يقـول **"محمـد حمـود"**: "القـراءة في اسـتعمالها العـادّي، خطيّـة مـن جهـة اهتمامهـا بفـكّ ألغـاز الصّـيغة الخطيّة للمكتوب، وعموديّة من جهة اختراقها لأفقيّة المنطق الخطيّ، نحو منطق عمودّيّ يقصد فيه إلى إدراك الدّلالات المنطويّة، والمتواريّة في ثنايا المكتوب. . **(حمود، 1993، صفحة 54)**.

قدّمت معاجم المصطلحات العربيّة الحديثة مفهوما للقراءة، بوصفها من أهم المصطلحات النّقديّة الحديثة،مؤكّدة من خلاله،" أنّها نشاط تفاعليّ بنيّ الذّات القارئة والنّص، حيث عرفها "مجدي وهبة "في معجمه بأنّها تحريك النّظر على رموز الكتابة المنطوقة بصوت عال ،أومن غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التّي ترمز إليها في الحالتين"**(وهبة، 1974، صفحة 465.)**،فعل القراءة في نظره مرهون بهدف واحد سواء أكانت القراءة صامتة أو جهريّة، وهو إدراك العقل لمايحمله النّص من إشارات، وصفات وآثار، كما عرّفها"**سعيد علوش"** بقوله : " القراءة هي فكّ كود الخبر المكتوب،وتأويل نصّ أدبيّ ما".**(علوش، 1985، صفحة 175)**

قد انطلق "**سعيد علوش**" في تعريفه السّابق من قناعة مفادها أنّ القراءة هي عمليّة تفكيكيّة لمكنون النّص،وحلّ شفراته للوصول إلى معاني مختلفة ،بدل المعنى الأحادّي من خلال عمليّة التّأويل، حيث يتواصل معه القارئ بعدة تأويلات، كون النّص هو الأرضيّة الأدبيّة لعمليّة الفهم، التّي تُنتجها القراءة، حيث يرتبط وجودها بالنّص، والعكس فهما يكمّلان بعضهما البعض من خلال ما يحمله من معاني، وما يخزّنه القارئ من ثقافة؛ فقد يتّفق تصّور القارئ مع ما ينتجه فيروق له، كما قد يعاكسه فينصرف عنه،ولعل هذا الطّرح الاصطلاحيّ الغريب له مسوّغاته فيما قدّمته المعاجم الغربيّة من دلالة للمصطلح؛ حيث عرّف قاموس**"Le Grende Larousse"** القراءة"بأنّها : التّعرف على الحروف بشكل أوبموقع يسمح بالتّحقّق البصريّ ،حيث ينطلق فعل القراءة بمجرد التّحقّق البصريّ للحروف،

وفي موطن آخر وردت الكلمة في قاموس"**Encyclopédique Dictionnaire** "على أنّها "تأويل، وفهم العمل.**(Encyclopédique, 1993, p. 935)**؛ ويربط هذا التّعريف بفعّل الفهم، والتّأويل من خلال التّفكيك، والبحث عن المعنى.

يستوقفنا المفهوم الذي قدمه "**رولان بارث(Barthes Roland)**"لمصطلح القراءة، حيث عرّفه بقوله: "القراءة هي إيجاد المعاني" . **(Barthes, 1970, p. 16)**،وبذلك ربط **"بارث"** القراءة بإنتاجها للمعاني بدل وحدة المعنى، ممّا يؤكّد وجود قراءات متعدّدة للنّص الواحد، فكلّ نصّ يقدّم دلالات، ومعاني عديدة، حيث تعمد القراءة إلى بناء حقيقة معادلة للنّص، بتوظيف معلومات القارئ المسبقة، التّي تساعد على فتح المجال أمام أيقونته المعرفيّة ليوظّفها،كما تقوم القراءة أيضا على إثارة أخطاء قارئها، بتأسيسها لشرعيّة النّص من خلال تواصلهما، الذّي يكشف تفوّق النّص، أوهفواته.

وعليه ومن خلال هذه المفاهيم يمكن الإقرار بأنّ " القراءة فعل يتضمّن معاني التّفكيك والتّأويل، والفهم،وهي المعاني ذاتها التّي استثمرتها نظريّة القراءة عند"إيزر."حيث استطاع "القارئ" أن يجد لنفسه مكانة هامّة في زخم الدّراسات النّقديّة المعاصرة،كما استطاعت نظريّة التّلقي أن تحاور تلقي القارئ للنّص الأدبيّ عبر التّتابع التّاريخي من خلال ما اقترحه "ياوس"،وأيضا من خلال إبراز العلاقة التّفاعليّة بين

هذه الثّنائيّة انطلاقا ممّا سطّرته جهود "إيزر" حيث تحرّك القراءة سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على النّص، وعلى ممارسة بعض الملكات الإنسانيّة الأساسيّة " (علوب وفولفانغ، 2018، صفحة 4)،لأنّها التقاء مجموعة من الأنشطة على صعيدي النّص من خلال ما يطرحه للقارئ الذي من واجبه تفعيل تواصله مع النّص باستنطاق ملكاته الإنسانيّة، وتطبيق خلفيّاته الثّقافيّة ،والمعرفيّة المنطلقة أساسا منه.

أمّا النّقاد العرب المعاصرون فقد تلقوا المصطلح، واجتهدوا في ضبط مفهومه؛حيث رأى"**عبد الملك مرتاض**" أنّ القراءة ،ورغم كونها تفسيرا، وتشريحا، ونقدا للنّص الأدبيّ، إلاّ أنّها لاتخرج عن كونها حاملة لجميع المفاهيم؛ فهي نشاط إبداعيّ واع ينفرد بوظيفة كاملة؛ وذلك في قوله: "إذا كانت القراءة لا تخرج عن كونها شرحا ،أو تعليقا،أو تفسيرا، أو تأويلا، أوتحليلا ،أو تشريحا، أو نقدالنّقد، أو نقدا، فإنّ هذه المظاهر بحكم تعدّدها ، وتنوّعها تجعل من القراءة نشاطا ذهنيّا، وإبداعيّا متعدّد الأشكال، بحيث تراه قابلا لأن يتّخذ أيّ شكل من بعض هذه الأشكال" .(مرتاض، 2003، صفحة 51)، وبما أنّ القراءة قابلة لتجسيد أشكال عديدة ،فهي تُمثّل حلقة تواصليّة بالدّرجة الأولى ،وقد تبنى"**عبد العزيز طليمات** " الفكرة التّي قدّمها الأستاذ "**عبد الملك مرتاض**" رحمه الله في تعريفه للقراءة على أنّها "عمليّة تفاعليّة تواصليّة بالأساس" ،(طليمات، 2003، صفحة 152)، وانطلاقا من "التّفاعل بين النّص بوصفه عملا إبداعيّا موجّها، وبين مستقبله وقارئه، لتّحقيق التّواصل بينهما،يظلّ النّص المنطلق الأول، لأنّ فعل القراءة متعلق بفاعليّة النّص." (يوسف، 2008، صفحة 26)؛ فهذه الدّيناميكيّة التّي يولّدها فسحت المجال أمام القارئ لاقتناص دلالته انطلاقا من قراءته التي تسمح له بالتّقرّب من النّص، ورصد حيثيّاته.حيث ارتبط النّص الأدبيّ بفعل القراءة الذّي يُشكّل إثباتا لهويّته، ولعل هذا ما أكّده "**جميل حمداوي**"في قوله: "أنّ النّص الأدبيّ لا تكتمل حياته، وحركته الإبداعيّة إلاّ عن طريق القراءة".(حمداوي، 2010، صفحة 26)، فهي تفعيل لحركة الكلمات المدوّنة، التّي تبّنى إبداعه، ولولاها لما رأى النّور، حيث تُشكّل فضاء تواصليّا بين ما ينتجه المؤلف، وما يحمله النّص، وما يستقبله القارئ.

اتفق "**فوزي عيسى**" مع رأي سابقه "جميل حمداوي" في كون القراءة استمراريّة لفعل الإبداع،حيث ربط مفهومها بالنّص الأدبيّ الذّي يتشكّل من خلال فعل القراءة، وأنّ جوهره، ومعناه لا ينتميان إلى النّص بل إلى العمليّة التيّ تتفاعل فيها الوحدات البنائيّة النّصيّة مع تصّور القارئ (**عيسى، 2006، الصفحات 22-23**) حيث يحيل هذا التّعريف على العنصر الثّالث من العمليّة التّواصليّة، وهو القارئ الذّي له الدّور الكبير لإتمام معنى النّص، فالوحدات البنائيّة، التيّ يُشكّلها تُفرز معاني، قد تتوافق مع ما تطرحه دلالة القارئ المنتجة جرّاء هذا التّقابل، كما قد تختلف لأنّ القراءة على رأي" **قاسم المومني**"تحتضن النّص وتتأمّله فتكشف عن خباياه ،وتجلوخفاياه، تقدمه في صورة قد تروق النّاظرين ،وقد تصرفهم عنه"(المومني، 2011، صفحة 94) .

تجسّد القراءة فيما يطرحه النّص بين ثناياه إذ تقود جوّا تفاعليّا بين القارئ، ونصّه، وتقترب وتتداخل وتتكامل،فالقارئ دائما يقول شيئا لا يقوله النّص،أو قد يقوله بصورة ملتبسة خاطفة، وفي هذا التّداخل بين ما يقوله النّص، وما يقوله القارئ يتحقّق من منظور "**فولفغانغ إيزر**،" فعل القراءة بوصفه

تفاعلا ديناميّا بين النّص،والقارئ ،حيث النّص يتجاوز نفسه ممتدّا في القارئ الذّي يخرج عن ذاته ممتدّا في النّص(كاظم، 2003، صفحة 27)،لتجمع القراءة بين ما قدّمه النّص، وبين خلفيّات القارئ المعرفيّة ولعل هذا ما يحيل إلى الطّرح الظّاهراتي الذّي ركّزعلى العلاقة الجامعة بين الذّات،والموضوع، فلولا وجود الذّات لما وجد الموضوع ،والعكس يفضي البناء النّسقي لفعل القراءة إلى أنّ سيرورته مرهونة بلقاء النّص والقارئ من خلال هذا الفعل، وقد نوه "**سعيد الحنصالي**" إلى ذلك، وأكّد أنّ القراءة "**تبحث عن العلاقة** بين الذّات والموضوع، النّص والقارئ، والتّفاعل الذّي يحصل بينهما، ممّا سيؤدّي إلى استخراج مفاهيم جديدة للنّص،تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النّص،وصيرورة تلك القراءة" (**الحنصالي، 2022، صفحة 176**) .

يرى "**حبيب مونسي**": أنّ القراءة فعل محرّك للنّص والقارئ معا، من خلال سلّم خلق الصّراع بينهما؛ لأنّ "القراءة التيّ لا تجسّد هذا الصّراع إنّما هي قراءة مملّة، قراءة تسلّم نفسها من أول وهلة، ولا تستديم فعل"اللّعب" الذّي تقوم عليه كلّ لذّة، فالنّص الجيّد هو الذّي يكفل لأكبر عدد ممكن من القرّاء مزاولة لعبة الصّراع، لأنّ القرّاء، والكتّاب المجيدون،هم الذّين تستدعي كتاباتهم قراءات لنفس القارئ، أو لعدد من القرّاء عبر أجيال متلاحقة،محافظتهم على حرارة السّؤال،وجدّته.ذلك ما يستدعي تسلّح القارئ لهذا الصّراع المستمر".(مونسي، 2000، صفحة 186)"

ربط"**مونسي**" تعدّديّة القراءة بمدى جودة النّص، وما يقدّمه من تساؤلات متجدّدة، ودائمة تضفي على القراءة عامل اللّذة،الذّي يساعد على اكتساب قاعدة جماهريّة للأجيال المتعاقبة من وراءه، في حين وجب الاهتمام الفعليّ بمقتضيات النّص، إن اعتاد على تقديم الصّورة نفسها للقارئ الذّي يصبو في أغلب الأحيان إلى المختلف الذّي يرتبط النّص دائما بقارئه ليحدّد هويّته، ومصيره،انطلاقا من فعل القراءة ،وقد تناول هذه الفكرة "**عبد الله الغذامي**"الذّي رأى أنّها "تقرير مصير النّص الذّي يحدّد سيرورتها؛ إذ يختلف الحكم على النّص نفسه،حسب استقبالنا له فالقراءة إذا تتضمّن تقرير مصير النّص الأدبي، ومثلما أنّها مهمّة كفعاليّة ثقافيّة، فإنّ نوعيّتها مهمّة أيضا، وما دام ينتج عنها تقرير مصير النّص، فإنّه من الضّروريّ أن نعرف أيّ نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك، بقدر من الكفاءة يؤهّله للحكم الصّحيح" (**الغذامي، 2006، صفحة 70**)

2-1-3- أنواع القراءة :

تباينت المراجع التيّ رصدت أنواع القراءة ،فمنها من وظّف مصطلح مستويات القراءة، بدل أنواع القراءة ،ولعلّ ما يجمع هذين المصطلحين تقاطعهما في بعض من تسميات القراءة ، لذا سنركز على بعض القراءات التّي قدّمها "**حميد الحميداني**"في كتابه "**القراءة وتوليد الدلالة** "عرضا لأنواع القراءة نجد فيها ما هو أقرب إلى توضيح مدار اشتغالنا في هذا البحث.

2-1-3-1- القراءة التّأويليّة: يحمل النّص تشابكا مع قرّائه من خلال الشّفرات، والرّموز التيّ يختبئ وراءها من أجل إيصال ما يكتنزه لقارئه الذّي يضيف إلى المعنى الأوّل دلالةغير منتهية،فالنّص حسب "**جاك دريدا Derrida Jacque" آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللاّمتناهية**" (إيكو، 2004، صفحة

124)، ما يجعل القارئ غير مكتف بمعنى القراءة الواحدة، بل ينطلق منها نحو قراءات تحوي وجهات نظر مختلفة، تنطلق أساسا من فكره عقيدته، وثقافته، لأنّ الإرث الاجتماعيّ كما رأى **الحميداني** لا يحيل على " لغة بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط،بل يتّسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامّة، التّي أنتجها الاستعمال الخاصّ لهذه اللّغة، أي المواصفات الثّقافيّة التّي أنتجتها اللّغة، وكذا تاريخ التّأويلات السّابقة الخاصّة بمجموعة كبيرة من النّصوص"(ريكور، 2006، صفحة 120)، ليتّضح أنّ القارئ رهين السّوسيولوجيا، التّي تمرّس عليها منذ أمد ليس ببعيد.

زيادة على ذلك فإنّ "كلّ قارئ يقرأ النّص حسب ما يريد لا حسب ما يطرحه النّص، وهو ما يُؤدّي إلى اختلاف الرّؤى، والتّأويلات انطلاقا من السّياقات المؤثرة في القارئ، وهذا ما انطلقت منه نظريّة القراءة والتّلقي،التّي فتحت أفقا جديدا في مجال التأويل ضمن النّقد الأدبيّ بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل غايتهامعرفة طرائق المعرفة، وإمكانيّاتها وممكّناتها"(الحميداني، 2003، صفحة 81) حيث "يرتبط التّأويل بالمرجع الاجتماعي المسبق على اختلافه، كما يرتبط بالقراءة المنهاجيّة التيّ تقوم على المستوى الأبستمولوجي، والتي تسعى إلى المقارنة، وإدراك الأبعاد، والبحث عن المرجعيات" (مونسي، 2001، صفحة 156) ، وبذلك تطرح القراءة التّأويليّة جملة من التّفاعلات تبرز هويّة القارئ جراء تقابله مع النّص من خلال تبادل حواريّ بين الاثنين، انطلاقا من تعدّد المعنى وصولا إلى ارتباط هذا التّعدّد بما يقدمه القارئ من دلالات .

2-1-3--2- القراءة الايديولوجيّة: سعت القراءة بتعدّد أنواعها إلى إبراز الاختلاف بين جمهور القرّاء، ولعلّه من أبرز أنواع القراءات التّي جسّدت هذا الاختلاف القراءة الايديولوجيّة التّي استطاعت إظهار خبايا النّص الواحد لدى القارئ الواحد، و لدى قرّاء كثر أيضا،وبما أنّ النّص الأدبيّ يفرض تساؤلات عديدة، فإنّه يطالب قارئه بأجوبة عنها،وتكون هذه الأخيرة، وفق ثقافة القارئ التيّ يكتسبها من عصره، حيث "تنطلق القراءة الأيديولوجيّة من خلفيّات القارئ، التّي تُشكّل له مفهوم النّص الممثّل أمامه، والمتأثّر بثقافة مؤلفه، والذّات المنتجة له، لذلك ارتكزت سوسيولوجيا القراءة ،بعكس ما تذهب إليه المقاربات النّصيّة كالشّكلانيّة، والبنيويّة ،والسّيميائيّة، والشّعريّة وغيرها،على رفض مقولة البنية المغلقة، وعلى تجاوز الفرضيّة القائلة :أنّ النّصوص الأدبيّة تمتلك ماهيتها ،ودلالتها في ذاتها، وبكيفيّة جوهريّة، ولا تاريخيّة، وتتعلّق ببنية النّصوص وحدها".(شرفي، 2007، صفحة 241) ، وبذلك ترتبط القراءة الأيديولوجيّة ارتباطا وثيقا بما يفرضه واقع القارئ، ومجتمعه، فبنية النّص، ومعناه يتفاعلان مع الدّلالات السّوسيولوجيّة المؤثّرة في المرجعيّة الثّقافيّة، التّي يكتسبها القارئ إثر تفاعله مع مجتمعه، وتواصله معه ليتولّد صراع الفكر بين ما يكتنزه القارئ في ظلّ ما يفرضه المجتمع، وما يقدّمه النّص لهذا القارئ.

تقوم القراءة الأيديولوجيّة على تجاوز البنى المغلقة للنّص استنادا لما يقدّمه المجتمع الحامل لأفكار قرّائه الذّين يختلفون باختلاف المجتمع والعصر، والتّاريخ،هذا الأخير الذّي يعدّ المصدر الأوّل الأساس للأيديولوجيا، التيّ تقوم على تداخل المعارف،حيث تختلف قراءات النّص حسب رؤية القارئ وثقافته؛ إذ يبقى استقباله للنّص مرهونا بتغيّر التّاريخ ،واختلاف التّأويلات.وبذلك يتغيّر قارئ النّص ،وفق تطوّر

المجتمع وتأثره بتاريخه، زد على ذلك فإنّ "أيّة قراءة هي رهينة التّأويل الذّي يحلّ في كل واحدة منها ليفسح المجال أمام ما يختاره القارئ من ترسانته المعرفيّة ويظلّ على تواصل دائم أمام ما يطرحه النّص؛ لأنّ القارئ محلّ متابعة التّاريخ، والتّأويل اللّذين يمتلكان البنية الابستمولوجيّة نفسها"(آرمسترونغ، 2009، صفحة 149)، ليتعامل القارئ مع النّص الأدبيّ حسب اتّساع بؤرة فهمه، وتوظيفها وفق ما تقتضيه الضّرورة .

أعطى"**حميد الحميداني**"مصطلحا آخر للقراءة الأيديولوجيّة؛ ألا وهو القراءة العقائديّة وفي محاولة منه لتوضيح معنى هذه القراءة يقول: "إنّ النّاقد، أوالقارئ الأيديولوجيّ يعيد تنظيمه من جديد،أو يختزل عناصره، ويقدمها على أنّها معبرة عن حقيقته العميقة ،في حين أنّها معبرة عن مقاصد القراءة" (الحميداني، 2003، صفحة 212)، لأنّ النّص الأدبيّ خضع لمجريات الطّابع العام، الذّي يعيش فيه القارئ ويتأثّر به كون الوظيفة المرتبطة به تتمثّل في إعادة ترتيب النّص الأوّل في شكل جديد،انطلاقا من المقاصد التّي يريد القارئ الوصول إليها، استنادا إلى الأسس الفكريّة المختلفة، والمتغيّرة من فرد إلى آخر.

وعليه فإنّ القراءة الأيديولوجيّة تندرج لا إراديا تحت لواء التّأويل لممارسة السّلطة الثّقافيّة المتنوّعة التّي يكتسبها القارئ على مرّ الزّمن من مجتمعه من أجل مواجهة النّص بوصفه عملا أدبيّا يحمل بين ثناياه موجة لا منتهية من المصوّغات المعرفيّة السّوسيولوجيّة ،والأيديولوجيّة المختلفة التّي تبرز وجها آخر من ثقافة النّص في مواجهة ما يحمله القارئ الذّي يميل إلى النّصوص الأيديولوجيّة بوصفها نصوصا تحمل ما يجمعها مع قُرائها.

2-1-3--3- القـــراءة الـــتّاريـــخيّة: تنطلق القراءة التّاريخيّة من النّص بموجب أنّ التّاريخ يستثمر تاريخيته، وأحداثه داخل النّصوص، وبما" أنّ المؤلف جزء لا يتجزأ من المجتمع، والتّاريخ فإنّه يصوّر تاريخيّة مجتمعه، التي يعايشها منذ أمد ليس ببعيد من خلال نصوصه التي تحاكي اتجاهات عديدة يفرضها تاريخ مجتمعه، وهذا ما أثّر على عقليّة المؤلف في كتابته لنصه الذي قد يوافق التّاريخ ،كما قد يشوّهه، ويعطيه صورة أخرى،يؤثّر أيضا على القارئ ومستواه الفكريّ في تعامله مع ذخيرة، وفحوى التّرسانة التّاريخية المزوّدة بشفرات، ورموز تعكس واقع مجتمع معيّن"(العروي، 2005، صفحة 103).

اهتم "**ياوس**"بتتبع القارئ للمسار التّاريخي للنّص الأدبيّ ما عكس اختلاف بؤرة تلقيه وفق هويته التّاريخيّة التّي تختلف عن السّابق،واللاّحق له تقتضي القراءة التّاريخيّة حسبه أن يكون هذا القارئ صاحب معرفة شموليّة بالإضافة إلى أنّ عليه أن يكون صاحب نظرة ابستيمولوجيّة فلتحديد المعالم الهامّة، التّي تحكم النّص، وجب أن يتمتّع القارئ بكفاءة ثقافيّة قادرة على مواجهة الموجود أمامه ،ولن تتكوّن هذه الكفاءة إلاّ من خلال تراكم المعرفة التّي يكتسبها بشكل واع، أوغير واع عبرالتّاريخ، الذّي يصقل في كل مرّة رؤية القارئ، وذوقه ليتعامل مع النّصوص الإبداعيّة، باختلاف دائم،ولتحقيق القراءة التّاريخيّة، وجب على القارئ حسب "**ياوس**" التّعامل مع النّص على مراحل تسمح باستيعاب فحواه بدء بمرحلة قراءة الفهم ،ومرحلة قراءة التّأويل،ثمّ مرحلة القراءة التّاريخيّة ،وهذه القراءة الأخيرة هي التي تعيد بناء أفق الانتظار بتتبّع تاريخ تلقي النّص الأدبيّ إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحاليّة.

تعدّدت تأويلات النّص حسب فهم القارئ،ممّا أحال على عديد القراءات، التيّ جسّدت شرط القراءة التّاريخيّة انطلاقا من اشتغال القارئ على النّصوص الأدبيّة،باعتماده على سجله الثّقافيّ المتنامي في كلّ مرّة، فتكون بذلك القراءة المنتجة،والنّشطة هي القراءة، التّي تؤسّس تاريخيتها، ولا تذوب في القراءات السّابقة عليها ،أو المتزامنة معها و" أنّ تاريخيّة القراءة لاتعني تاريخ إنجازها، أوالظّروف المحيطة بهذه العمليّة، ولكنّها تعني خصوصيّاتها فهي مجموع الإضافات، أو أنواع الحذف، أوالتّحويلات مقارنة مع القراءات السّابقة التّي تمّت بالنّسبة للنّص العينيّ الواحد، وبذلك يحيل النّص على خصوصيّة كل قراءة تحاكيّ المختلف مع ما يقدّمه كلّ قارئ للنّص، ومردّ ذلك إلى البنية الأيديولوجيّة، والنّفسيّة، والثّقافيّة التّي نشأ فيها القارئ. لتنطلق القراءة التّاريخيّة من ذخيرة القارئ، التّي اكتسبها عبر تواصله مع مجتمعه، وتاريخه على مرّ الزّمن، كون القراءة بناء دائم لثقافته" **(خمري، 1999، صفحة 178)**.

ولعلّ ما يمكن تأكيده هو أنّه ما دام إنتاج المعنى ينطلق من النّص، فإنّ هدفها هو تشكيل حلقة تواصليّة تستنطق المكنون الذّي يوصل ذخيرة القارئ ،وفحوى النّص للتّفاعل انطلاقا من الخطاب الأبستمولوجيّ الذّي نهض عليه النّص، وتربّى في كنفه القارئ، ليؤدّي هذا التّفاعل إلى هيكلة أخرى، بمعنى إعادة إنتاج نص جديد من رحم الأوّل من خلال خاصيّة التّفاعل النّاتج بين القارئ ،والنّص، ليكون فعل القراءة بأنواعه دعوة جديدة لنصوص أخرى تولد جرّاء تلاقي معنى النّص، ودلالات أفكار القارئ وثقافته المتجدّدة مع كل قراءة، وهو ما أثمر ثنائيّة النّص، والقارئ التّي ركّز عليها" **إيزر**"انطلاقا من هذه الأنواع،ليبقى النّص مفتوحا أمام تعدّديّة القراءة،التّي يحمل القارئ تفاصيلا عن ماهيتها في ظلّ وجود المادّة الخام، النّص الذّي يتزوّد به القارئ ،وينطلق منه لصنع قراءاته.

لكلّ هذه القراءات استراتيجيّات، وذلك لانتقاء كل نص قارئه الخاص، والقادر على التّفاعل معه يتحقّق بتفعيل وتحيين النّص من خلال انفتاحه القرائي اللّامتناهي على احتمالات ممكنة، وعوالم متعدّدة. تتّخذ القراءة شكلها الحواريّ الجدليّ بوجود ثغرات النّص، وفجواته فلا يحمل النّص في بنياته النّهائي والثّابت المطلق، إنّما يتجدّد ويكتسب بُعده الإنتاجيّ مع كل قراءة جديدة.

- **2-2- المشاهدة:**

2-2-1- مفهوم المشاهدة لغة : هي الرّؤية، والنّظر إلى الشّيء وهي المعاينة المباشرة، فشاهد الشيء رآه وعاينه، وهي في **المعجم الوسيط "الإدراك بإحدى الحواس" (مجمع اللغة العربية، 1379هـ/1960م)،وهي** "الحالة التي عليها غالب النّاس". **(ابن منظور، دس، صفحة 239)**

2-2- 2- مفهوم المشاهدة اصطلاحا: تطلق" المشاهدة على رؤية الأشياء بدلائل التّوحيد، وتطلق بإزائه على رؤية الحق في الأشياء، وهو رؤية ظاهريّة لكلّ شيء، كما تعني الانتباه إلى الشيء، أو الحدث أو الظاهرة بشكل منظّم عن طريق الحواس، حيث تتجمّع خبراتنا من خلال ما نشاهده، أو نسمعه، والملاحظة العلميّة تعني الانتباه للظواهر، أو الحوادث بقصد تفسيرها ،واكتشاف أسبابها،والوصول إلى

القوانين التّي تحكمها، وقد تأخذ عمليّة المشاهدة في المسرح معنى المنظر المسرحيّ، والذّي يُقصد به ما يراه المتلقي، وهو يحضُر العرض، كأساس لعمليّة حضوره، فزائر المسرح جاء ليشاهد العرض بكل ما يشكّله من مجموع المؤثرات، والأشخاص، واللّغة كعناصر أساسيّة ظاهرة، حيث يخلق المنظر المسرحيّ مكاناً ذا سمات ،ومواصفات خاصة، وفي المسارح التّقليديّة هناك فصل بين صالة المتفرجين، والخشبة التّي تحتضن المنظر من خلال مقدمة المسرح" **(المهنا ع.، 2014، صفحة 189)**، وهناك فرق بين مصطلح المنظر المسرحي، ومصطلح البناء المسرحي الذي يحبّذه الكاتب الألماني **بريخت**، أو مصطلح السينوغرافيا، فالمنظر المسرحيّ "هو الذي يصنع ساحة الخيال التي تستمر شرعيتها، وأهميتها من خلال وجودها فقط مع العناصر المسرحية الأخرى، ويحقق المنظر المسرحيّ التّوافق المنشود بين الصّورة والنّص، بين السّماع والرّؤية، حتى عندما يسكت الكلام على خشبة المسرح، وفي داخل هذا التّوافق يكون المنظر المسرحيّ وصفاته ألا يكون مختلفاً عمّا يقوله النّص، وعن مدلول الأحداث". ويوضح الدكتور "عبد المنعم عثمان" في كتابه الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان "المسرح.. ورؤى الفن التشكيلي" أنّ كتّاب المسرح كانوا يهتمّون بالتّرابط بين التأثير اللفظّي، والتأثير البصريّ (المنظر)"، **(الخليج نيوز، 2019)**

2-2-3- أنواع المشاهد :

2-2-3-1/ المشاهد الضّمني: وهو امتداد للمتلقي الضّمني عند**"أيزر"** الذي "يتمتّع بخلفيّة معرفيّة تمكّنه من تلقي النّص المسرحي، والمشاهد للمسرحيّة بكفاءة عالية، وتفاعل تام مثله مثل القارئ الضّمني الذّي يجسّد بكفاءة عالية، والذي يجسّد كل الاستعدادات المسبقة ،والضروريّة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره ،وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خاص وتجريبي، بل من طرف ذاته، وبالتّالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النّص، إنّه تركيب لا يمكن مطابقته مع قارئ حقيقي".**(علوش، 1985، صفحة 18)**

المشاهد الضّمني بدوره يمثل علامة فارقة في التّلقي المسرحيّ بما يحمله من تصوّرات، وافتراضات وما يراه من مشاهد متلاحقة تكوّن لديه معرفة ما ،أو تضع له غاية مقصودة بذاتها،"إنّه يُشارك في عمليّة إنتاج معاني النّص مع المؤلف، إنّه يُساير العمل من أوّل حرف إلى آخره ، أي قبل أن يرى النّور، هذا القارئ الضمني يُشبه المتلقي في النّقد الوجودي لدى سارتر الذّي يقسّم الجمهور المتلقي إلى جمهور واقعيّ، وجمهور إمكانيّ، وهو الجمهور المثالي في المستقبل ،فالكاتب يضع في الحسبان الجمهور الذي يتلقّى العمل، ولهذا يكتب وفق معايير هذا الجمهور الإمكانيّ".**(الواحد، 1996، صفحة 36)**

2-2-3-2- المشاهد المقصود: هو المشاهد المعني بالنّص، أو الذّي يوجّه إليه النّص حين ظهوره المبدئيّ أي " الذّات الجماعيّة، التي عاشت الأوضاع التّاريخيّة للمبدع، ثمّ الذّات التي تشكّل استمرارا مباشرا للنّص وتقمّصا جديدا لفعله ، في إطار نوع من التّكامل بينهما ، والمشاهد المسرحيّ في هذه الحالة عنصر محوريّ يتلقّى الخطاب التّمثيليّ بشكل مختلف عن غيره . إنّ الأنواع التي ذكرناها للمتلقين المسرحيّين وإن كانت بالأساس خلفياتها أدبيّة بحتة قائمة على الأثر الأدبيّ على نحو ما جاءت به نظريّة

التّلقي ،إلّا أنّ الأمر يمكن أن ينسحب على المسرح ، وبعض الفنون الأخرى، فالمتلقي كيفما كان المنجز فنّيا أو أدبيّا يبقى عاملا رئيسا في نجاح الأثر على المتلقي المسرحيّ كمحمول مفاهيمي استفاد كثيرا من فتوحات نظرية التّلقي المنصبة أساسا حول المتون المكتوبة، فقد أصبح المتلقي قارئا كان، أو مشاهدا ،أم متذوّقا فنيّا عاملا محوريا في العمليّة الابداعيّة، لا يمكن تجاوزه بل هو معيار نجاح العمل، أو فشله، وكلّما كانت القدرة على الاستقطاب،والتّأثير قوي، كان العرض ناجحا بعيدا عن المقاربات الاكاديميّة المقيّدة". (الله ا.، 2023، صفحة 561)

- **2-3- العرض المسرحي:**

2-3-1- مفهوم العرض : يحمل العرض في المسرح عدة معاني تنطبق كلّها على المسرح فهو " أولا يأخذ معنى الخشبة، وهي السّطح الذّي يتحرّك عليه الممثّلون، والمعنى الثّاني أنّه يُشير إلى وحدة قياس زمنيّة، أو مكانيّة غير محدّدة الطّول، والمعنى الثّالث تخصّ التحوّل، أو النّمو ،والتّطور، وحين تتّخذ هذه المعاني الثّلاثة تصبح خشبة المسرح الماديّة مقياسا مرنا لمرحلة معينة من مراحل النّمو، والتّطور في عقل دائب التّحويل، والتّحوّل" (هيلتون، 2004، صفحة 34)، كما يُعرف المسرح على "أنّه المبلّغ عن جميع الأنظمة الدّلاليّة المستخدمة في العرض، وعن التّرتيب، والتّفاعل الذّي يتشّكل منه الاخراج، وهذا يعنى نظر وشاهد: أي أنّها مرتبطة بما هو مرئي، واستبعد مفهوم النّص المسرحي كأساس للعرض" **(هيلتون، 2004، صفحة 35)**

وفي الخطاب النّقديّ الحديث استخدمت صفة **المشهديّ** ،وصارت تدلّ على "الفرجة بشكل عام **(حسن، 2006، صفحة 36)**، حيث يعدّ العرض المسرحي أعمق أشكال التّعبير الفنّي تأثيرا، ووحدة، وكثافة ، وأيضا أقصرها عمرا، فهو لا ينتمي إلى الطراز من الفن الذّي يعدّه مبدعوه أثرا خالدا، لأنّه فنّ تُبدعه الجماعة لا الفرد ،وهو فنّ يظل جوهره العرض الحيّ، والتّلقائيّة، وعدم الخلود"(هيلتون، 2004، صفحة 13)

حيث يُعتبر العرض المسرحيّ "مجموع الأنظمة العلاماتيّة المتميزة بطبيعة متعدّدة نابعة جزئيا إذا لم نقل كليّا عن نظام تواصليّ" (بافيس، 1992، صفحة 42) لأنّ كلّ عرض مسرحيّ هو قراءة ثانيّة تختلف عن النّص، وتتميّز بالمفارقة المحوريّة المتمثلة في قدرة الفنّ المسرحيّ على دعم رؤيتنا للواقع وإدراكنا له، من خلاله، رغم إدراكنا أنّ كل ما نراه من حركات الممثلين، وايماءاتهم، هو تمثيل، ولقطات تمّ تدرّبهم عليها من قبل، وأنّ كميّة الحزن، والفرح في أصواتهم ،وردود أفعالهم ،وتصرّفاتهم لا تعدو أن تكون تمثيلا، ورغم ذلك ما إن نُشاهدالعرض حتى نعتقد أنّ ما نراه حقيقة ، وتربطه أذهاننا مباشرة بما نعيشه فنتأثّر، وهنا تكمن خطورة الفنّون ككلّ، والفنّ المسرحيّ خاصّة، ولأنّ له القدرة على الايهام، وإدماج المتفرج مع الأحداث . لأنّ هذه الأحداث المتسلسلة، والمتناغمة في العمل المسرحيّ تكتسب مصداقيتها من علاقتها بسياق ،وأحداث العرض، لا من علاقتها بالعالم الواقعيّ خارج خشبة المسرح "فليس مهما أن تتطابق الصّورة المسرحيّة مع صورتها الواقعيّة، بل المهم هو أن تقنعنا الصّورة المسرحيّة في سياق العرض

فالمعادل الجماليّ للصّدق المسرحيّ يوجد داخل النّص، وليس خارجه" (هيلتون، 2004، صفحة 17).لذلك فالعرض رسالة محمّلة بدلالات يستنطقها المتلقي،ويستوعبها حسب ميوله، وأفق توقعه .

ويتفرّد العرض المسرحيّ من بين الأنشطة الإنسانيّة الأخرى بتوظيفه لعدد كبير من المهارات الجماليّة المتنوعة، وفروع المعرفة المختلفة،فهو يوظف الأجهزة الكهربائيّة، والإلكترونيّة، وفنون المعمار، والتّصوير، والدّيكور، ويوظّف الكومبيوتر في الحسابات الماليّة، وضبط الإضاءة، ويوظف عدداً من المهارات في فروع الإدارة ،والحسابات ،والتّسويق، وأيضاً في مجالات الموسيقى ،والصّوتيات، والتّمثيل، والرّقص، والغناء ولكن قيمة المسرح ، وأهميته لا تكمن فقط في هذا القدر الهائل من المعرفة الإنسانيّة التي يحتويها بل تكمن أيضاً في قدرته على تحقيق التّآلف، والاندماج بين البشر على المستويات الجماليّة والفكريّة ،والاجتماعيّة. فالعرض المسرحيّ يساعد على التّكامل بين النّظرية، والتّطبيق، ويجمع بين الخبرات العضليّة ، والخبرات الوجدانيّة ، والمعرفيّة، ويوحّد الفن، والتّكنولوجيا، ويوثق الرّوابط بين المؤدّي، والجمهور.

يُعرّف العرض المسرحيّ بأنّه "نوع من الاتّفاقات الموقّعة بين الممثل والمشاهد لكي يتصلا ببعضهما البعض بغية إنعاش الإحساس بالحياة، حيث يكمن جوهره في النّشاط الإنسانّي المتمثّل بالفعل، وشكله، حيث أنّ للعرض المسرحيّ لغة تقوم على نظام دلاليّ يُعرف بنظام العلامات (الإشارات) المرئيّة، والسّمعيّة، تُستخدم في داخله لغات عديدة، لنقل الأفكار بين المتكلمين من أجل تحقيق الشّرط الاجتماعيّ الإنسانيّ في التّواصل، كما أنّه لا يمكن أن يقدّم خطاباً مسرحيّاً، إذا لم يعتمد على الواقع ،والظروف الاجتماعيّة، والتّاريخيّة، التّي تسهم في إخراجه" (الماجد، 2023، صفحة 22)، فهو يسعى إلى تصوير الواقع، والحياة الاجتماعيّة عن طريق القراءة، والتّأويل الذّي هو جزء مهم من عناصر الخطاب المسرحيّ.

إنّ تكامل العرض المسرحيّ بشقّيه الجماليّ والمعرفيّ هو وحده الكفيل بتحويل العرض إلى كائن فاعل، مُدرك، وقابل لإثارة الأسئلة ،والاشتباك بذهن المتلقي. غير أنّ هذه البديهية قد تتحول إلى إشكاليّة هي أقرب ما تكون إلى الكارثة، التي تهدّد حياة العرض المسرحيّ، وتمسّ بشكل خطير سلامة وصوله إلى المتلقي الذي يّعتبر الشّريك الحتمي، والفاعل في العمليّة الإبداعيّة، وتكمن هذه المشكلة في عدم قدرة المخرج، أو القائم على العرض على صنع نوع من الانسجام الهرموني بين العنصر الجمالي، والعنصر المعرفي. وحتى يكون ذلك يجب أن يمتاز العرض المسرحيّ بخصائص تحدّد استقلاليّة المسرح، وتُؤسّس للفن وجمالياته .

2-3-2- خصائص العرض المسرحيّ :

2-3-2-1- الحضور المسرحيّ: ونعني به "فعاليّة المشاهد في الزّمان، والمكان المحددين اللّذين تتمّ فيهما عمليّة التّلقي، والمشاركة التّي تعتمد بالدّرجة الأولى على الممثل، والمشاهد، وتتيح للحضور القدرة على التّعليق على ما يمثّل الممارسة الاجتماعيّة" . **(حفصة، 2020، صفحة 12)**

2-2-3-2- إنتـاج الممثـل وعملـه: "إنّ تكـوين الشّخصـيّة الدّراميّـة التّي هـي إنتـاج الممثـل ذاتـه لشخصيّته الحيّة، وللشّخصيّة الدّرامية التّي ينتهي وجودها المادّي بانتهاء العرض المسرحيّ، وانتهاء تأثير الفعل في داخل العرض.

2-3-2-3- التّحويليّة: وهي القدرة التّي يتميّز بها العرض المسرحيّ في تحويل دلالة جميع الأشياء التّي تفقد خواصها لكي تدخل في خاصيّة العرض، وإنتاج المعنى فيه (أي مسرحة الأشياء)،أو حالة التّمسرح.

2-3-2-4- التزامنيّة: وهي عمليّة الإدراك والاستيعاب، وتعني إدراك أكثر من شيء في وقت واحد.

2-3-2-5- التركيبيّة: وهي القدرة على تركيب بنية فنيّة تحافظ على مصدريتها، وخصوصيتها مثل الموسيقى. ولكنها تدخل ضمن تركيب العرض المسرحيّ .

2-3-2-6- التّكامليّة: وهي بناء وحدة العرض المسرحي المتكامل الذّي يفقد في الجزء خواصه، لكنّه يظلّ يشترك في الكل،ويحافظ على وحدته ،ويدركه المشاهد كشبكة من المعاني لا كمعنى أحادّي، بالإضافة إلى عمليّة التّتالي، والتّعاقب: التّي تعتمد على مبدأ استمرار الأحداث، وترابطها الزّماني المنسجم .

فـالعرض المسـرحيّ لا يرتقي إلى فـنّ، إلاّ إذا امتلـك خطابـه، إذ إنـه نظـام للبينيّـة الدّراميّـة، يقـدم لنـا خطاباً مسـرحياً يُمثـل قـوة إدراكيّـة ،تُسـيطر على الأفكـار، والأحـداث، والأفعـال، والسّـلوك الواقـع تحـت الاختبار من خلال لحظة العرض ،وخطابه. فهو محمول وفق وسائط فنية تقنيّة، وبشريّة، تكون مصدر جذب وإغراء، بما يحقّق المتعة، والرّضا لدى المتلقي، وهما يعدان الشّرط اللّازم لتحقيق مفهوم الجماليّة على وجه التّحديد، فالجماليّة في العرض المسرحيّ، هو الموضوع المتمثّل في شكل العرض، وهو الباطن الذّي يتأسّس عبر البنية الدّاخليّة لنص العرض بأنساقها المتنوعة. وما دام العرض المسرحيّ فناً بصريّاً، يكون الشّكل فيه عنصراً فاعلاً في تجسيد مفهوم الجماليّة، فالمسرح فنّ، والفنّ هو ما تصبح به الأشكال أسلوباً. وتكون خاصيّة الفنّ كامنة بكل دقة ،في درجة التّساميّ بالموضوع، وبقدر ما يكون أكثر التصاقاً بالأرض، بقدر ما يكون أقل إمكانيّة في الفنّ. **(الماجد، 2023، صفحة 23)**

" ثمّة امتدادات لا متناهية توحي بها أنساق منظومة العرض السّمعيّة البصريّة، والمعبّر عنها بهيئة إنشاءات بصريّة تكون من فرط بهائها ،وروعتها ذات هيمنة تُحكم طوقها على ذهن، وانتباه المتلقي، فتبدو على قدر من السّحر، والعظمة في إظهار الحالات الماورائيّة للصّورة المسرحيّة، ومدى قدرتها على توليد الاستجابة الجماليّة، بوصفها مثيراً، أو حافزاً ضمن مثيرات عدة تبعثها الأنساق المؤتلفة ضمن منظومة الخطاب المسرحيّ، فعندما يتناهى إلى سمع المتلقي مؤثّر موسيقي مجتزأ من إحدى السّيمفونيّات العالميّة أو أيّة مقطوعة موسيقيّة سامية، فلا شكّ أنّ المتلقي سيحلّق برُؤاه في خضم العوالم التّجريديّة اللانهائيّة التّي تبعثها في نفسه تلك المقطوعة المجسمة للحوار الدّراميّ فتولّد السّمو في عاطفة المتلقي". **(لغزاري، 2018، صفحة 88)**.

والشّيء ذاته يمكن أن توصف به الإضاءة ،وما تُحدثه من أفعال، وردود أفعال ،وإيحاءات تعبيريّة يصعّد تشغيلها المحسوب بدقة مستويات التّأويل، والانسراح الذّهني لدى المتلقي بما تخلّفه الصّورة

الحسيّة من شعور بالرّضا. أما الدّيكور، ونسقه، وما يختزنه من تأثيرات جمالية تثري عين المتلقي إذا صمم ونفذ بنحو يغادر المستوى التّشخيصي.

كما أنّ للأداء التّمثيليّ إمكانيّات غير محدودة في إظهار جماليات العرض، إذ أنّ الجسد الإنسانيّ بقنواته السّمعيّة والبصريّة ،والحركيّة، يختزن كماً من الطّاقات ،التّي إذا ما استنفرت بنحو خلّاق، ستكون بؤرة للإشعاع الجماليّ ضمن حدود المدرك المحسوس (القاسمي أ.، 2016، صفحة 102)بما في ذلك المشاعر. يقول **كوزان**: " العديد من لغة الإشارة، والإيماءات تكمل اللّغة المنطوقة، مثل التّعبير عن العواطف، كالدّهشة، والغضب والخوف، واللّذة، وتعبيرات جسديّة عن تجاوب الجسد تجاه الجذاب ،والمنفر، أو الحركات العضليّة كبذل مجهود" (بليّة، 2008، صفحة 76) وفي نفس السّياق يقول "**زولا**": "لكي أضع كوارث الحياة اليوميّة جنباً إلى جنب مع ما يعانيه أبطال قصصي من أوجاع مخيفة،حاولت باستمرار التّوفيق بين الجو العام في جو قصصي،وبين الوظائف العاديّة التّي تضطلع بها شخصياتي حتى لا يظهروا بمظهر الذي يمثل،بل الذي يعيش، أمام النّظارة . (حافظ، 1974، صفحة 81).

وهنا يمكننا القول: أنّ العرض المسرحيّ، لا يمكن أن يكتمل إلاّ عند الانتهاء من مشاهدته، أو قد يكتمل العرض المسرحيّ عندما يرى فيه المشاهد ذاته، أو وقائع الحياة"فالعرض المسرحيّ يعيش مع المشكلات، ويكتمل مع الحياةمن خلال قراءة الحياة استناداً إلى خبرة العرض"(الماجد، 2023، صفحة 5)

2-3-3- عناصر العرض المسرحي: من خلال ما سبق من مفاهيم تتبيّن أهميّة العرض المسرحيّ، واعتباره بناء معماريا، لاتظهر صورته النّهائيّة إلّا باستكمال عناصره، والأدوات المكوِّنة له جميعها وهي:

2-3-3-1- الإخراج المسرحي: يُعرف بأنّه "تحويل النّص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة على خشبة المسرح، فتظهر جميع عناصره العرض المسرحي منظمة ومنسجمة بعضها البعض، ضمن رؤية فنيّة وفكرية واحدة، يديرها المخرج فهو القائد، والموجِّه للعمل إذ يتخيَّل شكل العرض منذ البداية، ويقرّر تفسير النَّص، وينسِّق جهود الفنَّانين.ومن واجباته دراسة الجو النّفسي لكل من المتلقيّ، والشّخصيّات تحليلها ،والاطلاع على مكامن دلالاتها، وأدوارها من خلال تحليل النّصوص وتفسيرها. ثمّ الإشراف على التّدريبات والبروفات قبل العرض، وتحديد أدوار الممثلين. (المهنا ع.، 2014، صفحة 63)

2-3-3-2 /الممثلون: هم الذّين يقوّمون النصَّ للجماهير عن طريق تجسيد الشّخصيات، والإندماج فيها، ويتطلَّب ذلك المهارة، والجديّة من خلال قراءة النّص، وتحليله، لفهم الشّخصيَّة التّي يجسِّدونها ومعرفة الهدف من تجسيدها باستعمال كل ما يمكن من أدوات تعبيريّة،والتّي تقسّم إلى نوعين:

أ/ أدوات خارجية: وتتمثّل في الجسم والصّوت.

ب/ أدوات داخليّة: تتمثَّل في الأحاسيس، والمشاعر، والانفعالات.

2-3-3-3-الشّخصيّات التّمثيليّة في الخطاب المسرحيّ:

2-3-3-3-1- مفهـوم الشّخصـيّات التّمثيليّـة :تشـكّل الشّخصـيّة التّمثيليّةأحـد ركـائز العمـل المسرحيّ، فوصول الشّخصيّة بالمتفرج حدود الاستمتاع، دليل ألق للممثل ،وتوفيقه، والعكس صحيح، كما تعدّ الشّخصيّة المسرحية مرآة للشّخصيّة البشريّة، ومنه وجب القول أنّ إبداع الشّخصيّة المسرحيّة من أصعب وظائف المؤلف المسرحيّ ، لأنّها تتطلّب خبرة، وموهبة، وتجربة حياتيّة كبيرة يتمتع بها الكاتب لتكون شخصياته مقنعة لدى المتلقي (الحبيب، 2011/2010، صفحة 33) ليستلزم طريق الوصول إلى درجة الإقناع توفر، وتوفيق عديد الجهود بدء بالمؤلّف المسرحيّ ،ثمّ المخرج فالممثل، فإذا كان المؤلف محدودا بلغته، والمخرج محاطا بتوجيهاته ،فإنّ الممثل الذّي نادى "**ستانسلافسكي**"بإعداده تتعاظم مسؤوليته تجاه العمل، والجمهور لأنّ خطأ منه يهوي بالجميع صوب ا لفشل، لذلك قُسّمت الأدوار إلى رئيسيّة، وثانويّة، وبها يأخذ الممثّل أيضا صفة الشّخصيّة الرّئيسيّة في العمل، ما يطلق عليه بالبطل أو الشّخصيّة البطلة، وباقي الأدوار تكون للشّخصيّات الثّانويّة "حيث لا تتجسّد الشّخصيّة المسرحيّة إلاّ في حين تتجسّد فعليّا من خلال أداء الممثّل، فالفرق كبير بين الشّخصيّة كما يتخيّلها القارئ من خلال النّص، وبينها حين يؤدّيها ممثّل ما على الخشبة ، فيضفي عليها من صفاته الفرديّة كإنسان ما يعطيها أبعادا خاصّة، كذلك فإنّ نوعيّة الشّخصيّة ،وطريقة تصويرها في النّص تُؤثّر تأثيرا كبيرا على نوعيّة الأداء"(حسن، 2006، صفحة 272).

2-3-3-3-2- مفهوم الشّخصيّة الرّئيسيّة:"إنّ الشّخصيّة باعتبارها مورفيما فارغا في البداية لا معنى ولا مرجعيّة لها إلّا من خلال السّياق، ولا تمتلئ إلّا في آخر صفحة من النّص، حيث تتمّ مجمل التّحولات المتنوعة ، التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها، وسندا لها"(هامون، 2012، صفحة 40) . لذلك يعتمد الكاتب المسرحيّ على شخصيّة البطل في إضفاء الحيويّة على المسرحيّة، وتتوقّف عليها إدارة دفّتها نحو الاتجاه الذي يريده الكاتب، إذ " أنّها تُنشئ الصّراع ،وتجعل المسرحيّة تتحرّك إلى الأمام، فيعرف البطل ماذا يريد، ولا يقف عند مجرّد الرّغبة في الشيء، بل تحرّكه رغبة جامحة للوصول إلى الهدف المنشود كما تؤدّي شخصيّة البطل نوعا من الانفعال ،والتّفاعل مع الظروف فيكون ردّ فعلها قويّا باتّجاه الحدث، وبهذا تكون شخصيّة البطل هي شخصيّة الفكرة الرّئيسيّة للمسرحيّة .وقد يكون البطل قوة اجتماعيّة ،كشعب من الشّعوب أو فرد صاحب فكرة، ومبدأ، أوغير ذلك" . **(هامون، 2012، صفحة 41)**

2-3-3-3-3-مفهوم الشّخصيّة الثّانويّة: هي كلّ شخصيّة لا تؤدّي دور البطولة سواء في المسرحيّة، أو النّصوص السّرديّة المختلفة، إنّما يكون دورها المساعدة في سير الأحداث في المنجز السّردّي، كما لا تكون ذات درجة تأثير كبيرة في أحداث المسرحيّة، لكن ترجع أهميتها إلى دورها في تحريك الأحداث، حيث أنّ "هناك اعتماد بشكل أساسيّ داخل أي نوع من أنواع المسرحيّات، على الشّخصيّة الثّانويّة،فهي تمثّل العنصر الرّئيسيّ، والمحوريّ في نجاح العمل، وتوصيل الفكرة العامّة إلى الجمهور، ودائماً ما يعتمد المؤلف على أبعاد، ومواصفات الشّخصيّة المسرحيّة القصصيّة في توصيل ما يرنو إليه من أفكار، لتكون مدلولاً

مادياً على الكثير من الأفكار ،والمضامين الإنسانيّة. فتمثّل الشّخصيّات المعتادة في أي عمل ،والتي يكون دورها دائماً محدّدا. والعبارات التّي تتلفّظ بها داخل العمل أيضًا معروفة لدى الجميع. **(روبرت هـ.، 2001، صفحة 58)**وفي نماذجنا المختارة كان للشّخصيات البطلة النّصيب الأوفر حيث ركز العملان أو المسرحيتان "**مانيا**" و "**ليزيميقري**" على شخصيّتين محوريتين يتبادلان الأحداث، والصّراع في حين تكثر الشّخصيات في مسرحية "**صهيل**" لترسم لعبة بصريّة مشوّقة ترسل عادات، وتقاليد منطقة الأغواط، وترسم تراثها في لوحة فنّية جزائرية ابداعيّة مميّزة .

2-3-3-4- الدّيكورات المسرحيّة: هي" فنّ التّزيين الذّي يعكس اللّون، والصّور فيه، ويجعل العرض الدّراميّ غنياً بالفرجة الجماليّة، وهو يعكس المغزى من المسرحيّة، والفكرة التي تقدّمها ،ويحدّد مكان المسرحيّة ،وزمانها، ويوحي الجو العام، والمزاج ،وبوساطته يستطيع المشاهد فهم النّص الأدبّي. **(مخلوف، 2008/2007، صفحة 21)**

2- 3-3-5- المكياج المسرحي: هو " عنصر مكمِّل للعرض المسرحيّ إذ إنَّ ملامح الوجه تدلُّ على عمر الشخصيّة، وصحتها، وجنسيتها، وقد يعكس الوجه مهنة الشّخص، وسماته العامّة ليتفاعل معها الممثل والمشاهد في آن معاً، والمكياج يساعد الممثِّل على أداء الدور ،وتقمُّصه، وإظهار موهبته" . **(مخلوف، 2008/2007، صفحة 22)**

2-3-3-6- **الملابس أو الزيّ المسرحيّ:** تساعد الملابس على فهم المشاهدين خصائص المسرحيَّة، و" تظهر الفترة الزمنية ،والمكان الذي حدثت فيه، وهي مرتبطة بالشخصية، ومن أبرز العناصر التي تقدم لنا أفكار حولها ومن الصّعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخِّي الحذر في اختيارها.

2-3-3-7- **الموسيقى والمؤثّرات الصوتيَّة:** تتَّسم في إعطاء الجو المناسب والمؤثر للحدث المسرحيّ، وذلك ب "تقديم الموسيقى التّي يحتاجها العمل المسرحي، مثل: أصوات الحيوانات ،وأصوات الطبيعة(الرياح ، المطر، العواصف) وإضافة إلى مصاحبة الموسيقى المناسبة لمشاعر الفرح والحزن والحبُّ والأمل . **(القاسمي آ.، 2015، صفحة 39)**.

2-3-3-8- **الإضاءة المسرحيّة:** لها أثر في نجاح المشهد، وإضفاء جاذبيّة على الصّورة المسرحيّة، التي يراها المتفرّج. وهناك فرق بين الإنارة، والإضاءة، " فالإنارة تجعل من رؤية المتفرّج للمشهد أمرًا ممكناً، أمَّا الإضاءة المسرحيَّة، فهي لغة فنيّة تُصاغ بشكل مدروس، ومحدّد لإضفاء دلالة، أو حالة نفسيّة مقصودة بحدِّ ذاتها،والتي توظّف من خلال التأكّد ،والتركيز،الرويَّة.والإيهام الطّبيعي الذّي يُشعر المتلقي أنّه يعايش أحداث واقعيّة. مع خلق الجو الدّراميّ المناسب " .**(القاسمي آ.، 2015، صفحة 41)**.

2-3-4- وظائف ديكورات العرض المسرحي: للديكور العديد من الوظائف نذكر منها

- تحديد الأبعاد الاجتماعيّة والاقتصاديّة، والنفسيّة للشّخصيات.
- تحديد مكان الحدث المسرحيّ وزمانه.

- إيحاء بالجو العام للمسرحيّة.
- إضافة البهجة، والحيويّة، والجمال على العرض المسرحيّ.
- مساعدة المتفرّج في تصوُّر البيئة الماديَّة التّي ينبع منها الحدث الدّرامي، لتنشيط ذهنه ،وإشراكه في الفاعليّة المسرحيّة.
- يبدأ مصمِّم الدّيكور عمله بدراسة كاملة، محلّلاً متطلباتها المتعلّقة بالمناظر مراعياً ما يحتاجه البناء المسرحيّ المطلوب من أجزاء الدّيكور من حيث: العدد ، والحجم، والنّوع. كما أنّ للألوان والمساحيق، والظلال، والأصباغ أثرها في التّعبير عن الشّخصيات المختلفة، مثل: المهرج أو الشّخصيات التّاريخيّة. **(القاسمي آ.، 2015، صفحة 41)**.

2-3-5- السّينوغرافيا وجمالياتها :

هي "فنّ تنسيق فضاء المسرح، والتّحكم في شكله بفرض تحقيق أهداف العرض المسرحيّ. (حبيب، 2011، صفحة 522) أما الترجمة الحرفيّة له فتعني الخط البياني للمنظر المسرحيّ"**(مارسيل فريد فون1991،م ، ص11)** حيث تعتبر السّينوغرافيا "مجموعة من التّشكيلات السّمعية، والبصريّة، والحركيّة ذات الدّلالات المنتظمة أجزائها والتّي تنتج عنها القيم الجماليّة الخاصّة بالمشاهد، وقد ظهر مصطلح السّينوغرافيا في القرن العشرين في أوروبا، إثر استقرار حركة المسارح، ودور النّشر بعد الحرب العالميّة الثّانية، وقد استخدم المصطلح بصورة نشطة في أوروبا، وفرنسا، خلال القرن العشرين، حيث لفت الأنظار إلى الفضاء مؤكدا على الجوانب المكانيّة والحسّية على الخشبة ،كما أنّ الاستخدام المعاصرللمصطلح يتحرك بعيدا عن التّفكير في التّصميم ، والدّيكور من مرحلة، ويرى أنّ السّينوغرافيا جزء لا يتجزأ من الأداء، وهي وسيلته بحد ذاتها" **(طامر، 2018، صفحة 59)**

هناك خلط ،وتشويش في إعطاء معنى محدّد للسّنوغرافيا، لأنّه كلّما بدأ التّنظير حول السّينوغرافيا كفن، إلاّ واصطدم هذا التّعريف بمصطلحات منبثقة من معطيات معرفيّة، فنيّة، وتاريخيّة: كالزّخرفة، الدّيكور، الموسيقى، والاضاءة،والعديد من المؤثرات الخاصّة بالفضاء المسرحيّ حيث " يستمدّ تعريف السّينوغرافيا دلالته من انفتاحه على مهن فنيّة، وتقنيّة مختلفة، وأصبح لها صلة وطيدة بالفضاء، والعرض المسرحيّ، فمرجعيات فنون السّينوغرافيا متعدّدة، ومتنوعة، إمّا من الفنون التّشكيليّة أو من فنون الإضاءة، ومن هندسة الصّوت، وإمّا من الدّيكور ،والأزياء والفوتوغراف" **(حفصة، 2020، صفحة 100)**،

وبما أنّ كلّ المساعي والجهود تهدف إلى إنجاح العرض المسرحيّ، وجب تهيئة كل الظّروف لتحقيق ذلك، كإعداد مكان العرض الذّي يتطلّب استثمار الصّور، والأشكال، والألوان، والضوء،وهو ما يقوم به فنّ السّينوغرافيا .حيث نجد أنّه يبدأ بفهم الفضاء التّمثيليّ الفارغ ،ثم يدرس الكلمة المنطوقة، أو النّص مع الموسيقي، والازياء، وكل ما يتشارك مع هذه الكلمات، حيث يبدأ البحث في سياق العمل لاختيار الأشياء

أو الأشكال أو الألوان المناسبة معاً في تشكيل فضائيّ يضفي علي النّص حياة ،ورؤية جديدة، ويظلّ الفراغ ميتاً، حتّي يسكن فيه الممثلون، ليصبحوا العنصر المتحرّك لصورة خشبة المسرح" (حفصة، 2020، صفحة 101)دون أن ننسى العنصر الأخير المكمّل للدائرة، وهوالجمهور الذّي يشغل الفضاء المشترك لمبني المسرح بكل ما يهمه من هذا الكلّ المشترك المنسجم الذّي يتلقاه، والسّبب الذّي من أجله تمّ إنتاج العمل الابداعيّ ككل في وحدة متناسقة تحمل رسالة لفهمها، وتحليلها .

- **2-4- مفهوم التّـلقي :**

2-4-1- المفهوم اللّغوي للتّلقي:

بداية نستعرض مفهوم التّلقي على اعتبار أنّ " **التّلقي هو الاستقبال** حسب ما يقوله "**الازهريّ**" صاحب "**كتاب التّهذيب**" (الأزهريّ، 2001، صفحة 112)، والذي قد ورد في معجم"**لسان العرب**" ل "**ابن منظور**" بالشّكل التّالي:" تلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا، أي يستقبله، ولقاء الشّيء ،وألقاه إليه وبه وقد ذكر **الفيروزأبادي**" لقّاه الشيء ألقاه إليه، وإنّك لتلقّى **القرآن يلقى إليك وحي من الله**" (أبادي، 2000، صفحة 511) وقد فسّر الزّجاج قوله تعالى: ﴿ وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم﴾ (القرآن الكريم، النمل الآية 10) أي يلقى إليك وحيا من عندالله، وأما قوله تعالى: ﴿ وإذ تلقونه بألسنتكم وتقولون بأفواهكم ما ليس لكم به علم وتحسبونه هينا وهو عند الله عظيم ﴾(القرآن الكريم ، النورالآية 15)،أي يأخذ بعض عن بعض، حيث أنّ لفظة التلقي كما وردت سالفا في الآيات الكريمات لم تخرج عن دلالة التعليم، والاملاء، والاستقبال أيضا . وقد اتّفق المفسّرون على تفسير مصطلح التّلقّي بمعنى الاستقبال، والأخذ ،والتّقبّل، والتّعلّم، وكلّها مصطلحات تفيد التّواصل ،والتّفاعل بين النّص، والمتلقي لذلك فالتّلقي لغة هو "الاستقبال، ولم يخرج عن هذا المعنى" (حفيان، 2003، صفحة 179)

2-4-2- المفهوم الاصطلاحي للتّلقي:ا

لتّلقّي يقتضي استقبال الكلام، وتصوّره ،والذّي يعتبر " العمليّة المقابلة للإبداع، وهو يتطلّب قارئا متميّزا ذا ثقافة عميقة وخبرة طويلة، تتيح له صبر أغوار النّص، والوقوف على أسراره، وجماليّاته" (الكفوري، 1416هـ، صفحة 313)، ويتغلّب" **روبرت هولب**" على بعض الاضطراب في المصطلح،ويحاول تبسيطه قائلا " أنّ نظريّة التّلقي تشير على الاجمال إلى تحوّل عامّ من الاهتمام بالمؤلّف، والعمل إلى النّص، والقارئ" (عيسى ف.، 2011، صفحة 5)، فالمقصود بالتّلقي عند الغرب هو تلقي الأدب ،وهو أيضا العمليّة المقابلة لإبداعه ،أو إنشائه، أو كتابته .وعلى الرّغم من أنّ مصطلح التّلقي**réception** حديث العهد بينا ، لأنّه لم يظهر إلّا في بداية السّبعينات من القرن العشرين إلّا أنّه حظيّ باهتمام كبير من النّقاد ،وقد وردت مصطلحات عدّة للتّعبير عن التّلقي أكثرها شيوعا نظريّة التّلقّي، نظريّة الاستقبال، نظريّة التّأثير، نظريّة جماليّة التّجاوب ،ونظريّة القراءة .وقد فصل "**عزالدّين اسماعيل**" التّلقّي عن الاستقبال

بعـد ترجمتـه لكتـاب" **روبـرت هولـب**" لأنّ كلمـة التّلقي أقـرب إلى الدّلالـة المقصـودة ،وهي تلقي القـارئ للنّصوص الأدبيّة"**(النازل، 2020، صفحة 23)**.

2-4-3- مفهـوم الاسـتقبال في المسـرح: مصـطلح " الاسـتقبال من الفعـل اللّاتينيrecipere بمعني تلقى أو اسـتقبل، وقـد اسـتخدمه المنظّـرون الأنجلـو ساكسـون في المجـال اللّغـويّ، والإعلاميّ أوّلا، ثـم استخدم في المجال المسرحيّ فيما بعد مع انفتاح العلوم النّقديّة على بعضها، والاستقبال في المسرح يعني العمل التّفسيريّ الذّي يقوم به المتفرّج، باعتباره فردا،" وقد اتّخذ هذا المفهوم معانٍ متعدّدة عبر تاريخه، إحدى هذه المعاني استخدم في المدرسة الألمانية ،وهو كيفيّة تتبّع مجموعة ما، مع أعمال كاتب أو مؤلّف أو فنّان أو مدرسة أو تيّار، أو أسلوب عبر التّاريخ. ويطلق عليها نظريّة الاستقبال الألمانيّة، وقد ارتكزت على البعد التّاريخيّ لعمليّة الاستقبال، وهناك معنى آخر ،قد ارتبط بسوسيولوجيا المسرح، والعناصر التّي تتحكّم بخلق جمهور ما للعرض المسرحيّ، وتُعني بتوصيف الصّيرورة النّفسيّة، والظّروف الاجتماعيّة، والتّاريخيّة، والخلفيّة الثّقافيّة، التّي تحدّد مجموعة معيّنة من الجمهور" **(حسن، 2006، صفحة 19)** .

أما المعنى الثّالث فهو" الفعل الذّي يمارسه المتفرّج الفرد باعتباره إنسانا له مكوّناته النّفسيّة، والذّهنيّة ،والانفعاليّة، والاجتماعيّة لتفسير ما يقدّمه له العرض المسرحيّ، وتختلف طبيعة الاستقبال حسب علاقة المتفرج بالعرض، وبالمسرح ككلّ، فذوق المتفرّج، وتكوينه المعرفيّ، ومدي اعتياده الرّموز المسرحيّة، ومعرفته المسبقة للنّص بالقراءة، أو من خلال عروض سابقة، كلّ هذه العوامل تلعب دورا في مستوى ونوعيّة التّلقي" **(حسن، 2006، صفحة 29)**

2-4-4- التّـلقي المسـرحيّ : يُعدّ التّلقي نشاطا إيجابيّا به ومن خلاله يتحقّق الفعل الانجازيّ للخطاب المسرحيّ نصّا، وعرضا، ويوصف بأنّه " تواصل فاعل بين طرفين ينتفي وجود أحدهما بانتفاء وجود الآخر، وإنّ تواجدهما معا يدفع الى مستويات متعدّدة من التّفسير، والتّأويل المتوافقة مع تعدّد، وتنوّع الخطابات المسرحيّة " **(غجاتي، 2017، صفحة 112)**

" إنّ فعاليّة التّلقي المسرحيّ هي عمليّة نكوص في خدمة الأنا (regression in the service of the ego) على وفق تعبير "أرنست كريس" **(الحميد، 2001، صفحة 138)**، ويعني به "سعي المتلقي باتّجاه التّخلّص من الواقع الخاص بالأنا في اللّحظة الزّمكانيّة المعاشة إلى المبدأ الجماليّ الخاص ب (الهو) بالممثل المسرحيّ / الآخر بوصفه مرسل الآداء المسرحيّ، والكاتب بالنّسبة للقارئ، وهي فعاليّة تواصليّة تعدّ أحد شروط تقبّل المنجز الجماليّ المتضمّن في الخطاب المسرحيّ ، فالمتلقي هو الشّخص، أو تلك الفعاليّة التّي تعمل على فكّ شفرات النّص، وتحقيق نوع من التّواصل الجماليّ السّيكولوجيّ، أو المعرفيّ معه، أو استثمار معطياته، وممكّناته، وإعادة بنائه، وإنتاجه من جديد"**(خرماش، 1999، صفحة 20)**، لذلك فانّ الحديث عن عمليّة تلقيّ الخطاب المسرحيّ بشقّيه المقروء، والمشاهد " يقدّم بمستويات متعدّدة للتّلقي، لكّن الأكثر منها هو المستوى الصّوتي المتمثّل في صوت الممثّل، والموسيقى، والمؤثّرات الصّوتيّة، فضلا على المستوى البصريّ الذّي يشمل العديد من الأيقونات الموحية مثل الدّيكور، وجسد الممثّل ،وكلّ ما يحتويه الفضاء

السّينوغرافي، للتّواصل عبر الرّؤية البصريّة، وبذلك يكون التّواصل مع العرض المسرحيّ أكثر تعقيدا من تواصل المتلقي مع النّص المسرحيّ" (المهنا، 2014، صفحة 167)

تكمن صعوبة التّلقي في النّص الأدبيّ باعتباره منتج نهائي مستقر في حين أنّ "العرض المسرحي بمجمل عناصره هو منجز تفاعليّ يتمّ عبر الزّمان ،والمكان المحدّدين، فضلا عن إمكانية توافقه مع الحالة المزاجيّة للمتلقي في قاعة العرض، من خلال ردّ الفعل، أو ما يعبّر عنه بالتّغذية الرّاجعة ،أو المرتدّة، وتمكن قدرة الممثل من إقامة العلاقة التّواصليّة مع المتلقيّ من خلال تحويل الرّسالة الكامنة للخطاب المسرحيّ، إلى علامات سمعيّة بصريّة في المسرح النّاطق، وإلى علامات حركيّة في المسرح الصّامت، هدفها تحويل الرّؤى الفكريّة، والجماليّة للنّص المسرحيّ إلى معطيات سمعيّة بصريّة معتمدا على مخيّلته الفاعلة، والذّي ينضوي تحت مفهوم المقدرة التّواصليّة، وهي تعني ضمنيا ما عناه "تشومسكي" بالكفاءة التّأويليّة،حيث تعتبر مقدرة المتلقي على فهم المرموز اللّغويّ،واللّفظي، وتحليل إشاراته الدّلاليّة وفقا للخزين الذّي يمتلكه" (الحميد م.، 1997، صفحة 66)،

2-4 -5-مهمّة المتلقيّ :تكمن مهمّة القارئ أو متلقي النّص في عمليّة توضيح، وتأويل المعاني الموجودة فيه، ومن الأولى أن لا ينحصر التّأويل على معنى واحد فحسب، أو على تفسير سطحيّ ،حيث لا يمكن إدراك كافّة معانيّ المحتوى من خلال القراءة فقط، فكلّما أعاد المتلقي القراءة سوف يكتشف معاني أخرى لم يدركها في المرة الأولى، وحين يتمكّن من معرفة العوامل التيّ تتشكّل أساساً في تشكيل المعنى، وكيفيّة صياغته؛ سوف يكون قادراً على الوصول إلى معنى النّص أو معانيه . حيث" تطور مستوى المتلقيّ، وبات للقارئ المهتمّ في الأدب أهمية كبيرة بفضل انتشار المجلّات الأدبيّة، والإعلاميّة، ويبدأ ذلك من مهمّة اختيار المؤلف، أو الرّواية، أو المسرحيّة المراد قراءتها، والحصول عليها، حتى مرحلة التّقييم، والنّقد، حيث تشكّلت لديه المعايير الجماليّة، التّي تمكّنه من الانخراط بشكل فعّال، ومسؤول في الأدب، ومن جهة أخرى بات الكاتب يحرص على استحضار المتلقي في ذهنه ،والأخذ بعين الاعتبار المستوى الفكريّ له خلال الكتابة، حيث طرأ على مجال كتابة المتون الكثير من التّغييرات على كل من مستوى الخيال، واللّغة، والتّيمات، وباتت أكثر مجاراة لعقول النّاس، وتميل إلى البساطة، وبذلك يمكن القول أنّ المتلقي انتقل من مرحلة المستهل إلى الشّريك الذّي يفرض على الكاتب ملئ الفراغات، بالإضافة إلى إلزامه بالتّخلي عن الأقنعة البلاغيّة، واللّغويّة، لأنّ الهدف من التّلقي بصورة عامة يكمن في تطوير ذوق المتلقي الجماليّ عبر التّواصل مع النّصوص الفنيّة المختلفة.وفهمه لها يزيد من إمكانية تخيله، وتذوّقه لما يقرأ ،أو يشاهد .

الفصل الأوّل

التّلقي المسرحيّ
آلياته ومرجعيّاته
الفكريّة

- **التّمهيد:**

اهتمّ النّاس بمسألة تلقي الفنّ ،ووقعه على المتلقي منذ العصور القديمة، مع أولى البحوث الإنسانيّة ،والفلسفيّة،والتّي تمحورت في الفلسفة اليونانيّة القديمة،والفكر السّفسطائي"[1] حيث "اهتمّ الفلاسفة بأثرين بارزين هما: أدب الملاحم والممارسات المسرحيّة ،التّي كانت عبارة عن تقليد عقائديّ يمارسه النّاس للحصول على مساع روحيّة ،تتمثّل في التحام الفرد وسط الجماعة بروح الإله ،هذه الممارسات التّي تحوّلت فيما بعد، وانتقلت من مراحل لا جماليّة إلى مراحل جماليّة واعيّة، فوطّدت الفلسفة الصّلة بالعمل المسرحيّ، نتيجة تناولها موضوع الملفوظ، وأثره على المتلقي، وقد أهملت البحوث اليونانيّة قبل السّفسطائيّة الاهتمام بالإدراك الحسيّ في المعرفة، ودعت إلى أنّه ثمّة طريقتين للمعرفة هما: طرق الظّن، والحواس ،فالأوّل ساكن ثابت،والثّاني متغيّر متحرّك من صنع الحواس"(سنوسية، 2012-2011، صفحة 26).

فالدّراسات في الماضي لم تعط الفنون المكانة اللائقة بها، وهكذا بدت من خلال معالجة بعضها لها أقلّ تعقيدا من مسألة الإبداع ،مع أنّها معقّدة جدا في واقع الأمر. لكنّ هذه المسألة باتت في العقود الأخيرة من هذا القرن قضيّة مركزيّة من القضايا المهتمة بالأدب ، وفنونه، فالجميع اليوم يتحدّثون عن ضرورة الاهتمام بالقرّاء ، والمشاهدين كل على حدا، لأنّ لكلّ منهما مدارك، ومفاهيم مستقلّة عن الآخر. وكذلك الاهتمام بآرائهم، وأذواقهم، ومع ذلك فانّ نظريّة الأدب، وفنونها مازالت من النّاحية الفعليّة تقتصر إلى الاهتمام بآراء النّقاد في الأعمال الفنيّة، وتتجاهل آراء الجمهور.لكنّ فترة الخمسينات والسّتينات من القرن العشرين قدشهدت ولادة المنهج البنيويّ في النّقد والذي بدوره كثّف جهوده بدراسة الماهية، والتّشكيل النّصّيين من الدّاخل، ومن هذا التّوجه بدأ التّأسيس ،والتّحول الأشد تأثيرا ،فكانت الانطلاقة الفعليّة في تعاظم دور نظريّةالتّلقي

لقد كانت نظريّة التّلقي"القطف الأول لبذرة جهد جماعيّ جاء صدى للتّطورات الفكريّة والاجتماعيّة الفنيّة."(القاسمي، 2016، صفحة 169) من قبل المدرسة الألمانيّة كونستانس"التّي استمدّت أصولها من

---

[1]/**السفسطائية :** جاءت كلمة السفسطائية من كلمة " Sophistos " اليونانية التي تم اشتقاقها من كلمة " Sophia " التي تعني " الحكمة " ويكون المعنى العام لكلمة " Sophistos" هي الشخص الذي يُمارس الحكمة،وظهر مصطلح السفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد ، مع حفاظه على المعنى الأصلي له ، وقد طُبق على نوع جديد من المثقفين،والمربين الذين يمتلكون قدرًا كبيرًا من الخبرة في طرح التعليم وتقديمه في مختلف المواضيع باليونان ،معتركيزهم على مهارات الخطابة ، ومهارات السلوك الناجح للفرد ،وذلك مقابل أجر محدد ،فكانت الفترة التي ظهرت فيها السفسطائية في المجتمع اليوناني هي فترة من الازدهار العقلي، والفكري، وخاصةً في مجالات السلوك،والأخلاق،والدين، والسياسة وفيما بعد في النّصف الثاني من القرن الخامس اتخذ المصطلح استخدامًا ضيق النطاق شمل المعلمين المتخذين للفضيلةوالتميز وتحولت كلمة السفسطائية من مفهومها الأصلي المقبول إلى مفهوم المعلم الذي يكتسب المال من خلال العلم سواء بالحق ، أو بالباطل ،وبهذا أصبحت السفسطائية ، أو السفسطة صفة مذمومة تُشير إلى فساد المنطق، وإبعاد العقل عن الحقائق، والأوضاع المقبولة ، والتضليل، وتمويه الحقائق ،فكانت صلة المجتمع اليوناني بالفلسفة السفسطائية وثيقة للغاية ؛ وذلك بسبب أن الفكر السفسطائي قد نشأ نتيجة للأحوال الاجتماعية، والسياسية في المجتمع، والتي سادت في القرن الخامس قبل الميلاد؛ حيث سخرت السفسطة من نظرة الفلسفة المجردة للوجود، وهدفها لتحقيق الخير العام ، والخدمة العامة

منابع فكريّة مختلفة،سواء في الفكر الألمانيّ الفلسفيّ ،والتّاريخيّ الفنيّ،أو من تلك الإنجازات التّي عرفتها مدرسة براغ، والشّكلانيون الرّوس، والتقائها أحيانا.مع بعض تصوّرات مدرسة جنيف، والأكاديميّة الأمريكيّة. وأسهمت هذه المدرسة في عدد من المفاهيم تخصّ جماليّة التّلقي،ولعلّ الجديد فيها يتمثّل في ذلك التّحول من قطب (المؤلف– النّص) إلى قطب (النّص- القارئ) .وبذلك تكون نظريّة التلّقي، أو جماليّة التّلقي هي الرّهان المنهجيّ الذي راهنت عليهحركة العصر المعرفيّة، فهي"محل للأبعاد الثّلاثة المؤلف، النّص، القارئ"(صالح، 2011، صفحة 26). كلّها تنطوي في مجال القراءة الحديثة للمتون الأدبية والفنية المختلفة .

- **أولا: الأصول المعرفيّة و الفلسفيّة لنظريّة التّلقيّ:**

1-1- الجذور والإرهاصات:

أصبحت نظريّة التلقي أو القراءة من أهمّ النّظريّات التّي هيمنت على السّاحة النّقديّة ،وقدقامت على أصول سابقة ،فإذا بحثنا عن جذور هذه النّظرية فإنّنا لا نختلف مع **"روبرت هولب"** في أنّ التلقي فيه " ظهور مدخل جديد للأدب، خصوصا إذا كان هذا المدخل يدّعي لنفسه وضعا نموذجيا يؤكّد لا محالة سلسلة من الدّراسات التّي تستكشف الجذور ،ومن ثمّ تُعفى على دعاوي الأصالة " (هولب، 2000، صفحة 6)

ولاشك أنّ هناك من الدّارسين من له ولع بردّ كل جديد إلى أصوله ،لأنّه لا جديد بغير جذور ضاربة في القدم وليست المشكلة في التّسليم به ،ولكن ينبغي أن نفرّق بين الأفكار ،والإرهاصات فليس من الصّعب العثور على أفكار مختلفة تشي بمفاهيم قد تتلاقى مع نظريّة التّلقي، أو غيرها من النّظريات، فنحن نستطيع أن نردّ بعض الأفكار التّي طرحتها نظريّات القراءة، وجماليات التلقي إلى "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشّعر**" واشتغاله على فكرة التّطهير، بوصفها ركيزة من ركائز التّجربة الجماليّة .

وربّما "يرجع الباحثون أيضا جذور التّلقي إلى أفكار تردّدت سواء في النّقد الانجليزي أو الفرنسيّ عند أمثال "ادغارالان بو." الذي اهتمّ بالقارئ في إطار عنايته بالأثر الفنيّ الذي ينوي إحداثه فيه ، وقد صرّح بأنّه يفكّر أوّل ما يفكّر في نوع الأثر الذي يقصد إليه القارئ ،ثم يفكر بعد ذلك في الوسائل التّعبيرية التي تلائمه،مثل النبّرة، والصّياغة، وخصائص البناء .وقد كشف عمّا يبذله الكاتب من جهد وعمّا يصادفه من صعوبات فهل نستطيع اعتبار"ادغارآلان بو"أحد المبشّرين بنظريّات التّلقي؟هل يمكن أن نعتبر شاعرا مثل "بول فاليريو " واحداممّن أسهموا في نظريآت القراءة لمجرد قوله : لأشعاري المعنى الذي تحمل عليه" (محمد، دس، صفحة 69).

خلال السّنوات التّي أعقبت ظهور نظريّة التّلقي سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التّدليل على اعتماد نظريّة التلقي على فكر متقادم"(هولب، 2000، صفحة 65)،وثمة فرق مميّز بين الإرهاصات المختلفة وبين التأثير الفعليّ "فإنّ إثبات التّأثير أمر أكثر تعقيدا بعض الشّيء من كونها إرهاصات وبدايات ،بما في ذلك المبادئ التّي طوّرتها نظريّة التّلقي نفسها "(كحلي، 2015، صفحة 22) ،وبناءعلى هذا فإنّ الجذور

الحقيقيّة للتّلقي اعتمادا على ما أثاره "**روبرت هولب** "وأكّده ،هي تلك النّظريات أو الاتّجاهات التّي ظهرت أو عادت إلى الظّهور خلال السّتينات ،والتي حدّدت المناخ الفكريّ الذّي استطاعت فيه نظريّة التّلقي أن تزدهر وهي التّلقي عند"**أرسطو**".ثم الشّكلانيّة الرّوسية ، وتليها بنيويّة "**براغ**" ،ظاهريّة "**رومان انغاردن**" تأويلية، أو هرمنيوطيقا "**جورج غادامير**" لتظهر سوسيولوجيا الأدب ، كما يضيف الدكتور "**عبد الله إبراهيم** "مؤثرا آخر، هو نظرية الاتّصال، التّي جعلها إحدى الأسس التّي قامت عليها نظريّة التّلقي الموصولة نظريا بها، فهو يقول: "مع الأخذ بالاعتبار المؤثرات التّي تركها الشّكلانيون الرّوس ومدرسة براغ فضلا عن انغاردن و غادامير في ظروف نشأة نظريّة التّلقي،فإنّها كانت في الحقيقة مدينة لذلك النّشاط العارم، الذي بلورته نظريّة الاتّصال" (الرزاق، 2016، صفحة 162)، حيث اتّصفت نظريّة التّلقيّ بمنهج فكريّ فلسفيّ ،ونقديّ يختلف عن المناهج الأخرى، التّي سبقته مثل البنيويّة ،التّي أغلقت النّص على ذاته وأقصت دور المتلقي في إعادة بنائه من جديد،وقبل الشّروع في معرفة الميلاد الحقيقيّ لهذه النّظريّة وروّادها المؤسّسين لها ،والوقوف عند أهمّ المفاهيم ،التيّ أسّست فكرها النّقديّ. يتوجّب علينا هنا أن نعرض الأصول المعرفيّة لنظريّة جماليّة التّلقيّ. ونستهل في البداية حديثنا عن"**أرسطو**"حيث سنتطرّق إلى بعض الجوانب المهمّة من تمظهرات مكانة المتلقي في التّراث الأرسطيّ بصفة عامّة، وفي عمليّة التّواصل الفنيّ بشكل خاص.

1-1-1-التلقي لدى أرسطو:

حين نتحدّث عن التّلقي في الفكر الحديث لا بدّ أن نشير إلى أنّ جماليّة التّلقي قضيّة من قضايا النّقد اليونانيّ منذ أقدم العصور حيث يعدّ كتاب فنّ الشّعر ل(**أرسطو طاليس**Aristote.192ق.م- 144ق.م) مرجعيّة أساسيّة للكثير من النّقاد ،والمؤرخين لما يحمله من إشارات نقديّة،والتي تعالج الكثير من المفاهيم مثل : المحاكاة، والتّطهير،ويقترن فنّ الشّعر عند **أرسطو** ب " **المحاكاة Mimesis** لأنّ الشّاعر يحاكي بإنتاجه لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون، أو كما يعتقد أنّه كان كذلك" (طاليس، 2009، صفحة 41) . فالشّاعر يعطي إضافة جديدة لذاته من خلال الشّعر،في ظلّ عجز الطّبيعة عن صناعة هذا الإنتاج لذاته " فالإنسان وهو يشاهد يشعر باللّذة في تأمل أعمال المحاكاة"(طاليس، 2009، صفحة 12)، والملفت للانتباه أنّ المبدع،والمتلقي كلاهما يشعران بالأثر الفنّي أثناء اللّحظة، التّي يتمّ فيها الإعلان الرّسميّ عن العمل الإبداعيّ الفنيّ، فالمتلقي لحظة تلقيه العمل الفنيّ يحدث له انفعال خاصّ به، من خلال عمليّة التّأمّل والتّخيّل، فيحاول استنطاقه قصد الوصول إلى فهم ، وتأويل هذاالإبداع..

يفضّل "**أرسطو**" المأساة أوالتّراجيديا، ويجعلها من أرفع،وأسمى الفنون،لأنّها في نظره تحقّق عنصري الفعل، والتّطهير"فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام،لها طول معلوم،بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء هذه المحاكاة، تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية،وتثير الرّحمة،والخوف فتؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات" (عمّارة، 2015، صفحة 22).،وتعتبر تصرفا إيجابيا .

إنّ النّظر إلى المتلقي، وهو بغوص ويندمج في المأساة ،ويتفاعل مع المشهد ،والممثّلين ،وهم يقومون بأدوارهم،يعيش، ويتعايش مع تلك الأحداث التّراجيديّة،فهذا الذّي تطرّق إليه "**أرسطو**" يعدّ بمثابة إشارة تولي اهتماما لدور المتلقي" إذ تحرّك المأساة نفسيّة المتلقي حينما يسهم بتعاطفه في تفسير ما يحدث من وقائع الحياة.،فكان التّطهير وعيا بالفعل التّراجيديّ في ذات المتلقي، ووعيا بالأثر الذّي يصنعه هذا الفعل التّراجيديّ من خلال استجابة المتلقي له".**(كحلي، 2015، الصفحات 22-23)**

من هنا، يؤكّد "**أرسطو**" على " **التّطهير**[1*] في المأساة، ذلك أنّ المتلقي أثناء مشاهدته للعرض،تحرّك المأساة نفسيّته حينما يشارك بتعاطفه في تفسير ما يحدث من ظواهر الحياة. فكأنّ المتلقي عنصر منهم، لأجل ذلك يسعى المشاهد إلى تعويض النّقص الذي يعانيه في واقعه المعيش من خلال استجابة المتلقي للفعل التّراجيديّ ،ووعيا بالأثر الذّي يصنعه هذا الفعل لذلك العمل الفنيّ، فيسعى دائما إلى إيجاد الكيفيّة اللّازمة لفهم، وتفسير الظّاهرة الفنيّة وتأويلها.. لأنّ الفعل التّواصليّ لا يتحدّد بين المبدع والمتلقي -عبر النّص- من خلال فرض سلطة الأول على الثّاني ،بل إنّ مقصديّه المبدع في إقناع المتلقي تكون مشروطة بمدى تأقلم وتكيّف استعدادات المتلقي مع النّص. وهذا دليل على أنّ "أرسطو" يجعل من المتلقي أكثر وزنا، وقيمة مقارنة مع المبدع "فالإبداع ملك مشاع يتقاسمه الطّرفان .**(الجابري، 2010، صفحة 208)**.المبدع والمتلقي.

لقد مثّل الاهتمام بالاستعداد النّفسيّ لدى" **أرسطو**" جوهر نجاع العمليّة التّواصليّة"لأنه ينصّب نفسه مدافعا عن رغبات المتلقي،وممكّناته. فمن واجب المبدع ،وهو يشّكل، وينحت آفاق، وتصورات إبداعه الفنيّ، أن يكون على وعيّ تامّ بأنّ ،أيّ استجابة للآفاق، والتّصورات لا يمكنها التّحقّق إذا لم تأخذ بعين الاعتبار نداءات المتلقّي الذّي يحمل من التّوقّعات عن إبداع المؤلف، ما يجعله رافضا له،أو متفاعلا معه،محقّقا بذلك أكبر متعة جمالية" **(الجابري، 2010، صفحة 49)**

وبناء على هذا "يعدّ "**أرسطو**"مرجعا له تأثيره في نظريّة الاستقبال الألمانيّة" **(الواحد، 1996، صفحة 46)** ،حيث انصبّ اهتمامه بالعناصر الثّلاثة للتّلقي وهي النّص، والأديب،والمتلقي، وهذا بعد أن ربط بين مهارات الشّاعر،وأحوال، ومعتقدات المتلقي، فلا يستطيع نصّ الكاتب أن يتجاوز قدرات الاستيعاب لدى المتلقي،إلاّ إذا كانت لدى الكاتب المهارات الفنيّة اللاّزمة لإبراز المستحيل النّادر في صورة الممكن لدى المتلقّي، لذلك يمكن القول أنّ المحاكاة قد أسهمت في بلورة فلسفة التّلقي عند "أرسطو" فهي لاتصوّر الواقع كما كان، وكما هو كائن، إنّما كما ينبغي أن يكون بوجهة نظر فنية ورؤيةالجمهور "**(الواحد، 1996، الصفحات 46-47)**،وعليه يكون لدينا جسر للتّراسل وتواصل النّص والجمهور، ف " النّص يرسل مجموعة وقائع محمّلة بمشاعر الخوف، والشّفقة لتحقّق التّطهير لدى الجمهور، هذا الأخير يجد نفسه

*/**التّطهير**: عند أصحاب التّحليل النّفسي هو إيقاظ الشّعور أو الذكريات المكبوتة، لأن بقاءها فيللاشعور يحدث اضطرابات جسمية ،أو نفسية كالاضطرابات التي تحدثها الجراثيم، ويقوم العلاج النفسي في هذه الحالة على تطهير المريض ممّا في باطن نفسه من العناصر المكبوتة.

مندمجا مع الشّخصيات، وكأنّه طرف فيها، مولّدا أثرا خلفيّا.والشّيء نفسه ينطبق على العرض المسرحيّ حينما يتفاعل المتفرج مع نسيج المسرحيّة .فالمشاهد يعيش تجربته الجماليّة ضمن ما يحتويه العرض شكلا ومضمونا. إذ تثير في نفسيّته الدّهشة،وبالتّالي تتحرّر مشاعر وانفعالات المتلقي، فيتطهّر جماليّا من مجموع العروض التيّ تلقّاها والمترسّبة فيه ،حيث يوظّفها وفق أبعاد جديدة ،تكون أكثر تطهيرا، وجمالا. وعليه" تعدّ هذه الفلتات الأرسطيّة، التّي تحدّثت عن تلك العلاقة الثّنائية التّي تجمع بين الشّاعر،المبدع والمتلقي القارئ لإنتاج الشّاعر الانطلاقة الرئيسيّة ،والتّي مهّدت لظهور جماليّة التّلقي منهجا وإجراء".**(كحلي، 2015، صفحة 41)**.

من هنا "يعتبر التّطهير جوهر التّلقي عند "أرسطو" غير أنّ اهتمامه بنظريّة الاستقبال أكبر بكثير من نظريّة التّلقي في شكلها الحاليّ وهذا من حيث الاستجابة الحرّة للقارئ، حسب رؤيته الخاصّة ،وليس بتحديده ،فالاستقبال يجعل القارئ سلبيّاغير قادر على الخروج من الإطار المحدّد له سلفا، لكن التّلقي يمنح مجالا أوسع في حركة فكر المشاهد ،قصد فهم معنى النّص وإنتاجه، أي نقطة الانطلاق من المتلقي الذي يحدّد معنى النّص معتمدا على الفهم.، وهذا ما كانت تصبو إليه الفلسفة الفينومينولوجيّة *[1] " **(كحلي، 2015، صفحة 19)**، التّي جعلت من الذّات مركزا أساسيّا في تحليل الظّواهر الإنسانيّة، فالظّاهرة يمكن استيعاب معناها بدون التّأثّر بشكلها ،فهي لا تتغيّر بتغيّر الظّروف المحيطةبها بل عن طريق الشّعور الخالص بها، وترجع أصول جماليّة التّلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا خاصّة؛ وتتمثّل في الفينومينولوجيا، والهيرمينوطيقا.

1-1-2- الشّكلانيّة الرّوسيّة: " كان ظهور المدرسة الشّكلانية خلال الحرب العالمية الأولى على يد مجموعة شباب كانوا طلبة في الجامعة، قاموا بإنشاء حلقة موسكو اللّغوية سنة1915،من بينهم "رومان ياكوبسون" في حين ظهرت مجموعة أخرى مجموعة من النّقاد، وعلماء اللّغة لجامعة أخرى عرفت باسم "أبوياز" انتسبت إلى هذه الحلقة، ومنها تشكّلت الشّكلانية الروسيّة،واعتمدوا على مبدأ نوعية العلم وهو المبدأ الذّي ينظم المنهج الشّكلي، فمنطق الشّكلانيّة هو أنّ النّاقد الأدبيّ عليه أن يواجه الآثار نفسها لا المؤثرات الخارجية،التي أدت إلى إنتاجها، فكان اتجاه مبدئها نحو علم اللغة كون النّقد الأدبيّ الرّوسيّ كان بحاجة إلى منهج جديد، والتّي كانت تدرس الشّكل اللّغوي للشّعر،وقطعوا بذلك دراستهم مع التاريخ، فهو لا يخدم علم الشّعر ،وقد اعتمدوا في دراستهم على مبدأين أوّلهما التّأكيد على الوحدة العضوية للشّعر،حيث أنّه ليس مجرد زخرف إنّما يحتوي بداخله مجموعة من القيم و القوانين، وثانيهما تصّور العنصر المسيطر كخاصيّة تعدّ المحور المنظّم للصّياغة ،باعتبار أنّ العامل المسيطر في الشّعر هو الذي

*/ استعملنا مصطلح "**فينومينولوجيا**" من دون استعمال التّرجمة الموجودة في اللّغة العربية (ظاهريتية –ظواهرية - علم وصف الظواهر) وذلك لبعدها عن المدلول الفلسفي من حيث إنّ المعنى الفينومينولوجي لا يتوسل"الظاهرة" كماتؤديه الترجمة ، وإنما بحدس التمظهر انطلاقا من المظهر بوصفه ممكنا فينومينولوجيا. ومن ثمة. يصبح الظهورالخارجي" مجالا لحدس "طبقات" الداخل حصرا..

يعدّل جميع العناصر التي تأثّر في النّموذج الخّاص بالإيقاع، وعلى هذا الأساس فإنّ أصحاب المنهج شكلانيّ يعتبرون لغة الشّعر نظاما يصعب فيه عملية التّواصل .

يعتبر الشّكلانيّون النّص شكلا ،وهو ما يتنافى مع نظريّة القراءة ،إلّا أنّها لم تلغ الجانب الجماليّ فيه، وأبدت الاهتمام به ،وبهذا التّحوّل، قامت بتوجيه أنظارها نحو العلاقة بين النّص، والقارئ عن طريق توسيع مفهوم الشّكل ليشمل الإدراك الجماليّ فانصبّ اهتمامهم على إبراز الخاصيّة الجماليّة للأدب، دون الالتفات إلى الظّروف التّاريخيّة للعمل الأدبيّ، وهم أولّ من عرّفوا الأدب تعريفا شكليّا وظيفيّا أنّه :"حصيلة مجموع الأنساق الفنيّة الموظفة فيه ،وما عادت التّفرقة بين الشّعر والأدب ملائمة ،بل ينبغي النّظر إلى الأدب من خلال تعارض اللّغة الشّعريّة مع اللّغة العمليّة ،فالأثر الأدبيّ قد تمّوصفه ،وتعريفه باعتباره أثرا فنيّا اعتمادا على اختلافه النّوعيّ ،وليس على العلاقة التّي تجعله تابعا من حيث وظيفته للسّلسلة غير الأدبيّة ،وبذلك تحدث القطيعة التّامة بين الأدب ،والحياة العلميّة".(علي، 2015/2014، صفحة 85)

تعتبر الخاصيّة الجماليّة للأدب قضيّة أكّدها الشّكلانيون الرّوس منذ بدايتهم ،لأنّها أعادت المنهج الشّكليّ للأدب،كونه موضوعا دقيقا ،يهمل جميع الشّروط التّاريخيّة لنشأته ،ويعرّف العمل الأدبيّ شكليّا ووظيفيّا بأنّه حاصل جميع الأنساق الفنيّةالموظفة فيه.(ياوس، 2016، صفحة 44) ، في نفس المعنى"**يمضي تينياتوف" Tenyatov** قدما في طرح فكرة مهمة تتعلّق بخاصيّة الأدب النّوعيّة، والوظيفيّة، وقد استطاع أن يفهم التّطوّر الأدبيّ على أنّه إحلال نظام مكان آخر، وتعين جملة العناصر التّي يدفع بها إلى الصّدارة في عمل أدبيّ بعينه ،أو خلال حقبة بعينها ،ومن ثمّ يمكن النّظر إلى عمليّة التّعاقب في التّاريخ الأدبيّ على أنّها إحلال مستمرّ لمجموعة من العناصر السّائدة مكان أخرى، على أنّ هذه الأخيرة لا تستبعد من النّوع ولكنّها بالأحرى تتراجع إلى الخلفيّة لكي تعود وتظهر فيما بعد في ثوب قشيب ".(فاطيمة، 2017، صفحة 169).

وهكذا " دشّنت المدرسة الشّكلانيّة سيرورة عودتها إلى التّاريخ، وتكمن حدّة مشروعها بالنّسبة للتّأريخ الأدبيّ التّقليديّ في عدولها عن فكرة منهج خطي مطّرد، ومعارضتها لمفهوم التّقليد الكلاسيكيّ بمبدأ ديناميّ هو التّصور الأدبيّ، ممّا أفقد فكرة النّمو العضويّ المستمر قيمتها في تاريخ الفنون، والأساليب، والتصوّر فإنّ تحليل التطور الأدبي يكشف في تاريخ الأدب عن إبداع جدليّ ذاتيّ للأشكال الجديدة". (ياوس، 2016، صفحة 46)

وظّف الشّكلانيون مبدأ التّطور الأدبي بشكل، يتناغم مع منطلقاتهم ،حيث" أنّ الشّكل الأدبيّ الجديد بعدوله، وانزياحه المحقق لأدبيته، ما إن ينتشر، ويبلغ درجة المعيار حتى يبدأ في التّراجع في الأقوال، ويتحوّل إلى آليات مبتذلة، يؤدّى على المستوى السّفلي إلى إحدى الإشكالات الجديدة التي تحلّ محلّ الإشكالات القديمة ،وتتطوّر هذه الإشكالات على نطاق واسع ، لكي تصبح مهمّشة بدورها من قبل آثار أخرى " **(بوحسن، 2020، صفحة 111)** والتطوّر الأدبيّ بهذا المفهوم " لا يعبّر عن الانتقال الهادئ، والمستمرّ في سيرورة الأشكال الأدبيّة، بقدر ما يعبّر عن سيرورة حافلة بالصّراعات بين الأجناس الأدبية

بالتحوّلات الفجائيّة وبالثّورات التّي تقوم بها مدارس جديدة ضدّ الطرق التّقليديّة السائدة " (علي، 2015/2014، صفحة 86).

يرى "**شيكلوفسكي Shiklufiski**" : "أنّ نظريّة التّطور يمكن النّظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الأداة، التيّ لها القدرة على تغريب التّصوّرات، ولما كانت الممارسة الأدبيّة الراهنة تقرّ ما هو مألوف فإنّ مايطرأ على الفنّ من تغيّرات ،إنّما يحدث عند رفض الطرز الفنية المعاصرة، والنّتيجة هي ثروة فنيّة دائمة تتعاقب للأجيال والمدارس،التّي تحاول كل منها في دورها أن تستبدل بالتّقنيات البالية مبتدعات شكليّة ومحرّضة ،وبهذه الطريقة يتقدّم التاريخ الأدبيّ ، ويتطوّر، ويرى "بورخيس ايخنباوم" أحد ممثّليّ المنهج الشّكلانيّ أنّ كلّ تعاقب أدبيّ معركة تحطيم كلّ موجود سلفا، وإقامة بناء جديد، انطلاقا من عناصر قديمة، ويذهب الشّكلانيون إلى أنّ الشّكل الجديد لا يظهر لكي يعبّر عن مضمون جديد ،لكن لكي يحلّ محلّ الشّكل القديم، أي أنّ فهم الشّكل كمضمون حقيقيّ يتبدّل دون انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي كان يفرض علينا وضع معناه الملموس وأهميته التّاريخيّة"(فاطيمة، 2017، صفحة 176).

1-1-3- المدرسة البنيوية : كان "**موكاروفسكي،Mokarovisky**" زعيم مدرسة براغ البنيويّة،من بين منظريّ الأدب الرّوسيّ الأوائل "الذين تناولوا بعض المشكلات المتعلّقة بالمتلقي في كتاباتهم النّقديّة ،ورغم تأخّر اطّلاع جمهور الأدب على مؤلفاته هناك في الوطن الأول لنظريّة التّلقيّ إلى بداية السّبعينات،حيث ظهرت عدّة ترجمات باللّغة الألمانيّة للكثير من مقالاته النّقديّة ،والتّي تعرّضت للحديث عن إشكاليّة التّلقي بكل جرأة ،وذلك في الفترة الممتدّة مابين 1967و 1974،لتنتشر أفكاره هناك انتشارا وصل إلى درجة أنّ اسمه صار يذكر كلّما كان الحديث عن البنيويّة ،وحيثما كانت تذكر نظريّة التّلقي في ألمانيا كان اسمه موجودا،و كانت الإشارة إلى "موكاروفسكي"في الغالب شيئا مؤكّدا"(هولب، 2000، صفحة 69)، حيث كان فكره امتدادا لأفكار الشّكلانيّة الرّوسيّة ،التّي آمن بأفكارها لكن مع منتصف الثّلاثينيات بدأت أفكاره حول هذا المنهج يتسرّب إليها نوع من الشّك ،إذ بدأ يرى أنّ التّحليل الدّاخليّ للنّص، حتى وإن كان مصحوبا بالتّطوّر التّاريخيّ للأدب لا يكفي التّعامل مع هيكل العمل المركّب،خاصّة عندما يتعلّق الأمر بالعلاقة بين الأدب، والمجتمع .وهذا ما تبيّن بالفعل في مقاله الذي كتبه ونشره بمناسبة نشر ترجمة كتاب نظريّة النّثر ل "شيكلوفسكي "وهو من أبرز أعلام الشّكلانيّة حيث قام "موكاروفسكي" بتوجيهه نقدا موضوعيا له، فقد رأى أنّه كان ميّالا نحو الاتّجاه البنيويّ وإن كان يزعم العكس"(سميرة، 2007-2008، صفحة 19) ،وقد نبّه "**موكاروفسكي**"إلى أنّ العمل الأدبيّ في مجمله ينبغي أن يفهم بوصفه رسالة، ويقسّم العمل الفنيّ إلى ثلاثة عناصر: العمل بما هو منتج مصنوع، والرمز الحسي أو الدال عند "دي سوسير" والموضوع الجمالي في الوعيّ الجمالي الذّي يمثّل نقطة التقاء النّص والمتلقي، بواسطة التّحقيق الذّي ينجزه ،ويتميّز بكونه يتحوّل عبر التّاريخ ،ومن هذه الزّاوية نجد أنّ "ياوس" يقتفي أثر بنيوية "براغ" وهذا ما يتجلّى في قوله " إنّي أقصد بهذا المفهوم (التّحقيق) مشاطرا النّظريّة الجماليّة لبنيويّة "براغ "الرّأي الذّي يسند في كل مرة وبصفة متجدّدة إلى مجموع بنية العمل، باعتبارها موضوعا جماليّا وذلك تبعا لتغيّر الشّروط التّاريخيّة، والاجتماعية لتلقّيها ".(فاطيمة، 2017، صفحة 176)

" إنّ إسهام **"فودكا "**في نظريّة الاستقبال تضمّنت محاولته في التّوفيق بين معالجة "انغاردن" مع النّموذج البنيويّ "وبتبنّي مفهومه عن التّجسيم حاول تجاوز الحدود التّاريخيّة برفض فكرة المحسوس المثاليّ ،وبربط المصطلح بالتّطوّر الجماليّ للمعيار ،بالإضافة إلى ذلك فقد وسّع "فوديكا" هيمنة المفهوم بينما ركز "انغاردن" على تجسيم الأوجه المخطّطة ،وأكّد على أنّ بنائيّة إجماليّ العمل تشكّل شخصيّة جديدة حيث تتبدّل الظّروف الخاصّة بالمكان، والزّمان،أو يتمّ تعديل الظّروف الاجتماعيّة، وإنّ هذا المفهوم للتّجسيم مجهّز بشكل جيّد كي يتناسب مع الاختلافات التّجريبية في الفحص،أو مع التغيّرات في شعبيّة النّصوص الفردية ، أو في إجمالي المعايير "(هولب، 2000، صفحة 51) .

1-1-4- الفينومينولوجيا (الفلسفة الظاهرية) لقد ارتبطت جماليّة التّلقي ارتباطا وثيقا بالفينومينولوجيا،[1*] .(توفيق، 2002، الصفحات 20-21) ،وأعلامها المميزين وعلى رأسهم " **إدموند هوسرل**"و **"إنغاردن**،" ولعل أبرز المفاهيم التي ارتكزت عليها ،وكان لها تأثيرا كبيرا في اتجاه جماليّةالتّلقي هو مفهوم المتعالي و كذا مفهوم القصديّة.حيث تعدّ الفلسفة الظاهراتية السّند الرّئيسيّ لنظريّة التّلقي، والتأّثير فهي تزاوج بين النّص،والقارئ ليتفاعلا فيما بينهما بشكل متجدّد .

1-1 -4-1-فينومينولوجيا هوسرل :تعدّ الفلسفة الفينومينولوجيّة أحد ركائز نظريّة التّلقي،"لأنّها تطرّقت إلى تلك العلاقةالتّفاعليّة الموجودة بين النّص ،والقارئ، والملاحظ أنّ الدّراسات الفينومينولوجيّة وعلى الرّغم من تأخرها في توغلساحة الفكر الأوروبيّوالأمريكيّ، فإنّهاحينما وصلت أثّرت بشكل عميق في القليل منالفكر البنيويّ المتأخر، وفي الكثير من التّلقي والتّفكيك"(حمودة، 1998، صفحة 149)،حيث ترتكز نظريّة "هوسرل "على تصوّر مفاده "أنّ المعرفة الحقيقيّة للعالم لا تأتى بمحاولةتحليل الأشياء كما هي خارج الذّات، وإنّما بتحليل الذّات نفسها وهي تقوم بالتّعرف علىالعالم ،أي بتحليل الوعي ،وقد استبطن الأشياء، فتحوّلت إلى ظواهر(فينومينيا)" (عفاني، 2011، صفحة 57).أي أنّ الوعيّ، أو الذّات هي التّي تمنح الأشياء وجودها عن طريق الاستنباط ،والتّي حوّلتها إلى ظاهرة، فالأشياء لا حقيقة مجردة لها "وبذلك أصبح المنظور الذّاتي هو المنطلق في التّحديد الموضوعي،ولا سبيل إلى الإدراك ،والتّصور الموضوعي خارج نطاق الذّات المدركة،ولا وجود للظّاهرة خارج الذّات المدركة لها" (صالح، 2011، صفحة 34). فلا يمكن إدراك موضوع ما في غياب الذات عن موضوعها، فهي الوحيدة التّي تتّصل بالموضوع المفكر فيه .

تركّز الفينومينولوجيا جل اهتماماتها على الأشياء في حدّ ذاتها " وكلمة شيء تعني هنا المعطى وما نراه أمام وعينا. هذا المعطى يسمى ظاهرة لأنّه يظهر أمام الوعي .ولا تدّل كلمة شيء على أنّ هناك مجهولا يوجد خلف الظّاهرة" (عفاني، 2011، صفحة 60)، كذلك تهتمّ بالشّكل الذّي يتّخذه الوعيّ بهذا الموضوع، فهي

[1]*/ **الفينومينولوجيا :** الفلسفة الظاهرية التي تبحث في ماهية الأشياء لا ظواهرها ،تدرسها كما يدركها الوعيّ، وتظهر له في خبرة الذات،وتوجد عدة أنواع من الظاهريات أو **الظاهراتية (الماهوية**): تقوم على أساس الوصف الخالص التكوينية ورائدها **هورسل،الهرمونيطقية** ورائدها **هايديغر**، والوجودية ورائدها **سارتر** ويترجم المصطلح إلى ظاهرية وظاهراتية وعدم وصف الظواهر الشعورية .

تعتقد " أنّ الوعي هو وعي بالشّيء، ولو أنّنا لانستطيع التّأكد من استقلال الوجود الموضوعيّ للشيء، فإنّنا نستطيع أن نتيقّن من وجودها كأشياء مقصودة بالوعي"(بوحسن، 2020، صفحة 24)،وعليه، تفصح القصديّة **intentionnalité** هنا عن بنية الفعل الذّي نتصوّره بالذّات،أو هو وعي بموضوع. ولا نعني بها ما أراد أن يقوله المؤلف،ولهذا السّبب نأتي بالموضوع إلى الوجود،ويصبح حدس الموضوع في الوقت نفسه يؤلّف الذّات، ويجعلها كوعاء للوعيّ. فالذّات إذن هي أصل كلّ معنى، وهي أيضا قصد الموضوع ، وأثر الوعيّ. ومن خلال هذه البنية المؤلّفة من الذّات ،والموضوع، يتشكّل المعنى، عن طريق الفهم الذاتيّ، والشّعور القصديّ الآنيّ، و لايمكن أن نتحصّل عليه من التّجربة، والمعطيات السّابقة، فحسب تعبير **"هوسرل"**: أنّه دراسة الشّعور الخالص،وأفكاره القصديّة باعتباره مبدأ كل معرفة فيصبح المعنى نتاجا لكلّ فهم"(بوحسن، 2020، صفحة 35)، إنّ مثل ذلك الفهم يفضي إلى إثبات التّرابط بين وجه التّأويل المثاليّ التّام، والاكتشاف الفينومينولوجيّ للقصديّة ذاتها، بل أنّ المعنى التّام للقصديّة لا يظهر إلاّ ضمن ذلك الفهم"فكل وعي لا يكون وعيا بالأشياء ، إلاّ إن فهمنا ، وأدركنا أنّ الصّلة بين العالم، والوعي ماعادت خارجيّة، فالوعي لا يلتقي العالم، إذ لا وجود لعالم خارجيّ كما صرح **"هيدغر"** من بعد**"هوسرل"** (الزراعي، 2010، صفحة 307)، فالوجه القصديّ أضحى محدّدا لأساس الوعي أو الماهية ، لأنّ الوعي وعي بعالمه، وهو أيضا وعي قصدي بذواتنا .

ويبرز"هوسرل"مفهوم آخر يدعو فيه العودة إلى الأشياء ذاتها، ويتعلق الأمر بمايسميه "الإيبوخا épochè" أو"الرد الفينومينولوجي"الذي يعني تعليق الحكم أو الامتناع عنإصدار أي موقف،فلا يمكن الاقترابمن الظّاهرة استنادا إلى مواقف مسبقة تمنعنا من التّعرف الحقيقيّ عليها ،وعلى هذا الأساس سيكون هذا الرّد مبدأ مركزيّا في سيرورة بلورة معرفة تخصّ الظاهرة،وهو موقف أساسيّ في الانتقال من التّأمّل الخالص إلى التّجربةالمحسوسة.فالفينومينولوجيا لا تؤمن بوجود جوهر وراء الظاهرة. ،بل إنّ جوهر الظاهرة ليس شيئا آخر غير المحدّدات التي يستوعبها الوعي، ومن خلالها تتشكّل الظاهرة داخله. وهو ما يتحقّق من خلال مفهوم القصديّة المشار إليه"(الزراعي، 2010، صفحة 308)

لقد ظلّ**"هوسرل"** طيلة مسيرته البحثيّة يدعو إلى إخراج الموضوع من حدود الملاحظة العقليّة إلى قدرات الوعي. وهذا الوعي حسبه ينشأ عن بعد قصديّ، ويعني ب" القصدية الخاصيّة التّي تنفرد بها التّجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما"(خضر، 1998، صفحة 79)،فالمعنى هنا ينتج من تلك العلاقة الشّعوريّة الخالصة مع استبعاد كل المعطيات، والقيم السّابقة. وقد استفاد **"هوسرل"** من تلك القصديّة التي تطرق إليها كل من **"أرسطو"** وفلاسفة العصور الوسطى،والتي هي بمثابة إضافة لفلسفته الفينومينولوجيّة. وتعني القصديّة ب"الكفاءة التي يمتلكها الوعي في رصد الموضوع. أوعلى الأرجح كينونة الوعي كانفتاح على الموضوع "**(عفاني، 2001، صفحة 2)**. إنّها العمليّة التّي توجّه،وتؤطّر الوعي صوب الظّواهر المحيطة به. فكلّ الأفعال ناتجة بالضّرورة عن القصديّة، لأنّ الأنا مرغم على الولوج مع الآخر،أي مع الظّاهرة الحاضرة فيشكّلان حوارا وجوديّا دائما.

إنّ هذا التّداخل بين الذّات والموضوع يعود في الأصل إلى مؤسّس مفهوم الفينومينولوجيا عند "**هوسرل**"، والتّي يعني بها الدّراسة الوضعيّة للظّاهرة، كما تبدو للشّعور. والتّي هي وحدة قائمة بين الشّعور، والوجود، أو بين ثنائيّة الذّات، والموضوع،وهي أيضا "الصّلة القائمة بين قطب التّوجه، وقطب ما يضاف إليه"(**بوحسن، 2020، صفحة 24**) ومن خلال هذين القطبين تنشأ الظّاهرة ،حيث تتوجه الذّات إلى الموضوع. ليتعلّق بها، ولتوضيح معنى الظاهرة أكثر يقول: "إنّ الظّاهرة هي ما يعيشه الشّعور لا ما يوجد مطروحا غفلا" (**النازل خ.، 2020، صفحة 20**)، وعليه فإنّ العلاقة القائمة بين الذّات والموضوع، هي التيّ ستوجّه القراءة (فينومينولوجية القراءة)، في ظلّ هذا التّداخل يحدث تفاعل بين النّص، والقارئ الذي يسعى إلى إيجاد مفاهيم جديدة للنّص من خلال الفهم والتّأويل،فيعطيه بعده الجماليّ.

وعليه يمكن القول إنّ "صيرورة القراءة هي شرط أساسيّ لوجود النّص. ولذلك يتمّ وصفا لمعطى بإزالة كلّ الحواجز، والعوائق الميتافيزيقيّة القائمة بين الذّات، وموضوعاتها.والنّتيجة أنّ وصف المعطى مبدأ مهمّ في الفينومينولوجيا التّأويليّة،التّي تحتاج إلى وصف ما يتجاوز الخبرة الحسيّة المباشرة" (**الفريوي، 2008، صفحة 24**)،وبذلك يعمل الوصف الفينومينولوجيّ على تصوير الماهيات، "فالماهية الهوسرلية هي ما يظهر من الشيء في الوعي" (**سنلدن، 2002، صفحة 501**).

1-1-4-2-التّأويل الفينومينولوجي :إنّ الفعل **التّأويليّ** *[1](**صليبا، 1982، صفحة 41**) .في مجمله، يبقى محكوما إمّا بمنطق المطابقة المعنى الأصليّ من طرف المؤوّل الذّي يسعى إلى القبض عليه.ومن ثمة تصبح الحقائق بعيدة عن أيّة مناقشة،أو تعديل. وإمّا بمنطق الاختلاف، والتّغيير،حيث يعمل المؤوّل على بناء معاني، ودلالات جديدة، منطلقا من الظّروف المحيطة به، والآفاق التّي يرسمها لنفسه. لتصبح المفاهيم، والحقائق متعدّدة بحسب تحوّلات الواقع وحركيّة الفكر"، وفي هذا السّياق، يمكن القول: إنّ الفعل التّأويليّ الذّي لا يتأسّس على مبدأ الاختلاف، والتّجاوز لا يهدف إلى التّجديد، والإبداع هو فعل يقوّض حيويّة النّصوص، ويتسلّط عليها أكثر ممّا يثريها ، ويحرّرها. من هنا يصبح التّأويل حتميّة إنسانيّة تقتضيها طبيعة اللّغة،والفكر، ومستلزمات التّفاعل، والتّواصل سواء تعلّق الأمر مع النّصوص، أو الأشخاص، أوالموجودات.كالعروض المسرحيّة التي تعتبر أقوى مثال على ذلك ، حيث تعدّدت الدّراسات والآراء للكثير من المفكرين ،والفلاسفة الذّين حاولوا إيجاد تفسيرات للتّأويل، فاختلفت تصوّراتهم بحسب المراحل التّي مرّت بها انطلاقا من الهرمسية*[2]" (**الطنطاوي، 2013، صفحة 206**)،الإغريقيّة مرورا بالعصور الوسطى،ثمّ

---

[1]/* **التأويل:** في اللغة يعني التّرجيع، أما عند علماء اللاهوت فهو تفسير الكتب المقدسة تفسيرا رمزيا أومجازيا يكشف عن معانيها الخفية.، ويعني عند (ليبنيز) البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى، وهي الله.

[2]*/**الهرمسية:** هي تقليد ديني وفلسفي مستقاة من كتاب منحول ينسب إلى **هرمس** المثلث العظمة ،والتي أثرت على التعاليم الباطنية الغربية بشكل كبير ،والتي تعتبر من أهم العوامل خلال عصري النهضة والإصلاح. .يزعم هذا التقليد أنه مستقًى من لاهوت قديم، باعتباره رسول الآلهة إلى البشر الذي يفسر لهم الرسالة الإلهية، ذلك أن كلام الآلهة مثل كلام البشر،ويقوم هذا الاسم على مجموعة من القواعد ، والمبادئ تهدف إلى تفسير النّصوص الدينية للكتاب المقدس ، التي يشعر المتلقي بالاغتراب إزاء معناها، ومن ثم فإنها تتطلب فهما وتفسيرا حتى تصبح جزءا مندمجا في عقائده الإيمائية.

الحديثة ،فالمعاصرة. ،ولكلّ مرحلة روّادها، لكنّ الأبرز في هذا المجال نجد كل من **"إنغاردن"** و**"هايدغر"** و**"غادامير"**.

1-4-2-1- : فينومينولوجيا رومان إنغاردن:

يعدّ**"رومان إنغاردن: Roman Ingarden"** أحد أهمّ روّاد الفينومينولوجيا الذّي حاول البحث عن مفهوم جديد يحقّق العلاقة بين النّص، والقارئ**"(الواحد، 1996، صفحة 21)**،لكنّه يختلف عن أستاذه **"هوسرل"**حيث يرى أنّ " المعنى الموضوعيّ والخاليّ من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تكون للظّاهرة معنا مخصّصا في الشّعور فبعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشّعور الدّاخليّ الخالص،فالمعنى هنا محصور على الفهم الفرديّ الخالص دون سواه، وتسمّى هذه العمليّة بالمتعالي، ويرى أيضا "أنّ الظّاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين بنية ثابتة (نمطيّة) ،وهي أساس الفهم، وأخرى متغيّرة (ماديّة)،وهي تشّكل الأساس الأسلوبيّ للعمل الأدبيّ ،حيث أنّ معنى أيّة ظاهرة لا يقتصر على البنية النّمطيّة للظّاهرة، بل المعنى هو حصيلة نهائيّة للتّفاعل بين بنية العمل الأدبيّ وفعل الفهم**"(خضر، 1998، صفحة 75)**

قدّم **"إنغاردن"**طرحا جديدا ساهم في بلورة نظريّة التّلقي حيث " اهتم بثنائيّة الشّكل، المضمون للعمل الفنيّ، متجاوزا في ذلك الأدب القديم، لأجل ذلك استدعي القيم الجماليّة ،والفنيّة لتسهّل عمليّة التّلقي أثناء استقبال القارئ للعمل الفنيّ،فيحدث انسجاما وتناغما بين الشّكل ،والمضمون. كذلك يعتبر أنّ النّص يكتنفه غموض ويحمل فجوات، وفراغات بإمكان المتلقي أن يسدّها معتمدا على فهمه الذّاتيّ. وهو بذلك فتح لنا مجال التّأويل،فما قدّمه **"انغاردن"** يعالج العديد من القضايا التي سيشتغل بها "إيزر".هو أساس فلسفته التّي تقوم على التّمييز بين الوضع الانطولوجي للعمل الفنيّ، والوضع الابستيمولوجي للأنشطة المعرفيّة التي بها يحقّق القارئ العمل الفني" **(بوحسن، 2020، صفحة 33)** وعليه يصبح العمل الفني عند **"انغاردن** "هو موضوع تصدّي خالص ليس له وجود كامل دون مشاركة الوعي، ولو أنّه لا يتوقف على الذّات لوجوده،والذي يميّز بين نوعين من الموضوعات المستقلّة والمتغايرة. فالأولى. مستقلّة بذاتها ،ولها ممتلكات لازمة لها، ومتشبثة بها وبوجودها. أمّا الثّانية فهي غير مستقلة بذاتها، ولها علاقة بالخارج، والتّي تتّصف بالجمع بين الممتلكات اللاّزمة لها الدّاخلة فيها، والممتلكات التيّ تنسب إليها عن طريق الوعي."ولكي يتمّ الوجود الكامل للعمل الفنيّ، لابدمن حصول عمليّات العلاقة بين الذّات والموضوع.، وبهذا يكون العمل الفنيّ هو مثال للموضوع المتغاير غير المستقل الذي يتوقف وجوده، أو تحقيقه على القارئ**"(بوحسن، 2020، صفحة 33)**، وسيهتمّ **"إيزر"** بمفهوم التّحقيق، والتّحديد ليبني فرضياته .ويتمّ تحقّق كل عمل فنيّ في نظر **"انغاردن"**عن طريق القراءة الواعيّة للنّص الأدبيّ من قبل المتلقي، وفي الوقت نفسه سيكشف العمل الفنيّ لدى متلقيه الإمكانات، والفرص اللاّزمة،حيث يعمل القارئ على ملأ الفراغات التّي تعترض النّص حتى يتمكّن من تحديده وتحقيقه.

لقد تأثّر روّاد جماليّة التّلقي ب**"رومان إنغاردن"**والسبب لاستقطاب أصحاب جماليّة التّلقي لأبحاثه هو تصوّره للعلاقة بين القارئ، والنّص حيث يقول **" آيزر":** " إنّ الشّيء الأساسيّ في قراءة كلّ عمل

أدبيّ هو التّفاعل بين بنيته، ومتلقيه. ولهذا نبّهت نظريّة الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبيّ يجب أن تهتمّ ليس فقط بالنّص الفعليّ، بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص" (إيزر، 1994، صفحة 7)،حيث يميّز بين نوعين من الموضوعات؛" القصديّة الخالصة بالأصالة المتعلقة بقصديّه المؤلف، والموضوعات القصديّة الخالصة المستمدّة بقصديّة القارئ الذّي يقوم بملأ فراغات النّص" (خضر، 1998، صفحة 87)، فهناك قصديّة للمؤلف، وأخرى للقارئ. كما يعتقد أنّ العالم الرّمزي المشكّل للعالم الأدبيّ يختلف عن العالم الواقعيّ، بكونه ثريّا بمواضع اللاتحدّد التّي تظهر في نوعين اثنين "نوع يمكن إزالته من خلال إسقاطات النّص، التّي قد تطرح حشدا من الاحتمالات،وبها يمكن ملء مواضع اللاّتحدّد، ونوع آخر يكون النّص صامتا إزاءه"(خضر، 1998، صفحة 90)، فالقارئ في نظر"**إنغاردن**"من يقوم بملء الفراغات التّي تركها المؤلف في نصّه ،وهذا من أجل إتمام المعنى. ومهما كانت سلطة المؤلف في توظيف قدراته الإبداعيّة حتى يتسنّى له بناء نصّ متكامل إلاّ أنّه سوف يترك لنا مساحات فارغة بيضاء. يسعى المؤلف دائما لكي يورّط قارئه، ويرضخه لمقاصد نصه.

يتحقّق المعنى في النّص حسب "**إنغاردن**" بتوجّه المتلقي إلى العمل الإبداعيّ الفنيّ معتمدا على فهمه الذاتي،حيث" يعمل على ملأ الفراغات،والثّغرات الموجودة فيه ذلك أنّ الخبرة بتعدّد مواصفاتها تسهم في كشف ما لم نتوقع الوصول إليه، بفضل النّشاط القصديّ المتبادل بين طبقات النّص ،ومواضع اللاتحدّد، هي التّي يملؤها المتلقي ويتحمّل عبئ الكشف عنها خلال مراحل الخبرة الجماليّة" (كحلي، 2015، صفحة 29)، ويمكن القول إنّ فينومينولوجيّة "**إنغاردن**"جعلت من المتلقّي الدّعامة الأساسيّة في إدراك الظّاهرةالفنيّة وفهمها، وفي حالة غيابه تكون الظّاهرة الفنيّة معزولة ،وبالتّالي يصعب فهمها، وإدراكها.

1-4-2-2- هيرمونيطيقا جورج غادامير:

احتلّ الفنّ مكانة هامّة في تأويليّة "**غادامير**"، وهو نموذج للحقيقة يتخطّى نطاق المعرفة العلميّة. وبالتّالي سيكون الفنّ مدخلا خصبا لفهم الهرمونيطيقا، ونقطة تحوّل كبرى في كتابه "**الحقيقة والمنهج (1921)**" وانطلاقا من مشكلة تبرير الفنّ،والبحث في العلاقة بينه وبين الحقيقة، يرى "**غادامير**" :" **أنّ** هذه المشكلة ليست حديثة ،إنّما ظهرت إلى الوجود لأوّل مرة مع الفكر السّقراطيّ،الذّي يتميّز بكونه نزعة عقليّة متشدّدة تتعارض مع روح الفنّ القائمةعلى الحدس والإلهام والعاطفة،كذلك "أفلاطون" يعتقد أنّ الفنّ محاكاة للأشياء، وهذه الأخيرة هي مجرّد نسخ لصورها الخالدة، ولذلك فإنّ الفنّ بوصفه محاكاة للمحاكاة ،يقع على بعد ثلاث مسافات عن **الحقيقة**"(معافة، 2010، صفحة 36).

يتبنّى "**غادامير** "موقفا معاديا لذلك الاتّجاه، الذّي يعتبر أنّ الإنسان المعاصر يعيش حالة من الاغتراب تجاه الفنّ، باعتبار أنّ الفنّ ينظر إليه اليوم كموضوع جماليّ ، أيّ أنّنا نفكّر في الجمال، ونعزله عن المعرفة."ولم يعد الفنّ المعاصر يلعب أيّ دور تاريخيّا في عالمنا،بل أصبح بالنّسبة إلينا "شيئا من الماضي وبناء على هذا سلك "غادامير المنحى الفينومينولوجيّ المتمثّل في التّحرّر من كل نزعة منهجيّة تقتدي بمنهج العلوم الطّبيعيّة، فالفنّ وحده القادر على أن يكفل لنا الاقتراب من حقيقة تتعالى وآلياته هذا الأخير الذّي يُخفى الكثير ممّا يمكن أن يعلمه لنّا الفنّ ،والتّاريخ".(معافة، 2010، صفحة 36) حيث "

تتّخذ الهرمونيطيقا من خبرة الفنّ موضوعا خصبا لها، فهي بذلك تحمل رسالة، أو شيئا يصل إلينا، لكي نفهمه، ونفسره، إنّها تسعى إلى استعادة ذلك الطّابع الحميميّ الذّي تتميّز به خبرة الفنّ، لا النّظر إليه كمجرد موضوع يثير متعة جماليّة من خلال الألوان ، والأشكال ، فهي فنّ تفسير للغة كانت غريبة،ومبهمّة إلى لغة، مفهومة من طرف شخص آخر،فالعالم حسب "غادامير" يكشف ذاته من خلال اللّغة ،أو من خلال الفهم ، والتّفسير" **(معافة، 2010، صفحة 37)** ،وعلى هذا الأساس اتّجهت نحو تفسير النّصوص منطلقة من مبدأ التركيز على الذات ،التّي تعتمد على تجاربها، وميولها وتسمى هذه لحظة القراءة الأولى،محاولة تذوق النّص شكلا ،ومضمونا ،وهي تختلف من قارئ إلى آخر على حسب تخصّصه وثقافته.

" لقد ظهر مصطلح الهرمونيطيقا منذ عصر الإغريق مع الآلهة **"هورمسHORMS"** الذّي نسب إليه اختراع اللّغة ،والكتابة ،ومن هذا أخذ اسم هيوميونيطيقا، وهو الرّسول الذّي ينقل الكلام بين العالمين الإلهيّ والبشريّ عن طريق التّفسير،والتّأويل،ومن هنا انطلقت معنى فلسفة الهرمونيطيقا التّي هي في أبسط صورها تقوم بعمليّة التّبسيط ،وتوضيح الأشياء الغامضة ،وغير الواضحة،كما أخذت في القرن العشرين تهتمّ بالأمور الفلسفيّة خاصّة في الأنطوبولوجيا ،والفهم كونه الأسلوب الأساسي لوجودنا في العالم ،مع التّطور ،بالتّحديد في عصر التّنوير .حيث أصبح لها علاقة مباشرة مع النّقد الأدبي،حيث صرّح المنظرون أنّ مقصد المؤلف ما يكون مجسّدا في النّص ،وما يجب أن يتوصّل إليه القارئ في نهاية الأمر. كما أنّ ما يجمع بين القارئ والمؤلف ليس العامل السّيكولوجيّ، وإنّما موضوع النّص ،وهو بين تأليف النّص المكتوب وفهمه، وتفسيره "(سنلدن، 2002، صفحة 39).

كذلك تتمّ مستويات الحوار لدى **"غادامير"** في ثلاثة مجلات: "المجال الجماليّ ،ويتعلّق بالأعمال الفنيّة، المجال التّاريخي ، ويتعلّق بالموروث الماضي، والمجال اللّغوي، ويتعلق بالعلاقات، والمعاني والدّلالات. وعند خوضه غمار التّأويل ،ركز على دور اللّغة ،وما تقدمه للفهم فكلّ عمليّة فهم هي تفسير، وكل تفسير يتفتّح في وسط لغة، تريد أن تأتي بالموضوع إلى الكلام، وتكون مع ذلك في الوقت نفسه، هي لغة المفسر الخاصة" **(عفاني، 2011، الصفحات 84-85)**، ولأجل ذلك يجب أن ننظر إلى العمل الفنيّ ذاته ،على أنّه خبرة لغويّة ،ما دام يقول لنا شيئا ما. "فالعمل الفنيّ هنا ليست مهمّته استرجاع الماضيّ فقط فبقاؤه لا يتأسّس على طابعه الوثائقيّ،إنّما على صداه الذّي يمتدّ إلى الأجيال اللاّحقة،وعلى إرادة تحفظ رسالته وتجعلها متواصلة" **(معافة، 2010، صفحة 22)**

وبذلك تكون للقارئ مجموعة حيل تعبيريّة تساعد على إدراك النّص، ووضعه في إطاره الزمنيّ والمكانيّ، وإلى تحقيقه بما تيسّر له من ثقافة "فالنّص هو نتاج يرتبط مصيره التّأويليّ بآليّة تكوينيّة ارتباطا لازما"(زيد، 2017، صفحة 27)، فهو يأخذ في اعتباره توقّعات حركة القارئ، والنتيجة أنّ هناك علاقة ترابط بين النّص والقارئ، والتّي تساعده في فهم موضوعيّة النّص ،حيث يقول"**غادامير**:"نحن لا نفهم النّصوص فقط ، بل نفهم أنفسنا من خلال هذا الفهم أيضا"(بنكراد، 2011، صفحة 6) ، فالإجراء التّأويليّ متعلّق بماهية الإنسان وجوهره؛ والقدرة على التّحكم في عناصر الكون ،من خلال عمليّات التّواصل،والفهم والإدراك، وفي الوقت نفسه يستطيع أن يتجاوز البعد المرئيّ للأشياء، والوقائع ، لينفتح على عوالم أخرى،

وإمكانات متجدّدة ، وعلى هذا الأساس يمكن القول: أنّ هذا الإنسان يحمل مهمّة الإبداع ،متوجّها نحو أفق الثّقافة، ومتجاوزا كلّ ضيق في الطّبيعة. وتبعا لهذا فإنّ غاية المشروع التّأويليّ هي فهم الإنسان من جانب كينونته، أو بوصفه كائنا مؤوّلا. ويؤكد"**غادامير**"هذا في قوله :"الفهم، والتّأويل هو نمط وجود، وليس نمط معرفة" (**قارة، 1988، صفحة 10**)، فالذّات الإنسانيّة ينبغي أن تمارس وجودها من خلال صياغة الدّلالات وبناء المعاني، وصناعة الحقائق. لأنّ الحقيقة تقترن بكل ما له صلة بالكينونة ذاتها ، وبنمط وجود الإنسان في العالم .

لقد اعتمد "**غادامير**" في تحليل النّصوص على التّاريخيّة ،حيث يرتكز القارئ عند تفسيره لظاهرة أدبيّة على تجاربه السّابقة المنتمية إلى تاريخه،في تجربة النّصوص ،والحياة بصفة عامة " فالتاريخ ليس موجودا في الماضي ،وإنّما يشكل تجربتنا الحاضرة عن طريق تقاليد اكتسبها القارئ ، في قراءة النّصوص، أوالكاتب في الكتابة،فلحظة القراءة هذه ما هي إلاّ جزء من تاريخ قراءة النّص الأدبيّ، وهي تضيف إلى التّجارب السّابقة تجربة جديدة ، تسهم في إثراء النّص ،وإعطاء معنى جديد له قراءة تثري النّص الأدبيّ وتغنيه، وتعطيه صيرورة تاريخيّة . هذا من جانب النّص،أمّا من جهة القارئ ،فهي تعتبر تجربة جديدة تضاف إلى مجموع قراءاته السّابقة ،التّي قد تساعده في تفسير النّص الجديد، والإجابةعلى الأسئلة التي يطرحها. (سلام أ.، **2003**، صفحة 112)

من هنا نلاحظ أنّ كلاّ من "**غادامير**"و"**إنغاردن**"يشتركان في أهميّة الذّات في تفسير الأدب، إذ أنّ القارئ "الذّات" والنّص" الأدب" يتّفقان في إنتاج المعنى، وقد أضاف "**غادامير**" مبدأ التّاريخية، واستفاد أصحاب نظريّة التّلقي فيما يخصّ نظرته إلى التّأويل،وعمل الفهم، وإعادة الاعتبار إلى التّاريخ في إعادة إنتاج وبناء المعنى. حيث جعل التّاريخ معيارا للفهم، وطرح مفهوما إجرائيّا ،يتم بواسطته تفسير التّاريخ سماه بالأفق التّاريخي، فلا يكون"ثمة تحقّق إلاّ إذا تجاوزنا الأنية ، والحاضر، ومنحنا فرصة لحضور الماضي، فيقع اندماج بين الأفقين، يساهم في بناء عملية الفهم". (**زيد، 2017، الصفحات 39-40**) كذلك يعتقد أنّ الحقيقة الفنيّة لا تظهر إلاّ بواسطة الفهم. الذّي يرتكز على الذّات المتلقيّة للعمل الفنّي. وعليه " فالحقيقة الكاملة للفنّ تتبدّى بوصفها لعبة تندمج فيها الذّات، والعمل الفنّي معا" (**إبراهيم:، 2009، صفحة 247**).

وهنا يمكن القول أنّ "**غادامير**" قد أعاد للتّاريخ دوره بوصفه مسجلة، تضمّ المدركات السّابقة، فلا يمكن أن نمتلك الفهم الحقيقيّ ،والشّامل في حالة استبعاد الخبرات. كذلك أشار إلى أنّ العلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى، بل الأمر يتعدّى ذلك إلى العقل،أو الذّات المدركة.وعليه فالعلامات وسائل تحيل إلى مرجعيّات يشتغل عليهاالوعيّ، حتى يعقلها ،أو يفهمها ،وتصبح الذّات قسيمة العلامة ،وركيزتها في تأسيس معنى العمل الفنيّ لأنّ"**غادامير**" قد وضع حدا لأولئك الذّين يجرّدون الأعمال الفنيّة من مضمونها الأخلاقيّ والمعرفيّ ، ويجعلونها مجرد موضوعات جماليّة، وبالتّالي يتعذّر علينا الوصول إلى حقيقة الفنّ، فالانطلاقة الرّسميّة تقتضي منّا تهديم الوعيّ الجماليّ إذا ما أردنا الوصول إلى الهدف المنشود، وإن صحّ التّعبير حقيقة الفنّ، فالعمل الفنيّ أوّلا وقبل كل شيء هو مشاركة في خبرة الحقيقة.كذلك جعل من

الذّات القارئ قوّة فاعلة ومحرّكة في عمليّة الفهم والتّأويل، فهي عمليّة موضوعيّة بحتة، وقد أوضح ذلك في فهمه للتّاريخ ،فهو يُخضع تأثيرات الماضي لفهم الذّات.

1-4-2-3- فينومينولوجيّة "مارتن هايدغر":

يعدّ السّؤال الذّي طرحه "**هايدغر**"عن أصل العمل الفنيّ سؤالا عن طبيعته، وأسلوبه في الوجود، والذّي يرى " أنّ هذا المنبع يوجد لدى الفنان باعتبار أنّ العمل الفنيّ هو مجرد نتاج لنشاطه، ويعني بذلك أنّ العمل الفنيّ هوالمجال الذّي يمكن أن نتعرّف فيه على نشاط الفنان. وهكذا تكون العلاقة متبادلة بينهما" الفنان يكون منبعا للعمل الفنيّ، والعكس فلا يكون أحدهما ما يكونه بدون الآخر، ولكن في ظلّ هذه العلاقة بين الطّرفين يستمدّ كلّ منهما عنصرا مشتركا ،ألا وهو الفنّ فتتّحدّد ماهية الفنّ عند "هيدغر "على أنّها ما يجعل الوجود يظهر، وما يجعل الحقيقة تتجلّى في نقائها"**(المسكيني، 2015، صفحة 60)** فهو يربط الفنّ بالحقيقة ويجعل الحقيقة الأكثر تجلّيا وانكشافا.

لقد نظر"هايدغر"إلى العمل الفنيّ بأنّه يؤسّس العالم ،وهو ينتج الأرض، ويظهرماهيتها بوصفها تحجبا ذاتيا، لأنّ ماهية الشّيء تظهر بهذه الكيفيّة. ولأجل ذلك،يظهر العمل الفنيّ الشّيء ولا يحجبه، وبناء على هذا فإن الأرض لا تظهر نفسها إلا عندما تظل في الخفاء بعيدة عن أيّ تفسير، فكلّ تفسير يحمل معه مظهر السّيطرة في شكل من التّجسيد التّقنيّ ،والعلميّ أصل العمل الفنيّ"**(المسكيني، 2015، صفحة 66)**

ويؤكد ذلك"**سعيد توفيق**"في قوله: "وكل محاولة لتفسير الشّيء أو تحليله عن طريق نظريّات علميّة، تجعله يفر منّا، ويجعلنا نبتعد عن طبيعته، لأنّ الشّيء يظهر بوصفه متحجّبا، وفيهذا التّحجّب تظهر ماهيته"**(توفيق، 1992، صفحة 201)**

يختلف أسلوب الطّرح الفلسفيّ عند "**هايدغر**"عن الفلسفات الجماليّة السّابقة،والمعاصرة له، وفيه يقول: "أمّا فيما يخصّ وجود الإنسان الآنيّ، يتميّز بأنّه يفهم وجوده بالنّسبة إلى ذاته"**(هايدغر، 2001، صفحة 10)** فحمل شعار الفينومينولوجيا، لكونه اهتم بالأشياء ذاتها، والبحث عن حقيقة الوجود الإنسانيّ بشكل إيجابيّ، فقد تبنى**"هايدغر"** منهج"**هوسرل**"في التّحويل الفينومينولوجيّ ،إلاّ أنّه تمرّد على هذا المنهج ليسلك الطّريق الوجوديّ. "لأنّه وجد أنّ منهج التّحويل الظاهراتيّ لا يضعه وجها لوجه أمام الظّواهر وماهيتها بل أمام حقيقة أولى،هي الوجود في العالم، أيّ وجوده هو الذي يتفلسف."**(العلوان، 2009، صفحة 41)**، ويعني أنّ **"هايدغر"** يجعل الوجود. في العالم يحمل في طياته الوجود الكليّ، والنتيجة أنّه توصّل بالمنهج الفينومينولوجيّ إلى إدراك الظّواهر إدراكا عقليّا قائما على الضّرورة، ومنه "يتوصّل إلى إدراك الوجود في العالم إدراكا وجدانيا، وعليه تكون ظاهريّة "هايدغر" تعني أن تدع كلّ موجود يدلّ على ذاته،ومرئيا بذاته في الطّريقة نفسها ،التّي يظهر فيها ذاته من ذاته. وبهذا تكشف الموجودات عن تحجّبها لتتجلى في الوجود". **(العلوان، 2009، الصفحات 43-46)**

لقد أسّس"**هايدغر**"فلسفة وجوديّة تربط الذّات بالوجود ،والعالم الماديّ،الذي يضمّ كلاّ من"الذات"و"الموضوع"فهو"لا ينضبّ من حيث معانيه ،كماأنّه يشكّلنا بقدر ما نشكّله" **(عفاني، 2011،**

صفحة 81) فالعلاقة بين الطّرفين علاقة حوار تتجلىّ بواسطتها المعرفة الإنسانيّة في إطار تشكّل الفهم القبليّ، دون أن يكون الفهم عمليّة إدراك معزولة عن الوجود الإنسانيّ

إذن يمكن القول أنّ "**هايدغر**" ربط الوجود الإنسانيّ بالفهم، وجعل من التأّويل نتيجة له وأنّه موجود في جوهر الأشياء. ليجد المؤّول نفسه أمام قرارات صائبة. وعندما يريد أحد ما أن يفهم ينبغي عليه أن يستحضر معنى مسبق فيسقطه على الأشياء."فالاستحضار المسبق للفهم يمثل محرّكا رئيسيّا لعمليّة القراءة، لكن مع الاحتراز من هذا الفهم المسبق،الذي قد يمسّ بمصداقيّة ذاتيّة، وردود فعل القارئ التي لا تُبنى على دعائم موضوعية"(عفاني، 2011، صفحة 82)، يُؤوّل"**هايدغر**" الظّاهرة الفنيّة بدفع الموجود إلى التّجلي ،والانكشاف بذاته، مستبعدا كلّ ما هو ظاهر، ومعتمدا على أساليب جديدة ومختلفة تكشف الحقيقة الباطنيّة للظاهرة." فإذاكانت الفينومينولوجيا تبحث في الظّاهرة التي تظهر للوصف، فالتّأويليّة تستكمل تعريف الظّاهرة كتجلّ لما يظهر ذاتها في ذات" (الفريوي، 2008، صفحة 64)

إنّ الفينومينولوجيا تعمل على وصف الظّاهرة، بينما التّأويليّة تكشف ما ليس هو ظاهر وجليّ في ذاته وستعمل الذّات العارفة على تجلّي ذلك التّحجّب الذي يعترض الوجود الحقيقيّ. والنّتيجة هي: أنّ العمل الفنيّ وحده قادر على إظهار ذلك المستور المخفي، عن طريق المتلقي كمؤول يستنطقه معتمدا على الوصف الفينومينولوجيّ من جهة، وعلى الفهم والتّأويل من جهةأخرى.

- **1-5- الّرواد المؤسسون لنظريّة التّلقي :**

لقد أسّست نظرية التّلقي تصوّرا نقديّا ومعرفيّا خاصّا بها، حيث جعلت من لغة النّص منطلق التّحاور مع القارئ" فهذه النّظرية لم تهمل لا القارئ كوجود كينونيّ ،ولا النّص، بل راحت تعطي الاهتمام الكبير إلى ميزة الاستقبال ،وفي الوقت نفسه لم تعط أيّ اهتمام للنّاتج الأدبيّ، فهمّها الوحيد هو الإدراك لا الخلق.، الأمر الذي جعل من مفهوم التّلقي يركّز على مبادئ أساسيّة تتمثّل في "حرية القارئ في صنع المعنى عن طريق المشاركة، وأخيرا المقصد الجوهريّ من المتعة الجمالية"(هولوب، 1992، صفحة 117)،لأجل ذلك، تعد مدرسة كونستانس الألمانيّة المرجع الأساسيّ لجماليّة التّلقي، والتي أعادت للقارئ مكانته وهيبته، باعتباره عنصرا فعّالا في العمليّة الإبداعيّة. كما أنّها تعتمد المؤلّف، النّص، والقارئ على عكس البنيويّة التّي تعتمد على بنية النّص في عمليّة الفهم، وبناء كل المعنى. أمّا بخصوص المجتمع في نظرها يوجد في النّص، وفي القارئ.

هذه النّظريّة وسّعت مفهوم التّلقي، وأقامته على دعائم موضوعيّة ،فلسفيّة ،ومعرفيّة، واعتمدت على مفهوم التّجربة الجماليّة بأبعادها الثّلاثة :"البعد الاستقباليّ والبعد التّطهيري، والبعد التّواصلي"(البقاعي،، 1998، صفحة 26) من هنا يمكن القول أنّ :" هذه المدرسة أعادت بناء تصوّر جديد في مفهوم العمليّة الإبداعيّة من حيث تكوّنها عبر الزّمن، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أوالنص".(البقاعي،، 1998، صفحة 26). إنّها تمثّل اتّجاه ما بعد البنيويّة، إذ تعمل جاهدة على إعادة عمليّة قراءة العمل الأدبيّ من خلال مشكلات التّلقي" فكلّما تعدّدت القراءات زادت القيمة الفنيّة للنّص

أكثر من قراءة واحدة، عكس ما حاولته الاتجاهات السّابقة ،التّي انصبّ تركيزها على إبراز القيمة الفنيّة للنّصوص في ذاتها، فعندما نبحث لاستقراء مصادر،ومرجعيّات هذه النّظرية فإنّنا نجدها قد اعتمدت على الإرث التّاريخيّ ،والفلسفيّ ،والعلميّ الألمانيّ من جهة مع ما تمّ إنجازه في مجال الدّراسات اللّسانيّة والنّفسيّة الابستمولوجيّة الفنيّة في الفكر الإنسانيّ عامة .لتقف عند النّص وتعطيه قيمة فنيّة وتجعل للمتلقي الدّور المنوط به في العمليّة الإبداعيّة، ومن ثمّ كان التّركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النّظريّة على محورين هما: القارئ ،والنّص فالقارئ هو المحور الأهمّ في عمليّة التّلقيّ، وعلاقته بالنّص حرّة غير مقيدة".(إبراهيم:، 2009، الصفحات 247-248).، هذه المدرسة أنشأت لنّا مسافة نقديّة بين التّصورات السّابقة، وجماليّة التلّقي انطلاقا من نظريّة التّلقي، والحدث الجماليّ، وسوف نعرض التّفاعل الحاصل بين النّص والقارئ، من خلال قطبيّ هذه المدرسة وهما" :**ياوس**" و"**أيزر**".

1-5-1- التّلقي لدى"هانز روبيرت ياوس"(JAUSS ROBERT HANS):

يعتبر"هانزروبيرت ياوس :(JAUSS ROBERT HANS 1997-1921): الألماني الأصل أهم مفكر ومنظر للأدب، درس في جامعة كونستانس 1966 ،ليشتغل فيها أستاذا للنقد الأدبيّ ،وقد درس أيضا في جامعتي كولومبيا ييل، والسوربون، تشمل كتاباته دراسات في الأدب الفرنسي الحديث منذ القرون الوسطى، بالإضافة إلى الدراسات النّظريّة الأدبيّة "(أحمد، 2012، الصفحات 53-54) "عمل كأستاذ اللّغة الإنجليزية،والفلسفة ،واللغة الألمانيّة، حيث اضطلع هو وزميله "ياوس" بمهمة إصلاح الدّراسات الأدبيّة من المحاضرات ،والبحوث ،والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النّظريّة الجديدة،وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقديّة تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر" وكان قد ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970م، بيد أنّ أفكاره لم تلق الذيوع ، والانتشار إلاّ بعد ظهور كتابه "فعل القراءة" 1978،وقد اهتم بالنّص في التاريخ الأدبي- وكيف يعقد القراء علاقة معه،و من أهم المفاهيم الإجرائيّة التي جاء بها في تقعيده للنّظريّة .

نظريّته تكتسي أهميّة بالغة لما تعطيه من أبعاد معرفيّة ومنهجيّة ،وقد قدّم طرحا جديدامن خلال آرائه المتعلّقة بجماليّة التّلقي، وأزال بعض اللّبس الحاصل بين مصطلحي التّأثير والتّلقي،حين ربط عمليّة التّأثير بالنّص، وما يمكن أن يثيره في القارئ ليبقى مصطلح التّلقي محدّدا بالمتلقي أو المرسل إليه"(**عفاني، 2011، صفحة 32**)،وبما أنّ جلّ الدّراسات الأدبيّة في ألمانيا بعد نهاية الحرب العالميّة الثّانية ،لم تفصل بين المؤلف، والنّص، ولم تول أيّ اهتمام بالقارئ أثناء العمليّة الإبداعيّة، ولا حتى لتاريخ هذه القراءة. الأمر الذّي دفع "**ياوس**" إلى إعادة الاعتبار لقيمة التّاريخ الأدبيّ،من خلال اعتماده على مفاهيم أساسيّة وجديدة، حيث أقام نظريّة جماليّة التّلقي ،أو الاستقبال، على تلك النّظريات التّي تتعلّق بالمعنى، والعمل الأدبيّ، ووظيفته، وموقف المتلقيّ من العمل، وصلته به والمبادئ التّي تنظّم هذه الصّلة"(**خضر، 1998، صفحة 133**) ولذلك يقترح دراسة العمل الأدبيّ عبر تاريخ التّلقيّ: "لأنّ الخلاصة التّاريخيّة للعمل الفنيّ لا يمكن توضيحها بتفحّص المنتوج الفنيّ، أو وصفه ببساطة بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدليّة

للإنتاج ،والاستقبال". **(هولوب، 1992، صفحة 75)**، ويعني بذلك أنّه ينبغي دراسة الأعمال الأدبيّة من خلال تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ومن ثمّة يتشكّل التّاريخ الأدبيّ. لاستقبال الأعمال الفنيّة الذّي يسمح بتوضيح، ورسم التّغيرات في الخبرة الجماليّة للقرّاء، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال التي تمّت قراءتها.

فالنّص عند "**ياوس**" له ممتلكاته وقدراته الفنيّة، وهي دائما مرتبطة به ،وتلازمه باستمرار. غير أنّ "الجمال يوجد في الذّات المتلقيّة للنّص الفنّي ، والعلاقة بين ما تملكه الذّات القارئة من رؤى جماليّة تكشف عنها كل مرة عبر الزّمن. وما تسمح به ممتلكات النّص الفنّيّة من الاستجابة لذلك الكشف الجماليّ، هو الذي يدعوه بجماليّة التّلقي. **(بوحسن، 2020، صفحة 28)**.

يستلهم "**ياوس**" أصول نظريّته من الأفكار التّأويليّة عند "**غادامير**" التي تؤكّد على أهميّة الفهم في الممارسة التّأويليّة، ويظهر ذلك من خلال تطبيق الخطوات ،التّي اعتمد عليها "**غادامير**" أثناء عمليّة الفهم والتّي تتمثّل في :"الفهم والتّفسير والتّطبيق ،ويعني بذلك أنّ نجاح العمليّة التّأويليّة تتمّ عبر فعل الفهم،الذي لا يتمّ إلاّ عن طريق التّفسير(**explication**)"*[1](**صليبا، 1994، صفحة 314**)، فالمتلقي هنا يرسم لنفسه خطة توصله إلى الفهم، وبالتّالي يدرك العمل الفنيّ، ليستطيع بناء، وانجاز المعنى المراد تحقيقه. وهذا الذّي يمكن أن نسميه التّلقي الجماليّ لدى "**ياوس**".الذي يركّز على دور القارئ في عملية التّلقي،وكأنّه يشدّد على دور الذّات ،التّي تخلق منطقا تحليليّا خاصّا في كل قراءة"**(إبراهيم:، 2009، صفحة 249)**. أمّا بخصوص التّأويل فإنّه لا وجود لمعنى واحد فقط يكوّن النّص،وإنّما المعنى يتضمّن الإدراك بصورة حتميّة، ويمكن أن نتحدّث عن عمليّة اتّصال بين المتلقي، والعرض المسرحيّ أثناء عمليّة المشاهدة ،ففي البداية ينتهج طريقة خاصّة لكي يفهم هذا العرض ومحتواه، ثمّ ينطلق من المرحلة الأولى وهي التّفسير، ثمّ الفهم ،فيدركه ليعطيه تأويلا ،ومعنا خاصا به. وفي هذه الحالة نكون قد طبقنا الافتراض الياوسيّ فيما يتعلق بجماليّة التّلقي.والنّتيجة، أنّ المعنى يتشكّل بصورة حتميّة مع الإدراك .

ونخلص إلى أنّ نظريّة الاستقبال عند "**ياوس**" تُبنى على أساس القارئ، فهو يستبعد حياة المبدع، فالنّص بالنّسبة إليه لا يمثّل فنّا مالم يخضع لعمليّة الإدراك" فالإدراك، والاستقبال هما العنصران المنشآن للفن"**(إبراهيم:، 2009، صفحة 251)**، ويجعل من متعة التّلقي متعة جماليّة في حالة الوصول إلى كل محاولة تفسيريّة. وفي هذا الصّدد يقول :" يعني التّلقي الجماليّ أوّلا أنّنا وقعنا تحت تأثير سحر جماليّة النّص، وفي شعور من الدّهشة. كما لو أنّنا نكتشفه لأول وهلة "**(إبراهيم:، 2009، صفحة 152)**، فكلّما نكتشف حدثا جديدا أثناء القراءة تزيد فينا متعة جماليّة في النّص أوالعرض .

---

[1] / **التفسير:** في الأصل هو الكشف والإظهار (الجرجاني)، وهو أن يكون في الكلام لبس وخفاء، فيؤتي بما يزيله أو يفسره. وهناك فرق بين التفسير والتأويل، إنّ أكثر استعمال للتفسير في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمالا في المعاني للتوفيق بين ظاهر النّص وباطنه. ،وغاية التفسير الفهم والإفهام، وهو أن يصير الشيء معقولا وسبيله تعيين مدلول الشيء بما هو أظهر منه، حتى يصبح المجهول معلوما والخفي واضحا.

1-5-1-1- أهم المفاهيم الإجرائية عند ياوس:

حاول" **ياوس**" إرساء قواعد نظريّته انطلاقا من إيمانه بأفكار معينة جسدها في عدة إجراءات أساسيّة هي:

1 - 5-1-1-1 أفق الانتظار(التوقع) (attente'd horizon) :

يعد أفق الانتظار في تقدير ياوس الرّكيزة المنهجية في النظرية"،(–شجراوي، 2011، صفحة 11) " إذ يلعب دورا بارزا في أطوار نظرية التلقي، بحيث يعد بناؤه منطلقا لتصور النّظم الأدبية عبر العصور المختلفة "(هولب، 2000، صفحة 104)، ومصطلح أفق الانتظار"مركب من كلمتين "**كلمة أفق**، والتي استقاها من "**غادامير**" وكلمة الانتظار ،وقد أخذها من مفهوم خيبة الانتظار عند"**كارل بوبر**"(محمد ع.، 2002، صفحة 16)، ويقصد بأفق الانتظار (التوقع) "الفضاءالذي تتمّ من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل، ودور القارئ في إنتاج المعنى، عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذّة لديه" (بخوش، 2008، صفحة 7). وبعبارة أكثر وضوحا هو "مجموع القواعد السّابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبل تقييمي"(مسالتي، 2014، صفحة 90). إذن يمكن القول أنّ أفق الانتظار هو مجموع الخبرات التّي تتكوّن لدى القارئ عبر قراءاته المتعدّدة للنّصوص المختلفة ،إذ يصبح " كأنه معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية التي تنسب إليه في المقام الأول بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك" (محمد ع.، دس، صفحة 113) ،وقد ركّز "**ياوس**" على ثلاثة عوامل رئيسيّة لها تأثير على هذه العمليّة وهي :

- "المعايير الرّاسخة لدى القرّاء عن الجنس الأدبيّ الذّي ينتمي إليه النّص،مثل الرّواية الكلاسيكيّة التّي تتميّز بجملة من المميّزات (المعايير)كخطيّة الزّمن،والبطل وضوح معالم الشّخصيّة ...إلخ.

- مدى ما يعكسه النّص من آثار معروفة سابقا لدى القراء وما يتضمنه من جديد.

- مسألة التّعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري (أدبي) وما هو عملي" (لحمداني، 2014، صفحة 167)

1-5-1-1-2- تغيير الأفق:

قد" يحدث العمل الجديد صدمة جمالية بالنّسبة للمتلقي بحيث يخالف أفق انتظاره، ويخيب ظن القارئ في مطابقة معاييره السّابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات، والانزياحات عمّا هو مألوف"(صالح، 2011، صفحة 46)، فيلجأ المتلقي إلى تكييف أفق انتظاره، ويغيره حسب المستجدات، وبالتالي ينشأ أفق انتظار جديد.

1-5-1-1-3- المسافة الجماليّة : esthétique Distance:

هي "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتّعارض الموجود مع التّجارب المعهودة"(صالح، 2011، صفحة 76).

1-5-1-1-4- اندماج الآفاق:horizons'd fusion :

يرى "**ياوس**" أنّ فهم أيّ نصّ أدبيّ ينتمي إلى الماضي يتمّ عبر إعادة علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر،أي وضعه في سياق زمني يتيح التّغلّب على المسافة التّاريخية التّي توجد بين الحاضر والماضي، ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات"(**عمري، 2009، صفحة 22**)

1-5-1-1-5- منطق السّؤال والجواب :

استقى "**ياوس**" هذا المفهوم من"**غادامير**" الذّي ذهب إلى أنّ "فهم أيّ عمل فنيّ، يعني فهم السّؤال الذّي يقدّمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا، لأنّ النّص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعا للتّأويل،منتظرا جوابا ما عن سؤاله" (**عمري، 2009، صفحة 22**)"فالنّص الأدبيّ جواب عن سؤال القارئ ،ويتطوّر أفق التّوقع عن طريق منطق السّؤال والجواب، إذ يسمح أفق الانتظار بالبحث عن الأسئلة الضمنيّة التّي تنطوي عليها المؤلفات الماضيّة من ناحية، ومن ناحية أخرى يسمح بطرح أسئلة جديدة "**(كولوقلي، 2013، صفحة 95)**.

1-5-2- التّلقي عند فولفغانغ إيزر:

فولفغانغ إيزر(1926-2007)(Iser wolfgang):

هو " أحد روّاد نظريّة التّلقي البارزين، عمل كأستاذ اللّغة الإنجليزيّة والفلسفة، واللّغة الألمانيّة، حيث اضطلع هو وزميله "**ياوس**" بمهمّة إصلاح الدّراسات الأدبيّة، من المحاضرات والبحوث والمؤتمرات، التّي انتهوا فيها إلى فكرة النّظرية الجديدة وكانت أولى محاضراته التّي ضمّنها رؤيته النّقديّة تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر" وكان قد ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970م بيد أنّ أفكاره لم تلق الذّيوع ،والانتشار إلا بعد ظهوركتابه "فعل القراءة" 1978 ".(**الواحد، 1996، صفحة 90**)، يعدّ "**أيزر**" أحد أبرز أدباء مدرسة "**كوستانس الألمانيّة**"،والذّي ساهم في تطوير نظريّة التّلقي. إذ يحاول أن يعتمد على مرجعيّات متنوّعة غذّت فرضيّاته ساهمت في بلورة فكرته حول جماليّة التّلقي.كما أنّه ركز على المفاهيم الفينومينولوجيّة وكذلك على علم النّفس،واللّسانيات، والأنثروبولوجيا، ومن خلال أعماله كان متأثّرا بالبولندي "**رومان انغاردن**" وهو يختص بفعل القراءة ،والنّظر لصيرورة القراءة. ولذلك فنظريته تحاول أن تحقّق جماع نظريّة القراءة ،وتخاطب كل عناصر.التّواصل: من المؤلف إلى النّص، والقارئ العالم بصيرورة التّلقي، ظاهراتيّة الإدراك، والقراءة، والطبيعة الديناميكيّة للفهم، ويظهر أنّ كلّ هذه العناصر قد أُخذت مجموعة وأدمجت في" النّموذج الواحد للاستجابة الجماليّة".(**بوحسن، 2020، صفحة 37**)

إنّ نظريّة "**آيزر**" تقوم على العلاقة التّي تربط بين النّص، والقارئ ،فهو يسير على الفكرة نفسها التّي سار عليها "**ياوس**" المتمثّلة في اعتراضه على مبادئ البنيويّة،وعليه يتّجه نحو قطب المتلقي لأنّ:" النّص بالنّسبة إليه ليس في وسعه أن يمتلك المعنى ،إلاّ عندما يكون قد قرأ" (**آيزر، 1997، صفحة 11**) ، بمعنى آخر " أنّ النّص لا يمكن اعتباره نصّا ،إلاّ إذا تمّ تحقيقه من طرف القارئ، ونظرا لكون نظريّته الفلسفيّة

مستوحاة من الفلسفة الفينومينولوجيّة ،وكذلك النّظريّةالنّسبية "[1]*" (وورم، 2015، الصفحات 123-124)، فإنّ آيزر" لا يقرّ بوجود حقيقة نهائيّة ،وثابتة، فهو ينكر وجود عمل أدبيّ حقيقيّ ما لم يكن هناك اتّصال مع القارئ ،أو (المتلقي)،وعلى هذا النّحو رأى أنّ العمل الأدبيّ حتى يتسنّ له وجود حقيقيّ ،ينبغي أن يكون هناك تواصل يجمع بين القارئ والنّص.ممّا يعكس مدى تأثّر "آيزر" بالاتّجاه الفينومينولوجيّ الذّي يعتمد على دور الذّات في بناء فعل الفهم ،والإدراك من خلال التّفاعل الذّي يحدث بينهما أي بين النّص ، وقارئه.

يعرّف"أيزر" التّلقي بأنّه:"نشاط ذاتيّ يلاحق أبنية المعنى الذّي يشرحه الفهم والإدراك"(القاسمي آ.، 2015، صفحة 181)، حيث تتوقف جماليّة القراءة لديه على المعنى الكامن، والمغيّب في النّص،لأجل ذلك كثّف "إيزر" جهوده حول فاعليّة بناء المعنى، وتفسير النّص من جديد ،وذلك من خلال افتراضه بأنّ النّص ملغّم بعدد من الفجوات التّي تتطلّب من المتلقي أن يقوم بعدد من الإجراءات ،حتى يحقّق المعنى مستويات إنتاجه، وهو بذلك يفصح أمام القارئ الضّمنيّ " إذ أنّ القارئ الضّمنيّ الذّي افترضه"آيزر" يضع المتلقي مباشرة أمام النّص، وهو ما يؤدي إلى تفعيل المواجهة على نحو مستمر،وبالتّالي إشراك مدركات المتلقيّ الحسيّة، والعقليّة بشكل مستمر في هذه الجدليّة"(القاسمي آ.، 2015، صفحة 182). فالمعنى لا ينحصر في ذاتيّة القارئ، ولا هو بالنّص الكامل،"إنّما هو تركيب والتحام بين الاثنين"(هولوب، 1992، صفحة 102).بمعنى أنّ تحقّق النّص يتمّ عن طريق التّفاعل بينهما، لتكون خاتمة هذا التّواصل هو بناء وإنتاج المعنى للعمل الفنيّ. ويشترط في ذلك تجريد المعنى من كل مرجعيّة مسبقة، حيث يعتمد القارئ على قدراته من أجل اكتشاف المعنى في النّص، وتصبح مسؤوليّة المتلقي في كل قراءة إيجاد المعنى الغائب للنّص"فيصير العمل الأدبيّ مبتذلا،وكلّما كشف المتلقي معنى المؤلف كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقي،وهذا لا يقضي على النّص فحسب، إنّما يقضي على النّقد الأدبيّ أيضا" (خضر، 1998، صفحة 150).

إنّ المعنى الحقيقيّ لدى "آيزر"هو درجة فهم المتلقي، عن طريق توثيق العلاقة التّفاعليّة بين النّص ، وذات القارئ، "فالنّص يحتوي على مرجعيّات خاصّة به، لكنّها ليست مرجعيّات نهائيّة ،والمتلقي يسهم في بنائها عبر تمثّله للمعنى"(خضر، 1998، صفحة 152).إنّه انطلاقا من هذه الأبعاد الفينومينولوجيّة سيقترح الشّروط أو الظّروف التّي تتحكّم في العلاقة وتتوقف هذه الشّروط حسب القدرات ،والممتلكات الفرديّة لكل قارئ،والتّي تساعده في إنجاز القراءة. وكذلك وضعيّة النّص ،والآفاق التّي يسمح بها أثناء القراءة. أمّا

[1]/ **النّسبية** : مرتبطة باسم أينشتاين، لقد قامت **نظريّة النّسبيّة** بتحويل مفهوم الحركة لنيوتن، حيث نصت أن كل الحركة نسبيّة، ومفهوم الزّمن تغير من كونه مطلق، إلى كونه نسبيّ وجعله بعدا رابعا يدمج مع الأبعاد الثلاثة المكانيّة فيما يعرف بالزّمكان .وجعلت الزمان والمكان شيئاً موحّداً بعد أن كان يتمّ التّعامل معهما كشيئين مختلفين. وجعلت مفهوم الزمن يتوقف علىسرعة الأجسام، وشدة الجاذبية التي يتحرك فيها الجسم, وأصبح تقلص وتمدد الزمن مفهوًما أساسًيا لفهم الكون:.وبذلكغيرت كل الفيزياء الكلاسيكية حسب مفهوم نيوتن.،أي أن هذه النظرية تبين حقيقة أن المقاييس النسبية للمكان والزمانتخضع إلى قانون تحويل مشترك أكثر أهمية، لأنها تترك غير متغير بواسطة ما تعادله.

فيما يخصّ قضيّة التّفاعل بين النّص والقارئ، فإنّ "**إيزر**" يقول:"للعمل الأدبيّ قطبان: الجماليّ، والفنيّ. فالقطب الفنيّ هو نصّ المؤلّف، والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقّق من طرف القارئ"(**بوحسن، 2020، صفحة 37**)، ومن خلال هذه القطبيّة يتّضح لنا أنّ " العمل لا يمكن أن يتطابق مع النّص الفنيّ ،أو الإنجاز المحقق. ولكنّه يجب أن يوجد مابين الاثنين النّص، والتّحقيق،وبذلك يتميّز هذا العمل بخاصيّة افتراضيّة، كما أنّه ليس انعكاسا لحقيقة النّص أو إلى ذاتيّة القارئ. يستنتج "أيزر" أنّ هناك سيطرة جزئية للنّص الأدبيّ، والفنّي على القارئ إلّا أنّ النّص يحتوي فجوات معيّنة تتطلّب من القارئ أن يملأها، فالنّص يحتوي دائما على عدد من الفجوات، أو العناصر غير المحدّدة، ويجب على القارئ أن يملأ هذه ذاتيّا بطريق المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النّص"(**الدوسكي، 2019، صفحة 18**).

لذلك يمكن القول أنّ الشّروط التّي اقترحها"**آيزر**"تبيّن لنا أنّ نموذجه الذي يتميّز بالتّخليّ عن تعريف الموضوع الجماليّ سواء تعلّق الأمر بالنّص المكثّف بذاته موضوعيّا (القطب الفنيّ)،أو مع التّجربة الذّاتية للقارئ الفردي (القطب الجمالي).فنفهم من ذلك أنّ النّص الأدبيّ الفنيّ الذي أنجزه المؤلف يبقى ناقصا ولا يلبي كلّ اهتمامات القارئ،لكنّ على الرّغم ممّا تعترضه من ثغرات وفجوات،إلاّ أنّه يعدّ مؤشّرا يبني عليه المتلقي فهمه الإدراكيّ،هذا الأخير يعمل على ملء تلك الثّغرات معتمدا على مايقدّمه النّص من آفاق. هذا من جهة،ومنطلقا من عمليّة البناء التّي يكون قد تحصّل عليها من خلال تأويله للظّاهرة الفنية،حتى يتمّكن من إيجاد المعنى المتضمّن في النّص من جهة أخرى.وعليه فإنّ "المعنى لا يمكن أن يمسك به إلاّ كصورة، والصّورة تتطلّب ملأ لما أهملته بنيات النّماذج النّصيّة،والمعنى هو وقع تجب معاناته. ويتمّ ذلك الرّبط بين فجوات النّص التّي ينتج عنها التّواصل في النّهاية"(**بوحسن، 2020، الصفحات 36-37**)، وقد اهتم بالنص المنفرد على عكس "**ياوس**"ومن أهم المفاهيم الإجرائيّة التّي جاء بها في تقعيده للنّظريّة نجد:

1-5-2-1-- القارئ الضّمني:implicite lecteur :

يعرفه إيزر بقوله" إنّه يجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضّرورية بالنّسبة للعمل الأدبي، لكي يمارس تأثيره – وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي ،بل من طرف النّص ذاته، وبالتّالي فالقارئ الضّمني كمفهوم له جذور متأصّلة في بنية النّص ؛إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي"(آيزر، 1997، صفحة 30) .

1-5-2-2- مو اقع اللاّتحديد : indéterminations'd lieux :

استقى هذا المفهوم من "**أنغاردن**" الذّي "ينظر إلى النّص على أنّه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات يسميها "أنغاردن" الفجوات أو مواقع اللاتحديد" (القاسم، 2016، صفحة 311)، وهذه الفجوات هي التّي تحقّق الجماليّة للنّص الأدبيّ، ويكمن" دور القارئ في ملء هذه الفجوات ،وقد ذهب "إيزر" إلى "أنّ درجة اللّاتحديد هي مقياس الفعاليّة الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة" (ياوس، 2016، صفحة 110) ، وهو مفهوم أخذه "**أيزر**" وأجرى عليه تطوّرا فأصبح يشّير إلى معنيين متعارضين ويستبعد تلك العمليّة التي تجعل المعنى يسير بصورة أفقيّة من النّص إلى المتلقي إلاّ أنّه

يدرج تلك العملية في إطار تفاعليّ ،ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر فإنّه يقوم بنشاط تعويضيّ من خلال إضفاء معنى ما، والمتلقي حين يتعرض لعمل فني،فإنّه يتحرّك في اتّجاه إصدار حكم عليها، والاستجابة لها فإذا ما كانت مادة خبريّة، أو علمية، أو تجريدية ،فلابد أن يكون لديه الاستعداد لذلك، أي لا بدّ أن تكون قد تكوّنت لديه من قبل الفئات العقليّة المناسبة .

وهذه الفئات لا تتكوّن بين يوم ، وليلة بل أنّها تمرّ بمراحل من التهيئة ،والتّنشئة،والحفر،حتى تكوّن لدى الفرد الفئات العقليّة التي تتلقى بعد ذلك الفئات الخبريّة، التي ترد عليها من الواقع، فإن لم يكن من خبرة المتلقي ما يؤهله إلى المواد الواردة إليه من الخارج ،أو ما يمكن أن يجعله قادرا على تحوير القوالب الموجودة في عقله، لكي يستقبل ما يعرض عليه من مواد ،فإنّه يصاب بحالة من الحيرة ، والانغلاق أو الإحباط ممّا يجعله غير قادر على تحمّل المواقف ،فيصرف عنه دون أن يصدر حكما واقعيّا عليه .وإن كان من الممكن له أن يصدر حكما زائفا " بأنّ العمل مثلا مملّ أو غير مشوّق أو غريب أو غير مفهوم أو متناقض أو رديء ...إلى أخر تلك الأحكام المعبرة عن عدم القدرة على الاستيعاب أو الفهم أو التقويم الدّقيق " **(الحميد ح.، 1985، الصفحات 67-68)**. فالمتلقي للعمل الفنيّ لا يتلقاه بالصّدفة ،إنّه يتلقاه عامدا وهذه خاصيّة أخرى من خصائص المتلقي من حيث السّلوك العامد يتطلّب التّجهيز، والتّحضير،أي أنّ هناك جوا نفسيّا معيّنا يحرص المتلقي على توفيره قبل، وأثناء عمليّة التّلقي .

وهذا الجوّ النّفسيّ يختلف من شخص إلى آخر ،فإذا كان المتلقي يتعرّض لتلقي عمل مقروء ،كقصيدة أو مسرحيّة فإنّه يتأهّب لتلقي هذا العمل وفي عقله ما تقتضيه قراءة الشّعر من استعداد .

ومن "خصائص المتلقي أيضا التّذوّق الفني للعمل المتلقّى ،حيث لا يكون مجرّد استهلاك عابر الذّي لا يتوقّف عند المعنى ولا يهتمّ بدلالة ، وأن لكل منا مستواه في التذوّق لكنّنا جميعا حينما تتوفّر لدينا الرّغبة الصريحة ونبذل الجهد العامد في اتّجاه تلقي العمل ونعمل الذهن بجديّة ...حينئذ فقط نصبح متذوّقين في الحقيقة ".**(الحميد ح.، 1985، صفحة 71)**، والمتلقي للعمل الفني يمرّ بعدة مراحل أثناء تذوّقه لعمل ما من الأعمال الفنيّة ، هذه المراحل هي :

1/ مرحلة الاستعداد : أي التّهيؤ للوقوف بباب العمل الفنيّ ،لعله يسمح له بالدّخول .

2/ مرحلة الاختمار: أو الكمون أو الحضانة ،وهي تلك المرحلة التي تمرّ قبل أن يحدث اندماج مع فكرة أو موضوع العمل الفني ،وهي تمثّل نوعا من الانصراف ،أو عدم الحضور في المجال السّيكولوجيّ للعمل حتى وإن ظلّ المتلقي الحضرة الفيزيقيّة للعمل .

3/ مرحلة الإشراق: أي حدوث انفتاح وفيض، بما يسمح بنوع من الفهم والاستيعاب والبلورة لمضمون العمل ومعتقداته .

4/ **مرحلة التّحقّق:** وهي المرحلة التي ينتهي فيها المتلقي إلى حكم وقرار يخصّ العمل، ويخلص فيه إلى تحديد علاقته به .

وإذا ما جاز الحديث عن مراحل تلقيّ، أو تذوّق العمل الفنّي لدى المتلقي ،فإنّه من الممكن الإشارة إلى وجود مرحلتين رئيسيتين هما : مرحلة التهيؤ، ومرحلة المعايشة ،والحكم على قيمة العمل الفنيّ". **(المهنا ع.، 2014، صفحة 54)**

1-5-2-3 – السّجل النّصي: le texte du répertoire: ويعني تلك الإحالات الضّروريّة كالنّصوص السّابقة ،والسّياقات الخارجيّة المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية) التي يحتاجها .النّص في لحظة القراءة لكي يتحقق المعنى(القاسم، 2016، صفحة 312)، وهو مجموع الاتفاقات الضّروريّة لقيام وضعيّة ما .أي أنّ النّص في لحظة قراءته . ولكي يحقّق المعنى، يتطلّب إحالات ضروريّة لحصول ذلك التّحقّق ؛ وتكون الإحالات إلى كلّ ما هو سابق للنّص كالنّصوص الأخرى، وكل ما هو خارج عنه كالأوضاع والقيم، والأعراف الاجتماعيّة ،والثّقافيّة، وغيرها .

أمّا تكوُّن النّص ،فإنّه لا يتمّ إلا عبر عمليّة طويلة، ومعقدة حيث يتضمّن هذا النّص عناصر لسانيّة انتقائيّة بالتّعارض مع عناصر دلاليّة أخرى ،لا بدّ من إقصائها .فالنّص بالنسبة "لأيزر" ينظّم بنيته الدّلالية التي تنتظر من القارئ المحتمل أن يعمل على تكميلها خلال عمليّة خاصة عند أولئك الذين يزعمون بأن القارئ ينتج المعنى".(مرتاض ع.، 2005، صفحة 100)

1-5-2-4 – الاستراتيجيات النّصيّة:les textural stratégies وهي عبارة عن "مجموعة من القوانين التّي لابدّ لها من مرافقة التّواصل الذّي يتمّ بين المؤلف، والقارئ، وظيفتها الرّبط بين عناصر السّجل ، وتقييم العلاقة بين السّياق المرجعيّ، والمتلقيّ، أي أنّها تقوم برسم معالم موضوع النّص ومعناه، وهي المسؤولة عن كيفيّة توزيع، وترتيب، وتنظيم عناصر السّجل على النّسيج النّصي، وبالتّالي على ضوئها يتحدّد النّص في بنائه، وشكله الخاص، هي مجموع القواعد التّي يجب أن ترافق المرسل ،والمرسل إليه ،كي يتمّ ذلك التّواصل بنجاح ، أي أنّ النّص من الضرورة استناده إلى سجلّ يتمثّل فيما انتقى من أنساق في ضوء العلاقة ،مع المحيط الاجتماعيّ ،والثقافيّ، ولذلك فإنّ النّص كما يرى "أيزر " ينظّم نوعا من الاستراتيجيّة التيّ لها وظيفة اتّصاليّة، فيما بين عناصر السّجل، وتقيم العلاقة بين السّياق المرجعيّ ،والمتلقي.

1-5-2-5- – وجهة النّظر الجوالة les mobile vue de ponant: مأخوذة من الفلسفة الظاهراتيّة وهي "تتيح للقارئ أن يسافر عبر النّص ... كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر (هولب، 2000، صفحة 143) .وبالتّالي فالقارئ يجول في النّص بحرية ، يتقدّم إلى الأمام، ويعود إلى الخلف، يبني ،ويهدم متى رأى ذلك ضروريا للفهم ،وتحصيل المعنى ، ومعنى هذا " أن وجهة النّظر الجوالة نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عمليّة الهدم، والبناء وتكون هذه العمليّة لها علاقة بالخبرة الجماليّة للقارئ، وما يدّخره من مرجعيّات، ومعايير، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى . وهكذا فكلّ لحظة من لحظات القراءة هي جدليّة ترقب وتذكّر " (القاسم، 2016، صفحة 311) إن المقارن بين وجهة النّظر الجوالة لـ"إيزر" وأفق التّوقع ل"ياوس" لا يجد فرقا كبيرا بينهما غير أنّ الأولى متعلقة بالنّص، وتكون آنيّة ،بينما الثّاني متعلق بالقارئ وهو زمني (يتشكل عبر الزّمن)

6-5-2-5-1 – **مستويات المعنى** : يرى إيزر بأنّ " النّص لا يُظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنّما يتأسّس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي ، إذ يرى بأنّ هناك مستويين تتمّ وفقهما عمليّة متواصلة لبناء المعنى، تحتلّ خلالها العناصر التّي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي (السّياق المرجعي) إلى المستوى الأمامي(النص) " (القاسم، 2016، صفحة 312).

إنّ الأهميّة لدى أصحاب نظريّة التّلقي ،تكمن في مدى المشاركة الفعّالة بين نصّ المبدع، والقارئ، وبالتّالي يتشكّل المعنى من خلال عمليّة فهم المتلقّي لجميع أنماط البنية اللّسانيّة، وعليه يعدّ**"هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ أيزر"** من أهم الأقطاب ،والرّواد البارزين وقد ساهما في تأسيس نظريّة التّلقي وجمالياتها من خلال الاعتماد على مجموعة من المفاهيم المتعلّقة بفعل القراءة ،والمتلقي إلاّ أنّ هناك بعض الاختلافات بين القطبين فنجد أنّ " المتلقي الحقيقيّ عند **"آيزر"**يعتمد على القراءة النّقديّة الإدراكيّة التّي تعمل على فكّ الرّموز، والشّفرات التّي تعرقل مستوى الفهم. وحتى يتوصّل القارئ إلى قراءة سليمة صحيحة،عليه أن يراعي معنى النّص الداخليّ ، ووحدته العضويّة،مستبعدا في ذلك كل التّأويلات التّي ليست لها صلة بالنّص المقروء. في حين يعتقد"ياوس" أنّ العمل الفنّي بصفة عامّة مشكّل من قطبين اثنين: قطب فنيّ، يحيل على النّص المنتج من قبل المؤلف، وقطب جماليّ يرجع إلى التّجسيد المنجز من قبل القارئ" **(النازل خ.، 2020، صفحة 48)** ،ويعبّر عن أجيال تاريخيّة متعاقبة من القراء الذّين يتداولون عليه في أزمنة تاريخيّة مختلفة نظرا لأنّ النّص الذّي يضمره، هو دوما مفتوح على معان جديدة، وانزياح غير متوقع في فترات القراءة عموما.

وعلى هذا الأساس يولي **"إيزر"** اهتماما بالغا بدور المتلقي في بناء المعنى ،فالعمل الأدبيّ حسبه لا يمكن تجسيده على حقيقته ،إلاّ في حالة العمل التّواصليّ مع القارئ.هذا الأخير يقوم بدور الوساطة بين ذاته، والأثر، وهو بدوره يملأ الفراغات حتى يستطيع بناء المعنى على أكمل وجه. وتبقى نظريّة التّلقي من بين النّظريات النّقديّة التّي أعادت الاعتبار للقارئ المتلقي ،وجعلته يقوم بالدّور المحوريّ في كلّ الدّراسات والأبحاث النّظريّة،، والتّطبيقيّة.وجماليّة التّلقي هو امتداد لآراء ،وفلسفات مختلفة منها: نظريّة التّطهير لدى **"أرسطو"**، فلسفة التّأويل في أبعاده الفينومينولوجيّة عند كلّ من**" هوسرل"** و**"إنغاردن"** "هرمونيوطيقة **"غادامير"** وأصل العمل الفنيّ لدى **"هايدغر"**.كلّها كان لها تأثير في تكوّن مدرسة كونستانس لدى كلّ من **"ياوس"** و" **أيزر**" ومن هنا يفترض التّلقي المسرحيّ وجود تفاعل وتبصّر، وتواصل بين المتلقي،والمنجز الفنيّ (العرض المسرحيّ) بوصفه صورة بصريّة مليئة بالمعاني،والدّلالات ،وخاضعة لتفكير فنيّ، وذوق جماليّ، ومعرّضة لطريقة، وتقنيّة اشتغال من قبل متلقيها للكشف عن أسرارها .من ثمّ يظلّ التّلقي في العمل المسرحيّ يتميّز بالحيويّة مقارنة بقراءة المسرحيّة الورقيّة، فهو يتيح إمكانيّات واسعة أمام عين المتلقي للمشاهدة من زوايا متعدّدة، لأجل ذلك، يهمّنا الخوض في الأصول المعرفيّة الجماليّة لتّلقي وروّادها، بقدر ما يشغلنا دور المتلقيّ عند استقباله للأعمال المسرحيّة المقروءة ، والمعروضة والمشاهدة على خشبة المسرح ،وبيان أثر هذا التّلقي على كلّ منهما من خلال المفاهيم المتعلّقة بأطروحات نظريّة التّلقي وجماليّاتها

ومن خلال ما سبق يمكننا إجراء مقارنة بين "**ياوس**" و"**أيزر**" نلخصها في الجدول التّالي:

هانزروبرت ياوس	فولفغانغ إيزر
- اتجه نحو تاريخ الأدب . - اعتمد على التفسير(الهرمنوطيقا) - نشاطه كانمرتبطا بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية كدراسة تاريخ التّجربة الجماليّة	-برز في مجال النقد الجديد ونظرية القص. - الفلسفة الظاهراتيّة هي المؤثر الأكبر فيه -اهتم بالنّص وبكيفية ارتباط القراء به - انطلق من نقطة السؤال عن كيفيّة أن يكون للنّص معنى لدى القارئ (وهذا المعنى ليس المختبئ في النّص، وإنما الذي ينشأ نتيجة للتّفاعل بين القارئ والنّص أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده).

لكن رغم التّباين في الطريقة التي سلكها كل واحد منهما ،إلا أنّهما يتّفقان في الهدف، وهو إعادة تشكيل نظريّة للأدب تركز على أهميّة القارئ، وإعادة الاعتبار له" .**(هولب، 2000، صفحة 16)**..

- **1-6- مستويات التّلقي :**

لم يتوقف الحديث عن جمالية التّلقي عند الذّات إزاء الموضوع الجمالي، وإنّما يسارع لدراسة مستويات التّلقي ،آخذا بعين الاعتبار مستويات المتلقين الثّقافيّة ،واستعداداتهم الشّعوريّة، وهو مسلك يحاول أن يرى في التلّقي العلم الذي يفسّر عمليّات القراءة ،بكشف ميكانزماتها ،وتسمية عناصرها.إذ أنّ أقصى ما يمكن الحديث عنه عند المتلقي حتى من أعلى مستوياته هو درجة نشاط استيعابه،وتعاطفه، والصّبغة الشّخصيّة الذاّتية التّي يمنحها للصّور المنتقاة، والتّداعيات التّي يثيرها التّلقي في ذهنه.ولا بدّمن مراعاة الاختلاف في مستويات التّلقي المتباينة وهي كالآتي :

1-6-1-المستوى المبتذل :أين لا يستوعب المتلقي إلاّ تسلسل الأحداث في النّص، فثمّة فئة من المتلقين يقتصر إدراكها للفن على ذلك ،وهو في هذه الحالة يرفض كل النّصوص التي لا تحتوي تسلسلا في أحداثها.

1-6-2- المستوى الرّفيع: الذّي "ينفّذ فيه إدراك المتلقي إلى نيّة الكاتب وخصائص النّص" **(المرعي، 1994، صفحة 352)**. أما "**أيزر**"فقد "أوضح في إطار مستويات التّلقي عن وجود ستّة أنواع من المتلقين للعمل الفنّي" **(ناظم، 1997، الصفحات 160-161)**.

- **1-7- أنواع القارئ :**

1-7-1- -القارئ المثالي: وهو بناء خالص يملك دليل المؤلف نفسه، وفضلا على أنّه يفكّ الشّفرات المتحكّمة في النّظام، فإنّه يكون مطلوبا أن يفصح عن النّوايا، وعليه أن يكون قادرا على استنفاذ معنى التّخيّل، ويستطيع بفضل مزاجه التخيّليّ أن ينسب إليه مضامين متغايرة ، حسب نوع الشّكل المطلوب حلّه .

1-7-2- القارئ المعاصر: يتعلّق الأمر بكيفيّة استعمال النّص من طرف جمهور معيّن لأنّ الأحكام الصّادرة عن الآثار الأدبيّة تعكس بعض وجهات النّظر والضّوابط السّائدة بين الجمهور المعاصر، بما يجعل الدّليل الثقافيّ المرتبط بهذه الأحكام، يمارس تأمّله داخل الأدب .

1-7-3- **القارئ النّموذجيّ:** هو القارئ الجامع للمعارف الذّي يعيّن مجموعة مخبرين تتكوّن من النّقاط الحسّاسة للنّص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبيّ ،فهو يكشف عن درجة عليا من التكّاثف في مسلسل ترميز ،أو صنع دليل للنّص من خيال التّخمين، والتّوقّع .وحين تظهر مفارقات في النّص،فإنّ القارئ النّموذجيّ يضع يده عليها ،وينهي بها الصّعوبات .

1-7--4- القارئ المخبر: هو مفهوم طرحه النّاقد الأمريكيّ"ستانلي فيش"وهو ينطوي على مجموعة شروط منها

1- أن يستطيع التّحدث بطلاقة اللّغة التّي كتب بها النّص .

2- أن يتوفّر على المعرفة الدّلاليّة التّي تجعل مستمعا ما، يصل إلى النّضج قادر على نقله إلى الفهم وكذا معرفة المجاميع اللّغويّة، واللّهجات .

3- أن تكون له كفاءة أدبيّة للوصول إلى النّواة اللّسانيّة في اختزال الفهم إلى عمليّة تحويلات البنية السّطحيّة للنّص كعودة ثابتة إلى البنية العميقة .

1-7-5- القارئ المستهدف: يعتبرفكرة القارئ كما هو مشكّلة في ذهن المؤلف،أو الصّورة التّي يكوّنها المؤلف من القارئ ،إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النّص،وهي التّي تحدّد نوع القارئ، وإنّ هذا الأخير هو إعادة بناء مفهوميّة تمثّل الاستعدادات ،أو القبليّات التّاريخيّة للجمهور ،الذي هو مرمى المؤلّف" **(ابراهيم، 1984، صفحة 103)**

1-7-6-**القارئ الضمني:** " ليس له أيّ وجود حقيقيّ،فهو" يجسّد مجموع التّوجّهات الدّاخليّة لنصّ التّخيّل ليتيح له أنّ يتلقّى، وتبعا لذلك فإنّ القارئ الضّمنيّ ليس معروفا ،بل هو مسجّل في النّصّ بذاته فالقارئ الضمنيّ هو تصوّر يضع القارئ في مواجهة النّص، ليصبح الفهم بالعلاقة معه . وهو يُخلق ساعة قراءة العمل الفنيّ الخياليّ، ومن ثمّ فهو قارئ له قدرات خياليّة، شأنه شأن النّص، وهو لا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدّد ،بل يوجّه قدراته الخياليّة للتّحرّك مع النّص باحثا عن بنائه ،ومركز القوى فيه

وتوازنه واضعا يده على الفراغات الجدليّة فيه ليملأها باستجابات الإثارة الجماليّة التّي تحدث له . **(ابراهيم، 1984، صفحة 103).**

ترتكز مستويات التّلقي على عدّة عوامل منها: ثقافة المتلقّي ،وخصائصه النّفسيّة الفيزيولوجيّة وظروف حياته،والتّلقي النّشيط،والأصيل لا يحدث دفعة واحدة عند قراءة النّص بل على مراحل،ففي البداية يتعرّف المتلقي على النّص،ولونه الأدبيّ ،واسم مؤلّفه وغير ذلك من الأمور التّي تدخل في قوام معرفة الإنسان لأيّ ظاهرة من ظواهر الحياة ،ثمّ ينفذ في المراحل التّالية إلى فكرة النّص ومنظومة صوره وتتبلور أفكار المبدع في وعيه ، وفي المستوى الرّفيع للتلّقي يتطلّب قدرة عالية للمتلقي على تجاوز النّمطيّة السّائدة في تلقي النّصوص كالإعجاب بالنّهاية السّعيدة، كما يتطلّب التّفاعل مع طموح المبدع في التّجديد إلى جانب الأبعاد النّفسيّة التّي تدفع بالمتفرّج إلى الإقبال على العمل الفنيّ ،والتي يكون مصدرها مجموعة من القوى، والتّأثيرات النّفسيّة المؤثّرة في عمليّة التّعرّض،حيث تتمثّل في التّعليم ،والإدراك وغيرها من الدّوافع تتوقف بذلك مستويات التّلقي على مجموعة من العوامل منها ثقافة المتلقي وخصائصه الفيزيولوجيّة، وظروف حياته"**(بوكروح، 1998، صفحة 247).**

وهناك من يربط بين مستويات التّلقي ،والمستويات المعرفيّة كما تفعل نظريّة **الجاشطلت***[1] والتيّ تميّز في منظورها المعرفي بين نوعين من المعرفة، المعرفة الحدسيّة، والمعرفة الذّهنيّة الفكريّة " ففي المعرفة الحدسيّة تتفاعل في مجال إدراك المتلقي عدة قوى،لكن بصورة حرّة ،كما يحدث مثلا عندما يحاول شخص ما ،فهم لوحة عرض مسرحيّ ،فأنّه يحيط نظريّا بالمنطقة التّي تشتمل عليها العرض، ويدرك المكوّنات المختلفة لها من أشكال، وألوان، وعلاقات مختلفة هذه المكوّنات تمارس تأثيراتها الإدراكيّة على بعضها البعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشّكل الكليّ باعتباره نتيجة التّفاعل بين مكوّنات اللّوحة المختلفة ،ونفس الأمر يمكن أن يقال بالنّسبة للأعمال الإبداعيّة الأخرى، كالموسيقى، والرواية،والقصة القصيرة ،والشّعر والمسرح"**(الحميد ش.، 2006، صفحة 42).**هذا الأخير - المسرح- الذّي يعتبر جامعا للفنون وأبا لها، فالموسيقى والتّصوير،والدّيكور والإضاءة كلّها تتداخل لتكوّن تأثيرات لهذا الكلّ الفنيّ والتّفاعل الإدراكيّ من طرف المتلقي الذّي يستقبل هذا الناتج الفنيّ، ويقرأ شفراته ويتفاعل معها حسب القدرات الفرديّة المختلفة لكل فرد من الجمهور .

- **1-8- مستويات التّلقي والجمهور المسرحيّ :**

يتّجه خطاب التّلقي في المسرح إلى معاينة تداخل وامتزاج الآفاق المتعدّدة ، والتي تتضمّن معايير ومعرفة معينّة في الحياة، والفن يؤدي هذا المزج ،والتّداخل تغييرا، وتعديلا في معايير القارئ

[1]*/**النظرية الجشطالشية** : كلمة ألمانية تشير الى مفهوم الكل أو النّمط المنظم لمجموعة من الأجزاء ،فهي بمثابة كل ينطوي على اجزاء مترابطة ترابطا ديناميكيا بشكل منظّم ومنسّق بحيث يكون لكل جزء دوره ووظيفته التي يؤديها بهذا الكلّ، وتسمى النّظرية الإدراكيّة أيضان وهي أحد أبرز نظريّات التّعلّم التّي لاقت صدا واسعا، والتي تهتمّ بالتّفكير ،وحلّ المشكلات مثل الإدراك، والتّعلّم ،والتّي تقوم في الأساس على مفهوميّ الاستبصار، والفهم .

الاجتماعيّة والجماليّة، والتّي تنتج بدورها عدم ثبات نصّ العرض فعند النّظر إلى العرض المسرحي في مجال عرضه المرئي بما في ذلك الأنماط الآدائيّة ،والسّلوكيّة، والاجتماعيّة، فإنّه يدرك بشكل متسلسل له دلالته فالعرض وفق إطار هذه النّظرة يتّسم بالديناميّة، والحركة المستمرة في الزّمن بما في ذلك المتلقي ذاته . **(الدوسكي، 2019، صفحة 21)**، فليس من الضّروريّ أن يكون الشّكل الكليّ الذّي يتكوّن لدى المتلقيّ مطابقا للنّص الأصليّ ،فهذه مسألة مرهونة بطبيعة الخطاطة، التّي ترتسم في ذهن كلّ متلق وتكون خاصّة به .أمّا بالنّسبة للمعرفة الذّهنيّة،أو الفكريّة ،فهي تبدأ من تفتيت العمل الإبداعيّ إلى عناصر جزئيّة، وبعد ذلك تفحص العلاقات القائمة بين هذه العناصر، ويتمّ دمجها من جديد في وحدة كلّيّة، وهناك معرفة نفعيّة تقع بينهما، غايتها تبرير مصلحة مبطّنة تشغل منطقا صوريّا يزيّن أطروحات إيديولوجيّة ،أو عقائديّة .كما أنّ هناك معرفة رابعة هي أرقى أنواع المعارف،لأنّها تتأمّل مستويات المعرفة ذاتها، وتحاول أن تتعرّف على أنواع الفروق الموجودة بينها،وكذا الأبعاد المستقبليّة للتّأمّل في الظّواهر الإبداعيّة، وهي المعرفة الإبستيمولوجيّة لأنّها تأمل في الكائن والممكن " **(الحميداني، 2009، صفحة 216)** " فخصوصيّة الحدث المسرحي تتّسم بتعدّديّة النّص ، وهو ما يجعله يتجاوز مجموعة العناصر المتزامنة التي ترتبط به مثل شكل الموسم المسرحيّ ،المجال الإعلامي القائم والسّياق الثّقافي الاجتماعي والتّدريبات المسرحيّة كلّها عناصر تتداخل في حالة وجود نصوص"**(الدوسكي، 2019، صفحة 21)**.

ومن الملاحظ أنّ مستويات التّلقي المشار إليها ترسم عند الانتقال من القراءة الحدسيّة إلى القراءة الممنهجة خطّا تصاعديّا يمثّل رقيّا معرفيّا،هو في الحقيقة نفس التّطور الحاصل في مستويات المعرفة الإنسانيّة، ومرتبط بها، فتلقي النّص، أو قراءته تختلف من متلق أو قارئ إلى آخر وبما أنّ المسرح هو فن الرّؤية، والمشاهدة باعتبار أنّ ديناميّة العرض المسرحي في اشتراك جميع المشاركين من مُؤدين للأحداث، ومتلقين منتجين للمعنى تكمن فعاليّة التّلقي في المسرح بمعناه الواسع ذلك أنّ كلّ الخطابات المسرحيّة النّقديّة للتّلقي باختلافاتهم المتعدّدة يجمعهم اهتمام واحد.هو الدّور الذّي يلعبه المتلقي المؤول في النّسيج المعقّد للفن بوصفه علامة تواصليّة .**(الدوسكي، 2019، صفحة 19)**

تختلف نوعيّة التّلقي في المجال المسرحيّ باختلاف المواسم ،والجوّ ، وأيّام الأسبوع، ونوعيّة الجمهور ،والقراء ، ولذلك قد تلعب الحالة المزاجيّة للمتلقي دورا لا يمكن تجاهله سواء في القراءة ،أو العرض، فهناك قاعدة مسرحيّة تقول أنّه كلّما زاد عدد مرات عرض المسرحيّة ضعف إدراك المشاهد، وتميّع تلقيهم لها .فيتغيّر نوع التّلقي من إدراك فنيّ ،وتجاوب فكريّ ،إلى قضاء وقت ممتع بعيدا عن متاعب الحياة ، وقد عبّر الكاتب المسرحيّ الأمريكيّ " **ألمر رايس**" في كتابه" **المسرح الحي**"عن هذا النّوع من التّلقي من خلال تعليق أدلى به ممثّل اشترك في عمل مسرحيّ ناجح حين قال :" كنّا ننتظر العاصفة الأولى من

الضّحك أكثر من دقيقتين بعد ظهوري على منصة المسرح ،ولكن بعد الأسبوع الثّالث أخذوا يضحكون في نفس الوقت الذّي أظهر فيه على المنصّة ،وفي الشّهر الثّاني كانوا يضحكون بمجرّد رفع السّتار ،وبعد ذلك كانوا يضحكون وهم في طريقهم إلى مقاعدهم عبر الممرّات".(راغب، 1997، الصفحات 235-236).هنا تتمظهر أهميّة التّلقي أو الاسترجاع الفعلي للأحداث،وارتباط المتفرّج بالمتعة قبل بدئها .

أنّ المحصّلة النّهائيّة لخطاب التّلقي المسرحيّ هو " خصوصيّته التّي تتمثّل في اكتشاف إبداع المتلقي ونسبيّة قراءاته للعرض فمحور اهتمام ذلك الخطاب هو تعدّد القراءات للدّيناميّة الفاعلة التّي يتّسم بها العرض حيث يقودنا التّصوير في العرض في قراءاته المختلفة إلى تصوّرات متعدّدة المعاني يمكن القبض عليها" (الدوسكي، 2019، صفحة 21). فالمبدع يهتم بردود أفعال المتلقين أثناء كتابتة خطابه الأدبي الذي يرسم أبعاده، ورسالته لمتلقيه الضّمني في مخيّلته ليحبك بناءه على رؤى متلقيه، وينقل النّص من حالة الإمكان إلى حالة الانجاز على الرّكح ،وتتمّ عملية التّلقي .والتّفكيك من قبل الجمهور المشاهد حتى أنّ هناك مقولة شائعة في الوسط المسرحيّ تؤكد أنّ الجمهور هو الوسيط الأفضل ،والأخطر من العرض المسرحي ،وهي تعني أن العرض المسرحي يبلغ قمّة تفوّقه في استجابة الجمهور الكاملة معه. ويبقى المتلقي عملة نادرة ، لأنّ العرض المسرحيّ المتمكّن الممسك بناصية كل التحوّلات الدراميّة ،والقيم الفكريّة واللاّعب على كل الأوتار التّي قام بشدّها داخل الجمهور ،والنّابض بدقّات قلوب المتفرجين، مثل هذا العرض هو أيضا عملة غير متوفرة، ولهذا نميّز بين نوعين من التّلقي المسرحيّ .

1-8-1- **التّلقي الايجابي** :الذي يحدث عندما يكون هناك قوّة دفع يملكها المتلقون ،فإذا حُرم منها الممثلون فإنّهم قد يعملون بنصف طاقتهم، والعروض التي تقابل بحماس دافق من الجمهور يدفع الممثلون إلى الإبداع والتّجلي ،وليس فقط إلى الإتقان ،والتّوفيق .

1-8-2- التلقي السّلبي : ويحدث عندما يقابل العرض بفتور وضيق من جمهور بارد ،وعاجز عن التّواصل معه منطفئ الحماس ممّا يجعل الممثلين يقبعون تحت وطأة كابوس ،ويريدون الاستيقاظ منه.(راغب، 1997، صفحة 238)، لذلك يعتبر تحليل التّلقي لدى الجمهور عمليّة صعبة ،ومعقدة لأنّه لكل عرض جمهوره الذّي ينتمي إلى مستويات مختلفة، وكيفيّة التّلقي مختلفة أيضا ،وهي مستويات تختلف باختلاف المعاير المتوفرة في المتفرج،التي قد يحكمها السّن، التّعليم، والثّقافة،والبيئة،درجة الاستيعاب الحساسيّة العاطفيّة ،والخبرة سواء فيما يتصل بالحياة أو فيما يتّصل بالفنّ الدرامي المسرحي على وجه الخصوص." فالمتفرج ذو القدرة العاليّة على الاستيعاب يستطيع أن يلتقط معاني، ودلالات قد تفوت على المتفرج ذي الإدراك العاديّ في حين أنّ المتفرج ذا الحساسيّة العاطفيّة المرهفة يمارس تجربة من اللذة والألم أعمق من المتفرّج العاديّ. (راغب، 1997، صفحة 243). فالفروق تبقى واضحة من متفرج إلى آخر وما يستوعبه متفرج قد يعجز عنه آخر .

خلاصة القول أن نظريّة التّلقي هي نظريّة في الأدب، أحدثت انقلابا جذريّا في المسار النّقديّ والدّراسات السّابقة لها؛ بحيث جعلت اهتمامها منصبّا على طرف لطالما كان مغيّبا على مستوى السّاحة النّقديّة، ألا وهو القارئ، معتمدة في ذلك على الفلسفة الظاهراتيّة التي أبدت اهتماما بالذات، بالإضافة

إلى العديد من المنابع من مثل الشّكلانية الروسيّة ، بنوية براغ،التأويلية وغيرها، وربما يكون هذا السر وراء ذيوعها وانتشارها ، بحيث أخذت من كل النّظريات السّابقة والمعاصرة لها ، وبالرغم من هذا لم تسلم من النقد ، والذي كان حافزا أدى إلى تطويرها فيما بعد من طرف نقاد آخرين، وتصحيح مسارها ،الشيء الذي ضمن لها الاستمرار ،والصمود في وجه الخصوم. لكن بالرّغم من هذاكله لم تستطع أن تكون بديلا منهجيا وهذا ما يقرّ به الواقع النّقديّ.

- **ثانيا : التّلقي والفنّ المسرحيّ :**

التّمهيد:

المسرحيّ كائن فعّال يمسك بسرّ الابداع على اعتبار أنّ المسرح مهّمة شديدة الخطورة، وإذا تناسى المسرحيّ قدرته على الإحساس بالجمال وأسهب في تكرار ذات الحيل ،والأقنعة في تناوله موضوع حرفته، وبرغم محاولات تأطيره ضمن الذّوق السّائد للعصر ،فقد يبقى يدور في حلقة مفرغة لأنّ خطابه المسرحيّ سيكون قاصرا على الفعل، والرّؤية.والابداع أيضا، وتأسيسا على ذلك لزم أن لا يقف عند خطاب المتعة فقط، ولا يتخاصم معها لارتباطه بالممارسة المريحة للمتلقي، ولمناداته بوصايا ،وتعاليم مؤسّسات الحضارة، التّي شكّلت ظرف التّلقي ،وأسهمت بشكل كبير في تأسيس غربة المتلقي، وتجريده من أسلحته الفاعلة في إعادة تشفير الخطاب، ومن ثمّ إعادة تشكيل عوالمه من حوله.بل عليه أن يفكّر في خطاب آخر يمكن أن يربك ذائقة المتلقي، ويعيد النّظر في تصوّراته للعالم إلى ما هو أكثر من المتعة، يبحث عن خطاب يصل بالمتلقي إلى ما أطلق عليه **"رولان بارت"** اللّذة ،التي تجذب المتلقي لقراءة، أو مشاهدة العمل الابداعي المسرحيّ ،وهو ما سنشير إليه في هذا المحور بعد توضيح كيفيّة ارتباط التّلقي بالفن المسرحي ،وتحديد عمل المتلقي في مواجهة العمل الفنيّ.

- **1-2- ظروف ظهور التّلقي المسرحيّ :**

أدرجنا فيما سبق المرجعيّات الخاصّة بتطوّر نظريّة التّلقي، وعنصر التّطهير لدى"**أرسطو**"الذّي يقصد به" الوسائل التّي تحدّد المتعة لدى المتلقي، فإلى جانب المتعة الجماليّة المرتبطة بالبناء الخياليّ الذّي تسمح به التّراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة ،والإيهام المسرحيّ ،هناك المتّعة، التي تتولّد عن عمليّة التّطهير .وكأنّ "أرسطو" من خلال الفنّ يسعى للوصول إلى التّطهير عند المتلقي ،وهذا الفنّ عنده ليس محاكاة لعالم المثل بل محاكاة لعالم الطّبيعة بغية خلق نموذج أفضل منها فالمحاكاة التّي يرمي لها"أرسطو" تكوين عالم رمزيّ ، وخياليّ، وهو واقع ملموس يؤدّي إلى التّطهير من الانفعالات الظّاهرة، كما أنّ الانفعالات أو العمليات المعرفيّة قد تدخل خلال فعل التّلقي المسرحيّ ،كإثارة التّوتّر، والفرح أو الغضب، ومن خلال عمليّة المشاهدة في المسرح تتولّد المعاني، والأفكار، والاهتمامات لدى المتلقي فيحيله العمل المسرحيّ إلى حالة من الفهم تتجاوز مجرّد عمليّة تعاطف ، أو تقمّص أو تطهير مؤقّت لأنّ ما يحرص عليه"أرسطو"هو التّطهير التّام، وليس مجرّد نزوة عابرة يمرّ بها المتلقي،وهذا الفهم الجاهز والصّحيح هو

ما يسمح للمتلقي أن يمارس عملية التّطهير باقتناع، وعن دراية بكلّ المشاعر الصّادرة عنه، ويتحقّق هدف الفنّ كما رسمه "أرسطو" ففي المجال المسرحي"مهمّة المتلقي لا تقتصر على عمليّة المشاهدة فحسب بل تتعداها إلى صياغة التّفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق الخشبة وذلك نابع من طبيعة الفن المسرحيّ القائم على الحضور الفعليّ للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحيّ ."(بوكروح، 2004، صفحة 25).

فالمسرح كفنّ له دور أساسيّ في تشكيل الحدث الثّقافيّ ،وذلك راجع إلى طبيعتة المزدوجة التّي تعتمد على المشاهدة، والرّؤية .وهو واضح في الأصل اليونانيّ للمصطلح المشتق من فعل رأى يرى .ولعلّ الصّفة الأساسيّة له هي الدّيناميكيّة التّي تجمع مختلف الأطراف المشاركة في العرض من ممثلين وجمهور في صياغة الحدث المسرحيّ. إذ يرى "**هانز جوردون**" أنّ الجمهور يأتي إلى المسرح لأنّه يشعر بحاجة إلى ما سوف يكون على الخشبة، وهو يتكوّن من النّاس الذين لديهم حاجة ،ولو اختار الممثّل المسرحيّ بحكمة طريقته الخاصّة في التّمثيل فإنّ الجمهور يتجاوب معه، فالاعتماد على مهارات الممثّل ، وتعرفه على حاجة الجمهور للسقوط فإنّه يعيش الموقف معه، وفي الفانتازيا بالطّبع الجمهور يستجيب إلى أيّ تظاهر مقبول، وعلاوة على ذلك فإنّ قوّة الإعداد، وظلام قاعة العرض، والجلوس كتفا إلى كتف كل هذا يزوّد الجمهور بالاطمئنان العاطفيّ، والأخلاقيّ (روبرت، 2001، صفحة 61) كل هذه الاستعدادات تحفّز الممثل على جلب جمهوره بطرائقه المختلفة النابعة من معرفته المسبقة، وخبرته في المجال .

تعدّ محاولة الباحث المسرحيّ الفرنسي "**ريتشارد دو مارسي**" في التّنظير لعمليّة التّلقي المسرحيّ في كتابه "**مبادئ سوسيولوجيا العرض المسرحيّ**" من المحاولات التّأسيسيّة التّي اقترحت قراءات حديثة للعرض المسرحيّ من منظور العلاقة بين منتجه، ومتلقيه ،وبتأثير من جماليّة التّلقي الألمانيّة .فقد سبق في بحثه كل من "**أمبرتو إيكو**" و "**آن أوبرسفيلد**" و"**باتريس بافيس**" "وغيرهم من المنظّرين والباحثين الذّين قدّموا آفاقا حديثة لهذا الموضوع، واقترحوا قراءات متعدّدة الاتّجاهات تمنح أطرا مرجعيّة نقديّة، أو فلسفيّة علميّة.حيث "يستند "**دومارسي**" في بحثه عن فرضيات سوسيولوجيّة، وسيكولوجيّة ولسانيّة، ويميّز بين نموذجين لتلقي العرض المسرحيّ يسمى أوّلهما القراءة الأفقيّة ،وثانيهما القراءة العرضيّة .وتتّسم الأولى بكونها نموذجا تقليديّا للتّلقي تعتمد أساسا على الانتظار المتلهّف للنّهاية السّعيدة المصحوبة بتورّط قويّ جدا للحدث،يكون اهتمام المتلقي منصبّا بشكل جوهريّ على الحكبة بتغيّراتها، وتسلسلها الخفيّ ونهايتها المتوّجة بالتّطهير، والتّحرر ،وثمّة إلى جانب ذلك أساس آخر يستند إليه هذا الشّكل التّقليديّ للتّلقي يسمح باشتغال الانظار على نحو ما ،ويتجلى في التّماهي الذّي يصل إلى أقوى درجاته عندما يتعلّق الأمر ببطل يتميّز بمجموعة من الصّفات المثاليّة، كالقوّة، والشّجاعة، والتّضحية ، وهذا النّوع من التّلقي يحدث في أنماط معيّنة من العروض التّي تستغرق في ايهام المتلقي ،وتسعى إلى إدماج وعيه، ومشاعره في مجرى الأحداث ،أمّا القراءة العرضيّة فهي تقترب في طابعها العام من مفهوم القراءة العالمة ، أو النّاقدة إذ لا يتورّط المتلقي من خلالها داخل الحكاية، بل يتحوّل إلى ملاحظ يثير الأسئلة حول كل العناصر الدّالة ،التّي تظهر في العرض،وحول معناها ،ومصدر هذا المعنى، محقّقا بذلك قراءة غير متّصلة بوصفها شكلا للتلقي ،وجب انطلاقها من تحديد الموضوع الذي تقرأه وعليه يتحدّد هذا الفنّ بوصفه عالما من العلامات،

وفضاء مشفّرا، أين تتحوّل القراءة العرضيّة إلى تحليل وتفكيك للعلامات البصريّة ،والسّمعيّة في العرض المسرحيّ."(بوحسن، 2020، صفحة 24).

ويظهر الاهتمام بالجمهور المسرحيّ لدى كثير من العاملين في المجال ومن بينهم المخرج الرّوسي "**مايرهولد**" حيث وصّل من خلال تحليل تأثير عروضه على الجمهور إلى تحديد شفرة خاصة لرصد استجابة الجمهور حصرها في المسائل التّالية : " السّكوت – الضوضاء – صخابة- قراءة جماعية – غناء –سعال – طرق أو قرع – شغب – تعجّب – بكاء ضحك – تنهّد – حركة ونشاط – تصفيق – صفير – صفير الاستهجان – مغادرة المسرح – ترك المقاعد قذف الأشياء – الصعود على الخشبة ، كما أكّد على أهمية مشاركة الجمهور في العرض المسرحيّ، وأنّ عمل المخرج، والممثّل مرهون بحضور الجمهور إذ لن يحقّق أيّ عرض تأثيره الكامل إلّا عندما يجتاز مراقبة ما أسماه التّأثير المتبادل بين خشبة المسرح والقاعة"(بوحسن، 2020، صفحة 24).

وإذا كانت عناصر العمل المسرحيّ تخضع كلّها للتّطوّر فإنّ الجمهور يعدّ من بين تلك العناصر الأكثر تطوّرا ،وذلك باعتباره متلق العرض، فهو الذّي يحدّد كيفيّة إدراكه له، قبوله ورفضه للمعنى المطروح وفي هذا الإطار يقول"**مخلوف بالكروح** " نقلا عن الألماني "**بروتلد بريخت**" :" لا ينفصل تأثير العرض الفنيّ على المتفرّج عن تأثير المتفرّج على الفنّان ذاته، وهو يؤدي. ففي المسرح يضطلع الجمهور بعمليّة تنظيم العرض" (بوكروح، 2004، الصفحات 29-30)، وهو يعني أنّ كل نمط من الجمهور،وكل مؤسسة مسرحيّة يصدر عنها تلق مختلف لنفس الكاتب الدّرامي حسب طريقة وشكل العرض المقدم واختلاف الجمهور المتلقي .كما أبدى منظّرو السّيميوطيقا الاهتمام بجمهور المسرح باعتباره ظاهرة ثقافيّة، فركّزوا على حضور تأثير الجمهوركأحد العناصر المكوّنة للحدث المسرحيّ ،وهو ما جعل "**باتريس بافيس**" ينظر إلى عمليّتيّ الإرسال، والتّلقي باعتبارهما طرفان في حلقة تأويليّة يستلزم كل منهما وجود الآخر.

أمّا إذا اعتبرنا أنّ مفهوم التّلقي يحمل معنى الاستقبال الذي يعدّ مصطلحا حديثا نسبيّا في الخطاب النّقديّ المسرحيّ ،ودراسة التّلقي في المسرح كآليّة تُعنى بالعمل التّأويليّ الذي يقوم به المتفرّج كفرد،من خلال " أخذ مفهوم الاستقبال عبر تطوّره معاني متعدّدة تدل على كيفيّة تعامل القارئ مع الأعمال الفنيّة سواء كان كاتبا ،أو مدرسة أو تيّارا، ويعني ذلك العناصر التّي تتحكّم في تعرّض الجمهور للأعمال الفنيّة ،ويتمّ التّركيز على معرفة اهتمامات الجمهور ،ووضعهم الاجتماعيّ ،أو الفعل الذّي يمارسه المتفرّج كإنسان ،له مكوّناته النّفسيّة والاجتماعيّة التي يحملها لتفسير ما يشاهده، وقدأولت الدّراسات الحديثة اهتماما خاصّا لموضوع التّلقي، وركّزت على العلاقة القائمة بين المتفرّج والعرض".(بوكروح، 2004، صفحة 32)

وفي هذه الفكرة تؤكد "**جوليان هلتون**أنّ: "أيّ مشهد مسرحيّ ليس له دلالة واحدة ،بل هو مجموعة متنوّعة من الدّلالات المتشابكة،ومن الغريب أن لا نجد اهتماما مماثلا بهذه النّظريّة في مجال التّحليل المسرحيّ ،الذّي تبرز فيه قضيّة الاستقبال بصورة أكثر حساسيّة وإلحاحا من أيّ فرع آخر من

فروع الإبداع الفنيّ. حيث توضح نظريّة الاستقبال أنّ التّواصل بين القارئ والنّص وبالمثل بين المؤدي وجمهوره لا يتحقّق إلّا حين تلتقي آفاق التّوقّعات لدى كلّ منهما، والتي تتشكّل من اللّغة والمعتقدات والقيم ،فإذا اختلفت لغة العرض والمعتقدات، والقيم التي يتبنّاها اختلافا جذريّا عن لغة، وقيم ومعتقدات الجمهور استحالت الاستجابة والتّواصل."(هيلتون، 2004، صفحة 249)،وهنا تربط "**هلتون**" بين المتلقي، وبيئته، أو ثقافته، وتبيّن تعلّقها بالفهم، والاستيعاب، والتّجاوب ،حيث تتوجّه النّظريّة في دراستها لعمليّة الاستقبال إلى وجهتين ،وجهة تزامنيّة، ووجهة تعاقبيّة،" التّزامنيّة مع ظاهرة العرض المسرحيّ تفحص عروضا محدّدة تقدّم أمام جمهور محدّد وتسعى إلى قياس وتقييم تأثيرها على الجمهور .أمّا التّعاقبيّة فترصد التّغيّرات والتّوجهات المختلفة التي طرأت على الذّوق المسرحيّ عبر التّاريخ، وتحاول أن تفسّر شعبيّة بعض المسرحيّات الأساليب المسرحيّة في عصور معيّنة واختفائها أو الانصراف عنها .في عصور أخرى بعدها "(هيلتون، 2004، صفحة 250).والذي يفهم بأنّ الزّمان بتغيّراته قد يميت حضارات ويحيي أخرى .

إنّ التّطوّر الذّي أحدثه العرض المسرحيّ وعرفه مؤخرا، أحدث انفتاحا في توجّه النّظريات الدّراميّة أهمّها التّقليل من أهميّة النّص لصالح الحدث المسرحي، وزاد الاهتمام بدور الجمهور في عمليّة التّلقي المسرحيّ، لكنّ هذا التّوجّه قابله رفض من قبل المنظّرين التّقليديين، الذّين يرون أنّ استبعاد النّص سيؤدي إلى تغريب الجمهور عن المسرح، ودفعه للبحث عن وسائط ثقافيّة أخرى،كالسينما، والتّلفزيون وجاءت نظريّة العرض لتملأ الفراغ النّظريّ الذّي يعاني منه المسرح، وأخضعه للتّحليل شأنه شأن الفروع المعرفيّة الأخرى، وقد أسهم الكثير من المنظّرين في تثبيت هذا الاتجاه، منهم المخرج "**كوستانتين و ستنسلافسكي**"والألماني"**بريخت**"الذي تُعدّ انجازاته من بين الدّراسات الهامّة التّي تبحث في العلاقة بين العرض المسرحيّ ،والجمهور،فقد سعى في تجربته إلى تغيير الأنماط التّقليديّة للإنتاج، والتّلقي قصد تأسيس نوع جديد من الممارسة الثّقافيّة .

فالاهتمام بالجمهور أدّى إلى تطوّر الدّراسات المستخدمة للأساليب العلميّة الجديدة لتشخيص ظاهرة الجمهور ،وعلاقته بنجاح العمل الركحيّ،هذه الدراسات بلغت حدّ البحث في التّفاصيل الخاصّة بالسّن، الجنس، والخلفية الاجتماعيّة، درجة التّعليم، والحالة المادية، وتمّ إخضاع ردود فعل الجمهور للقياس باستعمال العديد من الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة مثل التّصوير بالأشعة تحت الحمراء، وأجهزة القياس عن بعد التّي ترصد التّغيّرات في الوظائف البيولوجيّة لأفراد الجمهور مثل درجة حرارتهم، ونبضهم وغيرها من ردود الأفعال التي يحدثها الجمهور أثناء مشاهدة للعروض المسرحيّة"(بوكروح، 2004، الصفحات 24-35) ،هذه الأساليب القياسيّة أخذت تتطوّر الى أن استحدث العلم في المجال الاحصائي أنظمة حسابيّة تساعد الباحث في التّوصل إلى نتائج حقيقيّة لرصد أراء المتلقي من خلال قيم نسبيّة إحصائية، ترصد أراءهم لتكون هناك قيما ونتائج حقيقيّة تكشف استحسان الجمهور ،أو رفضه لما تلقاه على اختلاف طريقة التّلقي ،سواء من خلال مشاهدة العروض ،أو قراءة الابداع المسرحيّ كنص، وحسب ميوله، واختياراته دون زيف ،أو مغالطة ،حيث نرصد إحصائيا أهم النّتائج الخاصّة بدراسة التّلقي المسرحيّ،

وأفق التّوقّع، فالجمهور عندما يظهر عرض جديد يكون مهيّأ بالفعل لطريقة معيّنة من التّلقي من خلال تجربته مع النّصوص ،والعروض السّابقة، وخبرته الفنيّة، والجماليّة ،وعموما فالخطاب الجديد يثير لدى المتلقي أفق التوقّع حسب القواعد التي تعوّد عليها ،ومن خلال اسقاط زبدة تجاربه السّابقة ،حيث يختلف هذا الأفق حسب سياق التّلقي سواء من خلال القراءة أو المشاهدة .

ويتّضح من خلال ما تقدّم أنّ " العرض المسرحيّ يعدّ بمثابة تطبيق إبداعيّ لنظريّة الاستقبال ،فالممثّل يقوم في العرض المسرحيّ بدور حلقة الوصل ،أو الوسيط بين نوايا المؤلّف ،وتوقّعات المتلقي، ويحقّق التواصل بين قطبين ،وهو ينوب عن المؤلّف أمام الجمهور، وينوب عن الجمهور أمام المؤلّف المسرحيّ ، وقد يقول البعض أنّ المؤلف يستطيع أن يصل إلى الجمهور عن طريق الكلمة المطبوعة من خلال عملية القراءة أو تلقي الخطاب المكتوب، حيث تصبح علاقة المؤلف بالجمهور علاقة تصور وانسجام، وتتحول إلى موضوع الدّراسة الأدبيّة، والجمهور يأتي إلى قاعة العرض لأنّه يشعر أنّه في حاجة إلى شيء ما سوف يكون على خشبة المسرح ، فالجمهور يتكوّن من النّاس الذين لديهم حاجة" **(بوجراند، 1998، صفحة 609)** ، ولو أنّ الممثّل المسرحيّ قد اختار بحكمة طريقته الخاصة في التّمثيل ،فإنّ الجمهور سيتجاوب معه بالاعتماد على مهارات الممثّل، وفهم الجمهور للأحداث ،إنّه يعيش الموقف معه باستجابة الجمهور. وعلاوة على ذلك فإنّ قوّة الإعداد، وظلام القاعة، والجلوس كتف إلى كتف كل هذا يزوّد الجمهور بالاطمئنان العاطفي، والأخلاقيّ " **(هانز جوردون، 2001، صفحة 617)**

وإذا كان التّلقي نوع من الاستقبال الايجابي، فهو في الوقت نفسه نوع من الإرسال الإيجابيّ ،فالمتلقي يشارك في العرض، ويؤثّر فيه أيضا، وهو يضحك في حضور الكوميديا ، وينفعل، ويتأثّر في مواجهة التّراجيديا، وبالتّالي يؤثّر في أداء الممثّلين بطريقة، أو بأخرى ،إذ أنّهم يستمدّون منه شُحنات انفعاليّة، ودفعات متجدّدة لمواصلة الأداء على أفضل مستوى يتمنّونه فالعلاقة بين العرض، والتّلقي علاقة تأثير، وتأثّر متبادلين"(راغب، 1997، صفحة 247)

كتب "**سباعي السّيد** "وهو أحد الباحثين المشارقة في المجلّة الإلكترونيّة **"مسرحيون"** أنّه: كلّما زادت الفجوة بين العمل الجديد، أفق التّوقع القائم، زادت أصالة العمل، وجودته" لنتذكّر مثلا مشاعر السّخط، والإبداع التي انتابت جمهور أوّل عرض" **في انتظار جودو" waiting for godot " لصمويل بكيت** " في أول مواجهة بين الجمهور، وعمل من أعمال مسرح العبث"(السيّد، 2018، صفحة 40) فهناك عناصر أخرى تساهم في تحديد أفق التّوقّع في التّجربة المسرحيّة ،أهمها عنوان العرض ذاته، والوصف النّوعي للعرض كوميديا، أو مسرحيّة استعراضية إضافة إلى الاعلانات، واللّوحات الاشهاريّة،التّي تضمّ أسماء نجوم المسرحيّة، وتعتبر بابا لاستقطاب الجماهير،حيث تلعب وسائل الإعلام،والوسائط الحداثيّة اليوم دورا هامّا في تحديد أفق توقّع المتلقي"فعندما يبثّ التّلفزيون المسرحيّة الهزليّة الخفيفة ذات المستوى الفنيّ المتواضع ،فإنّها تصنع لدى الجمهور صورة ذهنيّة مفادها أنّ دور المسرح الإضحاك،وبالتّالي يتأثّر تلقيه للأعمال المسرحيّة البعيدة عن هذا المفهوم" .(السيّد، 2018، صفحة 41)، وعند انتهاء العرض يتفرّق الجمهور، وفي عقل كلّ منهم معنى مختلف عن ما رأى، ولكلّ وجهة نظره لما شاهده من أحداث،

وذلك راجع إلى أنّ " المتلقي يقوم بإعادة بناء الأحداث، والأفعال، وهذه العمليّة تعتمد على الذّات المدركة، وكفاءتها في استقبال الدّلالات التّي يبثّها الرّكح، لأنّ "كفاءة المتفرّج ترتبط بمدى علمه، واستيعابه لما يسمى بالشّفرة الفنيّة،التّي يتضمّنها العرض المسرحيّ، والعمل الفنّي بشكل عام، وهذه الشّفرة تنقسم إلى مستويين: مستوى خاص بالتّقاليد الدّرامية الفنيّة الخاصّة بصناعة العرض، وآخر يتعلّق بالتّقاليد الاجتماعية، الإيديولوجيّة، والثّقافيّة في مجتمع ما"**(السيّد، 2018، صفحة 42)**

يرى "**رومان جاكبسون**"من خلال أرائه المنشورة في كتاب" التّواصل اللّسانيّ والشّعريّة مقاربة تحليليّة لنظريّة "**رومان جاكبسون**"أنّ " الشّفرة عمليّة بناء تبدأ من الرّسالة،واكتشافها، وقراءة الرّسالة في حدود معرفة التّلقي الذّي يقوم بحل الشّفرة ،ومن هنا يكون التّفاوت بين أفراد الجمهور في استيعاب الرّسالة الفنيّة، ومضمونها يكون حسب مستوياتهم الثّقافيّة، وقدراتهم العقليّة، واستعدادهم الذّي ينمي معارفهم وخبراتهم"**(مزبّر، 2007، صفحة 111)**.

إنّ تجربة المشاهدة في المسرح تتّسم بأنّها جماعيّة ،فهناك علاقة بين المتفرج، وبقيّة أفراد الجمهور لأنّه يتأثر بردود أفعالهم من ضحك، وتصفيق، وغير ذلك ،وربّما يلاحظ الفرد أنّه عندما يشاهد المسرحيّة مع بضعة أشخاص يتفرّجون فيما يختلف عن رؤيته لنفس المسرحية، وقد أصبح المسرح كامل العدد ف" هناك تفاعلات معقدة تتمّ بين خشبة المسرح، والجمهور،وبين المتفرّج وبقية المتفرّجين،لأنّ هناك عدة مستويات للتأثير،والاستجابة من قبل المتفرج ومستوى الاثارة التّي تُؤدي إلى الإعلان عنها بالضّحك أو التّصفيق، وهي استجابة حسيّة تلقائيّة.وهناك مستوى تأكيد موقفه من خلال موقف الشّخصيات المسرحيّة،كما أنّ هناك وجهة نظر يتبناها المتفرّج،ويتعاطف معها، وينحاز إليها من خلال انحيازه لشخصيّة معينة في العمل المسرحي، أما المستوى الثّالث من مستويات تأثير المتفرّج بالعرض فهو مستوى البحث عن الوحدة الكليّة للنّص المسرحيّ من خلال المسرحية المتفرّقة والمتناثرة".**(السيّد، 2018، صفحة 43)**، ولفهم ظاهرة التّلقي المسرحيّ يجب استيعاب مجموع العناصر المختلفة التي يتكوّن منها العرض المسرحي ،فبموجب اعتبار العرض مجموعة من العلاقات، والمؤشرات، والرّموز يمكن التّعرض إلى الأفكار التّالية في مجال عمليات التّلقي في المسرح :

2-1-1- التّفكيك الأحادي المعنى: عندما يضع المتفرّج يده على شفرات العرض أو التأويل الذاتي للعلامات والمؤشّرات أو القراءة التعيينيّة التّي يقدّمها كافة المتفرّجين

2-1-2-**العرض المسرحي لا يشكل أسلوبا اتصاليا** وإنّما هو عبارة عن مجموعة من الأحداث ذات دلالة معيّنة

2-1-3-**الحديث عن ردود فعل الجمهور حول العمل الفني**: يمكن معرفته من خلال سلوك الرّضا،أو الرّفض الذّي يصدر عن المتفرّج عند مشاهدته للعرض المسرحي ،فيترجم سلوك الرّضا من خلال تفاعل الجمهور ومشاركته في أحداث العرض بأشكال سلوكيّة مختلفة فينقل المتفرّج من خلال معارفه المسبقة مجموعة من الشّفرات حسب درجة ثقافته ،

ويكمن في هذا الجانب ما يسمى ب "التّحليل السّوسيولوجي للتّلقي، وهذا بالنّظر إلى مستوى معارف ومهارات المتفرّج،التّي تمّ تشرّبها من الجماعات الاجتماعيّة الأولى كالأسرة والمدرسة"(بوكروح، 2004، صفحة 74) وعندما يتجاوز العرض المسرحيّ قدرات المتفرّج الذهنيّة لتلقي ما يقع تحت حواسه يظهر سلوك الرّفض، وهو سلوك ورد فعل طبيعيّ حسب الطبيعة البشريّة، والسّليقة الخلقيّة للإنسان، إضافة إلى الظروف الاجتماعيّة الخاصّة به التّي يعيشها ،ويعايشها في وسطه.

- **-2-2- مقاربات التّلقي المسرحيّ :**

إنّ معالجة المفارقات المتعدّدة للفنّ المسرحيّ هو أحد القضايا التي يدرسها النّقاد على اختلاف مشاربهم، والتي لابدّ أن تقود إلى طابع مفارقاتيّ حيث لا يتوقف المسرح عند مستوى اللّغة – الموضوع (الإبداع المسرحيّ) وإنّما يتعداه نحو الميتالغة (النّقد المسرحي)،فمسألة التّلقي المسرحيّ أهم المفارقات الأساسية للخطاب الميتالغويّ المؤسس حول الخطاب المسرحيّ ،فإذا كان النّقد المسرحيّ قد اهتمّ على الدّوام بالقراءة المحايثة للعمل المسرحيّ ،فإنّه قد همّش دور المشاهد مع العلم أنّه لا وجود للمسرح دون متفرّج، وفي هذا الإطار يقول"**باتريس بافيس**" **pavis** لقد شكّل العمل المسرحيّ على الدّوام موضوع تحليل خياليّ محايث أكثر اندفاعا هذا التّحليل الذّي كشف على الأقل ميكانيزمات تركيبه واشتغاله، وعلى العكس، يبدو أنّ مسألة تلقي الفن المسرحي من لدن المتفرّج قد همّشت كليّا ،ماعدا التّطهير المشهور أو ضده التغريب .هنا تكمن مفارقة النّص المسرحيّ : فالمسرح يتطلّب أكثر من أيّ فنّ آخر بواسطة تمثيله كواسطة فعّالة للمتفرّج أمام العرض ،كما أنّه لا يوجد إلاّ في حدث التجربة الجمالية، ومع ذلك فصيغ التّلقي، وصيغ العمل التّأويليّ حول الفرجة غير المعروفة بشكل جيّد"(**pavis**، **1980**، صفحة **22**)

إنّ الاهتمام بالمتلقي ظلّ بمثابة بنية غائبة ضمن المقاربات المتعدّدة التي ترتبط بالمسرح والتي يمكن القول عنها أنّها لم تتعدى حدود جمالية الإنتاج لبلوغ جمالية التلقي .إلّا أنّ هذه المفارقة سرعان ما ستزول مع ظهور الاهتمام بالمتلقي ودره في العمليّة الإبداعيّة حيث ظهرت بعض الأبحاث والنّظريات التي تهتمّ بالمتلقي فالاهتمام بالمتلقي قد انعكس بشكل واضح على الدّراسات المسرحيّة خصوصا وأنّ المسرح كان مؤهّلا لاستقبال مثل هذا الاهتمام نظرا لطبيعته كفن، مرتبط أشدّ الارتباط بالمشاهد، لأنّ المسرح هو الفن الذي تتحقّق فيه أكثر تلك العلاقة الجدليّة بين ما هو إنتاجي، وما هو تقبليّ، وقد عبّر عن هذا "**بافيس**"قائلا: "إنّ الإنتاج لن يتحقّق أبدا دون منظور متلق، كما أنّ كلّ فعل تقبّليّ يتطلّب معرفة سيرورة الإنتاج في المسرح لا يغامر حقيقة أيّ مبدع بكتابة نص، أو بناء فرجة دون أخذ الشّروط الملموسة التّي يتوصّل فيها الجمهور إلى العمل المقترح بعين الاعتبار"(**pavis**، **1980**، صفحة **50**)

- **2-3 - نظريّات التّلقيّ المسرحيّ :**

انطلاقا ممّا أوضحه التّصوّر الهام الذّي يحمل الكثير من الاهتمام بالمتلقي الذّي نجد له جذور وإرهاصات منذ "**أسطو**" من خلال التّطهير، كما نجد له مظهرا آخر عند"**بريخت**" من خلال نظريّته حول

التّغريب*[1] حيث أنّ كلّ حديث عن القضايا المتعلقة بالمجال المسرحي يقودنا بالضرورة نحو معالجة المفارقات المتعدّدة على مستوى اللّغة والموضوع الابداعي، والميتالغة والتّلقي المسرحيّ المؤسّس حول الخطاب الميتالغوي المؤسس حول الخطاب المسرحي، فإذا كان النّقد المسرحيّ قد اهتمّ على الدّوام بالقراءة المحايثة للعمل المسرحيّ فإنّه قد همّش دور المتفرّج ،مع العلم أنّه لا وجود للمسرح بدون متفرّج على رأي "**باتريس بافيس**"**pavis** وقد ظهرت قراءات متعدّدة المشارب تمتدّ من أطر مرجعيّة، وفلسفية في إطار دراستها للعلاقة المسرحيّة بين صانع الفرجة ،ومتلقيها ونظرا لأهميّة هذه المقاربات سنحاول الاستفادة منها في معالجة إشكاليّة التّلقي في المجال المسرحيّ الذي نظّرت له العديد من الابحاث والنّظريات سندرج أهمّها

2-3-1- القراءة المزدوجة لدى "دومارسي ":تتميز مؤلّفات "**ريشار دومارسي**" بتركيزها على مبادئ التّلقي المسرحيّ حيث تميّز في كتابه"**مبادى سوسيولوجيا الفرجة** " وفي فصله الخامس باهتمامه بمسألة التّلقي والذي عنونه "أشكال تلقي الفرجة " أشار فيه إلى نموذجين لتلقي الفرجة هما القراءة الأفقية، والقراءة العرضيّة حيث مثّلت القراءة الأفقيّة نموذجا تقليديا للتلقي تعتمد على الانتظار المتلهّف للنهاية السّعيدة، ليكون المتفرّج مهتما بالحكاية وتغيّراتها،وتسلسلها، ونهايتها المرتبطة بعملية التّطهير" (عواد، 2016، صفحة 111) بالإضافة إلى هذا الانتظار هناك أساس آخر يستند إليه هذا الشّكل التقليدي للتلقي يسمح باشتغال الانتظار بشكل ما، ويتجلى في الاندماج في الشّخصيّة الذي يصل أقصى درجاته عندما يتعلّق الأمر بالبطل وصفاته .

بالنّسبة للقراءة العرضيّةالتي تقترب في طابعها العام من مفهوم القراءة العالمة كما حدّدها "**عبد الفتّاح كيليطو**"،خصوصا وأنّ "**دومارسي**"يرى أنّ المتفرّج في إطار هذا التّلقي لا يتورّط داخل الحكاية بل يتحوّل إلى ملاحظ يطرح السؤال حول كلّ عناصر التّي تظهر في العمل حول ماهيتها ،ومعناها، ومصدر هذا المعنى ،محقّقا بذلك قراءة غير متّصلة .وباستناد "دومارسي " إلى السيميولوجيا في معالجته لمسألة التلقي، يرى أنّ هذه القراءة العرضيّة باعتبارها شكلا للتلقي لا بدّ أن تنطلق أساسا من تحديد الموضوع الذي تقرأه والخاص بالمجال المسرحيّ، وعليه يتحدّد هذا الفن باعتباره عالما من العلامات، وفنّا مشفّرا." (ضيف الله بشير، 2023، صفحة 565).

---

[1]- **التغريب، أو الانسلاب alienation** هي التقنية التي ابتدعها اصطلاحياً **برتولد بريخت** كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المسرحة، يؤكد من خلاله الممثل على مسرحيته، نافياً أي إيهام من أي نوع بأنه هو الشخصية الممثلة... وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب، أو نفيه، عزله، سلبه غرابته وشذوذه كحالة إنسانية عامة... والتغريب يسعى للتأكيد على فصل الشخصية عن المؤدي بوساطة سلسلة من العوائق، أو الوقفات التي تثير دهشة المتفرج، وتنير عقله بدلاً من إثارة خوفه وشحن وجدانه[2]."إن ما يسعى إليه مسرح بريخت في الأساس، هو جعل المألوف غريباً، أي تغريب الواقع المألوف لدينا، حتى نراه مبهماً لا مفهوماً، وذلك قصد إثارة فكر المُشاهِد للتأمل والتفكير، وإعمال العقل للكشف عن الدلالات المضمرة.

واستنادا إلى هذا تتحوّل القراءة العرضيّة إلى فكّ، وتحليل للعلامات السّمعيّة البصريّة للمشاهدة و الفرجة المسرحية،وهو الذي يجعل من هذه القراءة منتجة للتّغريب،الذي نادى به **"بريخت"**على عكس القراءة الأولى،التي هي قراءة اندماجيّة ،ومن أجل إضفاء البعد السيميولوجي على تصوّره يرى **"دومارسي"** أنّ فك رموز وعلامات الفرجة يتمّ من خلال إحالتها على المجتمع ،لأنّ معناها لا يأتي ضمن العمل في حدّ ذاته ، وإنّما ضمن العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي إليه المتفرّج ،لهذا فإنّ الرّجوع إلى الحقيقة السوسيو- ثقافية كإطار مرجعي للعلامة يعد مرحلة أساسيّة ضمن القراءة العرضيّة" (عواد، 2016)، فالسّوسيولوجيا الثّقافيّة الخاصّة بالقارئ أو مشاهد الفرجة هي من تتحكم في أفق توقعه ممّا تلقاه .

2-3-2- التّلقي المسرحي لدى أوبيرسفيلد Ubersfeid: بعد رأي "دومارسي" ننتقل إلى موقف "**آن أوبير سفيلد**" والتّي تنطلق من دراستها للعلامة المسرحية من معطيات فرويدية حيث تدرس كيفية اشتغال عمليّة النّفي في المسرح ،وتؤكّد أولا،أنّ المسرح هو الفن الأكثر واقعيّة ،وتنتج هذه الخاصيّة من مفارقة تتجلى في تحوّله إلى مصدر إلهام وتعرّضه للنّفي في الآن نفسه ،وتعتبر عمليّة النفيّ بمثابة عمليّة نفسيّة ضروريّة بالنسبة للمتفرّج، لكي نميّز بين واقع الفرجة المسرحيّة ،والواقع اليومي الحقيقي ،وتعتمد هذه العملية على قاعدة أساسيّة في التّحليل المنطقي، على اعتبارها عمليّة عقليّة تتجلى في كون المتفرّج يُنفي عن كل ما هو معروض ،أو يقال فوق الخشبة ،كما تطرح إشكال يتعلّق بالحكم الذي يطلقه المتفرّج على الفرجة، والإطار الذي يضعها فيه، ولحله تستند **"أوبيرسفيلد"Ubersfeid** على **"فرويد"** مجدّدا الذي يؤكّد أنّ النّفي حكم واع مهمته اسناد خاصيّة معيّنة لشيء ما، والاعتراف بوجود تمثيل ما داخل الواقع، أو رفضه. ومن ثمّ يخلُص أنّ ما يقوم به المتفرج هو رفض الوضع الواقعي للفرجة المسرحيّة رغم معرفة أنّها نوع من الواقع .

وفي هذا الإطار تتحدّث "**أوبيرسفيلد**" عن المحاكاة، والتي تتمثل في أنّه " كلّما كانت المحاكاة جد تامة واقعية أو احتمالية ،كلما تمّ الاعتقاد بها كما هي ،وكلّما قلت عمليّة الالتباس بالواقع ،وتتجلىّ أهميّة هذه المفارقة في كونها تثير لدى المتفرج ما يسمى بلذة المحاكاة، وذلك لكون المتفرج يعيش نوعا من التّعالي في علاقته بالفرجة حيث يحس بما حوله كما لو انه واقعي ،لكنه يعرف في نفسه الآن بأنه ليس حقيقيا **(Ubersfeid، sd، صفحة 1)** ،ولكي توضح**"أوبيرسفيلد"Ubersfeid** جيدا طبيعة النّفي في المسرح،تميّزه عن مفهوم آخر هو الإنكار،حيث تقول"ممّا يقوله النفيّ، ما أراه سواء كان حلما، أو فرجة جد واقعي إلّا أنّه ليس حقيقيّا إنّ ذلك مفروض عليّ إلّا أنّه لا يستطيع أن يخبرني عن الواقع ،عن الطريقة التي يسير عليها العالم ،والتي يمكن أن أسير عليها ... إنّ طريقة اشتغال الإنكار ،شيء آخر يقتضي القول: لم أرى ما رأيته ،لقد رأيت شيئا ما،إلّا أنّني ربّما قد أخطأت وفوق كل هذا لا أريد أن أكون قد رأيت" **(Ubersfeid، sd، صفحة 2)**. ولبيان موضع النفيّ داخل الفرجة المسرحيّة ترى الباحثة أنّ النفيّ لا يطال كلّ العلامات المسرحيّة ،بقدر ما ينفي العلامات الأيقونيّة إنّ ما ينفي هو الطابع الأيقونيّ للعلامة ،وليس حضورها الواقعيّ ،فالممثل باعتباره مجموعة من العلامات من خطاب لغوي، وغير لغوي لا ينفي المتفرّج حضوره الواقعيّ كممثّل-لأنّه موجود- وإنّما ينفي ممارسته التخيليّة التي تريد أن تلتبس بالواقع،

إذا كانت ديناميكيّة العلامة هي أساس التّمسرح في العرض فكيف يتحدّد موقف المتفرّج إزاء هذه العلامة مع العلم أنّ **"اوبيرسفيلد" Ubersfeid** تؤكد أنّ الجانب الذي يخضع للنّفي هو الجانب الأيقونيّ ،أي الأكثر محاكاتية ،إن صح التّعبير .وفي هذا الإطار تتحدث هي عن نفسها عمّا تسميه 'تأرجح النظر'- أي نظر المتفرّج –بين المواضع الحساسة للتمسرح والمواضع الخاضعة للنفي ،وتعتبر أنّ حركة التأرجح هذه مميّزة للاشتغال المسرحي نجدها في أشكا العرض لكن بأشكال مختلفة" **(Ubersfeid، sd، صفحة 14)** ، وبذلك يتحدّد شكل النّفي حسب نوع التّمسرح ،أي كلّما كانت الفرجة أكثر محاكاة كانت علاماتها أكثر أيقونيّة كلّما كانت أكثر اقترابا إلى الواقع كانت أكثر خضوعا إلى للنّفي من طرف المتفرّج، الذي يرسم احالاته الخاصّة به، وبالمقابل كلّما كانت الفرجة المسرحيةّ ضد المحاكاة قلّت إمكانيّة نفيها،

2-3-3- باتريس بافيس وجمالية التّلقي المسرحيّ: بالانتقال إلى تصوّر"**باتريس بافيس**" نجد أنّ مطلقاته جماليّة محضة تحاول استثمار نتائج جماليّة التلقي، وتكييفها مع طبيعة الإبداع المسرحيّ في بعديه النصيّ، والفرجوي (المشاهد) ،لذا فقد حاول إزالة اللّبس الذي قد يكتنف مفهوم التلقي ،وذلك من خلال التّمييز بين نوعين من التلقي هما: تلقي المتفرّج للمسرحية، ومشاهدة عرضها ،أو ما يسمى بالفرجة والنّص المؤدّى، وهو جوهر بحثنا، وبيت القصيد، فالتّلقي بشقيه المقروء، والمشاهد ،هو وضعيّة تواصليّة ملموسة،" وإحدى شعب الجماليّة التي تقتضي وصف العمليات النفسيّة، والشّروط الاجتماعيّة لهذا الإرسال ،فمعرفة العمل المرسل بهذا الشّكل،ومعرفة طاقات معناه ضروريّة لفهم هذا التّلقي،ويضاف من جهة أخرى لهذا التّلقي المحسوس،والفردي دراسة تلقي نفس العمل في عصور مختلفة ،وبالتالي أفق انتظار عديدة، لنماذج ايديولوجيّة متنوعة،وهذاالنوع من التلقي الجماليّ تهتمّ به نظريّة التلقي بألمانيا. **(الدوسكي، 2019، صفحة 15)**.

حاول**"بافيس"** أن يشتغل وكان منطلقه هو انتقاد التّصوّر الأوّل الذّي يربط التّلقي المسرحي بنظريّة التّواصل معتبرا أنّ هذا التّصور يعتبر الفرجة إرساليّة بين مرسل، ومرسل إليه، ويختصر أبعادها في معطيات نفسيّة، وسوسيولوجية فيقول:" إنّ مقاربات نظريّة الإخبار، أو سوسيولوجيا التّواصل تُعتبر الفرجة غالبا كإرسالية مكونة من إشارات مرسلة بقصديّة من على خشبة المسرح إلى المتفرّج المتموضع ضمن وضعيّة مفكّك الرّموز، إنّ هذه التّصورات جد ضيقة بل خاطئة قطعا، فمن جهة ومن دون إقحام صورة المبدع العبقري الذّي لا يعرف ماذا يفعل .فإنّ الخشبة ليست مصدر معلومات مشفّرة كإرساليّة تيلغرافيّة، أوكتواصل شفويّ استعمالي عادي،ومن جهة أخرى فإنّ الخشبة تبقى رسالة ميّتة بدون الالتزام الهرمونيطيقي للقارئ – المتفرّج "(ابرامز، 1998)

وعلى هذا الأساس وعلى أنقاض هذا التّصور بنى "**بافيس**"موقفه المستوحى أساسا من اجتهادات جماليّة التّلقي حيث سيركّز على بعض المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار، وقضية السّؤال جواب في إطار علاقة النّص بالمتلقي إلاّ أنّ المفهوم الذّي سيستأثر أكثر باهتمامه ،نظرا لانسجامه مع طبيعة السّيرورة الإنتاجيّة المسرحيّة التّي تبدأ بالنّص، وتنتهي عند المتلقي/المتفرّج هو مفهوم التّحقيق، أو التّجسيد **Concretisation**.فإذا كان يعترف بأهميّة أفق الانتظار كمقولة أساسية يفكّر بواسطتها في العلاقة بين

العمل الفنّي، ومتلقيه، وفي ربط هذا لعمل بقاعدة، أو معيار أدبي، وأيديولوجيّ معيّن إلّا أنّه يرى أنّ مكانها الحقيقي هو المستوى الشّامل للبنيات الأدبيّة، لذا تحتاج لاختبار آخر للانتظارات على مستوى الأعمال الفرديّة،" (الدوسكي، 2019، صفحة 19)،وفوق ذلك إنّ اقتراب"**بافيس**"إلى إشكاليّة التّلقي، وعلاقتها بخصوصيّة المسرح كنص،وعرض لم يتحقّق في الواقع إلّا من خلال سلسلة التّحقيقات **Série de concrétisation**حيث يقول: لفهم تحوّلات النّص الدرامي على التّوالي :مكتوبا ،مترجما ،محللا دراماتورجيا ملفوظا من لدن الجمهور، ينبغي إعادة رحلته،وتحوّلاته ضمن تحقيقاته المتتالية ، فلا يوجد شك في أنّه لا يمكننا فهم نص العرض ،وعملية اخراج الاخراج الدّراميّ التي تعدّ نصا شرحا،إلاّ في ضوء الآليات المختلفة للتّلقي سواء كانت إدراكيّة، أو عاطفيّة، أو إيديولوجيّة" (الدوسكي، 2019، صفحة 20). وفي إطار هذه التّحقيقات المتتاليّة يميّز بين عدة عوامل يقطعها النّص المسرحيّ قبل أن يصل إلى المتفرّج ،وهي عبارة عن تحقيقات سمّاها على التّوالي: نص الترجمة المكتوبة، التّحقيق الدّراماتولوجي، التّحقيق الرّكحيّ، التّحقيق التّقبليّ.

لا أحد يجادل في كون المسرح كفرجة يعدّ بمثابة وسيلة لإضفاء الطابع الاجتماعيّ على العلاقات الإنسانية، وهو" لا يشرك المتفرّج باعتباره متغيّرا، وإنّما باعتباره ثابتا ،وحضوره ليس اختياريا، بل إلزاميّا (Campeanu, 1975, p. 86)،من ثمّ فلا وجود لمسرح حقيقي بدون متفرّج لأنّه بدون تلك العلاقة، واللّقاء المباشر بين الممثّل، والمتفرّج في إطار العرض لا قيمة للإبداع المسرحي، ولا وجود لعرض مسرحيّ في غياب العنصر الأساسي الذّي من أجله أُنتج هذا العرض فالمتفرّج(المشاهد/ المتلقي) لا يساهم فقط في بناء المعنى، فهو يُخرج العمل المسرحي من مستوى الوجود بالقوة إلى مستوى الوجود بالفعل ،ودوره لا يتحقّق في إطار علاقة أحاديّة الاتجاه ،تسير من الفرجة نحو المتفرّج،وإنّما يتحدّد أساسا كتفاعل"(ابرامز، 1998، صفحة 67)، بالإضافة إلى هذا تختلف أشكال التّفاعل حسب طبيعة الفرجة ، والفضاء المسرحيين وشكل الفرجة، وقواعد اللّعب المسرحي تختلف من جمالية إلى أخرى حيث نجد جماليّات مسرحيّة تنطلق من قاعدة محاكاة تعمل على تكريس الإيهام، في حين نجد أخرى تعمل وفق التّصوّر التّغريبي البريختي، وهناك فرجات مرتبطة، بنص درامي معيّن، في حين تعتمد الأخرى على الارتجال وخلق النّص من خلال العرض.

وإذا أضفنا إلى هذا الجانب الفرجوي الجانب المتعلّق بالفضاء،وما يعرفه من تنوّعات (قاعة ايطاليّة – مسرح دائريّ – فضاء مفتوح) فلا مناص لنا من الاعتراف بأنّ شكل التّفاعل بين المتفرج، والفرجة سيتأطّر لا محالة بهاذين العاملين الفرجويّ، والفضائيّ، وفي هذا السّياق تؤكّد"**مونيك لابو انت**" حسب ما أدرجه "**بوجراند**" أنّ" التّنظيم الفضائي للمكان المسرحيّ، ومجموع القواعد المعروفة كلّها ضمنيّا لدى المتفرّج، والممثّل والإرساليات المنقولة من الحدث كما تُؤطّر التّفاعل بين الممثّل والمتفرّج' وبتأكيدها على هذا تحاول تحليل العلاقة بين الممثل، والجمهور، والفضاء في مرحلة تنشيطية spectacle danimation. مبررة الاختلاف الموجود بين انتقال الممثل نحو فضاء غير فرجوي ،وبين الانتقال التّقليدي للمتفرّج في لحظة التّلقي،وفي هذا الإطار ترتبط طرق الإدراك لدى المتفرّج بطبيعة العلامات المسرحيّة، فمن المؤكّد أنّ المسرح كفرجة هو لقاء بين علامات من طبيعة مختلفة (سمعية /شفويّة / بصرية/

ديكورات / أزياء/حركة وضعيّة الجسد/ تنقلات الممثّلين ...).إنّ التّلقي المسرحيّ يفرض التّواصل بطرق حسّيّة،وإدراكية، وسمعيّة بصرية ،وربما بحساسيات عضويّة متاخمة منطلقة بشكل غير مباشر" **(بوجراند، 1998، صفحة 213)**

3-4-دومارينيز: تجربة المتفرّج بين الانفعال والتّأويل: إنّ ضبط ميكانيزمات التّلقي لدى المتفرّج كانت له محاولات عدّة منها :"موقف"**ماركو دومارينيزMarinis** " الذّي نقد بعض الدّراسات المسرحيّة وسماها دراسات ما بعد الحداثة، وخاصة فيما يتعلق بموقفها من تجربة المتفرّج حيث تختصر التّجربة فيما هو انفعالي وهي تعتبر الانفعال بمثابة التأثير الوحيد للفرجة على المتفرّج، كما تعتبره ظاهرة مباشرة، ومستقلة عن العمليات المعرفيّة الأخرى كالتّأويل، والتّقويم، والتّذكّر إنّ هذه النّظريّة الانفعاليّة تصدر في نظر "دومارينيز"عن رؤية ساذجة فحاول بناء تصوّر جديد، ومغاير حول تجربة المتفرّج انطلاقا من قواعد نفسيّة، ومعرفية صحيحة بلورت في إطار ما سماه "التّصور السّيميومعرفي للتّجربة المسرحيّة"هذا التّصوّر الذي يرفض التّقابل بين ما هو انفعالي، وما هو إدراكي ،ويؤكّد على أنّ التجربة المسرحية باعتبارها تجربة جمالية ينبغي أن تفهم كمجموعة معقدة من العمليات الإدراكيّة التأويليّة، والانفعاليّة، والتّقويميّة،التي تتداخل كلّها، وتتفاعل فيما بينها".**(Marinis، 1976، صفحة 214)**

نخلص أنّ المتفرّج – كيف ما كان موقعه وعلاقته بالفرجة – ليس سلبيّا ،كما أنّ تجربة التّلقي لديه لا تنبني على معطيات حسيّة فقط ،وإنّما يتداخل فيها ما هو انفعاليّ، وما هو إدراكيّ، ومعرفيّ وإذا حاولنا ربط هذه العمليّات بطبيعة الفرجة المسرحيّة نجد أنّ المتلقي عند مشاهدته لعرض مسرحيّ معيّن يحاول تكوين بنية حكائيّة حول ما يجري أمامه، ويعمل على ربط العلاقة بينها من أجل بناء المعنى ،لأنّه في غياب المعنى يحسّ المتفرّج وكأنّه عاش نوعا من الانقطاع في اللّذة.

- **4- التّلقي والعرض المسرحيّ :**

لقد كان التّركيز في أواخر القرن الماضي على المتلقي، وآليّة استقباله للعرض المسرحيّ بدلا من معالجة ذلك على مستوى جمهور المتلقين انطلاقا من أنّ عمليّة التّلقي ذاتها هي فعل يمسّ كل متلق سواء كان قارئا ،أو مشاهدا بشكل متفاوت، وأنّها "عمليّة ذاتيّة تتحكّم فيها عناصر مختلفة اجتماعيّة، ونفسيّة وثقافيّة...،حيث يرى "بورديو"أنّ إدراك العمل الفنيّ يخضع للقدرات الفنيّة للجمهور ومعرفته التي تقوم هي الأخرى على فكّ الرّموز الثّقافيّة .لأنّ عمليّة الإدراك تخضع لطبيعة العمل الفني المقترح على لجمهور، وأنّ كلّ عمل فنّي يحدّد نمط الإدراك، كما أنّ الخيال الذّي تنطوي عليه عمليّة الإدراك يختلف من عرض إلى آخر. حيث يمكن التّعامل مع إدراك الجمهور للعرض المسرحي من وجهة نظر سوسيولوجيّة كما يعتبر أصحاب هذه الطروحات أنّ العرض المسرحيّ عبارة عن مجموعة من الأحداث الدّالة التي يقوم المتلقي بتفسيرها حسب معارفه، وتحكمه في المدوّنات المستعملة من طرف المبدعين، علما أنّ هذه المدوّنات تحمل دلالات ثقافيّة، وهذا يعني أنّ قدرات المتلقي ،لفك الرّسائل التي يحملها العرض تخضع لتعليم المدوّنات وفي هذه الحالة يمكن الحديث عن الإدراك في إطار القدرات الفنيّة، وحسب "بورديو" فإنّ الموضوع الفني

يخضع للتّفكيك،ويرى أنّ الشّخص المثقّف هو الذي يمتلك المدوّنات التّي تمّ تعلّمها عن طريق وساطة عاملين بيداغوجيين هما "الاسرة والمدرسة" واللّذين يتعلّم بواسطتها تذوّق بعض الفنون".(بوكروح، 1998، صفحة 248)،لأنّ "الملاحظات التّي تقدّمها النّظريّة السّوسيولوجيّة تبدو غير كافية للحكم بأنّ إدراك الجمهور يخضع فقط إلى معرفته،ف"بعض المتفرّجين غير قادرين على الإدراك التّحليلي الاستدلالي، فالعروض المسرحيّة يقبل عليها حتى ذلك الذي لم يذهب إلى المدرسة إطلاقا، وهذا يعني أنّ هناك معنى يمرّ يمكن للمتلقي أن يدركه بالإحساس والشّعور دون أن يدرك معناه"(بوكروح، 1998، صفحة 249)، دون أن يخضعه للتّحليل، وهو أيضا لا يعني أنّ نقلّل من الخبرة الجماليّة،التي تقتضي تربية، وتتطلب أن تُصقل لترفع الذوق،وتمنع كل الأحكام المطلقة .

في دراستها واهتمامها بالمتلقي المسرحيّ ترى"**أوبيرسفيلد Ubersfeid**"أنّ العرض المسرحيّ حدث متعدّد الشّخصيات منها الشّخصيّة الجوهريّة،بيد أنّها لا تظهر على خشبة المسرح ،وقد لا تعمل شيئا ،ولا تشترك في الفعل الدرامي إنّها شخصيّة المتفرّج ،فهو الذّي يوجّه إليه الخطاب الشّفهي ،والمسرحي (العرض)، وفي ضوء هذه المكانة التي تمنحها"اوبيرسفيلد"للمتفرّج تقرّر مسألة محسوسة في نظريّة التّواصل المسرحيّ،وهي عدم وجود مسرح (عرض)،إذا لم يكن ثمّة متفرّج في المسرح (مكان عرض) على الرّغم من أنّ "سوزان بينيت"تعتقد بأنّ أبحاث"أوبيرسفيلد"تتجاوز نماذج التّواصل المسرحيّ لتبحث في مسألة لذّة المتفرّج" (بينيت، 1995، صفحة 34) .بتصرف الباحثة

ولكنّ هذه المكانة لا تتحقّق لكل متلق يحضر المسرح لمشاهدة عرض ما ،بل تكون لمن يؤدّي عملا ذهنيّا أثناء المشاهدة فيستجيب سيكولوجيّا لذلك العرض، ويتمثّل ذلك العرض في تنسيق المتفرّج لإحساسه،وعدم نسيان استشعار الرّاحة التّي تعقب المتعة .ولكنّ "**أوبيرسفيلد"Ubersfeid** تستدرك صعوبة هذا العمل تزامنيّا فتقول: "إنّ من المستحيل أن يستطيع المتفرّج أن يرى ويسمع كل شيء في آن واحد ويشاهد جميع الممثّلين ويفهم جميع الرموز ،فهو يشيّد مجموعات للإخراج ويعدّلها. وإذا كان ثمة اليوم اتجاه حالي للإخراج فهو إلى التحرر التّدريجيّ من هذا الشكل المبدع عند المتفرّج سواء عرضت عليه حركات منقطعة يلزم أن يبذل مجهودا لتجميعها،ليقترح لها معنى أو كان ثراء الحركات الضئيلة التي يقوم بها الممثلون، ودقّتها يجعلان من الصعوبة أن يتابعها كلّها عند جميع الممثلين أو كان المتفرّج غارقا تحت شلال العلامات، والصور وفي كل تلك الحالات يقوم المتفرج ببناء أساليبه في حدود قدراته على الملاحظة واتّساع ثقافته (المسرحية والتشكيليّة) حتى في الحال التي يوجد فيها توازن في الخلق المسرحيّ حين يكون المتفرّج غير معرّض للضياع ويثري العمل الثّقافيّ التّركيبيّ للصور حين يضطرّ المتفرّج إلى بذل المجهود و التركيز على جميع مراجعه الثقافيّة" (اوبيرسفيلد، دت، صفحة 112)

كما تُشير أيضا إلى أنّ"الجهد الذّهني الذّي يبذله المتفرّج، وهو يتلقّى التّجارب الإخراجيّة الحديثة أكبر بكثير ممّا يبذله مع التّجارب التّقليديّة لكون الحداثيّة تميل إلى التّعقيد في بنائها الفنيّ،حيث وبطريقة تتبعثر فيها الأشياء، وتتنافر الإشارات التيّ يقوم بها الممثّل فيضطرّ المتفرج إلى الاستعانة عن ذلك التّقطيع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة في المعنى، ولكنّها لا تُشكل حوارا منظّما بل كوكبات ذات معنى ،بل

قد يكتفي باللّصق (اوبيرسفيلد، دت، صفحة 115)،ولكن "**اوبيرسفيلد**"**Ubersfeid** تعترف بصعوبة هذا العمل الذّي يتّصف بالبراعة، وترى أنّه يتطلّب نوعا من الخفّة، وسرعة الإدراك الذّي لا يتكرر.وهذا يعني أنّها تتحدّث عن متفرّج مثالي الأمر، الذّي يجعل من رؤيتها لعمليّة التّلقيّ المسرحيّ ذات منحى محدود من النّاحية العمليّة، وتبحث"**اوبيرسفيلد " Ubersfeid** "في عملية الأدوار التّي يُؤديها المتلقي، والتي تشترط فيه أن يكون فاعلا.

أشرنا إلى المتلقي (المشاهد) الزائر للرّكح المستمتع بالعروض المباشرة، أو عبر الوسائل التّكنولوجيّة حسب أراء بعض النّقاد والبّاحثين، ثم نشير الى المتلقي القارئ، والذي تشير له نظريّة التّخاطب باعتباره ظاهرة لازمة للأدب فكونه قارئا، يتوقع منه أن يقوم بعمليّة التّأويل أثناء التّلقي، أو القراءة ،وينتظر منه أيضا أن يثري البلاغ الأدبيّ بإضافات شخصيّة من أرائه،لأنّ" التّخاطب البّلاغيّ اللّغويّ غامض في أساسه، فالقارئ يعمد كلّما واجه نصّا أدبيّا إلى امتحانه، ومن هنا كان الأثر الأدبيّ في نظريّة التّخاطب أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات المتعدّدة، ويتقبّلها فيزداد بها ثراء على ثرائه، كما أنّ استراتيجيّة التّلقي مشروطة بنص أدّاه الممثل بوصفه محورا، وأنّ إرساء أرضيات التّلقي تتحدّد من خلال عناصر الخطاب التي حدّدها "جاكبسون" وهي المرسل ،المرسل إليه، الشّفرة ،السّياق، والمرجع كلّها تتضافر لتؤدّي وظيفتها على أكمل وجه" **(علي ن.، 2006، صفحة 1)**

تمثّل فعاليّة المتلقي سواء كان قارئا أو مشاهدا كتلة من العلامات ذات الدّلالات المتعدّدة لأنهّ يُسهم بطريقة ما في إنتاج المعنى عبر الاحالات التّي تكون في ذهنه ممّا يقرأ ،أو يحضر، فتكون له ردود الأفعال والتّصوّرات التي لا تتّم دون تفاعل حيويّ بين المتلقي، والخطاب سواء كان نصا ،أو عرضا، حيث يقوم المتلقي بردم الهوّة التّي بينه وبين الخطاب المسرحيّ عبر إكماله للفراغات النّصيّة، والتّي تكون موجودة دائما سواء في النّص، أو العرض ،لأنّ العمل الفنّي كما أشرنا في النّظريّة الظاهراتيّة للفنّ له قطبين الفنيّ والجماليّ، فالفنيّ يُشير إلى العمل كما أبدعه المؤلف،والجماليّ يُشير إلى التّحقُق الذّي أنجزه القارئ ومن هنا فالعمل الفنّي لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنّص، إنّما يقع في منتصف الطرّيق بين الاثنين لأنّه يشي بأشياء أكثر ممّا يشي بها النّص المقروء، ولهذا يرى "**رولان بارث**" أنّه يتوجّب النّظر إلى العرض المسرحي بوصفه تكوينا إشاريّا يحمل العديد من الدّلالات الغير لغوية لأنّه فعل مركزيّ إلى أقصى حدّ يستخدم أدواته الخاصّة لايصال فكرته "إنّه فنّ الشّفرة،أو الشّفرات التّي يرسلها العرض تتّصل بمرجعيّات محدّدة، قد تكون اجتماعيّة، أو ثقافيّة، أو إيديولوجيّة ،ومن فضائل هذه المقاربات النّقديّة الحديثة إعلاء شأن المتلقي في العمليّة الإتّصاليّة، سواء من حيث علاقته بخطاب الفنّ الأدبيّ أم بمجمل خطاب العرض، ولإبراز دور المتلقي في العرض المسرحيّ وجب على المخرجين تحديث العرض، بالاجتهاد في تطوير قواعد اللّعبة المسرحيّة لجعلها أكثر مواءمة لروح العصر، ونمط الذائقة ،بقصد الوصول إلى المتلقي الذّي طالما وُصف بأنّه مستهلكا سلبيّا.ولهذا اشتغل –المخرجون وفق آليات مستحدثة تدرك أهميّة المتلقي ،تثير انتباهه من دون أن توهمه، وتحقيق هذا الأمر يحتاج إلى أن يكون المتلقي على درجة من الثّقافة حتى يتمكّن من ملء رموز العرض المسرحيّ، واستيعاب مضامينه ،وفي مقدمة هذه المؤهلات

امتلاك الوعيّ الثّقافيّ، والذّوّق الرّفيع لجماليات التّشكيل الحركيّ لمنظومة العرض المسرحيّ.(يوسف، 2008، صفحة 44). فالمتلقي المعاصر ينبغي أن يكون الابداع، والخطاب الموجّه له على مقاسه الفكريّ ،والايديولوجيّ فشكل العرض المسرحيّ، ونوع الفاعليّة الاخراجيّة لها دورها المهمّ في تحديد نوع المتلقي، وعليه فإنّ أساليب الإخراج القديمة لم تعد تصلح لمتلق واع، لأنّه بحاجة لإبداع ، وإخراج يُشبع طموحه، ويشبع خياله المعاصر.

أمّا **"أمبرتو إيكو"**فيستند في مقاربته في المسرح إلى سيميوطيقا القراءة،التي تمثّل جزء من اهتمامه الواسع في دراسة سيميوطيقا **"تشارلز ساندرز بيرس"**بشكل عام فقد كان دافعه وراء تأليف كتابه (دور القارئ)، ومقولة هذا العالم عن التّولّد اللامحدود للعلامات التي تقوم على مبدأ أساسي مفاده أنّ العلامة شيء يفيد معرفته بشيء آخر "فهي توجّه لشخص ما بمعنى أنّها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربّما علامة أكثر تطوّرا **"(العربي، 2018، صفحة 56)** ،انطلاقا من ذلك سيكون دور القارئ في العمليّة الابداعية هو إنتاج النّصوص التأويلية الجديدة، فالقراءة تبدأ باستثارة معجم المعاني المحتملة للمفردات المقروءة ، التي تفضي إلى إقامة العلاقات النّصيّة بين وحدات النّص، وهو ما أقرّ به "إيكو بقوله: " أنّ المتلقي في اللّحظة التي يتقبّل فيها الموضوعات الإخراجيّة يصبح كل عنصر من ذلك العالم الذي جرت صياغته على الخشبة (أي في العرض المسرحي) له دلالته إلاّ أنّه في إطار الصياغة الإخراجية لا يكون تعامل المتلقي مع التجسيد الخطي للنص فقط ،بل مع مجموعة من الأنظمة العلاماتية التي تتألف من ثلاثة عشر نوعا من العلامات ،كما حدّدها "تاديوز كوزان" في كتابه الأدب والعرض المسرحي وهي : الكلمات التّعبير الصّوتّي، المحاكاة بالوجه والإيماء، حركة الجسد،الماكياج ،أغطية الرأس، الملابس ،الإكسسوارات الديكور،الإضاءة ،الموسيقى ،الضوضاء" (عواد، 2016، صفحة دص)، كما يحدّد سمتين تميّزان العرض المسرحيّ تؤثّران على طبيعة التّلقيّ المسرحيّ الجماهيريّ، الأولى عملية تكوين العلامة المسرحيّة على الخشبة ،تلك العلامة التي لا تمثلها اللّغة، كما هو الحال في النّص المكتوب ،بل ترتبط بوعي المتلقي، الأمر الذي يعمل على إبراز أنّ عالم الّخشبة هو عالم مخلوق متخيّل. أمّا السّمة الثانية فهي عمليّة **التغذية الراجعة Feed BackK.** [1]* فالمتلقي حينما ينظر مثلا إلى شخص ثمل جدا في العرض المسرحيّ، قد يضحك عليه، أو يشتمه، أو قد يبدر منه ردود أفعال إزاء ردود أفعال المتلقين المحيطين به، ومن ثمّ فإنّ الرّسائل المسرحية تتشكّل أيضا بواسطة التّغذية الرّاجعة التّي يُنتجها المتلقي بواسطة عمليّة الاتّصال".**(أحمد ج.، دس، صفحة 19)**.

وإذا جاز لنا إحالة رؤية **"أيكو"** بين المؤلّف، والقارئ المرسل، والمتلقي في نموذج الاتّصال اللّغويّ الذّي اقترحه" **جاكيبسون**" أي حينما يجري إنتاج عرضها لا لكي يشاهده متلقيّ بعينه، بل لكي تتداوله

[1]/**التغذية الراجعة Feed BackK**.:تعرف التغذية الراجعة بانها "مجموعة من المعلومات الصادرة عن السلوك، قد يستقبلها الفرد من خلال مختلف اعضاء الحس المستقبلية كنتيجة لجهده ".اما التغذية الراجعة اجرائيا فهي آليةالإفادةمنردودالافعال السلوكيةواللفظيةالمنطلقة عنمحفز يثيره الفعل الابتدائي الرئيسي للممثلين لاستخلاص نتائج جديدة.

جماعة كبيرة من المتلقين ،فإنّ منتجيّ العرض، وفي مقدّمتهم المخرج يدركون أنّ هذا العرض لن يؤوّل وفق رغباتهم بل سيؤوّل على أساس استراتيجيّة معقدة من التّفاعلات التّي تستوعب داخلها المتلقين بمؤهّلاتهم الثّقافيّة بوصفها موروثا اجتماعيّا، وانطلاقا من ذلك فإنّ فعل التّلقي هو تفاعل مركّب بين أهميّة المتلقي من خلال معرفة ثقافة مجتمعه الذّي يحيا فيه، وبين الأهليّة التّي يستدعيها العرض لكي تتمّ عمليّة التّلقيّ من خلال الارث الاجتماعيّ، والثّقافيّ للنّص المقروء"فالأعمال الأدبيّة تحيلنا إلى حرية التّأويل ،لأنّها تقترح علينا خطابا ذا مستويات قراءة متعدّدة وتضعنا وجها لوجه أمام لبس اللّغة ولبس الحياة ،على أنّه لكي نتقدّم في هذه اللّعبة حيث أن لكل جيل قراءته الخاصّة وطريقته التّأويلية المختلفة عن الجيل الذّي قبله ،وينبغي أن نكون مأخوذين باحترام عميقحيال ما يصفه بمقصد النص"(بنيت، 1995، صفحة 99)،

خلاصة ما جاء به "**إيكو**"في معارضته للتّأويل اللامتناهي الذي يحقّ للمتلقي ممارسته مع أي عمل إبداعيّ هو "أنّ الرّموز تتكاثر، ولكنّها لا تبقى فارغة "أي لا تبقى من غير مدلولات يمكن تفضيلها وعزلها بوصفها كذلك دون لبس"(بنيت، 1995، صفحة 102)، كما تؤكّد نظريّة **"بيرس"** في السّيميوطيقا وأضاف"باتريس بافيس"في مفهوم التّجسيد، وفي دراسته لعمليتي الإرسال والتلقي في المسرح ،وهو يلخّص من وجهة نظره مفهوم التأويل من خلال القارئ ،أو المتلقي في شكله الجماعي (بافيس، 1992، صفحة 90)، وقد أخذ هذا المفهوم عن **"فوديكا"** ونظريّة التّلقي"التّي تعتمد على إطار شكليّ يقدّمه للقارئ يحتوي على نقاط أو مواضع فراغ ،يقوم القارئ بملئها ويسميها التّجسيدات ويقصد بها جوهر الخلاف بين بنية النّص، وما يضيفه القارئ إليه بتجسيداته " كما يوضح أيضا الأسس التي تقوم عليها عملية التّجسيد في المسرح عبر التّفريق بين التّجسيدات الدّراميّة التي نراها مباشرة بأنفسنا والتّجسيدات التّي تصل إلينا بشكل غير مباشر من خلال الأشكال التّوثيقيّة المختلفة،مثل المراجعات النّقديّة،والمتابعات الصّحفيّة، والملاحظات، التّي يقدّمها الكاتب المسرحيّ، أو المخرج عن العرض من منطلق قراره عن العمل، ثم يكون دور المتلقي الذّي يقوم بتجسيد القراءة الأولى للنّص من خلال الإخراج المسرحي، ولكنّ التّجسيد الذّي يصل إلينا بشكل غير مباشر ،أو من خلال وسائط مكتوبة لا يمثّل من وجهة نظر "بافيس"تجسيدا كاملا، ومن خلال عمليّة استعادة التّجسيد الأوّل تجري مقارنة تلك الوسائط، وتحليلها بهدف استيعاب البنية الجوهريّة، التّي تحدّد عمليّة التّجسيد. وهناك أيضا التّجسيد الثّاني الذّي يوثّقه أحد المعنيين بالمسرح ، بواسطة الوصف ليس إلّا، سواء أكان ناقدا، أم باحثا ،أم صحفيّا ،أم متلقيا عاديا "(بافيس، 1992، صفحة 91)،

وفي عصرنا هذا أصبحت معظم المسارح تشرك المتفرّج في أعمالها فتطلب من الجمهور المتفاعل ألّا يأتي للتّسلية فقط بل يأتي ليشارك في العمل من خلال النّقد والتّوعية والتّفاعل، والاحساس، والدّعم أيضا".ويُضيف**"بافيس"** أنّه في دراسة حول المتلقي،أو القارئ العادي فإنّه يتمّ اختزاله،إمّا إلى كتلة هلاميّة غير مميزة،أو إلى تجريد (قارئ أو عالم لغويّات) فالتربية الاجتماعية التي تؤسس التّكوين الاجتماعي للمتلقي تظلّ خرساء أثناء عملية التلقي واكتساب النّص،إنّمثلهذا التّلقي يمكن فهمه إذا أخذنا بالاعتبار فترتين تاريخيتين كما فعل"بريخت" بوضع العمل الأدبي داخل سياقه الاجتماعي والمتلقي داخل سياق عصره وفي إطار منظومة توقعاته الفكريّة والجماليّة "(بافيس، 1992، صفحة 92).

"أمّا المسرح العربيّ فقد أصبح له متلق واع مشارك، وفعّال في علاقته بالعمل الفنّيّ، فالمسرح المعاصر ليس بحاجة إلى متفرّج مخدّر بالأفكار التّي يشجعها المسرح المتخلّف، وهو ما استدعى علاقة جديدة بينه ،وبين العرض، والتّي يفتقر لها الجمهور في المسرح العربي المعاصر، وهذا نتيجة لأسباب تكمن في طبيعة نشأة المسرح العربي ،والواقع السّياسي السّائد في العديد من البلدان، وكذلك قصور في الثّقافة المسرحيّة التي يمتلكها المتلقي في المسرح العربي، وقد أخذ المخرج المعاصر على عاتقه عملية فهم طموحات المتفرج بشكل واع ومعرفة احتياجاته ورغباته المعاصرة بشكل صائب ومن جانب آخر تطلب الأمر من المتلقي أن يعيّ جيّدا دوره في المسرح الجديد وأن يفهم أن الشيء الجوهري في علاقته بالمسرح يكمن في التّفاعل حتى يتوصل إلى ما هو خفي في عمل الكاتب أو المخرج أو في عمل الممثل وفي العرض ككل.كأن يدرك ما الذي يريد الممثل أن يقوله والهدف المنطقيّ للعرض المسرحي بصفة عامة حتى يستقيّ منه ما يخوله إلى مواجهة الحياة ويتوصل إلى فعل التغيير والبناء"(عكاك، 2001/2000، صفحة 78)

وهذا يتوقف على قدرة هذا المتلقي سواء كان قارئا ،أو مشاهدا على تفكيك شفرات هذا العمل وفهم الرّسالة ،وهنا يجب الإشارة إلى ثقافة القارئ ،وتردّد المشاهد على المسرح، وهما يعدان عاملين أساسيين في تدريبه على استعمال، وفهم الرموز، وبالتّالي محاولة فكّها، وفهمها، والاستفادة منها." فتردّد المشاهد للتّفرج على العروض المسرحيّة سيجعل له علاقة دائمة مع الشّفرات،التّي تستعمل في العرض المسرحيّ، وستمكّنه من التّعرّف بسهولة على خصائص المسرح، وبالتّالي يستطيع في وقت لاحق أن يحلّل العرض، ويفهم الرّسالة المسرحيّة بكل ما تحويه من رسائل مُضمرة، إنّ مسألة إعداد الجمهور هي مهمّة كلّ الذّين لديهم يد في النّشاط المسرحيّ "(عكاك، 2001/2000، صفحة 78)

ومن ناحية أخرى نجد أنّ "**أن اوبيرسفيلد**"**Ubersfeid** حاولت تطبيق وظائف الاتصال فتقول" أن هذه الوظائف ليست مقتصرة على النّص المسرحيّ فحسب وإنّما نجدها في العرض، وتتوقف بدورها عند ثلاث عناصر أساسية في عملية التّلقي المسرحي :الأولى تتعلّق بكيفيّة قراءة بنيّة النّص المسرحيّ و الثّانية تتعلق بالرّسالة المسرحيّة التّي تحتوي محرّضات تستحث الفعل عند المتفرّج، أمّا الثّالثة فهي الطابع الإنكاري للرسالة المسرحيّة، والتي تتجاوز مفهوم التّواصل لتقترب إلى مفهوم الاستقبال" (اوبيرسفيلد، دت، صفحة 211).

إنّ المسرح بشقيه المقروء ،والمشاهد هو تلق إيجابي عن طريق قارئ فهيم ، ومتفرج متعوّد باعتباره صورة فنيّة تسمح للمتلقي المشاركة في تركيبته من خلال شفرات مبطنة يستلمها المتلقي، ويتواصل بها مع الكاتب، أو من خلال العرض كمشاهد،وفي هذا الصّدد أكد "**رئيف كرم**"على دور وأهمية الاتصال غير اللّفظي أو التلقي غير اللّفظي في العرض المسرحي إذ يشير قائلا : "إنّ تغييبنا للكلام الملفوظ في العرض المسرحي بوجه خاص لغرض هو إثبات أهميّة المقوّمات غير اللّفظية كالإيماء، الفضاء وغيرها."(كرم، 1996، صفحة 238)، وهنا نتعرّف على أهميّة البصر كأداة تلق هامّة، ومؤثّرة نظرا لتعدّد أبعاد إرسالها وتلقيها، بالإضافة إلى تعدّد اللّون ،وتعدّد مستويات القراءة الجزئية، والكلية لإشارتها .ثم يأتي السّمع بنسبة أقل أهمية من البصر،وهو يعمل ببعدين هما : الصّوت، والزّمن الخطي، ومن ثمّ الشّم واللّمس

والذّوق أيضا" (كرم، 1996، صفحة 239)، لقد أثبتت الدّراسات أنّ الانسان يُستخدم التّواصل غير اللّفظي بنسبة 75 بالمئة في المحادثات اليوميّة حيث تنتقل هذه الرّسائل بواسطة الإيماءات ،وأوضاع الجسد، و تعابير الوجه ،وغيرها من الرّسائل الشّفويّة اللّمسية والذّوقيّة، والبصريّة، التّي يجري نقلها من خلال قنوات متعدّدة، وهي تعبّر عن أعماق الكائن البشري الدفينة ،في مزاجه، وتربيته، وثقافته الاجتماعيّة ذلك أنّ لغة الجسد فطريّة جزئيا، ومكتسبة، وأكثر من هذا أنّها تعكس الواقع مباشرة، على نقيض اللّغات اللّفظيّة، التيّ تعكس المنطق الثّقافي".(كرم، 1996، صفحة 238)

وقد جرى تصنيف التّلقي غير اللّفظي إلى سبعة أنساق هي: الرّوائح، الملابس، الأشياء المصنّفة بكل ما يكمّل الجسد من زينة، ولوازم، وأقنعة، ولباس وغيرها ،الأصوات غير اللّفظيّة ،علاقة القرب، والبعد، حركة الجسد، ولغة الزّمن .

وبرغم أنّ العرض المسرحيّ يحتاج إلى إعمال شديد لآليات التّأويل، وبداهة أشدّ من استعمال هذه الآليات ،حيث ينحصر المتلقي مع المرسل في لعبة زمنيّة هي فترة العرض المسرحيّ، وعلى المتلقي أن يحشد دلالته خلال هذه الفترة ،فيما يبقى المرسل يُحاول قراءة الحدث،والحركة،والصّمت، واستنباط دلالة ،كل هذا ليس في فترة العرض المسرحيّ وحسب، بل تُجزئ هذا العرض خلال كل حدث بعينه، ثمّ الخروج بالصّورة الكليّة بعد انتهاء العرض،إلاّ أنّ عملا كهذا يتطلّب تقنية عاليّة في التّلقي، وفرز شديد التنبّه بين لحظة العرض المسرحيّ، ولحظات التّذكّر التّي قد تليه ،والتي قد تشوبها خبرات أسبق من لحظة العرض ربما تمتزج بشكل خفيّ، وغير ظاهر في الذاكرة البشريّة ،قد تؤثّر على نوعيّة التّلقي، وعلى القرارات التي يأخذها المتلقي بالنّسبة للعرض فيما بعد .(سلمان، 2007)

لذلك.فأيّ قراءة تستدعي تلك الخبرات، والمعلومات السّابقة المخزّنة في ذهن المتلقي"والقراءة المثاليّة هي تنظيم المعلومات في أنساق معيّنة لا يتدخّل أيّ منها في الآخر، إلّا بالقدر الذّي يجعل من قراءة العمل موضوعيّا،ومشفوعا بالدّلائل،والقرائن المستنبطة من نص العرض المسرحيّ ذاته، لا من مخيال المتلقي، والتّراكم الخبراتي المتراكم لديه،وهي حقا عمليّة تتطلّب من القارئ للمسرحية أن يستحضر نفسه لمشاهدة العرض،وأن يستحضر كافّة آليّاته الفكريّة،والتّأويليّة من أجل مشاهدة عرض خلال مدّة زمنيّة معيّنة، وفي إطار آليات التلقي المسرحيّ تختلف طبيعة التّلقي حسب علاقة المشاهد بالعرض، وبالمسرح ككلّ فذوق المشاهد،وتكوينه المعرفيّ، ومدى اعتياده على الرّموز المسرحيّة ومعرفته المسبقة للنّص بالقراءة، كلّها عوامل تلعب دورا في مستوى، ونوعيّة التّلقيّ .كذلك، ومن ناحية أخرى، هناك عوامل تتحكّم هي الأخرى في عمليّة التّلقي، وتلعب دورا فعالا فيه، وهي عوامل ماديّة، منها موقع المشاهد في الصّالة، ودرجة الإنكار بالنّسبة لما يُقدّم على الخشبة، وغير ذلك"(حسن، 2006، صفحة 29).والواقع أنّ المهمّ في عمليّة التّلقي ما يقوم به المشاهد اتجاه ما يراه، ففي كلّ عمل مسرحيّ يربط المشاهد بين مرجعه الخاص، ومرجعيّة العمل ،وبين العالم الوهميّ المعروض عليه، وبين واقعه هو الذّي يعيشه .

وفي السّنوات الأخيرة تطوّرت الحركة المسرحيّة العربيّة، وأصبح المتلقي أكثر وعيا بالفنّ المسرحيّ وكذلك فإنّ التّطوّر الملموس الذّي حدث في فنّ الكتابة المسرحيّة في إخراجها، وتمثيلها قد أكسب المسرح

جماهيريّة، وشعبيّة أكبر حجما من ذي قبل، فمثلا نتيجة معالجة بعض النّصوص المسرحيّة أصبح مرتاد المسرح له دوافع اجتماعيّة، وفكريّة، وثقافيّة لمعالجة بعض المسرحيّات للمشاكل الضّرورية، ومناقشة الواقع ،بحيث حاولت تطوير وعي الجمهور، ودفعه إلى ربط المشاكل المحليّة الخاصّة بالمشاكل العامّة"(علي ف.، 1998، صفحة 28).

وفي الأخير إنّ الفهم الصّائب لأهميّة، ودور الفنّ بشكل عام، والمسرح بشكل خاص يحتّم على المؤلف للنّص المسرحيّ، والممثّل،وحتى العاملين في هذا المجال معرفة نبض المتلقي المعاصر،حتى يكون التوجّه إليه صحيحا من أجل أن تعطي العمليّة الفنيّة نتائجها المطلوبة.

الفصل الثّاني

المسرح الجزائريّ

بحث في المفهوم

والنّشأة والتّطوّر

- **تمهيد :**

يُعتبر المسرح من أهم الفنون الأدبيّة المرافقة للإنسانيّة حيث كان وسيلة تعبيريّة عن معتقدات الشّعوب، وأحلامها، وآلامها ،وقضاياها، كما كان يُمثل الجانب الثّقافيّ، والحضاريّ في حياتهم، وهو كغيره من الفنون، يتأثّر بكلّ ما يطرأ على المجتمع، لأنّه أقرب الألوان الأدبيّة للحياة .التّي نعتبرها مسرحا واقعيّا نعيشه يوميّا، يُمثّل فيه كل فرد منّا دوره بعيدا عن خشبة المسرح، وقد تنوّعت المصطلحات في الدراسات الأدبية والفنيّة المعاصرة، ولم تتمّ التّفرقة بينها بشكل واضح وجدّيّ، وأُستعملت حسب اقتناع كل باحث واطّلاعه الخّاص، لذلك صادفتُ في عروضي التّقييمية المقدمة أمام ثلة من أساتذو معهد الأدب واللغات في الأيام الدكتوريالّية اشكاليّة المصطلح من طرف المؤطّرين فمنهم من اقترح تعديل العنوان، على اعتبار أنّ المسرح يعني الهيكل العام،والبناء المخصّص للعروض ولا يحمل معنى الفن والأدب ، وعليه واعتبارا لهذا التباين في المفهوم لا يصح اعتماد مصطلح المسرح الجزائري بهذا المفهوم كعنوان ،لذلك ارتأينا البحث، والتّدقيق في المصطلح أوّلا من خلال تحديد المفاهيم الأصليّة من أمّهات الكتب والمعاجم ،لنصل إلى الجواب السّليم من منظور العلم ،وفي هذا الصّدد سندرج مجموعة من المفاهيم التّي تناولت المسرح، والمسرحيّة، كما سنعرض الفرق بينهما بإيجاز.

أوّلا - مفاهيم ومصطلحات (المسرح ،والمسرحيّة)

• 1- مفهوم المسرح :

1-1- المفهوم اللّغوي للمسرح : تتغيّر المفاهيم،وتتجدّد كل يوم في السّاحة العلميّة، والأدبيّة، والفنيّة حتى بظهور اتّجاهات مسرحيّة فنيّة جديدة ،وباعتبار المسرح مزيجا متجانسا من الأدب، والفن جامعا لهما يحمل الصّفتين معا،وبما أنّ الأمر بهذا التّعدّد لابدّ من الخوض فيه لبيان المفاهيم والتّعريفات، التّي سنوضّح من خلالها مفهوم عبارة **"مسرح "** كما سندرج دلالات المصطلح من النّاحيتين الفنيّة، والأدبيّة،وبذلك،فالتّساؤل المطروح هنا ما هو المسرح ؟ وهل اختلاف المسمّيات، والمفاهيم لمصطلح واحد أمر عاديّ ؟ هل المسرح أدب أم فنّ؟ وهو سؤال أثير منذ عهد **"أرسطو"** وحتى يومنا هذا للكشف عن أبعاده التّي تتلوّن بألوان الحياة المختلفة ،وقد وردت لفظة "مسرح" في القرآن الكريم، أو مادة (س،ر،ح) بصيغ متباينة أذكر منها قوله تعالى: ﴿ **ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون**﴾"(القرآن الكريم، سورة النحل الآية 06) تخرجونها إلى المرعى. وقوله أيضا : ﴿ **فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحا جميلا**﴾"(القرآن الكريم،، سورة الأحزاب ،الآية .28) **" أسرّحكنّ، بمعنى أفارقكن ،سراحا جميلا دون مباغضة. كما نجد أنّ أهمّ المعاجم تناولت مفهوم المسرح منها" ابن منظور" الذي أورد في معجمه" لسان العرب"في مادة (س ر ح) أنّ المسّرح بفتح الميم مرعى السّرح ،وجمعه المسارح، وهو الموضع الذّي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي"** (المنظور، 2004، صفحة 108) فالمسرح يرتبط بالحيّز المكانيّ من العمل. كما أورد " **الخليل بن أحمد**

الفراهيدي" صاحب"معجم العين" تحت مادة سرح: سرحنا الإبل، وسرّحت الإبل سرحا، والمسرح مرعى السّرح ،والسّرح من المال ما يغدي به، ويراح، والجمع سروح اسم للرّاعي ،ويكون اسما للقوم الذّين هم السُّرحُ" (الفراهيدي، 2003، صفحة 233)

إذن فالمسرح من خلال ما تقدّم في اللّغة يمثل الحيّز الذّي تدور عليه الأحداث،كما صدر في معجم **"أساس البلاغة"مفهوم للمسرح في مادة (س /ر/ ح)"سرح الصّبيان ،والدّواب وسرح إليه رسولا ،وسرّحت شعرها أي مشّطته ،أمّا إذا قلنا سرح الشّاعر الشّعر بمعنى خرج إلى سرح له ،وهو المال السّارح، وسرحه في المرعى سرحا وسرح بنفسه سروحا"**(الزمخشري، 1996، صفحة 203)، فالمسرح هنا هو المكان الذي ينطلق فيه الإبداع.

أمّا في" **القاموس المحيط"للفيروزأبادي" المسرح بالفتح المرعى**" (الفراهيدي، 2003، صفحة 228).وهو في " **المعجم الوجيز**" أيضا " المسرح مرعى السّرح ،ومكان تمثّل عليه المسرحيّة ،وجمعه مسارح"(مجمع اللغة العربية ، 1989، صفحة 308)، وجاء في"**معجم المصطلحات العربية" المسرح "هو البناء الذّي يحوي الممثّل، أو خشبة المسرح،وقاعة النّظارة** "(المهندس، 1984، صفحة 248)، كما ورد مصطلح المسرح في"**معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيّة**" أنّه" **المكان المهيّؤ مسرحيّا لتقديم عروض تمثيليّة**"(حمادة، دس، صفحة 216)،وجاء تعريفه في "**المعجم الشامل" المسرح بفتح الميم :مرعى السّرح ،والجمع فيه المسارح والمسرح في عصرنا، خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثّلون عند تمثيل أدوارهم ،والجمع المسارح"** (العال، دس، صفحة 162)، أمّا في معجم **"تاج العروس" فالمسرح مأخوذ من لفظة السّارح الذّي هو اسم الرّاعي الذّي يسرح الإبل، ومنه قول الشّاعر:**

فلو أنّ حقّ اليوم منكم إقامة**** وإن كان سرح قد مضى فتسرّعا** "(الزبيدي، دت، صفحة 162)

ما نلاحظه من خلال هذه المفاهيم اللّغويّة المتعدّدة المشارب لمصطلح المسرح أنّها أجمعت على أنّه المرعى، أو الحيز ،والمكان.وبمعنى لغويّ أدق إنّ لفظة المسرح قد تعدّدت دلالاتها اللّغويّة بحسب ما وظّفت في معناهلكنّ المرجّح، وحسب ما قيل في اللّغة المكان الذّي تجري فيه أحداث المسرحيّة، وفعالياتها التّمثيليّة، والغنائيّة من طرف الممثّلين أمام جمهور المشاهدين.

2-1 - المفهوم الاصطلاحي للمسرح : تباينت المفاهيم الاصطلاحيّة للفظة مسرح ،واختلفت بين المنظّرين له، ويعود هذا الاختلاف إلى الدّلالات والمعانيّ، التّي أخذتها الكلمة عبر التّاريخ ،والتّي تنوّعت بتنوّع النّظرة إلى هذا الفنّ، ومقوّماته، كذلك لما مرّ به العالم العربيّ من ظروف سياسيّة ،واقتصادية، واجتماعيّة فحسب المعنى الذّي توارثناه عن الإغريق يقصد به مكان للرّؤية ،كذلك ثمّة ما يشير إلى فعل المشاهدة والفرجة"(عساس، 2017، صفحة 47) ومن هنا سنحاول الفصل في هذه المفاهيم بحسب المعانيّ التّي تشير إليها،حيث نجد ارتباط مفهوم المسرح بالمكان في عدّة معاجم أهمّها ما جاء في "**المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**"حيث أورد أنّه " المكان الذّي يقدّم فيه العرض، ومكان الرّؤية أو المشاهدة "(حسن، 2006، صفحة 422). أمّا '**شكري عبد الوهاب**' فيرى: " أنّ المسرح قاعدة كبيرة تنقسم إلى قسمين الأول هو بناء يحتوي التّجهيزات المسرحيّة من إضاءة ومناظر وأثاث يتشارك فيها

الممثلون في تقديم الصّور الفنيّة المسرحيّة النّهائيّة ،والقسم الثّاني :هو باقي القاعة ،وتبلغ مساحتها نصف مساحة المنصّة ،وتزوّد بالمقاعد سواء في صالة ،أو في ساحة ،وتخصّص لجماهير المتلقين. هذه المقاعد تطلّ على المنصّة للفرجة (الوهاب، 2001، صفحة 9)،هذا يعني أنّ المسرح هو الهيكل الذّي ينقسم إلى قسمين قسم للعرض، وهو الخشبة ،وقسم للتّلقي، وهو المقاعد المخصّصة للمشاهدين .

وفي تعريف آخر يقال: أنّ المسرح "هو البناء الذّي يشمل الممثّل،خشبة المسرح، وقاعة النّظارة، وقاعات أخرى للإدارة"(المهندس، 1984، صفحة 103)،أمّا '**محمد زغلول**' فيقول :المسرح "هو البناء ذو الجدران الثّلاثة بما يشمل من مناظر،وديكور، وستارة ،وإضاءة."(سلام، د.س، صفحة 3)، كما يعرّفه أيضا "**محمد زكي العشماوي**" في كتابه '**المسرح أصوله واتّجاهاته المعاصرة** "بأنّه:"البناء المسقوف الذّي تنحصر فيه مناظر الرّواية وأثاثها وأضواؤها" (العشماوي، دس، صفحة 23)، وترى"**هند قواص**" أنّ " كلمة مسرح مشتقّة من الفعل سرح فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح،كما أنّ فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التّمثيليّة ،فالمسرح بهذاالمعنى هو المجال،والمكانوالمبنى الذّي يحتضن العرض المسرحيّ"(قواص، 1981، صفحة 25)،ومن ذلك فهو إذن الرّكح الذّي تنتشر فيه العواطف والأحاسيس بين المتلقين، والممثلين في مكان واحد،هذا المكان الذّي يظهر فيه إبداع المؤلف، وموهبة الممثلين، ومدى نجاح تقمّصهم لأدوارهم، وقدرتهم على ترجمتها أمام المشاهدين ،فيصبح المتلقيّ جزء من هذه الخشبة لا تستطيع أن تستغني عنه.

إنّ هذه المفاهيم شملت اعتبارها المسرح البناء، والهيكل، والفضاء المخصّص لتقديم العروض المسرحيّة أمام المشاهدين. والجماهير من طرف الممثّلين .لكن ،وفي المقابل نجد أيضا من يعتبر المسرح فنّا وشكلا من أشكال الفرجة ،وعلى رأسهم "**شكري عبد الوهاب**" الذي يقول:" إنّ المسرح هو الفنّ القائم على المشاهدة والرّؤية" (الوهاب،، 2001، صفحة 9). وهو المفهوم الذي يعزّزه **المعجم المسرحي** أيضا .و"**أحمد ربيع** "بقولهما: أنّ المسرح "فنّ أدبيّ وعمل إبداعيّ يعالج موضوعا أو مشكلة من مشاكل الحياة البشريّة وفق مجموعة من العناصرالتّي لا يقوم إلّا بها هي الحوار،والصّراع، الحركة والعاطفة (ربيع، 1992، صفحة 124)"كما يذهب"**ادوارد كوردونكريك**" رائد الإصلاح المسرحي ،في تعريفة للمسرح إلى:" أنّ فنّ المسرح فنّ شامل ،ومركب ووحدة فنيّة متناغمةومنسجمة،يعتمد على الحدث، والكلمات ،والخطّ، واللّون. والإيقاع الصّوتي،والموسيقى، إنّ الفنّ المسرحيّ لا هو تمثيل فقط ،ولا نصّ مسرحيّ فقط إنّه ليس مشاهد أو مناظر فقط ،ولا رقص، إنّه يتألّف من كل هذه العناصر التّي تتكوّن منها كل الأشياء(كريج، 1956، صفحة 154)، وهنا نجد أن'**كوردون كريك**' جمع في مفهومه للمسرح كل مكوّناته ليكوّنوا مفهومه كفنّ ،وعمل إبداعيّ شامل،في حين يراه "**أحمد زلط** "بأنّه "نصّ حواريّ تمثيليّ، يستعين بالأداء التّمثيليّ،والعناصر الفنيّة فوق كل مكان للعرض ،يشاهده جمهور النّظارة في زمان معيّن وموضوع يشتمل لحمة النّص جماعيّا" (زلط، 2001، صفحة 71).وهو ما أوضّحه الأستاذ"**صالح لمباركية**"حين قال :"المسرح روح الأمّة ،وعنوان تقدّمها وعظمتها ،في فضائه وعلى ركحه تعبّر الشّعوب عنقضاياها الاجتماعيّة والسّياسيّة ، وترسم أحلامها وتطلّعاتها،فهو أقرب الفنون إلى الذّات، أنّه يصوّر التّجربة الإنسانيّة حركة

،وقولا في نقلها ممثّلة بصورته الحقيقيّة لا مواراة فيها ،وبالتّالي فإنّ أثر المسرح أشدّ ،وقعا فيما أحسب من بقيّة الفنون الأخرى" (لمباركيّة، 2005، صفحة 5) ، فهو مرآة الشّعوب ورسم لواقعها على ركحه الصّغير .

وبذلك نخلص من خلال جملة هذه التّعريفات، وكل هذه الآراء على اختلاف المفاهيم، بين اعتبار المسرح مكانا ،أو اعتباره فنّا تمثيليّا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالجمهور الذّي يعتبر ركيزة أساسيّة من ركائزه،أو اعتباره جنسا أدبيّا إبداعيّا، فإنّ هذا الاختلاف المفاهيميّ مرتبط كلّ الارتباط بالتّطورات والتّغيرات التّي وسّعت دلالة اللّفظة في المجتمع بحسب التّغيرات التّي تفرضها الحضارة ،والثّقافة المجتمعيّة مع مرور الزّمن .وهو ما أقرّه "**أبو الحسن سلام**" حيث يرى أنّ :"تغيّر المجتمع يفرض نهجا جديدا في التّفكير، وفكرا جديدا نابعا من واقع المفكر ،ومن هنا يتغيّر المنتج الدّراميّ أيضا، وتتغيّر عناصره ،مع تغيّر المجتمعات وتواليها ،فتتوالى أنماط التّفكير في الموضوع الواحد بل أنماط التّعبير عن هذا التّفكير " (سلام أ.، 2003، صفحة 170)،ولعل هذا التّغيير قد أوسع النّطاق المفاهيميّ للمسرح وجعل دلالاته تتحدّد بحسب اتجاهاته ،وأشكاله ،وحتى عناصره كما يمكن أن يكون هذا راجع إلى ازدواجيّة المصطلح ،التّي تجمع بين الفن والأدب من جهة ،وبين النّص، والعرض من جهة أخرى ،ولهذه الازدواجيّة أخذت كلمة مسرح تستخدم بالمعنى الشّموليّ للدّلالة على النّوع الأدبيّ ،والعرض والمكان أيضا، كما تبيّن ذلك كل من "**ماري إلياس وحنان قصاب "في المعجم المسرحي**، حيث تقرّان: أنّ "المسرح – بالمعنى الواسع للكلمة – هو شكل من أشكال التّعبير التّي تلجأ إليها البشريّة في التّعبير عن أحاسيسها ،ومشاعرها ،وأفكارها بواسطة فنّ الكلام، وفنّ الحركة ،مع الاستعانة ببعض المؤثّرات الأخرى المساعدة في التّأثير على المتفرّج (حسن، 2006، صفحة 425).

- **2- مفهوم المسرحيّة :**

حظيت المسرحيّة على مدى التّاريخ بتعريفات كثيرة مختلفة ،ما بين قديمة، وحديثة كلّها نابع من تعريف"**أرسطو**"رائدالمسرح والدّراما للمأساة حيث يرى أنّها أسمى أنواع المسرحيّة حيث عرّفها بأنّها "محاكاة لفعل يجب أن يكون له مدى معلوم ،أي بداية ووسط ونهاية" وهو ما جعل المعنى يكتسي شيئا من الغموض، والاختلاط ،وعدم الوضوح الذي استدعي منّا متابعة جدّيّة لمفهوم المسرحية في اللّغة والاصطلاح .

2-1- **المفهوم اللّغوي للمسرحيّة** :ورد في"**المعجم الوسيط**" أنّ المسرحيّة "قصّة معدّة للتّمثيل على المسرح"(مجمع اللغة العربية ، 1989، صفحة 426)، وفي "**معجم المصطلحات العربيّة**"فهي"الجنس الأدبيّ الذي يتميّز عن الملّحمة و الشّعر الغنائيّ بأنّه خاصّ بقصّة تمثّل على خشبة المسرح"(المهندس، 1984، صفحة 360)، وفي "**قاموس اكسفورد**"تعرّف بالدّراما "وهي إنشاء بالنّثر أو الشّعر،معدّ للتّمثيل على خشبة المسرح ،تسرد القصّة فيه بوساطة الحوار أو الفعل " (عصمت، 2003، صفحة 47)،هي مفاهيم ترمي إلى أنّها العمل الأدبي القصصيّ من الشّعر أو النثر يروي أحداثا مستمدة من الحياة الواقعيّة بأسلوب فنيّ تعرض على خشبة المسرح مع توفر عناصر، كالحوار، والشّخصيات،وأمام جمع من المشاهدين في قاعة العرض.

2-2- المفهوم الاصطلاحي المسرحيّة: تمثّل"المسرحيّة شكلا فنّيا يروي قصّة من خلال حديث شخصيّاتها، وأفعالهم،حيث يقوم الممثلون بتقمّص هذه الشّخصيات أمام جمهور في مسرح ،أو أمام آلات تصوير تلفزيونيّة ليشاهدهم الجمهور في المنازل"(البكري، 2003، الصفحات 33-34)' أي أنّ المسرحيّة جنس أدبيّ، يروي قصة فنيّة،تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثّلين لكلّ منهم دوره إذ يؤدى بأسلوب حواريّ وهي الجنس الأدبيّ الذّي يختلف، ويتميّز عن الملحمة، أو هي الشّعر الغنائيّ الخاصّ بقصّة تمثّل على خشبة المسرحيقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح" (داود، 2003، صفحة 500)،

وهي تنفرد بكونها نوعا أدبيّا مختلفا أتمّ الاختلاف عن فنّ الملحمة الذي يأتي في قالب قصصيّ ،يمثل على منصّة، أو على خشبة المسرح، تتفاعل أحداثه عن طريق الحوار بين الشّخصيات، يجمعهم صراع يُحرك عواطفهم لتقديم الإبداع الفنيّ ، وخلق المشهد المسرحيّ الدراميّ، الذّي هو بدوره مستهدف من طرف مخرج، أوكاتب المسرحيّة، ويعرّفها "**محمد الدّالي**" بقوله: المسرحيّة قصّة مترجمة إلى حركة عن طريق الشّخوص والحوار ومقسّمة تقسيما خاصّا يعطيها القدرة على التّحرّك، ويمنحها الشّكل الجميل في الوقت نفسه"(الدّالي، 1999، صفحة 20). أما "**نيكول الارديس**" يصفها باعتبارها " نسخة من الحياة ومرآة للعادة وصورة تعكس الحقيقة "(نيكول، دت، صفحة 26)، في حين يرى "**صموئيل كولردج**" أنّ المسرحيّة ليست نسخة من الحياة وإنّما هي محاكاة لها" وهذا يعني أنّ "**كولردج**"يتّبع "**أرسطو**"كما أشرنا سابقا في النّظر إلى أنّ المسرحيّة ليست تصويرا حرفيّا للواقع، أوتقليدا أعمى له، وإنّما هي تصوير يحمل معنى الخلق الفنّي.وأنّ الكاتب المسرحيّ الذّي ينجح في اختيار تفاصيل عمله، وبنائه بناء فنيّا مشابها للحياة هو الكاتب الذي يستطيع الوصول إلى قلوب النّاس، فالمسرحيّة لا يمكن أن تبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن، فالفنّ وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعيّة التي لا إلهام فيها مشاهد ملهمة "(طاليس أ.، 1999، صفحة 18)، كما يضيف أيضا **محمد زكي العشماوي** فيقول: أنّ المسرحية أدب يراد به التمثيل وهي قصّة لا تكتب لتقرأ فحسب ،إنّما لتمثّل" (العشماوي، دس، صفحة 37)

- **-1-3- الفرق بين المسرح والمسرحيّة :**

ليس المسرح كالمسرحيّة بالرّغم من أنّ الكلمتين قد أُستخدمتا سابقا على انّهما يحملان نفس المعنى، لكن في الوقت الحاليّ مع تطوُر الدّراسات الأدبيّة، والنّقديّة التّي ميّزت بين المفاهيم ،وحدّدت بدقّة لا متناهية ماهية كل منهما ،ذلك ما وضّح أنّ المسرحيّة تشير إلى الجانب الأدبيّ من العرض، أي إلى النّص ذاته، أمّا المسرح فهو الكلّ المتكامل من النّص، والعرض معا، فعلاقة المسرح بالمسرحيّة علاقة العامّ بالخاصّ،أو بمعنى آخر المسرح بشكل عام أحد عناصره النّص الأدبيّ وهو المسرحيّة .

يعتقد بعض النّقاد أنّ النّص لا يصبح مسرحيّة، إلّا بعد تقديمه على خشبة المسرح، وأمام الجمهور ويقول أخرون "إنّ النّص ليس سوى مخطّط يستخدمه المخرج والفنّانون الآخرون كأساس للعرض، هذا الأخير يعدّ أكثر الفنون- شموليّة ، وتعقيدا لعدد كبير من الفنون الأخرى، لأنّه يتطلّب العديد من الفنّانين لأدائه ، ومن بين هؤلاء المتخصّصين ،المؤلف الممثّلون المخرج، ومصمّمو الدّيكور

،والأزياء، الإضاءة ،ومختلف أنواع الفنّيين كما تتطلّب بعض العروض الأخرى مصمّمي رقصات، وموسيقيين وملحنين،ويسمى المسرح أحيانا "الفنّ المختلط" لأنّه يجمع بين النص والعرض بكل ما يبتكره مصمّمو الديكور، والالقاء والحركات التي يقوم بها الممثلون"(الموسى، 1997، صفحة 3) وفي هذا الصّدد تنقل الدّكتورة "**وردة حلاسي**" عن "**خليل الموسى**" الذي قد قام بمحاولة جادة للكشف عن تلك الفروق الجوهريّة بين المسرح، والمسرحية فيقول :"ينبغي أن نفرّق بين المسرحيّة والمسرح ،والنّص الدّرامي والشّعر المسرحيّ ،والمسرح الشّعريّ ،فالمسرحيّة نعني بها النّص المسرحيّ القابل لأن يُمثّل ،ونعني بالمسرح النّص المسرحيّ ممثّلا على الخشبة، ومعروضا على جمهور بتقانة المسرح وشروطه "(الموسى، 1997، صفحة 3)

كما يذهب الباحث الجزائريّ "**محمد الطاهر فضلاء**" إلى جانب إظهاره للفروق الجوهريّة بين المسرح والمسرحيّة حيث أكّد على "ضرورة التّعاون بينهما لخلق فنّ مسرحيّ رفيع ومتكامل، فالمسرح في نظره مثل غانية تعتزّ بجمالها، وزينتها بينما المسرحيّة (الدّراما) مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتّزانا ،وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا ،إلّا في العمل الجدّي البحت ،إلّا أنّه يجب الانسجام بينهما معا في اتّصال أو اتّحاد لأنّه بدون ذلك لا يتحقّق العمل المسرحيّ الرّفيع ... فالتّعاون بين المسرح، والمسرحيّة ضروريّ لخلق الفنّ المسرحيّ، وروائع إبداعه. إذ أنّ نجاح النّص في قراءته، أو الاستماع إليه – نجاح جزئيّ- يتّسم بالفرديّة الجامدة، كما أنّ نجاح المسرح في هندسته وشكله، نجاح جزئيّ أيضا لا يوحي بالصّورة المثاليّة ،وكلاهما وحده لا يأتي بعمل الدّراما "(وردة، 2016-2017، صفحة 32) ،فالمسرحية لا تكتمل وتبقى ناقصة ما لم تعتل خشبة المسرح ،خاصّة في ظلّ التّحوّلات المعاصرة اليوم، وما عرفه الفنّ المسرحيّ من تداخل أجناسي مميز، له من الممكنّات ما يجعل المسرح إبداعا بكل مكوناته.

ثانيا - أصول الفنّ المسرحيّ الجزائريّ وجذوره :

- **تمهيد :**

يعدّ الفنّ المسرحي من أهم الفنون الأدائيّة والأدبيّة، التّي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهنّ المتلقيّ، إذ نعتبره الفنّ الذّي يقدّم الأمم، ويعكس روحها ،وتجاربها الإنسانيّة حركة، وقولا، فلم يكن المسرح في يوم من الأيام معزولا عن محيطه، لأنّه يمثل واقع الحياة .والحديث عن المسرح يعني الحديث عن الواقع الحياتّي الذي يمثل مرآة المجتمع، وعصارة الجمال لديه، ولذلك يُجمع الباحثون على أنّ " **المسرح أبو الفنون**" وأرقاها ،كما يُجمع الدارسون على أنّ النّص المسرحيّ يمثل أعلى صور التّعب الأدبيّ ، لاتّصافه بالدّراما، التّي يتكئ عليها هذا الفن ، والتّي تتجذّر من رحم الاغريق، وهو ما سنعرض له الأن فيمايلي : .

- **1-2 -أصول الفنّ المسرحيّ الجزائري :**

إنّ متصفّح البحوث الأكاديميّة، والدّراسات التي أرّخت للأدب المسرحيّ، وللحركة المسرحيّة في الجزائر يلاحظ عدم الاستقرار على رأيّ واحد فيما يخص بداية الحركة المسرحيّة في الجزائر، إذ نجد أنّ

بعض الآراء تُرجع بداية المسرح الجزائري إلى أوائل القرن العشرين"(مرتاض ع.، 1983، صفحة 197).، وعلى أكثر تقدير ما بين سنتي(1581- 1830م) إلى الفترة العثمانيّة بالجزائر"(الله أ.، 2001، صفحة 215) ويرى،" **صالح لمباركية"** أنّ: ملامح المسرح في الجزائر بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثّانية، وقد أظهر المسرح وقتها فعالية متميّزة في نشر الوعيالسّياسيوالاجتماعيّ" (لمباركيّة، 2005، صفحة 9)فيما ربط"**نور الدين عمرون** " ظهور المسرح في الجزائر ببدايات الاحتلال الفرنسي لها"(عمرون، 2006، صفحة 66).

كل هذه الآراء التي حملت لواء التّأريخ للأدب المسرحيّ بالجزائر، كفيلة بأن ترسّخ،الانطباع باتّساع مجال البحث في تاريخ الأدب المسرحيّ في الجزائر، فأصول المسرح الجزائري ولدت مع ميلاد الشّعب الجزائري، والمجتمع الجزائريّ أعرق بكثير من هذه الفترة، وعلى اعتبار أن النّشاط المسرحيّ بشقيه المقروء والمعروض"نشاط إنسانيّ ارتبط ظهوره بظهور المجتمعات الإنسانيّة على اختلاف المستويات الثّقافة فيها، وعلى اختلاف أشكال المسرح في كلّ مجتمع، ولو خالف الشّكل الذي تألفه البشريّة عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في كل مناحي الحياة" (جلاوجي، 2007، صفحة 19).

كما يُعدّ الفعل المسرحيّ أقرب النّشاطات الفنيّة للإنسان، فهو مرتبط بتواجد الجنس البشريّ على الأرض لأنّ الفعل التّمثيليّ يمارس في جميع مناحي الحياة لدى الأفراد والجماعات من أجل إبراز شخصيّتهم. فهم يمثلون ،ويؤلفون نصوصا ارتجاليّة، يؤدون الأدوار فيها على أكمل وجه في غمار ممارساتهم الحياتيّة المختلفة، لذلك كان اللّاستقرار في تحديد بدايات الأدب المسرحيّ في الجزائر هو ما يدفع إلى عدم الاكتفاء بما جاء في تلك المؤلّفات الخاصّة بالتأريخ لهذا الفنّ، سواء بما يخص المسرح ، أو بما تعلق بأصول هذا الفن عند الشّعوب العربيّة، وإلى البحث عن أصوله التّاريخية ، وجذوره الحقيقية .

2- 1-1-الأصول غير العربيّة للمسرح الجزائريّ: مرت الجزائر أرضا وشعبا بالعديد من الثّقافات منها الغربيّة، والتي كان أوّلها على يد الفاتحين في القرن الأول الهجري، ثم مع الحملات التي تلتها فيما بعد، حتى القرن الخامس الهجري مع الحملة الهلاليّة من الجنوب الجزائريّ، إلاّ أنّ كتب التّاريخ تنقل لنا وجود الإنسان، على الأرض قبل ذلك التّاريخ، وتثبت مظاهر الحضارة والتّمدّن، ومن وجوه التّأثّر بين أبنائها، وأبناء الشّعوب المختلفة، إذ يُرجع العديد من المهتمين بقضايا المسرح ظهوره في المغرب العربيّ ،ومن بينها الجزائر إلى الفترة الرّومانية" (لمباركيّة، 2005، صفحة 10)، وهو ما تجسّده وتشهد على وجوده أثارها المنتشرة في العديد من الولايات، والتي ترسم علاقة البلاد بالفنّ خاصّة من خلال المسارح التّي انتشرت في شمال إفريقيا وخاصة في الجزائر والتي تدل على وجود هذا الفن وهو ما أكّده "محمد عبازة "بالإشارة إلى تلك البدايات في قوله :"نشأ المسرح التّونسي لأوّل مرة على عهد الرومانيين أي منذ عشرين قرنا" (عبازة، 1997، صفحة 11) ' وقد اتّجه اعتقاد إنسان تلك الحقبة في محاولة زيادة التّقرب من القوى الخفيّة المتحكّمة في حياته ،فبدأ يصور بعض مشاعره في أشكال إنسانيّة وحيوانيّة تعبّر عن بعض مفاهيمه الأولى وقام بصنع أقنعة ليمارس بها طقوسه التّي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشّريرة "(عبازة، 1997، صفحة 66) ،ثم تطورت وأصبح يعبّر بالرّسم عن أفكاره، وقد أورد" **صالح لمباركية**" وأثبت "**محمد عبازة** " الدّور الفاعل للملك البربري "يوبا الثّاني" في رعاية الآداب والفنون، وشدة حرصه واهتمامه بالمسرح"(لمباركيّة،

2005، صفحة 10)" نبوغه وولعه بالفنون اليونانية والرّومانية حتى أنّه استعان بممثلين متمرسين جلبهم إلى قصره" (عبازة، 1997، صفحة 15)، وفد أدّى أداء متميزا في كل مجالات الحياة لدى شعوب شمال إفريقيا(الجيلالي، 1980، صفحة 301)

ومع بداية التّاريخ كان التّبادل الثّقافيّ بين شعوب البحر الأبيض المتوسط في قرطاجنة، رغم المنافسة اليونانيّة الحّادة التّي انتهت بالفشل، تمكّن شعوب شمال افريقيا من الاختلاط، وتبادل المعارف فكان أثر هذا الامتزاج واضحا بين عدد من العناصر الحضاريّة في ذلك المجتمع،فهناك العنصر القرطاجي الفنيقي الأصل والعنصر البربري المحليّ، والعنصر اليونانيّ، بالإضافة إلى العناصر الحضاريّة المصريّة والقبرصيّة، والإفريقيّة الزنجيّة، وكان لكل عنصر من هذه العناصر مقوّماته الحضاريّة الماديّة، والفكريّة في المجالات الدّينيّة ،والثّقافيّة، والأدبيّة، والفنيّة ،والطّقوس الدّينيّة والمسرحيّة" (جلاوجي، 2007، صفحة 23)

وقد تأثّرت المعابد التي بنيت على طراز معمارية مختلفة بالطابع اليوناني التي مثّلت معالم حضارة قامت في قرطاج، ودامت سبع مئة عام، مدّت ظلالها على كل شمال إفريقيا، امتزجت فيها كل الثّقافات ثمّ انتهت لتترك مكانها القوة أخرى هي القوّة الرّومانية ،التي اختارت مواقع هامة في شمال افريقيا لإنشاء عدد كبير من المدنوقد وقع الاختيار على المواقع نفسها التي اختارها الفينيقيون،والقرطاجيون لأهميتها الاستراتيجية اقتصاديا، وعسكريا، وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضروريّة، كالمباني ، ولعل أهمّها جميعا المسارح النّصف دائرية التّي مازالت، قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة،تبسة، شرشال، تيمقاد التي بناها الجيش الروماني عام 168م، وأقاموا بها مسرحا يتّسع لخمسة آلاف متفرج " (لمباركيّة، 2005، صفحة 13)،وهي الأماكن التي مارس فيها سكان شمال افريقيا (القرطاجيون) طقوس ديانتهم ووجود شيء كهذايدل على وجود شكل من أشكال التّمثيل خاصة وأنّ الدّراسات قد أثبتت أنّ المسرح اليونانيّ الذي يمثل أصل الفنّ المسرحيّ العالميّ قد ولد من رحم المعابد والطقوس الدّينيّة، وأن" المسرحيّة القديمة قد نشأت في أحضان الدّين التي كانت طقوسا تؤدى للآلهة"(الحديدي،، 2006، صفحة 13)

كماسعى الرّومان للتّأثير على البربر لاجتذابهم عبر ما كان يقدّم من نشاطات علميّة دينية ، وثقافيّة وخاصة عبر المعابد والمسارح،وفعلا لقد أعطوا للسّكان الأصليين صفة المدنيّة ، كما عمل الرومان على نشر لغتهم وسط السّكان الأصليين حيث تقبّل النوميديون الحضارة الرومانية قبولا جميلا، واندمجوا فيها فظهر منهم من أبدع في مجالات، ومنهم من عارض وواجه الرومان مواجهة عنيفة، وآخرون منهم زحفوا نحو الجنوب وأبقوا على مقاومتهم حتى انتهاء الحكم الرّوماني" (عمرون، 2006، صفحة 20)، ومع دخول الفينيقيين إلى هذا الوطن عرف البربر العصر التّاريخي، و الحضارة والتمدّن وعرفوا أيضاكثيرا من الطّقوس التّعبديّة،واستعملوا أنواعا أخرى من الأقنعة ممّا دلّ على أنّهم كانوا يمارسون نوعا من الّتمثيل، إضافة إلى امتزاجهم في هذه الفترة بكثير من شعوب العالم منهم اليونان الذين حمّلوا دون شك ثقافتهم، وخاصة المسرح إلى هذه البلاد ، كما أنّ دليل وجود الفن المسرحي منذ عهد الرومان واضح أشدّ الوضوح وعرف نشاطا كبيرا ، والدّليل كثرة المسارح الدّائرية التّي كان يبنيها الرّومان في كل المدن التّي أقاموا فيها،

ومازالت شواهد منها لحد اليوم، ورغم التناحر بين البربر ،والمحتلين،إلاّ أنّ التّأثر المسرحي، والثّقافي قد وقع بشكل أو بآخر،وإذا كان هذا الإنسان قد عرف هذه الأشكال من المسرح الذّي هو تمثيليّ ،فإنّه كان دون شكّ يسبق ذلك بنصوص مسرحيّة تكتب فرديّة أو جماعيّة .

1-2- الجذور العربيّة الإسلاميّة للمسرح الجزائريّ:مع بداية القرن الثّامن الميلادي بدأ الفتح الإسلاميّ على شمال إفريقيا، وقد حمل العرب معهم دينا، ولغة وحضارة ،وفكرا، منذ استوطناهم هذه الأراضي حيث سعوا لنشر ثقافتهم وعقيدتهم، وتعميق جذورهما ، كما تفاعل أبناء هذه الأرض مع هذا المد العقائدي الفكريّ الجديد،مرتبطين طواعية بهذه الجذور، فاشتدّ التّلاحم، وقويت الوشائج، وتشكّلت أمة بفكر شرقين ولسان عربيّ، وعقيدة إسلامية حيث كان للتّراث العربيّ ألوانا عديدة من الفنون، لعل من بينها فن التّمثيل، وهناك من المدافعين عن هذا التوجه وهناك المنكرين له، الرافضين لوجوده،أمّا من أقرّ به فقد استند إلى ترجمة العرب لكل ما جاء في الفكر اليوناني ، وقبول طبائعهم لكلّ ما هو فنّيّ أمّا من أنكر فإنما أنكر وجود المسرح في شكله الأوروبي المعروف عند الغربيين، والذي سعى لإثباته هو شكل من أشكال المسرح أيا كان هذا الشكل"[1]* **(جلاوجي، 2007، الصفحات 26-27)**

1-3- الأصول العربية الإسلامية للمسرح: أنكر بعض الدّارسين وجود علاقة بين الثّقافة العربيّة الإسلاميّة والفنّ المسرحيّ إذ يرى**"علي الراعي"** أنّ: الشّعوب العربيّة لم تطور طقوسها الدّينية والاجتماعيّة إلى فنّ مسرحيّ، كما حدث لدى باقي الشعوب"**(الراعي، 1980، صفحة 33)**ْ كما أنّ هناك مجموعة من الأسباب التيّ حالت دون نقل العرب لفنون المسرح من الثّقافة اليونانية، لعل أهمها الجانب الدّيني المهيمن على المسرحيّة اليونانية " **(ختالة، 2016/2015)**

والرأي الآخر يثبت أنّ العرب قد عرفوا منذ جاهليتهم فنونا عديدة منها فنّ المسرح، من خلال المراسيم الأدبيّة التي كانت تعاصر موسم الحج،حيث يأتي الناس" ويلقون فيها قصائدهم، وملامحهم وقصصهم، التّي تضمّنت أفكارا دراميّة، توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيليّا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة " **(كمال الدين ، 1975، صفحة 18)**ويؤكّد**"جورجي زيدان"** معرفة العرب لبعض فنون التّمثيل فيذكر أنّهم نظموا على شبه إلياذة هوميروس، ممّا تضمّن الكثير من أخبار حروبهم المشهورة ،ونظرا لعدم تدوينها ضاعت من محفوظهم ، إلّا قطعا بقيت إلى زمن تدوين الشّعر في الإسلام".**(ختالة، 2016/2015)**

كما ذكر**"عز الدين جلاوجي"**أن" المجتمع الإسلامي قد عرف المسرح مع نزول القرآن الكريم" **(جلاوجي، 2007، صفحة 27)**، فلا خلاف في أنّ القصة فيه ذات نصيب وافر" فالقصص القرآني لا ينقل الحيّز الذّي يشغله من كتاب الله تعالى عن الرّبع، إن لم يزد قليلا، فإذا كان القرآن الكريم ثلاثين جزء،

---

* / يطلق عز الدين جلاوجي مصطلح المسرح على الأداء الأول لفن التمثيل عند العرب، ورأى أنه من الأصح استعمال مصطلح التمثيل الأقرب إلى محاكاة الفعل دون قصدية الفرجة وإثارة المتلقي مع الحركة، فمنتهى الفن العربي كان متعلقا بفن الكلم أكثر .

فإنّ القصص يبلغ قرابة الثّمانية أجزاء من هذا الكتاب الخالد".(عباس،، 2016، صفحة 100)" فإذا تأملنا القصة القرآنيّة لاحظنا ببساطة أنّ الجانب الفنيّ الظّاهر فيها هو جانب الحوار إلى درجة أنّها تكاد تتحوّل إلى حوار بحت" (جلاوجي، 2007، صفحة 28).على اعتبار أنّ النّص المسرحي يقوم على مبدأ الحوار بين الشّخصيآت .

وقد أيّد هذا الطرح"**محمد كمال الدين**"فبعد اتّساع رقعة الدّولة العربيّة الإسلاميّة اتّسعت رقعة الاهتمام بالمسرحيّة في المجتمعات أيضا، حيث أُستعمل الفنُ المسرحيُّ في احتفالات الحكام، والأغنياء ممّن يقومُ بتقليد الحكام، وكانت هذه المشاهدُ الدّراميّة على قِصرها تهدف إلى تمثيل موقف معين، يتمّ في الغالب بالفكاهة والسّخرية، ويحتوي على العظة،أو الدّرس الأخلاقيّ، وهو ما ذكره المستشرق الفرنسيّ" جوستاف لبون" أنّ التّمثيل كان من وسائل التّسلية عند الشّرقيين" (كمال الدين ، 1975، صفحة 12)،"ويروي التّاريخ العربيّ القديم "أنّ رجلا صوفيّا زمن خلافة المهديّكان يخرج يومين في الأسبوع إلى تلّ عال ليخرج وراءه الرجال،والنساءوالصبيان،فإذا اجتمع إليه النّاس نادى بعض أتباعه ،فمثّلوا شخصيّات الخلفاء، والملوك، ويقف هو يحاكمهم، أو يقول فيهم رأيه،فالأتباع هنا ممثلون، وهو مرشدهم ومخرجهم، والموضوعات واقعيّة تستمد من حياة العرب القدماء والجمهور هم الحضور المشاهدون والتاريخ الأدبي يسجل الكثير من القصص منهاما كان يرويه" الحكواتي الذّي كان يقدم قصصه أمام حشود من النّاس... يستعين بزميل له، أو زميلين يساعدانه في تصوير الشّخصيات، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار في الموضوع أو بتقليد حركات معينة ". (كمال الدين ، 1975، صفحة 14)

جاء في كتاب "**معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر**" و" **المسرحية العربية القديمة**"و"**يوم القيامة**" للكاتب **محمد بن محرز الوهراني*** المتوفي سنة(575هـ - 1179 م) أو المنامات التّي اشتهر بها، ومنها منامه الكبير الذّي قال عنها ابن خلكان: لو لم يكن له إلاّ المنام الكبير لكفاه ،ويقول "الصّفدي" إنّه سلك فيها مسلك أبي العلاء في رسالة الغفران، ولكنه ألطف مقصدا وأعذب عبارة".(نويهض،، 1980، صفحة 250).هذا ما أدلى به "**عادل نويهض**"إضافة إلى القصص الدّراميّة المميزة في كتب الأدب كالبخلاء للجاحظ،والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ومقامات،بديع الزمان الهمداني ومقامات الحريري وغيرها" (كمال الدين ، 1975، صفحة 13)،وهذا دليل ثابت عن الاضطراب الحاصل في تاريخ المسرح في الأدب العربّي قديما،إذ يبقى يجادل كلّ رأي بما لديه من تأويل وقراءة ذاتيّة للفعل الإبداعيّ بعيدة عن التوثيق الموضوعيّ المسرحيّ..

1-4-- أصول الفن المسرحي أثناء الحكم العثماني: أرّخ الجزائريون لما عرفوا من أشكال ومظاهر الفرجة الفنيّة ،خاصّة في فترة الحكم العثّمانيّ أين كانت تُلقى في الأسواق، والسّاحات العامّة، والمقاهي، والخيام الخاصّة. والجدير بالذّكر أنّ هناك أنواعا جديدة من الفرجة وفدت على المجتمع الجزائري منها، **ساندي وير** وهو نمط تستعمل فيه الموسيقى،ونوع آخر يسمى**"لورطائيني"** يعتمد على الممثل الهزلي بلا اكسسوار".(عمرون، 2006، صفحة 60)كما تميز الأداء الفنيّ لهذه الأنماط المسرحيّة الجديدة بالمزج بين الأشكال الفنية، فكان "يجمع بين المسرحية،أو التّمثيليّة،والحكاية، أمّا هدفها فكان أساسا للتّرفيه

الاجتماعيّ"(الله أ.، 2001، صفحة 215)،كذلك احتوت المحاولات الأولى بعض المواعظ وبعض النّقد للأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة .

- **2-البدايات الأولى للمسرح الجزائري:**

تجلّت الإرهاصات الأولى لنشأة المسرح الجزائريّ في القرن التّاسع عشر، حيث تمحورت رسالته في الدفاع عن الوطن، والشّخصية الوطنيّة، وكذا اللّغة العربيّة،وتعدّ هذه الأهداف، التي ركّز عليها المسرح في القاسم المشترك بين كل أنواع الإبداع الجزائري، وفي هذا الصدد يقول "**غابريال أوديزيو بن فيكتور**" الذي أدار قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة في بداية القرن التاسع عشر، في كتابه: " **الأوبرا الأسطورية**": "إنّ الأهم في ميلادالمسرح الجزائري بعد سنة **1920م** هو أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم ويؤكدونها بواسطة مسرح يجب أن يعيّ خصوصيّة مصيره ،وقواه ولن يأتيّ له ذلك دفعة واحدة، فلا فرقة أو مجموعة مسرحيات أو قاعة أو جمهور يستطيع بمفرده القيام بهذه المهمة بل الكلّ في الميدان".(ختالة، **2016/2015**) وهو ما يوضح أنّ نشأة المسرح الجزائري كانت ثمرة الوعي الذي بلغه الشّعب في الدّفاع عن كيانه وانتمائه ومعالم وجوده إذ يقول "**علي سلالي**" من خلال ما نقله عنه **عبد الملك مرتاض**:"مهما تكن المواضيع، والأشكال، والطرق المتبناة آنذاك، فإنّ طابع التّلميح السّياسي كان يطبع الإنتاج المسرحيّ قصد توجيه الشّعب وتنمية وعيه الوطنيّ،ويضيف قائلا : لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن نُعبّر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا، ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلّط من خلاله الضوء على شخصياتنا التّاريخية البارزة، كما نكشف من، خلاله أيضا عن إخفاقاتنا التي يجب معالجتها لتداركها، هذه ردة فعل طبيعية من الشّعب الجزائري تُجاه السياسة الاستعماريّة ، "فلو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا، لما راودت أيّ جزائريّ منا فكرة العربية والعروبة "(مرتاض، 1983، صفحة 25).

الأمر نفسه أشار إليه أحد أقطاب المسرح في الجزائر وهو" **محي الدّين باشطارزي**" إذ يقول:أنّ المسرح الجزائريّ كان مسرحا لنا نحن ينطق بلساننا لقد كان قفزة في المغامرة، وأنا مقتنع بأنّ المسرح الجزائري في بحثه الدائم عن طريقه،انتزع حق البقاء في نقطتين هامتين هما على التّوالي :

1 / أن يكون مسرحا جزائريّا محضا إلاّ في جانبه التّقني، حيث اتّبع النّمط الغربي الذي لم يكن في الإمكان تجنّبه، لأنّه لم يكن يوجد غيره، لكن هذا يبقى "إكسسوارا لأنّه عبّر دائما عن الحياة الجزائريّة وتمسكه بمزج العرض الدّرامي بعرض موسيقيّ، وهو دليل على أنه ذوق عربي خاص، غريب تمامّا عن الأنواع التي تسود في المسرح الأوروبيّ .

2 / اختار طريقة خاصّة بالظرف،حيث ساند على الأقل المطلب العظّيم للشّخصيّة الوطنيّة الجزائريّة حيث جسّده"**باشطارزي**" كما يقول:كنّا مسخرين له،كنّا كلّنا واعين بذلك"(ختالة، **2016/2015**، صفحة **44**)، وقد تميزت هذه الفترة بشدّة المقاومة من قبل الشّعب الجزائري ،ورفضه كل سبل الإدماج، كما عمل الاستعمار الفرنسيّ على طمس الثّقافة العربيّة الإسلامية في الجزائر من خلال بنائه مسارح

بلدية في كبريات المدن الجزائرية، كالعاصمة ،ووهران ،قسنطينة ،سطيف، باتنة و سكيكدة " (المباركيّة، 2005، الصفحات 23-24)..

- **2-3- وعوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر:**

ترجع بدايات تطوّر الفنّ المسرحيّ في الجزائر إلى أواخر القرن التّاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، حين ظهر مسرح خيال الظل، والقراقوز، حيث أدلت "**أرليت روث** "في كتابها" **المسرح الجزائري الناطق بالعاميّة**" أنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1835م ،كما ذكر" **بوكلير موسكو**" أنّ "هذا النّوع من التّمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1842م لكون أنّ هذا الشّكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشيّ الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم" (بيوض، 2011، صفحة 23)، ويذكر الرّحالة الألماني "**مالستان**" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862م، وأنّ دوشين هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز ، وذلك عام 1847م" .(الرّكيبي، 1924، صفحة 214)، كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق، والسّاحات العامّة، بينما يذكر الدّكتور البريطاني "**فيليب سادجروف**"أنه عثر على مخطوط لمسرحية بعنوان:"**نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة ترياق بالعراق**" لصاحبها الجزائري"**إبراهيم دانينوس**" التّي من المرجّح أن تكون قد طُبعت سنة 1848م .

ويعتقد "**سادجروف**" أنّ هذه المسرحيّة تتميّز بالأهميّة نفسها من حيث الريادة، إن لم تكن الأولى في العالم العربي، بالنّظر إلى مسرحيّة "البخيل" التّي اقتبسها "مارون النّقاش" والتي عرضت عام 1848 م في بيروت"(المباركيّة، 2005، صفحة 27)، لذلك تعد مسرحية "**دانينوس**"أكثر أصالة من مسرحيّة "البخيل"، ومن العديد من المسرحيات العربية المبكّرة التّي كانت تقليدا للأعمال الغربيّة،كالبخيل" المقتبسة عن" موليير"ولقد وظّف"**دانينوس**" في مسرحيّته **الأساطير الشّعبية**،وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشّحات الأندلسيّة، واستخدم فيها لغة بسيطة بين الفصحى ،والعاميّة، كما استعمل فيها الموسيقى لإعطائها بعدها الدّراميّ.

تضمّ المسرحيّة إلى جانب الفعل المسرحيّ مجموعة من القصص، التّي تصف روائع البلاد التّي يقصدها الرّحالة حيث يقول"سادجروف" المسرحيّةوإن كانت، تتجنّب الإشارة إلى الاحتلال الفرنسيّ في فترة كانت تعرف فيها البلاد ثورات شعبيّة عديدة، إلاّ أنّ لها بعدها الوطنيّ، وفيها تأكيد على الشّخصية الوطنية والهويّة الجزائرية"(الله أ.، 2001، صفحة 126)، وهو اعتراف بخصوصيّة علاقة موضوع المسرحيّة بالوطنية والانتماء وعندما قدمت فرقة "**سليمان القرداحي**" إلى الجزائر يقول"**محمد عزيزة**"إنّه بفضل ظاهرة التّثاقف عرف المغرب العربي بعد 60 عاما (أي بعد عرض مسرحية "مارون النقاش" سنة 1848م) الظاهرةالمسرحيّة بلغته الأم ،إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة" القرداحي" في هذا التاريخ 1908م القيام بأول جولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت عروضها بنجاح وواصلت طريقها بعد ذلك، في اتجاه الجزائر"(عزيزة، 1990، صفحة 40)

كما قام الجزائريون بعديد المحاولات بعد ذلك فكانت أعمالا مقتبسة عن مشارقة أداها جزائريون، إلى جانب بعض الأعمال، التّي كان ينقصها الجمهور،حيث كانت عادة ما تجري في الزوايا والدّور الخاصّة، وهو أمر يحدّ من نجاح العمل المسرحيّ، ونستعرض ما كتبه أحد الذين عايشوا المسرح الجزائري عن كثب، واحتكوا بفعل الممارسة مع رجالاته الأوائل هو "محبوب إسطنبولي" **(1912- 2000)** الذي يقول في دراسة قيّمة له تحت عنوان "أضواء على تاريخ المسرح الجزائري":"أما المسرح على الخشبة، فالحق الذي لا غبار عليه، هو أن "الأمير خالد" حفيد " الأمير عبد القادر" الجزائري حضر مأدبة أقامها" جورج أبيض" بباريس سنة 1910م ، بمناسبةحصولهعلى شهادة الكونسرفاتوار؛ وبعد انتهاء الحفل، طلب منه "الأمير خالد" أن يبعث له بعض المسرحيّات عند وصوله إلى القاهرة، وفعلا بعث لهرواية "ماكبيث" ل "شكسبير"عرّبها" محمد عفت" المصري" سنة 1889م، ورواية "المروءة، والوفاء" ل "خليل اليازجي" إضافة إلى رواية "الشهيد" للشاعر المصري" حافظ إبراهيم"**(ختالة، 2016/2015)**وأسّس الأمير خالد في هذه الفترة جمعيّة بالمدية، وأخرى بالبليدة وثالثة بالجزائر العاصمة ثمّ أسند جمعية المدية إلى الوكيل "**اسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن**" وقامت بتمثيل رواية أي مسرحيّة المروءة والوفاء بمنزل القاضي" **عبد المؤمن**" سنة **1912**..

أمّا جمعيّة العاصمة، فأسندت رئاستها إلى' قدور بن محي الدين الحلوي'،ومثلت رواية "ماكبيت بقصر"محي الدين"قرب الحامّة بالجزائر العاصمة،" وأما جمعية البليدة ،فأسندت رئاستها إلى "محي الدين بن خدة" ومُثلت الرواية نفسها بحضور نخبة من الوجهاء ،والأدباء منهم: الشاعر" المولود الزريبي" وجرى الحفل بزاوية "سيدي محمد الكبير" ويستطرد المرحوم **"اسطنبولي"** قائلا: "وفي سنة 1913م مثلت جمعية المدية رواية مقتل الحسين من تأليف الجماعة وحضرها الشيخ "محمد بن شنب "والمفتي" و"الأمير خالد" وذلك بزاوية أبركان وقد أثرت تأثيرا كبيرا على الوسط الدّيني الذّي كان سائدا آنذاك "**(اسطنبولي، 1976، صفحة 67)**

وتأسست جمعية البركانية بتلمسان، في نفس السنة ومثلت رواية " **برار السم**" أما في سنة 1914م مثلت جمعية المدية رواية "**يعقوب اليهودي**" ثم اندلعت الحرب العالمية الأولى فشُلت كل الأنشطة الثّقافيّة ،وفي عام 1919م كانت محاولات "**محي الدين بشطارزي**"تجري في الجزائر العاصمة مع نخبة من الفنانين الهواة منهم:"**سلالي علي**"،"**عبد العزيز لكحل**""**علال العرفاوي**" ،"**إبراهيم دحمون**"، وغيرهم.مابين سنتي 1919 -1921م برزت عدة جمعيات منها واحدة بالمدية ،وهي: جمعية فنية ورياضية مثلتكما يقول" **أسطنبولي**"-رواية " **أمير الأندلس**" وفي سنة 1920م وبمناسبة تأسيس"**الأمير خالد**" لجمعية الوحدة الجزائرية مثلت رواية " **في سبيل التاج** " ثمّ رواية "**غفران الأمير**"**(ختالة، 2016/2015، صفحة 68)**

زارت فرقة" **فاطمة رشدي**" الجزائر سنة 1920م وعرضت عدة مسرحيات، وبعد عام زارتها فرقة "**جورج أبيض**" التي قدّمت بعض العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى ، وفي هذه السنة أيضا مثّلت جمعية المدية رواية "**عاقبة البغيّ**" ثمّ رواية " **الثريّ النبيل**" بالبليدة ضمن فرقة برئاسة "**موسى**

خداوي" والتي مثّلها أيضا" **فرقة محبيّ الفن"** بقسنطينة، كما ينفي **"محي الدين باشطارزي"** النّجاحات التي حقّقتها عروض المسرحي المصري**"جورج أبيض"**في الجزائر يقول: وقد جاء جورج أبيض ليقدم سنة **1921م** عروضا مسرحيّة من مثل" شهامة العرب" وصلاح الدّين"، ولم تنجح في اجتذاب العدد المأمول فيه من الجمهور والملفت للنّظر أنّ نشاط هذه الجمعيّات كان سياسي بالدّرجة الأولى هذا ما شجّع الشّباب الجزائريّ المتأثّر بواقعه البائس،الطّامح لتكوين جبهة مقاومة ثقافيّة تطمح لبعث أمل الحريّة من جديد" **(اسطنبولي، 1976، صفحة 68)**.

2-3 -1- النّوادي والجمعيّات الثّقافيّة : تعتبر النّوادي والجمعيات المهد الخصيب الذي يمثل الحياة الثّقافيّة، وهو الوسط الذّي تنتعش فيه الفنون بكل أنواعها، وملجأ الفنانين، والمبدعين ،وفي الجزائر كانت عشرينيّات القرن العشرين فترة الانتعاش الثّقافي للبلاد حيث انتشرت النّوادي، والجمعيّات الثّقافية، والفرق الموسيقية وفي هذا الصّدد يقول" **أحمد توفيق المدني" (1889-1983)**: أنّه "من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسيّة، موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النّفس الجزائريّة، مع التّركيز على المونولوجات العصريّة ،التّي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة مقتبسة أنغامها من الموسيقى المشرقيّة ،و الأوروبية.. وقد أنشأ منها" محي الدين باشطارزي "عدة قطع وطنية، تشحذ الهمم، وتنشر الشّعور الوطني كما اشتغل "رشيد القسنطيني "على انتقاد العادات المحليّة الفاسدة، ومحاربة البدع والضّلالات، حيث لقيهذا النّوع إقبالا كبيرا من المتلقي الجزائري ،فكان الانتعاش الثّقافي واضحا"**(المباركيّة، 2005، صفحة 38)**، وقد "عرفت الجزائر على غرار الشّعوب، التي كانت واقعة تحت السّيطرة الأجنبية نوعا من الانعتاق لا سيما بين فئات الشّباب الذين تمركزوا في العاصمة"**(علالو، 2000، صفحة 20)**،كما ظهرت مجموعة من الجمعيّات الفنيّة والثّقافيّة التّي أفرزت ميلاد المسرح الجزائريّ. نذكر منها مايلي :

3-1-1- جمعيةالمطربية :مؤسس جمعية المطرية هو ناطون إيدمون يافيل" (1877- 1928م) سنة 1911"وضمّت اليهود فقط في الأول، ثم توسّعت لتضمّ المسلمين أيضا، وقد انتقل إليها" **محي الدين باشطارزي"**،الذي أعجب" **يافيل**"بصوته فضمه إلى الجمعية **عام1919م**،ثم انضم كل من**"علالو" الطاهر علي الشّريف "إبراهيم دحمون"**،و"**بن شوبان"رشيد القسنطيني**"و"**محمد منصالي"**، مع "**دريسكار**"و"**جلول باش جراح**"مع"**محمد الكامل** "وغيرهم قد كان **"ليافيل"** دورا بارزا في تلقين" **بشطارزي**" مبادئ الفن الأندلسيّ، أما"**علالو"** فقد التحق بالفرقة كمغن فكاهي ساخر، يتّخذ من المونولوج وسيلة لإضحاك الجمهور، وقدساعدته هذه الجمعيّة في تنمية مواهبه الفنيّة خاصّة منها المسرحيّة، وابتداء من عام **1928م**، أصبح" باشطارزي " رئيسا للمطربية خلفا لـ: **"يافيل"** حيث توفي في نفس السنة، وقد كان يرى فيه الموهبة والكفاءة لمواصلة جهوده في تطويرها كما صرّح " باشطارزي" بشأنها في جمعيّة عامة انعقدت بـ"حلقة المسلم المتقدّم .إثر مشاركة الجمعية في إحياء تظاهرات فنيّة قائلا :إنّ المطربية أصبح لها وجود في كل التظاهرات الرّسمية ".**(المدني، 1984، الصفحات 366-367)** كما وسعت بعد أن نجحت في المحافظة على الفن الأندلسي من دائرة نشاطها ، وفنونها من الغناء إلى الرّقص،

ومن الفولكلور إلى المسرح الذي تم خلق فرع خاص به في الجمعية، ابتداء من شهر مارس سنة 1933م ، كما سعت إلى إحياء حفلات في الخارج، وخاصة في فرنسا، إسبانيا، وإيطاليا" **(المدني، 1984، صفحة 168)**

3-1-2- وداديةالطلبةالمسلمين: تأسستسنة 1919محيث قام **"باشطارزي"** بالتّعاون مع **"الخذري بن جلول"**و" **البشيرعبد الوهاب"** و"**بومالي بن احبيلس**" "**فرحات عباس**" "**الشريف سعدان" و"بن سماية** ،بتأسيس"**وداديةالطلبة المسلمين** وهذا بدار **"عمر بن سماية** " في شارع الباب الجديد بالجزائر العاصمة، والتي أصبحت فيما بعد **"وداديةالطلبة المسلمين في شمال إفريقيا"(**المباركيّة، 2005، صفحة **41)** كانت مهمة هذه الجمعية مساعدة أبناء الفقراء على الدّراسة ومن تلامذتها الذين نبغوا،**" محي الدين باشطارزي"** الذي قام بجولة إلى تلمسان عام 1919م في إطار رحلات الوداديةة، التقى خلالها ب **"الطاهر علي الشّريف"** الذي اقترح عليه أغان وطنية أداها بألحان عربية، وقد قامت هذه الوداديّة في إطار أنشطتها الثّقافية، بإصدار مجلة **"التلميذ"** التي كانت تطبع باللّغتين العربيّة والفرنسيّة .**(ختالة، 2016/2015)**

3-1-3- جمعيّة المهذبيّة :أنشأ هذه الجمعية**"الطاهر على الشّريف"**عام1921م، وشكّل تلامذتها الإرهاصات الأولى للتّمثيل العربيّ في الجزائر حيث كتب منشّطها عدة مسرحيات تتراوح بين فصل وأربعة فصول منها: "**الشّقاء بعد العناء**" سنة 1921م، وهي ذات فصل واحد، وفي عام 1922م كتب مسرحيّة "**قاضي الغرام**" في أربعة فصول ثمّ مسرحيّة **"بديع"** سنة 1924م ذات ثلاثة فصول"**(**المباركيّة، **2005، صفحة 167)**

3-1--4 - فرقة محمد منصالي: أسّسها المسرحيّ الكبير" **محمد منصالي"** وكُتبت على اسمه ضمّت إلى جانبه، **"عبد العزيزلكحل" " إبراهيم دحمون"محي الدّين باشطارزي"** وآخرون، قُدمت مسرحيتين : واحدة بعنوان **" في سبيل الوطن"** مقتبسة عن مسرحيّة تركيّة، وقد جسد أدوار المسرحية كل من **"محمد منصالي" "باشطارزي "إبراهيم دحمون "وعبد العزيزلكحل"** أمّا المسرحيّة الثّانية، فهي **"فتح الأندلس"** وهي من اقتباس" **محمد منصالي"** وتروي أحداث فتح الأندلس من طرف المسلمين، وقد مثّلت هذه المسرحيّة أيضا فرقة **"السعادة"** بتلمسان، لكن هذه الفرق ،والجمعيّات فشلت في استقطاب جمهور كبير لسببين كمايقول"**سلالي علي"**أولهما :

1/ استعمال التّلاميذ للغة عربية كلاسيكية قريبة من لغة المؤدبين القدامى.

2/استعمالهم لأشكال مسرحيّة ثقيلة في معالجة مواضيع جامدة ومملة " وهي حجة على أنّ المسرح الجزائري لم يشهد بعد ميلاده الحقيقي، وانطلاقته الفعليّة، لكون هذه الفرق، الهاوية استعملت اللّغة العربية الفصحى التي لم تكن متداولة ،ولا مستعملة في الأوساط الشّعبية بسبب تفشي الأميّة أنذاك، وهو ما يؤكده" **باشطارزي"** بقوله: "إنّ بداياتنا كانت عام 1919م، وكان لنا مسرح صغير، حيث كنّا نمثل مسرحياتنا باللّغة العربية الفصحى، وكانت مواضيعها جادة، لكنّنا لم ننجح في جمع مائة شخص حولنا، لأنّهم لا يفهموننا في أغلب الأحيان "**(ختالة، 2016/2015)**

ولعلّ هذاما دفع"**مصطفى كاتب**"إلى أن يُرجع أسباب تأخر المسرح الجزائري في تلك الفترة الى الأسلوب الشعبي الجزائري الخالص المنوط بالحياة الشّعبية البسيطة ،كما أشار إلى ذلك "**صالح لمباركية**" يقول: "وقد سادت في فترة العشرينات من القرن العشرين الحفلات الفنيّة الغنائيّة التّي كانت تُقام في المناسبات الدينيّة والأفراح الشّعبية، حيث كانت تعرض خلالها بعض السّكاتشات الفكاهيّة القصيرة ذات الفصل الواحد." **(لمباركيّة، 2005، صفحة 45)**

2-3- السّكاتش والملمح الجديد للمسرح الجزائري: ظهر السّكاتش الفكاهي الهادف في جو الحفلات والسّهرات الفنية الغنائية، حيث يقول' **باشطارزي**" في هذا الشأن :" لم يكن هناك جو فني بأتمّ معنى الكلمة، بل انتشرت الحفلات الشّعبيّة المقامة في المناسبات، والتي كانت تُقدم خلال فواصلها بعض السّكاتشات الفكاهيّة القصيرة، وكان"**علالو**" من الذين غنوا في حفلات أوروبية باللّغة العربية "**(ختالة، 2016/2015، صفحة 127)**، وهو الرأي الذي يؤكده في قوله: " في سنة **1917م**، كنت أقوم بإحياء سهرات فنية منوعة بنادي العسكري، أين أقيم ،وفيما بعد فندق السفير الحالي بالعاصمة، وهذا لفائدة مرضى وجرحى، الحرب العالمية الأولى"**(كاتب، 1985، صفحة 11)**، من هنا بدأت المرحلة الجنينيّة للمسرح الجزائري،حيث شكّل فنّ السّكاتش، مرحلة انتقاليّة نحو ميلاد فعليّ للمسرح في البلاد، كما اعتمد كثيرا على الغناء ،والطّرب والفكاهة، وقد أشار إلى ذلك"**مصطفى كاتب**"وأناط نشأة المسرح الجزائري بعوامل أربعة تتعلّق في مجملها بالذّوق الشّعبي، واللّغة الخفيفة، والتّرفيه بعيدا عن البعد الثقافي "**(كاتب، 1985، الصفحات 18-19)**.

- ثالثا : نشأة المسرح الجزائريّ:

وقع **الاختلاف** من الدّارسين حول تاريخ نشأة المسرح الجزائريّ، ومؤسسه هل هو"**علالو**" أو "**باشطارزي**" أو "**رشيد القسنطيني** "حيث قدّم "**علالو**" سنة 1923 بعض السّكاتشات الفكاهيّة، إلاّ أنّه لم يُحقق النّجاح المطلوب إلا في سنة 1926م مع مسرحيّة "**جحا**" أما "**القسنطيني**" فكانت بدايته1927م حين قدّم مسرحيتّه "**العهد الوفي**" التي فشلت فشلا ذريعا ،والسّبب في ذلك أنّه لم يسبقها ببرنامج موسيقي ،وغنائي، كما جرت العادة، أو لكون المسرحيّة تتنافى مع طبيعة "**القسنطيني**" الذّي يقال أنّه خُلق للكوميديا، وليس للدراما كما يرى "**باشطارزي**" ولم يحقّق النّجاح المرجو إلاّ حين قدّم مسرحيته" **زواج بو برمة**" التي علقت عنها: **ألرت روث**: وقالت أنّ" **القسنطيني**" بعد عرضه لمسرحيته "**زواج بو برمة** "يسيطر على بدايات المسرح الجزائري سنة 1928م"وقد ألّف بعدها "**القسنطيني**" مجموعة من المسرحيات، والسكاتشات ،والأغاني، ولكنها للأسف قد ضاعت مخطوطات نصوصها المسرحيّة ،والتي كانت بحوزة " **محي الدين باشطارزي**" **(لمباركيّة، 2005، صفحة 65)**

أمّا "**محي الدين باشطارزي**" فقد قدم **عام1919م** مسرحية "**جهلاء مدّعون بالعلم**" ذات فصل واحد، لم تُحقق النّجاح المطلوب، يقول" **باشطارزي**" في الجزء الأول من مذكراته عن هذه المسرحيّة: "وقد تصديت فيها للطرقية، والشّعوذة، ويتناول موضوعها قصة أب وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا،

أدّعيا أنّ لهما دراية بالعلم، والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت حولهما، غير أنّ الطلبة اكتشفوا في ما بعد أنّ معارفهم أكثر سعة ،وعمقا من معارف الابن وأبيه اللذين إدعيا أنهما عالمان كبيران"**(ختالة، 2016/2015)** ، وهو ما نقله الاستاذ **"عبد الحميد ختالة"** في مذكرته نقلا عن **"محي الدين باشطارزي"**الذي لم يحقق نجاحه الفعلي سوى عام 1932م حين قدّم مسرحيته **"البوزريعي في العسكرية "** باللّهجة العامية حيث يقول في هذا الشأن : في عام 1932م ،كتبت أوّل مسرحيّة بالعامية وهي **"البوزريعي في العسكرية"**، كانت الأولى من سلسلة مسرحيات عربية - فرنسية، كتبت بالتّعاون مع كتّاب فرنسيين من أمثال:" **لويس شابرو" "جورج بودري" و"جورج هيرتز**، وحظيت بعروض استمرت إلى ما بعد سنة 1934م ولعل أهم سبب لفشل" **باشطارزي**" مسرحيا ، هو شدة عداء الإدارة الفرنسية لنشاطه وملاحقته بشكل مستمر "**(لمباركيّة، 2005، صفحة 67)**

- **1- مراحل تطور المسرح الجز ائري:**

بحكم الوجود الاستعماري في الجزائر فقد تأرجح الفنّ المسرحي الجزائري بين الازدهار والرّكود وسار على فترتين فترة ما قبل الاستقلال، وفترة بعد الاستقلال وقد كانت مراحل طويلة، كل منها تتميز بميزات خاصّة تختلف عن المرحلة التي تليها.

1-1- مراحل تطور الفنّ المسرحيّ الجز ائريّ قبل الاستقلال:

1-1-1- المرحلةالأولى : مرحلة التأثر والتّعرف (1921- 1929) : بدأت هذه المرحلة مع زيارة السّيد **"جورج أبيض"** الجزائر،والتّي قدّمت مسرحيّتين باللّغة العربيّة الفصحى همّا **"صلاحا لدّين الأيّوبي وشهامةالعرب"**ل **"نجيب الحدّاد"** فعرضت بالفصحى النّصوص الجزائريّة الخالصة من طرف جمعية الأدب،والتّمثيل العربيّ وجمعيّة الموسيقى، ومسرحية **"الجهلاء المدّعون بالعلم"** ل **"باشطارزي" (جلاوجي، 2007، صفحة 41)**، حيث أنّ كلّ المسرحيّات قد كتبت باللّغة الفصحى، وباءت بالفشل، ولم تلق نجاحا أبدا، لأنّ الجمهور الجزائريّ كان أمّيّا، ولم يفهم مضمونها، فلم تلقى رواجا، لكنهنا كمن يؤكّد أنّ هذه الفرقة فشلت في إيصال هذا الفنّ، ويعود هذا الفشل لمجموعة من العوامل من بينها:" أنّ القاعة بعيدة عن أحياء الأوروبيّين، وأكثر بعدا عن أحياء الجزائريّين ،كذلك عدم تجاوب الصّحافة النّاطقة بالعربيّة مع مدير المسرح بخصوص الإعلان عن العروض، وجهل النّاس، وعدم أخذ فكرة عن العروض التّي قدّمتها الفرقة،لأنّهم لم يتعوّدوا على الطّابع ولا على الإعلانات، وأهم سبب هو عدم فهم الجمهور اللغة العربيّة الفصحى، إمّا لجهله، أو لعدم تعوّد الأذن على سماعها" (شنب، 2014، صفحة 34) إضافة إلى أنّ الجمهور الجزائريّ لم يبالي بهذا الفنّ مطلقا ،واعتبره فنّا دخيلا يتنافى مع عاداته، وتقاليده ،وهذا يرجع إلى طبيعة المواضيع التّي عالجتها المسرحيّات، والتّي لم تفهم من قبل المتفرّجين.

1-1-2-المرحلةالثّانية: مرحلة العصر الذّهبي(1926-1934): هي مرحلة ميلاد المسرح الجزائريّ من خلال عرض مسرحية 'جحا"ل"**عليّ سلالي**" وذلك لقوله: لقيت مسرحيّة **جحا** نجاحا وقبولا لم يُنتظر

من طرف الجمهور،والتّي تمّ عرضها بالعاميّة، ويمكن القول أنّ اللّغة هي التّي ساهمت بشكل كبير في نجاحها، وكان ذلك في12 أفريل 1926" **(قرقوة، 2014، صفحة 34)**، كما عرف المسرح في هذه المرحلة حركيّة كبيرة عند عرض المسرحيّة ،وتفاعل الجماهير معها بسبب عاميّتها التّي تقبّلها الجمهور وفهم معانيها .كما ظهر الوعي الاجتماعيّ النّاتج عن الحركة الوطنيّة الاصلاحيّة، حيث شكّل فيها المسرح الجزائري ،قاعدة انطلاق متينة،وذلك بتحقيق غرض مايصبوا إليه الجمهور، كما تطوّرت هذه المرحلة مع عدة أعلام منهم "**رشيدالقسنطيني**" الذّي أنتج مسرحيّات منها:" **لونجة الاندلسيّة "تأخّرالزّمان" "بابا الشّيخ" و "عائشة وباندو"**. وكذلك"**محي الدّين بشطارزي**"في أعماله "**فاقو" و" البوزريعي في العسكرية**"،وبذلك أصبح للمسرح الجزائريّ جمهوره العريض في كل أرجاء الوطن.الذّي يفهم لغته ويعبّر من خلاله عن أوضاعه وطموحه.

كماظهرت في هذه الفترة جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، والتّي اتّسمت نشاطاتها المسرحيّة بالطّابع الدّيني، كما لعبت دورا كبيرا في التّعريف بمسيرة الأمّة الاسلاميّة، وقدّمت عروضا منها عرض"**عمربن الخطاب**، و"**بلال بن رباح**" و"**محمد العيدآل خليفة**" ومن بين المسرحيّات التّي ألّفها "**رشيدالقسنطيني**" نجد مسرحيّة"**بابا قدور الطّماع**"،ثمّ مسرحية "**بوبرمة**" وفي هذه الفترة دخل المسرح الجزائريّ عصره الذّهبيّ، حيث استطاع "**رشيدالقسنطيني**" إضافة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائريّ **(محمد ز.، 2006، صفحة 40)**، وأُعتبر أوّل من أدخل واقترح هذه الفكرة حيث تقول: "**أرليتروث**"في كتابها "**المسرح الجزائري**" **إنّ" رشيد القسنطيني**" ألّف أكثر من مئة مسرحيّة وسكاتش وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التّمثيل حسب مايلهمه الخيال ويطرح موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيّات العالم المزيف، والمنافق ، والقاضي، والظّالم ، ورجل الشّرطة، ومحدّث النّعمة والسّكير ،وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطاليّة من استخدام الحدث المليء بالمفاجئات" **(الراعي، 1980، صفحة 101)**، حيث أراد "**رشيد القسنطيني**" أن يطوّر هذا الفنّ ببلده، وذلك عن طريق مخاطبته للجمهور بلغته،التّي يتكلّم بها في حياته اليّوميّة، والمعبّرة عن ثقافته ،التّي تبعد كل البّعد عن الشّكل المسرحيّ الأوروبيّ.

1-1-3--المرحلة الثالثة :(1934-1939) : تميّزت المسرحيّات في هذه المرحلة بطابع سياسيّ بحكم ظهور أحزاب سياسيّة مختلفة مزامنة لها،حيث كان لظهور الأحزاب السّياسيّة الوطنيّة دور في إعطاء المسرح الطّابع السّياسي "**(رمضان، دت، صفحة 1)**، كما كان هناك نوع من التّضارب بين الأحزاب السّياسيّة، من خلال إدراج مسرحيّات نقديّة ساخرة ساهمت في خلق علاقة بين الجمهور ،والمسرح؛ إلّا أنّها كانت تعرض بلغة الشّعب ممّا ساعد على استيعابها ،وفهم مغزاها "لأنّ مضمونها يدور حول ضرورة النّضال السياسي، وابراز تاريخ وهوية شعبنا "**(رمضان، دت، صفحة 18)**كما تهدف مضامين المسرح إلى النّضال ضدّ المستعمر الغاشم، وهو ما أدّى إلى زيادة نشاطه ،فقد قدم"**رشيد القسنطيني**"دورا هاما، وأساسيا بتمثيله مسرحية "**فاقو**" "و"مسرحية"**بني ويوي** " ممّا دفع الحكومة الفرنسيّة إلى تشديد الرّقابة على الجزائريين، وعلى المسرح بشكل خاص باعتباره وسيلة وعي سياسيّ وفكريّ .

1-1-4- المرحلة الرّابعة (:1939-1945): في فترة الحرب العالميّة الثّانية ومع الأحزاب السّياسيّة حيث كان هناك "انقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرّقابة الاستعماريّة، في شكل جبهة مناهضة للاستعمار الفرنسي"(رمضان، دت، صفحة 47)، وقد اختنق بشدّة ممّا أدى إلى غلق قاعات العروض، ومنع الجزائريين من ممارسة هذا الفن، لأنّه يعتبر وسيلة شحذ الرّوح الوطنيّة، وتوعية المجتمع الجزائريّ بضرورة ردع المستعمر، كما أنّه كان المتنفّس الحقيقيّ الذّي يعبّر عن أوضاع الوطن، حيث بلغ الوعي الذّروة لدى الشّعب الجزائريّ، كما "ظهرت حركة جديدة لم يعرفها المسرح العربيّ في الجزائر من قبل، وهي حركة التّرجمة ، والاقتباس"(رمضان، دت، صفحة 46) وذلك بسبب الرّقابة التّي فرضتها السّلطات الاستعماريّة على الشّعب الجزائريّ، التّي أصبحت تعرض مسرحيّات فرنسيّة مترجمة،وهو ما أدّى إلى عزوف الجمهور عنها ، ومقاطعتها وعدم تقبّلها كلّيا ،كما أنّ مواضيعها بعيدة كلّ البعد عن الواقع المعاش لدى الجزائريّين لذلك لم يلق المسرح نجاحا مثلما كان له في المرحلتين السّابقتين.

1-1-5-المرحلة الخامسة :(1945-1954): تعتبر مرحلة الازدهار الفعليّ للمسرح الجزائري، حيث التحق به العديد ممّن لهم ميول فنيّ ومسرحيّ، كما أنّ الجمهور الجزائريّ أصبح أكثر تشجيعا للمسرحيّات، والتي أدّت إلى تطوّر الوعيّ الاجتماعيّ، والسّياسّي.فقد تمّ تعيين "**محي الدّين بشطارزي**" مديرا للمسرح العربيّ بقاعة الاوبرا "(بيوض، 2011، صفحة 46)، لذلك كان لهذه المرحلة تأثيرها القويّ على الحركة المسرحيّة،حيث لعبت الفرق المسرحيّة دورا كبيرا في ميدان التّوعية السّياسية ،بالنّسبة للجماهير الشّعبيّة الجزائريّة ،كما جاءت المسرحيّات في هذه المرحلة تحاكي النّضال الشّعبيّ من أجل الدّفاع عن السّيادة الوطنيّة، والتّخلص من سيطرة المستعمر الغاشم، وهو ما أكده "**جروة علاوة وهبي**"بقوله: إنّ هذه المرحلة هي البداية الفعليّة للمسرح الجزائريّ، فالمراحل السّابقة لم تكن سوى الخطوة الأولى للنّهوض بالشّعب الجزائريّ وتوعيته"(وهبي، 2003، صفحة 9).

1-1-6- المرحلة السّادسة (1954-1962): تزامنت هذه المرحلة مع اندلاع الثّورة التّحريرية وتميزت بالرّقابة الشّديد المفروضة على الشّعب الجزائريّ من قبل المستعمر كما عرفت انخفاض في نشاط الحركة المسرحيّة فباندلاع الثّورة التّحريريّة، توقّف المسرح في الجزائر، والتحق معظم أفراده بصفوف القتال"(سلمان ن.، 2012، صفحة 411). حيث انشغل الشّعب الجزائريّ بالثّورة التّحريريّة، والنّضال المسلّح، للتّخلّص من المستعمر، وبما أنّه اعتبر المنفذ الذّي كان الشّعب يستمدّ عزيمته منه،فقد توجّه المسرح الجزائريّ إلى الخارج لإتمام مساره التّوعويّ، ورسالته النّضاليّة ،والدّفاع عن حريّة الوطن، لأنّ هدف المستعمر هو سحق الهويّة الجزائريّة، والقضاء عليها تاريخيّا وثقافيّا فكانت معظم النّصوص المعروضة باللّغة بالفرنسيّة، ومن أشهر روّادها" **كاتب ياسين** "ومن أهمّ مسرحيّاته **حلقة الضّغط والارهاب** "ومسرحيّة" **الأقدمون يزدادون قوة** "و"**دم الأحرار**،إلى جانب مسرحيّات كانت تعالج مواضيع الكفاح، والدّفاع عن الوطن مثل:"**الخالدون**" **أولاد القصبة** "حيث أُعتبر المسرح سلاح الشّعب الجزائريّ فحتى وإن كان خارج الوطن فهو يؤدّي رسالته لشعبه، ويدافع بقوّة عن القضيّة الجزائريّة، كما أنّ هدفه هو الدّعوة إلى الاتّحاد، والعزيمة من أجل تحرير البلاد من قيود المستعمر الغاشم.

- **1-2- - فترة ما بعد الاستقلال :**

1-2-1- المرحلة الأولى: (1962– 1973): بعد الاستقلال عرف المسرح في الجزائر رواجا كبيرا، واتّجه اهتمام المؤلّفين والكتّاب للنّهوض به .من أجل الحفاظ على الهويّة الوطنيّة ،والشّخصيّة الجزائريّة، فقد عمد الجزائريّون إلى خلق نفس مسرحيّ جديد يحاكي الطّابع الاجتماعيّ ،وما يتعلّق بمشاكل العادات، والتّقاليد، والبطالة والمرأة، وقد كتب"**رويشد**"عدة مسرحيّات منها "**حسان طيرو**"-"**الغولة**" كما كان له دور في تأسيس المسرح الجزائريّ، بإدخال مايسمّى بالقوّال، وتأتي فترة الاستقلال وتصدر الدّولة مرسوما يقضي بتأميم المسرح على مستوى التّراب الوطنّي، والذّي نصّ على تأسيس فرقة المسرح الوطنيّ الجزائريّ وإنشاء مركز وطنيّ للمسرحي عمل على تنميته، وتطويره عن طريق التّكوين الجيّد، وانتقاء الأعمال المسرحيّة باحترافية حيث "تشكّلت فرقةالمسرح الوطنّي الجزائريّ ،التّي استطاعت أن تقدّم أكثر من 41عرضا مسرحيّا ما بين سنتي1963 و1973"(**بيوض، 2011، صفحة 23**) ومن أهم ماقام به المسرح الوطنيّ الجزائريّ خلال هذه الفترة:

1 - إنشاء المعهد الوطنيّ للفنون الدّراميّة ببرج الكيفان سنة **1965**مهمّته تكوين إطارات المسرح الوطنّي فقام بتخريج ثلاث دفعات في فرع التّمثيل، تضمّ حوالي ثلاثين ممثلا موزعون اليوم بين المسرح الوطنّي، والمسارح الجهويّة، وقد ضمّت هذه الفرقة ثلاثون عضوا ،بعضهم من فرقة المسرح العربيّ بقاعة الأوبرا، التّي كان يديرها" **محي الدّين بشطارزي**" وبعضه مانتسب إلى الفرقة الفنيّة بجبهةا لتّحرير الوطنيّ،التّي كان يديرها"**مصطفى كاتب**"،نذكر منهم"**محمد بودية ،عبدالحليم رايس،سيد علي كويرات ،سيد احمد أقومي ،الحاج أعمر، ولد عبد الرحمن كاكي ،محمد حمدي، أحمد عياد رويشد– سيراط بومدين – عبدالقادر بالسافري، محمد قزدرلي**، وآخرون "(**بيوض، 2011، صفحة 25**)

2- إشراف المسرح على تنظيم مهرجان المسرح الوطنيّ للهواة سنة 1971 شاركت فيه العديد من الفرق الهاويّة

3- إخراج المسرح الجهويّ من الحيز المحليّ الضّيق إلى الدّائرة الإقليميّة، ورحاب العالميّة من خلال المشاركة في العديد من المهرجانات العربيّة والدّولية .

وما نلاحظه في هذه المرحلة أنّ المسرح عرف تطوّرا ملحوظا وفير الإنتاج بالاضافة إلى ظهور الكاتب"**ولدعبد الرحمن كاكي**" الذّي كان له دور كبير في الأعمال التّي قدّمها المسرح الجزائريّ في هذه المرحلة، ومن أهم إسهاماته " **كل واحدو حكموا** "،"**القرّاب والصّالحين**"وبذلك يمكننا القول أنّ: " **كاكي** قد لعب دورا في الحركة المسرحيّة الجزائريّة بأعماله ذات الطّابع الخاص، والمتميز باستلهامه للأساطير الشّعبيّة التّي يعالج من خلالها القضيّة الاجتماعيّة" (**بيوض، 2011، صفحة 92**)

وقد برز في هذه المرحلة "**مصطفى كاتب**" بالعديد من أعماله الفنيّة التّي تحاكي الواقع، ،وتهدف إلى التّوعية والتّثقيف كما تألّق إلى جانبه"**رويشد**"و "**ولد عبد الرحمان كاكي**"و"**كاتب ياسين**"،حيث برز

"**رويشد**" بأسلوبه الفاكهيّ ،واستطاع أن يصل إلى قلوب الجماهير من خلال تجسيده لمسرح بسيط وجريء إضافة له نجد "**كاتب ياسين**" وقد ترك بصماته في المسرح الجزائري ،"حيث يقول: أنّ التّجربة الثّانية الهامّة في المسرح الجزائريّ هي تجربة"**كاتب ياسين**"الذّي اجتذبته ثورة الجزائر وماحقّقته من انجازات في المجالات الاقتصاديّة ، والسياسيّة، والاجتماعيّة إلى الكتابة بالدّارجة ،واللّهجة الجزائريّة ،بعد أن كان يكتب مسرحيّاته بالفرنسيّة، مثل مسرحيّتي"**نجمة و"المطوّقة** " وقد كتب"**كاتب ياسين**" مسرحيّة حقّقت نجاحا جماهيريّا واسعا، وهي مسرحيّة"**محمد خذ حقيبتك**" وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقيّ كما اعتمد روحا شعبيّة فكاهيّة، وبذلك حافظ على صفتين أساسيّتين في المسرح الجزائريّ في بداياته الأولى: وهما حسّ الفكاهة الشّعبيّة ،وفكرة الارتجال" (بيوض، 2011، صفحة 87)، كما تميّزت هذه المرحلة بعمليّات التّرجمة، والاقتباس في صناعة الأعمال الفنيّة، وقد شهدت ميلاد المسارح الجهويّة في كل من: قسنطينة- عنابة- وهران – بلعباس، وكذلك بروز العمل النّسويّ مثل **احمرار الفجر**" **لآسيا جبار**" الذّي يعتبر أول عمل مسرحيّ نسويّ في الجزائر.

1-2-2-المرحلة الثّانية : (1973- 1982)ضعف العمل المسرحيّ قليلا لكنّه لم يركد كليّا لانّ "**مصطفى كاتب**"استقال عن إدارة المسرح، وخلفه مدراء كثر كما نقص الانتاج، ورغم الانعكاسات التّي تعرّض لها المسرح في الجزائر في هذه الفترة من أثار اللّامركزيّة، إلاّ أنّه انتعش ،بعد اهتمام الدّولة بالحركة المسرحيّة،التّي تمثّلت في إقامة النّدوات ،وأيام المسرح فأخذت على عاتقها مهمّةتطويرالمسرح في الجزائر ،فعالجت مجموع القضايا العالقة في الفضاء المسرحيّ، والنّص المسرحيّ شكلا،ومضمونا واهتمت بالإخراج والتّمثيل واللّغة، إضافةإلى تنظيم الهياكل المسرحيّة والتّكوين في مجال المسرح "(مخلوف، 2008/2007، الصفحات 41-42).

1-2-3- - المرحلة الثالثة (:1982- 1993): عرف المسرح الجزائريّ قوة وتطوّرا من حيث الكمّ والنّوع، والاخراج، كما عالج مواضيع عدّة تمسّ القضيّة، وتدعم الواقع، وتعالج مواضيعه فبرزت عدّة مسرحيّات، ونجوم ،وشخصيّات مسرحيّة وكانت من بين العوامل التّي ساعدت على انتعاش المسرح في هذه الفترة "صدور المرسوم التّشريعي رقم 82- 296- بتاريخ 28 أوت 1982م الذّي تضمّن تنظيم الإدارة المركزيّة لوزارة الثّقافة، وقد أشارت أولى مواده إلى أنّ هذه الإدارة تشمل تسع مديريات تحتلّ مديرية الفنون المرتبة الثّالثة.،ونصّت مادته الخامسة على توليّ هذه المديريّة مهمّة إعداد سياسة وطنيّة في ميدان الفنون ونشرها هدفها تطوير الإبداع الثّقافي في الفنون السّمعيّة البصريّة، وفي صدارتها المسرح الموسيقي، والفنون الغنائيّة، والفنون التّشكيليّة، ونشر الأعمال الثّقافيّة..

كما قدخصّص لكل مجال من هذه المجالات مديرية فرعيّة خاصّة به، وتمّ تحديد مهام المديرية الفرعيّة للمسرح تتمثّل فيّ تشجيع الإنتاج المسرحيّ، وتحسين نوعيته، بالتّنسيق مع المسارح المحترفة في ضبط البرنامج السّنوي ومتابعة تنفيذه لمساعدة هذه المسارح على اكتساب الوسائل الضّرورية لنشاطاتها إضافة إلى الاهتمام بمسرح الهواة ،والنّظر في الاحتياجات الخّاصة ،وذلك بتكوين الاطارات الفنّية من أجل تحسين المستوى، وترقية الفنانين، والممثّلين الجديرين بذلك"(بوكروح، 1995، صفحة 31) فكان

هدفهم في ذلك النّهوض بالقطاع الثّقافي، بالإضافة إلى "انعقاد "ندوة أيام المسرح التي أخذت على عاتقها مهمّة تطوير المسرح تحت شعار "من أجل تطوير المسرح" والتّي عالجت محاور جديدة، ومهمّة منها: النّص المسرحيّ، والإخراج، والتّمثيل ،تنظيم الهياكل المسرحيّة "(بيوض، 2011، صفحة 275)

انتعش المسرح الجزائريّ في هذه المرحلة، قدّم مسرحيّات ذات مستوى رفيع عموما، حتى و إن كان أغلبها مقتبسا عن مسرحيّات أوروبيّة وعربيّة مشرقيّة. ومن بين هذه المسرحيّات التّي أُنتجت في هذه المرحلة نذكر مسرحيّة **"الأجواد" عبد القادر علولة**" التّي نالت جائزة أحسن تمثيل في المهرجان نفسه سنة 1985مسرحيّة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع "التي اقتبسها "**محمد بن قطاف**"وتوجت بأحسن عرض متكامل في مهرجان قرطاج الدّولي **سنة1987**،ومسرحيّة **"عودة الحلاج"** من اقتباس واخراج **"فار الماشطة"**من مسرح قسنطينة الجهويّ وقد فازت المسرحيّة بالجائزة الأولى بمهرجان باجة الدّولي بتونس سنة **1988**،ومسرحية **"العيطة"** ألّفها **"محمد بن قطاف "**لمخرجها **"زياني الشّريف"** نالت الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج 1989،وقد غلب على الأعمال الطّابع الكوميديّ، والذي غالبا ماكان نقدا لاذعا للعادات الجزائرية، ولايخلو من الموعظة، وهي الغاية التّي يؤكد أنصار المسرح على مراعاتها في فنّ المسرح الدّراميّ ممّا جعل اهتمام الجمهور يلمس الآثار المدمّرة المتسبّبة في الادمان على الخمر ،والحشيش في العديد من المسرحيّات الكوميديّة مثل بوقرمة، عنتر الحشايشي وغيرها"(نواري، 2005، صفحة 4)

واكب المسرح الجزائريّ بعد الاستقلال مباشرة الحضارة بالتّطور والتّجديد رغم أنّه كان متأخرا مقارنة بالدّول العربية، والغربية لكنّه حاول النّهوض بالنّصوص المسرحيّة بين التّرجمة التّأليف والاقتباس والاستلهام من التّراث، فكان النّص المسرحي الجزائري مخالفا للأجناس الأدبية الأخرى القصة الرّواية التي سايرت كلّها الأحداث الكبرى ،التي وقعت في الجزائر بعد الاستقلال "وكتبت عن الاشتراكيّة، وعن ثوراتها الزّراعيّة، والصناعيّة، والثّقافية ،أما النّص المسرحي فلم يتعرض إلا لمشاكل المجتمع بعيدا عن السّلطة، وتأثيرها السّلبي، والإيجابيّ في المجتمع، لذلك نجد بعض من المسرحيات تعرض مشاكل الأسرة كالطلاق والزواج، والحب"(مرتاض ع.، 1983، صفحة 186) كما عانى المسرح في الجزائر ثقل الإجراءات البيروقراطيّة ففي وقت التّطور والتّوهّج وفترة العطاء أصابه بعض الرّكود جرّاء سياسة اللّامركزيّة التّي انتهجتها الحكومة الجزائريّة، وأصيب المسرح بالتّقهقر والفتور"حيث أعيد تنظيم المسرح الوطنيّ وأن شئت المسارح الجهويّة ممّا شتّت الجهود البشريّةو الماديّة (بيوض، 2011، صفحة 109)،

واجه المسرحيّون الخطر الذّي واجهه المواطنون، واستهدفوا بسبب أعمالهم الفنيّة المنتجة خلال الثّمانينات حيث شهدت السّاحة غياب الأقلام والمسرحيين المهمين في السّاحة الجزائريّة والواقع " أنّ الكتّاب المسرحيّن لم يكونوا جميعا منقطعين عن الممارسة المسرحيّة انقطاعا تامّا، لكن التّراجع كان جليّا كنتيجة حتميّة لسوء الأوضاع التّي كانت تشهدها البلاد بعد التّحول السّياسي وابتعاد الجزائريين عن الاشتراكيّة، لذلك حاول المسرح الجزائريّ أن يقف من جديد ،وساعده في ذلك اهتمام الدّولة بالحركة المسرحيّة، فاستحدثت وزارة الثّقافة العديد من الهياكل المسرحيّة في أنحاء الوطن إذ نجد أن من "المؤشّرات التّمهيديّة لانتعاش المسرح الجزائريّ في هذه الفترة التّي بدأت عام 1989،مع انعقاد الملتقى

الوطنيّ للفنون، والأداء بقصر الأمم بالجزائر العاصمة (بيوض، 2011، صفحة 276)، واهتمام وزارة الثّقافة بالآداب عامّة،والمسرح خاصّة ودعما لهذا التّوجّه والاهتمام بالمسرح الوطنّي الجزائريّ انعقدت فيما بين 3 و 5 **ديسمبر 1983**،ندوة أيام المسرح التّي طرحت أوّل مرّة منذ الاستقلال فكرة النّهوض بالمسرح تحت شعار من أجل تطوّر المسرح الجزائريّ. وبعد هذه الجهود ظهرت محاولات تعالج المسرح من كلّ أنحائه "كترقية النّص المسرحيّ نصّا، وعرضا، ولغة بالإضافة إلى الاهتمام بالهياكل المسرحيّة، وقضيّة التّكوين المسرحيّ المحترف، والاخراج كعناصر أساسية للنهّوض بالفنّ المسرحيّ في الجزائر ومواكبة التّطور الحاصل في الفنون العالميّة، وبشكل خاصّ المسرح العالميّ ومجاراته.

رابعا :قضيّة الإخراج المسرحيّ الجزائريّ وإشكاليّة اللّغة:

- **1- فن الإخراج المسرحيّ وآلياته:**

إذا أردنا التّحدث عن المسرح ، وعمليّة التّلقي، وجبت الاشارة الى عمليّة المشاهدة العرض و التّعريج عن دور المسؤول عن عمليّة المشاهدة، النّاقل لحيثيّات المسرحيّة، المجسّد لشخوصها وأحداثها المخرج المسؤول عن طريقة تقديم العرض المسرحيّ، والبحث في ماهية ومفهوم الاخراج كمصطلح، والذّي تراه كل من **'ماري الياس وحنان قصاب"** بأنّه"يدلّ على تنظيم مجمل مكوّنات العرض من ديكور، وموسيقى وإضاءة وأسلوب، مع الأداء والحركة، وصياغتها بشكل مشهديّ، وهذه العمليّة يمكن أن تصل إلى حدّ تقييم رؤية متكاملة للمسرحيّة ،هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه"(حسن، 2006، صفحة 7)، أمّا في اللّغة فكلمة إخراج"مشتقّة من الفعل خرّج الذّي يحتوي على معنى الاستنباط من الدّاخل، بالإضافة إلى معنى التّدريب ،إذ يقال خرّج في الأدب بمعنى درّب، وعلّم، كما يحتوي على معنى إعطاء سمة ما ،إذ يقال خرّج العمل، أي جعله ضروبا وألوانا يخالف بعضها بعضا. (المنظور، 2004، صفحة 105)

وهو كمصطلح مسرحيّ ظهر مع تبلور العمليّة الإخراجيّة كوظيفة مستقلة في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشرة ،والإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدلّ على " تنظيم مجمل مكوّنات العرض من ديكور، وموسيقى وإضاءة وأسلوب مع الأداء ، والحركة، وصياغتها بشكل مشهدّيّ؛ وهذه العمليّة يمكن أن تصل إلى حدّ تقديم رؤية متكاملة للمسرحيّة ،هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه .ففي البداية كان الإخراج عمليّة ثانية لاحقة للنّص المسرحيّ تُعنى بتحويله إلى عرض لكنّها ما لبثت أن أخذت أهميّة جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلاليّة كاملة عن النّص وقد اختلفت الآراء المهتمّة بشؤون الفنّ التّشخيصيّ المتخصّصة، وأهميّة دور المخرج حيث يعتقد البعض أنّ دوره يأتي بالدّرجة الثّانية بعد أهمية الممثلفي العمليّة الإبداعيّة،لذا يتطلب الانتباه لهذا الدّور،مع دراسةالمهام،والواجبات، التّي يضطلع بهاهذا المخرج من خلال تجزئة العمل الإخراجيّ في ثلاثة مراحل ملخّصة في مايلي:

1/ تدريب الممثلين وإعدادهم فنياً نفسياً، وبدنياً بمستوي يؤهّلهم فيه للعب مختلف الأدوار المسرحيّة .

2/ العمل مع الكاتب المسرحيّ ،ومعرفة النّظرة الخاصّة به قبل عملية الإخراج .

3 / العمل مع الرّسام، لإبراز الشّخصية الحقيقيّة للمسرحيّة، التّيت كشف عن الرؤية الاجتماعيّة والفلسفيّة للنّص المسرحيّ.

إنّ دور وعمل المخرج يبدأ من العلاقة القويّة مع القسم الفنيّ في المسرح، ومن طبيعة تنظيم دوره في إنجاح وقيادة ومتابعة العمل المسرحيّ مع متابعة أعمال ورش العمل المنفذة للمناظر المسرحيّة ،والإنارة، والتّنكر، والأزياء، ويصل المخرج إلي ذروة عمل هحين يستطيع تنظيم، وتفجير الإبداع في المسرحيّة نفسها،كي يريّ الجمهور في النّهاية التّجسيد الخلّاق،والمبدع للفكرة المستترة في سطور المسرحيّة، وفي تفجير روح النّص "(ذكي، 1989، صفحة 35)

مع بدايات الاهتمام بالنّشاطات المسرحيّة كان الاخراج عمليّة ثانية لاحقة للنّصّ المسرحيّ، تُعنى بتحويله إلى عرض لكنّها ما لبثت أن أخذت أهميّة جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلاليّة كاملة عن النّص، خاصّة مؤخرا مع ظهور المسرح الصّامت، حيث أصبح المخرج يقدّم نصّا بتصوراته الخاصّة، وبالاعتماد على مكوّنات العرض دون النّص أصلا "وعلى الرّغم أنّ المخرج كشخص مستقل ،له وظيفته المحدّدة ،لم يُعرف إلاّ في أواخر القرن الماضي، إلاّ أنّ الاهتمام بإخراج العرض المسرحيّ، وكيفيّة تقديمه على الخشبة كان موجودا بشكل أو بآخر على مدى تاريخ المسرح،حيث يدلّ على ذلك وجود الارشادات الاخراجيّة ضمن النّصوص، ووجود أعراف مسرحيّة تحدّد أسلوب العرض في كلّ الحضارات التّي عرفت المسرح"(ذكي، 1989، صفحة 7)، وقد ترافق ظهور الاخراج في نهاية القرن التّاسع عشر مع تطوّر المسرح وتقنيّاته، واستخدام الاضاءة الكهربائيّة، وأجهزة الصّوت المتطوّرة لإحداث المؤثرات السّمعيّة ، والبصريّة، ومع زيادة عدد الاتّصالات، والتّغيير الذّي حصل في تركيبة الجمهور وتنوّعه، وذوقه من حيث الاقبال عن العروض، ومع كلّ التّحوّلات التّي طرأت على الأنواع المسرحيّة، وفرضت اهتماما أكبر بالعرض المسرحيّ، كمكوّن أساسيّ .كما ترافق ظهور الإخراج مع انفتاح البلدان الأوروبيّة على بعضها في مجال المسرح، والتّعرّف على الملامح الاقليميّة له في كلّ بلد من البلدان من خلال جولات الفرق، وعلى الأخصّ فرقة الدّوق "ماينغن" التيّ تأسّست في ألمانيا عام 1866،وجالت أوروبا بين 1873/1890واعتبرت مجدّدة في أسلوب العرض، وفي تحقيق رؤية متكاملة له ،كذلك كان لظهور السّينما دورا في بلورة عمليّة الاخراج إذ أنّ السّينما منذ ولادتها كانت فنّ المخرج، وشكّلت حافزا للفن المسرحي لكي يحدّد خصوصيته وينوّع أساليبه".(حسن، 2006، صفحة 8).

ارتبط فنّ الاخراج منذ ولادته بالحداثة ،وبالبحث عن صيغ جماليّة متنوعة جديدة بالتّجريب، واعتبارا من النّصف الثّاني من القرن العشرين صار الإخراج حقيقة واقعة ،فيه تنوّعت أبعاده بتنوّع التّجارب، التي شكّلت مدارس اخراجيّة ،كما صار المخرج سيّد المنصّة، والمسؤول الأوّل عن المعنى الذّي يحمله العرض، ومن نتائج ذلك أنّ اسم المخرج صار يطغى أحيانا على اسم المؤلّف، وأنّ عمل المخرج أُعتبر نوعا من الكتابة الجديدة للعمل ،أو القراءة الخاصّة لمعناه؛ ناهيك عن أن بعض المسرحيات يكون مخرجها ومؤلفها واحد وقيام بعض المخرجين بتأليف المسرحيات التّي يقدّمونها على الخشبة ،كما كان

لظهور تجارب الابداع الإخرجي دوره الذي أنجح الفنّ المسرحيّ اليوم حيث أن المخرج يحاول رسم نجاح العمل وتنظيمه وابرازه بأحلى حلة .

أمّا المسرح العربيّ ،فلم يعرف وظيفة المخرج سابقا لكن عمليّة اللإخراج كانت موجودة، وكانت تتمّ بكافة تفاصيلها دون أن تسمى إخراجا ككلمة متداولة بشكل صريح ،ذلك أنّ عمل رجال المسرح من الرّواد، لم يكن يقتصر على كتابة النّص ،إنّما إعداده ليتلاءم مع طبيعة الجمهور ،مع الاهتمام بكافة تفاصيل العرض. وواقع الأمر، أنّه لم تكن هناك حاجة فعليّة للإخراج بالشّكل الحديث في بدايات المسرح العربي لأنّ الالقاء كان العنصر الأساسيّ في التّمثيل على الخشبة،

أمّا بالنّسبة لظهور مصطلح إخراج عند العرب بمعناها المسرحيّ لأول مرة كان في نص ل"**محمد تيمور**" في صحيفة المنبر **بمصر عام 1918** ،إذ قال" لم يقصّر الشّيخ "سلامة حجازي" في إخراج هذه الرّوايا على الشّكل الذّي يتطلبّه الفنّ، ولم يمنعه ذلك من أن يخرج للنّاس رواية خاليّة من الالحان، ولم يتبلور الدّور الحيويّ، والرّائد للمخرج إلاّ في أواخر القرن التّاسع عشر، حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحيّ يدركون ضرورة الاعتماد علي شخص يستطيع أن يمسك بيديه خيوط العرض المسرحيّ ،وبالتّالي يمكنه أن يمنح هذا العرض عناصر التّناغم، والتّناسب ،والوحدة، ومساعدة كل فنّان مشترك لإخراج أفضل ماعنده من إبداعات، وإضافات ،ولم يقتصر الأمر على الاعتراف بهذه الحقيقة الجوهريّة بل امتد ليشمل نظريّات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدّراسات المستفيضة ،والممارسات المتجدّدة، والتّجارب الطّليعيّة ،فقد كان يقوم بدور المخرج في البدايات الأولى للمسرح المؤلّف المسرحيّ ،لسيادة النّص المسرحيّ علي كل العناصر المكوّنةللعرض المسرحي"**(النزويرث، 1980، صفحة 9)**، وقد أخذ الاخراج في المسرح العربيّ، بمعناه الحديث كعمليّة ابداعيّة بتأثير من العوامل التّالية :

- بداية اهتمام المؤسّسة الرّسميّة بتطوير المسرح،وإعداد كوادر ملاءمة للعمل فيه.
- توجّه المسرح العربيّ نحو الواقعيّة في اختيار المواضيع ،وفي أساليب الأداء المسرحيّ ،وتراجع أهميّة الالقاء لصالح العناصر المشهديّة .
- عودة جيل المخرجين بعد الخمسينيات من أوروبا، وأمريكا ،وروسيا ،حيث تأثروا بالتّيارات السّائدة فيها وبتيارات الحداثة، وعلى الرّغم من أهميّة هؤلاء المخرجين، ظلّ المسرح العربيّ لفترة طويلة حبيس النّص ولم يتجاوز الاخراج في صورته العامة دور تجسيد النّص على الخشبة **"(حسن، 2006، الصفحات 12-13)**.

أمّا في عصرنا اليوم ،ومع التّطورات الحاليّة في جميع المجالات، والفنون فقد ظهرت تجارب مسرحيّة لمخرجين عرب قاموا بصياغة نصوصهم الخاصّة، أو بإعداد دراماتورجيّ لنصوص معروفة ،فأخذوا الدّور الأول في العمليّة المسرحيّة ،ككتّاب ،ومخرجين في نفس الوقت "وقد يشمل الاخراج بمعناه المعاصر العمليات التّالية :

- إدارة الممثّل وتحديد طابع الأداء.
- تقديم قراءة محدّدة للنّص، والتّعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض فقط، وذلك بتحديد أسلوب خاص بالعروض.

- توضيح الحدث الدّراميّ ومعطيات النّص،وترتيب عناصره ،والتّنسيق بين مختلف مكونات العرض.
- التّنسيق بين العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض" **(الزويرث، 1980، صفحة 7)**.

1-1- الإخراج ،و ملامح التّجربة الإخراجية في المسرح الجزائري :

لقد كانت تجربة "**علالو**" في مسرحيّة "**جحا**" تأخذ ملامح الاتّجاه الواقعيّ، إلاّ أنّ النّقاد قد اعتبروها مثل كلّ المسرحيّات المعروضة خلال تلك الفترة مجموعة من المحاولات، ولم يتمّ تصنيفها ضمن أيّ اتّجاه أو مدرسة إخراجيّة، إلاّ أنّ "**علالو**" كان يثني على تجربتهم المسرحيّة، التّي اعتمدت على فريق عمل فرنسيّ في تسيير عناصر السّينوغرافيا؛ فيقول"**علالو**"حول أعماله الأولى: "كيف يمكنك نسيان الإخراجان الكبيران"النائم واليقظان"**سنة 1927م** والصّياد والعفريت سنة **1928م**،حيث كانت ديكورات عديدة وكل ما كان ضروريا لتلك المشاهد السّحرية التّي تحدّثت عنها الصّحافة في ذلك الوقت"(منور، **2000، صفحة 77**)، على الرّغم من تأكيد "**علالو**" على أنّ الأسس الاخراجيّة لم تكن واضحة في تلك الفترة إلا أنّها أعطت الحياة على خشبة المسرح في الجزائر وفتحت المجال للاهتمام بعمليات الاخراج فعليّا .

-2- 2- الإخراج في المسرح الجزائري المعاصر:

إنّ القواعد الإخراجيّة هي مجموع القوانين الفنيّة التّي تتحكّم بتشكيل عناصر العرض، والتي قد ترتبط أحيانا بإرشادات النّص في توجيه الممثل وتشكيل بعض عناصر السّينوغرافيا، يتّبعها المخرج وفق المدرسة التي يراها مناسبة لرؤيته الإبداعيّة، فالقواعد الإخراجيّة، هي ما يصنع الفارق بين المدارس المسرحيّة، وقد واكب المسرح الجزائري معايير الإخراج المسرحيّ، وقواعده، رغم الفترة القصيرة، التي تعرّف فيها على المسرح، خاصّة انفتاحه على التّيارات الحديثة التّي انبثقت في القرن الماضيّ، والتّي جاءت باحثة عن محطة لخدمة المجتمع بعيدا عن ذاتية المسرح الأرسطي؛ فلفتت بذلك انتباه المسرحيين الجزائريين بعد الاستقلال إلى حاجتهم إلى سبل تخدم مجتمع دولة نامية،باحثة عن طرق للنّهوض، والتّطور بعد قرون من الاستعمار والاحتكار، ما جعلها تضفي الجانب السّياسي على كل المواضيع الاجتماعيّة ، التّي طرحتها خاصّة أنّ نشأة هذه التّيارات جاءت وليدة الرّغبة بالتّغيير والانفتاح .

لقد أبدع المخرج الجزائريّ المعاصر، وواكب العروض العالميّة، فأصبحت العروض الجزائرية تُحاكي نظيرتها العالميّة في الطرح،والفكر، حيث اعتمد كلّ التّقنيّات الحديثة التّي تخوّل له العمل بأريحيّة، وروح إبداعيّة، واعتبروا أنّ العروض قد لا تعتمد النّص المكتوب،وهو ما أكده المخرج "**محمد شرشال**" عند إخراجه لمسرحية "**جي بي أس**"هذا الأخير اعتمد فكرة الممثل المفكر التي نادى بها "**مايرهولد**" *الذي يرى أنّالممثل عليه أن يخضع للفعل المسرحي معتمدا على قواه الفكريّة والعضليّة، فالبيو ميكانيكيّة منهج يقوم بتطبيق قوانين فيزيائيّة على جسد الممثل ،من أجل تقديم حركات أدائية آليّة، إلّا أنّ الممثل ملزم بترتيب الأفكار وتسلسلها، حيث يقول **مايرهولد** بخصوص ذلك" إنّنا كممثلين مطالبون أن نفكر، ونحن

بحاجة إلى أن نعرف لماذا نمثّل، وماذا نمثّل، ومن هم الذين نمثل من أجلهم، ونعلّمهم ، أو نهاجمهم من خلال العرض المسرحيّ "(مايرهولد، 2004، صفحة 19)

ولهذا فقد اعتمد "**محمد شرشال**" في مسرحية "**جي بي أس**" مجموعة من الأفكار ، ولم يخضع في إخراجه إلى نص مسرحي مكتوب ،ومحوّر، فهو على رأي "**مايرهولد**"يؤكّد على استحالة وضع خطّة صحيحة لفكرة تجسّدها حركات جسديّة قبل خوض التّمارين ،والتّدريبات الميكانيكيّة اللّازمة للجسم، مع اختيار الممثل الصّحيح و اشراكه في العملية الإخراجية؛حيث يقول **شرشال** في هذا الصدد: "الممثل هو روح الفعل المسرحيّ، وهو المتعامل الأهمّ بالنّسبة إليّوعليه نمنحه فضاء للإبداع داخل المخبر يقترح فيه تشكيلاته، وأدائه ومشاهده، وحركاته، هناك حرية مطلقة عندي للممل، وكلّ ما شاهدتموه في مسرحية "**جي بي أس**" من اقتراحات الممثلين"(ارزي، 2020، صفحة 3) لقد تميّزت مسرحيّة "**جي بي أس**" بكونها مسرحيّة ناضجة ذات دلالات عميقة مضمونا وشكلا، وتمتّعت بقوة التّعبير في موضوع فلسفيّ قُدّم بطريقة جماليّة راقية، ما جعلها تحصد جوائز عديدة أهمّها أفضل عرض مسرحي في المهرجان العربي القاسمي لسنة2020باعتمادها العديد من المؤثّرات السّمعيّة، والبصريّة من ديكورات ،وأزياء وتحف وأقنعة وغيرها من الارشادات المسرحيّة، كما اعتمدت السّينوغرافيا الرّمزيّة لأنّ المنهج البيوميكانيكيّ يسعى للفت انتباه الجمهور من خلال المزج بين سحر قوام الممثل في ترجمة أحاسيسه ميكانيكيّا يستبعد تلك الدّيكورات المألوفة، ويعوضها بديكورات رمزيّة، وبسيطة، وفي ذلك يقول "**مايرهولد**"إن التّماثيل الشمعيّة رغم أنّها نسخ من الطبيعة،وقد يبلغ فيها الحدّالأقصى، فلا يحقّق تأثيرا جماليّا ولا يمكن اعتبارها نتاجا فنيا لأنّها لا تقدم شيئا إلى خيال الرّائي"(يوسف ع.، 2001، صفحة 176)

وهذا ما لجأ إليه"**شرشال**"في "**جي بي أس**"حيث عبّر عن ارتباط الإنسان بطفولته بالحبل السّري وعن مدرسة الحياة بأزياء مدرسيّة، وعبّر عن سيرة الحياة بمحطة قطار، وعن الوقت بساعة حائط، ومجيء الفرص في حياتنا بسكة القطار التي إن لم نلحق بها فاتنا الأوان، وفاتتنا بذلك فرص الحياة ، فأحاط الفضاء المسرحي بديكور يُحفّز المتلقي على توسيع خياله وفكّ شفراته.

بالمقابل نجد المخرج المسرحي" **لطفي بن السبع**" قد خالف الطريقة السابقة واعتمد طريقة محايدة في العرض والاخراج حيث اعتمد طريقة غروتوفسكي الذي يرى أنّ المسرح يمكن أن يقوم، وينهض بواجباته دونما حاجة للنّص الدّرامي، ودونما حاجة أيضا للماكياج والإضاءة وغيرها من الوسائل والتّقنيات التّكنولوجيّة، لأنّ جوهر المسرح كما يقول هو الممثل وحده فحسب ولا أحد سواه"(يوسف ع.، 2001، صفحة 171) ف"**غروتوفسكي**" يقدّس الممثّل لدرجة الاستغناء عن بقية العناصر الأخرى للعرض، ويعتبر أنّ التّضخيم في العرض من خلال اعتماد سينوغرافيا مفصّلة للواقع، أو رمزيّة لا هدف لها، فهي فقط تُشتت انتباه المتلقي ليفلت تلك التّفاصيل الحركيّة ،التّي تجسد أحداثا مهمّة في العرض ، لأجل ذلك يبرر"**لطفي بن السبع**" كمخرج اختياره للشّكل المسرحيّ في إخراج هذا النّص الرّمزي ويقول: "لقد تساءلت ماهو الشّكل الذّي يناسب إخراج هذا العمل، فاتّجهت إلى فكرة المسرح الفقير لغروتوفسكي، وقدمتها دون

ديكور،اعتمدنا كثيرا على الدّلالة والإيحاء بعيدا عن الديكورات والإكسسوار الكثيرة والمكلفة " **(ياسين، 2022)**

يعتبر الاخراج الخاص بمسرحية "**افتراض ما يحدث فعلا**" هي من المسرحيات التي نالت رضا الجماهير في الجزائر، وفي الوطن العربي، حيث أثنى النّقاد على احترامها لتقنيات المسرح الفقير، ونالت بذلك الجائزة الكبرى لمنافسة المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة في دورته السابعة سنة 2012م، وهذا إضافة إلى تجربة المخرج **محمد الطيب دهيمي** في المسرح الملحمي: بمسرحية "**الصالح باي** " من تأليف"**سعيد بو المرقة**" فقد كان العرض ملحميّا مناسبا لافتتاح العروض المسرحيّة لمهرجان قسنطينة عاصمة الثّقافة العربيّة، لما تزخر به المسرحيّة من أشكال تراثيّة وتاريخيّة لمدينة قسنطينة العريقة، كما أنّ التّدقيق في الحقائق العلمية ،والمحافظة على تقنيات العرض الملحمي قد جعل النقاد يثنون على الشّكل الإخراجي للمسرحية، الذي يحافظ على التاريخ ، كما نعرض لتجربة المخرج **أحمد مداح** في مسرح العبث، الذي أخرج "**لكيستا**" سنة 2017، وهي مسرحيّة مقتبسة من مسرحية " **نهاية اللّعبة**" ل"**صمويل بكيت**" من المسرح العبثي، وقد حافظت على كل تقنيّات مسرح العبث، ما جعلها تنال جائزة أفضل عرض لمسرح الهواة ، لتتأهل وتشارك في المسرح المحترف **لسنة .2017.**

لقد واكب المخرج الجزائريّ المعاصر العالميّة في العديد من العروض ونسج الأعمال المسرحيّة المعروضة للجماهير على ضوء التّيارات الحديثة بمختلف مجالاتها ،وبذلك أثبت كفاءته في تسيير عناصر العرض محترما المعايير الأساسيّة ونظريّات كل اتجاه، وهذا ما يمكن استخلاصه من النّماذج الاخراجيّة المعاصرة المتنوعة التي تؤكد أنّ فترة التّكوين المسرحيّ، والاحتكاك بثقافة الغرب قد أسهمت اليوم بشكل كبير على إنتاج جيل مثقّف، مبدع استطاع خلال فترة زمنيّة قصيرة خلق ابداع مسرحي من ناحية الاخراج يحاكي الإبداع العالميّ بكل زواياه، مدركا للفوارق بين تقنيّات العرض المختلفة كما يحمل لواء تطوير الاخراج المسرحيّ الجزائريّ ليبلغ العالميّة بعروض ونصوص محليّة.

- **2- المسرح الجزائريّ وإشكاليّة اللّغة:**

2-1- اللغة المنطوقة بين الفصحى والعاميّة :

المسرح فنّ مركّب لذلك يعدّ أعقد الفنون من حيث طرائق التّشكيل فيه، وماهيتها، فكلّ الفنون الاخرى تعتمد على مادّة معيّنة في وسط محدّد، فالرّسم مثلا يُظهر التّشكيل فيه من خلال المساحات اللّونيّة في المكان والنّحت يُظهر التّشكيل فيه من خلال الكتلة ،والفراغ ،أمّا الموسيقى فيَظهر تشكيلها من خلال الدّرجات الصّوتيّة في الزّمان، أمّا في المسرح ليس هنالك تعبير يمكن أن يصف التّشكيل فيه لأنّه كلّ متكامل من كل هذه الفنون وغيرها . إلا أنّ اللّغة هي المادة الأوّليّة لتشكيله بل إنّ اللّغة ذاتها تنطوي على جوانب متعدّدة فكل التّشكيلات السّابقة من رسم ونحت ،وموسيقى إضافة الى الدّيكور والأزياء ،وحتى الماكياج والصّوت، والكلمة، المعنى،والدّلالة و الايقاع، كلّها تعتبر لغة في التّشكيل المسرحيّ، والمخرج أو المؤلف المسرحيّ على خلاف المبدعين الأخرين يجب أن يمتلك موارد، ومقوّمات كثيرة يستخدمها لنقل

العمل إلى المتلقي على اختلاف فئاته، ومستوياته المعرفيّة، فيما وجب أن يمتلك حسّا مرهفا بكلّ ما يصوغه، وبطرائق تجعل من العمل إبداعا متكاملا ،إضافة إلى الأثر الجماليّ الفعّال الذّي يطمح أن يتركه على المتلقي.

وبما أنّ اللّغة نمط رئيسيّ في الاتّصال البشريّ ،فهي إذا تضمّ بين طياتها التّقاليد الاجتماعيّة التّي تتولّد من العرف، والطّقوس، والعقيدة، ثمّ الفنون التّمثيليّة، وكلّ هذه نُظم ثانويّة في الحياة العامّة، أمّا في الأدب فيعدّ النّص الذّي يتولّد في مخيّلة الكاتب المسرحيّ أكثر وحدة وتنظيما، وهذا التّنظيم قابل لفكّ رموزه فقط في حدود نظامه المنظّم،فاللّغة حسب قولة **"ريفاتير"**تعبير والأسلوب يجعل لهذا التّعبير قيمة"(عياشي، دس، صفحة 15)، وباعتبار المسرح أسلوب حياة، فهو يُعطي اللّغة المستعملة قيمة، ودلالة وعمقا أيضا .

تعرّض المسرح لمشكلات الإنسان عامّة،ما تعلّق ذلك بحالته الاجتماعيّة أو السّياسيّة أو الاقتصاديّة لأنّ المسرحيّ يستفيد من هذه الظّواهر، والتّقاطعات التّي تذكي نصّه، وتصنع الفرجة فهو يملك من الأدوات، والآليات التي تؤهله لبناء منظومة من القيم،والمعرفة، والثّقافة، والاخلاق،ويستكشف الوضعيات بأنواعها، المؤثّرة في الفرد بشكل فعّال،فتجعله دائما في علاقة جدليّة معه، واللّغة باعتبارها شكلا تعبيريّا يحقّق النّص، وينتجه، هي في الوقت نفسه وعاء حامل لشؤون الحياة الثّقافيّة، والاجتماعيّة فقد كانت ولاتزال مسألة جدل وخلاف،حيث كثر الكلام حول امكانيّة توظيف العاميّة، أوالفصحى في النّصوص المسرحية"باعتبار المسرح وسيطاحيويّا يتعامل مع الحياة بكل مرونة، وقد احتدّت هذه الخلافات فكان السّؤال المفروض علينا هو بأيّة لغة يجب أن نكتب المسرح الجزائريّ المعاصر؟وهل التّأليف باللّغة الفصحى أقرب إلى الجمهور الجزائريّ، وهل يحقق الذّائقة الانصاتيّة، والفرجة.؟ أم أنّ التّأليف بالعاميّة أقرب ومستساغ للجمهور؟خاصة وأنّ تاريخ المسرح الجزائري وسبب نبوغه في مراحله الأولى كان تخليه عن الفصحى كما ذكرنا سالفا، واعتماده اللّغة العاميّة الشّعبيّة الدّارجة البسيطة ، لغة الشّعب الذّي كان مستعمرا، وحُرم حقّه في التّعليم ،

ومع اختلاف الزّمان، وتطوّر الحياة يتطوّر الفنّ مع الانسان، وتبقى اشكاليّة اللّغة المسرحيّة موضوع نتداوله لنّجد الصائب. منه ونبحث عن المعقول والمتداول المألوفحيث تعدّ "اللّغة شكل من أشكال التّعبير التّي تنتج النّص وتحققه"(طامر، 2018، صفحة 34) وعند ظهور موجة المعارضة التّي تندّد بعدم استعمال العاميّة، وهم أنصار الفصحى الذين يرونها لغة الحوار الدّرامي، والتّخاطب، والتّأليف في المسرح، وهم يسترشدون بقول **"محمدمصايف" أنّ** التّعبير بالفصحى في طليعة مايجب أن يلتزم بها المسرحيّ، لأنّها تحمل من خصائص القوة، ما أعانها على استيعاب الثّقافات المتباينة في شتى عصور التّاريخ ،لذلك نعدّها لغةالبقاء، والاستقرار في التّعبير عن شؤون، ومطالب الفن"(محمد م.، 1981، صفحة 76) ،ف"اللّغة هي التّي تُنحي حركة الابداع الفنيّ، بقالبها اللّغوي،وباشتقاقاتها المورفولوجيّةوبصيغتها المجازية والتركيبيّة، هذه لغة خلاّقة متى احتاج إليها المسرحيّ، أوالقاصّ، أوالقوال،أوالشّاعر،أوالمدّاح وجدها"(حمو، 2018، صفحة 89)، ومن هذا المنطلق أُعتمدت الفصحى كلغة للحوار المسرحيّ ،تجسيدا

لوظيفة المسرح التّي تتحقّق بلغة الثّقافة ،لأنّ" المسرح جزء من المعطى الثّقافيّ، ومجال من مجالات الابداع الفنيّ، وهو الذي يرفع الجماهير إلى مستوى من الوعيّ والتّحضّر والابداع والجمال"(حمو، 2018، صفحة 90)

لكنّ هذا لا يعن إقصاء دور اللّهجة العاميّة من المشهد المسرحيّ الجزائريّ ،فهي مهمّة بالنّسبة للمتلقي؛ لأنّها تحقّق ذائقة الفهم، والوعي، كما أنّها أكثر واقعيّة وقابليّة للتّغيير،إذ تُحقّق الشّرط الاجتماعيّ ،وتجسّد الوظيفة الاجتماعيّة للّغة ،وحضورها ضروريّ في حضور العرض المسرحيّ ،باعتبار أنّ لكلّ نصّ مسرحيّ أليّة يستند إليها المبدع ،ويضعها نصب عينيه لينطلق من خلالها إلى عالمه الذّي يصوّره بكلماته الملفوظة المتناغمة الايقاع تنشال منها الصّور التّعبيريّة ذات الدّلالات، المحدّدة للزّمان، والمكان، والحدث، وهو ما يؤيده أنصار العاميّة، حيث يعتبرون أنّها لغة النّص، ولغة الجمهور" فالعاميّة هي وحدها التّي تقنع المتفرج، وتوصله إلى حالة من الفهم وليست اللّغة الفصيحة المستمدّة من كتب علم الاجتماع، أو الفلسفة، أو المسرحيّة الانشائيّة"(سهيلة، 2006/2005، صفحة 54)،ومن الرّواد الأوائل للمسرح الجزائريّ من كتب بالعاميّة، وعلى رأسهم "**عبد القادر علولة**" الذي كتب بلغة المجتمع المخاطب، وألّف نصوصه المسرحيّة بما يربط الصّلة بينه وبين المشاهد"(علي ع.، 1996، صفحة 208). حتى طغت العاميّة على السّاحة ،فكان المسرح لسان حال المجتمع ،وقد أدرك أنّ الفنّ المسرحيّ يعتمد على اللّغة بالأساس خاصّة اللّغة المبسطة القريبة من المجتمع، لهذا أعطى للمفردة طاقة تعبيريّة ذات دلالات إيحائيّة لتصوير الواقع المعاش ،ومنحها رسما سيميائيا ينبض كلّما احتيج إلى اللّغة المعبّرة عن طموحه، والتي تنشّط المشهد المسرحي، وعتبة الفرجة. وفي هذا الصّدد قال "**محي الدّين بشطارزي**" :" إنّنا نمزج في المسرحيّة الواحدة بين العربيّة الأدبيّة ،والعربية الدّارجة ،ففي المشاهد الكوميديّة البسيطة نفسح المجال للّغة السّوقيّة ؛ أمّا بالنّسبة للحوارات الأكثر ارتقاء مثل حوارات الحبّ، وخطابات ومحاورات الشّخصيّات ذات الأبعاد الخاصّة ، فإنّنا نستعمل العربيّة الأدبيّة"(الكريم، 2012/201، صفحة 135)

كما لم يُغفل "**علولة**" نصيب الجمهور ،الذّي يراه يحبّذ حاسّة السّمع ،ويفضّلها على حاسّة البصر، فكان دوما يقول "إنّ النّاس تبصر بآذانها"(أحمد ح.، 2000، صفحة 21) لا سيما فنّ السّيرة والقوّال، وفنّ الحلقة ،وكل ذلك من أجل تأسيس المسرح العربيّ على أساس الموروث الشّعبيّ ،وتأصيله على مقوّمات محليّة قريبة من الشّعب من خلال التّعبير الفيزيقيّ للشّخصيات ،والتّركيز على نبرة الصّوت، وملامح الوجه ،والشخصيّة التي تؤدي الدّور، والمقصود من هذا أنّ المتفرّج في مسرح" علولة" يقبل كثيرا على القصّة المحكيّة ،بدلا من رؤية الفرجة التّمثيليّة المعروضة ،فلا نستطيع أن نقول أنّ المسرحيّة بما أنّها تعكس تجربة إنسانيّة لا تقوم بالنّص وحده ،ولا بالممثّل وحده، ولا بالاثنين معا ، بل إنّها تستكمل حياتها بالجمهور. أي أنّ المتفرّج يشارك مشاركة فعالة في خلق العرض المسرحيّ" (الله غ.، 2002، صفحة 164) ومن أسباب وجود المسرح العاميّ في الجزائر نجد:

- ضعف التّكوين المسرحيّ في مجال الكتابة، والتّأليف والأداء ،وفي صياغة النّصوص باللّغة العربيّة ممّا جعل المسرحيين يلجؤون الى اتّخاذ اللّهجةالعاميّة سبيل اللتّواصل والابداع.

- تفشّي الجهل والأميّة في أوساط المجتمع كون الجزائر كانت مستعمرة ، وتعليم اللّغة كان محاصرا ولسان حال المجتمع كان اللّغة الفرنسيّة. وهم بعيدين كلّ البعد عن اللّغة الأم

- عجز المسرح الفصيح عن استيعاب الواقع الجزائريّ ، والتّعبير عنه .

وقد أدرك "**عبد القادر علولة**" هذا الموقف إذ راح يؤلّف الأعمال المسرحيّة بأسلوب فصيح مبسّط يفهمه المتعلّم ،وقد قال في مذكّراته " لقد فهمنا بأنّه لتطوير المسرح في الجزائر لا بدّ من أن نخاطب الجمهور بلغته"(حمو، 2018، صفحة 92)،وهو هنا يقصد اللّغة العاميّة البسيطة.

2-2 - اللّغة المسرحيّة غير اللّفظيّة (الأنساق اللّغوية غير اللّفظيّة في المسرح) :

كنّا قد أكّدنا أنّ اللّغة المسرحيّة الجزائريّة منذ الاستقلال إلى يومنا هذا ترضخ تحت اشكاليّة الفصحى والعاميّة، إلاّ أنّ الحوار الملفوظ أيّا كان فصيحا ،أو عاميّا. هو لسان حال الشّخصيّات، الذّي يعبّر عن مشاعرها ومكنوّناتها ،ويسبر أغوارها، وخباياها وأسرارها، ويترجم مستواها الاجتماعيّ والفكريّ والثّقافيّ، وهو ما راهن عليه كتّاب المسرح القدامى الذّين أكّدوا أنّ الخطاب المنطوق ،والمسموع وسيلة أساسيّة للتّعبير مستندين إلى مقولة : أنّ المسرح محادثة أو حديث .وأنّ اللّغة الملفوظة هي جوهر المسرح، ووسيلته التّي تأخذ على عاتقها عبء إيصال رسالة الكاتب إلى المتلقي" (الوهاب، 1997، صفحة 97)

وبما أنّ النّص المسرحيّ لا تكتمل دورة حياته ،ووجوده إلاّ بالعرض الذّي يتضمّنه ،ويعبّر عنه من خلال خطاب الارشادات المسرحيّة الموجّه إلى المتفرّج ،فإنّ" المشاهد ،وهو يستقبل رسالة الكاتب عبر الممثّلين،لا يكتفي بالسّمع فحسب، إنّما يستقبل ما تراه عيناه أيضا،فهو لا يستطيع تجاهل وجود الممثّلين، وحركاتهم، ايماءاتهم دخولهم ،وخروجهم ،ألبستهم ،وألوانهم ،وكلّ ما يتعلّق بهم إنّه لا يغمض عينيه عن رؤية كل ذلك ،وهو غير مكتف بسماع ما يتلفظون به لذلك عدّت لغة الحوار المنطوق لغة غير منتهية تحتاج إلى لغة أخرى تسندها، وتعزّز فعاليتها. لغة مرئيّة غير منطوقة كلغة الملابس، والأضواء والألوان ،والمكياج ،والموسيقى ،والايماءات ،والحركات، والاكسسوار، وحتى الصّمت ...الخ"(غجاتي، 2017، صفحة 176) وفي هذا السّياق يرى الدكتور "**صلاح فضل**" أنّ اللّغة الملفوظة في المسرح تحتاج مكملات لتكتسي الصّفة الافهاميّة لدى المتلقي، وتمدّ لها يد العون في ذلك فيقول : "إنّ اللّغة في المسرح تتميّز بخصيصة جوهريّة هي أنّها وسيط، وليست إنتاجا نهائيّا تاما في ذاته، مثل الرواية. بل هي هنا بؤرة تتجمّع فيها مشكلات تعدّد المستويات، والمرجعية ،ويتمّ فيها اختيار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة ،بإعادتها إلى الحركة مرة أخرى" (فضل، 1999، صفحة 371)،حيث نستطيع القول أنّ المسرح إضافة إلى كونه أصواتا مسموعة ،فهو كذلك رؤية بصريّة ،واللّغات غير المنطوقة تقوم بوظيفة تعزيز النّص،أو الحوار الملفوظ،والمسموع وتسهيل الاتّصال بالمتلقيّ، و باضطلاع المسرح على هذه اللّغة الدّراميّة التّي تختلف عن اللّغة الكلاميّة ،لارتكازها على الصّور المرئيّة،وعلى الممثّل،وكل ما تعلّق بالرّكح، وعندما أخذت الدّراسات التّي توصّل إليها علماء اللّغة حديثا طريقها الى المسرح،كتقنية من تقنيّات تشريح النّص المسرحيّ ،عرف المسرح علم العلامة ،الذّي يُعنى بفعاليّة العلامة ،ووظيفتها في الحياة العلميّة، ومن الرّؤية البصريّة في المسرح التّي تهدف إلى تجلية الرّسالة، وايصالها للمتلقي في أحسن، وأوضح صورة.

2-2-1- - لغة الجسد أو البانتوميم :

إنّ المقصود باللّغة الجسديّة هو لغة الإيماء، أو الإشارة ،أو ما يعرف اصطلاحا بالبّانتوميم: وهو "تقديم الفرجة المسرحيّة عن طريق الإيماءات ، والاشارات والحركات، وترويض الجسد لعبيّا ،سيميولوجيّا ودراميّا، وهو الفنّ الدّرامي الذّي يحقّق التّواصل غير اللّفظّي عبر مجموعة من العلامات السّيمويولوجيّة المعبرة برموزها ، ودلالاتها ،وايحاءاتها غير المباشرة، كما يقصد به أيضا كل ما يتعّلق بتعابير الوجه ، والنّظر، التّي تترجم الانفعالات مثل الحزن، الخوف،والفرح"(حمداوي، 2011، صفحة 41)

"يقول "**بانكيوت**"إنّ الأيقونة الأساسيّةفي المسرح هي جسد الممثل"(ايلام، 1992، صفحة 38)،هذا الجسد الذّي اقتبس منه المسرح المعاصر العديد من المزايا الخاصّة به، فيما يخصّ اللّغة، التّي يقدّم بها رأيه ،ويوصله بكلّ أشكال اللّعب المسرحيّ بالكلام،وهو لغة بالإشارة وبالإيماء الجسديّ ،بالحركة والموسيقى ،والرّقص، والرّموز، والاقنعة، والدّلالات المباشرة، هو يقدّم رأيه مهما كانت لغته، ونسقه، ليست له جنسية لأنّه مسكون بالجسد ومنذور له، لأنها لغة تكاد أن تكون كونيّة لا تعترف بالهُويّات، لأنّها تجسّدها جميعا "(الخوري، 2000، صفحة 16)، فقد ظلّ الجسد منتجا للدّلالات بطريقة تعبيريّة قصديّة تتحوّل إلى نسق إشاريّ يقتضي مؤوّلا لفكّ رموزه، وتحديد ايحاءاته، وتعييناته، كذلك فالتّجارب البصريّة الحديثة،التّي تجعله يتأثّر تأثّراً عميقاً بمختلف التّطورات التّي شهدها هذا المجال الفنيّ. فيظل التّحوّل الذّي عرفته الثّقافة البصريّة عالمياً، فيصبح المحتوى المسرحيّ من نصّ تقليديّ إلى عرض مشهديّ تعبيريّ محكم الصّنع، وهو ما أحدث تغيّرا على مستوى الابداع، والممارسات المسرحيّة سواء على بنيات إنتاجها ،أوعلى مستوى إخراجها وسينوغرافيا أدائها"(الخوري، 2000، صفحة 18)

إنّ ماشهده الفنّ المسرحيّ الجزائري في الفترة الأخيرة من تنوّع في العروض، وتميز في الفكر الابداعيّ من ناحية الأساليب الإخراجيّة ،وعلى مستوى التّجديد في الارشادات المسرحيّة والعناصر الإبداعية نابع من مفارقات عدة ،أهمها " تماهي الحدود المعهودة بين الفنون" فقد ساد الميل الى خلق حدث فنيّ بدلا عن خلق عمل دراميّ، وتحقيق الفرجةعلى هيئةعرض أدائي"(لينتشه، 2021، صفحة 11).باعتبار المسرح فنّ شامل للعديد من الفنون، والوسائط الحداثيّة فالمسرح اليوم هو الجسد على رأي "**ايبرسفيلد**" وهو حسب الباحث المسرحيّ "**باتريسبافيس**" مادة ليست تعبيرا عن الفكرة، أوعن النّفسيّة ،هو حركة أصيلة مبدعة ونتاج مشاعر حركيّة ،هذاالجسد لا يعمل فقط على إبراز وفهم الكلام"(طامر، 2018، صفحة 67) ،فقد خرج المسرح من اللّغة المنطوقة إلى لغة ايمائيّة بدلالات موحية يؤوّلها المتلقي حسب ثقافته ومعتقداته ،وحدود تفكيره، وبيئته، وكل ما يمكن التأثير فيه على الخشبة

ومن أجل مسرح لامتناه ضاج بالحياة يستلهم طروحاته من قضايا عصره ويبلورها في فرجة مبتكرة سعى المبدع الجزائري الى إلغاء الثّرثرة، واستبدالها بدلالات، ورموز من أجساد حيّة تبحث عن السّيميوز اللاّمحدّد اللّون، والايقاع في دوائر حركيّة، وتموّجات جسديّة، ترتسم وتتجسّد في مسرحياته المعاصرة اليوم

2-2-2-- السّينوغرافيا كلغة مسرحيّة :

تتكوّن السّينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السينو بمعنى الصّورة المشهديّة ،وكلمة غرافيا التّي تعني التّصوير ،وبهذا فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة الرّكحية،ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحيّ من خلال توفير هرمونيّة وانسجام متآلف بين ماهو سمعيّ وبصريّ وحركيّ. ومن ثم تحيل السينوغرافيا على ما هو سينمائيّ بصريّ ومشهديّ من جسد، وديكور إكسسوارات ماكياج، وأزياء وتشكيل، صوت وإضاءة. وبالتّالي ،تعتمد السّينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة كفن التّشكيل، وفن الماكياج، والخياطة والنّجارة والحدادة والموسيقى والكهرباء والفونوغرافيا والتّمثيل. ويعني هذا أنّ السينوغرافيا فنّ شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة وإغناء العرض المسرحيّ، والسّعي من أجل تحقيق نجاحه،وإبهار المتفرج بما يرى ويسمع.

وبذلك السّينوغرافيا فنّ متكامل في عناصره يقوم على نقل المجرّد ،وتحويله إلى واقع عن طريق التّجسيد وإعادة الخلق. ومن ثمّ فالسّينوغرافيا في المسرح تعتمد"على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة، والصّوت والمؤثّرات الموسيقيّة،والغنائيّة، والدّيكور،والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمّميهامع المخرج والمؤلف ،ومع الممثلين أيضا ،لخلق فضاء خاصّ للعرض ينقله من مجردت جسيد للنّص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيهاالفنون التّشكيليّة، مع الفنون المسرحية"(باميلا، 2019، صفحة 104) وعليه، فإنّ السّينوغرافيا من أهّم ركائز العرض المسرحيّ، تتحمّل مسؤولية "خلق فضاء فوق الخشبة، وهي عمل غير كامل دائما حتى يدخل الممثل في فضاء التّمثيل، ويلتحم بالجمهور" (باميلا، 2019، صفحة 10) ليوصل رسالة كل من المخرج، والمؤلف إلى المتلقّي

7 -2-4- لغة الصّورةالمسرحيّة في العرض:

سمحت الصّورة في العرض المسرحيّ للمشاهد في العصر الحديث أن يتعرّف على ملامح الجسد أكثر من أيّ فنّ سابق" فالممثل على الرّكح المسرحيّ ينتج دلالات جسديّة مكمّلة للّغة المنطوقة، فتصبح تلك الدّلالات لصيقة بالعرض ترمز إليه أكثر من اللّغة البشريّة ،التّي تشترك مع فنون أخرى ،فيستلزم ذلك دراسة النّص الجسديّ ،ورصد الحركات،والملامح ودلالاتها سواء المتّفق عليها في مجموع الدّلالات الإنسانيّة الفعليّة ،أم في مجال ثقافيّ أو فنيّ معيّن. وفي كل الأحوال تظلّ الدّلالات الجسديّة علامات دالّة يستقبلها المتلقّي، ويؤوّلها حسب ما أوتيّ من معارف أو مايمتلك من أدوات إجرائيّة في التّحليل الدّلالي" ّ(بليّة، 2008، الصفحات 59-60) فالمسرح"يحوّل الأشياء، والأجسام التّي تتعيّن فيه،فيمنحها قوة فائقة في الدّلالة" (ايلام، 1992، صفحة 15)،حيث يأخذ الجسد دلالته من خلال تفاعله مع الفضاء المكانيّ الذّي يبقى في ذهن المتلقّي مثبّتا، حيث يتماهى معه مشكّلا موضوعا قابلا للفهم، والتّفسير من طرف المتفرّج الذّي يستنطق ايحاءات الجسد وحركاته،

" يبدأ العرض المسرحيّ منذ اللّحظات السّابقة لفتح السّتار ،فتشاع الظّلمة في القاعة وتعمل الاضاءة فوق الخشبة، وتتحوّل الحركات، والسّكنات ،والضّوء ،والظّلام ،القول والفعل إلى لغة، وعلامات

تفرض على المتلقي فهمها، وتفسير مايعرض عليه، هذا التّفاعل بينه ،وبين مجموع العناصر المسرحيّة تشكّل علامة نمطيّة كما يسميها "رولان بارت" فالصّورة الصّوتية أوالحركيّة الايمائيّة أوالاشاريّة أو الأيقونيّة، دوال تحيل الى مدلولات ،تكون ممثلات حقيقية في الواقع ،ولها مدلول عقليّ يربط بينهاوبين الواقع"(سلام هـ، 2014، صفحة 39)

5-2-7 – لغة المؤثرات المسرحيّة والاكسسوار:

الإكسسوار مصطلح متداول في الوسط المسرحيّ مأخوذة من اللّغة الفرنسيّة التّي تعطيه معنى الشيء المكتمل، أو المرافق لشيء آخر أصلي أساسي"(عوض، دت، صفحة 73) ويكشف الاكسسوار عن خصائص الشّيء التّابع له فهو يلعب الدّور نفسه الذي تؤدّيه الصّفات في الأدب الرّوائي، أو القصصي فإذا كان على الرّاوي أن يصف سيدة ثرية فيقول "سيّدة غنيّة تبدو عليها علامات العزّ و الرّفاهية ترتدي ألبسة باهظة الثمن، والمخرج المسرحيّ هنا يختزل كل تلك الصّفات اللّغويّة بإظهار تلك السيدة، وهي ترتدي معطفا من الفرو "وهنا تصبح لغة الإكسسوار وثيقة الصّلة بنص المسرحيّة ،وتخاطبنا بأكثر ممّا تخاطبنا به اللّغة الملفوظة، لأنّها تحمل من الدّلالات ،والمعاني ما قد يعجز النّص عن قوله: " (الوهاب،، 2001، صفحة 111)، ورغم ما للإكسسوار من أهميّة كلغة تعبّر، وتكشف عن الشّخصيّة المسرحيّة، وتعزّز لغة الحوار الملفوظ في الدّلالة عليها، لأنّها تختزل الكثير من الكلام الذّي كان يمكن أن يجريه الكاتب لوصف الاشكال، أو الصّفات، أو حتى الكثير من الثّرثرة اللّغويّة .

يتجسّد التّواصل غير اللّساني في العروض المسرحيّة عبر سنن إشاريّة، فالملامح والحركات علامات أيقونيّة مقصودة عند الممثّل المسرحيّ ،وكذلك الدّيكور، والاضاءة ،والملابس كلّها دوال لغويّة غير كلامية،لأنّ" المسرح مركب ظاهريُ شارك في تعامل المؤدى المشاهدين، وإنتاج المعنى،وايصاله من خلال العرض نفسه، والأنساق التّي تشكّل أساسا له"(ايلام، 1992، صفحة 7)، فالأداء التّمثيليّ لايمكن أن نتحدث فيه عن ثنائيّة الفعل، لانّ الممثل مرتبط بالمتلقّي الذّي يلتقط هذه الحركات الجسديّة، ويبحث عن معادل لها في ذاكرته تسمح له بتجسيد الفكرة، والتّفاعل مع الحركة ،التّي يشتغل عليها الممثل من خلال حركات جسده التي تتقاطع مع الصّورة الذهنيّة عنده ،فالجسد نسق تعبيريّ تشترك فيه كل الانسانيّة، وبحكم هذه الضّرورة الحتميّة في التّعابير المسرحيّة يبقى الجسد هو العنصر الأساسيّ في تحقيق المتعة المسرحيّة.

ومن هذاالمنطلق نفسه"فإنّ التّشكيلات الجسديّة للممثلين لاتأتيب تجمّع الأجساد فقط بل ببناء صياغة فنيّة دلاليّة تستوعب أسس تأسيسها الجماليّ عبر تبنّي السّمات الجماليّة لمضامينها ،لذافهي تشترط خصوصيّة الانشاء مهما بلغ التّجديد ،طبقا للتّفاعل بين المواكبات التّأسيسيّة للتّشكيلات الجسديّة، ممّا أتاح للأجساد إمكانيّة الانفتاح نحو تشكيل الفضاء المسرحيّ كونها بنية حيويّة متآزرة في إنتاج الخطاب البصريّ ،وتستنهض الحواسّ لدى المتلقّيب إمكانيّة استلهام الخبرة الذّاتيّة،والمكتسبة في تحسين بواعثها الشّكليّة المتناسقة بالأجساد وماتحيل إليه عبر طرق فنيّة، تستلهم الواقع بتشكيلات

جسديّة لتطرحه بتشكيلات ممسرحة، وهذا ماقاد إلى ضرورة إحاطة الممثلب متطلّبات التّشكيلا لجماليّ بغية الوصول إلى أقصى إحالات ممكنة للإبداع في الأداءالجسدّيّ وسلطته التّأثيريّة "(عمران، 2019، صفحة 142)، لذلك، وبتعدد اللّغات في الفنّ المسرحيّ المعاصر،واعتبار كل ما يحصل على الخشبة مُساعد لنقل الفكرة للمتلقي ،وبكثرة الدّراسات الخاصّة بكل هذه الأيقونات اللّغوية كلّ حسب ما ترمز، وتحيل إليه، خلصنا إلى وجوب تحليل كل حركة تكون فوق الخشبة للممثّلين، وكلّ همسة، وإيماء وحتى الأزياء، والدّيكورات و الاكسسوار والإضاءة كلّ ما على الرّكح ينقُل، ويشرح مقاصد المخرج، والذّي يخاطب من خلاله المتلقي، ليقرأ، ويترجم هذه العلامات، ويفهمها كلّ حسب معرفته ، وثقافته، وطريقة فهمه وتحليله لما يراه، ويؤوّله.

الفصل الثّالث

قراءة في النّصوص والعروض

المسرحيّة محلّ الدّراسة

- تمهيد :

ليست مهمّة المسرح المعاصر تقديم تمثيليات أو حكاية مسليّة ومشوقة للجمهور فقط ليستمتع بها ويُرفه عن نفسه ويغادر، المسرح المعاصر فنّ حيّ، فنّ يُفكر،ويبحث، وله رهاناته الوجودية ،والنّفسيّة والاجتماعية، والثّقافية،ممّا يزعزع العصف، ويخلق أنساق التّساؤل،والبحث ليتمرّد الكاتب بشكل عام على الأشكال التّقليديّة في تقديمه للأعمال الإبداعيّة ،وفي هذا الفصل سنقوم باستنطاق دوال العمل التي يبثها الخطاب المسرحيّ نصا، وعرضا من خلال اختيار بعض النّصوص المسرحيّة الجزائريّة المعاصرة واستخراج دلالات القيم التيّ يرسلها، ويشفّرها العمل باعتماد بنية النّص و ميكانيزمات العرض ،حتى يستنطقها المتلقى كل حسب فكره ، وفهمه ،وطريقة تلقيه.

عبر عينة العروض المسرحيّة محل الدّراسة ستكون محاولة لقراءة مختلف دوال التلقي ،والعلامات المحيلة إليها ،التي يؤولها المتلقي القارئ أو المشاهد باعتبار الفن المسرحي بشقيه المقروء ،أو المعروض يشمل زخما من القراءات اللامتناهية اللّغوية، وغير اللّغوية، والتّي تسمها الكثافة ،وسرعة الزّوال، وهو ما يجعل دراسة تلقي الفنّ المسرحيّ ليس بالأمر الهيّن سواء من حيث رصدها لقراءات المتلقي ، وفهم القارئ وتصنيفها وتحليلها أو إلى قراءات العروض ،وتأويل مضامينها وهو الأمر الذي جعلنا ننتقي أهم عناصر القراءة اللّفظية، وغير اللّفظية في النّص المسرحي ،وعرضه في ومحاولة للامساك بجميع خيوط دوال التأويل التي يمكن أن يراها متلقي النّص، أو العرض، وتحليلها حسب ما يفضله المتلقي ،وكذا حسب اختياراته وميوله، ثم المفاضلة بين طرق التّلقي من خلال استبانة يُدلي فيها المتلقون عن اختيارهم لطريقة التلقي المفضلة لديهم، سواء عند قراءة النّص أو عند مشاهدة العرض. وقد تمّ اختيار أربع مسرحيات جزائريّة معاصرة من إنتاج محلي جزائريّ تأليفا واخراجا، تحمل في ثنايا نصوصها، وعروضها ما يشدّ المتلقي،هي على التّوالي: مسرحيّة "**ليزيميقري**" من تأليف "**عبد اللاهي توفيق**"اخراج "**ياسين بن عيسى**" مسرحية "**مانيا**" تأليف وإخراج "**دريس بن حديد**" مسرحيّة "**صهيل**" تأليف وإخراج "**هارون الكيلاني**"

1- جدول تاريخ ومكان المسرحيات :

الرقم	عنوان العرض	تاريخ العرض	مكان العرض
01	**ليزيميقري**	الثلاثاء 13جوان 2022	المسرح الجهوي "**سيراط بومدين**"– سعيدة -
02	**مانيا**	الثلاثاء 07 جوان 2022	جمعية النسور للمسرح –تندوف- بالشراكة مع المسرح الوطني الجزائري "**محي الدين باشطارزي**"
03	**صهيل**	05 أفريل 2021	المسرح الوطني الجزائري "**محي الدين باشطارزي**"

الجدول رقم(02) : جدول تاريخ ومكان المسرحيات من إعداد الباحثة

أوّلا : البطاقة التّقنيّة للمسرحيّات المدروسة :

سنركز في هذا العنصر على التّعريف بالمسرحيات التي تمّ انتقاؤها نماذج للدّراسة، حيث سنقوم بدراسة وتحليل متونها، وعروضها من خلال وضع بطاقة فنيّة تقنية لكلّ نموذج على حده. والاطلاع على ميزات كل نص وعرض منها .

-1- البطاقات الفنية ،والتّقنيّة للعروض المسرحية المدروسة :

1-1- الجدول رقم :(03) : البطاقة التّقنية لمسرحية " ليزيميقري"

التّأليف	عبد اللّاهي توفيق
الإخراج	ياسين بن عيسى
الانتاج	المسرح الجهوي سيراط بومدين – سعيدة- مع الجمعية الولائية الرهان للإعلام والثّقافة
السّينوغراف	ياسين بن عيسى
سنة الانتاج	2022
المـــــــدّة	60 دقيقة

الجدول رقم (03) : من إعداد الباحثة

-1-2- الجدول رقم (04) : البطاقة التّقنيّة لمسرحية " مانيا "

التأليف واخراج	دريس بن حديد
مساعد المخرج	بن طالب أحمد
الانتاج	جمعية النسور للمسرح –تندوف- بالشراكة مع المسرح الوطني الجزائري
التوزيع الموسيقي	معطى الله عبد المنعم
السّينوغراف	هارون كيلاني
تنفيذ سينوغرافيا	عيساوي عبد المجيد
الاشراف العام	تواقين بشير
تلحين وغناء	سنوسي صوفيا
مدة العرض	51 دقيقة و34 ثانية
سنة الانتاج	2220

الجدول رقم (04) : من إعداد الطالبة

3-1- الجدول رقم (05) : البطاقة التّقنيّة لمسرحية صهيل:

التأليف والاخراج	هارون الكيلاني
الانتاج	مهرجان المسرح الصحراوي – الشارقة
التوزيع الموسيقى	هيئة المهرجان
السّينوغراف	هارون الكيلاني
مدة العرض	ساعة

الجدول رقم (05) : يمثل البطاقة التّقنيّة لمسرحية صهيل من إعداد الباحثة

2- البطاقةالفنية لممثليالمسرحياتالمدروسة :

2-1- قائمة الممثلين الخاصة بمسرحية " ليزيميقري": هما الممثلان والبطلان والوحيدان في العمل

1- توفيق عبد اللّاهي / 2- محمد قادم

2-2- قائمة الممثلين الخاصة بمسرحية "مانيا ": كان للمسرحية بطلين هي الأخرى وهما:

1- دريس بن حديد / **2**- مخناش أسماء

2 -3- قائمة الممثلين الخاصة بمسرحية "صهيل": تعدّدت الشخصيات في مسرحية صهيل ولم تتمكّن الطالبة الحصول على أسمائهم لكن الممثل الرئيس صاحب دور الرّاوي فيها هو الكاتب والمؤلف **"هارون الكيلاني"**.

3- الشّخصيّات في المسرحيّات المدروسة:

3-1- شّخصيات الدّرامية لمسرحية " ليزيميقري"

المثقف	الرّجل المغترب الشاعر والكاتب المثقف السياسي المحنك الهارب من السّلطة صاحب الطّموح القويّ في تغيير مستقبله بأفكاره التي يحملها ينتظر الشهرة، كما أنّ له نّظرة سّياسيّة عميقة
العامل	عامل بسيط امتهن تنظيف المجاري خرج من وأرضه الريفية ووطنه لتغيير حياته للأفضل فيعيش الغربة والمعاناة كلّ يوم هو بسيط يحلم بجمع ثروة من عمله المتواضع المقرف والعودة إلىبلاده وأهله محمّلا حتى يفتخر بكونه "**ميقريا**" ومغتربا .كماتحسين وضعه الاجتماعيّ، والأسريّ والتّخلّص من حياة الفقر والحاجة.

الجدول رقم (06) يمثل شخصيات مسرحية ليزيميقري من إعداد الباحثة

2-3- شخصيّات مسرحيّة " مانيا ":

كامل	الشّخصيّة البطلة زوج "مانيا"زوج شكاك تآكله الأوهام وتحوّله من محب شغوف إلى مجرم تعميه الشكوك ،ليقتل زوجته في نهاية المسرحيّة دون دليل إدانتها .
مانيا	الزّوجة الجميلة ذات الأصول الغجريّة المتّهمة من طرف النّاس وزوجها بالخيانة والمغدورة بخنجر الشّك والظّلم. رغم محاولاتها المريرة لإثبات براءتها لكنها تدفع حياتها ثمنا لهذه الشكوك
النّاقص	الشّخصية الوهميّة التّي يتخيّلها كامل مخبأة في الصّندوق في غرفة نومه (عشيق مانيا المزعوم) يتساءل كامل عن شكله وكيف استبدلته مانيا به يحاول الوصول إليه مهما كان الثّمن للنيل منه والقضاء عليه ..
الأصوات	شخصيّات غائبة جسديّا حاضرة بأصواتها التي تُسمع هنا وهنا لتحرّك الأحداث وتكون لها الفاعليّة في تأكيد شكوك **"كامل"** حول خيانة زوجته الغجرية الجميلة **"مانيا"**والسّبب الأساسيّ في جنونه،وارتكابه الجريمة دون أدنى شكّ في براءة زوجته هذه الأصوات نخرت سمع كامل وأعمت بصيرته ليتحول إلى وحش بشري يريد تصيد فريسته التي لا وجود لها في الأصل .

الجدول رقم (07): يمثل شخصيات مسرحية مانيا من إعداد الباحثة

3-3- شخصيّات مسرحيّة "صهيل":

الصبيان	الأولاد المتجمّعين للذّهاب إلى المدرسة القرآنيّة (الكتاب) في الصباح الباكر
النسوة 1*2*	اثنتان من نساء القبيلة يرتدين السّفساري التّقليدي يلتقيان البائعة لمتجوّلة يتبادلن أطراف الحديث .
البائعة المتجولة	بائعة متجولة تعرض سلعها على نساء القرية وتصفها لهن بأجمل الصفات المكننة ولغة السجع،لتجملها لهن فيشترين منها.
شيخ القبيلة	يترأّس القبيلة ويسهر على خدمة أهلها، له العديد من الأدوار من أبرزها تفقد أحوال أهل القرية، وتجميعهم للدّعاء وطلب المطر في موسم الحرث بعد صلاة الاستسقاء .مع الإشراف على الحفلات في القرية، وحضور الافراح. كضيف شرفيّ مهم لا تبدأ الحفلة والعرس إلّا عند حضوره
الفرقة الفلكلوريّة	فرقة إحياء الأعراس بالموسيقى التقليدية الجزائرية و الزّرنة والبندير
المزارع	يعمل في الأرض ، وينتظر الأمطار ليقلبها
الإمام	عمله تعليم الأطفال صباحا ، والدعاء والصلاة بأهل القرية صلاة الاستسقاء طلبا للغيث خاصة عند تأخر الأمطار. ترتبط به كل المهام في المسجد

أهل المدينة	شخصيّات مختلفة تتجمع للدعاء مع شيخ القبيلة حينا ولاحياء الاعراس والفرجة حينا آخر
الحكواتي	له الدور الأساسي في المسرحية فبالإضافة إلى رواية أحداث المسرحية يروي قصة غونجة ، ويحدد ويشرح التفاصيل ليفهم المتلقي (القارئ + المشاهد)
الرّاوية	صوت يحكي التفاصيل ويشرح بعض المشاهدأيضا
القصّاد	رجل منشد،: ينشد قصائد ومدائح دينية يطرب السمع والسامعين .
صاحب العلم	رجل يعتلي صهوة جمل، ويدور أرجاء القبيلة يحمل راية الجزائر ، والامارات أثناء العرض.
الطّفل المنشد	طفل صغير لا يتجاوز عمره 10 سنوات ينشد مع القصّاد بعض المدائح الدينية بصوت جميل .
المرأة 3 حنان	تتجادل مع المرأتين 1 تقردش تعمل من الصوف كتلا خفيفة ليسهل استعمالها بعد ذلك / و2 تغزل (تحول الصوف إلى خيوط) ، وترفض مهمة غسل الصوف.
العروس	عروس ترتدي زيها التّقليدي الخاص بالمنطقة وتجلس في خجل محافظة على حيائها
العريس	يرتدي زيا مميزا عن البقية يتشارك الرقص مع الفرقة الفلكلورية والاحتفال في عرسه لعبّر عن فرحته وبهجته

الجدول رقم (08) :يمثل شخصيات مسرحية صهيل من إعداد الباحثة

4- ملخص المسرحيات المدروسة :

4-1- الورقة التّعريفيّة لمسرحية " ليزيميقري": مسرحيّة للمخرج "**ياسين بن عيسى**" مقتبسة عن نص" **المهاجرون** " للكاتب البولندي العالميّ "**سلافوميير مروزيك**"وقد كتب هذا الأخير نصّه بعد نهاية الحرب العالمية الثّانية، وأعاد اقتباس النّص، وكتابته بعد ذلك "**عبد اللاهي توفيق** "حسب ما يتناسب وحياة الجزائريين، وقد اشتملت المسرحيّة شخصيتان بارزتان فقط هما العامل، والمثقف ،وكان حوارهما يتحكم في سير الأحداث، حيث تدور القصة حول مغتربين متناقضين في كل شيء، أحدهما عامل أميّ وجاهل إلى أقصى حدّ والأخر كاتب وسياسي مثّقف هارب من سياسات وحكومة بلده ،يعيشان في أحد أقبية العمارات في باريس يتقاسمان الاغتراب، والتّعاسة، والتّعب في المهجر مع كؤوس من الخمر، يتذكران الخيبات، والأحلام، كل هذه الاحداث في ليلة رأس السنة حيث كانت ليلة الاعترافات تتمثّل أحلام المثقّف في تأليف كتاب عن الحرّيات المسلوبة، التّي من أوّلها حريّة التّعبير في بلاده ،والبحث عن التّغيير في الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة، وفي كل المجالات ،بينما العامل البسيط الأميّ يحلم فقط بالعودة إلى وطنه وهو غنيّ يمتلك ثروة، يحاول جمع المال لشراء منزل في بلده أين تنتظره زوجة وأولاد وعشيرة يريد التّفاخر عند عودته إليهم ،

العرض مدته ساعة، ويتكئ على أداء الممثلين" **توفيق عبد اللاهي**" و"**محمد قادم**" في حوار تتكاثف فيها الدّلالات، التّي تدين أحاديّة السّلطة ،والتّفكير، حيث قدّم شخوصه التّمثيليّة على النّحو التّالي:

المثقف،والعامل شخصيّتان تمثلان اختلاف الطّبقات الاجتماعية،حيث يمثل المثقّف النّخبة المهاجرة إلى ما وراء البحار لتحسين المستوى المعيشي، والبحث عن الاحتواء في مجتمعات متقدمة تقدر قيمة العلم ، والعلماء، يبحث عن تحقيق الذّات ،والأحلام، والشّهرة من خلال إبراز ما يحمله من أفكار تناهض السّياسات السائدة، يحلم بالحريّة السّياسية، ويتمنى اتمام كتاباته ليجمعها في مؤلف واحد وينشره باعتباره وسيلته وأمله للوصول إلى ما يحلم به، أمّا العامل فهو صورة مصغّرة من صور المجتمع تعكس حياة الطبقة الفقيرة الكادحة، التي تلجأ للهجرة علّها تنعش مستواها المعيشي، فترضى بأحقر المهن ،وأقذرها في الغربة هذه المهن التي لن يفكر حتى الاقتراب منها في بلده، همّ العامل كسب المال وتجميعه ليتمكن بعد العودة إلى بلده من شراء سيارة فخمة فاخرة ومنزل للرّفاهيّة، والراحة في ايهام منه للمجتمع أنّ الحياة بعد الهجرة سهلة، وسريعة الكسب، فهو يجمع دولاراته القليلة يوميا، ويبخل نفسه من كل شيء حتى الضروريّ من مأكل ومشرب أحيانا ليستطيع تحقيق ما سافر من أجله بكل السّبل، والوسائل متناسيا المخاطر التي يخلّفها عمله على صحته وحياته .

اجتمعت الشّخصيّتان في غرفة،أو بالأحرى قبو في عمارة للإيجار، يدفع ثمن إيجاره الرّجل المثقف ويستغلّه العامل ليشاركه السكن، ويعيش عالة عليه ينغّص معيشته ،يلتهم أكله الذّي حتى وإن اضطرّ لشرائه بنقوده يكون طعاما لغير الآدميين، فهو لا يفرّق بين علب التّونة المخصّصة للبشر ،والمعلّبات الخاصّة بالكلاب ،فكان يتقشّف في مصاريفه ويستعين بما يدخن ليتعايش مع الوضع المزري الذي هو فيه يوميا، وهو في هذه الحالة يسبح بأحلامه التي يسعى لتحقيقها، فيستفيق منها بكلمات من المثّقف تعيده إلى الواقع الأليم، وتضعه في صورة واقعيّة مخيفة مجهولة النّهاية .

تتجادل الشّخصيّتان في حوار مضحك يسمُه الاستهزاء،فالمثقف لا يتقبّل ما وجده من معاملة وضيعة في الخارج لشخصه، ومكانته، وهو الهارب من السّلطة التي قد أدانته بسبب كتاباته السّياسيّة ، أمّا العامل مع قلّه فهمه للحياة ،يقبل أو يتقبّل وضعه، ويتعايش معه متجاهلا ما يعيشه من متاعب في العمل، فالأول كان يربط الواقع بكل ما يفكر،ويخطط،ويحاول أن يرفع قدره يقارن بين مكانته في بلد هو وضعه في غربته ،أمّا الثاني وبتفكير سطحي ساذج لا يتجاوز نعل قدمه، يرضى ويستكين همه ألّا يدفع فلسا فقط، يرغب ملذات الحياة التّي لا يعرفها أصلا، يحاول التّعايش معها ،وبين مدّ وجزر، وتلميحات واقعيّة يحاول المثقف تحسين وضعه، أمّا العامل فيحاول إنهاء حياته، فيتداركه صاحبه، ويوقفه بإعادة تذكيره بعائلته، وأبنائه ،وأنّ تحقيق أحلامه قد اقتربت،والعودة إليهم، والحياة الكريمة بينهم .

هي مسرحيةّ تحاكي واقع المغتربين، وتعرّي الحقائق للمنبهرين بعالم ما وراء البحار .

4 -2- الورقة التّعريفيّة لمسرحيّة "مانيا "المسرحيّة نسيج دراميّ محكم الصّنع ، تدور أحداثه في غرفة نوم الطّرفين تعالج موضوع نهاية الشّك، والخيانة دون دليل، وإثبات فتهمة الخيانةالتّي تتقاذفها الألسن في الخطاب المسرحي في مانيا، أسفر عن خراب كبير، ودمرت الاستقرار الأسري الخاص

بمانيا وكامل ،ولأنّ الخطاب جزائري فقد عرض الواقع كما سيكون في حقيقته ففي مجتمعاتنا الشّرقيّة لا تسامح مع ما يلامس الشّرف خاصة فيما يخص النساء منهم، لأنّ تهمة الشّرف لا يتجاوزها الشّرقيّ أبدا، حتى وإن كانت مجرّد إشاعات لا أساس لها من الصّحة، فهذه التهم تعمي بصر، وبصيرة الزوج مهما كان محبا ومتفهما ،تهمة الخيانة أكثر التّهم بشاعة خاصّة إذا كانت المرأة بريئة، لتُكتب نهاية حياة المرأة المتّهمة حتى دون دليل وهذا ما نقلته لنا أحداث مسرحيّة **"مانيا"** من خلال نصّها ، وكذلك ما جسّدته في العرض.

في فضاء غرفة يتجادل الزّوجان**"مانيا"**و**"كامل"**حيث يتّهم كامل الزّوج الشّكاك زوجته**"مانيا"** بالخيانة، يطرق الباب الذّي يفتح بعد برهة من الزّمن، ليدخل عليها غاضبا يبحث في كل أرجاء الغرفة عن العشيق المزعوم الذّي يتصوّر أنّه موجود في بيته مع زوجته ،وهي تخونه معه منذ مدّة ، لتكون ردّة فعل **مانيا** على تهمة بشعة كهذه غريبة جدا، حيث تتّهم زوجها بالجنون، ونسيان الحبّ الذّي جمعهما تتوالى المحاولات دون جدوى فتحاول استعطافه وإقناعه ببراءتها، وأنّ غيرته، وشكّه لا أساس لهما من الصّحة، كما تحاول استرجاع ذكريات زواجها منه وتذكّره بطريقة هربها لأجل حبه، تاركة وراءها قبيلتها الغجريّة، بكلّ ما تمثّله لها، كما أنّ بداية الأحداث ترسم أصول الشّكوك، التّي تأكل روح **كامل**، هي ثرثرات الجيران، واتهاماتهم لزوجته ممّا أقنع **" كامل"** بوجود عشيق فعلا ،حيث الكثير من الشكّ أو اليقين غير المؤسّس، وبين حوار الذّكريات، والاغراءات ومحاولة لمس الحنين،والدموع التيّ غلبت **مانيا** ولم تأثّر في زوجها واعتبرها دموع تماسيح، وبعد انتهاء عمليّات البحث عن العشيق المزعوم، الذي يشكّ **"كامل"** أنّ **"مانيا"** أخفته في صندوقها، ومع اصرارها على عدم فتح الصّندوق يتحكم الغضب في كامل كليّا ليعميّ بصيرته، فيستلّ خنجره، ويقتل زوجته بطعنة منه،حتى يستطيع فتح صندوقها، للقضاء على عشيقها المزعوم؛ لكنّ هيهات ماذا فعل الرّجل؟ قتلها وحولها من شعلة حب وجمال، إلى جثّة هامدة، ليفتح صندوقها بكل غضبه، ويكمل ما أوهم به نفسه ،وهو الثّأر لرجولته، ليجده خاويا ممّا اعتقد، إلاّ من ثيابها، وذكريات زواجها منه، يكتشف كامل براءة زوجته بعد فوات الأوان، فقد دفعت ثمن حبها له حياتها دفعت روحها ثمنا لشكه، وتهمة هي بريئة كلّ البراءة منها، ليبقى كامل وحيدا مع الحسرة ،والنّدم ،وتبقى قصته حديثا تلوكه الألسن، التي هي نفسها من أشعلت فتيل جرمه، وتنتهي المسرحيّة .

4-3-الورقة التّعريفيّة لمسرحيّة"صهيل" تعتبر مسرحيّة "صهيل" للمخرج **"هارون الكيلاني"** أحد أكثر المسرحيّات الجزائريّة المعاصرة المجسدة لتراث البلد لثرائها، وغناها بالموروث الحضاريّ الجزائريّ الأغواطيّ ، فهي مشيّعة بشتى أنواع التراث، متميزة أيضا من ناحية ،شكل التّقديم والعرض،مسرحية صهيل ساعة من الزّمن الممتع،وسفرة جميلة عبر لوحات فنيّة،تراثية، تطرّق من خلالها الكاتب والمخرج إلى نقل الكثير من الموروث الفعليّ الشّفوي من مناسبات اجتماعية محليّة، مع تشكيلة مهمة من اللّباس والإكسسوار المحمولة والثابتة ،ومجموعة كبيرة من القصائد ،والأهازيج الشّعبيّة المعروفة والمتداولة من جيل إلى آخر،كما تمكّن من تطويع المسرح لخدمة التّراث الشعبيّ ،

تنقل الأحداث من طرف الشّخصيّة الرئيسيّة للمسرحيّة وهو الرّاوي ،الذّي يعدّ بمثابة محرّك للأحداث والرّابط بين اللّوحات في العرض، وقد أدّى دوره الكاتب نفسه**هارون الكيلاني**، إذ يدخل

ويتوسّط السّاحة يتلوا جزء من صلاة الفاتح وهي مقطع من أوارد الطريقة التّيجانية، أو ما يسمى عند التّيجانيّين بالوظيفة، وتعتبر الطّريقة التّيجانيّة الطّريقة رقم واحد عند أهل مدينة **الأغواط**، فهنا يشير المخرج أنّ البدئ بالصّلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلّم ،وفق عادات أهل المنطقة، فكلّما طال الخير، أو البركة كان البدأ بالصّلاة على النّبي ، وهيإشارة من الكاتب موجّه المتلقيّ إلى أنّ سكان الأغواط المسلمون يتمسكون بدينهم، وعاداتهم، وأعرافهم منذ سيرتهم الأولى إلى يومنا هذا يعتزّ كل فرد منهم بانتمائه

لحظات فقط وتوجهنا الإضاءة نحو أعلى الكثبان لنشاهد هناك شخصيّة الإمام يعلو كل الأماكن، ويوصل صوته إلى كلّ سكان المدينة الافتراضية، وجيران المدينة البدو الرّحل فتشتعل الإضاءة رويدا رويدا على كلّ مساحة العرض، ما يتيح للمتفرج أن يفهم الموقع ، وأنّ المدينة التي تتنفس أمامه عبر الشّخوص المتحركة بشكل تصاعدي هي المدينة أو المنطقة التي ستحتضن أحداث العمل المسرحيّ،فالمكان بعدد لابأس به، من المارة في قلب مساحة عرض مربعة وعبر المساحة الهامشيّة أين تنتشر الخيم العربية، وكأنّنا نشاهدها مرة في الأفق ومرة في الواجهة أمام الجمهور مباشرة حسب اختيار زاوية الإضاءة ، ليخرج الأولاد متّجهين نحو الكتّاب، أو المدرسة القرآنيّة يحفظون ما تقرّر عليهم يومها من القرآن الكريم ليعيدوا تلاوته على مسامع شيخهم الإمام نفسه، وعند انتهاء الوقت المخصص للدراسة يسرّح الأطفال إلى أهاليهم، وهم يردّدون أغاني قديمة تعود بنا إلى الزمن الجميل.

تبدأ الحياة في القرية بعد طلوع الشّمس بمجرد أن ينطلق الأطفال من الكتّاب في فرح، فنشاهد النّسوة تشعل النّار للطّهي، وتنطلق مواقد تحضير القهوة، كما يتّجه الفلاحون إلى حقولهم، ليحملنا المخرجعبر عدة لوحات فنيّة، ومشاهد مباشرةللعمل في البساتين، والتّويزة، أوتعاون النّاس، مع الأهازيج الخاصّة بالفرح المحفزة على هذاالتّعاون، وشحذ النّفوس للعمل أكثر فأكثر،دعوات تحفّظها الأسر أطفالها،لطلب المطر والغيث النّافع،وتقديم الصّدقات، والتّعاون بين النّاس،وبداية الأمطار، وفرحة النّاسوإقامة الأعراس مع عرض أزياء العروسين لتشكّل المسرحيّة لوحاتمن الرّقص، والشّعر، مع أناشيد الاحتفالات، وتجمُع الأهل وسكان القرية للاحتفال ومشاركة العروسين الفرحة.

5- بناء الفعل الدرامي ووتيرة الأحداث في المسرحيات المدروسة:

5-1- الفعل الدّراميّ وفعاليّة العمل المسرحيّ:

يمثّل الفعل الدّراميّ محصّلة أفعال الشّخصيات ، وتطور الأحداث التّي تتمّ على خشبة وخارجها،فهو لا يشمل ما يحدث على الخشبة فقط (كل الأفعال المرئية) وإنّما ينقل ما يحدث خارجها (الأفعال غير المرئية) أيضا حيث يعبّر عنه من خلال السّرد ،أو التبليغ وهو يشكل ديناميكيّة معينة ،لأنه انتقال من وضع إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها (حسن، 2006، صفحة 342)

يحقّق الفعل الدّراميّ فعاليّة العمل الفنّي عن طريق تجسيد الأداء دراميّا ،كما يمكنالقول أنّ "الفعل في المسرح ليس عمليّةبسيطة لرصد التّحركات ،والإثارة المسرحيّة،يمكن إدراكها بسهولة، إنّما يقع

خصوصا بالنّسبةإلى المأساة الكلاسيكيّة في عمق الشّخصيّةالمسرحيّة بتطورها، وقراراتها، وفي حديثها"**(بافي، 2015، صفحة 68)**، حيث تتنامى الشّخصيات، مع أفعالها في كلّ العمل الرّكحيّ، لأنّ تطوّر الحدث الذّي تؤديه الشّخصيّة،يكون نتيجة حتميّة لتطوّر الفعل الدّراميّ،سواء كان بسيطا، أو مركّبا،وحسب التّقسيم الأرسطيّ؛ فعلى قدر أهميّة الفعل يتحقّق التناغم الدّرامي المتدرج، باعتبار أنّ الفعل هو العنصر الحيويّ ينقل المتلقيّ من حالة إلى أخرى. إنّه نتيجة للتّسلسل المنطقيّ الزّمنّي لمختلف الحالات.**(بافي، 2015، صفحة 64)**،حيث يكون المسرح مضطلعا بواجب إظهار الحالات الانسانيّة والاجتماعيّة وحتى النفسية وتغيراتها ، وتقلباتهاإذ إن الانتقال من حالة انطلاق إلى حالة وصول،يصف بدقة مسلك كلّ فعل دراميّحيث تقوم عمليّة البناء الدّرامي على تظافر مجموعة من الطّاقات لتجسيد رؤية فنيةعلى الرّكح، فتكون الكلمة ، والحركة فيهاأساس التّعبير الدّلالي ،لذلك يكون لكلّ فعل سواء صوتيّ أو إيماء جسديّ له منهجيّة محدّدة،"ليكون للفعل بدايته،وسطه، ونهايته، وهو الترتيب المنطقي لكلّ خط درامي الذي يبدأ بمقدمة، ثم فعل ينمو، ويتصاعد إلى الذروة، ثم الحل، والفعل الفنيّ لايعني النّشاطات الحسيّة للإنسان،وإنّما الكوامن الموجودة خلف تلك الأفعال التّي لها طول معلوم حسب المنتج الفنيّ

أمّا فعاليّة الممارسة المسرحيّةفي الجزائر فقد كان لها دورها المهمّ قبل الاستقلال وبعده لأن الرّسالة المسرحيّة حملت على عاتقها توعية الشّعب من خلال التّراكماتالإبداعيّة المتعدّدة، والذّي بدأ مع مطلع القرن الماضي، إذحاول الأوائل عن طريق الاقتباس والارتجال وضع حجر الاساس للمسرح الجزائريّ، حيث كان في البداية وسيلة للتعبير ثمّ التغيير في كل اليادين الاجتماعيّة والسياسيّة معظروف الاحتلالالتي عايشها المجتمع ومع الاستقلال أخذت التجارب المسرحية الجزائرية تتشعب وتتنوع، بتنوع إيديولوجية الممارسين ومستواهم الفكري والثّقافي، وكذا الإيديولوجية العامة للنظام الحاكم. فقد شكّلت التجارب المسرحية في الحقل الفني متنفس الفنانين والجماهير خاصة فيما تعلّق بالمسرح المعاصرفي الجزائر فقد ركز الفنان الجزائري بحثه سواء عند المحترفين أو الهواة على التأليف والإخراج.والإنتاج، والتمويل والتوزيع والتكوين وكل ما يوصل العمل المسرحي إلى مصاف العالمية بعد فترة ركود طويلة همّش فيها الفن والفنان حيث ركز الباحث والفنان المسرحي على نهل المعارف الفنية والمتعلقةبأسس التأليف والإخراج العالمية ومحاكاتها، لما لهذين العنصرين من أهمية قصوى في تطوير الحركة المسرحية، من هذا المنطلق ركزت الباحثة على دراسة محتوى المتون المسرحيّة المختارة وبيان الفعل الدرامي لكل مسرحيّة نموذج .

1-1-5 - الفعل الدّرامي في مسرحيّة ليزيميقري: بدأت المسرحيّة بجنيريك يشدّ الانتباه ثمّ تسلط الأضواء على المكان الذي ستدور فيه الأحداث ويبدأ حوار بين الشّخصيّتين المحوريّتين الأساسيّتين الوحيدتين في المسرحيّةوكان حوارا ممزوج اللّغة هجينا بين الفصيحة والعاميّة إضافة إلى اللّغة الفرنسيّة فكانت اللغة مفتاح الفعل الدراميّ وبابا لقراءة كل شخصية من شخصيات العمل الفصحى التي يستعملها المثقف واللغة الأجنبية تنمان عن مدى ثقافته وفكره ومكانته الثّقافيّة والاجتماعيّة والفكريّة،

أمّا ردود العامل وبساطة ألفاظه وعامّيته، ومحاولاه التّحدث باللّغة الأجنبيّة فهي أيضا مفتاح المتلقي لمعرفة شخصه .

تمرّ الأحداث في فضاء واحد هي غرفة جمعت المغتربين، يتقاسمان فيها كل شيء من مأكل ومشرب ونوم وحتى الأحلام أيضا،كان الفرق الشّخصيّتين واضح جدافالعامل البسيط بكل ما يحمل من أحلام،يناقش المثّقف المتمرّد على السّلطة ،والأوضاع وكلّ الظّروف التّي يعيشها، يسرد له روتين يومه وما فعله في عطلته ،كما يشير إلى أنّ النّاس في بلاد الغرب يتمتّعون بالحريّة،والانفتاح حتىأنّ للمرأة حرية مطلقة دون حدود وقيودوفي خضمّ الحديث وصف وصوّر العامل مشاهد من نسج خياله،ومزج بين الحقيقةوالأحلام ،لكنّ المثقف وضعه في واقعه صدمه بجملة من الحقائق التي يعيشها فعليّا، وفي سياق هذا يتّهمه بالعجز ،والجهل، وقد تبيّن ذلك في مضامين حواراته معه،حيث أخذ يصوّب أخطاءه اللّغوية ،التي يلوكها العامل بلغة أشبه بالعاميّة ثمّ يتجادلان حول الحياة وملذاتها،ونظرة كلّ منهما لما يعيشه، ثمتناسيا المعاناة ،متأمّلين تحقيق أحلامهما ،وتغيير واقعهما وبين حلم العودة للوطن للعيش حياة كريمة ،وبين واقع معاش وآخر مأمول يتسلّل اليأس إلى حياة العامل ليحاول إنهاء حياته خوفا من أن تبقى أحلامه رهينة رأسه وغربته،ليتدارك المثقّف ما قاله، ويعيد له أمل الحياة، لينعش طاقته بسرد كل ما يتمناه ويسعى لتحقيقه على مسامعة حتى يتراجع عن فكرة الانتحار علّه يحقّق ما تمنى وخطط له.

تمرّ الأحداث بانقلاباتفي تفكير شخوصها بين القناعة بما يعيشه والتّذمّر منها، بين الأحلام التّي تنغّصها حقائق اليقظة، وبين الغفلة وتناسي الحقيقة،والعودة إلى الواقع المؤلمبين حبّ الحياة والتّمرد على كل شيء، تمرّ مسرحية ليزيميقري على متلقيها لتسرد حكاية اغتراب ثنائيّة الأوجه، وترسم ما يعيشه المغتربون باختلاف فئاتهم الاجتماعية سواء كان مثقفا صاحب شهادات أو مهاجر بصورة غير شرعيّة متخفّي يحاول جمع ثروة لتّحقيق أحلام تراوده ،هي رسالة توجيهية توعويّة لمن يرسم صورة خياليّة للحياة في غير وطنه،**ليزيميقري** تعري واقع المغترب هي توضيح وسطر مضيئ للعديد من الحقائق المغلطة كما تحمل أيضا رسائل مشفّرة فيها تصوير لسلطة أهانت المثقف، وحدّت حريّة تعبير مثقّفيها، دولة همّشت الأدمغة، وقيّدت أقلامهم، أحداث **ليزيميقري** هي واقع مجسد يواجه به المخرج المتفرجين ليعيشوا الواقع عن طريق الفنن فالفعل الدرامي في **ليزيميقري**يعري المستور أمام المشاهد ليعيش ويتأمل الواقع عن كثب في عرض .

5-1-2- الفعل الدّرامي في مسرحيّة "مانيا" : اشتغل الكاتب"**ادريس بن حديد**" في مسرحيّته "**مانيا**"على تقنية التحوّل المتدرج، والمستدرج على رأي الناقد"**عبد الكريم بن عيسى**"، كقارئ مختص حيث يقول: وجدت في النّص الدّرامي "**مانيا**" متعة ومنهجيّة، وبناء دراميّا في غاية الرّوعة، فمستوى كتابة هذا النّص الدّرامي يرقى الى العالميّة (**عيسى ع.، 2023**)،فالخط الدّراميّ للمسرحية، يبدأ بمقدمة للرّاوي الذّي يصف أجواء بداية العرض المسرحي فيقول:" يفتح السّتار على مسرح خال تماما يدخل رجل في العقد الرّابع من عمره في حيرة من أمره ، نسمع موسيقى لولبية، ثمّ تضاء بقعة ضوء على جانب المسرح (نسمع صوتا خارجيا مع إنارة البقعة

تتسارع الأحداث مع ظهور" **كامل**" و" **مانيا** " وإضاءة المسرح كليّا ليتبادل طرفا المسرحيّة الاتهام بالخيانة والدّفاع عن الشّرف المتواصل بحواريّة تتلاعب بالمفردات إنّها فسيفساء الحوار الذّي يحمل الكثير من الذّكريات والحب العتب والحنين الخوف والكثير الكثير من الشّك، كل هذه المشاعر ينقلها لنا الممثلين بروح ابداعيّة عالية ليبيّن الصّراع القائم بين"**كامل**" وثورة الشّك القاتلة، وبين "مانيا" وشعور الانكسار والظّلم حيث شكّل هذا الصّراع عصب المتابعة الدّراميّة، لتكون العُقد، والصّراعات وقود العمليّة الابداعيّة، والحياة الدّراميّة في هذه الحبكة الرّكحيّة ،كما هي وقود الحياة الانسانيّة لأنّ الصّراع يُولّد الحركة الدّراميّة، وهي إمّا أن تكون ذهنيّة نابعة من العقل وما يتوقع أو عضويّةجسميّة عن طريق اللّغة الجسديّة، حيث أنّ من طبيعة الصّراع أن يثير انفعال المتلقي (قارئ / مشاهد) ويحرّك عواطفهحيث استفزت مشاعر قرائها ليتفاعلوا مع سير الأحداث كل حسب ما يعيشه في واقعه فبرز على اثره اقتدار المؤلف على التّحكم في خيوط الأحداث زمن تصارعها وقد أحاط المتفرج بالكمّ الكيفيّ للعديد من المثيرات الحسيّة والجسديّة حتى جعله حبيس المشاهدة ،وفي أوجّ الانصهار مع الأحداث ينتظر الحل وكيف ستنتهي هذه الحبكة .

وبعد ازدواجيّة الحوار والتّأزم المؤدّي إلى المتصاعدات من خلال الإحساس المزدوج لكل منهما بالحيرة مع الشّك، وقساوة اتهامات "كامل" الذي يحسّ بالنّقص، وتعب **"مانيا"**من الدّفاع عن نفسها ،والتّساؤل عن جدوى الحقيقة ووسط كلّ الظّنون ،تُرسم النّهاية باستسلام "**مانيا**" للموت الجسديّ، بعد أن قتل زوجها كل الحياة وجمالها في عينيها بشكّه، استسلمت الزوجة للموت، عندما استسلم كامل للشّك بها قتلها بطعنة خنجر ،وألف طعنة شكّ قبلها، ثمّ همّ ليفرغ ما تبقى من غضبه بقتل "**الناقص**" وكانت الصّدمة لا ناقص في الصّندوق، فقط بعض الثّياب، والكثير من الذّكرياتالتّي يحملها الصّندوق، تحتفظ "مانيا "بفستان زفافها، وخلخال الحبّ الذّي جمعها ب "**كامل** "داخل صندوقها، كما سيحتفظ كامل بالنّدم القاتل الذّي سيلازمه حتى آخر أنفاسه، فجاءت النّهاية حزينة ،ترسم الخذلان ، والتّعب، والحسرة ،والنّدم، إنّها نهاية **"كامل"** وليست نهاية **" مانيا"** ولا نهاية الشك والظلم في العالم .

5-1-3- الفعل الدّرامي في مسرحية "صهيل" :هي مسرحيّة استعراضية ذات لغة شعريّة ايحائيّة فعلها الدّراميّ مرسوم للعرض والمشاهدة حيث يبيّن تفاصيل التّراث الجزائريّ الخاص بمدينة الأغواط،وطقوس العيش والزّرع، والنّماء مع عادات الأفراح والاحتفالات،سير أحداثها جد بطيءومعقد في آن واحدة، فالأفعال تتزامن، وتتداخل لتكوّن لوحة تراثيّة تحاكيّ كلّ قارئ مستكشف، وكلّ مشاهد شغوف فتبدأ الاحداث ببزوغ ساعات الفجر الأولى حيث يستيقظ أهل القرية على صوت أذان الفجر لتكون بداية الصّباح وبداية الأحداث لتنقل لنا تمسك أهل الباديّة بطقوسهم الدينيّة ومسارعتهم لاجابة النّداء لصلاة الفجر كبارا، وصغارا، ثم تتراءى لنا معالم طلب العلم ،وحفظ القرآن الكريم في زوايا المساجد بعد الصّلاة للدلالة على التّربية الاجتماعيّة الاسلامية المنبثقة من المدارس القرآنية وأصول الدّين وتتوالى الأحداث لتعطيناصورا حيّة عن وقع ا الحياة من بيع وشراء، وأحوال العيش ،وطلب الرّزق لتكون ثانيّ الشّعائر المرتبطة بالدّين، والايمان، الذّي يملأ قلوب سكان المدينة، وهو طلب الغيث من الله

عز وجل حيث يرتسم لنا أداء صلاة الاستسقاء ،والدّعاء وطلب الغيث والخير من الله تعالى،إنّها أصالة متجذّرة في شعبنا، حفاظهم على العادات، والتّقاليد من غزل ونسيج، والعمل في الزّراعة والفروسيّة لوحات متتالية تعكس واقع الحياة البدويّة الصّحراويّة الجزائريّة،فيها نرى قيمةالتّعاون من خلال اجتماع النّسوة لأداء بعض الأعمال الخاصّة بهن، وكيف يسردن الحكايات، والأساطير ليأخذوا منها العبر ،أمّا رجالهم يشتغلون على أراضيهم ويهتمون بالزّراعة، وتربية المواشي، كما يعتبر أغلبهم فرسانا يحبون ويهتمّون بالخيول العربيّة الأصيلة، كلّها عادات تنقلها لنا مسرحيّة صهيل الفرس لقرية من قرى الجنوب الجزائريّ، وترسم تراث البدوالرّحل الذّين يسكنون الخيام في سحاري شاسعة تمتدّ رمالها ملأ البصر .

ثمّ يبيّن الفلكلور الجزائريّ الشّعبيّ والدّيني حيث تُنشد القصائد والمدائح الدّينية التي يحفظها الكبار والصغار في الحفلات والأعراس ومواسم الزرع والحصاد اضافة إلى الأغاني الاحتفاليّة الخاصة بكل نشاط ففيالأعراستقام الولائم، ويفرح أهل القبيلة بالعروسين في تجمع كبير يزينه كل من العروس، والعريس بملابس تقليديّة تراثيّة، وتطربه الفرق الموسيقيّة بموشّحات مع بعض الرّقصات الشّعبيّة والزّرنة، والبندير لتكون حفلة للتّجمع والفرح، هكذا كان الفعل الدّراميّ في مسرحيّة صهيل، والتي عكست ثقافة شعب، وأصالة بلد بلوحات استعراضيّة ثقافيّة استشرافيّة عالية المدلول.

6- ملخّصات المسرحيّات محلّ الدّراسة :

6-1-ملخّص مسرحيّة " ليزيميقري ": دراما بسيطة تكسر أفق توقع كل حالم بعالم ما وراء البحار من خلال الهجرة غير الشّرعيّة ،تنقل معاناة المهاجرين في غربتهم بحقيقة ما يعيشونه، وبتفاصيل قد تغيب عن الجميع ،سواء كان هذا المغترب مثقّفا أو عاملا بسيطا ،فكلاهما سيعاني في هجرته

مثقّف يريد التّغيير ، ويبحث عن الشّهرة في عالم الأضواء والعدالة المزعومة هارب من قمع دولته التّي تحارب الآراء السّياسيّة والسّياسيين في فترة الأزمات التي تعانيها الجزائر، وعامل لجأ إلى بلاد الربح السّريع والثّراء ليجمع المال ،وهو الريفيّ الغير متعلّم، الذي لا يعرف لغة البلدالتي اتّجه إليها ولا ثقافتها ينبهر بكل ما يراه ويحرم نفسه من كل الضروريات حتى المأكل ليجمع ما يستطيع ويعود لأهله ثريا دون احتساب لصحته التي يؤذيها العمل اليومي الذي يمتهنه شخصيتان اجتمعتا بكل التناقض ليعبر من خلالهما الكاتب والمخرج عن حقائق الاغتراب، ومصير المغتربين وواقعهم معالم ترسمها المسرحية باحترافية

6-2- ملخّص مسرحيّة "مانيا " :يعد نص مسرحية "**مانيا**"إبداعا حداثيّا جزائريا يُجسّدفيه السّقوط في متاهة الخيانة المزعومة حيث يتقفّى العمل يوميات امرأة تدعى **مانيا** وهي شابة جميلة من الغجر تزوّجت بعد علاقة حب قوية من شابّ من المدينة يدعى **كامل**وهو الآخر أحبّها بجنون،وقد خاض العراك والصراعات حتى يضفر بها كزوجة وتقبل العيش معه بعيدا عن بيئتها الأولى وأصولها الغجرية التي ترعرعت على عاداتها وتقاليدها، لكن رغم تضحيتها بأهلها وحياتها وأسرتها وقبيلتها وترحالها، وبسبب تأخرها في الانجاب يتسرّب الشّك إلى نفس زوجها أنها تخونه هذا الشّك الذي غذّتهالإشاعات التي يطلقها

الجيران لتصل مسامع الزوج لتنخر استقراره الأسري وتؤلم قلبه حتى حولت حبه لها إلى غيرة وشك قاتلحتى أصبح يتوجّس من تصرفاتها، رغم حبه الشديد لها ويؤول كل تصرفاتها وحركاتها على ما في كيانه من شكوكفيهاحتى أصبح شكه مرضياوأصبح يتهمها بالخيانة علنا ويبحث عن عشيقها المزعوم في بيته وغرفته وفي فراشه وبين ثيابه، في الخزانة وهو ما تبرزه اللّوحات المسرحيّة التي يقدمها المخرج في مشاهد متعاقبة على مدار ساعة من زّمن العرض، أجواء مشحونة بالشّك المتصاعد بين الزّوجين، والتي تغذيها أصوات النّاس وجيرانهذه المرأة الجميلة التي يُطعن شرفها، من الناس ثم ممن أعطته روحها وقلبها ما دفع بزوجها إلى الارتياب ورغم انعدام الأدلة لكنّه يعاملها على أنها مومس حقيرة ما أدخلها في دوامة من الحزن والتّمزق والتشظي الروحيّ ،لأنّها تعشقه ،ولا تريد أن تفقده ، حاولت استعطافه وتذكيره بما بينهما من محبة ومودة، وفي المقابل أيضا هو يعاني نفس الأمر لا يريد فقدانها،لكنّه لا يستطيع الوثوق بها مجدّدا لا لشيء فقط لإشاعات توالت وتكرّرت على مسامعه من النّاسحيث اعتمد مقولة لا دخان دون نار وقرّر أن مانيا خائنة فعليا فقط سيبحث عن الدليل الذي جزم أنّه موجود في غرفتها .

يغوص بطلا العمل مانيا وكامل باعتبارهما محركا الأحداث في واقع مزدحم بالشّك والريبة رغم الحب الكبير الذي جمعهما حيث يتسلّل الدّمار الذي يشوه هذه العلاقة لتتحول الى صراع، وتطفو المشاكل على العلاقة المسكونة بالرّغبة واللّهفة والبّوح والتّفاعل، والتي تنساب لتشكل تجربة انسانيّة فريدة لتتوالى الأحداث فتحاول الزوجة الدفاع عن نفسها بكل طرقها الملتوية لكن كامل الذي أعمته الظنون جاء متأكدا ليبحث عن العشيق المزعوم في غرفة نومها، وفي صندوق ثيابها الذّي تمنعه من فتحه ليحتدم الصّراع وتتأزم الأحداث وتصل الى أوجها تكتب الجريمة في حق البريئة وينتهي الشّك بالنّدم .

أبدع الثّنائي في اختتام العرض حيث انتهى بلوحة رمزيّة توحي بالأسئلة حول مصير الزّوجة الذّي يبقى مبهما حيث تتمدّد المرأة في إحالة إلى موتها على يد زوجها، والذّي كان قد طعنها قبل التّأكد من وجود عشيقها في الصندوق المبهم، والذي يقوم بعد القضاء عليها بفتح الصّندوق ليتمكن من قتل عشيقها المزعوم طبعا لكنّه يجدهفارغا إلّا من ثيابها، والكثير من ذكرياتها، فلا عشيق لها، ولا تهمة حقيقة، ولا أثر للخيانة، لكن وهل ينفع النّدم فقد نفّذ جريمته في حق زوجته البريئة.

3-6- ملخص مسرحية "صهيل " يعدّ نص مسرحيّة صهيل من الأعمال البارزة التي أبدع في تأليفها المميز "**هارون الكيلاني**" متشبّعا بكل أنواع التراث الجزائري،ولقد تمت كتابة النص المسرحي سنة2016 والمشاركة في المهرجان العربي للمسرح الصحراوي حيث "يحمل هذا المهرجان طابع فنّي وثقافيّ واجتماعيّ تشارك فيه سنويا عدة دول تقدّم عروضا مسرحيّة تعكس أصالتها، وتراثها،وثقافتها الصّحراويّة'(أماسي، 2023).فالنّص في المسرحية حافل بكل أنواع التّراث الشّعبيّ الجزائريّ وعلى الخصوص الصّحراوي البدويّ باعتبار المؤلف من بيئة صحراويّة ومطلع على كل أشكال التّراث،والعادات والتّقاليد الصّحراويّة حيث يستمدّ الهامه من الطبيعة الأغواطيّة وهو ما كان جليّا في النّص المسرحيّ،واعتبر مرآة عاكسة للبيئةالتّي عاش وترعرع فيها فرسم التّراث الشّعبيلمدينته بكل براعة ومع كل تفاصيله وبكل أشكاله من أغاني ولباس تقليديّ وعادات وطقوس وغيرها .

جسّد المخرج في **صهيل** يوميات سكان الصّحراء، ومدى تمسّكهم بعاداتهم وتقاليدهم التي تمثل هويتهم العربية الصحراوية الأصيلة، فكان اللّباسالتّقليدي والحرف اليدويّة والأغانيّ الشّعبية من صميم الواقع الأغواطي،كما جسّدت طبيعة العلاقة بين الصحراويّ وأرضه باعتبارها مصدر رزقه فتضمنت طقوس الاستسقاء وعادات الزرع والحرث ،والزواج والرّقص الشّعبيّ والعديد من أشكال التّراث الشّعبيّ الأخرى ، فجمع كل مايميز المجتمع الجزائري، باعتبار الجزائر البلد القارة تتنوع عاداتها وتقاليدها فكانت المسرحية لوحة فنيّة استعراضية ثقافية أغواطية بامتياز.

7- حليل عناوين المسرحيات حسب رؤى المخرج والمتلقي:

يعتبر عنوان المسرحية بمثابة المعلومة الأولى التي يطّلع عليها المتلقي سواء كان قارئا أم مشاهدا وهي الرّسالة التي يرسلها الكاتب للقارئ أو المخرج للمشاهد حسب نوع التلقي وطريقته، كما يعتبر من الارشادات المسرحية التي لها علاقة ما بمعنى المسرحيةفي بعض الحالات يقوم المخرج بتغيير العنواتن خاصة في حالات الاقتباس حيث يتمّ تغيير عنوان النص المكتوب في العرض ليكون له دلالة يضيفها المخرج لأسباب خاصة يستدعيها التغير المنطقي في العنوان كما تعتبر قراءة جديدة للنص عند عرضه ، على اعتبار أن العنوان هو باب فهم النص أو العرض وفيما يلي قراءةفي عناوين المسرحيات المختارة للدراسة من خلال نظرة التي تباناها المخرج والكاتبكدلائل خادمة لما سيراه المشاهد على الخشبة.

7-1- قراءة في عنوان مسرحية" ليزيميقري" : "ليزيميقري" كلمة أجنبية معربة عن اللّغة الفرنسيّة، وتعني المهاجرين العائدين لأوطانهم، أو المخضرمين في عيشهم بين بلدهم الأصليّ الجزائر، وفرنسا، والذّين يتقنون اللّغة الاجنبيّة بعد عودتهم الى البلاد ويتمتعون برفاهيّة عيشهم، بما يحملونه من نقودبالأورو، ومن قمّة انحطاط البعض وسذاجتهم في بلادنا الجاهلون والمتعلمون وحتى أصحاب الشهادات ودونها، تراهم يلعقون أحذية المغتربين العائدين إليهم ،ويبجلونهم و يتزاحمون في المناسبات للتودّد إليهم ونيل رضاهم، والغريب في الأمر أنّ هؤلاء العبيد أفضل بكثير من معبودهم هذا الذي يسمونه "**اليميقري** " فمن هم ليزيميقري ؟

ليزيميقري هم أولئك الذّين يعملون في فرنسا في شاحنات القمامة ،أو في تنظيف مجاري الصّرف الصّحيّ أو غسيل الأواني في المقاهي والمطاعم والحانات ،وغيرها ،أحسنهم حالا يعمل مساعد بناء ، أو في ورشة بناء أو حارسا في محطة وقود،أو حتى في تصليح انسداد المجاري، وتنظيف الحمّامات وهم الذّين رضوا بالذّلّ والمهانة في دولة غريبة يعيشون في أقبية العمارات، كأحسن مأوى يجدونه، وهم كعبيد بمعنى الكلمة، أنوفهم في الأرض يتقاضون مبالغ زهيدة جدا مقارنة بالمواطن الفرنسيّ الأصليّ ثم يطلقون سراحهم ليوم أو شهر عطلة فيستحمّ الميقري ، ويحلق لحيته ويلبس بدلة ثمّ يقررزيارة أهله وذويه فيعود لوطنه يتبختر في مشيته، وكأنه خارج لتوّه من البرلمان أو القصر الرّئاسيّ، متكبرا على إخوته وبني جلدته ،وما خدم هؤلاء ورفع شأنهم إلّا تدنّي الدّينار في الجزائر أمام الأورو وإلّا لما كان لهم شأن بيننا، ولا قيمة لذلك يأتي يصف الحياة التّي يراها أمامه لكنّه لا يعيشها يصفها لمن يسامر ويفتح شهيته للهجرة، عندما

يرى نعيم المظهر ،والمبالغ التي غيرت حياته دون معرفة حقيقة الأمر وما خفيّ من متاعب لم، ولن يتحمّلها في بلاده بل أنّ حاله سيكون "أفضل تحت راية بلده .

فالعنوان باب المسرحيّة الذّي نفهم به ما يرمي إليه الكاتب أوالمخرج من خلال النّص والعرض المسرحيّ وما ستعالجه الأحداث في ليزيميقري التي أُعتبرت عرضا واقعيا وتصويرُ للحقائق، وكشف للمستور المحظور والمسكوت عنه في بلادنا .هي تنبيه لما ينتظر المهاجر الشرعيّ، وغير الشّرعي على حدّ سواء وعرض بيّن قساوة الغربة، وظروفها الصّعبة التّي قد لا تتحملها في وطنك

7-2- قراءة في عنوان مسرحيّة "مانيا" : مانيا كلمة فرنسيّة تعني الهوس، وهي حالة من الانفعال أو ارتفاع المزاج بشكل غير طبيعيّ، والهوس يتفاوت في شدّته من الهوس الخفيف المعروف باسم "هيبومانيا" إلى الهوس الكامل مع أعراض الذّهان المتمثلة في الهلوسة الشّديدة ،والاوهام ، وقد أشار في هذا السّياق المخرج **دريس بن حديد** أنّ عنوان النّص المسرحي مانيا يقصد منه إحالتنا إلى مفهوم يرتبط بمرض عصبيّ يعكس الهوس المرضيّ بشخص ما، أو موضوع ما ،والارتباط بشكل جنونيّ به، وعدم القدرة عن التّخلي عنه، وهو ما كان يعاني منه الزّوج الغيور بسبب شعوره بالخيانة مُبينا أنّ العرض يعالج موضوع الخيانة الزوجيّة في المجتمع الشّرقيّ ،وأسبابها ونتائجها ومآلاتها

"مانيا"عرض خاص بعنوان له خصوصيته أيضا اعتمده الكاتب وهو المخرج للتّعبير عن حالات التّشرذم والتّيه التي تعانيه الشّخصيتان أو البطلان في المسرحيّة ،والتمزق الدّاخلي والتّشظي الروحي فكرة الهوس متعددة الجوانب فكامل مهووس بحب مانيا أولا ثم يتغير الهوس الذي يتحكم في حياته ليتحول إلى هوس بموضوع الخيانة وكيفية اثبات أن هوسه الأول يخونة ويتفاقم الهوس إلى ضرورة الوصول إلى الصندوق بأي ثمن وهو هوس الانتقام، الهوس المتغير الكاسر للحدود الذي يحجب العقل عن التّفكير في احتمالات وإمكانيات وحلول أخرى مانيا هي الفكرة الأساسيّة للعمل فكان العنوان وجها تمازجت به أنفس الشّخصيتان مع حركاتهما على الركح ومع الدّيكورحيث وظّفتالسينوغرافيا بتمازج جميل بين الواقعيةوالرّمزية بصورة مبسطة وعميقة الدّلالات، حتى تنقل لنا مخاطر هذا الهوس وأثره على المريض ومن حوله في مزج جميل بين فكرة الهوس وفكرة الخيانة واللتان التقيتا في عمل واحد وسيؤديان حتما إلى نتائج لا تسرّ فكانت الاحالات الرّمزية بقاموس جماليّ بديع وثري بالاستعارات المستمدة من التراث،وبمفردات لها صلة بالموضوع كلها تتظافر لتنقل لنا الخطاب المسرحي مانيا سواء بنصه أو بعرضه ليكون ابداعا فنيا جزائريا له خصوصيته لدى المتلقي القارئ أو المشاهد ليفهمه من خلال عتبة عنوانه.

7-3- قراءة في عنوان مسرحيّة "صهيل" : في اللّغة العربيّة الصّهيل صوت الحصان أو الفرس وقد استعمل في المسرحية كدلالة رمزية عن العروبة والأصالة والانتماء إلى الجذور العربيّة الاسلاميّة حيث كانت العرب تُعرف بأصالة خيولها واحترافيّ وفروسيّة رجالها وشبابها وهو ايحاء من الكاتب أنّ ولاية الأغواط وأهلها من أصول عربية قبليّة أصيلة كونهم متمسكين بكل عاداتهم وتقاليدهم الأولى فالعروبة والانتماء تتجلى بقوة في كل جزء من المسرحيّة فاعتمد العنوان على لغة الرمز التي وُظفت لتظفي أبعادا

تأويلية عميقةعن تمسك أهل المنطقة بعروبتهم ودينهم ولغتهم اعتقاداتهم الدينية وعاداتهم وتقاليدهم المتوارثة فيهم جيلا بعد جيل من سنين طويلة هي مسرحية تراثية تحمل من العمق ما يجعل المتلقي (قارئ / مشاهد) يرسم أفق توقعاته لكل كلمة من الشّخصيات أو حركة من الممثلين تنقل حياة البادية البسيطة بكل تفاصيلها الجميلة وانتمائها العريق .

8- دلالات أسماء الشّخصيات في كل مسرحية :

أنّ ضرورة الاهتمام بالشّخصيّة المسرحية في المسرح بالموازاة مع واقع القارئ أو المشاهد تشكل الرّوابط العاطفية القائمة بين المتلقي والنّص أو العرض جوهر الفاعليّة المطلوبة التّي تتمظهر في ما يسمّى بالتّقمص أو التّماثل، من هنا تبرز أهمية الشّخصيّةفي المسرح المعاصر بشكلخاص كعنصر رمزي لا يمكن تجاوزه، أو تهميشهرغم هذا بعض الأعمال التّمثيليّة وعند كتابة النص لا يهتم مؤلف النص بالأسماء التييضعهاالشخوصهفقد يكون اختياره لها اعتباطياودونتخطيط مسبقأو يكون اختيار الاسماء مقصودا وذا دلالة رمزية لكل شخصية ليكتشف المتلقي القارئ أو المشاهد من خلالها علامات ودلالات أيقونيّة تساعده على فهم مرمى الكاتب أو المخرج حيث تعبّر عن مضمون الشّخصية، التي يطلق عليهاوأن يناسبجملة اعتبارات لا يصحّ أن يهملها الكاتب، والممثل الذّي يحمل الاسم ويقوم بالدّور، لذلك هناك عدة معايير يجب أن يراعيها المؤلف عند اختياره اسم الشّخصية، وعمرها، ووضعها الاجتماعيّ ،ودورها في العمل،بحيث ينتقي الأسماء التي توحي بمعاني خاصة متعلقة بالعمل يفهمها المتلقي وتترك قناعة لدى الجمهور على اختلاف طرق التلقي"لأنّ أسماء الشّخصيات المسرحيّة تكتسب دلالة بكلّ الطرق وتتعلّق بالوظيفة الإعلامية للشخصية" (سافونا، 1996، صفحة 201)

8-1- دلالات أسماء الشّخصيات في مسرحيّة ليزيميقري: تقاسم البطولة في المسرحية شخصيتان فقط هما العامل والمثقف ولكل اسم منهما دلالة تبيّن دوره في العمل من خلال ما يحمله اسمه من دلالة رمزية.

المثقف:بالنّظر للمفهوم العام للمفردة مُثقَّف : اسم المفعول من الفعل ثقف، وهو الشّخص الذّي يمتلك معرفة وثقافة واسعة في مجالات مختلفة ويظهر تفهّما عميقا للفنون والعلم والأدب والقضايا الاجتماعيّة والثّقافية ويكون قادرا على التّعبير بلغة رصينة راقية يميل الى استكشاف الافكار والمفاهيم بشكل نموذجيّ منطقي مدروس كما يتّسم المثقف بالفضول وحب الاطلاع والاستعداد لتوسيع آفاقه العقليّة، والحسّ النّقدي والقدرة على تقييم المعلومات بشكل منطقي، يمكنه المساهمة في المحادثات الثّقافيّة المختلفة، وتبادل الأفكار بطريقة مستنيرة كما يظهر اهتماما بالتّطور الشّخصي أو المجتمعيّ والعلميّ في مختلف الميادين لأنّه يمكنه التأقلم مع التّغيرات الثّقافية والتّكنولوجيّة ويسعى إلى فهم واعتماد آراء متنوعة، يتحلى بروح التّسامح والتّفهم الآخرينوهو ما ينعكس على شخصية المثقف في المسرحية مهاجر هارب من السلطة يبحث عن الشهرة والاحتواء وتقدير امكانياته العقلية يتأقلم مع

رفيقه ابن جلدته في السكن ويتفهم زلاته وكل عيوبه كما يقوم بتنبيهه للكثير من الأمور باعتبارها مهمات بالنسبة للعامل لكن المثقف يزيل لبسه ويفتح بصيرته على مالم يستطع به خبرا .

العامل : بالنّظر إلى مفهوم كلمة عامل بالمعنى المتعارف عليه هو شخص يقوم بأداء مهام أو خدمات بمقابل ماديّ معين سواء كانت هذه المهام ذهنيّة أو جسديّة داخل إطار عمل معين ويتلخّص دور العامل في المساهمة في إنتاج بعض السّلع، أو تقديم الخدمات، ويكسب عن ذلك أجرا يوميّا ،أو راتبا شهريّا حسب عقد العمل أو الاتّفاق الأول مع ربّ العمل، بالإضافة إلى ذلك يمكن أن يكون العامل جزءا من بنية عمل تتألّف من مجموعة من الأفراد الذّين يتعاونون لتحقيق أهداف محدّدة،ليشمل دور العامل أيضا الالتزام بقوانين العمل والسّلامة، وتطوير مهاراته لزيادة كفاءته في أداء الوظيفة،كما يمكن أن يشير مصطلح العامل إلى العوامل المؤثّرة في أداء عمل معيّن مثل الظّروف البيئيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة،التي يعمل فيها الفرد، حيث يتأثّر العامل بعدة عوامل تشمل الرّغبات الشّخصيّة، والتّحفيز والتّوجيه الوظيفيّ،وهو دلالة على أنّ هذه الشّخصيّة محكومة بعمل ثابت ليس لها حريّة، واستقلاليّة مطلقة للاستمتاع بالوقت بحكم الالتزام بأوقات العمل، كما قد توحي كلمة عامل بسيط إلى الارتباط بمهنة بسيطة كعمال المناجم، وعمال التّنظيف على اعتبار أن المناصب العليا لذوي الشّهادات والخبرة، وشخصية العامل في **"ليزيميقري"** توحي بكل ما سبق فهو عامل يوميّ أميّ بسيط يحاول الكسب على حساب صحته ،يرضى بالقليل مقابل عمله ، ينتظر يوم العطلة ليتنزّه في شوارع باريس ويرى حياة لا تشبه حياته وأناسا مختلفة عنه فكرا وشكلا وثقافة ينبهر بما يرى بكل المقاييس يحاول استيعاب وجوده في مجتمع له ثقافته وحرياته ومعتقداته المغايرة تماما لكل ما تربى ونشأ عليه يجمع راتبا زهيدا ليحقق حلما كبيرا يحترق وظيفيّا دون تأمين يضمن معاشا قارا بعد التّقاعد عمل لا يسمن ولا يغني من جوع .

8-2- دلالات أسماء الشّخصيات في مسرحيّة "مانيا": تحمل المسرحية كعنواناسم الشّخصيّة البطلة مانيا المقتبس عن كلمة فرنسيّة تحمل معنى الهوس أو التّفكير في شخص، وعدم القدرة على إخراجه من تفكيرك، ويمكن أيضا تفسير الاسم بأنّهحالة من الانفعال أو ارتفاع المزاج بشكل غير طبيعيّ، وقد تتفاوت شدّة الهوس من الخفيف المعروف باسم **"هيبومانيا"** إلى الهوس الكاملوالهلوسة الشّديدة والأوهام، مانيا مفهوم يرتبط بمرض عصبيّ يعكس الهوس المرضيّ بشخص ما، أو موضوع ما والارتباط بشكل جنونيّ به، وعدم القدرة عن التّخلي عنه،وهو دلالة عن موضوع المسرحيّة أيضا وقد يحيل الى جمال الشّخصية البطلة الذي يجعل كل من يراها يصبح مهووسا بها .

كامل : والكمال لله تعالىفي اللّغة عادة تستعمل الكلمة كصفة بمعنى الاكتمال أما كاسم شخصية واسم علم فهو سيحمل معنى الانسان التّام الأوصاف الذّي يفتقر إلى النقص أو نقصان في كل تصرّفاته وفي شخصيته وحتى في شكله وهيئته وهو أمر مستبعد الاكتمال لأنّ كامل كبطل للمسرحية إنسان مهووس بمانيا،والهوس مرض كأول صفة تُذهب الكمال عنه ،لذلك نقول الكمال لله تعالى، أما الإنسان فخطاء ،وله نقائص وهو ما تحيله لنا المعاني كدلالة رمزية لمصطلح واسم الكامل في المسرحيّة .

النّاقص: الشّخصيّة الحاضرة الغائبة في المتن المسرحيّ شخصيّة ،وهمية رسم لها كامل وجودا في مخيلته وصندوق زوجته الاسم يعبّر عن النقص والإشارة إلى العيوب في كل شيء حيث يفتقر النّاقص حسب ما يحيل اليه اسمه إلى كل ما يستدعي الكمال في وجود الرّجل مقارنة باسم الكامل تناقض وطباق ايجاب بين الشّخصيتين والاسمين .

3-8- دلالات أسماء الشّخصيات في مسرحيّة "صهيل":تحمل مسرحية صهيلشخوصا دون أسماء محدّدة وهو ما حال بين ايجاد دلالاتها فكلّ الشخوص دون مسميات محددة الامام الصبيان النسوة البائعة المتجوّلة شيخ القبلة الفرقة الفلكلورية الحكواتي كل الشخصيات مسميات حسب العمر كالصّبيان والنّسوة أو حسب المهن كالإمام والبائعة المتجولة، والفرقة الفلكلوريّة، أو حسب الدّور الذي تلعبه في المسرحيّة كالعريس والعروس والفرسان وغيرهم، لذلك فكل المسمّيات تبيّن حرف وعمل الشّخصيات في الخطاب المسرحيّ أو أعمارهم، وأجناسهم، أو أدوارهم في العمل .

ثانيا - تحليل علامات عناصر العروض المسرحية المدروسة:

- **الجدول رقم :(09) : رزنامة العروض المسرحية المدروسة:**

الرقم	عنوان العرض	تاريخ العرض	مكان العرض
1	ليزيميقري	الاربعاء 10 أفريل 2022	المسرح الجهوي صراط بومدين- سعيدة-
2	مانيا	الثلاثاء 8 جوان 2023	المسرح الوطني محي الدّين باشطارزي
3	صهيل	18 ديسمبر 2016	المسرح الوطني محي الدين باشطارزي

الجدول (09) : من اعداد الباحثة

سوف نتناول تحليل مشاهد هذه العروض على أساس تقسيمها إلى فئتين **فئة الشّكل**،والتي تمثل الرّسائل اللّغوية وغير اللّغويّة، **وفئة المضمون** التي تمثل مضامين المسرحية وما تؤول إليه الاحداث :

1- مشاهد العرض الأول" ليزيميقري":

1-1- جدول فئة الشّكل :

الرسائل غير اللّغوية								الرسائل اللغوية	
رقم المشهد	الفضاء	الديكور	الشخصية الرئيسية	ايماء الممثل والحركات	الزي والمكياج والشعر	الملحقات المسرحية	الإضاءة والألوان	النص الدرامي والحوار	الموسيقى والمؤثرات الصوتية
المشهد العام	تدور الأحداث في الغرفة	الميكروفون أمام المثقف في البداية وظلمة يضيء جزأها اليمين لبروز المثقف أمام ميكروفون بلباسه الأبيض كأنه كفن ميت ثم تضاء الخشبة عن خلفية جدار عليه خربشة حروف أجنبية وعلى اليسار طاولة كأنّها حوض استحمام و كرسي وفي اليمين سرير وسطهما رافعة ملابس	المثقف والعامل	استعمال اليدين للتعبير عن القهر والظلم	يلبس كل من الشخصيتين كفنا أبيض يغطيهما كليا	مكروفون وقلم يكتب به المثقف على الجدار الخلفيّ للغرفة	-الخلفية السوداء ولون منامة المثقف أبيض ناصع ثم يظهر نفس الضوء على الجهة الأخرى ليظهر العامل وصوت ألمه يتعالى	**مقدمة المثقف**: لا شيء يوجعني عند باب القيامة لا الزمان ولا العواصف لا أحس بخفة الأشياء أو ثقل الهواجس ولم أجد أحدا لأسأل أين أنا الآن؟ أين أنا وأين مدينة الموتى؟ فلا عدم هنا في لا هنا ، هنا في اللازمان واللاوجود وكأنني قد مت قبل الآن أعرف هذه الرؤية وأعرف أنّني أمضي إلى ما لست أعرف ربما ما زلت حيا في مكان ما وأعرف ما أريد	موسيقى حزينة تدل على الحالة النفسية السيئة للمغتربين
1	تدور الاحداث في الغرفة	نفس ديكور المشهد العام على المشجب ثياب العامل والمثقف حيث من الجهة الواجهة يضع العامل ثيابه أما من الجهة المقابلة للحائط يعلق المثقف ثيابه الخاصة	العامل والمثقف	صوت الرّيح وجود أمطار دلالة على فصل الشتاء يدخل العامل وهو يرتدي ثياب شتوية ويذهب الى جزئه المخصص من الغرفة وينزع معطفه المبلل الذّي يرفع عنه الماء بضربات خفيفة بيده ثم يعلّقه على المشجب يرفع	يلبس العامل معطفا يحمل مطّارية المثقف يلبس منامته المنزلية المكونة من ثلاثة قطع	سجائر وباب مقطورة به شباك صغير	الغرفة مضيئة بضوء عادي يخفت أحيانا باعتبار أن الجو في الخارج معتم بسبب الأمطار العامل يرتدي معطفا أسود	العامل: بونصوا ر راني وليت ...أحم حم ///المثقف: صحاااا العامل :وين راح دخاني مشفتهش؟ منلقاش عندك قارو لكان تعرف وين كان صاحبك اليوم فالتران ستاشين/المثقف أمممم. العامل: عامر ناس ويا شافيه غاشي وشربت بيرة ثاني -المثقف انت؟ العامل وشربت في خاطرك زوج كيسان تو بوكس،/ المثقف: توكوب العامل: ايواا توكيزو كاين تاني كشك تلفون مكان والو زعمة غير ناس رايحة وجاية وكيوسك يبيعو فيه الجرنان تايم بوستالمثقف :بوست بالبي العامل: وينوز بيك/ المثقف نيينوز بينيك العامل: واه واه بصح أنا ماشربت حتى جرنان شاغادي نستفاد زعمة ها غي أخبار البارح كيما اليوم وأخبار اليوم كيما غدوة أيا بقيت غير حذا الكيوسك نتفرج / المثقف عملت مليح العامل وكاين تاني شبابيك فوندز/المثقف: هاه /// العامل شبابيك يبيعو فهم تكيات/المثقف: أه تكيت العامل وناس رايحين جايين يشرو فالتكيات وأنا ماشربت حتى تيكي أنا قعدت غير حذا الشباك نتفرج/المثقف: أحسن///العامل: ومن بعد قررت نتمشى نتنفس شوي/	صوت الرياح والمطر في الخارج يصل داخل الغرفة *أصدر العامل صوتا كأنه سعال للدلالة على حضوره

		على طاولة المثقف أوراق مخصصة للكتابة وقلم على سرير العامل لعبة على شكل كلب وباب أبيض فيه شباك صغير من غير زجاج فوق سريره وحقيبة خاصة يضعها تحت السرير ومقعد أحمر صغير بجانبه ضوء يسلط على المثقف		قبعته ليضعها هي الأخرى هناك ثم قميص البدلة وضع في المكان الباقي من مشجب الثياب الذي يحمل الكثير منها ينتقل بعد السؤال عن السجائر إلى الجهة الخاصة بالمثقف أين يأخذ الولاعة والسيجارة ويجلس يبدأ عملية التدخين واخراج الدخان ثم يقف ليصف له كيفية مرور الناس في المحطة وكيف يحملون أمتعتهم بإشارات من يده وجسمه يقف من سريره يأخذ بابا خشبيا أبيض كأنه باب مقطورة صغيرة يضعه على ظهره ويحكي القصة لزميمسك قلبه ليدل على مدى تأثره ثم يرفع اللوحة التي بها الشباك من على ظهره ويضعها على الأرض يخرج رأسه من نافذتها ثم يحتضن اللوحة بشدة ويقبّلها قبلات متتالية تتوالى ضحكات الجمهور والتصفيق يقف المثقف من مكانه ويبدأ في سرد القصة بمنظوره مع محاورة زميله في		قبعة سوداء بدلة رمادية حذاء أسود العامل يرتدي قميصا أبيض وسروالا رماديا	المثقف: علاش// العامل لأنه باطل علابالك بلي قادر تمشي كامل محطة القطار باااطل مكان لي يقولك وين رايح ولا منين جاي ولا يقولك واحد انت منين ياو مشي كيما عندنا كانت تصفر تصفار// المثقف واش هي لي تصفر تصفار العامل: الدنيا الدنيا فالخارج البرد والثلج قلت لروحي خليني نمشي وجيت مروح ولكان نزيد نحكيلك اتخيل معايا شا شفت/// المثقف: تران العامل كي درت عرفت نعم تران جاي داخل على المحطة بكل هدوء تران عالي بقيت نتأمل فيه وجبدت قارو- المثقف :شكون أعطاك العامل: لا كان عندي دخان المهم تران داخل على المحطة بكل هدوء وأنا واقف ونشوف تخيل معايا شا قتله قرب قرب ماغاديش تزيد تبعد أكثر من هاك هاراك وصلت لعندي أنا واقف وتران يقرب أنا واقف وتران يقرب/ المثقف: حتى حبس العامل شكون لي قالك ؟صح حبس/ المثقف : ومن بعد/العامل: متحركتش من بلاصتي المثقف هاذي هي قاع القصةالعامل لا مستحيل تكون هاذي قاع القصة ومن بعد بداو العمال ينزلو فالقش وصوالح الركاب والغاشي ينزل الي رافد على كتافه كوفيرطا ولي رافد فراش ولي رافد القش وأنا واقف في بلاصتي نكمي ونتفرج نكمي ونتفرج اسمع من حقي نكمي ونتفرج صح ولا لا ؟ المثقف من حقك أموررباينة العامل من بعد قلت صاي خليني نمشي شا نقعد ندير هنا البرد والنو زادت والثلج مابغاش يحبس ولا نقولك تخيل شا شفت شفت الشمس خرجت راسها من تاقة وطلت ياسبحان الخالق وبدا قلبي يهود للتحت ها ما عندها وحد الفورمة وزوج عينين يا صاحبي عندها وحد الشعر حتى لهنا المثقف ومن بعد/العامل قلت نستناها حتى تنزل//المثقف مليح بصحتك صاي كملت؟العامل نزلت هههه/// المثقف: علاش تضحك/// العامل نزلت وسلمت عليا هههه المثقف كيفاش/ العامل قلتلك سلمت عليا / المثقف:وين ؟ لعامل عند الكيوسكالمثقف : كي درت العامل راحت تعيط فالتلفون رحت وراها دخلت الكيوسك وسلمت عليها المثقف اه صحة/// العامل هي كانت باغية بزاف بصح أنا مبغيتش راك عارف ناس حذانا رايحين جايين واحنا عندنا عيب هاذ الأمور المثقف أيا ومن بعد/العامل:رحت / المثقف " وين؟ العامل هي تاني راحت علاش شا تقعد دير/المثقف: مديتش عنوانها ؟ العامل هي مابغات تعطيهلي وأنا مازبرت عليها/المثقف:ماعطيتهاش عنوانك العامل يا صاحبي كيفاش نعطيها العنوان باغيها تعرف الزبل لي راني ساكن فيه هاذو ناس هاي هاي وزيد حاجة غير السيد لي جا داها بالوطو جنرال كبير كتافه عامرين نجوم جا بلوطو طولها خمسطاعش متر من النوع لي سموه فازلين//المثقف لاموزين تسمى هاذي هي قاع القصة بغاتك وسلمت عليها العامل ماراهش عاجبك السلام يا المقلط المثقف لا عجبني ويعجبني بزاف علاش مايعجبنيش امممم خاصك تعرف كيفاش كانت القصة ؟/// العامل هاراني حكيتلك المثقف لا لا خاصك تعرف القصة تاع الصح كيفاش كانت؟// العامل والله إذا راك عارف القصة أكثر مني أنا لي عشتها أتفضل أحكي المثقف صحة خلينا نبدو من الأول شوف اه سيدي اليوم الصباح بعد ما نضت ووقفت عند المرايا باش تحسن لحية كيما دير كل سيمانة مكانش في بالك بلي غادي تروح لمحطة تران ؟ وكي لبست كوستيمك وسباطك هذا لي نيفه طويل وفي خاطري نعرف علاش راك تلبسه راك حاسب هذاك نيف يخليك محترم النيف هذا كل ما تلبسه تنشل حركتك العامل هذا النيف دافع فيه دراهم كبار دولار ينطح دولار المثقف تعرف شا درت من بعد// لعامل : شادرت	ولفت انتباه المثقف فبرد عليه المثقف أممم بمعني رأيتك ولا أكترث لوجودك يصدر صوتا صفير كصوت القطار صوت قهقهة وضحك يضحك العامل كثيرا للدلالة على الغبطة والسعادة التي كان يحسها يضحك

		المشجب في وسط الغرفة والعامل والمثقف يتقابلان يفصل بينهما مشجب الثي يرجع المشجب الى مكانه يصعد المثقف على حافته الخلفية كأنه منبر ليقدم خطابا للعامل يظهر ديكور الغرفة كاملا جهة العامل سرسره وما تحته وفوقه خزانة الملابس الخاصة بهم عبارة عن مشجب ومطبخ الطهي عبارة عن طاولة مربعة تلتصق عليها قصاصات ورقية خاصة و ملاحظات يضعها المثقف على واجهتها كرسي العامل وطاولته التي توحي أنها حوض استحمام عليها أوراق وقلم .		الغرفة بحركات توحي بأفعال يحكيها ويصفها المثقف كيف صفف شعره وينظر للمرآة ويذهب للسنما ويحتار في أمره ثم ينطفئ الضوء لتكون الانارة طفيفة تركز عليهما متقابلان تفصلهما مشجب الملابس ليرتميّ العامل على الارض بعد سماع قصته على لسان المثقف ليصرخ العامل طالبا منه الصمت متزامنا مع رجوع الإنارة ليبقى جاثيا على ركبتيه يغلق أذنه حتى لا يسمع ما يسرده المثقف بكل غضب وعصبية كأنه يقدم محاضرة سياسية عن التاريخ والعامل يستمع ويبرر موقفه يتذكر العامل جوعه يسأل عن الطعام فلا يعطيه المثقف ينتقل العامل الى المطبخ الوهمي لتحضير الشّاي تخفت انارة الغرفة ويسلط الضوء على العامل في المطبخ ينتقل المثقف الى سرير العامل أين يحمل الباب على ظهره ويتجه للحائط ويكمل الحوار مع العامل حول عدم وجود الذباب في الغرفة ليرد المثقف ممتعضا داعيا إياه مناقشة أمور				المثقف خرجت الشارع ومن حق كل إنسان يخرج الشارع بصح العينين لي كانت تبع فيك من لبلاصة يا أخي كل واحد يشوفك يعرف نتا شكون واحد منا ومن شعبنا////العامل هدرة فارغة المثقف :نرجعو لقصتك نتا تتمشى فالشارع لقيت سينما قلت خليني ندخل نتفرج - العامل وشا فيها أنا بروحي نبغي سينما المثقف باينة أنت فالسينما مكانش لي يشوف فيك قاع يشوفو فالشاشة بصح الفرق أنه أنت كنت تشوف مجرد صور أشياء تتحرك لافاهم شايقولو لا عارف علاش يقولو بصح معليش المهم تشعر بأمان وتهرب من العينين لي كانت تجري موراك من بلاصة لبلاصة بصح فالسينما كاين مشكلة صغيرة لازم تخلص//// - العامل أنا أصلا عمري ما رحت لسينما المثقف بكل بساطة متبغيش تخلص وعلاجال هاذي رحت المحطة تماك الدخلة والتفراج باطل وزيد متحسش بالغربة قاع لي فالمحطة أصلا غرباء يكون فيها ناس وأضواء وتليفونات العامل وكافتيريات عامرة كافتريات/ المثقف: المهم انت واش درت العامل واش درت؟/المثقف قعدت تمشي غير حذا كشك التلفون/ العامل: وشربت بيرة /المثقف قصة البيرة هاذي مشكوك فيها لأنك لازم تخلص العامل وخلصت وشربت عصير// المثقف : خليني نكمل العامل هاك باغي تقول مكنتش فالمحطة ومشربتش بيرة ومرحتش مع البنت المثقف أسكت وفيق من أحلامك أنت رحت المحطة وشفت ركاب ينزلو وشفت البنت وحرقت صباعك بالقارو لي كنت رافده القارو هذاك كان حريتك الوحيدة كان سامحلك تسافر بأحلامك وكان كي يرجعك الواقع باش يفكرك بلي أنت مجرد إنسان تافه عامر شهوة ورغبة وأنانية وخزي وعار شي طبيعي كي شفت البنت بديت تحلم بيها مشي لأنها مراة وفقط أصلا أنا شاك إذا انت تعرف معنى المرأة الحقيقية لأن المرأة الحقيقية بالنسبة ليك ماكنة تفريغ لا أكثر ولا أقل كي شفتها حسيت بالفرق لي بينها وبينك حسيت بلي متنجمش توصللها وهاكا سافرت بأحلامك وخيالك وتخطيت الحاجز لي بيناتكم العامل يصرخ أسكت أسكت/ المثقف: القارو حرقلك صباعك العامل قتلك أسكت ويقلب الطاولة صمت المثقف يرجع الطاولة إلى مكانها كيما تحب أنت شفت البنت هاذي وبغيتها وبغاتك وسلمت عليها وسلمتلك على يدك ورجليك باش متخليهاش وجا الجنرال لي وصلها وأدالك التحية العسكرية واطلقو الألعاب النارية احتفالا بمعاليك لأنك محترم مشي هذا الشئ لي صرا معاك ؟ فرحان؟ نخدملك أتاي؟ العامل الله ينعل وجهك حتى الأحلام مكبرها فيا/ المثقف زعف؟/ العامل أنت واش خاصك عند/المثقف انت زعفت لأني قتلك الحقيقة/العامل:انت علاش قاعد عندي المثقف يا عزيزي يا حبيبي أنا قاعد نعاون فيك باش تبقى عايش فالواقع وتعرف أنت شكون وتخرج من الأحلام العامل واش من أحلام تهدر عليها قتلك كنت في محطة القطار المثقف هذا أكبر دليل على أنك كنت تحلم العامل أنا كنت نحوس على حاجة تريحني حاجة تفرحني المثقف هاه شفت نفس الشي صاري في بلادنا لهيه على بعد الاف الكيلومترات يزوقوا ويزخرفوا الواقع ويتعاملوا مع الأحلام والخيالات على أنها حقيقة يتجاهلوا الحاضر والمستقبل الحاضر التعيس لي حنا عايشين فيه وراح يولد منه مستقبل مريض يشوه التاريخ التاريخ لي مغادي يرحم حتى واحد العامل واش من تاريخ قاعد تحكي عليه/ //المثقف: التاريخ تاريخ شعبنا العامل وأنا واش دخلني فالتاريخ و الجغرافيا يا راني نقولك كنت فالمحطة المثقف وهذا جزء من التاريخ صحيح جزء صغير ولكن يبقى جزء مهم لأن تاريخ الشعبي العام مكون من تاريخ الأفراد وتاريخ الأفراد هو التاريخ الشعبي العام الذي يكون الثقافة والتقاليد التي تبني عليها المجتمعات	الجمهور ويصفق تصفيقا حارا أمممم مممممم ممم موسيقى حزينة صراخ العامل يطلب من المثقف أن يسكت

					مفيدة وهادفة تنار الغرفة وتعود الإضاءة شاملة يضع المثقف ما حمله على ظهره في مكانه مكملا حديثه عن قرف مواضيع العامل وانزعاجه الشديد منها يقفز المثقف يصعد فوق مشجب الملابس ويتوسط العامل الغرفة مع انارة حمراء ضعيفة ليستمع لخطبة المثقف بتمعن أما المثقف فيتخيل أنّ له جماهير يستمعون له يسكتهم تارة ويكمل الخطبة الى أن قاطعهما صوت ابريق الشاي تعود الانارة كاملة يقفز العامل لإحضار الشاي ويجلس الlert ينتظر كأسه يجلس العامل على الأرض يحتسي الشاي لوحده فيقف العامل عند رأسه يحمل قطعة نقدية ويريد المقامرة واختيار الرسمة الرقم أو الرسم يختار العامل الرسم ترمى العملة ويقفز الرجلان لالتقاطها لكنها تسقط على الارض أين ينزلان للبحث عنها كلّ في جهة مع موسيقى الخطر أثناء البحث يجد العامل القطعة		يدير المثقف المشجب يصعد عليه كأنّه منبر والعامل يجلس على الارض يقابله كأنه جمهور عظيم يستمع لخطبة ابريق الشاي والكأس يتربع العامل على الارض في مشهد احتساء الشاي			العامل راني جيعان/ المثقف : تقدر تأكل أي حاجة عندك: العامل لو كان عندي حاجة تنتكل نسقسيك/المثقف و المعلبات؟ العامل : مبقاوش / لمثقف كليت كامل المعلبات./ العامل انت باقيلك منهم. المثقف : ومغاديش نعطيك لأهداف تربوية أعتقد أنه قد آن الأوان لتتعلم بعض النظام يا أخي/ لعامل خلي النظام لوقت آخر قتلك راني جيعان المثقف:انت دايما جيعان / العامل: واش ندير ربي خلقني هاك نبغي ناكلالمثقف: ومغاديش نعطيك العامل يخرج علبة لحم مصبر قولي مشي سمعتك باغي طيب آتاي المثقف عندك يدين ولا راني غالط تنجم تخدم وحدك العامل ونخدم علاه لا يحظر شاي ثم يعود الى المثقف قولي المثقف أمممم/العامل :علاش مكانش ذباب هنا المثقف كيفاش؟العامل:سقسيتك علاش الذباب مكانش هنا المثقف وين؟ العامل : هنا عندنا/المثقف: معلابالیش العامل شفت حتى فالخارج مكانش ذباب قولي ذباب علاه مكانش؟ / المثقف معلابالیش يمكن أبادوه لأسباب صحيّة العامل خسارة/المثقف: خسارة؟علاش راك تحوّس على الذبانة العامل نتسلى بهم راقبهم نلعب معاهم با الله يرحمه كان كي يعلق الخروف المسلوخ يضل الذباب زززززززز المثقف بالشمتزاز أسكت صاي/ العامل تتذكر كي/ المثقف: مانيش متذكر العامل هبه ولد المدينة واش غادي يذكرك بهاذ الأمور مشي كيفنا كنا عايشين في الواد والزبقاوات ومراكش متذكر ذباب بلادك يا المقطع المثقف لا منيش متذكر ومنيش باغي نتذكر يا خويا في وجه ربي مراكش حاب تتخلص من هاذ العادات لي عندك دائما نفس القصة نفس القصة موراياا موراياا تتفكر هاذيك تتفكر هاذيك هذا وقت الذباب المقرف تاعك العامل والله يا ولد الحلال لا كان كاين ذباب ورحمة با كي كان يذبح الخروف نهار العيد ويعلقه يضل الذباب لاسق فاللحم قبل ماناكلوه المثقف أسكت خرجتلي قلبي/العامل باغي تقول مكانش عندنا ذباب في بلادنا المثقف يا سيدي كان عندنا ذباب وكان بالملايين تاني هذا لي راك باغيني حابني نتفكره ضرك أنا تهنيت من كل شي وبقالي غير ذباب نتفكره العامل درتلي مالذباب مشكلة قومية سقسيتك سؤال على ذباب المثقف نعم اه سيدي كان كاين ذباب وحشرات وبراغيث وكانت تتكاثر بالملايين وتتغذى على دم شعبنا يا إنسان هذا الذباب أقل مشكلة قد يعاني منها شعب من الشعوب// العامل درتلي من الذباب مشكلة قومية مالك ذبابة هاذي المثقف المشكلة في الإنسان نفسه في النظام فالتربية فالقيادة فالحياة الاجتماعية العقيمة لي رانا عايشنها فالمبادئ والأفكار القديمة لي مزالها مسيطرة علينا العالم من حولنا يجري يجري ويتقدم وأحنا واقفين لأنه مكانش وعي مكانش حب الأنانية سيطرت علينا بشكل مخزي ليل نهار ناكلو في لحم بعضانا ليل نهار نتقاتلو على الفارغة وعلى العامرة في فراحنا نتقاتلو في احزاننا نتقاتلو في اشغالنا نتقاتلو حتى على كرة القدم نتقاتلو العامل اش اش اش لاتاي طاب لاتاي انتحليت كيما السبالة سقسيناك سؤال على ذباب ولكان سقسيناك على الفلك مثلا المثقف واش قلت/العامل الميم صحتك/المثقف من فضلك تقدر تعطيني كأس العامل تقدر تعطيني السكر//المثقف أنا لي شربت لاتاي العامل يا خويا وشكون قال لا هامعنديش سكر ومكانش لاتاي كمل المثقف غلي من جديد/العامل: أففف المثقف دايما لازم غير أنا لي نخدم كل شي أصلا مكانش ما العامل وعلاه مكانش م///المثقف: لأنّها مقطوعة العامل وعلاه راك تزقي ها انا لي قطعتهاالمثقف راك مصر تشرب كاس لاتايالعامل : واه		تتعالى ضحكات الجمهور أززززززز يقصد بها صوت الذباب أفففففف صفارة

					ويضعها في جيبه ويجد المثقف علبة الاكل تحت سرير العامل يسأله عنها فيرد لحم مفروم يلطقطها من الارض قبله يخفيها في ثيابه يتذوق المثقف الشاي يتفه بعيدا لأنه بارد يتوجه للمطبخ لتسخينه يتجادلان حول الأكل ليترك المثقف العلبة للعامل بعد اتهامه بالبخل والجشع والشراهة وعند رؤية المثقف العلبة عن قرب يجدها مخصصة للكلاب وينصدم في معرفة العامل لذلك فهم أنه يشتريها لرخص ثمنها يتشاجران أيهما يأخذ العلبة فيأخذها العامل تخفت الانارة ليبدأ العامل بالأكل وهو يصدر صوت شراهة الكلاب و يستمع يقدم خطبة أخرى عن مكانته الاجتماعية في بلاده وما وصل اليه اليوم في الغربة والضوء مسلط عليه يقف العامل مع تسليط الضوء عليه هو الآخر يضحك ينظم هندامه والمثقف يكمل خطابه ثم تعود الاضاءة يأخذ العامل علبة الطعام ليكمل أكله ويحاور المثقف حول كيفية جمع نقوده فيطلب منه العامل ان يصرف		يجلس العامل وسط الغرفة متربعا يفتح العلبة ويبدأ الأكل والديكورات السابقة كما هي من قبل نفس الديكور السابق والتركيز على خزانة الملابس المزعومة				
ابريق الشاي موسيقى توحي بوصول الخطر صوت الكلب وهو يأكل بشراهة	المثقف وحدك هاذي هي الأخلاق ولا مكانش يخرج قطعة من جيبه صورة ولا رقم/العامل: علاش/المثقف باغي نشرب خلي الحظ هو لي يقرر صورة ولا رقم العامل: صورة المثقف يرمي القطعة النقدية لتسقط في الأرض ثم يبدأ الرجلان في البحث عندها ليجد المثقف علبة لحم تحت سرير العامل. المثقف هاذي واش/العامل: لحم مطحون المثقف عارف بلي لحم مطحون تاعك ؟/العامل : واه واه المثقف منظنش تاعك انت قلت بلي مبقالكش//العامل واه مبقاليش العامل :إذا مبقاش هنا موش تاعك العامل يسرق العل الشاي من يد المثقف المثقف شايف شايف درجة البخل وين وصلت عندك مشي عيب عليك تكذب على جال علبة لحم راك خايف نقسمها معاك يبدو أن درجة البخل عندك تخطت حبك للأكل بمراحل شاك دير ؟ علاش راك تخزن فيها راها بانت تنجم تندفع وراء غريزتك الحيوانية وتاكلها تبلعها حتى الحيوان مياكلش أكثر من حاجتك ولكن انت انت تبلع حاجتك وحاجت غيرك حتى واذا كنت شبعان وقدامك الاكل تاكل لأنها باااطل العامل صاي نعطيك منها شوية///المثقف لا شكرا اللحم الناشف هذا ميناسبنيش/// العامل تسمى نجم ناكل منها المثقف شفت درجة البخل كي تأكدت مغاديش ناكل منها بغيت تأكل العامل: راني جيعان المثقف وعلاش انت وقتاش كنت شبعان كولها بالصحة بالاك تشبع العامل وين راه مفتاح القوطي المثقف لو كان نشرحو مسألة جوعك المتواصل بدقة سنكتشف أن الجري وراء الملذات عنصر أساسي في مركبات مجتمعاتنا العامل مفتاح القوطي وين راه المثقف كيما مسألة الأكل مثلا نحن شعب لا نأكل ونشرب لأنها مسألة فيزيولوجية لا لا احنا ناكل ونشرب لأننا نحبو الاكل نعشقو فيه والكرش تكبر وتكبر تكبر وتكبر ها القصة قصة وجاهة العامل هاك كولها انت/ المثقف: وعلاش/ العامل باش تسقر صدعتلي راسي المثقف انت متفهمش قتلك انا ميناسبنيش اللحم الناشف العامل يا ابن ادم ماتاكلهاش ناكلها انا صاي//المثقف حبس حبس واش هاذا العامل واش احسن لحمة مطحونة من ماركت الكلب// المثقف: مين جبتها//العامل : هذه أحسن علبة في المحل/ المثقف تاع كلاب/ العامل بصح بنينةالمثقف: مجربها من قبل؟// العامل انت واقيل حاسب معلابالیش بلي ماكلة كلاب نعرف ونشربها وناكلها باش ندس دراهم لنهار نرجع للبلاد باغي نرجع عامر دراهم مشي يقولو غاب وخاب باغي نرجع كيما لي راحو قبلي قاع رجعو عامرين دراهم باغي ناكلها وناكل بوها تاني يحاول فتح العلبة بهستيريا حتى يتلفها ويقدم له المثقف علبة لحمالمثقف: هاك / العامل ماكلة تاع بنيادم هاذي ؟المثقف نعم ماكلة بني يادم صوت السلالم كأن اشخاص يصعدون الى الطابق الأعلى المثقف تعرف بعض الأحيان نحس كي شغل رانا عايشين في بكتيريا شوف حالتنا كيفاش متفكركش بالزيقاوات والقاذورات حاس بلي حنا بكتيريا غريبة تافهة ضارة تسبب تلف وتآكل الجسم السليم انا بكتيريا ضارة وانا لي كنت حاسب روحي خلية في طور التقدم والحضارة في بلادنا لهيه أنا كنت عصب من الأعصاب النادرة شريان من الشرايين لي تنشر العلم و الثقافة والآن بكتيريا ضارة انا بكتيريا ضارة وانت بكتيريا العامل ياودي خلي الواحد ياكل مطرح بكتيريا ضارة وبكتيريا نافعة المثقف نكره القبو نكره الظلمة نكره كل ما هو تحت الارض انا نحتاج الشمس للهوا انا نسان عندي راس وانا راسي لازم يبقى فالسما صح ولا لا ؟ العامل ها رفع راسك وشكون قالك مترفعش						

					الايجار هذه المرة حتى يجمع يغضب العامل يتجه ليغير ملابسه وراء مشجب الثياب مقررا مغادرة الغرفة فهو لا يقبل البقاء مع انسان يشبه العنكبوت وبدأ يذكره بسلبياته ومعاناته معه في السكن ارتدى ثيابه حمل مطاربته ليغادر والعامل يسأله عن بقية حاجاته فطلب منه أخذها يتلمس العامل طاولة المثقف وكتبه بينما يتجه المثقف ويحمل بطرف المطاربة لعبة على شكل كلب يضعها العامل عند رأسه عند النوم يطلب أخذها كذكرى لكن العمل يرفض ويقومان برقصة بهلوانية العامل يأخذ المطاربة والكلب والمثقف يحرك يديه ويقفز على أنغام موسيقى الهايكو بحركات توحي بالاستقرار يأخذ العامل دميته يضمها عند صدره يبدأ العامل بنزع ملابس الخروج يسأله العامل هل ستبقى يرد أن لا مكان له للاحتفال برأس السنة إلا معه يجلب العامل صندوقا يصعد ليعدّل ضوء الغرفة يصعد معه المثقف يسأله عن علاقاته بالشرطة واتهامه بالجاسوسية		نفس الديكور والغرفة ظهور صندوق يستعمل للصعود لتغيير لمبة الغرفة طاولة المثقف تتوسط الغرفة وهي أريكة مخصصة لشخصين قارورة شامبانيا وكأسان للاحتفال بليلة رأس السنة لباس خاص موحد عبارة عن مأزر مخصص للذبح أحمر			
							المثقف أنا مشي موالف نعيش تحت الارض طول عمري وانا فالأماكن العالية الفوق الفوق العامل يا الله يرحمه عاش حياته في غار وكي مات في عمره قرن وثلاث سنين المثقف وشاقتله؟ //العامل:خرج ثلاث ميترات على الغار المثقف يعني انت تقدر تعيش هنا على الأبد العامل علاش لا البلاصة هنا مليحة ودافية ورخيسة/المثقف: عاود واش قلت العامل مليحة/المثقف: لا واش قلت/ العامل: دافية/ المثقف لا عاود شاقلت كلمة الاخيرة العامل: رخيسة المثقف رخيسة رخيسة وبزاااف تاني علابالك علاش رخيسة لأني أنا لي نخلص فالكرا وراني نسالك كرية تاع شهرين وحدخرين العامل انا معنديش دراهم مابقالي والو//المثقف:غير البارح خلصت شهرك العامل واه مبقاليش كل شي راح المثقف نتا وين راك دير دراهمك يا راجل راك تخدم كي الحمار طناعش ساعة في اوسخ واحقر واخطر خدمة ممكن يخدمها الانسان وعايش كي الحيوان ماتشم هوا ماتروح سينما وأغلبية أكلك ودخانك عليا وتجي في نهاية الشهر تقولي معنديش دراهم/ العامل ها انت عندك دراهم./ المثقف: كيفاه االعامل انت دائما عندك دراهم علابالي/المثقف: وأنا عندي العامل صاي خلص عليا هاذا المرة ومن بعد نرجعلك المثقف انت فهمت شي لي قلتهلك//العامل واه فهمت ها نتا دايما تخلص يعني عندك دراهم//المثقف واه صح صح عندي دراهم وانا مغاديش نبقا معاك دقيقة العامل وين باغي تروح./ المثقف: نحوّس على دار وحدخرا/ العامل: كيما تحب المثقف انا حتى للآن كنت نشفق عليك ولكن انت تخطيت حدودك ورجعت تتصرف بوقاحة وبدون منطق انا منجمش نقعد عايش مع انسان متوحش انسان ربحة العفن تخرج منه كي خيوط العنكبوت ياخويا رقادك مقلقني شخيرك ميخلينيش نرقد بلا مانهدر على ثاني اكسيد الكربون لي تخرجه من جسمك موليت نجم لا نشوفك لانتحملك حتى لهنا وصاي العامل اسمع تلقى المفتاح تحت الباب//المثقف: هاااه العامل : زعمة لكان ترجع فالليل متأخر تلقى المفتاح تم المثقف وشكون قالك غادي نرجع//العامل سباطك ولا باغي تخرج الشارع بالتّقاشير المثقف واو واش هذا الذكاء لي نزل عليك غفلة سبحان الله العامل وراثة الحمد الله با الله يرحمه كان أذكى واحد فالقرية المثقف قبل ما روح ندي من عندك حاجة ذكرى يحمل الكلب العامل اطلق الكلب اطلق اطلق// المثقف الكلب هذا غادي يذكرني بأجمل اللحظات لي فوتها معاك// العامل خلي الكلب قتلك صراع وصوت ضجيج عند الجيران في الطابق الأعلى ويترك له الكلب// المثقف واش راك قاعد ترضع فالكلب// العامل راني نشوف فيك بطلت ماغاديش تروح// المثقف في رايك وين الواحد ممكن يحتافل بعيد رأس السنة غير معاك هنا اسمع اللامبة هاذي راها تقلق بزاف خلينا نغطوها بالجرنان العامل متقلقش روحك انا نغطيهالك المثقف الله يرضى عليك شوف جرنان من تم وغطيها يقوم العامل بلف الجرنان على المصباح وعينه مباشرة تحت الضوء المثقف الضوء ماقلقكشا //العامل/لا المثقف يعني ماحرقلكش شفارك ولا حسيت بنقاطي بين عينيك العامل اذا تبقى انت دور عليا غادي نشوف نقاطي بيض وحمر وزرق وصفر المثقف اش اش ينظر داخل عيني العامل العامل واش كاين مالك المثقف انقديبول///العامل :شهية ديوول هذه/ المثقف امبليفول العامل شاكاين//المثقف اومايقاد مدهش مدهش مشي نورمال زعمة صح واه			صراخ وضجيج يأتي من غرف العمارة التي فيها القبو منزل الشخ صيتان صوت موسيقى صاخبة

		مع حذاء شتوي بوتس أبيض يرتديه الشخصيتان ويقومان بالجلوس على الأريكة لبدأ الاحتفال		فجأة يعلو صوت الضجيج من فوقهم يسأل المثقف عن الساعة ليرد أنها ليلة رأس السنة موسيقى احتفالية المثقف ينظم الغرفة لاستقبال السنة الجديدة والعامل ينام يدعوه المثقف لاحتساء الخمر والاحتفال يفرح العامل لرؤية				صح لازم يكون كاين حالات هاك اما احساس زايد عن حده أو برود مطلق قولي عمرهم حقو معاك/العامل شكون/ المثقف: الشرطة/ //العامل عمري مادرت حاجة للشرطة//المثقف ماقتلكش درت للشرطة قتلك حققو معاك ولا العامل لا//المثقف خسارة خسارة كان ممكن تكون بطل مطلق عدم الاحساس لي كاين عندك قادر يخليك بطل سياسي من الدرجة الأولىالعامل أنا بطل سياسي؟//المثقف نعرف بلي خاطيك السياسة عاود شوف فيا اومايقاد واو واو/// العامل شا كاين اس المثقف يا صاحبي عندك زوج عينين الاحساس فيهم معدوم مستحيل المحقين يخرجوا منك اي اعتراف هذا اذا عندك حاجة تعتارف بيها أصلا بصح شانديرو لي عنده حاجة ميتحملش تعذيب ويقر ولي معنده والو يتحمل التعذيب ويسكت///العامل اسمع كاين صورة هنا باغي نمقصها/ المثقف نعمالعامل : باغي نمقص هاذ الصورة ///المثقف أنت سمعت الشي لي قلتهلك// العامل انا باغي هاذ الصورة مانحوسش نفهم	تعلو أصوات الضحك والموسيقى في الخارج
		يبقى المخرج نفس الديكور الاريكة وقارورة الشامبانيا والكأسان		العامل لرؤية الشامبانيا يتوجهان للخزانة يختاران لباسا موحدا ثمّ يجلسان للشرب والمسامرة يتبادلان الحوار حول الزواج والابناء والظروف الاجتماعية				المثقف يا ربي يا الهي انت صح تعبد نفس الاله لي نعبده انا صوت ضجيج الجيران وهم يقومون بالتحضير الاحتفال شكرا شكرا هذا واش كان خاصني درك ثانكيو شعال راها ساعة؟ المعامل علاش المثقف الليلة يحتافلو حتى صباح الليلة ليلة راس العام رانا نودعو في عام ونستقبلو في عام جديد يحظر زجاجة شراب ويضعها فوق الطاولة احم احم كل شي راه واجد هالاو/العامل واش خاصك/المثقف: الليلة ليلة رأس السنة العامل مخصنيش/ المثقف منحبش نشرب وحدي /العامل منيش باغي نشرب المثقف وشكون قال نشرب لاتاي// العامل يقوم مفزوع مين جبتها هاذي المثقف مشي مهم راني لبس لباس محترم ورواح//: وعلاش محترم المثقف يا بنادم رانا نستقبلو في عام جديد يعني افراح جديدة اماني جديدة كل شي جديد في جديد مشي من المعقول تستقبل سنة جديدة بالمناظر هذا المثقف تفظل /العامل :تفظل/المثقف : اتفظل أنت العامل انا لي عارضك أتفضل يجلسان ويفتحان زجاجة الخمر ويصبان في الكأسين ويقدم المثقف للعامل سيجارة/العامل قولي انت متزوج المثقف كنت/العامل :مطلق؟ / المثقف مرتين؟/العامل:أحجح عندك ولاد المثقف: لا//العامل وعلاه متزوج حمبوك المثقف على جال ابن الكلب لي سموه الحب على جال أرواحنا لي تتواصل مع بعضها البعض عرفت علاش ؟ اشرب اشرب العامل قولي انت علاش هربت من لهيه وجيت لهنا؟ وضعك مكانش مليح تم؟ المثقف أنا مجيتش هنا باش نحقق أي مكسب انا هربت من أمور تماك العامل واه بصح تم كنت خير من هنا صح ولا /المثقف تنجم تقول/ العامل: قولي/ المثقف: أمممم /العامل:انت سياسي؟حاجة هاد تقريبا كلانا كلب //المثقف مالك علاه وقفت اجلس/العامل جاي تخير فيا ضرك المثقف أنا كنت نظن راه عندك علم من الأول/العامل معارض يعني ؟ المثقف : تقريبا //العامل تسمى راهم يحوسو عليك/ المثقف: ممكن العامل انا أنا الحمار من نهار شفتك قلت بلي نتا فيك حاجة مشي طبيعي قاعد غير تقرا وتكتب قاع نهار مين تجيب الدراهم الله أعلم المثقف وشكون قالك مانيش نخدم ولا حاسب الخدمة نخلقت غير فالزبقاوات كيما أنت//العامل واش هي الخدمة لي تخدمها وانت قاع نهار مقيوس في بلاصتك تكتب المثقف نفكر/ العامل: هاه شاتفكر / المثقف : فيك / العامل فيا المثقف دايما نسأل نفسي يا هل ترى ممكن تبلغ عليا العامل انت وين راك مطلوب عندنا ولا عندهم ولا وين راك مطلوب المثقف نفس الشي المطلوب هنا مطلوب لهيها العامل اذا صح كيما راك تهدر كيفاش دخلت لهاذ البلاد المثقف متخافش انا دخلت بطريقة قانونية جدا وناس لي هنا يعرفوني انا	أممممم هههه هههههه هههه هههه هههههه هههه هههه هههههههه هه
		نفس الديكور الاحتفالي		يقف العامل مغتاضا ممّا سمعه عن ميولات المثقف السياسية وسبب هجرته كما شكك في مصدر روقه وماله نظرا إلى أنهلا يغادر الغرفة أبدا ولا يقوم بأي عمل مادي للكسب هو يكتب فقط ولا يقوم بأي عمل آخر ويتساءل هل هو مطلوب في بلادهم او في مكان سكنه وفسر له المثقف بأنّه منفي وليس هاربا ووصف له كيف نفي الى الخرابة بكل فكاهية وهما يحتسيان المشروب ويضحك العامل عن طريقة نفي					

					زميله الى أن سكن معه الخرابة أي الغرفة يقف المثقف ليقدم كلمته عن السجن ثم يجلس يسكب ويشرب لكن العامل يحتار ويقف ويرفض اكمال الاحتفال واحتساء المشروب حيث أخذته الحمية عن بلاده بسبب ما قاله المثقف عن ظلم السلطة والنظام وكبت الحريات لكن الرد من المثقف صعقه حيث اتهمه أيضا بالعبودية وحب المال والهروب من البلاد من الفقر فيرضخ العامل للواقع الذي وصفه المثقف ويعودان للجلوس وإكمال الحديث يتساءلان عن الوقت فيجدان ان ساعتهما لا تشتغلان ينتظران منتصف الليل لمعرفة الساعة من خلال احتفال الجيران بالسنة الجديدة يتذكر العامل اسرته التي تنتظره كل سنة وهو لا ينوي الرجوع هذا العام يقف يسلط عليه انارة قوية ويصف للمثقف كيف سيعود ويحقق أحلامه في قريته يبتاع سيارة وبيتا كبير لزوجته وأولاده يعيش الرفاهية في بلده بعد تعب الغربة والمثقف يستمع لكلامه بتمعن وهو ينظر إليه يكبر أحلامه ويصحح					شكون ومنين جاي انا ماهربتش من بلادي كيما راك تخمم أنا منفي العامل شاه/المثقف منفي/ العامل : شهبة منفي هذه /المثقف مبعد العامل اه يعني مزعوك وشادرت باش زعكوك المثقف مشي شرط دير باش يزعكوك من تماك في بلادي لهيه حاول برك تمارس حق من حقوقك حاول برك تعبر على رأيك طالب بحريتك ترفظ امر واقع تعترض العامل اه نتوما تعرفو غير تعتارضو نعرفكم انا وشا درت من بعد المثقف أنا كنت نكتب مقالات فالجريدة هي صح الرقابة كانوا يحذفو نصفهم بصح قاع هاك وعتابروني خطر على أمن الدولة منعوني نكتب منعوني نفكر ولكن مسكتش لي منعوني نكتبه على الصفحات وليت نقوله للناس فالشوارع ونهار من نهارات دخلو عليا وجه الفجر للدار وعتاقلوني بالبيجامة من دار للحدود ومن الحدود لهاذ الخربة في خاطر الخربة شرب شرب العامل في خاطر الخربة عذبوك فالخربة ولا فالبلاد ولا وين هههههه المثقف ماكانوش يعذبوني لكن نهار في داري وعشرة فالحبس السجن السجن تلك الكلمة المكتوبة بحروف من نار في قواميس جميع لغات العالم في خاطر السجن العامل في خاطر السجن/ المثقف انت الآن راك تشوف فيا المثقف انت الآن راك تشوف فيا بطل/العامل الواحد عنده ما يشوف فالدنيا المثقف لابطل لاوالو وزيد هذا الموضوع عنده مدة ولي كيفك مهتموش بيه مالبدية باغي تجي نتا تهتم بيه ضرك اشرب اشرب العامل ماغاديش نشرب معاك/المثقف:وعلاش قلت حاجة غالطة العامل اكبر غلطة قلتها ضرك هي زعمة مشي غير مين انا غبي أيا يعني منشوفش منفهمش منحسش منبغيش بلادي زعمة المثقف لا لا تحس وتشوف وحب بلادك علاهاذي خليت بلادك وجيت هنا على هاذي تخدم فالزبقاوات والمجاري والعفن على هاذي بعت روحك المادة والدراهم ماني/ العامل انا مشي كيما راك تخمم المثقف خلينا من هذا الموضوع الله يرضى عليك الليلة ليلة راس السنة خلينا نفرحو هايا هايا/ العامل بصح انا مشي كيما راك تخمم /المثقف: صاي نساها العامل زعمة طول هاذ القعدة وقتاش تجي ثناعش ونتهنو المثقف معلابالیش حتى ساعة عندي راها تبان حبست لكن متخافش كي تجي ثناعش تسمع زجاجات الشامبانيا تتفرقع كيما الرصاص وتسمع ضحكاتهم سنة جديدة ستضاف الى المسيرة الطويلة العامل ياسلام في بلادي غادي يحسبوني راني جاي كيما كل عام مرتي وولادي بصح هاذ العام راه كيفه كي لي فاتو عيشة تاع هم وصاي المثقف وعلاش متروحلهمش يعني انت معندكش ميول سياسي تنجم تدي عطلة وتسافر//العامل انا معنديش عطل// المثقف: أطلب عطلة العامل علاه انا راني جاي هنا ندي كونجيات يا راني جاي نخدم ندس الدراهم دولارات دولارات وكي روح للبلاد تماك ندي كونجي غير راحة منتحركش صبع من صباعي غير عينيا وحدة محلولة راقب بيها الأمور ووحدة مبلعة وممنوع واحد يقربلي من غير مرتك/المثقف أمممم ومن بعد العامل نلبس قش جديد من المركات تاع العالمالمثقف وعلاه/ العاملهذاك نهار غادي يكون يوم ميلادي المثقف: أنت العامل اسمع غادي نعرض قاع غاشي القرية مشي قاع قاع كاين وحدين نبغيهم وغادي نذبح ثلاث خرفان ولا نقولك غادي نذبح عجل/ المثقف : عجل العامل واه خليهم يشبعو خليهم يقولو انا وليت من الغربة عامر ونستفهم قدامي واحد واحد اهلا سي فلان اهلا سي فلان لي يسلم عليا منا لي يعنق منا لي يجبد ملهيه وخمم واش غادي ندير تاني ///المثقف واش دير هاغادي تنقي مور الضياف العامل يا راجل كيفاش نقي المرأة هي لي تنقي انا باغي نبني دارالمثقف والله		أممممم مم أي أي أي أي موسيقى حزينة مع أصوات آلام العامل أس أس

					لغته والعامل يحلم كيف يكون ذا وجاهة في قريته يضحك المثقف تنار الغرفة يعودان لاحتساء الخمر وهما جالسان ويتسامران حتى ترتجف يد العامل يتألم يمسك ذراعه التي يعاني من أوجاعها منذ ثلاث سنوات والمثقف يعاينها يتجه الى مطبخه ليجلب الدواء تنطفئ الاضاءة ليسلط ضوء ساطع على العامل وهو يتألم ويردد مع موسيقى حزينة توحشت البلاد يستلقى على اريكة زميله وهو يتذكر والدته وذكرياته معها ومعها يسلط الضوء على المثقف ليتحاورا عن ضرورة تعلم لغتهم حتى يتعايش في غربته ويحسن وضعه وعمله لكنّ العامل يتهمهم بعدم الآدمية مقارنة مع أبناء قريته ويصر على تقبل حاله وأكله ليجمع المال ويعود لقريته غنيا تضاء الغرفة يتوجه المثقف له يمسكه من ذراعه ليطلب منه التغيّر وتغيير حالته والنهوض من أحلامه وفجأة ينطفئ الضوء ايذانا بمنتصف الليل وتسمع اصوات انفجارات الالعاب النارية في الخارج يفسر العامل ذلك للمثقف يرقصان على انغام				العامل فيلا بنت هاوس/ المثقف: يا سلام//العامل هاذو قاع بدراهمي بدراهمي المثقف أيا وقتاش هاذ الهدرة غادي تتحقق على ارض الواقع العامل كانش عام جاي ونخرج من دار نسيبي ونتهنى منهم المثقف اشرب في خاطر الدار// العامل : الفيلا //المثقف الفيلا علاش لا **العامل** يرتجف من يده وهو يحمل الكأس المثقف مالها يدك خرج نشوف خرج حل يدك عندك بزاف هاك ؟ العامل تقريبا عام علاش// المثقف: تجيك بزاف؟ العامل خطراتش المثقف اشرب اشرب الما غير في خاطرك اشرب الحمد الله قولي انت علاش ماتتعلمش لغتهم جاوبني علاش ماتتعلمش/العامل علاه منهدرش هدرتهم زعمة المثقف علابالك واش راني قاصد انت ماتقرا ما تكتب مانهدر لغتهم باغي تتهلل عليا تاني//العامل مارانيش باغي نهدر هدرتهم المثقف علاش راك عايش في بلادهم تاكل ماكلتهم تتمشى في شوارعهم كيفك كيفهم يا إنسان كي تتعلم اللغة قادر تلقى خدمة احسن ملي راك فيها العامل ياهاذو مشي بشر مشي بشر أسكت أسكت المثقف مشي بشر؟ علاه وين كنت حاسب غادي تلقى بشر العامل لهيه عندنا فالقرية عامرة بشر غير تدخل يستقبلوك بكل فرح اسكت اسكت اهنا الجار مايعرفش جاره المثقف انت تعرف لي يخدم في خدمتك مدة اطول واش يصراله العامل واش يكبر بالخف؟/المثقف شعال عندك تخدم هاذ الخدمةالعامل ثلاث سنين المثقف يعني المرض أثر عليك وبدا جلدك يخرج على عضمك ونتيجة هذا المرض هو الشلل الكامل وهاذ الكلام مثبت علميا انت لازم تحبس هاذ الخدمة فورا العامل والأحلام لي راني من زمان نخدم عليها وين نديرها وين ندي وجهي من مرتي من ولادي واهلي لا غادي نقعد ناكل لحم الكلاب ونلمد دراهم ونرجع بخير عليا وروح للبلاد عامر دولارات دولارات دولارات المثقف انت مشي انسان مشي بشر انت حيوان نهار ليل مربوط بالدولار هو يدور وانت دور معاه/ العامل خليني اطلقني المثقف لا منطلقكش غادي نبقى شادك حتى تفيق من الاحلام لي عايش فيها حل عينيك شوف دنيا دنيا مشي غير دولارات افطن العامل علاش تزقي عليا اطلقني/المثقف نزقي عليك حتى ترجع لأصلك ثم يتركه العامل رفدت يدك عليا// المثقف انت اعمى ماراك شايف والو العامل انت رفدت يدك عليا غادي نوريك انا شكون وانت شكون وكيفاش ترفد يدك عليا ضلام الساعة تشير الى ثانية عشر ليلا شاكاين المثقف الساعة راها ثناعش// العامل وعلاش انقطع الضوء المثقف هاذي هي العادة ينقطع الضوء على ساعة ثناعش عندك بريكة اشعل اشعل يشعل شمعة تعود الاضاءة تدريجيا// المثقف هابي نيوبير كل عام وانت بالف خير العامل الوقت فات فيساع سبحان الله انا عمري في حياتي مابغيت الظلمة المثقف حتى انا// العامل : وأنا ثاني///المثقف: وشكون فينا يبغي الفقر العامل يا الله يرحمه ماكانش يبغي الفقر علابيها كان قاع الوقت سكران انا شراب ومنشربش دخان ومنكميش غير من عندك خطراتش نسقسي روحي علاش قاع هاذ الدراهم وعلاش راني نجمع في هاذ دراهم قاع ماكلة ماناكلش كي ناس شوف نقولك هاذي عندي خمس سنين نخدم كيما الحمار عمري ما تلمست مرا راك حاسبها ساهلة نتا تعرف غير تزقي عليا انت لكان حسيت لي راني حاسه لكان جربت تعيش كيفي انا منيش عايش عايش كيما الحيوان كيما الكلب اه صاحبي//المثقف لا لا مشي حتى لهاذ الدرجة///العامل غير قبيل كنت تقولي فيها بلي أنا عايش كيما الحيوان المثقف لكن كنا نحكو على موضوع آخر/العامل لا بصح قولي هاذي عيشة			يكلم المثقف زميله وينصحه بصوت عالي صوت الأغاني من خارج الغرفة بداية سنة جديدة أصوات طلقات الألعاب النارية وموسيقى احتفالية صاخبة موسيقى حزينة صوت صفارة انذار الطوارئ موسيقى صراع موسيقى الخطر

					الموسيقى الصاخبة من الخارج وتعود الانارة تدريجيا يسلط الضوء على العامل ويبدأ بالاعتراف بشقائه وحرمانه في الغربة فحياته تشبه الحيوان كما اتهمه المثقف الذي يصر على الانكار وتحسين مفرداته التي ألمت العامل وجعلته يتساءل لماذا يرضي المثقف بالبقاء معه واعطائه كل ما يملك لما يبقى معة فيرد المثقف لأكون مقربا من عامة الشعب فيتهمه العامل باستغلاله باعتباره غبيا ينفي المثقف صفة الغباء عن العامل وأنه يسعى لتعليمه كيف يكون حرا يعبر عن آرائه دون خوف وهما يتمايلان في حالة سكر يتبادلان التهم كأنها حصة اعترافات حقيقية تفضح المستور وتعري الحقائق لكل منهما يعود الانارة ثم تخفت لتسلط على المثقف وهو يجثو على ركبتيه يفتح خريطته وصحيفته ويشكر العامل على صراحته التي ازاحت عن لسانه العقد واعترف انه خائف من السلطة وأن الجميع مطلوب او حر يخاف السلطات نحن عبيد السلطة لذلك كان يجب ان يكتب ليناهض العبودية لكنه					هاذي// المثقف والله من الناحية الفيزيولوجية العامل ياودي هاذي عيشة ولا لا حتى الكلاب عايشين خير مني اسكت خليني نقولك لغز قولي واش هو شيء لي عنده وفي نفس الوقت معندهش المثقف عنده وفي نفس الوقت معندهش ؟ لا هاذي صعبة العامل انا انا هو لي عنده ونفس الوقت معندهش يضحكان المثقف هاذي سكرة ولا خليني العامل قولي انت شاقاعد دير معايا هنا سؤال محيرني من زمان وجات في بالي ضرك نسقسيهلك شاك قاعد دير معايا هنا/// المثقف والو العامل اسمع انا حمار يمكن بصح مرانش غبي ماراني لاخوك لاابن عمك لا جارك ماكلة توكلني دراهم تعطيني وزعكتك شعال من مرة ومرحتش شاقاعد دير معايا هاه المثقف صحة صحة خلينا نتافقو بلي أنا قاعد معاك باش نكون نكون قريب من عامة الشعب// العامل وين راه الشعب اه صاحبي وين راه شعب المثقف انت واحد من شعب انسان بسيط وعادي بغيت ندرسك ونتعرف على مشاكل تاوعك/// العامل روح حوس على واحد غبي ضحك عليه المثقف بالعكس انا نشوف بلي مشي من ساهل واحد يضحك عليك صحة خلينا نقولو راني قاعد معاك في خدمة بلادي العامل انتوما قاع تحكوا على خدمة البلاد وكيفاش باغي تخدم بلادك كيفاش المثقف نعلمك كيفاش تكون فرد سيد نفسك تهدر لي تحب بلا ماواحد يقولك شاراك دير// العامل هاني نقول قاع لي في خاطري شكون منعني المثقف مارانيش على هنا راني على لهيه في بلادنا السلطات قولي عمرك حسيت بلي راك حر قدام السلطات العامل ياراجل وين راهي هاذ الحرية لي راك تهدر عليها انا نعرف حرية وحدة نهار السبت حر منخدمش المثقف مليح واذا دينا منك نهار السبت الوحيد لي ترتاح فيه العامل انت ماتنجم لاتدي لا تمد انت حاجة وحيدة لي تنجم ديرها تبقى في بلاصتك تقرا/المثقف صح عندك الحق انا منقدرش بصح السلطات تقدر العامل اذن لازم نكون مليح مع السلطات لان السلطات كي تاخد مني حاجة تعطيني حاجات احسن منها بصح انت ماتمد والو انا نكرهك ومنبغيكش في رايك علاش؟ خمم علاش حاسب روحك حاجة كبيرة وانت والو ترجف قدام السلطات وحنا كامل متساويين بالخوف قدام السلطات المثقف برافو رواح نسلم عليك بين عينيك/ //العامل: علاه المثقف: مخيبتش اماي فيك انا كنت محتاج شخص كيفك كيما انت نيشان يكون نقطة انطلاق لي ننطالق منها// العامل هارانا عاودنا ولينا المثقف لالا اسمعني انت سقسيتني علاش راني قاعد معاك انا كنت نحوس على فرصة انت/ العامل يا انت شا مقعدك عندي المثقف انت قلتها احنا كامل كيف كيف قدام السلطات احنا كامل متساويين بالخوف قدام السلطات كان لازملي وقت طويل باش نخرج في هاذ النتيجة وانت حكيتها بكل بساطة// العامل هاقتلك انا مشي غبي المثقف اكتشفت بلي أنا مجرد قرد في قفص العامل بصح راني نشوف فيك تنقز فالقفص المثقف صح راني نقز بزاف ونقول لروحي احنا ماعندنا والو احنا صح فقراء لكن عندنا كنز عندنا العبودية هذا هو الكنز تاعنا الناس قراو على كل شي ولكن عمرهم ماقراو على الكنز تاعنا على العبودية المطلقة المغلقة بدون طموحات وعلا بيها قررت نكتب/العامل وكتبت؟//المثقف: لا// العامل علاش المثقف خفت متسقسنيش علاش خفت/ العامل : لا المثقف عندك صح انت واحد منا وعارف كل شي ولكن انا خفت وباش منخافش كان لازم نكتب وباش نكتب كان لازم منخافش هربت العامل ها فهم روحك مبعد ولا هربت ؟		

					خاف وهرب يقف العامل عند ظهر المثقف ويضع يده على رأسه ليحنو على رأس المثقف في اعترافاته ثم يدفعه ليسقط أرضا رافضا اتهامه بالعبودية والعيش في قفص واردف أنه سيعود للبلاد وأولاده أما هو فسيبقى هنا دون رجعة وفي هذه اللحظات يصدر صوت صفارة انذار يخاف العامل يعيد طاولة المثقف الى مكانها ويهم بجمع ملابسه في حقيبته وهو خائف لكنّ المثقف يطمئنه ويطلب منه البقاء ثم يسلط عليه الضوء ليلقي كلمته عن حرية الطبقات والعبودية التي يعيشها الشعب في صمت ثم تضاء الغرفة ليحتسي المثقف كوبا آخر كنخب للعبودية والعامل ينتظره بسكين يريد قتله حتى لا يكتب يومياته فيعرف اهل قريته ماذا يفعل في غربته وشدة معاناته يقترب منه المثقف رويدا رويدا يأخذ منه السكين يضعه بعيدا ويحمل الكلب اللعبة من سرير العامل ويخاطبه أنه سيعود بفضل هذا ويسائله عن سره مع هذه اللعبة والعامل يطلب منه اعادته يفتح المثقف ظهر اللعبة والعامل				المثقف اختياري اختياري هوما قالولي يا تقعد هنا وتبلع فمك يا تخرج من بلاد -العامل : من بعد المثقف هربت هربت وحسبت روحي نحم نكتب بلا خوف بصح ضاعت الفرصة كي هربت و ضاع الاحساس والرغبة في الكتابة ونعادمت حتى ربي بعثك ليا// العامل وانا واش دخلني فالموضوع المثقف انت نيشان كيما كنت انا نملك عبد قرد محبوس في قفص العامل:أيا بلا هدرة زايدة المثقف لا لا اسمعني انت غادي ترجعني كيما كنت لشخصيتي الحقيقية انت غادي تخليني نرجع عبد من الاول بيك انت غادي نكتب كتاب يدخل التاريخ العامل خليت مبادئك وكتوبك وبلادك وهربت باش تكتب كتاب المثقف غادي نكتب عليك///العامل ياو هدرة فارغة المثقف لا ماراهيش هدرة فارغة الكتاب هذا غادي يفيد الناس لازم تعرف الصح// العامل الناس كرهت من الهدرة الفارغة المثقف غادي نكتب غادي مادامك انت معايا منخافش العامل انا مارانيش قاعد معاك/المثقف : باغي تحوس على دار وحدخرا العامل لا غادي نرجع نرجع لداري وولادي وبلادي وانت اقعد اهنا ماغادي تعرف تولي ولا عمرك تولي فهمت /المثقف وقتاش ترجع/العامل الوقت لي يجي في بالي // صوت انذار حريق//العامل حريقة حريقة المثقف متخافش الحريقة دايما تبدا الفوق الفوق فالطبقات العليا عند الناس الأحرار لكن هنا التحت يعيشو المنكوبين ريح ريح مراهش ناقصنا إنني أشرب نخب هؤلاء الذين لايسمحون لهم التضحية بأنفسهم إلا بإشارة من القيصر انهم ينتظرون في الظلمة في البرد القارص يتحملون آلام الأرض وأوجاعها في انتضار الخطب الرنانة والكلمات الحماسية التي تبعث الدم في عروقهم وتثير فيهم حرارة الاندفاع تلك الشرارة التي يطلقها العالم لتندفع كالهب في صدور رعاياه ثم تنطفئ النيران بفعل المطر المنهم من محاجر القيصر نعم نعم ايها السادة هاكذا نحن العبيد نثور ونبرد بفعل الكلام والكلام فقط في خاطر الكلام ويلتفت خلفه فيجد العامل يحمل سكين يحاول قتله المثقف باغي تقتلني/العامل واه/المثقف كنت حاسبني غادي نبلغ عليكالعامل واه /المثقف اعطيني سكين///العامل : متبلغش عليا: المثقف لا هات سكين//العامل انا غادي نرجع المثقف عارف بلي غادي ترجع انت أصلا راك موجود هنا باش ترجع وجودك هنا هو الإثبات الوحيد على رجوعك يأخذ السكين من يده العامل واش غادي يشدني باش نرجع واش/المثقف:هذا ، يمسك الكلب العامل قتلك خلي الكلب هات هات المثقف واش راك توكله هاه قول واش راك توكله يحاول فتح جيب الكلب فتسقط النقود العامل دراهمي دراهمي هاذو اعطيني الكلب دراهمي يصرخ ويبكي المثقف علابيها قاع الوقت معندكش دراهم/العامل:سراق هاذو دراهمي المثقف لكان بغيت نسرقك كون سرقتك من زمان بالاك حاسب مكانش علابالي وين تخزن دراهمك//العامل كنت تتجسس عليا يا سراق اه المثقف مشي قصدي انا رقادي خفيف ووحد الليلة شفتك بالصدفة تخزن فهم// العامل: يا السراق المثقف احسب دراهمك مديتلكش منهم فلس واحد احسب صورتك تهبل وانت تحسب فالدراهم//العامل نعرفكم يا السراق كامل سراق المثقف قولي كي ترجع للبلاد باغي تدي دراهم معاك صح العامل واه هاذو دراهمي تعبي حلالي المثقف لكن كي تديهم للبلاد تماك غادي تصرفهم ويكملو العامل وعلى هاذي راني نلمد هنا		

					يحاول أخذها بالقوة لكن المثقف يأخذ ما يخفيه فيها تسقط النقود يجمعها العامل من الأرض خوفا عليها والمثقف يرميها ويتهمه بالكذب وادعاء الفقر يجمع العامل نقوده بلهفة يصرخ نقودي حلالي جمعتها بعرق جبيني لأعود بها الى البلاد لكن المثقف يعيد اتهامه بالعبودية لكن هذه المرة هو عبد للمال ويحبطه ويكسر طموحه في العودة يبدأ بأتلاف نقوده يمزقها وهو في حالة هستيرية يردد نرجع نرجع يخفت الضوء ويصبح أحمرا مع موسيقى حزينة وفي نفس الوقت يقوم المثقف بمسح ملاحظاته على الجدارية يمزق كتاباته وكل كتبه ومذكراته ويسقط على ركبتيه يسلط الضوء في الجانب عليهما وهما في حالة من الصدمة والانهيار اتلف العامل ما جاهد لجمعه سنوات غربته وأتلف المثقف ما دونه في غربته لسنوات يطفئ الضوء كليا يصفق الجمهور بحرارة ينتهي العرض				المثقف هنا هنا شفت هاراك قلتها في هذا البلاد دراهمك يزيدو مشي لهيه كل ليلة تبغي ترقد تحط راسك على المخدة تحلم بلي هاذ الدراهم غادي يزيدو ويزيدو كل يوم اكثر واكثر يعني رجع عندك هدف فالحياة وهاذ الهدف يزيدك اصرار كل ما يبعد عليك بالاك قدرت تلمد قد ما تشري دار وفيرمة بصح علاش متكونش دار كبيرة والفيرمة اكبر وهاذي وحدها سبب كافي باش تزيد تبقى وتلمد وتلمد للمستقبل المستقبل لي ماغاديش يجي أصلا العامل وانت علاش تهدرلي هاذ الهدرة المثقف باش تفهم الحقيقة المرة مشي انا لي راني باغيك ترجع انت لي باغي لعمرك/ العامل وعلاش ماغاديش نرجع المثقف لأنك عبد وتبقى كامل حياتك عبد حياتك قاع وانت تحوس على شيء تعبده اذ مكانش انسان يكون جماد قمة العبودية تكون عبد للمادة الدراهم للطمع انا بيك انت غادي نذير كتاب بهز العالمالعامل انا غادي نرجع المثقف : ماغاديش ترجع العامل نرجع نرجع نرجع يقوم بتقطيع النقود بهستيريا المثقف: يقوم بإخراج كتبه ومذكراته ويقوم بتمزيقها العامل يصحو بعدما قطع جميع نقوده انا شاهبلني انت سبابي المثقف أنا قتلك قطع دراهمك **العامل** انا ماكنت باغي والو انا قاع لي بغيته نرجع لبلادي لولادي وعايلتي المثقف صاي فات الحال وبواصل تمزيق كتبه//**العامل** : شاراك تقطع المثقف أفكاري كنت حاب نكتب كتاب على الانسان ولكن عرفت بلي مراهش موجود//**العامل** يحاول شنق نفسه// **المثقف** واش راك دير ؟ العامل كيماراك تشوف نجيف في روحي المثقف انت انسان حر وتنجم دير لي تبغي حتى الانتحار من صلاحيات الانسان الحر بالعكس هاذ الحركة منطقية بعد الحركة الأولى لكن مالازمش تتخطى حريتك واش رايك تأجل الموضوع لوقت آخر / العامل ما نأجل والو/ المثقف: راك متأكد/ العامل: واه صاي/المثقف ماراك باغي تقول والو لعائلتك/ العامل : ماغاديش يسمعوني المثقف بصح إذ كتبتلهم ممكن/ العامل: نكتبلهم//المثقف أنا أنا أنا نكتبلهم املي عليا العامل اكتب انت انسان مثقف اكتب اولادي العزيزين/ المثقف أولادي الأعزاء**العامل**: مرتي الغزيزة/ المثقف : زوجتي العزيزة العامل اكتب اليكم كي ابلغكم انني في صحة جيدة اتمنى ان تكونوا بصحة جيدة // المثقف وأخبركم أنني أتدبر أموري في السماء//**العامل** في الارض واش من سماء**المثقف** هاراك طالع للسماء//العامل مازلت فالأرض كي نطلع للسماء اكتب هاذ الجملة شطبها/ **المثقف**: زيد/// العامل منيش عارف كمل انت راجل مثقف المثقف انني مشتاق اليك والاولاد لذلك سوف اشنق نفسي// العامل واش من أشنق نفسي حبس حبس/**المثقف** مشي باغي تشنق نفسك/ العامل بصح ماشي هيذا السبب المثقف صحة زوجكي المحب ووالدكم المشتاق جدا الامضاء العامل بطلت أشنق نفسي ويرقد في مكانه **المثقف** تعرف عندك الحق مزال مكملتش كل شي تنجم تبدا من الاول متخافش مرتك متوحشاتك وولادك كامل يفرحوا بيك يستقبلوك وانت داخل عليهم بسيارة فخمة وغادي يحزدوك جيرانك ويغيرو منك وتبني دار كبيرة وتعلم اولادك والمدرسة تعطينا الخبز والقانون يرجع حرية والحرية ترجع قانون ماشي هذا لي رانا باغينه متخافش غاي ترجع ومتوليش عبد لا انت لا اولاك	

1-1-1- قراءة في جدول فئة الشّكل العرض الأول: ليزيميقري :

تدور الأحداث في هذه المسرحيّة في غرفة،وهي تسمية فقط لأنّها ليست غرفة بالمعنى الحقيقيّ بل قبو في عمارة، وهذا ما يوحي بالحال المزرية، التّي يعيشها المغتربان، وما تحمّلاه في كلّ سنوات الغربة التي مرّت في قبوهم على اعتبار أنّ بطلا المسرحيّة من طبقتين مختلفتين تماما، فالمثقّف كاتب وسياسيّ محنّك منفيّ بقرار من سلطة بلده له العديد من الكتابات المناهضة للسلطة وممارساتها، مغترب يبحث عن ذاته وعن الاحتواء والتقدير لشخصه وما يمثله يسعى لأثبات تميّزه وتأليف كتاب عن الحريات ونقد السّلطات الجائرة والعبودية في مجتمعات العالم الثّالث، أمّا العامل فهو رجل بسيط ريفيّ أميّ،اغترب قصد الكسب وجمع المال ،لتحقيق حلمه البسيط وهو شراء منزل مستقل يعيش فيه مع زوجته وأولاده، وسيارة ، لكنّه يرضى بأحقر المهن وأتعبها وبأجر زهيد فينظف المجاري، كما يحرم نفسه من كلّ ضروريات الحياة الكريمة،ليعيش عالة على زميله في السّكن(المثقف) يجمع الفلس مع الفلس، ليحققّ ما جاء من أجله، حتى يفرح زوجته التي تنتظره مع أبنائه وحتى يُرفع شأنه في قريته.

يتعايش البطلان في غرفتهما التي تعج بكل شيء فهي غرفة نوم ومطبخ في أن واحد، يجتمعان ليلة رأس السنة فيتقاسمان الهموم ،والاعترافات في ليلة ممطرة أمطارها في الخارج وممطرة بالاعترافاتحملت العديد من الدّلالات الانسانيّة والاجتماعيّة والسّياسية، وقد عُرضت في أسلوب فكاهيّ هزليّ ينبض بالتّفاعلات والرّسائل المبطّنة، يرسم معاناة المهاجرين سواء بطريقة شرعيّة أو غير شرعيّة، ويبيّن مآسيهم، وأمانيهم التّي يسعون إلى تحقيقها في غير بلادهم لكنّهم يصدمون بالواقع المرّ المخالف لكل اعتقاداتهم في بلاد الغربة والحرية المزعومة التي وجدوا أنّ الحياة فيها ليست كما يتخيلها البعض، يوضح المغتربان الواقع بكلّ تفاصيله ويعريان الحقائق بكل حيثياتها يرسمان الذّل الذي يعيشانه في ظل سلطة ظالمة ،وغربة قاسية،لتموت الأحلام قبل أن تولد تختنق بين جدران قبو، يخلو من كل ممكنات الحياة الكريمة، حتى تجري بهم سنوات العمر، وتُخطف أحلامهم لتصير رمادا متعبا للأنفس تقسوا الحياة بهما إلى حدّ الاستسلام .

1-1-2-قراءة في جدول فئة المضمون بعد قراءة و مشاهدة العرض المسرحي:

الأبعاد	القيم	الرّمز والدّلالة
البعد التربوي	**قيمة أخلاقية:** الصدق–الإخلاص-النقاء--المهارة– قوّة الشخصيّة– الحكمة – الحلم – التّفاؤل العمل – التّضحية ، البساطة التطفل البخل - الحرص ،	**الفكرة الرّئيسيّة للمسرحية**:صعوبة الاغتراب عندكلّ مغترب، وفي كلّ فئات المجتمع . **سمات شخصيّة "المثقف"**: يقول الصّدق للعامل يخلص في عمله- يتميز بالمعرفة والثقافة والحكمة وقوة الشّخصيّة مع التّفاؤل بالمستقبل. **سمات شخصية "العامل"**يقدم على العمل

البعد الجمالي	محاولة استغلال الآخرين- الفوضى في الحياة الصّبر ، القناعة ، السّذاجة ، التّعاون ، الشّجاعة – لذة المحاكاة – لذة الرؤية والسمع (الإيهام)	يوميا لينتظر يوم عطلته -ترك أسرته وضحى بكل ما في وطنه في سبيل تحقيق حلمه. رجل بسيط جدا - متطفل على ممتلكات المثقف وأكله حتى لا يصرف من مدّخراته ويجمعها. -صبر الشّخصيتان على صعوبة الاغتراب -اقتناع المثّقف بوجود غد أفضل. - سذاجة العامل في تعاملاته مع النّاس - مساعدة المثقّف للعامل إيواءه/ إطعامه/ إعادة الأمل له. **لذة المحاكاة**: تجسيد الحكاية في عناصر ملموسة- التّعبير الجسدي والحركي- **لذة الرؤية والسمع**: الأزياء، والأجسام ، والانفعال بالموسيقى و الغناء. والرّقص إبداع الممثلين لعلامات أدائية تثير الدهشة ،منالطابع اللّعبي الذي يضفيه أداؤهما على الرّكح من خلال استثمار التّقنيات السّمعية والبصريّة لإيصال الفكرة الارتجال والتركيز على النّماذج الحركية (حركات استعراضية للعامل) ،حركات المثقف الدّالة عن القلق التّعب، والقراءة والتّأمّل وغيرها من الايماءات الجسديّة المختلفة تطبيق فن الحوار مع الأداء الغنائي والرّقص على أنغام احتفالات رأس السّنة الميلاديّة.

1-1-3-قراءة في جدول فئة المضمون العرض الأول " ليزيميقري":

يتضمّن محتوى هذا العرض الأبعاد و القيم التّالية :

البعد التّربوي و تتفرع منه قيم أخلاقيّة و اجتماعيّة بارزة إضافة إلىالبعد الجمالي الذي يظهر من خلال اللّذة التي تضمنها العرض المسرحي **"ليزيميقري"** والتي يمكن استشعارها في عناصر المحاكاة ، الإيهام و الابتكار بأسلوب تأثيري يخاطب العواطف و الأحاسيس بأثر إيجابي.

إنّ القيم هي نتاج اجتماعي، حيث يتعلم الفرد القيم، و يكتسبها ويتشرّبها ويستدخلها تدريجيا ليضيفها إلى إطاره المرجعيّوسلوكه،ويتمّ ذلك من خلال التّنشئة الاجتماعيّة التّي تقوّمها مؤسّسات اجتماعيّة و إعلاميّة كالمسرح الذي ينقل تيار من القيم التّربوية إلى مخيلة المشاهد بأسس و قواعد علميّة غير مباشرةتتمّ عن طريق عمليّة التّلقي حيث يتقبّل الفرد أنّ بعض الدّوافع والأهداف تفصل غيرها، فيفضلها أي أنه يقيمها أكثر من غيرها.

والمسرح يهتم بالاعتناء بشخصيّة المتلقي للوصول والارتقاء بالذات الإنسانيّة عبر عمليّة التّركيز على التّعليم الرّوحي والأخلاقيّات، ويكون السّلوك نابعا من القيم الإنسانيّة النبيلة ، فتدخل القيم في نظام شخصيّة المتلقيلتصبح جزءا من عاداته السّلوكيّة، لأنّ العرض المسرحيّكحدث فرجوي ماهو إلّا مجموعة من الدّوال و العلامات الفنيّة والحركيّة البصريّةالإيمائيّةاللفظيّةالتي تطرحها الخشبة ،فهي تنقل زخما من القيم الصّريحة والضمنيّة منها المتعلقة بجماليّات العرض، أو المتعلقة بالأفكار التّربويّة، والمعرفيّة، التّي يضمنها المؤلف، والمخرج ويجسّدها المؤدّي على الخشبة، محاولا نقلها إلى المُشاهد بطريقة غير مباشرة، مركّزا في ذلك على العواطف و الخيال الإبداعيّ،.

فالمسرح عامّة فن شرطيّ لأنّه يتعامل مع العلامات، إذ يعتبر أنّ كلّ ما فوق خشبة المسرح علامة دالة. وهذا يعني أنّ المتلقي مطالب في هذه الحالة بتفكيك العلامة، وهنا تكمن مهمّة المبدع المسرحيّ التّربويّة والجماليّة، لأنّه مطالب بتهيئة المتلقي لفك رموز العلامة، وتحديد وظيفتها داخل السّياق الخاص للعرض المسرح**" ليزيميقري"** من إنتاج المؤلف الجزائري **"عبد اللاهي توفيق"**هي مسرحية موجهة للكبار، تحمل في مغزاها أهدافا لتهذيب النّفس وإصلاح الأخلاق، وهي مسرحيّة تحسيسيّة واقعيّة تناقش قضيّة الهجرة غير الشّرعية ،والدّعوة إلى تقدير ما يعطيه لك الوطن مع تقديم قيمة العمل في الأوطان، مقارنة بالأعمال التي تضمنها الهجرة، وعاقبة من يحاول الهروب من وطنه، بحثا عن حياة أفضل. كما تُجسد تيمة جزاء الحرقةبإعطاء العديد من القيم، والدّروس التّربوية والأخلاقيّة،التّي تدعو النّاس إلى التّعاطف، والمودّة وأن ينسوا الخلاف السّائد، ويتذكّروا مستقبلهم الجميل، رافضا الجحود ،والقهر الذّي يتعرض له "العامل في غربته،

لقد حاول كل من المؤلف والمخرج خلق تفاعل كامل بين العرض المسرحي والجمهور المتلقي بعرض تحسيسي له رسائل ظاهرة وأخرى مضمرة من خلال كل شخصيتين تمثل كل منها شريحة من شرائح المجتمع ،وهذا لتمكينه من تفكيك شفراته ،واستخراج مجموع القيم والرّموز الدّلالية التي يبثها هذا العرض على الرّكح عن طريق مختلف الرّموز الدّلالات لاستنباط أهم الأبعاد، والقيم التّي يطرحها العرض.

1-1-3-1-1-البعد التّربوي للعرض المسرحي "ليزيميقري"

وردت في العرض المسرحي المدروس عدة أحكام متعلقةبسلوك الأفراد ،فاعتبرت بعضها إيجابيّة وبعضها الآخر سلبي، وذلك اعتمادا على ما ورد في مختلف مشاهد المسرحيّة بصفة صريحة أو ضمنية . حيث تبين أنّ بعض السّلوكيات مثل: محبة الآخرين ومساعدتهم أمر ضروري خاصّة إذا كان ابن جلدتك-بلدك- إضافة إلى صفات أخرى كالتّعاونوالصّداقة، محاولة محاربة الظلم، وطلب العدالة والمساواة، والتي اعتبرت سلوكيات إيجابيّة يجب العمل بها،وهي بصفة عامّة قيم عالميّة تتفق معظم المجتمعات على ايجابيتها،وضرورة تحلي كل فرد بها، لإضفاء البعدالإنسانيّ على تصرفاتهم .تم اعتبار بعض السّلوكيات الأخرى كالاستهزاء والأنانيّة، البخل، التّقشفسلوكيات سلبية،حيث مثلت الشّخصيتان صراع الوعي، واللّاوعي،وبيّنت الواقع، والمتوقّع المأمول، كما عرّت الحقائق المستورة، وفنّدت فكرة الحياة الأفضل في الغربة، أزالت كلّ الزّيف وكشفت المستور في سطور مجسدة .حيث يظهر من خلال جدول فئة المضمون أنّ أبطال العرض المسرحي **"ليزيميقري"** صورة واقعيّة عن فئتين اجتماعيتين بكلّ الصّفات العقليّة والجسديّة، إذ نجد شخصية **"المثقف"**تميزت بالوعي والذّكاء والمهارة وحسن التّدبير. وبالتالي فالمسرحية صورت المثقّف على أنّه الفرد الذّكي، الماهر، وقويّ الشّخصية، الواثق بنفسه الذّي يملك صفات جسديّة وعقليّة تجعله يتفوّق على غيره.،إضافةإلى صفاته الأخلاقيّة والإنسانيّة التّي تَظهر فيسلوكيّاته، ومعاملاته مع العامل.

1-1-3-1-2- البعد الجمالي للعرض المسرحي"ليزيميقري":

استعان العرض بمجموعة من القيم الجماليّة الخاصّة بالتّرفيه على اعتبار أنّ المسرح يعتمد على الفرجة والإمتاع، فهويجسد قوى العناصر والأساليب التربوية والتّعليميّة والتثقيفيّة تجسيدا جماليا، يعمل على تحصين المتلقي، وزيادة قوته في إدراك المساحة التي يقف فيها المثقف، والمساحة التي تقف عندها البسيط، والحدود الفاصلة بينهما، وفي الحالتين يكون إدراك المتلقي جماليّا معرفيا يجعله دائما في تجدد، وتطور مستعد لمعرفة الحقائق ،يرسم خيالاته، ويوسع مدركاته للوصول إلى بناء شخصيتهالفنية الجمالية المتذوقة للفن المحللة لرموزه ليكون ذو نظرة استشرافيةومن هنا فأن الجماليّة في الفنهي الأساس للوصول إلىالمعرفة . ويمكن تشخيص البعد الجمالي و اتجاهاته في مسرحية **"ليزيميقري"** من خلال:

أ/ **لذّة المحاكاة** : حيث تجسدت الحكاية في عناصر ملموسة، من خلال محاكاة الواقعوقدرة العرض على مخاطبة الحواس والتّفاعل معها، تفاعلا جماليّاً ،ومعرفيًا يؤدي إلى تنشيطها، وربطها بكل ماله صلة فنيّة وجماليّة في العرض من أشكال، وعناصر، ومكونات، ومؤثّرات يظهرها كل من (الممثل، الدّيكور، الإنارة، الماكياج، الموسيقى، الرقص، الغناء،الصوت) لإحداث عمليات التّذوق الفنّي، وتحقيق المتعة الجماليّة بصريّاً ، وسمعيّاً ، وحسيّاً ،وبالتّالي إحداث فاعليّة التّجاوب والتّأثير الثّنائي بين العرض المسرحي والمشاهد.

ب/ **لذة الرّؤية والسّمع (الإيهام):** إذ لعبت الأزياء، والأجسام ، والانفعال مع الموسيقى والغناء دورا في التحليق بمخيلة المتلقي إلى أفاق بعيدة ،توسع من هذه المخيّلة وتنقلها من المحيط الضّيق إلى المحيط الواسع، عبر استخدام العرض المسرحيّ للخيال الجامح ، للدخول مخيلة المشاهد على اعتباره كائن خيالي لا يمكن النّفاذ إليه دون اللّجوء إلى الخيال ،ومحاكاته عبر الأشكال، والمكوّنات الخيالية، التي تتيح له حرية التلقي والتعبير بطلاقة، تحفز مهاراته ومواهبه نحو الابتكار الإيهامي ، والتصور الحالم لعوالمهالتي تجعل من قدراته أكثر مهارة ونشاطاً في الكشف والتحليل، الابتكار والوصول بتساؤلاته إلى ما يستجيب لها . في عملية بناء التصورات التي تنتقل بالخيال إلى الواقع ، والواقع إلى الخيال للحصول على المتعة الفائقة ، والدهشة الكبيرة، لذلك اعتمد العرض المسرحي من "**ليزيميقري**" في استجابته لحاجات المتلقيّالخياليّة على الخيال الجامح، والرّؤى و الأشكال والعوالم والحكايات والمثيرات كأساسيات ثابتة لإتمام العمليّة الجماليّة في العرض المسرحي، ولخلق التّفاعل الجماليّ بين العرض والمتلقي.

ج/. **لذة التأليف (الابتكار)** اعتمد الممثل على علامات أدائيّة ذات الطابع اللّعبي الذّي يضفيه على أدائه من خلال استثماره لتقنيّات الارتجال والنّماذج الحركيّة (حركات استعراضية للعامل، قلق المثقّف، حركات أداء الأغاني). ويبين هذا قدرة العرض المسرحيّ على إدخال البهجة والسّرور لدى المتلقي، من خلال استخدام الحركات الطّريفة ، والمواقف السّاخرة ، دون افتعال، أو تسفيه أو مباشرة ، وجعل الإطار الكوميدي ، نسيجاً متداخلا مع دراما العرض وصياغاته الجماليّة .ويظهر من خلال ما سبق أنّ مسرحية "**ليزيميقري**" استعانت بالموسيقى الوظيفيّة، والأغاني والمؤثرة والإيقاعات المتناغمة الدّالة برمزيتها، وأبعادها السّيميائية. والتجأ الممثلون إلى تشخيص الأدوار باحترافيّة بصريا ،ولسانيا، ودلاليّا، وقد عكس هذا النّسيج البصريّ بدقة ما كانوا يريدون التّعبير عنه .فقد أظهر العامل في البداية توهّجا، وحبا ،وانبهارا من خلال قضاء يوم عطلته في عالم الأمان والسّلام، والاستعداد لليقظة، والانفتاح على توهّج الحياة،.

وقد صاغها المخرج في طابع سينوغرافي للملهاة.،وهذا الظّرف الصّاخب أوصل للجمهور مدى تأثر العامل بلذة الحياة والمتعة والترفيه والمعايشة الوجدانية الحقيقية لكل ما رآه .وتجسدت علاقة الممثل بالمشّاهدين في تطهير نفوسهم المنبهرة بوقع المشاهد المسرحية ،وذلك بإثارة الخوف و الشّفقة،والقسوة في جذب المتفرج واستفزازه بصوت استهزاء المثقف" كرمز لقوة الشّخصية ، والمعرفة، والحكمة التي لا يعلى عليها ويعقب هذا إيقاع الحركة، والتّمسرح الدّرامي الدّيناميكي من خلال تحبيك الأحداث، والحبكة القصصيّة الحزينة. حيث استطاعت المسرحيّة بدلالاتها الرّمزية أن تصل إلى المتلقيّبسهولة على مستوى التّلقي لأنّها تخيب أفق انتظار جمهور المتفرجين .وبذلك وظّفت المسرحيّة بعدها الفنيّ والجمالي من خلال الجانب السّينوغرافي، وما كان من ردة فعلالجمهور بالاستحسان و الإعجاب إلّا دليل على روعة هذه المسرحيّة وسموها الدرامي. وقد أظهر الممثلان كفاءة عاليّة، وقدرة فائقة في مجال التّمثيل والانتقال فوق الخشبة وتشخيص الأحداث بجسديهماوتعابيرهما الواضحة والدّالة، وصرخاتهما الصاخبة الموحية، فقد وُفقا في تحقيق الوقع الجمالي وإثراء التّحقق الفني من خلال جدليّة العرض والمتلقي ، تلك الجدلية الفنية

الممتعة التي جعلت المشاهدين ينساقون وراء التّخييل واستجماع الصّور الممكنة والمحتملة لبناء المعاني وترجمتها عبر التّفاعل الحميمي، والتّصفيق الحار، والاندهاش النّاتج عن إعادة القراءة وملء الفراغات الفنيّة و الجماليّة .وفي المقابل، تركت هذه المسرحية في أبعادها القريبة و البعيدة بياضا دلاليا ينتظر التّأويل، ونقطا فارغة في حاجة إلى التفسير السياقي، والمعايشة البانية ،والتّفاعل القرائي الهادف من طرف المتلقّي

2- مشاهد العرض الثّاني "مانيا ":

2-1- جدول فئة الشّكل : للعرض المسرحي الثاني"مانيا" :

العلامات غير اللّغوية									العلامات اللّغوية	
رقم المشهد	المنظر البعد الفضائي	الديكور	الشخصية الرئيسة	الشخصيات الثانوية	ايماء الممثل والحركات	الزي المسرحي المكياج والشعر	الملحقات المسرحية	الاضاءة والألوان	النص الدرامي والحوار	الموسيقى والمؤثرات الصوتية
المشهد العام	غرفة نوم الزوجين	صندوق بنيّ قديم عليه رسم نجمة وهلال يتوسط الغرفة	الكامل بطل القصة الرجل الشكاك الغيور المجرم مانيا الزوجة المتهمة البريئة المغدورة الشهيدة	الناقص الشخصية المختفية في الصندوق يتخيل الكامل أن الندوق يحوي رجلا سماه الناقص هو عشيق زوجته والتي يتهمها بالخيانة بسببه	المشي بهدوء فتح الصندوق واشهار السكين للقضاء على من فيه	بدلة كلاسيكية غجرية متكونة من سروال اسود مع قميص مخطط مفتوح الصدر ومعطف اسود طويل	ستارة حمراء مشقوقة في الواجهة وسرير وصندوق	عتمة ثم اضاءة بسيطة حمراء بقعة ضوء على جانب المسرح الايمن-- ----- تنطفئ الانارة لتنار بنفس الطريقة في جهة أخرىتضاء الانارة في بقع الضوء على حسب الحوارات	يفتح الستار على مسرح خال تماما يدخل رجل في العقد الرابع في حيرة من أمره نسمع موسيقى لولبية ثم تضاء بقعة ضوء على جانب المسرح نسمع صوتا خارجي مع انارة البقعة صوت خارجي نسائي .في بيته على سريره .تلك العاهرة ،صوت خارجي رجالي 1 : يدبران في النهار ويلتقيان في الليل البهيم صوت خارجي رجالي 2 : بل كل يوم ورزقه ...المهم حين يغيب البهيم صوت خارجي نسائي : انه يرغمها على الخيانة ....تلك المسكينة يجب أن يتركها لتكمل حياتها مع من تحب يهرول الرجل في كل الاتجاهات يتتبع البقع الضوئية في الاثناء تزداد الاصوات الخارجية وتتداخل مع بعض حتى تصبح همهمة ....ينهار الرجل ويسقط.	صوت خارجي نسائي .في بيته على سريره .تلك العاهرة 1- 1- صوت خارجي رجالي يدبران في النهار ويلتقيان في الليل البهيم 2- صوت خارجي رجالي: بل كل يوم ورزقه المهم حين يغيب البهيم 3- صوت خارجي نسائي: انه يرغمها على

									لتنطفا الانارة على المسرح ... إظلام	الخيانة تلك المسكينة يجب أن يتركها لتكمل حياتها مع من نحب
المشهد الأول				رجل في العقد الرابع يرتدي لباسا غجريا يطرق الباب بقوة مانيا امرأة ذات جمال ساحر تلبس قميصا أبيض وتنورة ملونة يغلب على ألوانها اللون البرتقالي وشعرها طويل مجعد منسدل على كتفها	(تضع وجهها بين يديها (يفتش كالمجنون في كل مكان)) (يشير الى قلبه) يواصل البحث ثم ينصت				ينار المسرح مرة أخرى	ويدخل الرجل مسرعا ويبدأ بطرق باب خارجياالكامل: مانيا... يا لي روحي المغلوبة ... فلتفتحي الآن أو لا تفتحي أبدا ، افتحي الباب المفضي الى العمى ... اتركوا الوسائد التي تتقادفونها و افتحي الآن ... الآن مانيا : (مفزوعة) ماذا دهاك يا رجل هل جننت الكامل : بل عثرت على عقلي ... أين هو ؟مانيا : من هو ؟الكامل : الناقص أين خبأته ذلك الناقص ايتها الناقصةمانيا : يا للعار يا لي القرف أتشك بي ، اصبح وجهي كعاج لا حياة فيه مطلقا.. الكامل : أحمق أنا إن صدقت براءتك بعد الآن مانيا : لو شئت أن تنسى أنني آدمية و أنني من لحم ودمالكامل : أين هو .. أين خبأته ...هل هو في الخزانة ...تحت السرير أم فوقه ؟ /// مانيا : أنت تهينني الكامل : ليس بقدر ما أحس به أنا من اهانة ... لأبحث بكل قواي./// مانيا : أنت تهينني الكامل :بل عبثا تتسترين عليه.مانيا : من هو؟ الكامل : الناقص ذلك الناقص مانيا : يا للعار.. يا للقرف ... هل جننت الكامل : هل تنظرين الى هذا الجرح الهائل كم بر أيك سيحتاج من ضماد حتى يلتئم ... وكم يحتاج من خيط حتى تنتهي تلك الشروخ فيه ... ثم تسألينني هل جننت .. .يا لفداحة. مانيا : بل يا لفداحة الشك ... هل من الطبيعي أن أموت و أنا حية ... في الو اقع انه لأمر مخيف سأبقى وحدي ادوردون ما داعي ... سأصعد كل يوم فوق شكك و صبري حتى ابلغ عنان السماء ثم أهوي دون أجنحة لأرتطم برصيفالحقيقة ... في الو اقع هي حقيقة مؤقتة سرعان ما تنسفها متفرقات من بحثك وعدم العثورعليه الكامل : فكرت في أن غريزة الاجرام تكمن في الاعضاء الجنسية//مانيا : كيف أصبحت مجنون فجأة(الكامل : أشش ....هل تسمعين شيئا ؟/مانيا: لا أسمع الكامل : هل تسمعين ما أسمع ؟/ مانيا : لا أسمع الكامل : بل لن تسمعيالكامل : اخيرا سقطت من عينيك دمعتان أخوف عليه ، أم شفقة علي؟ مانيا : أليس في قلبك رحمة الكامل : ماذا عن الرحمة في قلبك ؟ /مانيا سأدفن نفسي الكامل : لا يجب أن نطلق أسماء على أشياء ضياعها ممكن//مانيا فلتبكي إذا على ضياعي/الكامل: ممكن	تبكي بحرقة يضحك يضحك

									مانيا : بل اكيد/الكامل : كنت دائما اقول أنني اخطأت الزمان ، ما كان علي ان أولد في زمن فيه انت	بصوت حزين فيه غضب
									مانيا : تمنى اذا لو أنك لم تولد ابدا .فحواء في كل زمان الكامل: لو لم تولدي ابدا ... هكذا ستكون امنيتي ، أيتها الحسناء اللعوب// مانيا :أفعلا تصدق ما يقال ؟. الكامل : وماذا يقال ....كل يوم بعد الظهيرة يتسلل معشوقها إلى منزل الكامل ..... يتمرغ في مضجعه وفي مخدعه يخدعه// مانيا :و هل هذا ما يقال؟ . الكامل : و اكثر ...يا لي من ساذج، لكن لا حيلة لي في سذاجتي ولا حيلة لي في عهرك المقيت.	
									مانيا: إني لست بعاهرة وليتغمد الله حبك في قلبي الكامل : (يضحك) ذلك مراد ما أحر ما يشتهى منك...يجدر بك أن لا تحصي أرباحه /مانيا: ماذا تقصدالكامل: ما أحببتني قط./ مانيا : أنظر المنظر ذاته والكلمات ذاتها ،طيلة سنوات تسمعني و أسمع نفس الحروف ...لم تحبيني قط ...لا ثقة في نفسك مطلقا وهل أنت مشوه منقوص أيها الكامل.	تتحسّر وتضحك
									الكامل :بل لا ثقة لي فيك ...فلتحل اللعنة على هذا الجمال الذي صنع في نفسي الثقوب مانيا : مروع منظره الغريب ومروع اتهامك لي الكامل : أين هو ..أين خبأته/مانيا: لقد بحثت ولم تجد الكامل : بقي مكان أخير لم أبحث فيه جيدا ...ايها الوغد أخرج/ الكامل : يا لظنوني التي توقعت ...أيها الكلب القميئ قف حيث امرك/ مانيا : وآسفاه ....لكن لن ألومك فأنت رجل/الكامل : أمتأكدة / مانيا: ممّا الكامل أنني رجل/ مانيا : أنظر إلى نفسك في المرآة .ستشاهد أعمالك البشعة وشكك البغيض	
									الكامل : إحتفظي بكلماتك حتى يفتح الصندوق فاه مانيا : أمتأكد/ الكامل ممّا// مانيا : من أن الصندوق سيفتح فاه/ الكامل : نعم و إن أبى ستساعده يدي مانيا : ولا حتى يدك...هي أعجز من أن تفعل ذلك.. لن تقوى على الفعل لكامل : ستفعل يدي مهما بلغت ضر مانيا: أنت جبان/ الكامل : المخدوع الجبان ...الجبان المخدوع ، صفة وتهمة تهمة وصفة. مانيا : يا لنفسك الرجيمة ويا ليدك المشلولة الكامل: سأفتحه فيدي ليست جبانة/مانيا: فلتفعل اذ الكامل: امنحيني بعض الوقت ، فالأماكن كلها تتقاسم نصف شرف العالمين و هذا الصندوق لوحده فيه النصف الثاني/ مانيا: حاذر...هل أنت متأكد الكامل :وهل من المنطق أن يمنع البريء الناس من الإتيان بالحجج البينة لإثبات بر اته مانيا :بل حار في نفسي سؤال//الكامل: وماذلك مانيا : دعني أسألك أولا هل تحبني الكامل : ولا نفاذ له... كغيمة حبلى بالمطر مانيا :ربما إن فتحته سينفذ//الكامل :كيف؟ مانيا : لنفترض أن ليس في الصندوق حياة ، هل ستطلب الغفران مع بعض من دموع الأسى ولنفترض أن في الصندوق أنفاس هل تستطيع العيش بعارك الكامل : بل سأقتلك وسأكتم تلك الأنفاس في	
				يضع يده على فمه مومئا إليها بالسّكوتو تسقط .مانيا تبكي	يواصل البحث ثم يفاجئ بصندوق كبير مغطى بشرشف ..ينظر اليه مليا ثم يسحب الشرشف من فوقه تتحول					

									الصندوق مانيا: لن تستطيع ...فتحه و تطليقي وقتله ...لن تستطيع ...لأنك ستمشي فوق سطح الشمس عاري القدمين حافي الصدر من أجلي ولطالما مشيت الكامل: أتقصدين أن خلف الجدار جدار مانيا : كما أن هناك حراس ونباح...وتلك الجدران هي حبك لي .....فلتلتصق بي أين ربيعنا و أين هي المواسم الحبلى بالوعود ..بلّل شعر رأسي بدموع الندم ...سأسمح لك بالمشي فوق القمر.. و انا القمر.. تحت المطر وتحت الرعود ....لنمشي معا يا حبيبي ....لا تخسرني ...إياك أن تخسرني/الكامل: هل تتوسلين لي أم من أجله؟مانيا : احمق.بل من أجلك أنت ،أنا على يقين من أنك لن تطيق العيش بدوني ...إن قتلتني مت وإن طلقتني جننت الكامل : ربما ذلك أهون من أن أعيش بشكي وبحبكمانيا : افتحه إذن.// الكامل : في الصندوق معمعة وفوقه عبء جميل.مانيا : لما يستغرق فكرك...أيهما أهم ما في الصندوق أم ما فوق الصندوق / الكامل :كلاهما مانيا : ما في الصندوق يحتاج دليلا وما فوقه يحتاج حبا لكامل: حب أعمى لا يريد أن يبصر ما في الصندوق مانيا : بحّ صوت الغراب من كثرت النعيق الكامل: و كذلك السكين المشحوذة بح صوتها من كثرت الشحذ// مانيا: إن الحب الذي يكنه الأخرون لنا يكون أحيانا مصدر إزعاج ...كذلك حبك يا حبيبي جريمة تمر دون عقاب ..دون عقاب تمر كل يوم...ستكون أكثر رجولة إن أنت لم تزعجني بعظيم بحبك بعد الأن ...في الحقيقة أنا لا أستحق/// الكامل: الحب؟//مانيا: بل الشك أما الحب فأنت من يقرر إذا كنت أستحقه أم لا الكامل :كاستحقاق رجل برئ لعفو وهو يتأرجح على حبل مشنقة//مانيا: أتذكر عندما سال الدم من أجلي في الزقاق... لكامل : صاح أحدهم"جريمة / مانيا: أنت هربت "/ لكامل : وفي يدي يدك مانيا صاح أحدهم جريمة الكامل :لو كان صاح ..جريمة شرف لما كنت لأهرب//مانيا: وفي يدك يدي/ الكامل:بعدها صدئت السكينة مانيا: أوا كان يعجبك لو أنها بقيت مشحوذة وتقطر بالدم الكامل : بل كانت دماء شرف ، أتذكرين عندما سال الدم في الزقاق ..دم ذلك الأرعن ..ثار الدم في وجهي حين امسك طرفك وجذبه إليه مانيا : معذور.خدره جمالي فلم يعد يراك أمامه الكامل : كنت جميلة فصمتي/ مانيا :ولازلت الكامل: إنه نقمة/مانيا وما ذلكالكاملجمالك مانيا : ليس بالنسبة إلي .أما غيرتك فبلى الكامل : ليس بالنسبة إلي/مانيا :كان ضخما/الكامل: منمانيا: ذلك الأرعن في الزقاق ..كان أضخم منك بضعفين ..لكنك رفعته بقبضة يدك كالريشة ،شاهدت يدك الشبيهة بيد الجلاد ..تلك اليد التي لم	تضحك ضحكة ساخرة تضحك مع حزن شديد تضحك بغصة

									تنظر إليه تواصل في خبث تجثو على ركبتيها بقوة وتغلق الصندو ق بعد ان فتحه الكامل قليلا تضمّه إلى صدرها تقف وتضع رأسها على الصندو ق تضع قدمها لإغرائه على الصندو ق نظر إلى قدمها فوق الصندو ق ثم ينظر	تشير إلى الصندو ق يقطع الكامل الخيوط ثم يهجم عليها		تتحول الإنارة حولها إلى الأحمر.	تعرف الخوف بينما كنت أنا أضحك بكل الخوف كان قلبي يفكر وعقلي ينبض ..ماذا لو أن الذي صاح "جريمة " قد سمعه الناس كل الناس وتجمهروا بفعل الكلمة .لكن كان الفعل أسرع وبلمح البصر كان الأرعن يسبح في دمه قتيلا ثم تلون الزقاق بلون الدم الأحمر القاني .متى سحبت السكينة ومتى طعنته ..وهل كان من حقك طعنه... الكامل : ثار الدم في وجهي//مانيا: ثار الدم سال الدم الكامل : كنت تضحكين ..عرفت أنها فاجرة. مانيا :الضحكة أم صاحبة الضحكة ؟أتسمع صوت القرع/الكامل: لا أسمع /مانيا :ربما هو مشتاق الكامل : إذن في الصندوق أنفاس مانيا: (بحزم) نعم ...ربما نعم وربما لا ..المؤكد أن في الصندوق حياة تشتاق لهذي الروح الكامل: فكي وثاقي لألحقه بالأرعن مانيا : (من الذي صاح (ت) أتسمع ....زوجي الحبيب إنك لتدع غيرتك النبيلة تسيطر على عقلك الصغير وتملؤه بالأفكار العرجاء/الكامل: في الزقاق الأحمر كنت تضحكين وكان عقلي يعجبك وكانت يدي تعجبك مانيا: الأرعن استحق ذلك ..بل استحق خنجرين الكامل: والذي في الصندوق ألا يستحق مخزن أسلحة ..على الأقل الزقاق ليس ملكي ، أما هذا المنزل وهذا الصندوق وهذا السرير فبلا مانيا: لن تعرف النوم بعد اليوم ...سأمر الخدم بدفنه بعيدا وسأقطع ألسنتهم بعدها فلا يبوحون أبدا سأجعلك تموت كل يوم الكامل :يا ربة الزقاق الفاجرة ....أحضري الماء وتطهري مانيا: أتعرف ربما غيرت رأيي ...ربما أطلقت سراحه وحررته من الصندوق...ولأحول ناظريك إلى السرير فيدك الطاعنة مقيدة..و أنا كما تقول أنت... آثمة ، ثم ماذا. بعض الحب لن يضرفلنملئ التجاويف يا ساكن الصندوقفما الحياة غير الثمالة ..ثمة من يبرر القتل مشرعا للخطيئة الكامل: فكي وثاقي أيتها الحسناء اللعوب مانيا :الخطيئة أنواع ..القتل خطيئة ..والسرير خطيئة ..فليرتكب كل منا خطاياه ، وليمارس كل منا شكه وغيرته وليمارس الحب كل على طريقته حتى يبلغ منتهاه الكامل : لإعربك الأن فمن يعجزه الحب لا حظ له في الحياة والأجدربه أن يحول قوته لتسول بعض الكبرياء والكرامة ...رغم أني أحبك ..لكن سمعتي في الحقيقة أشد وطئة من ساعة الحب تلك وأهون من أن تقارن بلحظة الهجر..وما أقبحها من مقارنةمانيا : (وهي تتألم) أريد أن أموت لأن في الموت سعادة الكامل : وهل من الطبيعي أن يقتل الانسان أهله مانيا : ما أفظع القتل وما أرحم المعانقة الكامل : فكرت ...وتساءلت أي العناق احب اليك مانيا : أتركني انت تألمني الكامل : ليس بقدر الألم في مهجتي فالخيانة طعنة خارج أوقات القتال ...(يستدرك) لكن هل كان فخذاه	يضحك يبكي كطفل فقد لعبته تضحك بشدة يضحك

				ويمسكها من شعرها.و هي تتألم	نحوها يلتمس قدمها بحب تتواصل غير مهتمة يدفع براسها على الأرض، ويتجه نحو الصندو ق ويشير الي يهم بفتح الصندو ق لكنها تجري نحوه يجري نحوها ويمسك فكها السفلي بيده يدفعها ويتجه الى الصندو ق. يسكت فجأة ، يسرع نحوها يمسكها		بنفس مقاس ركبتيه/مانيا:من؟ /لكامل هو المتواري في اصندوق مانيا : تعويذة يرددها ساحران الكامل: أحد الساحرين جبان ، ها هو ذا قابع في الصندوق لا يتحرك ... هو لا يحبك، هو يخشى الموت أكثر من خشيته من أن يفتضح امرك مانيا : لا جدوى من وجودنا في هذا المكان .....لكن كيف أصبحت مجنونا فجأة الكامل : بل عثرت على عقلي وليكتسي المكان لون الغرق الأحمركان بمقدوري أن أمسحها تلك الخطيئة وأن أبدأ العد من جديد لكنني أريدها أن تبقى شاهدة على مأساتي تلك الدماء ...فباستطاعة الزوجة أن تخبر زوجها بعدد المرات التي خانته فيها شرط أن ينتهي الاعتراف بعبارة "لكن لم اشعر مع احداهم كما اشعر معك انت"حقا ما هذا الهراء ... انها احدى المرات التي يحاول فيها المرء بكل قوته الا يفقد صوابه مانيا : عندها ستكون دقات قلبك هي الضوضاء الوحيدة التي ستسمعها ،حينها ستعلم أنك في وحدة قاتلة الكامل : دقات قلبي وهل ستكون لي دقات ..حين ادفنك ستتوقف الدقات عن الدقات فلتبتريدي ان انا أذيتك .لكن استغفري رغم ذلك/مانيا : لم اخطئ حتى استغفر الكامل : بل استغفار ما قبل الموت ....آمين مانيا : سأكون شهيدة عجبا أندم يسبق الفعل الدنيء ...لكني اشعر بالخوف الكامل : في الزقاق سبق الفعل الدنيء الندم أما الآن فلأبكي مسبقا: واحسرتاه أيتها الفاجرة الضاحكة مانيا : ما رايك في قبلة أخيرة الكامل : قبلة قبل الموت يا للفكرة مانيا : ليس قبل رقصة أخيرة ليس قبل اغنية اخيرةايتها الأرض استفيقي من سكركوتوقفي عن الدورحتى يصعد النازلون وينزل الصاعدون /فالكل مثلك سكران. أنا والكافروالمؤمن/وحتى الزوبعة في الفنجان... مانيا : ألم يعجبك تغريدي ...؟ الكامل : تذكرت عندما اتيت على ذكر الفنجان من قرأت الفنجان لي// مانيا : (بحزن)...أمي الكامل : نعم امك قارئة الفنجان ... أخبرتني أنني سأغرم مانيا : وكانت صادقة ....فقد اغرمت بابنتها الكامل : وماذا تعرف ابنتها عن الحب ؟ مانيا : أكثر مما تعرف عانس عن فستان زفاف ابيض الكامل : ذلك على كثرته قليل//مانيا : لهذا زواجنا باطل الكامل : لكن حبنا شرعي ..رجل دين عقد القران .وقبلتي مانيا : بل لم اعترض كنت مسرفة في مخاوفي ...و انت استلقيت فجأة محموما أو هكذا كنت تدعي		
				يسحبها ويعلقها في اعمدة السرير كما فعلت هي					
				يركع الكامل تحت رجليها ثم يبكي يفك وثاقها بسرعة ثم يحاول ضمها					

				فتدفعه ترقص حوله ثم عندما تنتهي يحاول تقبيلها فتدفعه	مثل المسكة الأوليرخي قبضته ببطيء ثم يجلس بالقرب منها يشير الى الصندو ق ا يشير الى الصندو ق تغضب تتكلم غاضبة يرد عليها بحدة تذهب وتحضر مرآة كبيرة وتضعها أمامه ينتفض كامل و مانيا ترفع رأسها إلى السماء وهو يلتقط المرآة ويضعها		يخفت الضوء في الغرفة يضاء السرير بإنارة حمراء.	الكامل : انت من اتت برجل الدين على عجل مانيا : كانت آخر امنية لك و انت تحتضر ورجل الدين قال لي يا بنيتي تزوجيه زواج الرمق الأخير الكامل : وأمك ماذا قالت أمك مانيا : لم تكن موجودة حينها/الكامل لكن وصاياها بلى..الكامل : يا صغيرتي لقد سلبنا رزقنا وهذا الرجل علاوة على أنه يسرف في العشق فغناه ناصع لا تشوبه شائبة الاملاق ... فالفقر وراحت البال لا يجتمعان مانيا : لست أحب ما تفعل// الكامل : لماذا أليست نفسها المرأة التي كرهتها كأنك لست من أحشائها مانيا : رغم ذلك هي أمي وليس هناك شبهة لآثامها الكامل : ألم تكن تضرب خط الرمل وترمي الودع وتقرأ الفنجان/مانيا : هو نفسه الفنجان الذي جمعنا / الكامل : كم اكره حي له مانيا : لا تستطيع خيامنا نحن الغجر الرواح الى البشر أتت بك قدماك وكنت ترتعي تحت قدمي الر اقصتين ، كانا يعجبانك ويعجبك ما يحملان/الكامل:ومازالا مانيا : أقصد هكذا عرفتنا غجرية ترقص وأم تقرأ الطالع الكامل : ابنة تهز الأرداف أمام الرجال وأم تقرأ الطالع توهم الصغيرات بيوم أفضل من أيامهن البائسة مانيا : تلك الابنة في بيتك وتحمل اسمك وقد فعلت المستحيل حتى تكون ... وتلك الأم صدقتها ... لم تكن كاذبة حين قالت ستغرم الكامل : صدقتها لأنني مغرم ولم أغرم لأنها قالت أنني سأغرم أما انت ....فلنعد الى مخدعنا مانيا : لن نعود مادام القرع في رأسك الكامل : ولن يكل القارع في رأسي حتى يتوقف القرع القادم من الصندوق ... أما من طريقة لأنسى شكي مانيا : فقط عندما ينفصل رأسك عن جسدك فالوسواس ليته ينام/الكامل: فلنعد لمخدعنا مانيا : أيها العاشق الورع ...والصندوق الكامل : فلترفعه حداءة لعنان السماء وترخي بر اثنها ليهوي الى الحضيض///مانيا إلا - ألا الصندوق الكامل : اذن في جوفه حياةمانيا : حياة ليست فيها حياةالكامل: عظام ؟مانيا : ولا عظام./ الكامل : لحم ودم ؟ مانيا : وليست من لحم ودم الكامل : أتسمع ...أنت سر للبوح لا للكتمان ...انت لغز فيك حياة لكنها تلك الحياة ليست من لحم ودم وعظامالكامل : آملاك لا نسل له مانيا : يا للتعاسة ...وهل نحن بشر الكامل : الكلاب أنواع وكذلك البشر مانيا : يا للعقوق ... كائن من يكون ابوك كلبا كان ام بشرا فأنت عاق/الكامل حقا /مانيا : طبعا ///لكامل : أي شيطان أنا... مانيا : في الصندوق حياة وليست أي حياة ، الذكرى حياة والكلمة حياة حتى الموت حياة ...أليس الخلود حياة. الكامل : اي شيطان أنا	تضحك بحرقة على حالها

								أمامها يقترب من الوثوق بها يشير الى الخارج يجلب حبلا ويعقده على شكل انشوطة.. يحضر كرسيا ثم يلف الأنشوطة حول رقبتها تصعد على الكرسيتعصب عينيها بعصابة جاء بها الكامل الذي يدور حولها وهي تضحك بحرقة (يتوقف فجأة)ينزلها لكنه يبقي العصابة على عينيها.تح		مانيا : لا لست بشيطان ... أنت أرنب أبيض صغير أنت طفل كبير و انت ملاك/الكامل رغم ذلك سأقتلك مانيا : وما الجديد ...طريقة التعبير عن حبك تنوب عن القتل كل يوم/ الكامل سأقتلك/مانيا ومن الحب ما قتل الكامل : ذلك الجني اختطفك يوم عرسك وجعل الندامات تمشي في حفل زفافك ذكريني بعد أن أقتلك ان أتزوج العذارى في المساء وأن أقتلهن في الصباح ولعل الجمال والشرف والموت يجتمعون مانيا : الضرورة الجنوبية من تلك الجهة من الجسد الكامل : لطالما انشغلت بعبادة فضائلك وجمالك مانيا : وهل الجمال والشرف يجتمعان /الكامل سأقتلك مانيا : لا نية لي في الموت الآن سأكون منشغلة في قطف الزهور ونشر الزعفران احتفالا برجوعه الكامل :من ؟؟/ مانيا : عقلك الكامل : فاقد ومفقود... أعمى النظر مانيا : لنتوهم أن الشك حقيقة ولتذهب وكما آمنت ليكن لك الكامل : سأقتلك ثم سأفتقدك حتى آخر الزمان مانيا : تلك المصائر مصائرنا مكتوبة في ألواح والألواح محفوظةالكامل لعله يسخر مني الآن مانيا : اذا المسألة بالنسبة لك هي شرف السرير وليس من يفترشه ، أنت يا كامل تغضبك فكرة أن هناك عاشق استعمل السرير...سريرك...ودنس الشرف شرفك الكامل: لعلي لم أحبك بما يكفي من الكفاية مانيا: سأصفعك على أذنك كي تسمع...أنظر ليست افعالي على عدم وجودها يتيمة فأفعالك توأم لها// الكامل : لم أخنك قط مانيا : و انا لم أخنك قط ... أنظر بعد واسأل الرجل الظاهر في المرآة ...فليس الوقت ملائم لاغواءات الشك الكامل : لا أدري وحدها خيام الغجر وجدران بيتي تعرفمانيا : أنت يا الله ان انت عفوت عنه فأنا لا استطيعالكامل : انظري الى ازيز عينيك وهما يتر اقصان على انغام كلام الناس وشكي واعتر افك أن في الصندوق حياة فالمرآة ليست دائما تظهر محاسننا ولعلها الآن تظهر فداحة ما اقترفته مانيا : نعم فيه حياة لكنها ليست حياة ... والمرآة لطالما كانت أنانية ستبوح بكل شيء عدا الحقيقة ....انظر انها تتمزق غيرة من حسني الكامل : ولا عجب فكلاكما تحملان تاء التأنيث و مرآة وعلى مرأى من عينيكما يتجلى القبح مانيا : بعض العيون و الأفواه مرايا قبيحة ليست من زجاج ، فلا تحول عشنا الى سجن ولا تدع الوهم يتحول الى شك وإلا اتخذ اشكال الحقيقة الكامل : يا هم يوسف و يا دموع يعقوب ....أيتها الصاعقة على جبل موسى ...فلتنزلي بي الأن ...فلن يحل وجه الله ....و لا قميص قد قدُ من قبل	نسمع صوتا خارجيا لمانيا. مانيا ص/خ : معذور يا حبيبي فالجميلات أعدائهن كثر فترك الحزن وانظر نحوي نظراتك ذاتها إبان حياتك فليس في الارض كلها كائن بمثل حزني ، فانا فاقد ومفقود ....بطعنة لا اتزان فيها مطلقا

										اول صفعه لكنه يبتعد بوجهه في كل مرة ثم يمسك يدها يصرخ وينظر الى بطنها يجلسها على الكرسي فيما تزال معصوبة العينين ثم يتجه الى الصندو ق ... يجره .. ويخفيه خلف الخزانة ثم يمثل أنه يخرجهِ تعمد اسماعها صوت خطواته وفتح الباب ثم يواصلتبد أ هي بالالتفات في كل الاتجاها ت ، يرجع		مانيا : إن قلبي ليرتجف من هول ما يسمع الكامل : وإن قلبي ارتجف من هول ما سمع مانيا : لكنه لم يرى الكامل : لكنهم رأوا ولا نزيف بدون جراح مانيا : يا قميصا قد من دبر من ذا يحملك إلي الكامل : كذلك اقسم اخوة يوسف مانيا : بل كذلك براءة الذئب من الدم الكامل : انك تبكين باقتدار وحبكة مانيا : و انت ستبكي باقتدار وحبكة وستبلل الفكر بدموع الندم ، لكن رغم ذلك سيبقى قلبك جاف الرحمة .... اتمنى لك ندما سعيدا. الكامل : آهات وعويل .. كل ما اسمعه هو آهات وعويل مانيا : لا تنصت لخطى العويل ... ولا ترقص على أنغام آهاتي وتذكر دوما أنك انت من توهم واتهم وقرر... و انك لونت محياك بلون السواد وبدلت اللقاء بالوداع وبدلت الوصال بالفراق الكامل : لا تقلقي، فقط موتي بسلام وفي الجنازة سأحملك على هذا الكتف وسأغطي جسدك البارد بقماش ناعم وستر افقنا وجوه كثيرة تظهر من العويل عكس ما في قلوبها ....أتمنى لك موتا سعيدا مانيا :ادركت الآن أن الدم في الزقاق لم يُرق لأجلي بل لأجلك ... لا نية لي في الموت الآن فلعل في أحشائي حياة. الكامل : يا للهول ... و أنت معلقة على حبال الزوال ... يا للاعتر افمانيا : لا تنظر الى وجهي ولا تقتفي خطو اتي الكامل : ليس وفي احشائك حياة منيلكن رويدك قليلا.....لعلها حياة سافرة تلك التي في احشائكأقصد كيف اثق ان تلك النطفة من صلبي مانيا : لو أن أحشائي محضنةً للحياة سأعرف من الديك . الكامل :لعل في احشائي ..... ولو أن احشائي ...تلك الأحشاء حتى انت لست متأكدة أن فيها حياةايها الأسفل الذي لا نستطيع النزول اليه ... ايها العلو الذي يعجزنا الصعود نحوه ...فلتلتقيا ها هنا في المنتصف ولتلتحقوا بي لتزيل الشك بل الشكين الكامل : هانت يا حبيبتي مانيا ... لقد قررت بما لا يدعو للشك ان ازيل الشك عبر الالقاء بمصدرهأيها الخادمان هيا فلترميا هذا الخشبي بعيدا وليبدر منكما استعجال وطاعة دون الإقدام على كشف محتواه ((الكامل : كفى يا قريبتي فليهدأ جزعك الأن ولنعد كما كنا حبيبين مانيا : يا للجنون ماذا فعلت (بعد أن تدرك أن الصندوق لم يعد موجودا، كيف استطاعت يداك الكامل : ليلعنك الله عند كل امين ولينظر كل سائل عن مرارة الخيانة الى الشمعة وكيف احرقها خيطها الأبيض المستتر في احشائها ...اشعر بالبرد من حرارة حزنك عليه مانيا : يا كسول العقل...أكمل نزول الدرج المفضي الى العتمة لكن مرهم أن يعيدوا الصندوق فان فيه حياة الكامل : ان كلماتك تنساب كرحيق سم مذاب في اذني		

								الهما مبتسما ينزع عنها العصابة يذهب حيث اخفى الصندو ق ويخرجه ثم تجري هي بفرح يسند ظهره على الصندوق يطرق عليه طرقا خفيفاتقف تلتقط خيوط وتبدأ بربط أصابع الكامل ثم تقف على الصندوق وتتحكم فيه كالماريونا تينتفض يسحب خنجرا يطعنها ويضمها اليه يضع جثتها ببطئ قرب		الا أيها الصمم لتمزق طبلة سمعي فلا أصغي بعد الأن مانيا : الحقيقة ..إنك تراها سر ابا الكامل : و انك لتدفعيني نحو الجنون مانيا : في الصندوق حياة لكن ليس لتلك الحياة أنفاس ... و انك لن تتعجب ان انت علمت السبب الكامل : نعم ، نعم .... حياة بدون أنفاس وحياة بدون دم ولا لحم ولا عظام ...نعم فهمت ونعم لم أفهم كما ان لا رغبة لي في اللعب اليوم الكامل : طوبا لي ها انا ذا اجمع بين قلبين، يا لي من جيد و يا لي من سيءها يا شريكي هل أعجبك صنيعي أقصد انت تعرف تلك الكلمة على اللسان ،عصية على القلب مانيا : آه يا كامل ....منذ نعومة الأظافرولين حو افر الصغر لاحقتني لعنات أمي ولا زالت حتى اللحظة وكيف ذلك.. أمي تلك العر افة كانت تدس في عقلي الطري أفكار المجون وتزين في عيني اجواء الفجوركما يزين الشيطان الفعل الدنيء للرجل الو اقف على حافة الاثم ...اجواء الفجوركلمة نطلقها نحن الذين يسكنون الخيام على كل غجري لا يتدحرج في القذارة مثل خنزير مزرعة ... أمي خلعت المحبة من عينيها كلما نظرت ناحيتي لأنني لم اتبع خطوات الخلاعة بخشوع الكامل : يا الهي ليس لدي عداوة مع من خلقت ...رغم ذلك أنا اكثر حيرة من كافر على وشك الايمان مانيا : الجمال والشرف ...لا والله لا يجتمعان الكامل : هل هذا اعتراف ...اذا لم يكن اعترفا فلا بأس مانيالا يجتمعان في العين الساقطة حامل الجمال مدعي الشرفالجمال نقمة ملعون صاحبه عند كل صلاة. الكامل : فلتسدي فمك بالقطن الناعم ولتبح عيناك بالمستور.. مانيا : نحن مُنزهون عن الطهر، مدنسون بالجمال بالنسبة لك هو مدح وبالنسبة لي قدح وذم و أنت لا تصبح منزها طاهرا بالخشوع والتسبيح ولا أنا كذلك ...انا لم أكن يوما خنزيراً يتمرغ في القذارة ولم اتبع خطوات أمي وإلا لما بدلت الخيام بالجدران ..وجب عليك النظر الى القلوب فإن كانت فاسقة تلك القلوب فالجسد غير مستقيم حتى وان أحله رجل دين عقد القران فالقلب للجسد حارس جيد . الكامل : الجسد عرض والقول عرض والبوح عرض مانيا : فلتضرم النار في هذه الخيوط ولتستمر وصولا الى أعلى إن أنا زورت الروحالكامل : تلك احجية لا وضوح فيها مطلقا طاهرة اللفظ عاهرة الجسد//مانيا: ماذا عن عهر الادب وطهارة الجسد أولئك الذين احرقت أرواحهم نار الشك/الكامل :.سأسلبك الحياة ثم لأقدم على الفعل نفسه مع ساكن الصندوق ولتكن بينكما مسافة فلن أسمح أن تضعا اليد في اليد وتر افقا الجهة الحارقة مانيا:لن تشفى مني ابدا سأموت بطعنة وستموت بغصة		

								الصندوق ويضحك يتجه الى الصندو ق شاهرا الخنجر ملطخا بالدميقتر ب ببطئ مشهرا خنجره يحاول فتح الصندوق ثم يفتحه بعد تردد يسقط على ركبتيه و يسقط الخنجر من يده ويلتقط بعض الثياب من الصندوقيه تجه الى جثة ماني ايسرع الكامل الى الصندوق يفتش ثم يخرج فستان زفاف وخلخال جميلا..ير جع الى جسد مانيا بعد ما كان ينظر نحو السماء حيث		الكامل : للعشاق مصير الاحتراق في كل مكان مانيا : دمائي ستكون أنقى من الماء أما أنت فستخنقك أنفاسك التي لطالما كنت بها حياالكامل : ما أرحم القتل وما أفظع المعانقةمانيا : خطأ ستسميه خطا//الكامل : وداعا عزيزتي مانيا ....ستبقى عظامي تشتاق الى عظامك حتى وهي رميم الكامل : يا للخطأ ...لكنه خطأ أصوب من ألف صواب ، فلتعيشي أنت ولأمت أنا بجزعي إلى الأبد فأنا القاتل والمقتول ... ومن يدعي القدرة على العيش بدون محبوبه فهو إن فعل فإنما يستخف باللحظات وسيهوي جراء ذلك في الأعماق السحيقة ادعائه...ثم لن يعود أبدا ...لن يعود المعشوق أما العاشق فسيلتفت ليهمس في أذن محبوبه المضرج بالدماء كم اشتاق إليك ثم سيسمع صوتا أن اذهب اجتز البحر والغمام ولتقطه .... لكن لا جواب فقد جف الدم المسال من المقتول ولن يجف الدمع السيال من عين القاتل.الكامل : أما الأن وقد ابتعدت في سقوطها السحيق نحو الأسفل سأجعلك تلحق بها دونما مماطلة ولأفرغ المتبقي من غضبي العظيم ولأفرغ الدم من جسدك الغض ثم أدس حصاة في حذائك حتى تعرج في مشيتك فلا تلحق بها ولا تتر افقا مبتسمين حيث الجحيم.// الكامل : يا للهول يا لشدة الهول .. فليطفق شيطان شكي راجعا.. أيها الشيطان عدوي لعلك الأن تشرب نخب انتصارك. الكامل : أيتها الأسمال الخاوية من خليع غير موجود يا من يجدربه أن يملئ الثياب ، ايتها الخوارق أحتاجك الآن ....الآن أحتاجك لتملئ الثياب باللحم والدم والعظام. الكامل : أيتها الأسمال الخاوية من خليع غير موجود يا من يجدربه أن يملئ الثياب ، ايتها الخوارق أحتاجك الآن ....الآن أحتاجك لتملئ الثياب باللحم والدم والعظامالكامل : و انت يا حبيبة القلب المكلوم الأثم .... اخبريني من الأسفل كيف حالك هل انت بخير ....لعلك بخير اما أنا فلست كذلك .... لهذا سأطيل الندم عاما وعمرا بل سأستمر في الندم تسعة وتسعين عمرا ، ويا ليتك قطة بسبعة أرواح الكامل : فستان زفاف وخلخالا خلال العرس أهديته لك يا حياة بدون أنفاس... يا الهي وإله كل شيء ... أيها الموت حصن حدودك ولا تدعها تعبر إليك وفيك ... مانيا رزيتي عودي وسأعدك بأن أقدف بالظنون وما معها من شك كما قذف داود جالوت بالحجر ولتعذرني فالشرف ياقوتة لا تُرى وسامحي عجلتي في صبري مانيا ص/خ: كشهبة قوية اتخذت لون الاثم ... أنت من أمر الشك والشك أمر اليد واليد همست للخنجر اطعن ...ثم لا عليك فدمعي قد فرغ لتوه من إطفاء لهيب الجحيم.... وكما تحافظ على حدقتي عينيك حافظ على ذكراي في قلبك ولعلك تحتاج من الصيام قرنين ومن الصلاة كل الأبد وليس كرباط قلبينا الواهن كبيت عنكبوت عجوز، ليكن رباط ما تبقى من		

				الصوت ثم يضمها بيد ويضم الملابس والخلخال باليد الاحرى					رجاحة في وعاء عقلك ولا تطعني مجددا أيها الحبيب بالشك في حبي للخلخال وفستان الزفاف ففيهما حياة لا أنفاس فيها ولا لحم ولا دم ولا عظام ....أتمنى لك ندما سعيدا الكامل: هل من العقل أن يقتل الانسان نفسه.. ألا ما أفظع القتل وما أرحم المعانقة فلأمت أنا ولتحيا مانيا إلى الأبد .يحل الظلام وينزل الستار تنتهي المسرحية		

2-1-1-قراءة في جدول فئة الشكل العرض الثاني"مانيا" :

تدورأحداث المسرحية في قرية غير محددة من ناحية الاسم لا و من الناحية المكانية لكن وجود منزل يشبه في بناءه المعماري إلى حد كبير البيوت العربية، ذات النوافذ و الأبواب المقوّسة الشّكل، تغطيها أفرشة مصنوعة من الحرير وسجاد يوحي بأنّها مدينة، وليست مكانا ريفيّا، وفي غرفة نوم الزّوجين الخاصّة عمل على إبراز الخصائص الطبيعية، للمكان كل من السّرير المنظم المرتب، صورة المرآة الملتصقة على الحائط والصّندوق الخشبيّ في الزاوية، والذي يوحي بأهميّة ما في داخله، فقد صور مكان الحدث ماديّا على الخشبة بعلامات تدرك بالحواس وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور السرير السّتار الأحمر والصندوق، إضافة إلى وأجساد الممثلين كامل و مانيا و وحركاتهما،ثمّ عنصر الإضاءة ومعه كلّ المؤثرات السّمعية (الأصوات الدّخيلة) حيث تحولت الخشبة إلى فضاء للمحاكاة بتصوير وعرض الفضاء الدّرامي الذي بالغرفة كما حدّدها النّص و الإرشادات الإخراجيّة التي ضمّنها الكاتب للنّص فقد صوّر بشكل أيقوني كل المكوّنات في مكان الحدث من خلالالغرفة، الستار ،السرير، الصندوق، والمرآة ،و هذا من مستلزمات المسرح المعاصر.

أما الزّمن فيمكن تقسيمه: أولا إلى زمن العرض حيث استغرق عرض المسرحية "ساعة من الزمن . وهي المدة التي عُرضت فيها المسرحية على المتفرجين. أمّا زمن الحدث وهو زمن المحاكاة، حيث يتبين من الإرشادات الإخراجية التي ضمنها الكاتب في بداية المسرحيّة للدلالة على وقت الحدث الدّرامي بدأ في صبح يوم مشؤوم ، أين بدأت الأحداث بظهور شخصية كامل على الخشبة مضطربة تبحث عن مانيا وتسمع العديد من الأصوات مجهولة المصادر التي تقذف زوجته مانيا وتتهمها بالعهر حيث عبّر المخرج عن زمن الحدث بتوظيفه للإضاءة. فقد استغل هذا العنصر لتوضيح الزّمن حيث وظفت الإضاءة الواضحة و المباشرة للدلالة على أنّ أحداث المسرحية تدور في النهاروعن نظام الألوان ودلالتها، فإن خيارات الكاتب والمخرج الجماليّة في عملية تشكيل منظومة الألوان للعرض المسرحي "مانيا" عملت على تكثيف الدلالات كما عمقت و وضحت المعاني التي أبرزها العرض. نشير إلى أن منظومة الألوان التي تم التطرق إليها والتي تحليلنا إلى فهم العديد من الدّلالات .

يعدّ الأسود سيد الألوان،ودلالة على الوقار كما يثير إلى الحزن، بينما الأحمر فإنّه يوحي بالحركة والميل نحو مكان الحركة، إذ يعطينا الشّعور ويوحي بالجديّة فهو رمز الجلالة والعظمة يولد الإحساس بالوحدة والسر. يكون في بعض الأحيان لون غير مرغوب فيه، لأنّه متّصل عادة بالانقباض والكآبة

والحزن، أي أنّه يعبّر عن النّظرة التّشاؤميّة ،وقد ظهر اللّون الأسود في لباس كامل من خلال اختياره بدلة كلاسيكية سوداء وهي تحيل على الوقار والرّفعة

اللون الوردي: يرمز للحياة، و العواطف الحلوة الجميلة، كالحب والانسجام، والتفاهم العام مع الآخرين. ووفقًا لبعض التّجارب وجد أنّ اللّون الوردي يخلّص الانّسانفي سن الرّوضة من الغضب والفوضى أما اللّون الأحمر فتنوعت كثافته من خلال السّتار المعلقة في غرفة مانيا والتي توحي إلى السلطة والنّشاط والحيوية عند "مانيا" وكامل"وإلى الحب والهيام بالنسبة لما يجمعهما والذي يعيشه كل واحد منهما مع الآخر خاصّة بعد التّعرف على الأميرة مانيا ويرمز إلى " الثبات والصلابة في مواجهة التهم كما يحيل إلى الدم والموت الذي ستلاقيه مانيا في آخر الأحداث .وكما ظهرت "مانيا" بملابس بيضاء ناصعة رمزا لنقائهما و صفاء سريرتها فقد صبغ اللون الأبيض لباسها كرمز للقوة والسلطة العائلية، والتربية والنقاء حيث يعدّ الزي المسرحي جمالية العرض من خلال ألوانه وخطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحيّ، و بطبيعة الحال أثّر زي الممثل تأثيرا واضحاعلى إيماءاته وحركاته كعلامة لهاعلاقة ببقية المنظومات الدّلالية في العرض المسرحي. حيث أبرز علاقته بالشخصية والفضاء وحركة جسد الممثل. فاللون الأبيض الذي تميّزت به مانيا - رمز الصفاء والنقاء و كما يدل على النشاط والحيوية وأحيانا على التحدي حيث أنه عكس تواضعها و طهرهاوتمسكها بالمبادئأين يتهم الزوج الغيور كامل الزوجة مانيا بالخيانة والتستر على عشيقها وإخفائه في الغرفة من خلال ما وصل مسامعه من الجيران الذين يقذفون زوجته بالجرم ، ويلوكون سيرتها ما جعله يفقد صوابه ،يعميه الشّك عن رؤية الحقيقة لينتهي به الى قتلها قبل أن تثبت براءتها ويندم أشد النّدم بعد ذلك على تفريطه بها وتصديق أقاويل زائفة حيث يلعب الأدوار البطلان باحترافية عاليّة ليتجسد موضوع الشّك والتّفكك الأسريّ بأبشع صوره في المسرحيّة، وتصوّر معاناة المرأة في مجتمع يتقاذف فيه النّاس أعراض النّساء، ويتحكّم الغضب في أفعال معظم رجاله فتكون مأساة "مانيا" هي تصوير لكل ذلك .

2-1-2-جدول فئة مضمون بعض مشاهد العرض الثّاني:

الابعاد	القيم	الرّمزوالدّلالة
البعد التربوي	**التّفكك الاسري والخيانة**	جريمة قتل كامل لمانيا وتفكك الأسرة الذي أساسها الحب والمودة والوله
	القذف كجريمة عو اقبها وخيمة	قذف الجيران مانيا ونعتها بأبشع الأوصاف وتذكير زوجها بأصولها الغجرية التي تحمل نساءها سمعة سيئة واسقاط كل تلك التهم على مانيا دون بيّنة ولا دليل فقط لأنها من "بني عداس "يوصلها للقتل
	الشك كمرض والهوس الجنوني	تصديق كامل للإشاعات التي تدور حول زوجته وهوسه لإيجاد غريمه مهما كان الثمن فهو يبحث عن دليل الإدانة لا البراءة
	الحب يلغيه الشّك	نسيان كامل الحب الكبير الذي يكنّه لزوجته بسبب الشكوك التي أعمت بصيرته وتحويله كل ذكريات الحب التي جمعته مع زوجته إلى ذكريات حزينة كلها شكوك وخدع وهو ما جعل مانيا أتعس نساء الأرض بعدما كانت أسعدهن
البعد التاريخي	**إشارة إلى تاريخ غجر بني عداس**	غجر بني عداس وتاريخهم لدى الجزائريين وعدم تقبلهم من أيام الاستعمار إلى يومنا هذا بسبب أصولهم الغير عربية وتصرفاتهم اللاأخلاقية وتاريخ تواطؤهم مع المستعمر في فترة الاحتلال كل هذا التاريخ جعل أصول مانيا الغجرية منبوذة وسط جيرانها وأخذو يحيكون المكائد حولها ويلفقون التهم التي لا أساس لها من الصحة لكن كامل صدقها وهو أيضا فرد من مجتمعه ويحمل اعتقاداتهم وتؤثر عليه شكوكهم لتعميه
البعد الجمالي	**لذّة المحاكاة**	لذة المحاكاة: تجسيد الحكاية في عناصر ملموسة، ومحاكاة الطبيعة من خلالديكور الغرفة، الستائر السرير الصندوق أصوات دون شخصيات، موسيقى الحزن للدلالة على مواقف الشخصيتين، الاضاءة الخاصّة المركزة على بعض المشاهد في البداية والنّهاية

	لذّة الرؤية والسّمع	لذة الرؤية والسّمع: تتضح في الأزياء ازياء مانيا الدالة على أصولها وشخصيتها وثياب كامل المعبرة عن متاهته في الحياة والأجسام والانفعال بالموسيقى والرّقص والايماء ولغة الجسد المعبرة وبقوّة
	لذّة التّأليف (الابتكار)	إبداع الممثلين لعلامات أدائية تثير الدهشة التي يتقنها الشخصيتين من خلال الطابع اللعبي الذي يضفيه أداء كل من مانيا وكامل باحترافية متناهية على من خلال استثمار تقنياتالنماذج الحركية الحركات الايماءات التي تؤديها مانيا ليفهمها كامل وتغريه- اللغة الرمزية المحمّلة بالدّلالات اللامتناهية المعبرة التي تحمل أكثر من معنى وتأويل رقص ، حركات مانيا ، حركات أداء اللغوي الايقاعي .

2-1-3- قراءة في جدول فئة المضمون العرض الثّاني" مانيا" "يتضمّن العديد والعديد من الأبعاد والقيم نذكر منها :

2-1-3-1-البعد التربوي: وتتفرع عنه قيم أخلاقيّة واجتماعية بارزة، إضافة إلى البعد المعرفي، وتكمن في بعض المعارف الحياتيّة، إلى جانب البعد الجمالي الذّي يبرز من خلال اللّذة التّي يمكن أن يستشعرها المتلقي في هذا العرض المسرحيّ من خلال عناصر المحاكاة، الإيهام والابتكار بأسلوب تأثيري يخاطب العواطف ومكبوتات المتلقي

"**مانيا** "من تأليف واخراج المؤلف الجزائري "**دريس بن حديد**" مسرحيّة موجهة للكبار،يجتمع فيها الحسّ الفنّي مع الوعي الاجتماعيّ،في لغة تواصليّة، تحمل قيما تربويّة، إنسانيّة بناءة وهادفة. فالمسرحيّة تناقش قضية الخيانة الزوجية، والهويّة، والصّراع بين الخيروالشر وتبيّنقيمة الحب التّي قد يبدّدها الشّك، وكفاح المرأة لإثبات براءتها في ظل شائعات تلاحقها،وسعي المرأة من أجل الحياة بحب وسعادة في أسرة هادئة، وتضحياتها في سبيل الوصول إلى ذلك،وكيف يجب أن ننبذ الشّك باليقين،قبل إلقاء الأحكام الخاطئة ، كما تدعو المسرحيّة في مختلف مشاهدها الفرد للمحافظة على التّفاهم،وضرورة حماية المرأة لا مهاجمتها،حمايتها من كلّما قد يؤذي شعورها، لأنّها عند اليأس قد تتخلى حتى عن حياتها،**مانيا** ضحيّة شكوك الزوج، والجيران، شخصيّة "**كامل**" الذّي أعماه الشّك وعبثا حاولت زوجته إثبات براءتها

لقد حاول المؤلف والمخرج المسرحيّ في "مانيا" إلىإظهار بعض التّقنيّات المركّبة التّي تخاطب الذّاكرة الذّهنيّة بغرض تنمية المهارات العقليّة عند المتلقي، لأنّ العرض المسرحيّ ينبغي أن ينصبّ على تحقيق الفرجة مع المتعة، وذلك بتوفير أسباب اللّذة والاهتماممن خلال معايشة قصة تحاكي الواقع لتفكيك

الرّتابة، وتحويل المسرح إلى جزء من الحياة بتوظيفه للمشاهد الدّراميّة المثيرة باعتبارها أكثر المشاهد إغراء بالنّسبة للمتلقي ، ولكن الحقائق هنا، لا يعني التّسلية الأنيّة فقط ،فهي من أهمّ الوسائل التّربويّة لتنمية مدارك المتلقي. والقصد من ذلك خلق الفضول، والإثارة لدى كل من القارئ والمشاهد، فكلّما كثر الفضول اشتغل الذّهن، والإحساس بنشاط أكثر قوة، وهنا يتضافر عمل الموسيقيّ بتنوعإيقاعاتها الحركيّة مع دلالات الإنارة ،وألوانهاوالتّمثيل والدّيكور واللّغة ليشكّلوا عرضاً سمعياً بصريّاً حركياً يسهم فيتنمية الذّوق الجماليّ عند المشاهد، وسنركز على ما سبق توضيحه من أجل حلّ شفرات العرض لاستخراج أهم الأبعاد، وبالتّالي القيم التّي يطرحها العرض

كماتضمّن عرضعدة أحكام متعلقة بسلوك الأفراد، والجماعات حيث اعتبر بعضها إيجابيّ لكن معظمها سلوكيّات سلبيّة،خاصّة ما تعلّق بالجانب الاجتماعيّ،وذلك حسب ما احتوته مختلف المشاهد التّي أُتّهمت فيها **مانيا** بصفة صريحة أو ضمنية بالخيانة دون مبرر، ولا فرصة لإثبات عكس ذلك،حيث تبيّن أنّالرّجل عندما تعميه الشّكوك، ينسى أو يتناسى كلّ الحياة الأخرى، وكامل نسيّ المحبّة التّي يكنّها إلى زوجته وتناسى تضحياتها من أجله، حيث تركت أهلها، وعشيرتها، وغيّرت كلّ نمط حياتها، وتربيتها من أجله، إضافة إلى الطّاعة العمياء، والصّدق، وعديد الصّفات التي اتّصفت بها الزوجة مانيا حتى ترضي زوجها،فأخذت تدافع عن نفسها، وشرفها،وتمسّكها بعفّتها وطهرها، وهي سلوكيّات ايجابيّة يجب الأخذ بها،وقيم إنسانيّة تتّفقمعظم المجتمعات على ايجابيتها وضرورة تحلي النّسوة بها لتكوين أسرة مثاليّة

تمّ اعتبار بعض السّلوكيات الأخرى مثلالشّك، النّميمة، قذف المحصنات ،الاستهزاء والأنانيّة، السّيطرة، العدوان التّمسك بالرّأي دون البحث عن الحقائق،كلّهاسلوكيّات سلبيّة، تنهى على التّحلي بها، كما بيّنت عاقبتها وبيّنت من خلالها المسرحيّة الصّراع القائم بين الشّك واليقين، وبين الحياة والموت، بصفة مباشرة، حيث أنّ الشّك يمثله البطل **كامل** رفقة الجيران وأهل الحيّ "واليقين الذي تمثله**مانيا**"بمراهنتها على حبها والأمان فيه وبذلك تمحورت في أكثر الأحيان قيم العرض المسرحيّ المدروس حول قيم هاتين الشّخصيّتين.

يظهر من خلال جدول فئة المضمون أنّ بطل العرض المسرحي"**مانيا**" يتميّز عن غيره ببعض الصّفات العقليّة و الجسديّة، إذ نجد شخصيّتهتميزت بالقوة،والذّكاء، الغضب، الشّديد، التّسرع، والنّدم، أمّا "**مانيا**"فقد اتّصفت بقوّة الشّخصيّة ،والفطنة، الحنان، والحب والصّدق ،كما أظهرت عمليّة التّحليل أنّ البطلة تسعى إلى تحقيق أهداف معينة، قبل إثبات براءتها في الوسط الذّي تعيش فيه.

2-1-3-2- البعد المعرفي للعرض المسرحيّ "مانيا":

تجسّدت القيمة المعرفيّة في"**مانيا**"من خلال إبانة القيم الحضاريّةللغجر حيث تعرف المتلقي على غجر بني عدّاس الذّين عاشوا في المجتمع الجزائريّ قبل فترة، دون تقبل من السكان الأصليين وهو راجع إلى تاريخهم لدى الجزائريين، حيث لم يتقبل الشعب الجزائري وجودهم لاختلاف عاداتهم وأعرافهم وبعض القيم التي تخالف التعاليم والقيّم الاسلاميّة لذلك تعايش الغجر كان وجودا لقوم غير مرغوب فيهم في بلادنا قبل فترة ومن أيام الاستعمار مع ما ثبت من خيانة ،وتواطؤا مع المستعمر في فترة الاحتلال،

حيثعمل الغجر كجواسيس للمستعمر الفرنسي مما كبّر الهوّة بينهم وبين بقية الشّعب ،كل هذا التّاريخ جعل "**مانيا**" ذات الأصول الغجريّة منبوذة وسط جيرانها،فرغم براءتها أخذو يحيكون المكائد حولها، ويلفقون التّهم التّي لا أساس لها من الصّحة، لكنّ"كامل" صدّقها على اعتباره فردا من مجتمعه ويحمل اعتقاداتهم، وتؤثر عليه شكوكهم لتعميه عن رؤية الحقيقة،رفض تصديقها، وأدّى به الغضب إلى قتلها في النّهاية، وهي البريئة المظلومة .

كما كتب المؤلف هذه المسرحية مزيجا بين اللّغة التّعبيرية الفصيحة واللّغة الرّمزية الموحية، وبالتالي فقد استغلت الموسيقى، والايماء لإعطاء صورة دراميّة للكلمة المنطوقة فوق الخشبة. كما رافقت الموسيقى الأفكار والعبارات، التي أرادت المسرحيّة التّعبير عنها، وقد أدّت وظيفة المؤشر في بعض المقاطع للفت انتباه المتلقي، حيث تجاوب المشاهدون مع هذه الدراما الركحيّة من خلال إيقاع العرض و إبراز مفاصله الأساسية و الإعلان عن بعض المواقف الدّرامية، التي تجذب المتلقي ،ويبرز ذلك من خلال الإيقاع المرتفع الذي رافق هجوم "كامل" على البيت، وتصدي مانيا له،والذي جعله في الأخير يندم ندما شديداتحت إيقاع موسيقي حاد، يرتفع وينخفض حتّى يوحي بالخيبة والهزيمة، إلى جانب موسيقى موحدة الإيقاع ترافق سرد الأحداث خاصّة الاستذكارية منها .

أ/ الوظيفة التّعبيرية: وظّفت في هذا الجانب الموسيقى لتتوغّل في صميم مضمون النّص حتّى تبرز الحالات ولحظات المشاعر العميقة التي تعيشها الشّخصيّات، ويتبيّن هذا في موقف **مانيا** من التّهمة التّي رافقها إيقاع موسيقي منخفض يوحي إلى الأسى والحزن والوحدة على فقدان الشّغف، والأمان .وفي بعض الأحيان أكّدت العلامة الموسيقيّة على الجو الذّي يهيمن على العرض كما، ظهر في المشهد الثّاني الإيقاع الموسيقى المرتفع يميل إلى الانخفاض تشبه إلى حدّ بعيد موسيقى توحي إلى أنّ أحداثها تدور حول موقف حزين ونلاحظ إيقاعا موسيقيا حادا موحدايرافق الحالات الانفعاليّة للشّخصيّات .

وهنا تعدّدت وظيفة المؤثرات الصّوتية إلى أكثر من وظيفة ايمائيّة إلى وظيفة تعبيريّة .حيث أنّ المؤثّرات الصّوتيّة دعّمت جو المسرحيّة المرئيّ ودعمت اللّغة المنطوقة،وأحيانا كانت بديلا عنه إذ عمّقت الطّابع المأساويّ للحدثمن خلال خلق جوالتّرقب والقلق أو جو الغموضوالحب، كما أنّ العلامة الصّوتيّة كانت بديلا، ومؤشّرا قويّا مثل لحظات بكاء مانيا ونحيبها على حالها

أمّاالبعد الجمالي للعرض المسرحي"مانيا" :"استعان بمجموعة من القيم الجماليّة الخاصّة بالتّرفيه والتّسلية على اعتبار أن المتلقي ناقد بارع لا يمكن أن يقبل ما لا يعجبه، أو يستجيب لما هو خارج قناعاته، وتذوّقه الجمالي .ويمكن تشخيص البعد الجمالي و اتجاهاته في مسرحية "مانيا" من خلال

ب/ لذة المحاكاة: حيث تجسّدت في عناصر ملموسة، بمحاكاة الواقع الذييظهر من خلال تحليل قدرة العرض على جعل الفضاء المشهديّ بشكل سينوغرافي مخطط من أجل أن يحصلالمتلقي على المتعة والفائدة، بأن يرى شخصيات حكاياته بعينيه، ويشعر بمشاعرها، ويستخلص الحكمة والدروس من سلوكياتها وأفعالها والعبرة من الحكاية التي يراها، لتحقق الحكاية المسرحيّة ما تصب اهتمامها لمعالجته

من مشاعر الالتفاف الأسري ودعم المرأة بكل نبل ونقاء وتحرك إحساس المتلقي بضرورة التّيقن من التهم وضرورة التحلي بالصبر والهدوء في معالجة المشاكل الخاصة بالأسرة وتعطي دروسا للتقدم نحو المستقبل بشكل واضح يضمن تحسن المعاملات الاجتماعية

ج/ لذة الرؤية والسّمع (الإيهام):عملت الأزياء والأجساموالانفعال بالموسيقى والغناء على توليد الانفعال الذّي أحدثه الممثلون ببراعة، لينعكس بالحتمية التأثيرية للمتلقي فيسبب له انفعالا جماليا، نتيجة الوقع المؤثر للأثر الفني، وهذا الانفعال يتحول في حتميته إلى مكونات التذوق واتجاهاته في حواس المتلقي .فأحيانا يشعر بالدهشة، أو يصاب بصدمة فنية نتيجة رؤيته شيئا واقعيا أوغير مألوف، أو عند سماعه لتلك التهم السّاخرة، أو الموسيقى حيث سعت إلى الانتقال بالمتلقي من مشاعر الحياة العادية، وتصورات المبتذلة واعتيادها الممل، إلى النشوة الجمالية، وانسجام حتميتها الفنية، ولكن هذا الأثر الفني لا يلبث إلا لحظة عابرة، حتى يسلم المتلقي من بعد إلى قلق ممزوج بمتعة فنية فيحمله الأثر الفني معه ويتحول به في أجوائه السحرية، تاركا لأفعاله التّأملية فرصة الانتقال إلى الواقع المعاش إلى أن يلم بالأثر الفنّي إلماما كافيا، يشعر معه بتكامل أجزائه تكاملا هو في أساس المتعة الجمالية الحقة.

د/ لذة التأليف (الابتكار):وتمثلت في تمتع الممثلين بقدر كبير منالمرونة الداخليّة والجسديّةواحترامهما المتفرج، لضمان استيعابه ومتابعته لما يُقدم له نصاً وعرضا، وقد تبيّن من خلال تحليلنا للعرض امتلاك الممثّلين أدوات إبداعيّة بشكل جيّد، وفهمهما واستيعابهما لشريكهما المتلقي،زماناً، ومكاناً .ويظهر من خلال ما سبق أنّ مسرحية "**مانيا**" شغلت الكوليغرافيابدقة متناهية، وتفوّقت في الانتقال فوق خشبة الرّكح دائريا وعموديا ،وأفقيا كما استعانت المسرحيّة بالموسيقى الوظيفيّة المؤثّرة والإيقاعات المنسجمة مع المنحى الدّراميّ للحدث .و تمّ اعتماد الممثلين الزيّ المسرحيّ المناسب لتشخيص الأدوار، التي تمّ تقمّصها بكل جدارة، وقد عكس هذا الزّي بدقة متناهيّة، ما كانوا يريدون التّعبير عنه،إضافة إلى الكلمة، والايحاء عالي الدّقة .لذلك بدأت المسرحية بأداء حركيبإيقاع منخفض يميل إلى الارتفاع،

وتنتقل الأحداث إلى المشهد الثّاني من خلال تحبيك سيمفونية الشّك وبإيقاع يوحي إلى الحزن و الأسى والوداع تحيل على عالم الشّك والخوف والحسرة والدموع. وقد صاغها المخرج في طابع سينوغرافي مأساوي كما تبين ذلك من زي "كامل" الأسود المشحون بالتوتر والحزن. و في هذا الظرف الصامت أحس المشاهدون بالرهبةوالتوتر والتأزم النّفسي والمعايشة الوجدانية الحقيقية للأدوار التي تم تجسيدها فوق الرّكح. و نسجل كذلك أن الإكسسوار كان وظيفيا في هذه المسرحية وخاصة الصندوق الذي تحول إلى رمز للبغاء بالنسبة لكامل والتمسك بالمبادئ و لقيم الأسريّة الأصيلة للمرأة. وعظمتها فشكلت قيمة اجتماعية حاولت المسرحية تثبيتها في ذاكرة كامل. وتجسدت علاقة الممثل بالمشاهدين في تطهير نفوسهم المنبهرة بوقع المشاهد المسرحية، و ذلك بإثارة الخوف والشفقة واستعمال المواقف الحقيقية الخلاقة في جذب المتفرج و كان تدخل الجمهور في كل مرة بالتّصفيق والتّشجيع والانسياق وراء الإبداع الفني للمسرحية التي

كانت في بعض الأحيان تبهرهم بالحركات الكوليغرافية ،والحبكة القصصية الحزينة. لكن هذه المسرحية وبدلالاتها الرمزية تثير صعوبة على مستوى التلقي؛ لأنّها تخيب أفق انتظار الجمهور وتخرج عن السّائد في التّعامل مع المسرحيّات الاجتماعيّة الكلاسيكية. و هذا نتيجة المشهد الدراميّ الذّي يصوّر الموت الرّمزي ل"مانيا". وبذلك يؤسّس لذوق مسرحيّ جديد في مسار المسرح. ولا أبالغ إذا قلت بأنّ هذه المسرحيّة تشكل جديدا في السّاحةالفنية والجمالية وتشكّل انعطافا مهمّا في مسار المسرح الجزائريّ وتعبّر عن نضجه السّينوغرافي، وكماله الفني والجمالي

. وما أورده الجمهور من استحسان وإعجاب إلا دليل على السّمو الدّراميّ للمسرحية وتشّكل المسرح النّاضج والعرض الشامل الذي ينفتح على أحدث التّقنيّات والمدارس والمناهج المسرحية لدى الغربيين والعرب على حد سواء.وقد أظهر الممثّلون كفاءة عالية وقدرة فائقة في مجال التّمثيل والانتقال فوق الخشبة وتشخيص المأساة بأجسادهم، ووجوههم وتعابيرهم الواضحة الدّالة، وتمكنا من تحقيق عنصر الفرجة وإثراء التّحقّق الفنّي من خلال جدليّة العرض والمتلقي، تلك الجدلية الفنية الممتعة التي ترجمت عبر التفاعل الحميمي والاندهاش الناتج عن إعادة القراءة وملء تجسيد الدّوال الرمزية والفراغات الفنيّة والجماليّة، في الأخير يتبين أن مسرحية **"مانيا"** تركت أبعادها القريبة والبعيدة بياضا دلاليا ينتظر التّأويل ونقطا فارغة في حاجة إلى تفسير، والمعايشة البانية والتّفاعل القرائي الهادف من طرف المتلقي.

3- مشاهد العرض الثالث" " صهيل الفرس" :

3-1- جدول فئةالشّكل:

الرّسالة غيراللّغوية									الرّسالة اللّغوية	
رقم المشهد	المنظر البعد الفضاء	الديكور	الشّخصية المحوريّة	الشخصيات الثانويّة	الزّي المسرحيّ المكياج والشّعر	الايماء	الملحقاتالمسرحيّة	الإضاءة والألوان	النّص الدرامي والحوار	الموسيقى والمؤثرات الصوتية
	صحراء مفتوحة	خيام وبيوت بدويّة		الطفل1 مزارع الإمام الراوي	أزياء بدويّة جزائريّة تقليديّة المزارع يرتدي جبّة وعمامة الإمام يلبس جبة	شبان يجرون للدلالة على المسارعة لتلبية نداء صلاة الصبح	الصّحراء برمالها وكثبانها وأنوار المصابيح والخيام وبعض السّيوف مرشوقة في السّاحة بجانب	شفق الصبح وأنوار تضيئ عتمة الليل	خروج شاب بلباس عربييتجوّل ويقرع الدُّف ليستيقظ أهل المنطقةالطفل 1: (ينادي) "بوطيبا ..بوقرين".. وهم يتجمّعون ليذهبوا إلى شيخ المدرسة القرآنية لتكرار السور الصغيرة - مزارع: (مارا على المدرسة القرآنية) "السلام عليكم - الإمام: وعليكم السلام - الراوي :"الأغواط" ولاية من جنوب الجزائر، تبعد عن الجزائر العاصمة بحوالي 400كلم، تمتدُّ بساتينها، ومبانيها، ومساجدها العتيقة عبر سهوب واسعة، وجبال شامخة، ومراعي خضراء، تتميَّز المنطقة بطابعها السَّهي الرَّعوي والفلاحي، كما أنها تقع ما بين التّل والصَّحراء عند سفوح سلسلة الأطلس الصَّحراوي. أما مناخها فهو شبه قاري، يتميَّز بالحر صيفًا، والبرودة شتاءً تتهاطل الثُّلوج ببعض المناطق التي يزيد ارتفاعها على سطح البحر 800 كلم. يتميَّز ريف صحراء الأغواط بتواجد العديد من القبائل العربيَّة	صوت آذان الفجر متزامنا مع صوت صياح الديك قرع على الدف (البندير)

					بيضاء وقبعة إسلاميّة		قربة ماء للسائرين		الرَّاحلة، التي تُقَاسَم سكانها الأصليون العادات والتَّقاليد ، ومن بين هذه القبائل : (الحرازليَّة، والمخاليف، والعبابدة، والحجاج) وغيرهم .يعيشون على الرَّعي وزراعة الأرض ، كما أنهم يقيمون في خيام من الوبر . أيام الصَّحراوي الأغواطي تغدو في الرَّعي والتِرحال إلى أماكن العشب، والماء، وتعريب الأطفال، وتحفيظهم القرآن وأصول الصَّيد وركوب الخيل، وأسرار الصَّحراء	صوت القرآن يعلوا
				أطفال المدرسة القرآنية + أطفال القرية			المصاحف والألواح والعصى		-أطفال المدرسة القرآنيَّة : يختمون الجلسة ويقرأون دعاء الختام، ثم يهتفون"يا الطَّالبٌ سَرَحْنَا سَرَحٌ قَلْبَكْ للجَنّةبعدها : يذهبون إلى خيامهم وينادون أصدقائهم " مخلوف ... بوقرين .. يزيد	
				أهل المدينة	أطفال القرية أيضا يلبسون أقمصة بيضاء				دخول أهل مدينة : يقرأون دعاء الصُبح-.	دعوات اهل القرية
						رفع الأهالي الأيدي للدّعاء			دخول شيخ القبيلة: (يجول نواحي العرش) الله يعمَّر هَاذْ البْلاد ويْزِيدْ يْعَمّر، ولْعدُو رَاسُو يْسَمَّر، هَاتْ القَمْحْ وهَاتْ الشْعِيرْ وطَمّرْ، يَابَنُي ادمْ هَاذِي مَؤُونَة لا تْقَمّر هَاتْ الشْعِير هَاتْ القَمْحْ وطَمَّرْ، يا بَنُو ادم لا تْقَمّر ،هَذِي بْلاد عْلِيهَاْ لَهْلال يْهَلّ ويَقْمَرْ .	
				3 نساء بائعة قماش + المرأة 1 والمرأة 2		شيخ القبيلة يطوف على العرش ثم يجلس على كرسيه الخاص يقرأ دعاءه ويقف			شيخ القبيلة : " لِي مَاهُو فالمَطْمُرَة رَاهُو فالشْكَارة ، وحْنَا مَانَاْ حْيَارَة ،رَبِي كَايَنْ فِي قَلّبْ كُل كَايَنْ رَبِي كَايَنْ ومَنَا مَكَة نُورها بَايَنْ. هَذِي صَحْرَتْنَا صَحْرَةْ لَقْوَاطْ، فِيهَا قَبَائِل لَرْبَاعْ حَطُّوا، وعلى جْنَاحْهَا قَبِيلَة لمْخَالِيفْ بَجْنَاحْ السْتَرْ تْقْطُو هَاذِي صَحْرَتْنَا." شيخ القبيلة: صَحْرَةْ لَقْوَاطْ أَهْلا وسَهْلا بِيكُم" ثمّ يخرج أهل المدينة يخرجوا-المزارع : يتجول الأطفال : يلعبون ويهتفون " بُوطَيْبَا ... بُوقْرِينْ " نسوة : يخرجن من خيامهن يلتقين ببائعة القماش -بائعة القماش : يَخِّي مَاكَانْش الرْجَالْ.	
									المرأة 1 : مَاكَانْشْ مَاكَانْشْ .. يَا الله زَيْنِي الفَال. بائعة القماش: المَرَّةْ لِي فَاتَتْ جَاو الرْجَالْ ويْقَال. -المرأة 2 : خَلِيّنا مَن القِيل والقَالْ. المرأة 1: وزِيْلْنَا السَّلْعَة وقْلِيلْنَا كَمْ وشْحَالْ. -بائعة القماش: نْورِيْلكُم السَلْعَة بْحَال بْحَال تَعْجَبْ كُلْ مَنْ تَزِيّنْ الفَال. -المرأتان: بْحَالْ بْحَال وَ نْزَيّنُوا الْفَالْ؟ -بائعة القماش: وَلا وَحْدة عَلى الثْمَنْ تْسَالْ. -المرأة 2 : اايوْاه. -المرأة 1: لا لازَمْ الوَاحَدْ يْسَوّلْ هَاذَا وَاشْ فَالبالْ. -بائعة القماش : يْمَالا خَلُّوني نْرُوحْ (تريد الذهاب.(-المرأة 1 : (لا تدعها) وبِينْ تْرُووحْ؟ المرأة 2: (لا تدعها تذهب) خُوذِي مَاكَانْ.بائعة القماش: نْخَافْ أَنَا مَن الإنْسَانْ . المرأة 2: رَبّي عْلِيكْ لا مَانْ.// المرأتان: يَا الله وريّنا نْشُوفُو. -بائعة القماش: هِيه أَرْوَاحِي نْوَرِيلكْ الجْدِيدْ.(-بائعة القماش: هَذَا قْمَاشْ مَنْ صُوف لكْبَاشْ، وللرْجَال كَاينْ الشَّاش، وهَاذَ لقْمَاشْ يَصْلَحْ لْلْبَاسْ وللفْرَاشْ ... ايه هَاذْ لَقْمَاشْ شْرِيتو مَنْ عَنْدْ هَنْدِي صَالحْ، مَا هُو غَشَّاشْ. المرأة 2: (مستغربة) يَعْنِي هَنْدِي صَالحْ مَا هُو مَحْشَاشْ؟ -بائعة القماش: (ترد مدافعة) لالا ذَا رَاجَلْ ويُضْرِبْ بالرشَّاشْ .	هتاف من الأطفال
						يلتفتن يمينا وشمالا لتفقد اوضاع الزقاق تلتقي				

				النسوة ويسلمن تمسك المرأة البائعة لا ندعها تذهب تطمئنها المرأة2 تعرض لبائعة قماشا للنسوة وهما يتفقدان السلعة تندهش المرأة وتستغر ب لكن البائعة تدافع فتضحك المرأتان تمسك خاتما وتتأمله تعطيه للمرأة 2 تتأمله وتعيره تأحذه الاحرى وتتجول تلحقها البائعة					

-المرأتان: هَهْ هَهْ هَهْ رَاجلْ وبالرَشَّاشْ ؟!
-بائعة القماش: (تنحنح)
-المرأة 2: وَرِينَا نْشُوفُوا وَاشْ كَايَنْ ثَانِي ؟
-المرأة 1: يَا الله يَا سِيدي.
-بائعة القماش : هَاذَا خَاتَم فضَّة عْلِيه صُورة قَطَّة.
-المرأتان: قَطَّة !! هبه
-بائعة القماش: (تعطيه للمرأة 2) وَهَاذا خَاتَمْ نْحَاسْ عْلِيه صُورة وَاحَدْ مَنْ النَاس.
-المرأة 2: (وهي تعيره) وبِنْ وبِنْ وبِنْ الصُورَةْ مَاهِي بَاْيْنَا السَاسْ مَنْ الرَاسْ.
-بائعة القماش: (تردد كلامها) السَاسْ مَنْ الرَاسْ .
المرأة 1: تأخذ الخاتم من المرأة 2 وتتجول
بائعة القماش: نْتِي ثَانِي.... يَا أختِي رَانِي نَجْرِي مَنْ وَرَاكْ.
المرأة 1: هَاذي صُورَةْ وَاحَدْ مَنْ الحُرَّاسْ ورَافَدْ فِي إِيدُو كَاسْ.
-بائعة القماش: (تردد كلامها) ورَافَدْ فِي إِيدُو كَاسْ -المرأة 2: (تأخذه من المرأة 1 لتعيره مرة أخرى) شُووفْ اَسِيدي هَذا مَا هُو كَاسْ هَذا فَاسْ.
بائعة القماش: (تردد كلامها مستهزئة) هَذا فَاسْ .
بائعة القماش: يا الله نْبِيعْ وَلا قَاتكسَار الرَاسْ
المرأتان: شْحَالْ شْحَالْ.
بائعة القماش: الخَاتَمْ ب 220 دينار ولقْمَاش 20 دِينَار
-المرأة 2 : (وهي تشتري الخاتم) هَذِي 100 وهَاذِي 220 خُوذِي 220
-بائعة القماش: (سعيدة) هه الله يَرْحَمْ الوالدِينْ.
-المرأة 1: (وهي تشتري القماش) هَذِي 15 دِينَارْ.
بائعة القماش: قُلْنَا 20 دِينَار.
-المرأة 1: شَدّي ولا نْشَعْل النَارْ.
بائعة القماش: يا لَطِيفْ هَذا دِينَار يَدِي للنَار وَتْزِيدي تْشَعْلِي النَار.
-المرأة 1: 15 دِينَار وَاْشْ لِي صَار ثم تذهب.
بائعة القماش: رُوحي مْسَامْحَة لا شيء صَار ولا شيء صار
بائعة القماش: (بتهكم) إن شَاء الله لَقْمَاشْ يَاكْلُو الفَار.
المرأة 1: (عائدة لها) وَاْشْ قُلْتِي.//
بائعة القماش: ولا شيء صَارْ.
المرأة 2: أسمْعِي تْجِي مْعَانَا فِي تْوِيزَا ؟بائعة القماش: تْوِيزَة
المرأة 1: مَنْهَا مَاعُونَة وخَدْمَة وتَحْوِيسَة
بائعة القماش: ايبه تْجِي إنْ شَاء الله نْجِي –
المرأة 2: (وهي تتستر بلباسها) رَاجَلْ.
-بائعة القماش: انَا ثَانِي رَاجَلْ.
-المرأة 1: (وهي تتستر بلباسها) رَاجَل صَحّ
بائعة القماش: (تتستر بلباسها) .رجلان: (وهما يمران) احَم احَمالنسوة: (يخرجن وهن يتسترن بلباسهن).
-شيخ القبيلة: (وهو داخل) سُبْحَانْ رَبِي هو المُعِز هُو القَدَّار والقَهَّار ،هُو لِي يَرفَعْ الشَانْ رَبِي هو لِي يْنَزَّلْ الأَمْطَار في كُل الأَمْصَارْ.
-الحكواتي: (يجلس على كرسي العرش) بسم الله الرحمان الرحيم: «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ» صدق الله العظيم خَرْجُوا لُولادْ رَافْدِينْ حُلَمْ الوَالْدِينْ، خَرجُوا لُولادْ حَاجَة الأرض رَافدِينْ، خَرْجُوا لُولاد جَاجَة الوَالدِينْ رَافدِينْ، يَارِبي

تضحكن بصوت محتشم

تضحك

				تأخذه المرأة 2 لتمعن النظر فيه تحرك فمها وتستهزأ ترد عليها وهي تحرك جسمها باستهزاء تخرج النقود وتضعها في يد البائعة تفرح البائعة وتبتسم		شيخ القبيلة الحكواتي أطفال القبيلة الراوية الحكواتي نساء القبيلة المزارعون أهل القرية أطفال ورجال الراوي المزارع 01 المزارعون القصاد هو رجل ينشد	هَذِي أَرض جَفّت، وَلاتٌ صَلّبَة مَحْتَاجِينٌ مَنَّكٌ مَاعُونَة، يَارِبِي أَسْقِينَا أَسْقِينَا بَالغَيثٌ النَّافع. -دخول الأطفال: (يهتفون ويلعبون) بُوقَنْجَا وَجْعُوا رَاسُو يَارِبّي بَلَغْ سَاسُو. الراوية: بوغنجة عادة اجتماعية متجذرة في عمق التُّراث الجزائري عموما، يُحيها سكَّان عدة مناطق بطرق مختلفة بغرض استجداء المطر؛ حيث يقوم السكَّان بجمع الدَّقيق، والسَّميد، وهي العادة التي يقوم بها الفتيان الذين لا يتعدَّى سنهم 12 سنة. يطوفون بالخيام حاملين فزَّاعة برأس ملعق كبيرة، بعد أن يكونوا قد زيَّنوها والبسوها زيّاً فولكلوريا، وكل خيمة يقصدونها يقدَّم لهم شيء ما مثل: (الدقيق، والزيت، والفلفل، والطماطم) وهي المواد التي تستخدم في إعداد نوع من الحساء يعرض في السَّاحة حيث يأكل منه كل من يصادف طريقه هذا الطبق البسيط ،كما يتبرَّع بعضهم بنصيب من المال لتوزّع فيما بعد على الفقراء ويطلب منهم الدُّعاء لأجل نزول المطر، ويتضرَّع الجميع إلى الله كي ينعم عليهم بالخير. يجري الفتيان بفزَّاعتهم العملاقة بين الخيام، والمنازل مردّدين :{ بُوغَنْجَة... بُوغَنْجَة وَجْعُوا رَاسُو يَا رَبِي مَلَّخْ رَاسُو } ويقيم الكبار صلاة الإستسقاء ا. -الحكواتي: (وهو ذاهب إلى الكرسي) بُوغَنْجَة وَجْعُوا رَاسُو يَا رَبِي مَلَّخْ رَاسُو ... لِي يَعْطِينَا لَعْوِيدْ رَبّي يَعْطِيهْ لَوْلِيدْ ولِي يَعْطِينَا لَفْيَلا رَبّي يَعْطِيهْ الطْفَيلة ..و لِي يَعْطِينَا الهَرْمَاسْ رَبِي يَعْطِيه لَولِيد ويْسَمِيه الوَنّاس ...إييه. بُوغَنْجَة مَا هِي الا مَنْ صُنع الإنسان. الإنسان عَنْدُو كْثِيرْ لَبِيبَان يَعْنِي مَنْ طَبّعُو فَنان.ما الحَقّ والصَحّ راه مَنْ عند الفُوقَاني الرّحيمالرّحمَانْ -الحكواتي: (صوت الرعد) الحمد لله . -الأطفال: (يهتفون ويجرون) صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا، صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا. -النسوة: (يخرجون من خيامهن) يزغردن -المزارعون : يحمدون الله عل نزول المطر. -أهل القرية (أطفال ورجال): يحتفلون ويرقصون بالسّلاح على أنغام البندير والطَّبل. -الأطفال: (يخرجون ويقفزون وهم يهتفون) صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا ،صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا. -المزارع 1: (يهتف على سكان الخيام ويتجمعون حوله) يحثُّهم على التَّعاون معه //المزارعون: بَدَأُوا عملية الحرث .)القَصّادْ والطفل: (ينشدون والمزارعون يتبعوهم يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ لُوُ لا نْتُومَا مَا صَلّحَتْ صَالْحَةْ*ولُوْلا دْوَاْكُمْ مَا لْقِيتْ طْبِيبْ يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ وَ إلى تَنْظرُوا لِيا نَظرَة صَالْحَة*خْضَار عُوْدِي وجْنَانِي يْطِيبْ يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ وَإلى تَهْجَرْنِي عَدّمَتْ الرّاحَة ***يخْتَارْ أَمْرِي و رْجَايَ يْخِيبْ يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة **و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ وَنْجِي لَجْمَاكُمْ نَايَهْ دَلُوني *** وَ أنَا فِي رْعَاكُم أَرْجَالْ الله يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة ** و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ ...اللهم صَلِي عَلى النبي اللهم صَلي على النبي، اللهم صَلِي على النبي اللهم صلي على النبي بتسارع(صاحب العلم: راكب على خيل حامل للراية الجزائر		تغطي يديها وتتستر بلباسها تلملم الأخرى لباسها تقدم على الذهاب بتهكم	أحم أحم نحنحة الرجال للدلالة على قدومهم

				قصائد شعر ومعه ولد صغير	وتغطي وجهها يجلس على الكرسي المخصص له				والإماراتيَّة يتجوَّل وراء الخيام/طفل (يدخل) -الحكواتي: يَارَبِي بِيْنَاتْنَا... بِيْنَاتْنَا حَدّ يْلاقِي بيه، أَرضْ رَبِي وَاسْعَة وأَرْض المُسْلِمِينْ واسْعَة بلا حَدّ. -طفل: أَنَا نَزْرَعْ لارض ولْخُويَا إيْدِي نْمَدّ . -الحكواتي: على العَصَبِية على لَفْرَاق لازم نْحَد. -طفل: شْنَاتْنَا (تفرقنا) وشْنَاتْ الأمة مَنْ عْلِيه يَحَد . -الحكواتي: إِتحَادْنَا فِي بَعْضَانَا هي الجَوابْ هي الردّ ،ياربي بِيْنَا وبِيْن أَهْل الشّيْطَانْ أَبْنِي أَلْفْ سَد وسَد وسَد ... -الطفل: اللهم لَك الحَمْد/.الحكواتي: يا أيّها الوَاحَدْ الأحَدْ. -الطفل: يَا رَبِي زِيْد بِيْنَاتْنَا و وَحَدْ -الحكواتي: يَا رَبِي زِيْد بِيْنَاتْنَا و وَحَدْ - /// .الطفل: (خروج الطفل.(-الحكواتي: (ينادي بصوت مرتفع) يا صحاب لعلام يا صاحب العلم. -صاحب العلم: (على الجَمَلْ حامِل الرَّاية الجزائروالإماراتيَّة -صاحب العلم: (يعطي الرايتان للرجلان .(-الرَّجلان: (يحملان الرَّايتان ويتجولان على الأنغام الزَّغاريد -القَصَّادْ و الطفل: (يؤديان الرقص الرجالي التقليدي. (-الحكواتي: ما شاء الله .// النسوة: (يدخلن المرأة 1: (تعمل على القرداش) كِي صْبَحْتِي لْمُيْمَة ؟انشاء الله هَاذْ لْعَامْ زِينْ . -المرأة 2: (تعمل على المقزل) إيْه العَامْ يْبَانْ من خْرِيفُو مَا دَراو النَاسْ الزّينين. -المرأة 3: (تنقي الصوف) يَعْطِي للكْبَارْ السّن ولْولادْ الصْغَار وربي عْلِيْنَا مَنْ -.المرأة 1: سُبْحَانُو مُولانا رزاق حْنِينْ. -الطفل: (يحمل الصُّوف) لْمُيّمَا لْمُيّمَا هَاكِي الصُّوف هَاكِي . -المرأة 3: (متذمرة) زِيد زِيد صَحِيْت بُيا حُطْ حُطْ خلاص روح...انتِ شدّي لمقزل وانتِ شدّي القرداش وانَا اعْطُونِي قُفَاتْ الصُّوفْ المُسخِينْ -المرأة 2: (مُشِيرة على الصُّوف) رَجْعُوا بِيْهم الرَجَالة مَنْ أرض الحَرثْ فِيهُمْ عَلامَات الطِيْن. -المرأة 3: إبيه هَاذُوك الرجال يْشَمُو ريحت لْمْطَر ينوضُو يَحْرثُو ماخَلاوش شْبَر فَلْرضْ. -المرأة 1: لُوكَانْ مَاهُو الحَرثْ تَاكْلِيْنَا بالطُول والعَرض. -المرأة 2: اَحَمْدِي رَبِي . اَكْتَلْنَا الجَفَافْ ومَتْنَا بالعْطَش وُزَادْ عْلِيْنَا المَرْض. -المرأة 3المَرضْ سْمعواانَا جِيتْ نْعَاون فِيْكُم هذا هُوالغَرضْ. -المرأة 2: هذا وَاجب وفَرضْ. -المرأة حنان: (مستهزئة) هَذا وَاجَبْ وفَرضْ .. وَاجبْفَرضْ. -المرأة 1: (مُشيرة إلى المرأة 3) مَسْكِين صَاحبنا حَسّاسْ. -المرأة 2: وبْبَاتْ الليلة عَسَّاسْ. -المرأة حياة 1: والله يْبَاتْ بلا نْعَاسْ . -حنان: (مستعجبة) حَسّاسْ عسّاسْ فيها بَاسْ!!.. /حنان :حياة -حياة: ما فِيها بَاسْ. -المرأة 2: (ترفع لباسها من القلق) أُسْتِرِي رُوحَكْ. -حنان: (مُشيرة لحياة) شُوفِيها لا نُضَرْبْهَا نْخَلي فِيْهَا وَصْمَة. حنان (متذمرة) أووف -/المرأة 2: خْلاصْ خْلاصْ. . -المرأة 2: وَاشْ خَصّكْ.//حنان: خَصّنِي لَعْطُور وكِيلو بْخُور. المرأة 2: خَصّها لَبْخُور... -دخول المزارع حامل شُعلة (تحضيرا لدخول فرقة	
				صاحب العلم الحكواتي الطفل					
				الرجلان النسوة في القبيلة المرأة 1					

						المرأة 2 المرأة 3 الطفل حياة المرأة3 حنان المزارع رجلان يحملان رداء ابيض فرقة المديح علي وجوهرة الحكواتي الفرقة المديحية العريس والعروس	المديحالنسوة: (رجلين حاملين لرداء أبيضتحضيرا لدخول فرقة المديح – زغردت النساء (-دخول فرقة المديح: (يتجولون) الله الله يَارِبِي وأغْفَر ذَنْبِي ولصَلاةٌ على النَبِي لِيْهُمْ طَيَّارْ. صوت اتٍ من بعيد: يَاتَلْ الطْرِيْق يَرْحَمْ وَالْدِيكُم. -النسوة: (مذعورات وهن يخرجن) رَاجَلْ رَاجَلْ ..... -الحكواتي: لِيْنَا لِيْنَا فِي الحُبْ قْصَايد كْبَار لِيْنَا ..... قِصَصْ كثار " أحمد " لَسْمَر ولد الرَمْلَة (مُشِير للمزارع) حَارس الحَمْلَة ماعَندُو خَذْلة مَاعَنْدُو خُوفْ، عَمْتُو النَخْلَة صَدْرُ وَاسَعْ، قَلْبُو يَافَعْ للخْلانْ نَافَع، ضَد الشَر يْدَافَعْ- المزارع - الحكواتي: "علي" و "جوهرة" فِي التَارِيخْ مَذكُرِينْ، قْصُور الصَحْرَاء عْلِيهُم شاهدين "علي" خْذَاو مَنّوا" غْنُوةْ" مَنْ قلبوا عْطَاوهَا لولد عَمّو زوجة. يتقدم "علي" على جْوَادْو فَارسْ وعليه الكْلام يَتْسَلَلْ فاليل ويُدخلْ خَيْمتهَا في يُوم زْفَافْهَا يأخُذهَا مَنْ ولد عَمُو لِي خْضَاهَا عليه عْنُوة بعد مَاكَانَتْ في قلبوا "غْنّوا" رَاحَتْ مَنّو وصْبَحْ فِي غَفْلا واش يْنَسّي .. واش يْنَسّي فلألفة ،واش يْنَسّي في هاذ العَشْرا خْضَاهَا تحت ذراعو وجَال فِيها فالصحرا. -المزاع: (يدخل وهو يهتف) يا "بُوقْرِينْ " يا "بُوقْرِينْ... " -الحكواتي: (مُكمل) فَالِيلْ السَارِي فالصّحرا مْشَاو .. قَالتْ القَبِيْلة ضَاعُو مَاعُو فالصّحرا رَاحُو... -الحكواتي: (ينهظ) سِي عَبد الله بَنْ كَرّيو وفاطمة الزَعْنُونية قِصّة ،دَارتْ للعَاشْقِين غُصّة لَمّا يَخْتَارْ الإنْسَان بِيْن المُوت والمْنْفَى واش الشيء لِي يْنَسّي فالألفَة واش مَنْ خَدْمَة واش مَنْ حَرفَة قِصة عَبد الله بَنْ كَرّيو وفاطمة الزَعْنُونية تَبْقى فِي قَلْبْ كُل وَاحَدْ فِي قلب كل عَاشقْ حتى يتوفى، قَمّر الليل... قمّر الليل خْوَاطْرِي تَتْوَانَسْ بِيْه **يْهَا أُوصَافْ يَرْضَاهُمْ بَالِي يَا طَالبْ عَنْدِي خْلِيْلَة لِيْك شْبِيْه *** مَن مَرْغُوبِي فِيه صَهْرُو يَحْلالِي نْبَات نْقَسّمْ فِي اللَيَالِي نُنْظُر لِيه *** حَتى يُفْرُقْنِي مَنّو الحَذَّارْ التَالِي يَا تَشْطَانِي خَاطْرِي وَاشْ يْدَاويه *** وِينْ الطَبْ لِي نْصِيبُو يْنَاسَبْ لَعْلالِي سَالُو عْلَى مَحْبُوبْ قَلْبِي سَالُو عْلِيه سَالُو على مَحْبُوبْ قَلْبِي سَالُو عْلِيه... -المزارع: شَفْتْ الزين المَدّاح ، على طَاوسْ لُوداح ،رَبَاوه نَاسْ مْلاحْ ، في حُوشْ الدلال، شَفْتْ زِين المَدّسُوسْ، على زِينة النْفُوس ، رَبَاوه نَاس مْلاح ،مَحْلا لي عَنْدو عْرُوس في زْوَاج لَحْلال -.. الفرقة المديحية شَوْقْ الرَسُول اَفْنَانِي *** وتْحَيّر الفُؤاد ما صَبْتْ يا خَلانِي. *** لا مَالْ ولا زَادْ شَوْقْ الرَسُول اَفْنَانِي *** وتْحَيّر الفُؤاد ما صَبْتْ يا خَلانِي *** لا مَالْ ولا زَادْ عَنْ رَوْضَة القُبة *** فِيْهَا الفِيْن صلاة فِيهَا صَلاة مَكْتُوبَة *** دْوَا مَنْ بيه ازْدِيَادْ شَوْقْ الرَسُول اَفْنَانِي *** وتْحَيّر الفُؤاد ما صَبْتْ يا خَلانِي *** لا مَالْ ولا زَادْ يَا صَفَوة الخلاق *** يا شفيع العباد فيك الصاد الباري *** أهدانا للرشاد		

									شَوْقُ الرَسُولْ اَفْنَانِي *** وتْحَيّر الفُؤاد ما صَبّتُ يا خَلاني *** لا مَالْ ولا زَادْ يَا أَهْل الشَمَايل شِيلُوني *** يَا أَهْل الشَمَايل شِيلُوني نَنْظُر مُحمد بَعْيُن *** يَا أَهْل الشَمَايل شِيلُوني -الحكواتي: (ينادي الجميع) يَاجْمَاعة يَاجمَاعة اليُوم رَاكُم مَعْرُضِين عَنْد "بوقرين" شُوف شُوف (يشير إلى بدا نزول الأمطارأهل القرية: يَاخِيْرك يَارِبي... يَامْصَلي على الحَبِيبْ ... الله يْبَارك / يبدأ العرس. . -الفرقة المديحية: (ينشدون مع زغاريد العرس (والصَلاة والسَلامْ عْلِيْكْ يَا سِيّدنَا رَسُول الله *** والصَلاة والسَلامْ عْلِيْكْ يَا سِيّدنَا رَسُول الله والصَلاة والسَلامْ عْلِيْكْ يَا سِيّدنَا رَسُول الله *** والصَلاة والسَلامْ عْلِيْكْ يَا سِيّدنَا رَسُول الله أَلفِينْ صَلاة والفِيْن سَلامْ عَلِيك يَا سِيّدنَا رسُول الله *** والصَلاة والسَلامْ عْلِيْكْ يَا سِيّدنَا رَسُول الله دخول العرسان بلباس مزيَّن التَّقليدي. الفرقة المديحية: (ينشدون مع الطَّبل والرَّقص التقليدي اللَّهم صلى على النبي* اللَّهم صلى على النبي* أحد أفراد الفرقة: (صلاة مديح الرَّسول للأعراس) وصلُّوا على محمد، وصلُّوا على محمد ،وصلُّوا على محمد، وبالعاشقين وزيدوا، وقَال سِيّدنَا فَلقُوم، وقال سِيّدنَا فَلْقُوم، ولا نْخَافْ ولا نَذَمّ، ويا حْمَامَة العَطُوشْ، ويا حْمَامَة العَطُوش، ويا حْمَامَة العَطُوش، ويا حْمَامَة العَطُووش، واش مَنْ حْمَامْ يْحَوَمْ ليا!!، ويا صْقَيّرا جَبْنَاك، ويا صْقَيّرا جَبْنَاك، ويا مُول لَعْلاقْ سَبْعة (صوت المكاحل) ، ويَاسَمْرَا طَال الحَال، ويَاسَمْرَا طَال الحَال، ويَاسَمْرَا طَال الحَال رُودي جْوَابك ليا (زغاريد) ، وحَااطين فصحّرة لَكْهِيفْ، وحَااطين فصحّرة لَكْهِيفْ، وحَااطين فصحّرة لَكْهِيفْ بِيْنَا وبين نَاس الشَارِقة، وعَاايطوو لْجَلّول، وعَاايطوو لْجَلّول، وعَاايطوو لْجَلّول، وفَارسْ العَلْفَة ولد خَيّرة !!! وتْقَابْلُو ثْنِينْ ثْنِين، وتْقَابْلُو ثْنِينْ ثْنِين، وتْقَابْلُو ثْنِينْ ثْنِين، وصَلُّوا على مُحَمّد !!! (زغاريد النسوة) ////**بدأ الاحتفال** -الفرقة المديحية: (حركاتاستعراضية بالبنادق التقليدية -الفرقة المديحية: (رقص التقليدي مع الزرنة) -العرِيس: (يتوسط الفرقة المديحية) -الفرقة المديحية: حركات استعراضية بالسيوف) -الفرقة المديحية: (رقص استعراضي متكامل التقليدي -النسوة : (رقص تقليدي بالزي التقليدي) فرح يعم المكان. الفرقة المديحية: عرض بالآلات التقليدية .البندير القرقابو -الفرقة المديحية: (ينشدون) أَزْهَا يَا عْرِيسنَا الليلا *** على جَالكْ جَايينْ أَزْهَا يَا عْرِيسنَا الليلا *** لَعْقُوبة للحَاضْرِينْ اللهم صَلّي عْلِيكْ يَا رَسُولْ الله *** اللهم صَلّي عْلِيكْ يَا رَسُول الله الله يَا رَسُولْ الله *** الله يَا حَبِيبْ الله شْفَاعَة يَا رَسُولْ الله ** شْفَاعَة يَا رَسُولْ الله	

2-3- قراءة في جدول فئة الشكل :

تدور أحداث المسرحيّة في صحراء الجزائرالكبرى، وهي لوحات مشهديّة استعراضيّة لحياة المجتمع الصّحراوي في منطقة الأغواط في الجزائر، وتبعد عن العاصمة 400 كلم، والتي تمثّل بوابة الصّحراء الجزائريّة وربط بين المشاهد مقدم يتولى التّعريفبكل مشهد ورواية الحكايات التي تدور فيه ودلالاتها في حياة أهل الأغواط وعاداتهم المعيشية، واستجداء المطر والحرث والحب والزّواج والفرح والرقص والغناء،حيث تناولت المشاهد مختلف تفاصيل الحياة التي تبدأ في الصّباح الباكر عند أذان الفجر حيث يتحلّق الطلاب في الكتّاب لحفظ القرآن الكريم يحملون ألواحهميتابعون معلمهم، وهم يكرّرون بأصوات مرتفعة الآيات القرآنية،وعند انتهاء الحصّة ينطلق كل واحد إلى أهله ليبدؤوا العمل في الحقول إلى جانب أبائهم ،وينتقل بنا المقدم الذّي يجوب أرجاء المسرح إلى مشاهد الضّحى في الأغواط حيث الصياح والضجيج الصباحيّ الأغنام والابل تنطلق إلى المراعي والرّجال عاكفون على محاريثهم في الحقول،أما وسط المدينة بعيدا عن الخيام تجوب احدى البائعات على البيوت واحدا واحدا تعرض بضاعتها المكونة من القماش، والحليّ، والعطور والبخور، حيث تجتمع النّساء لتأخذ الثرثرة دورها حولالرجال والحب، وما يخفينه من عواطف، وفي الليل يجتمع الرجال لتأدية الأغاني الجماعيّة والرّقصات والابتهالات الدينية وينامون على ذلك الفرح الجميل.

إنّ لقساوة الصّحراء ثمنها، فقد يختلف المطر عن موعده، وتجف الوديان وتيبس الواحات وتجدب الأرض وتبدأ المواشيّ بالتّساقط، فيسكن الخوف والهلع نفوس سكان القبيلة وتبدأ طقوس وأصوات الدّعوات تتصاعد إلى السّماء وتقام صلاة الاستسقاء مع المدائح الدينيّة ويجوب الاطفال المنازل وهم يحملون فزّاعات"بوغنوج "ويجمعون الصّدقات من البيوت ليقيموا وليمة تعتبر صدقة يتبرعون بكل ما يُطهى فيها ،ليأكل البائس والفقير،فتحلّ البركة، وينزل المطر،وتنتعش الحياة من جديد ويتعاون الرّجال في الحرث وليجتمعوا كلّ يوم عند أحدهم فيما يعرف"بالتويزة " ليحرثوا له أرضه، كما تتعاون النّساء أيضا في الغزل والنّسيج والحياكة كلّما أرادت إحداهن صناعة خيمة أو حصير أو غير ذلك.

كما قاد الرّاوي العرض إلى حفلة الزّواج وإقامة الأفراح فصوّر عادات، وتقاليد أهل المنطقة في حفل الزّواج بأزيائه والرّقص والغناء المصاحب للزّوجة وما يقال فيها من أشعار وأغاني وما يُعزف فيها من فلكلور الصحراء، لينتهي العرض ببعض المشاهد الشّعبيّة البهيجة المرتبطة بالزّواج.

انصرف المخرج إلى تقديم العرض المسرحي على شكل "ربورتاج" قدم فيه حياة المجتمع الجزائريّ الصّحراويّ، ومجريات الحياة اليوميّة في منطقة الأغواط دون السّعيّ الى مسرحة الأحداث أو إعطائها صبغة دراميّة، حيث استخدم شخصيّة الرّاوي الذّي بدأ العرض بتقديم مسجل، وأعطى نبذة تاريخيّة عن مدينة الأغواط، وطبيعة الحياة فيها مع عاداتها، وتقاليدها، وارتباطها بالصّحراء، وحين بدأ العرض ظهر المقدم ليربط بين سلسلة المشاهد ،والاستعراضات ليوثّق لحظات مضيئة بين كل مشهد وآخر .

مسرحية **"صهيل"** قصة يقوم بسردها راوي الأحداث، وهو يتجول في الدّوار وقبل البدء برواية أحداثها ينقل لنا بعض تفاصيل حول الولاية التي تتمّ فيها القصة "ثمّ تبدأ أحداث المسرحيّة منجديد بكلّ حيثياتها، لذا فقد صور مكان الحدث الرئيسي والأمكنة الفرعيّة ماديّا على الخشبة بعلامات تدرك بالحواس، وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكوّن من عناصر الدّيكور والشّخصيات إضافة إلى الخيام، المسجد، الفلاحون، الحيوانات، البئر، الصحراء، النسوة، الرّاعي، البائعة المتجوّلة والإضاءة والمؤثرات السّمعية البصرية، البرق، الأمطار، صوت غناء الأطفال ، المدائح الدينيّة،وأغاني الأعراس والبندير والزرنة، حيث تحوّلت الخشبة إلى فضاء للمحاكاة بتصوير عرض الفضاء الدّرامي الذي يفترضه النّص .تبدأ أحداث المسرحية و تنتهي في المدّوار رغم انتقال الأحداث إلى أماكن فرعيّة، كالخيام، الكتّاب، وسط الضيعة، مكان إقامة العرس،وغيرها ،كما حدّدها الحوار في المسرحيّة أثبت الممثلون في أدائهم لأدوارهم والشّخصيّات وبقدرات عقليّة كالفطنة، والذّكاء، التّفوق و الحكمة وهذا مايجعلها تصنّف ضمن الشّخصيات الحركية في العمل المسرحيّوظهرت كشخصيات ثانويّة من خلال سماع أدوارهم التي ساعدت في سير أحداث المسرحيّة وتطور الحدث الدرامي وتطوّر الأحداث، كما عملت على خلق جو حركي رافق بعض مشاهد العرض.

و إذا انتقلنا إلى محور الرسالة اللغوية في العرض المسرحي "صهيل" فسأقوم بتحليلها و إبراز دلالاتها من خلال عنصري الحوار ووظيفة الموسيقى، الغناء، والمؤثرات الصوتية . إننا أمام نص حواري مكتوب، ومعالج باللغة العاميّة الدارجة، وبالتالي من لغة المتلقي اليومية،رغم أن الكاتب "**هارون الكيلاني** " أدرج في نصه الحواري بعض الكلمات اللغوية القريبة من قاموس المواطن الأغواطي، إلّا أنّه في مقام آخر استخدم ألفاظ وعبارات خاصة بالمنطقة يسمعها المتلقي للدّلالة على التراث الأغواطيّ وهذا ما يسعى إليه الكاتب حيث أنّ لكل كلمة معناها وهدفها المرجوّ والموضح لدلالة معيّنة

لقد دعم المؤلف نصّ المسرحيّة ببعض الشّعر والغناء والابتهالات والأدعية بالتّالي فقد استغلت الموسيقى لإعطاء صورة دراميّة للكلمة المنطوقة فوق الخشبة . كما رافقت الموسيقىالأفكار التّي أرادت المسرحيّة معالجتها وابرازها والتّعبير عنها" حيث أدّت الموسيقى وظيفة المؤشر في بعض المقاطع للفت انتباه المتفرج. إذ لاحظنا من خلال متابعتنا للمسرحية تجاوب المتلقي مع هذه اللقطات خاصة في أغنية العرس أين اجتمع الممثّلونوهم جمهور القريةو اعتبرت مؤشرا لدور و وظيفة الفرح الإيجابيّة

3-2-1-وظيفة درامية تقنيّة:

المواقف الدّرامية تبرز ذلك من خلال موسيقي موحدة الإيقاع رافقت خطوات "الراوي" في البادايةبحثا عن يوميات أهل الدّوار يوحي بالمغامرة والتّرقب إلى جانب إيقاع موسيقي يرافق كلام "الراوي " في التّمهيد لأحداث المسرحيّة، وظيفة تعبيرية: وظفت في هذا الجانبالموسيقى لتتوغل في صميم مضمون النص حتى تبرز الحالات و لحظات المشاعر العميقة التي تعيشها الشّخصيات، ويتبين هذا في أغنية "**بوغنجة**" التي رافقها إيقاع موسيقي " يوحي بارتباط أهل المدينة بعادات قديمة وتّظاهرات احتفاليّة خاصة بالمنطقة، أمّا المؤثرات الصوتية تحققت في بالوسائل التالية : أولا إصدار الأصوات الحقيقية

المطلوبة في الكواليس كصوت صهيل الفرس وتلاوة القرآن في المشهد الأول، وصوت الاحتفالات إلى جانب صوت ثغاء الخرفان" في نفس اللقطة إضافةإلى صوت البندير والزرنة وقت العرس في هذه الحالة تعد المؤثرات الصوتيّة علامة أيقونية تمثيليّة مباشرةأثناء العرض. وهنا تعددت وظيفة الأصوات والمؤثرات الصوتيّة إلى أكثر من وظيفة دلاليّة إلى وظيفة تعبيريّة.

3-2-3-جدول فئة مضمون بعض مشاهد العرض الثّالث "صهيل"

الأبعاد	القيم	الرّمزوالدّلالة
البعد التربوي	قيمة اجتماعية: تمثلت في نقل تراث منطقة الأغواط ونشاطاتها المختلفة على مدار اليوم، وبعض الطقوس الخاصة بأهل المنطقة .	القيمة والفكرة الأساسيّة: التي تبنى عليها المسرحية، هي التعريف بالمنطقة والتّراث المحليّ لمنطقة الأغواط.
	بعض المشاعر المبثوثة كالسعادة والمرح والبهجةالهدوء ، التقوى ، التّدين والصلاة.	
	قيمة المعرفة: التّعرف على القيم الدّنيّة ، وممارسات أهل البادية	تنمية الحس المعرفيّلدى المتلقي
البعد المعرفيّ	**لذّة المحاكاة :**	**لذة المحاكاة:** تجسيد الحكاية في عناصر ملموسةوكذلكعن محاكاة الطبيعة، ومكان سير الأحداث من خلال نقل الحقائق الملموسة من الواقع المعاش
	لذّة الرؤية والسّمع :	**لذة الرؤية والسمع:**من خلال الأزياءوالأجساموالانفعال بالموسيقىوالغناءأغنية "**بوغنجة**" كمؤشر للتّعريف بتراث المنطقةوممارساتها
	لذّة التّأليف والابتكار :	البعد الجمالي: إبداع الممثلين لعلامات أدائيّة تثير الدّهشة ومن، الطّابع التراثي الذي يضفيهالآداء منخلال استثماره لتقنيّات الارتجال والنّماذج الحركيّةحركات الرّقصالتّعبّد، الأعمال التّراثيّة الغزل والنّسيج الحياكة، و الغناء .

3-2-4- قراءة في جدول فئة المضمون العرض "صهيل"

حدّد المخرج في العرض المسرحي"صهيل" القيم التّراثيّة التي تحملها الأفكاروالأفعال ومميزاتالمنطقة والشّخصيات، والعلاقات الموجودة في المسرحيّة ويحتمل أن تثير استجابة عاطفيّة أو ذهنيّة لدى المشاهد، إلى جانب القيم الجماليّة التّي تجذب عين و أذن المشاهد و تثير من اقتباس المؤلف"هارون الكيلاني" بعض الأغاني التراثيّة بأسلوب فني شيق على ألسنة الشّخصيّات التّي تعكس كلّ ما تعيشه المنطقة لتحقيق غاية العرض، حيث يكون في كثير من الأحوال أكثر حيلة وذكاء .لقد حاول المؤلف والمخرج المسرحي توظيف كل عناصر التراث، وما إلى ذلك من مظاهر الحياة في المنطقة، ممّا يقرب المتلقي من طبيعة الحياة، والقصد من ذلك خلقالإثارة في نفس المتلقي، إذ كلما كثر الفضول اشتغل الذهن، وأصبح الإحساس بالنشاط أكثر قوة. فوظفت في مختلف المشاهد الدّراميّة مجموعة من القيم الأخلاقية، والمعرفية،والسّلوكية،وحتّى الجمالية لتحقيق عنصري الفرجة والمتعة لدى المتلقي

3-2-4-1- البعد التربوي للعرض المسرحي" صهيل"

احتوت المسرحية المدروسة "صهيل" عدة أحكام متعلقة بسلوك الأفراد والجماعة ، فاعتبرت بعضها تدل على تصرّفات شخصيّة والأخرى إيجابية .حيث تبيّن على العموم أن بعض السّلوكيات مثل: التّعاون، التّعبّد، الهدوء، التّقوى، والنّظافة، العمل، اعتبرت كلّها سلوكيات ايجابيّة تعكس ثقافة مجتمعيّة، وقيمأساسية لإضفاء البعد الإنساني و الحضاري والمعرفي على المتلقي

3-2-4-2- البعد المعرفي للعرض المسرحي صهيل

يتجلى البعد المعرفيّ لمسرحية "صهيل" في حمل المتلقي عبر أحداث المسرحيّة إلى تعلّم قيمة معرفة التّراث وتنمية القدرات العقليّة للمتلقي في حياته العامّة من خلال تأكيد قيمة استخدام التّراث، ومهارة في الملاحظة والتّفكير، كما ظهر ذلك عند شخصيّة "الحكواتي"في تعامله مع الأحداث ونقلها بكلّ احترافيّة ومصداقيّة

3-2-4-3- البعد الجمالي للعرض المسرحي"صهيل"

اعتمد المخرج في العرض المسرحي "صهيل" لتحقيق البعد الجماليّ للعرض على الجانب السّينوغرافي الخاص بالإضاءة عن طريق المؤثرات اللّونيّة الخاصّة في تصوير أزهار متحركة على الخشبة، تميزت بانسجام في تناغم ألوانها مع الإيقاع الموسيقي العذب إذ تحول الركح إلى فضاء للسحر و الإثارة. فيمكن إبراز المتعة الجمالية للعرض من خلال:

أ/ لذة المحاكاة :تجسيد التراث في عناصر ملموسة ، وكذلك من خلال محاكاة الطبيعة الخيم، الرّمال ، الكثبان، الأحصنة والكتّاب إلى جانب المؤثرات الصوتية كصوت صياح الديك، صوت هديل الحمام ، صوت ثغاء الخرفان، صوت البندير الزرنة إلى جانب المؤثرات اللّونيّة الخاصّة في تصوير الصبح ووقت الشروق وتبين من خلال تحليلها قدرة العرض المسرحي على " جعل الفضاء المشهدي بفضل

السينوغرافيا لتتحوّل الخشبة من خلالها إلى فضاء صحراوي ساحر الجمال والإبداع الفني مع حركات الممثلين في تقمص أدوار الشخصيات و ديكور يصور بشكل أيقوني يراعي خصوصيات المكان الذي عمل العرض على تصويره و محاكاته.

ب/ لذة الرؤية والسمع (الإيهام): عملت الأزياء على تصوير الواقع وتجسيد معالم التراثية بكلّ تفاصيلها، والأجسام ، والانفعال بالموسيقى و الغناء كمؤشر للتعريف بتراث المنطقة و توليد الانفعال الذي أحدثه الممثلون ببراعة لإدخال البهجة والسرور في قلب المتلقيمن خلال استخدام الحركات الطريفة، والمواقف الساخرة، دون افتعالأو تزييف، وجعل الإطار الكوميديّ الواقعيّ، نسيجاً متداخلا مع دراما العرض وصياغاته الجماليةوتجلّت في إبداع الممثل لعلامات أدائية تثير الدهشة، ومن الطابع

ج/ لذة التأليف والابتكار: التي يضفيها على أدائه من خلال استثماره لتقنيات الارتجال والنّماذج الحركيّة حركات الرقصالتي جعلت المتلقي يتفاعل بتلقائية وحماس مع غناء فرقة الزرنة والممثلين وحركاتهم التي عملت على إدخال المتلقي في حلبة التمسرح عبر تكسير الخط الفاصل والجدار الواهم للمشاركة بعرضه المنطوق ،ولغته الجسدية وتمثيله الممنهج ويظهر من خلال ما سبق أن المسرحية شغلت الكوليغرافيا بشكل رائع يثير متعة المشاهدة عند المتلقي، وتفوقت في الانتقال من خشبة المسرح إلى فضاء المتفرج، كما استعانت المسرحية بالموسيقى الوظيفية و الأغاني المؤثرة ، والإيقاعات المنسجمة مع المنحى الدّرامي للحدث.واعتماد الممثلون على الزي البدويّ لتشخيص الأدوار التي تم تقمصها بكل جدارة، وقد عكس هذا الزي بدقة متناهية طبيعة شخصيات المسرحية وأفكارهم ومزاجهم وقيمهم. حيث تبدأ المسرحية بأداء حركي نشيط بإيقاع موسيقي جميل، و تنتقل بعدها الأحداث إلى المشهد الذي يصور حياة المجتمع الأغواطي ويومياته وطريقة عيش أفراده على اختلافهم .وقد صاغها المخرج في طابع سينوغرافي تصويري كما تبين ذلك من خلال حركات "الممثلين الخفيفة التي تحمل دلالات الثّورة على كل القيود والحرية وعدم كسر التقاليد، والأعراف . الانسياق وراء " إيقاع المسرحية التي كانت في بعض الأحيان تبهرهم بالحركات الكوليغرافية المتناسقة خاصة في الأغاني المعتمدة قد كانت ردود الجمهور بالاستحسان والإعجاب دليل على سمو المسرحية من خلال اعتمادها على تقنيات إخراجية حديثة.

وقد أظهر الممثلون كفاءة عالية، وقدرة فائقة في مجال التّمثيل والانتقال فوق الخشبة و تشخيص الأدوار المؤداة، وتمكنوا من تحقيق عنصر الفرجة ، وإثراء التّحقّق الفنّي من خلال جدليّة العرض والمتلقي، تلك الجدليّة الفنيّة الممتعة، التّي ترجمت عبر التّفاعل الحميمّي والتّصفيق الحار والانبهار بحيثيّات العرض الممت . وفيالأخير يتبيّن أنّالمسرحيّة تركت في أبعادها القريبة، والبعيدة دروسا تراثية معرفيّة تحتاج إلى التّقييم من طرف المتلقي.

من خلال ما تقدّم ترى الباحثة أن الدّراسة التّطبيقيّة التي تضمّنت أوّلا تحليل العروض المسرحيّة المختارة كنماذج دراسيّة،تم إنتاجها من قبل فرق مسرحيّة جزائريّة،و باستنباط أهم الدّلالات والقيم الصّريحة والضمنية التي حاول مصممو الرّسائل المسرحيّة سواء مؤلفين أو مخرجين إيصالها للمتلقي،

وهو ما خلصت اليه الباحثة أن المتون النّصية تحمل العديد من القيم المتداخلة المشكلة بجمالية فائقة ترجمتها العروض في حلل مشهدية أثبتت سعي المخرج في الجزائر إلى فهم معنى الإبداع الحقيقي أما في الجزء الميداني فسنحاول الإجابة على الجزء المتبقي من إشكاليّة الدراسة، وهوالكيفية المفضّلة في عمليّة تلقي الخطاب المسرحيلدى الجزائريين، من خلال تقديم هذه الأعمال بأشكالها (نصوصها وعروضها) للمتلقين , وتحديد آرائهم ، ورصدها عن طريق استبيان يحصي نتائج آراءعينة من المستجوبين في كل نص وعرض في محاولة لرصد وضعيات تفاعلهم مع مختلف عناصر العرض المسرحيّعن طريق شيفرات لغويّة مقروءة أومنطوقة وأخرى غير لغوية تفهم من خلال الاشارات ، والرّموز ، والحركات ، والدّيكور ، والملابس وحتى المكياج والاكسسوار، والاضاءة كلها تتكامل لتبث رسائل صريحة ، ومشفرة يفهمها المتلقي كل حسب سنه وثقافته، وخبرته وحتى ميوله لكنّها جميعا تتّفق على التّمسك بالقيم الدّينية، والانسانيّة ومخاطبة العقل وترسيخ القيم.

الفصل الرّابع

المسرح الجزائريّ
بين القراءة
والمشاهدة
إحصاء و تحليل
آراء المتلقين
ـ دراسة ميدانيّة ـ

- تمهيد :

بعد محاولتنا تغطية الجوانب النّظريّة للبحث ,سنحاول في هذا الجزء أن نحيط بالموضوع من الجانب التّطبيقيّ بدراسة ميدانيّةعن طريق توزيع استمارة استبيان على أفراد العيّنةالمختارة, والذّي تمحور أساسا حول الفرضيّات التّي قمنا بوضعها ,ثمّ تقديم مناقشة, وتحليل نتائج الأسئلةالمطروحة في الاستبيان ,وقمنابوضع الجداول لهذه الأسئلة التي تتضمّن عدد الاجابات،والنّسب المئويّةالموافقة لها، وفي الأخير نقوم بعرض النّتائج لتوضيح مدى صدق الفرضيّات التي تضمنها البحث.

1- مجتمع وعينة البحث:

1-1- مجتمع البحث: هو المجتمع الذي يسعى الباحث إلى أن يعمّم عليه نتائج دراسته، والعلاقة بالمشكلة المدروسة، أي أنّها المجموعة الأساسيّة التّي تأخذ منها العينّة **(الدليمي ع.، 2014، صفحة 20)**ويتمثّل مجتمع البحث في هذه الدّراسة في متلقي الفن المسرحي والعروض المختارة كنماذج قراءة، ومشاهدة .

1-2-عيّنة البحث: هي جزء من مجتمع الظاهرة قيد الدّراسة توحد بطريقة معينة، بحيث تكون ممثّلة تمثيلا صحيحا للمجتمع بقصد التّعرف على خصائصه، **(صبري، 2018، صفحة 45)**. وفي هذه الدّراسة تمّ اختيار العيّنة بالطّريقة العشوائيّة، حيث تمثّلت في 200 متلقيا، من مختلف الفئات العمرية، والثّقافيّة قصد الالمام بكل الجوانب التيقد تفرز عن عمليّة التّلقي سواء بالقراءة، أو المشاهدة للمسرحيات محل الدّراسة وقد وزعت الباحثة 200 استمارة استبيان على جماهير مسرح سيراط بومدين-سعيدة، والمسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي، وبعد الانتظار، والفرز استرجعت الباحثة 189 استمارة فقط، وكان ما صلح منها 178 استمارة كعينة حقيقية متحصّل عليها لتقديم نتائج الدّراسة.

2- الطريقة والأدوات:

1-2 - المقاييس الإحصائيّة: هناك عدة مقاييس إحصائية يتمّ استخدامها في إطار هذا المنهج منها المتوسط،الوسيط، المنوال والنّسب المئويّة والمعدلات والجداول التّكرارية.، ويمكن للباحث استخدام أكثر من طريقة في تحليل وتفسير البيانات(المصري ا.، 2016)، وباعتبار أنّ المنهج هو الطّريقة التّي تتبّع للكشف عن الحقائق بواسطة استخدام مجموعة من القواعد العامّة ترتبط بتجميع البيانات، وتحليلها، حتى نصل إلى نتائج ملموسة، ونظرا لطبيعة البحث، فقد استخدمنا المنهج الوصفيّ بالأسلوب المسحيّ المناسب لمثل هذه الدّراسات، والذي يعرف بأنّه أحد أشكال التّحليل، والتّفسير العلميّ المنظّم لوصف الظّاهرة، أو المشكلة المحدّدة، وتصويرها كميّا عن طريق جمع بيانات، ومعلومات مقنّنة عنها، وتصنيفها، وتحليلها، وإخضاعها للدّراسة الدّقيقة.**(الدليمي، 2016، صفحة 99)**.

وإذا كان الخطاب المسرحي في الجزائر تعبيرا أساسه فنّي ونشاطا دلاليا بتأمّلات تجريديّة فكرية مفتوحة يدعو بفعل التأثير أو الاقناع أو الاخبار إلى التواطؤ والمشاركة، وعدم الحياد يكشف عن مدى براعة ابداع صانعيه، كما أنّه ينتج المتعة واللذّة الهادفة وهي مفتوحة على التّفاعل الحسيّ والوجدانيّ والعقلي ليست غاية في حدّ ذاتها بل في ما تنتجه الآراء النقديّة، وأساليب التّفكير ،وتأويلات القارئ للنص أو مشاهد العرض على الركح التي تجعل من الفرجة المسرحية إثارة ومتعة وموضوعا يثير الفضول للبحث والتّقصي عن الخفيّ من آراء الجماهير والمتلقين للفن المسرحي نصا وعرضا بين جمالية تلقيه ، ومظاهر إبداعه السوسيوثقافية ، والأيديولوجية الجمالية ، والفنية ،التي يستمتع بها الجمهور حسب أنماط التلقي ، ومن أجل محاولة إجلاء هذه العناصر ،والمفاضلة بين القراءة و العرض وأنماط التلقي الممكنة

اعتمدنا على مقاربة منهجية وصفية جمعت بين أليات التّصنيف ،والتّحليل والوصف والمقارنة فالتصنيف شمل المادة الاصطلاحيّة والمفاهيم المعرفيّة ، أما المقاربة والتحليل والوصف فقد اعتمدت فيها على الموازنة بين أراء المتلقين من خلال قراءة النصوص المقترحة نماذج للدراسة أو مشاهدة عروضها وبيان آراء الجماهير للمفاضلة بين عمليتي تلقي النصوص قراءة أو مشاهدة من خلال حضور عروضها وأيّ من بين هاتين العمليتين يفضلها الجمهور أكثر وابداء النتائج بعد تحليلها ..

3-الجدول رقم :(15) الفترة الزّمنيّة التّي قضتها عيّنة الدّراسة في تردّدهم على قاعات العروض.

الفترة الزمنية	التّكرار	النسبة المئوية
منذ سنة	78	%39.84
منذ سنتين	32	%19.64
منذ أكثر من سنتين	83	%40.52
المجموع	178	100%

الجدول رقم (15) : من إعداد الباحثة

3-1- التّحليل الكمّي للجدول :

يتبيّن من الجدول رقم (15) أنّ (40.52 %)من عينة البحث يتابعون العروض المسرحيّة بقاعات المسرح منذ أكثر من سنتين، في حين يتابعها 39.84% من المستجوبين منذ سنة كاملة، ويتابعها البقيّة وهو ما نسبته(19.64%) منذ سنتين. وبالتّالي فإنّ أكبر نسبة من عيّنة البحث يُقبلون على العروض المسرحيّة التّي يقدمها المسارح الوطنية والجهوية منذ فترة طويلة نوعا ما، وتعرف أصول الفنّ المسرحيّ، وشكله، وكلّ ما يخصّ الرّكح بصفة عامّة .

2-3 -التحليل الكيفي للجدول:

يتّضح من خلال ما سبق أنّ معظم المتلقين الذّين جاوبوا على استبيان الدّراسة، والمتردّدين على قاعات العروض المسرحيّة،قد تعوّدوا على مشاهدة العروض المسرحيّة،التّي تُقدمها المسارح الوطنيّة والجهوية تعوّدوا على مشاهدة العروض المسرحية، التّي تقدّم في صالات العروض، وتحديدا فترة مهرجان المسرح ،والأيام الوطنيّة والتّظاهرات الثّقافيّة،التّي تسهر عليها وزارة الثّقافة والفنون فتتميّز بتردد الجماهير على هذه العروض المسرحيّة منذ وقت طويل يتجاوز أحيانا سنتين،لأنّ الدّيوان الوطني للثّقافة والأعلام بدأ في برمجة مختلف أنواع التّرفيه الخاصّة بالمجتمع، وحتّى الموجهة للمتلقين على اختلاف طريقة تلقيهم .

3-3-تلقي العروض المسرحيّة:

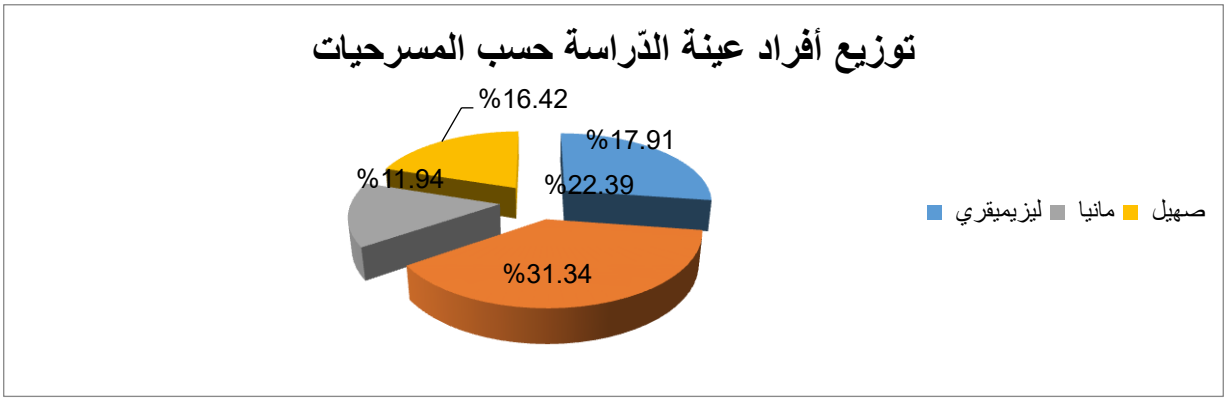
رُغم عراقة فنّ المسرح وعلاقته الوطيدة بجمهوره، لم تركز النّظريات المسرحيّة والنّقديّة اهتمامها على طبيعة وقع الخطاب المسرحيّ، وشدة أثره على المتلقي، أو على كيفيّة استقباله للنّتاج المسرحيّ نصا وعرضا، بالمستوى نفسه الذّي ركزت به نظريّات النّقد ،وتياراته اهتمامها على طبيعة وقع الأدب وشدة أثره على القارئ، ودوره المتحرّر من سطوة المؤلف والنص ، وإذا كانت منزلة المتلقيّ قد شهدت تغيرات عديدة منذ ظهور المسرح اليوناني قبل الميلاد، فإن التّوجه الجاد إلى تقديم نظريات متطورة حول جمالية التلقي في المسرح لم يبرز إلا في النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي حينما انتقلت بؤرة الاهتمام، بشكل لافت، إلى المتلقي، انطلاقا من أنّ وجوده حيويّ بوصفه عنصرا نوعيّا في سيرورة إنتاج العرض المسرحي وتأويله من خلال علاقة حوارية بينهما، كما هو حيوي وجود المؤلف والمخرج المسرحيّ والممثّل (الدوسكي، 2019، صفحة 52) كي يوجد الفنّ المسرحي .

وقد تمثّل هذا التّوجه بظهور مجموعة من الكتب، والدّراسات التّي اهتمّت بعمليّة التّلقي وجماليّاته، وعلاقة المتلقي بالعرض، وآليّة عمله، وتواصله مع المؤدّين(الممثلين)، والأدوار التّي يقومون بها، واكتشاف أنواع اللّذة التّي يحصل عليها المتلقي من ممارسته لمتلقي تلك الأدوار، والنّصوص الدّراميّة والعروض المسرحيّة بهدف تلمّس استراتيجيات التّلقي الظاهرة والضمنيّة.

4-وصف عيّنة البحث :

الدّراسة الأساسيّة						الدّراسة الاستطلاعيّة	
المسرحية	عدد القراء	عدد المشاهدين	المسرحية	العدد الاجمالي	المسرحية	عدد المتلقين
ليزيميقري	59	59	كل المسرحيات	178	ليزيميقري	20
مانيا	73	73			مانيا	20
صهيل	46	46			صهيل	20
عدد العينة =178متلقيا					عدد العينة 20	

الجدول رقم (16) : المصدر: من اعداد الباحثة



النسب المئوية لأفراد العينة حسب المسرحيات امختارة

5- مجالات البحث:

5-1- المجال البشري: تمّ إجراء الدّراسة على مجموعة من المتلقين، زوار المسارح على اختلاف فئاتهم العمريّة، وأجناسهم ذكورا وإناثا وكذا اختلاف مستوياتهم التّعليميّة،والثّقافيّة .

5-2- المجال الزّمني: تمّ إجراء الدّراسة في فترة زمنية حدّدت من: 2023/02/02 إلى غاية 2023/6/16.

5-3-المجال المكاني: تمّ القيام بتوزيع الاستمارات (الاستبيان) على متلقي الفن المسرحي والحضور في مسارح سيراط بومدين – سعيدة، - المسرح الوطني الجزائري - محي الدّين باشطارزي- الجزائر العاصمة .

6-أدوات البحث:

تسمح أدوات البحث بجمع المعلومات وبعض المعطيات من ميدان الدّراسة المختار،ويتوقف اختيار هذه الأدوات حسب طبيعة المنهج المستخدم، فأدوات جمع البيانات هي مجموعة الوسائل والأساليب المختلفة التّي يعتمد عليها الباحث للحصول على المعلومات والبيانات اللازمة لإنجاز موضوع بحثه، ومن أبرزها أداة الاستبيان .

6-1- الاستبانة :

تعدّ الاستبانة أحد الوسائل، التّي يعتمد عليها الباحث في جمع البيانات، والمعلومات من مصادرها الأصليّة، وتعتمد على استنطاق النّاس المستهدفين في البحث، من أجل الحصول على إجاباتهم عن الموضوع ، والتي يتوقّع الباحث أنّها تامة ممّا يجعله يعمّم أحكامه من خلال النّتائج المتوصّل إليها على الآخرين الذّين لم يشتركوا في الاستنطاق الاستبياني(عقيل، 1999، صفحة 148) وهو ما اقرّه عصام أحمد الديلمي والذي أضاف: أنّها من أكثر أدوات البحث شيوعا، مقارنة بالأدوات الأخرى، هي مجموعة من الأسئلة المكتوبة يقوم المجيب بالإجابة عنها، وهي الأداة الأكثر استعمالا في الحصول على البيانات من المبحوثين مباشرة، ومعرفة آرائهم واتجّاهاتهم. (الدليمي ع.، 2014، صفحة 133).

كما تُعرف بأنّها مجموعة من الأسئلة المرتّبة حول موضوع معيّن، يتمّ وضعها في استمارة ترسل إلى الأشخاص المعنيين عن طريق البريد، أو تسلّم عن طريق اليد، تمهيدا للحصول على أجوبة الأسئلة الواردة فيها .(البستاني، 1979، صفحة 116). وعليه فالاستبيان هو وسيلة لجمع البيانات المتعلقة بالموضوع، حيث يُحدّد عن طريق استمارة ،يتمّ تعبئتها من طرف المستجوب، ولهذا تستخدم الاستبانة بشكل رئيسي في الدّراسات الاستطلاعيّة التي تستلزم استطلاع الرّأي العام، وميول الأفراد، ويحتوي عادة على عدد من الأسئلة موزّعة على عدد من المحاور، والتي يتمّ تحديدها، وصياغتها من طرف الباحث حسب طبيعة الاشكالية، وتساؤلات، وأهداف الدّراسة. والغاية منها استنطاق المبحوثين للإجابة عن التّساؤلات التّي تخدم الموضوع .

قمنا بإعداد استمارة استبيان موجهة للمتلقين (القراء والمشاهدين) ،وتضم 49 سؤالا، تمّ تقسيمها إلى أربعة محاور كما هو موضح:

- المحور الأول (محور المعلومات الشّخصيّة، وهي موضّحة بالجدول رقم 17).

فيه استعلام بسيط حول شخص سن وجنس المتلقي،مع المؤهل العلميّ، ووظيفته الحاليّة إن وجدت .

- المحور الثاني (أسئلة حول الفرضيّة الجزئيّة الأولى، وهي موضّحة بالجدول رقم17).

إنّ معظم المسرحيات لاتقرأ، بل يفضل المتلقي عمليا العرض سواء حضوره المباشر في صالات العرض أو على الشّاشات ومواقع اليوتيوب .

- المحور الثالث: (أسئلة حول الفرضيّة الجزئيّة الثّانية، وهي موضّحة بالجدول رقم 17).

- بيّنت وجود اختلاف وتباين كبير في العدد بين محبي العرض ومفضلي القراءة فقط.

- المحور الرابع: (أسئلة حول الفرضيّة الجزئيّة الثالثة ،وهي موضّحة بالجدول رقم 17).

- أسفرت الاحصائيات عن نجاح عملية المشاهدة على القراءة بعد تحليل النّتائج .

6-2- الخصائص السّيكومترية لأداة الدّراسة:

6-2-1/ صدق الأداة.

6-2-1-1/ . صدق المحكّمين: للتّأكّد من صدق المحكّمين، والحصول على تأكيد أداة البحث ،وصدقها في قياس ما صمّمت من أجله، تمّ عرض الاستبانة على 07 محكّمين من أساتذة معاهد الآداب واللّغات من جامعات وطنية مختلفة، وهم دكاترة يشهد لهم مستواهم العلميّ، وتجربتهم الميدانيّة، وهم على التّوالي :

7- الدكتورة **موات نادية** : أستاذ محاضر "أ " في جامعة8 ماي 1945- قالمة - ورئيس مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة بكليّة الآداب واللّغات جامعة – قالمة -.

8- الأستاذ: "**ختالة عبد الحميد**" : أستاذ محاضر" أ " بجامعة عباس الغرور –خنشلة -

9- الأستاذ " **ثابت عادل**" بروفيسور بجامعة باتنة قسم الأدب العربي والفنون– باتنة -

10- الأستاذ الدّكتور "**برهومي منى**" أستاذة ، ورئيسة قسم بجامعة العربي التّبسي – تبسة -

11- الأستاذ " **قرقوي إدريس**" أستاذ محاضر بجامعة الجيلالي اليّابس - بلعباس- ورئيس تحرير مجلة النّص المسرحيّ –بلعباس -

12- الأستاذ عبد الكرم بن عيسى : أستاذ ومسرحي في جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان –

13- الأستاذة حميدة سعاد أستاذ محاضر "أ" بجامعة العربي التّبسي - تبسة -

وبعد التّحكيم تمّ الوقوف على بعض النّقاط الواجب تعديلها وهي :

-1 - إضافة وحذف بعض الأسئلة.

2- إعادة صياغة، وتعديلالأسئلة الغامضة، والتّي تحمل عدة تأويلات.

3- تحديد المحاور حسب فرضيات الدّراسة

4- ضم بعض المؤثرات السّمعية والبصريّة تحت عنصر الدّيكور لمحدوديّة الإجابة، وعدم تشتيت المستجوبين.

5- تجنب الأسئلة المفتوحة ذات الاحتمالات المتعدّدة.

6-2-1-2- ثبات الأداة:

يعتبر الثّبات من العوامل الهامّة الواجب توفّرها لصلاحيّة استخدام أيّ اختبار أو استبيان، وثبات أداة الدّراسة، يعنى لو قمنا بتكرار الاختبار لمرات متعدّدة على الفرد لأظهرت النّتائج شيئا من الاستقرار وذلك بأن يعطي الاختبار نفس النتائج، إذا ما استخدم أكثر من مرة، وتحت نفس الظّروف، وعلى نفس الأفراد. **(بوداود عبد اليمين، عطاء الله أحمد، 2009، صفحة 106)**،وقد قمنا بتوزيع الاستمارة على

عشرين(20) متلقيا من المجتمع الأصليّ، وبعد مرور عشرة أيام من تطبيق الاختبار الأول، أعيد تطبيق الاختبار على نفس العينّة، وفي نفس الظّروف،حيث كانت معاملات الارتباط لمحاور الاستبانة عالية، وقد بلغت على التّوالي: (المحور الثّاني (**0.88**)) و (المحور الثالث (**0.92**))ممّا يدلّ على أنّ محورا الاستبانة يتمتعان بثبات عال، وهي دالّة إحصائيّا ،لأنّها أكبر من قيمة (rp) الجدوليّة التيّ تساوي (0.576) عند مستوى الدّلالة (0.05) وعند درجة حرية (01) ،وهو ما يؤكّد ثبات الاستبانة.

7-جدول رقم (17) يوضح معامل الثبات ومعامل الصّدق الذّاتي:

الاستبيان ومحاوره	عدد العبارات	معامل الثّبات	ر(ج)	معامل الصّدق الذاتي
المحور الثاني: معظم المسرحيات لاتقرأ ،بل يفضل المتلقي عمليا العرض سواء بحضوره المباشر في صالات العرض أوعلى الشاشات ومواقع اليوتيوب	**0.88**	**0.000**	**0.576**	**0.000**
المحور الثّالث : وجود اختلاف وتباين كبير في العدد بين محبي العرض ومفضل يالقراءة فقط	**0.92**		**0.576**	
المحور الرّابع : مدى نجاح عملية المشاهدة على القراءة بعد تحليل النتائج	**0.98**			

- **مصدر الجدول: (17) من إعداد الباحث اعتمادا على مخرجات برنامج (spss)**

7-1-الموضوعية:

وهي التّحرر من التّحيز والتّعصب، وعدم إدخال العوامل الشّخصيّة للمختبر،كآرائه ،وميوله الشّخصيّ، وحتى تحيزه أو تعصبه(**الفرطوسي، 2020، صفحة 194**)،حيث كانت الحريّة التّامة للمختبرين ،ولم تتدخّل الباحثة في التّوجيه،أو حتى إبداء رأيها عند تقديم الاستبانة، أو أثناء عمليّة إحصاء نتائج الاستبيان، ممّا يؤكّد موضوعيّة الأداة.

7- الوسائل الإحصائيّة:

تمّ إخضاع البيانات إلى عمليّة التّحليل الإحصائيّ، والاستعانة ببرنامج (spss 26)، وتم الاعتماد على الأدوات الإحصائيّة التّالية : النّسب المئويّة- معامل الارتباط "**كارل بيرسون**"واختبار حسن المطابقة (كا^2).والتي يتم احتسابها بالطريقة التالية :

8- النسبة المئوية (الطريقة الثّلاثية):

$$\text{النّسبة المئويّة} = \frac{\text{التّكرارات} \times 100\%}{\text{عدد الأفراد}}$$

ولمطابقة النّتائج مع الجانب النّظري، نقوم بحساب "كا^2"،وبعد ذلك نجد "كا^2" المجدولة بعد تحديد مستوى الدّلالة (0.05)، ودرجات الحريّة أيضا .

$$كا^2 = \frac{مجموع\ (التكرارات\ المشاهدة - التكرارات\ المتوقعة)^2}{التكرارات\ المتوقعة}$$

حيث أن:=كا^2= قيمة مربع كاي المحسوبة.

ك ش = التّكرار المشاهد (القيم المشاهدة).

ك م = التّكرار المتوقع (القيم المتوقعة)(الفرطوسي، 2020، صفحة 86)

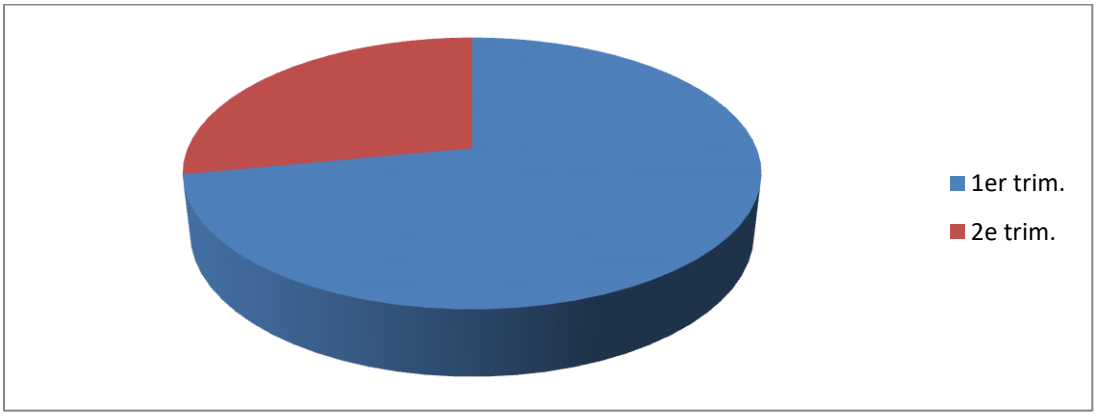
ثانيا - عرض النّتائج ومناقشتها:

1- عرض وتحليل نتائج المحور الأوّل: محور المعلومات الشّخصيّة

جدول رقم (18) : يبين عدد إجابات المتلقين حول المعلومات الشّخصيّة:

السؤال	الإجابة												مج (ت)
جنس المتلقي وفئته العمريّة	30-25		40-30		45-40		50-45		60-50		65-60		أكثر		178
	ذ	إ	ذ	إ	ذ	إ	ذ	إ	ذ	إ	ذ	إ	ذ	إ	
	17	28	4	11	20	14	23	12	16	7	9	7	10	0	
المؤهل المستوى العلمي	ابتدائي		متوسط		ثانوي		جامعي		تكوين خاص						مج(ت)
	5		11		37		89		36						178
الوظيفة الحالية	طالب		أكاديمي		وظيف عمومي		موظف		عامل يومي		وظائف اخرى				مج(ت)
	99		23		11		8		4		33				178

الجدول رقم(18): عرض وتحليل نتائج المحور الأوّل: محور المعلومات الشّخصيّة من إعداد الباحثة.



- الرسم البياني يوضح نسب إجابات المحور الأول بعد تحليل النتائج

- **قراءة في جدول للإجابات على أسئلة المحور الأول من الاستبيان :**

بعد توزيع الاستمارة على الحضور من مرتادي المسارح ، في المسرح الوطني الجزائري "**محي الدّين باشطارزي**"والمسرح الجهوي "**سيراط بومدين**"– **سعيدة**- وبعد جمع الاستمارة وتصنيفها وفرزها لتحديد جدول المحور الاوّل تبيّن زوار المسرح من الجنسين ذكور وإناث وأنّ للنساء الحظّ الكبير في ارتياد المسارح خاصة في الفترات المسائيّة بعد العمل، أو في العطل الأسبوعيّة،هذا بالنّسبة للجنس، أما فيما يخص المؤهل العلمي ففئات الشّعب على اختلافها تتجّه إلى المسرح في أوقات الفراغ خاصة منهم المثقّف، والجامعيّ الأكاديميّ بالتّحديد هم من لهم حظ الأسد في الاستبيان على اعتبار أنّ الطلبة والأكاديميين يعتبرون المسرح جزء من الثّقافة العامّة، ومجالا للدّراسة أيضا ،وهو ما انطبق بعد تحليل النّتائج،التي أسفرت على إبانة المهن، التي يمارسها المستجوبون فمعظم الطّلاب الجامعيين الزّوار للمسارح، هم طلبة أدب عربيّ قسم الفنون ،خاصّة في الاستمارات المجمّعة من المسرح الجهوي سعيدة، كذلك نلاحظ أنّ اهتمام الفئات الأخرى بالفنّ المسرحيّ في الجزائر قد تحسّن مقارنة بفترة زمنيّة سابقة ،والتّحسّن ملحوظ،لأنّ الفنّ روح الأمّة، ومعالج مشاكلها، والشّعب تفطّن إلى هذا الدّور التّوعويّ، وأصبح يتّجه للفنّ لمعالجة مشاكله، وهمومه، أو للتّفطن إلى ما يحدث في العالم عبر ما يحمله الفنّ المسرحيّ من رسائل توعوية ، كلّ هذا دون أن ننسالجانب التّرفيهيّ،وهو ما توصّلت له الباحثة بعد الدّراسة الميدانيّة التّي قامت بها أن الترفيه هو الغاية الأولى لزيارة المشاهد للمسارح :

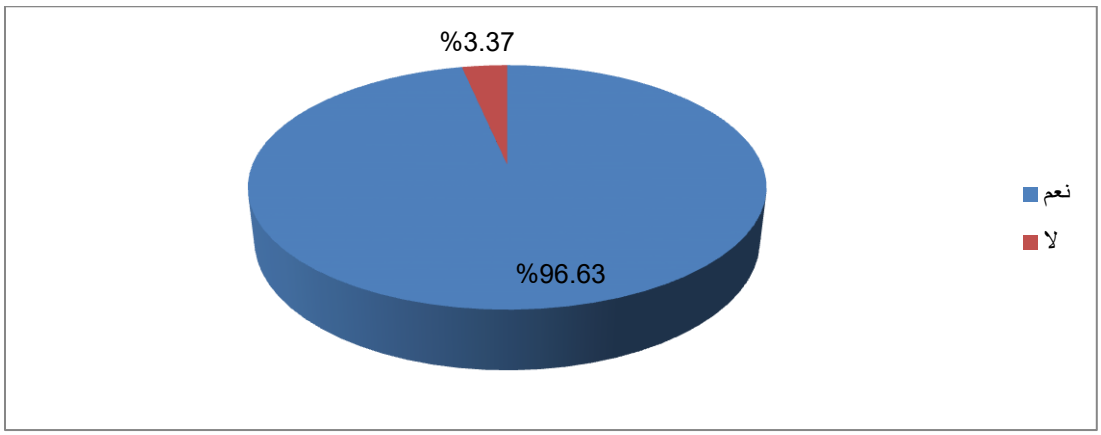
من خلال نتائج الجدول وبالنسبة لهذا للمحور تبيّن لنا أنّ المتلقين ،وعددهم (178) متلقّ من فئات مختلفة، وأجناس مختلفة أيضا، كلّ حسب نشاطه الخاصّ ووظيفته،وانتمائه يحضرون العروض في المسارح ودور العرض للتّسلية ،والتّرفيه، أو قصد التّعلم والتّثقف، أو لقضاء وقت ممتع مع عائلاتهم وذويهم، حيث أصبح الفنّ المسرحيّ يستقطب الزّوار من كل الفئات والأعمار، لما له من نكهة خاصة،وقد أُعتبر الرّكح جزء من الواقع ،كما قد يصلح أيضا للهروب منه

1-1--عرض ومناقشة النتائج أسئلة المحور الثّاني المتعلقة بالتّلقي المسرحي قبل العرض:

س1- هل أنت من محبيّ فن المسرح ؟

احتمالات الإجابة	التّكرار	النّسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	172	96.63	1	0.05	0.000	3.84	154.81	دال
لا	06	3.37						

الجدول رقم (19): يبين نسب اجابات المتلقين عن سؤال حب الفن المسرحي



- الرسم البياني يوضح نسب اجابات السؤال اللأول الخاص بحب الفن المسرحي

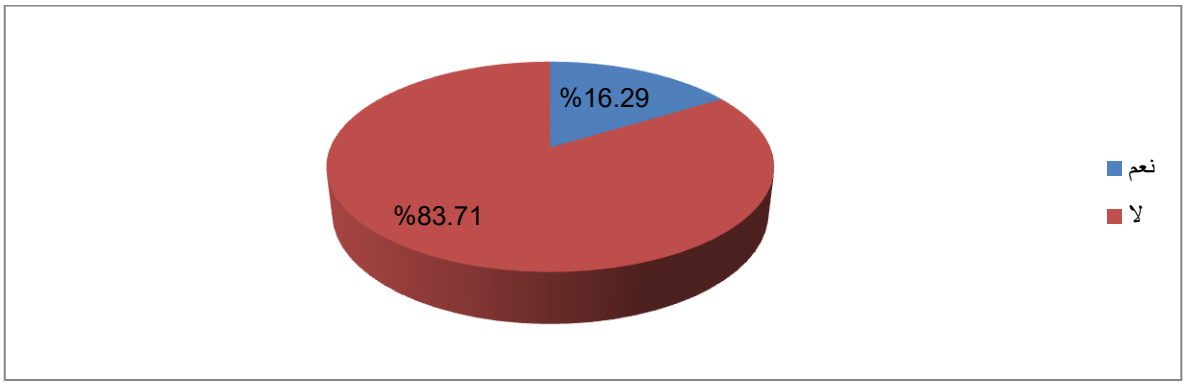
من خلال الجدول رقم (19)وبالنّسبة للسّؤال رقم **(01)** تبيّن لنا أنّ أغلبيّة المستجوبين من محبي فنّ المسرح، وعددهم**(178)**متلقّبنسبة **(96.36%)** ، وهي النّسبة الأعلى،في حين كانت نسبة قليلة جدا من المتلقين الذّين بيّنو عدم حبّهم للفنّ المسرحيّ على العموم،وكان حضورهم لمرافقة المهتمين بالمجال المسرحيّ فقط، كمابيّن بعضهم إهتمامهم بمسرح الطّفل لا بمسرح الكبار على اعتباره لا يُرضي تطلعاتهم، وأنّ بعضهم يراه مضيعة للوقت. وهذا ليس رأيا شخصيّا، بل حسب إجابات المتلقين، الذّين قد بلغ عددهم **(06)** متلقين بنسبة **(3.37%)**، وهي نسبة قليلة جدا مقارنة بمحبي الفنّ المسرحيّ في الجزائر.

ومن خلال القراءات السّابقة لمختلف إجابات المتلقين، واستنادا إلى الجدول السّابق ،خلصت الباحثة إلى أنّ المتلقين الذّين يحبون الفنّ المسرحيّ الجزائريّ،هم عبارة عن روّاد المسارح، كما أنّ بعضهم يتمتّعبخبرة معتبرة في المجال ،حيث نجدأنّأغلبيتهم من فئة الشّعب البسطاء الذّين يرتادون المسارح بغية التّرفيه، وكما هو معلوم أنّ مدّة العروض،وأوقات عرضها تتمّ دائما في المساء ،مع نهاية ساعات العمل اليوميّة، أو أثناء العطل الأسبوعيّة، ممّا يساعد المتلقيّ على الذّهاب للتّرفيه عن نفسه، وأخذ الدّروس والعبر، واستثمار أوقات فراغه أيضا،وهذا يعدّ من أوجه القصور في مجال الفنّ المسرحيّ،لأنّ المسارح شبه مغيّبة في العديد من ولايات الوطن وإن وجدت في بعضها أو معظمها تبقى مغلقة لأسابيع، وأشهر طوال،مما يجعل المتلقين من محبّي الفنّ المسرحيّ يتساءلون عن أسباب هذا الغياب،وفي هذا الصّدد أشار **"قمورالأخضر"** إلى أنّ الوضع المسرحيّ في بلادنا يعاني انعدام التّبادليّة بين الكتّاب، ورجال المسرح كما أنّ هناك تناقضا عمّق انعدام هذا التّبادل بين الكتاب والمخرجين،حيث يرى جمهور الكتّاب بأنّ على الكتّاب أن يتعاطوا في الكتابة، وأن يمنحوا كلّ الحريّة للمخرج في قولبة النّص الأدبيّ في صيغ فنيّة مسرحيّة. **(قمور، 2021، صفحة 504)**، وهو ما يبرّر قلّة الإنتاج الفنّي الجزائريّ بالنّسبة للرّكح، وتغيّبه معظم أيّام السّنة مع قلّة الانتاجيّة والتّفاعل رغم حبّ الشّعب والجمهور لهذا الفنّ.

س2- هل أنت من ذوي النّشاطات المسرحيّة :

احتمالات الإجابة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	29	16.29	1	0.05	0.000	3.84	80.90	دال
لا	149	83.71						

الجدول رقم (20): يبين نسب إجابات السؤال الثاني عن النشاطات المسرحية من إعداد الباحثة.



- الرسم البياني يوضح نسب إجابات السؤال الثاني عن علاقة المتلقي بالنشاطات المسرحية

التعليق على نتائج الاستبيان بالنسبة للسؤال 2

من خلال نتائج الجدول رقم (20) وبالنّسبة للسّؤال رقم (2) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين تمثّلت في عدم قيامهم بنشاطات مسرحيّة خاصّة، أو عامة، بل هم يرتادون المسارح اهتماما بالفنّ والأعمال الفنيّة الوطنيّة على اعتباره هواية أو للاستفادة منه في الدّراسات الأكاديميّة،حيث بلغ عددهم **(149)** مرتادا للمسرح دون أن يكون له نشاط فيه، غير التّلقي، والاهتمام بالفنّ، وقد بلغت نسبتهم (83.71%)، أمّا الفئة الثّانية من عيّنة البحث فقد أكدّوا أنّهم يقومون بنشاطات مسرحيّة،ولهم تعلّق شديد وحبّ للفنّ، فمنهم الهواة ، ومنهم المحترفون، حيث بلغ عددهم (29) فنيّا بنسبة (16.29%). ومن أجل معرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ والتّكرارالمتوقع المؤسّس على الفرض الصّفري،قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة **(80.90)** أكبر من قيمة كا^2 الجدوليّة (3.84%) عند مستوى الدّلالة (0.05)ودرجة حرية **01**،وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا، وهذا ما نُفسره بأنّمعظم المتلقين في المسارح ليسوا بالضّرورة من ممارسي الفنّ المسرحيّ، بل هم على الأكيد من عامّة النّاس على اختلاف ثقافاتهم ،واختصاصاتهم، ومن خلال إجابة المتلقين عن السّؤال رقم (02) نلاحظ أنّ قيمة **كا^2** المحسوبأكبر من قيمة كا^{2}الجدوليّة (3.84)،عند

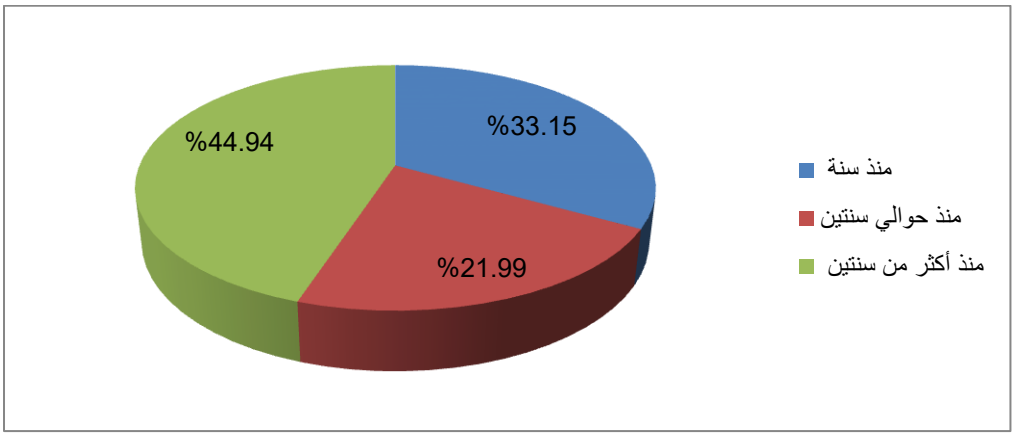
مستوى دلالة (0.05)،ودرجةحرية(1)،ممّا يعني دلالة إحصائيّة لصالح أغلب إجابات المشاهدين، تدعم مراعاتهم لمبدأ أنّ مرتادي المسارح من كل فئات المجتمع .

بعد مختلف القراءات السّابقة،واستنادا إلى النّتائج المتحصّل عليها من الجدول رقم (04)،والمؤكّدة بطريقة إحصائيّةعلميّة نلاحظ أنّ أغلب زوار المسارح ليسوا بالضرورة فنانين، ولا مسرحيين، لأنّ الفنّ المسرحيّ موجه لكل فئات الشّعب: المثقف، والأمي، الفنان،والعامل البسيط، الأكاديميّ،وهو ما يؤكد أنّ المسرح خلق للشّعب يُعدّ المسرح وسيلةً للتفاعل مع أفراد المجتمع سواءً من العاملين في المسرح أو من الجماهير الحاضرة لمشاهدة العمل المسرحي، وبالتّالي فإنّ المسرح يُعدّ وسيلةً للتأثير وإحداث التّغيير في المجتمع؛ وذلك من خلال تعزيز الخطاب والحوار الاجتماعي، وإلقاء الضوء على جوانب مختلفة في المجتمع، وإظهار وجهات النّظر المعارِضة، ممّا يُساهم في دراسة المشكلات المجتمعيّة، ومحاولة إيجاد حلول لها، وعلى المستوى الأوسع فإنّ الفنون الأدائيّة تُساعد على تثقيف المجتمع بأكمله، حيث تجعله مُطّلعاً على المواقف والحالات الاجتماعيّة السّائدة، والعقليات المختلفة في المجتمع، فيكون المسرح أداةً لتثقيف الناس وتعريفهم ظروفهم الحالية التي يعايشها الشّعب(سهيلة، 2006/2005).

س3- منذ متى وأنت تتردّد على المسارح لمشاهدة المسرحيات؟

احتمالات الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
منذ سنة	39	%33.15	2	0.05	0.000	5.99	14.17	دال
منذ حوالي سنتين	59	%21.99						
منذ أكثر منسنتين	80	%44.94						

الجدول رقم (21): يبين نسب إجابات المتلقين عن زمن ارتياد المسارح من إعداد الباحثة.



- رسم بياني يوضح أراء المتلقين ونسب اجاباتهم عن السؤال 3

بعد عرض نتائج الجدول رقم (21) وبالنّسبة للسّؤال رقم (03) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىالاختيار الثّالث، والذي يمثّل ارتياد المتلقين للمسارح، ودور العروض، منذ أكثر من سنتين لمشاهدة العروض التّي تقدّمها المسارح الوطنيّة،والجهويّة حيث بلغ عددهم (80) متلقيّا بنسبة (44.94%) أمّا الفئة الثّانيّة من عيّنة البحث فقد أكّدوا أنّهم يقومون بزيارة المسارح منذحوالي عامين برفقة عائلاتهم وأصدقائهم، حيث بلغ عددهم (59)زائرا بما نسبته (21.99 %)،بينما (39) متلقيا فقطمن أفراد عيّنة البحث، وقدّرت نسبته ب (33.15%) أكدّوا أنّهم لم يتمكنوا من زيارة المسارح إلاّ منذ سنة فقط. بعد الحجر الصّحيّ المفاجئ، والمشاكل الصّحية واجراءات الوقاية التي عانت منها البلاد والعالم ككل، وعلى حسب تصريحات بعض المتلقين حيث أنه بسبب جائحة كوفيد 2019، وما خلفته من أزمات على جميع الأصعدة وفي كلّ المجالات أثّرت أيضا على النّشاط الفنّي المسرحيّ في الجزائر حيث اغلقت المسارح ودور العرضفجأة وانقطع الانتاج ممّاخلّف هوّة بين المسرح وزواره .

ومن أجل معرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (14.17) أكبر من قيمة كا^{2}الجدولية(5.99.) عند مستوى الدّلالة (0.05)، ودرجة حرية 2، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا، وهذا ما نفسره بأنّ تردد المتلقين على المسارح ودور العرض منذ أكثر من سنتين أخذ النسبة الأعلى في استفتاء المتلقين حسب الاختبار والقياس .

أمّا عن كيفيّة القيام بهذه العمليّة، فهي بالاهتمام بالإعلانات التيّ تخصّصها الإدارة المسرحيّة حول عناوين العروض ومواقيت عرضها ،وأيضا الإشارة إلى مواضيعها ،وهو ما يجعل المتلقي ينجذب يتشوّق لمشاهدة هذه الأعمال فيتعوّد أو يدمن زيارة المسرح، كنوع من الهوايات أو كوسيلة للترفيه، ممّا يبرهن على نجاح هذه العمليّة، ويجعل من الاعلان والترويج للمسرحيّات ،والأعمال المبرمجة للعرض والمشاهدة دور في جذب المتلقي، وهو عنصر أساس لنجاح أي عمل فني مسرحيّ .

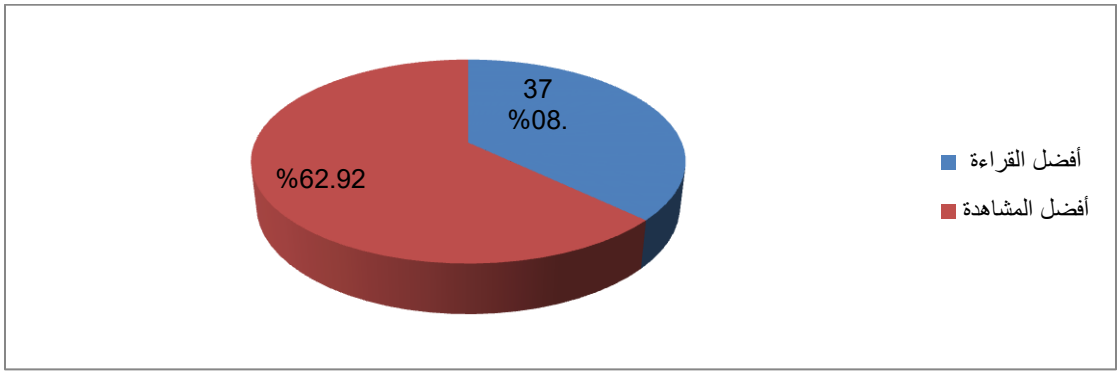
وعليه يمكن القول:أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات أغلبيّة المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ الطّريقة المستخدمة حاليّا في عمليّة جذب المتلقي تساهم في تطوير الفن المسرحي الجزائريّ، على اعتبار أنّ كل مشاهد للفن هو ناقد، وقارئ، له تأويلاته الخاصّة به لما يشاهده ويتلقاه ، كما تعتبر مشاهدته للعمل الابداعي بمثابة نقد يولّد عملا جديدا له خصوصيته الفكريّة والمرجعيّة وتفسيره الخاصّالمرتبط بوجهة نظر المتلقي وثقافته وبيئته

من خلال مختلف القراءات السّابقة، واستنادا إلى النّتائج المتحصّل عليها من الجدول رقم "03" والمؤكّدة بطريقة إحصائية، وعلميّة نلاحظ بأن أغلب الإجابات تأكد اهتمام أفراد الشّعب بزيارة المسرح في الفترة الأخيرة وهو دليل على وعي الشّعب بأهمية الفن ودوره في ترقية الشّعوب والفكر .

س4- هل تفضل مشاهدة عروض المسرحيات على المباشر في قاعات المسرح ،أم أنّك تكتفي بقراءتها فقط ؟

احتمالات الإجابة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
أفضل القراءة	66	%37.08	1	0.05	0.000	3.84	11.89	دال
أفضل المشاهدة	112	%62.92						

الجدول رقم (22): يبين نسب اجابات المتلقي للمفاضلة بين القراءة والمشاهدة من إعداد الباحثة.



- **الرسم البياني يوضح نسب اجابات المتلقي للمفاضلة بين القراءة والمشاهدة**

من خلال نتائج الجدول رقم (22) وبالنسبة للسؤال رقم (04) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين تدعم أفضليّة التّلقي للعروض في المسرح، ومشاهدتها على الرّكح مباشرة، حيث مثّل محبيّ مشاهدة العروض 112 متلقيا يفضل عمليّة المشاهدة من مجموع اجمالي المتلقين 178 بما نسبته (62.92%) مشاهدا ،أمّا من يفضل عمليّة القراءة، فكانوا 66 قارئا فقط بنسبة (37.08%) حيث كانت قيمة **كا^2** المحسوبة (11.89) أكبر من **قيمة كا^2** الجدوليّة بنسبة (3.84%) عند مستوى الدّلالة (0.05)، ودرجة حرية (01) ممّا يدلّ على وجود فروق ذات دلالة إحصائيّة بين إجابات المتلقين تؤيّد عمليّة التّلقي من خلال حضور، ومشاهدة المسرحيّات المعروضة مباشرة على الرّكح، وعليه يمكن القول: أنّ أغلبيّة المتلقين بالنّسبة للفن المسرحي بشقيه المقروء، والمعروض يفضلون تلقي الابداع الفني المسرحي من خلال مشاهدة العرض، والاستمتاع بالشّخوص على الخشبةليعيشوا العمل بكل تفاصيله، وهو ما تراه الباحثة ذا أهميّة حيث أنّ الرّكح يجسّد المسرحيّات ،ويقرّب شخوصها، ليتعايش المتفرّج مع عمليّة الابداع،والتي تنقلها كلّ الوسائل اللّغويّة، وغير اللّغويّة على الخشبة، ممّا يضفي واقعيّة الأحاسيس وحقيقيّة المشاعر فينجذب المتلقي ويعايش الأحداث مباشرة،ليصبح متفاعلا، وعضوا فاعلا في عمليات الإرسال والاستقبال

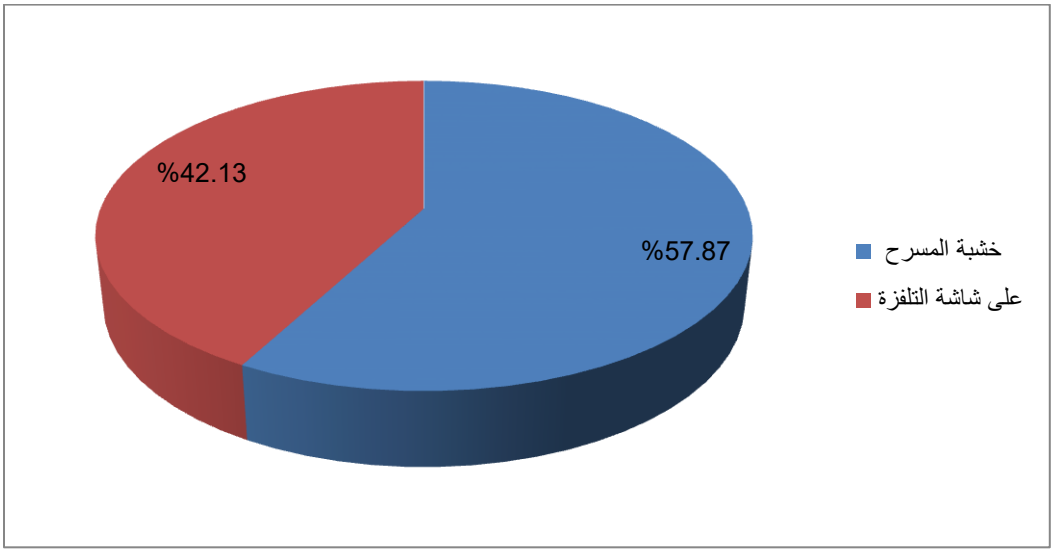
لذلك ليس من الغريب أن يعتبر الإنسان المسرح وسيلة ومتنفّسا يقصده المتلقي ليجد في عوالمه إجابة لهواجسه، وتطلعاته تجاه الحياة، وما يطرأ عليها من تغيير، فالمسرح بواقعيّة يحاول أن ينقل تجارب

إنسانيّةبوصفها صورة تعكس المستوى الفكري، والاجتماعيّ والثّقافيّ والحضاريّ في إطار يخوّل له البوح بكل عفويّة عن آراء، ومعتقدات تفيد المتابع، وقد تغيّر آراءه المستقبليّة .لأنّ العمليّة المسرحيّة وُجدت لتقييم الواقع الإنسانيّ وتجسيده، ومحاولة إعطاءملاحظات أساسيّة حول السّلوك الإنسانيّ، انطلاقا من نقل هذ الحياة، وتجاربها كما يجب أن تكون ليتعلّم المتلقّي ويستفيد، كما يحاول المسرحيّ أو المخرج أن يتجاوز الرّتابة، والفوضى في الواقع متنقلا إلى عالم يراه أفضل لذلكيفضل أغلبية المتلقين مشاهدة العروض وحضورها على الركح بدل قراءة متونها فقط قصد التّسلية والمتعة ومعايشة الحضور الفعلي لشخصيات مسرحياتهم في الواقع الملموس.

س5 هل تفضل مشاهدة العروض المسرحيّة على الخشبة او على شاشة التلفازفقط ؟

احتمالات الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
خشبة المسرح	103	%57.87	1	0.05	0.000	3.84	4.404	دال
على شاشة التلفزة	75	%42.13						

الجدول رقم (23): يبين رأي المتلقي في عملية المشاهدة المباشرة أو من خلال الوسائط من إعداد الباحثة.



الرسم البياني يوضح نسب اجابات المتلقين حول افضلية مشاهدة العروض مباشرة أو من خلال الوسائط الالكترونية

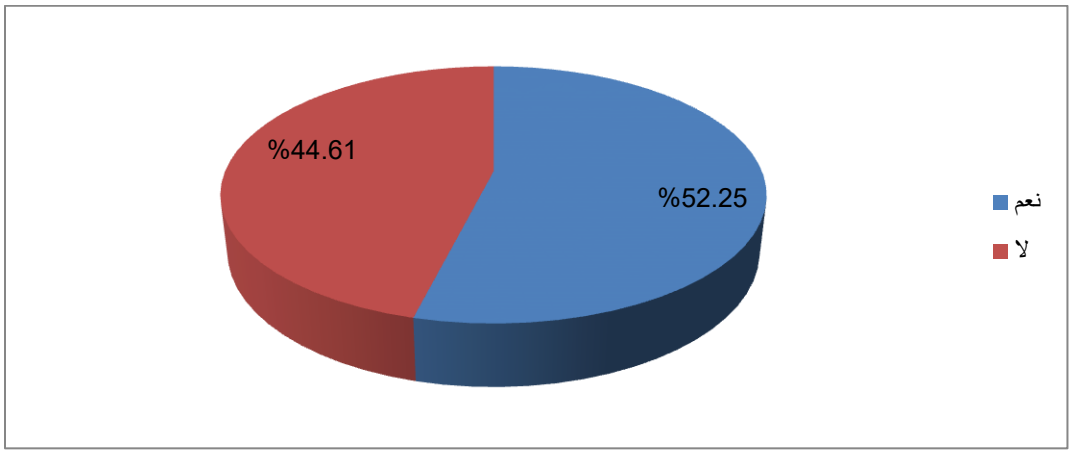
من خلال الجدول رقم (23) وإجابات أفراد العينة عن السّؤال رقم **(05)** نلاحظ أنّ قيمة **كا^2** المحسوبة أكبر من قيمة**كا^2** الجدولية **(3.84)** عند مستوى الدّلالة **(0.05)**، ودرجة حرية **(1)** ، ممّا يدل على وجود فروق ذات دلالة إحصائيّة تدعم إجابات المتلقين الأكثر تكرارا،والتيّ نفسّرها باهتمام محبي

الفنّالمسرحيّ بمشاهدة العروض المقترحة أثناء عرضها في المسارح ،ودور العرض، حيث يستطيع من خلاله انتقاء المسرحيّة، ونوعها أو ممثلها، ومخرجهاوحتى موضوعها،فكلّ هذه العناصر للمتلقي أحقيّة اختيارها وانتقاء ما يحبّذ حضوره من أعمال حسب رغبته وميوله، كما يمكّن الحضور الشّخصّي المتلقي من الاحتكاك بطاقم المسرحيّة كوجوه فنيّة، يتعرّف عليهم عن قرب وعليه يمكن القول أنّ معظم الجماهير قد اختاروا التّوجه للمسارح، ومشاهدة العروض المعدّة غلى الرّكح كأفضليّة تفوّقت نسبتها على مشاهدتها في المنازل، أوعلى شاشات التّلفزة .حيث بلغ عدد الجماهير المُحبة مشاهدة العروض (103) فردا، ممّن اختاروا إرتياد المسارح، ما نسبته(57.87)، أمّا البقيّة فقد اكتفوا بمشاهدة العروض، التّي يقدّمها التّلفزيون الوطني، وعدم التّوجه إلى المسارح حيث كان عددهم (75) فردا ،ومثّل نسبة(42.13)، وهي نتائج توضح ميول العينة كجزء يمثل الكل، أي أنّ المتلقي في الجزائر ميّال إلى التوجه نحو المسارح وزيارتها . وهو ما تؤكده نتيجة

س6- هل لديكم صورة عن أجواء المسارح ،ودورالسّينوغراف؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	93	%52.25	1	0.05	0.000	3.84	0.36	غير دال
لا	85	%44.61						

الجدول رقم (24): يبين نسب اطلاع المتلقين عن أجواء المسارح والسينوغراف من إعداد الباحثة.



- **الرسم البياني يوضح نسب اطلاع المتلقين عن أجواء المسارح والسينوغراف**

تبيّن بعد تحديد النّسب المئوية من السؤال رقم(24)، والذّي يستعلم عن مدى ثقافة الجمهور الجزائري فيما يخص الفنّ المسرحيّ، والذي كان : هل لديكم (المتلقين) صورة عن أجواء المسارح ودور السينوغراف ؟ فمن خلال نتائج الجدول رقم (9) وبالنسبة للسؤال رقم (07) نلاحظ: أنّ هناك تقارب بين النّسبتين حيث أنّ نصف الجماهير قد كانت على دراية بالفن المسرحي، ودور السّينوغراف، حيث أجاب

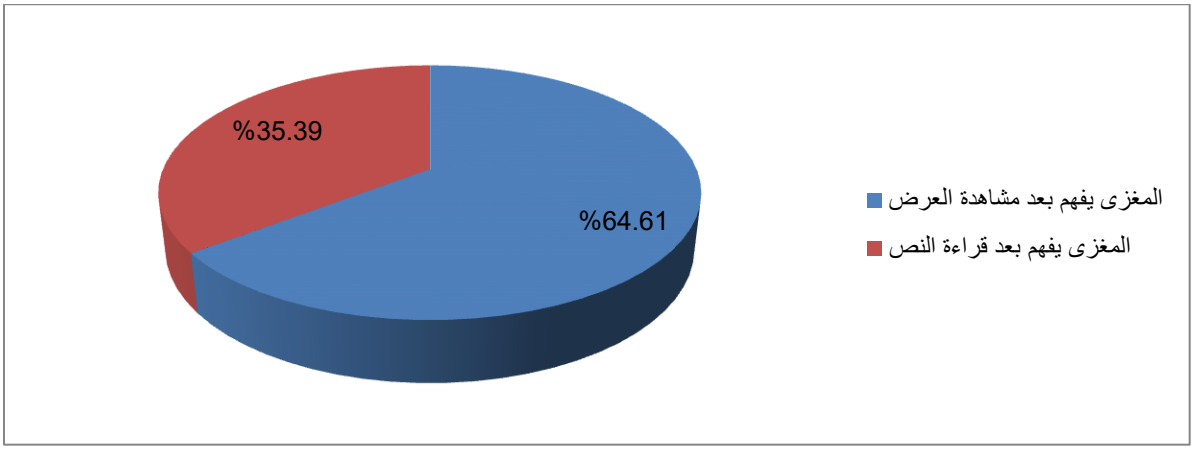
(95) متلقيّا باطلاعهم على الفن، ودور السّينوغراف، وتميّزهم لجودة الأعمال التي يشاهدونها من عدمها، وقد شكلوا نسبة (52.25%) من النّسبة الاجماليّة،أمّا فيما يخص النّسبة المتبقية،والتي أجابت بلا ، وهو ما يفسر عدم اطلاعهم على أجواء المسارح، وكواليس الأعمال، وما يحدث قبل ولادة العرض والتّعرّف على دور السّينوغراف ومهندس الديكور وكلّ الطاقم، فكانوا (85)متلقيا بنسبة (37.08%)،كانت قيمةكا^2 المحسوبة (0.36.) أقل من قيمة كا^2 الجدوليّة بنسبة (3.84%) عند مستوى الدّلالة (0.05)، ودرجة حرية (01) ، ممّا يدلّ على وجود فروق ذات دلالة إحصائيّة بين إجابات المتلقين تثبت عدم ثقافة واطلاع الجمهور المسرحيّ الجزائريّ بأصول وفنيّات الإخراج، والانتاج في الأعمال الإبداعيّة المسرحيّة،

وعليه يمكن القول: أنّ أغلبيّة المتلقين بالنّسبة للفنّ المسرحيّ المعروض لا يستطيعون دراسة العمل الابداعيّ بكل جوانبه الفنيّة، ولا تحديد قيمته كمنتوج ثقافيّ وطنيّ، حتى عندما ينقل الواقع، أو التّاريخ، ويتضمّن رسائل موحية قد يستطيع المتلقي أن يؤوّلها المتلقي حسب ثقافته، ونسبة اطلاعه ،رأي وتفكير وقراءة استطلاعيّة تحليليّة لكلّ ما يُقرأ ،ويعرض لأنّه وبحكم التّطور العلمي اليوم، والوسائط التّكنولوجيّة الحداثيّة، ووسائل التّواصل الاجتماعيّ أصبحت المعرفة متوافرة معلنة.

س7- هل فهم المغزى من المسرحية يقوم على أساس القراءة فقط، أو من خلال مشاهدة العرض ؟

احتمالات الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
المغزى يفهم بعد مشاهدة العرض	115	%64.61	1	0.05	0.000	3.84	15.19	دال
المغزى يفهم بعد قراءة النّص	63	%35.39						

الجدول رقم (25): يبين مدى تجاوب المتلقين مع العروض في فهم المغزى من إعداد الباحثة.



- **رسم بياني يوضح من خلال نسبه مدى تجاوب الفهم مع العروض**

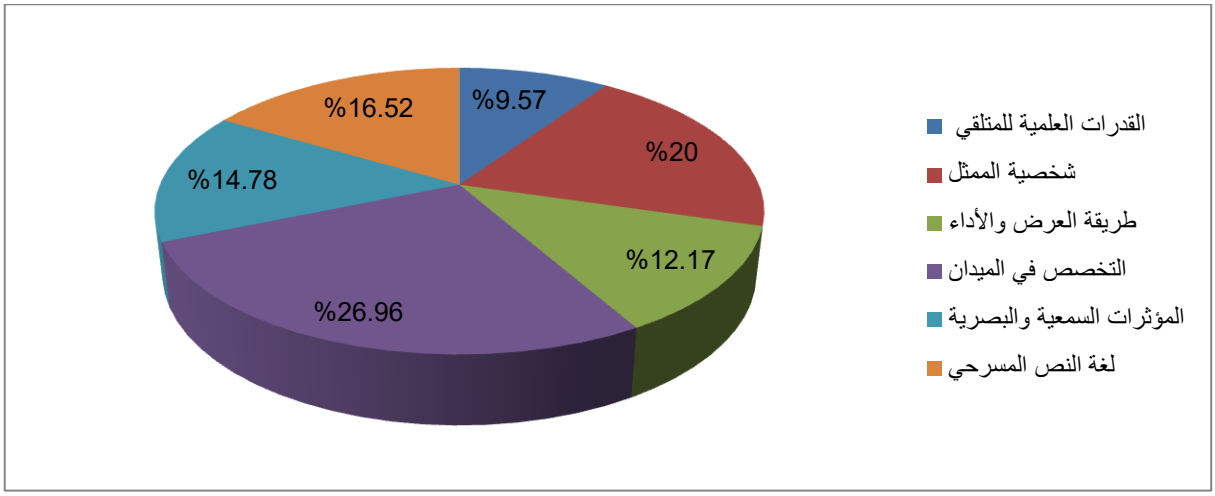
من خلال الجدول رقم (25) وإجابات أفراد العينة عن السّؤال رقم **(07)** نلاحظ أنّ قيمة **كا^2** المحسوبة **(15.19)** أكبر من قيمة **كا^2** الجدولية **(3.84)** عند مستوى الدلالة **(0.05)**ودرجة حرية **(1)** بالنسبة للسؤال هل فهم المغزى من المسرحيّة يفهم بعد مشاهدة العروض، أو من خلال قراءة النّص فقط والذي أيدت نتائج استبيانه أنّ فهم المغزى يكون أفضل عند مشاهدة العرض، ممّا يدل على وجود فروق ذات دلالة إحصائيّة تدعم إجابات المتلقين الأكثر تكرار ،والتيّ نفسّرها بأن المغزى من المسرحية لا تنقله الكلمات فقط، بل تساعد على نقله كل المؤثرات السّمعية والبصريّة المختلفة التّي يحملها العرض، و يتلقاها المشاهد على شكل لغة بصريّة متضمنة رسائل مشفّرة، تفصح عن معانيّ مضمرة وأخرى صريحة ليفسر المتلقي معانيها على طريقته ويعيد بناء معانيها وفق ما يحمل من ايديولوجيات ومعلومات لتكون نتاج وتعتبر قراءات أخرى، فكانت نسبة المؤيدين لهذا الرأي تقدر ب(64.61%) بعدد(115) متلقيا، أمّا فيما يخصّ بقية العينة، والتي اكتفت بالإجابة التي مفادها أن القراءة فقط كافية لفهم وايصال المعاني الى امتلقي، وقد مثلت نسبة (35.39%) فقط من النّسبة الاجماليّة للمتلقين

وعليه يمكن القول بأنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة بين القيم الواقعة، والقيم المتوقعة ،والتّي تعتبر فروق جوهريّة لا يمكن أن ترجع للصّدفة.وهو ما تفسّره الباحثة بأن المتلقي المعاصر الواعي يدرك أهمية اللّغة غير المنطوقة ويفهم كل ما توحي به المؤثرات السّمعيّة والبصريّة المختلفة التي تساعده على الفهم والاستيعاب وتقريب الصورة والمعنى والتعاطف والتفكير والتفسير لكل ما يراه ويسمعه على الخشبة كنوع من أنواع التّجديد والتشويق والجذب. وبذلك فالفرق دال إحصائيّا يدعم ويؤيد الإجابة الأكثر تكرارا، وهو أنّ فهم المغزى من المسرحيّة يتّضح أكثر بعد مشاهدة العرض بكل تفاصيله .

س8- إذا كان المعنى يؤخذ أكثربعد مشاهدة العرض على الخشبة فأي من هذه الممكنات ينقله أكثر.

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
القدرات العلميّة للمتلقي	11	%9.57	5	0.05	0.000	11.07	123.546	دال
شخصيّة الممثل	23	%20						
طريقة العرض والأداء	14	%12.17						
التّخصص في الميدان	31	%26.96						
المؤثرات السّمعية والبصريّة	17	%14.78						
لغة النّص المسرحي	19	%16.52						

الجدول رقم (26): يبين طرق أخذ المعنى أكثربعد مشاهدة العرض على الخشبة من إعداد الباحثة.



- رسم توضيحي يبين مدى تقارب النسب في تقريب الفهم من خلال المؤثرات المسرحية

بعد عرض نتائج الجدول رقم (26) وبالنّسبة للسّؤال رقم (08) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىالاختيار الرّابع، والذي يميل إلى أنّ المعنى يُؤخذ أكثر بعد مشاهدة العرض على الخشبة،وأكثر ما ينقله هو التخصّص في الميدان حيث أثبتت الدّراسات أن المختصّين في مجال المسرح قد أدركوا ميول المشاهد المعاصر وأنّ له الخبرة في معرفة ما يحتاجه من العرض ،وما يفضل أن يراه .إضافة إلى اطّلاع ذوي الاختصاص في المجال المسرحي على الجديد فيما يخص تقنيات الاخراج وفنيات السيّنوغرافيا والاضاءة والدّيكور وكل التّحديثات المعاصرةالتي يحاكي بها الفن المسرحي الجزائري الفنون العالمية في خاصة فيما يتعلّق بإنتاجالعروضالتّي تقدّمها المسارح الوطنيّة، والجهويّة حيث بلغ عددهم المتلقين الاعمين لهذه الخاصية (31) متلقيّا بنسبة (26.96%) من النسبة الاجمالية لهم وقد مثلت اعلى نسبة مقارنة ببقية البيانات ،أمّا الفئة الثّانيّة من عيّنة البحث فقد أكّدوا أن الممثل هو المسؤول الأول عن إيصال المعنى عند مشاهدة العرض على الخشبة، وهومن يجذب المتلقي من خلال خبرته الميدانية وطريقة نقله للأحداث وما يقدّمه من رسائل لغويّة لفظيّة ،وغير لغويّة كايماءات والاشارات والتي تعبر بقوة عن المراد من المسرحيّة حيث بلغ عددهم (23)متلقيابما نسبته (20%) من مجموع النسبة الاجمالية،بينما (19) متلقيافقط من أفراد عيّنة البحث، وهي نسبة متقاربة جدا مع نسبة الممثل وقدّرت نسبتها ب (16.52%).حيثأكدّوا أنّ لغة المسرحية هي فقط من تستطيع ايصال الفكرة للمتلقي، وهنا نتذكر جدليّة اللغة المسرحية بين الفصحى والعامية إضافة البانتوميم والحركات والايماءات ،التي تعتبر لغة ثالثة بالنسبة للمشاهد، حيث يفهم المتلقي المعاصر كل ما يقوم به الممثل، ويقرأه ليتناسب مع موضوع العرض وتصل الرّسالة المرجوة منه .ثمّ تليها المؤثرات السّمعية والبصرية ب(17) متلقيا يقرّون أنّ هذه المؤثرات مسؤولة عن ايصال فكرة العرض للجمهور المتلقي، وقد قدّرت نسبته ب (14.78%) من مجموع النسب الكلية ، أمّا(14) متلقيا من المجموع الكلي فقد اختاروا طريقة العرض والآداء والقالب الذي تجسد فيه المسرحية والعرض كأفضل طريقة لإيصال الرسالة المرجوة من العمل الفني ،

أما النّسبة الضئيلة من بين كل الاختيارات فقد كانت للقدرات العلمية للمتلقي حيث أن (11) مستجوبا فقط أقروا أنّ ما يملكه المتلقي من معرفة في المجال يخوّل له فهم ما يعرض أمامه على الرّكح حسب ما يقرأه من العرض،وما يفسره شخصيا محتكما في ذلك على ثقافته الخاصة ومعرفته المبنية على خبرات سابقة ، وقد قدّرت نسبته ب(**9.57%**) من المجموع النّسب الكليّة وهي النسبة الاقلمع إمكانيّة صدقها، واعتبارها أيضا من أهم الممكنات المساعدة على فهم المعنى المتوخى من العرض . والملاحظ هنا ان كل الاحتمالات اخذت نسب متقاربة وهو ما يبيّن أنّ كل ما ذكر من لغة ومؤثرات وقدرات علمية وفنية للمتلقي والتخصّص في الميدان وعمل الممثل كلها كلّ متكامل يستهدف نجاح العمل وتقريب المعنى للمتلقي

ومن أجل معرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة **كا**^{2} المحسوبة (123.546) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية(11.07) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 5، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا، وهذا ما نفسرهبأنّ كل هذه الممكنات التي تتكاثف فيما بينها تمثل رسالة المخرج للمتلقي يفهم من خلال شيفراتها ما يريد التّعبير عنه ،فهو يخاطب مشاهد له أبعاده الفكريّة والاجتماعيّة ، يخاطبه بلغة العصر الذي يعايشه، ليخلق إبداعا سمعيا وبصريا من خلال أيقونة لغوية يجسّدها العمل كوحدة متكاملة على الرّكح .

أمّا عن كيفيّة القيام بهذه العمليّة، فهي بالاهتمام بكل التفاصيل على اعتبار أنّ المشاهد أول ناقد لما يراه ويسمعه محتسبا في ذلك زمن العرض ومضمونه وهو ما يجعل المتلقي ينجذب ويتشوّق وينصهر في مشاهده، ممّا يضمن نجاح هذا العمل، ويجعلالفن غاية، ووسيلة في نفس الوقت حسب ما يرسمه المبدع .وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ كل ما على المسرح وكل التّفاصيل قد تنقل الفكرة للمشاهد فالمتلقي المعاصر يركز مع تفاصيل العرض ليفكك رموزها ويفهم ما يراه أولا، ويحلل ما يسمع ليشكل المعنى ويتوصل إلى المغزى، حيث أنّ كل الاقتراحات لم تهمل رغم التّباين الملحوظ في الإجابات وما تبيّنه الاحصائيات فكل الاحتمالات أخذت نسب متقاربة، وهو دليل على ثقافة الجمهور الجزائري، وسعة اطّلاعه، كما أنّ المخرج المعاصر عليم بجمهوره ملم بثقافته وّيبدع على مستواه لتكون عمليّة جذب المتلقي للفن المسرحيّ هي مساهمة في تطويره في الجزائر، على اعتبار أنّ كل مشاهد هو ناقد، وقارئ، له تأويلاته الخاصّة، لما يشاهده، ويتلقاه، كما تعتبر مشاهدته للعمل الابداعي بمثابة نقد، يولّد عملا جديدا له خصوصيته الفكريّة والمرجعيّة وتفسيره الخاصّ المرتبط بوجهة نظره ايديولوجيته ومرجعياته الفكرية .

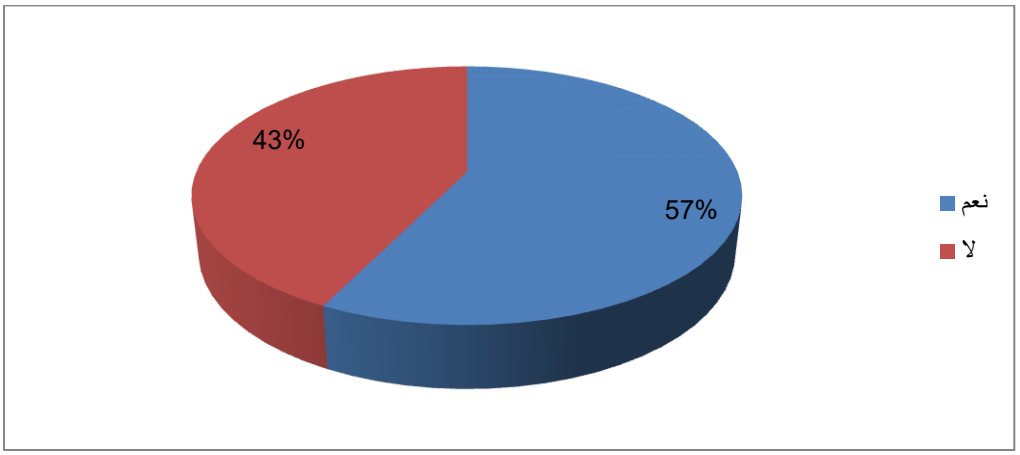
من خلال مختلف القراءات السّابقة، واستنادا إلى النّتائج المتحصّل عليها من الجدول رقم "10"والمؤكّدة بطريقة إحصائية، وعلميّة نلاحظ بأن أغلب الإجابات، تؤكد اهتمام المشاهد الجزائري بكل

تفاصيل العرض واطلاعه على ميكانيزمات الانتاج واللّغة والمونتاج المعاصر،وهو دليل على وعي الأمة بأهمية المسرح كفن ورسالته ودوره في ايصال فكر ،وثقافة، ومنهج ، وطريقة حياة

س9- في رأيك هل القدرات العلميّة للمتلقي(القارئ أو المشاهد) تساهم في فتح أفق التّوقع ،واختلافه حسب ثقافةالمتلقي ودرجته العلميّة ؟

احتمالات الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم تساهم	102	%57.30	1	0.05	0.000	3.80	3.85	دال
ليس بالضرورة	76	%42.70						

الجدول رقم (27): يبين نسب إجابات المتلقين عن تأثيرقدراتهم العلمية في فهم مغزي النص أو العرض من إعداد الباحثة.



- **رسم توضيحي يبين نسب إجابات المتلقين عن تأثيرقدراتهم العلمية في فهم مغزي النص أو العرض**

عند عرض نتائج الجدول رقم(27) وبالنّسبة للسّؤال رقم(9) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ القدرات العلميّة للمتلقيتساهم في فتح أفق التّوقع لديه،هذا التوقع الذي يختلف حسب ثقافة المتلقي ودرجته العلميّة، حيث أنّ كل متلق له قراءته الخاصّة به ،حسب تأويله لما يراه، وفهمه لما يسمعه ،وقد بلغ عددهم (102) متلقيّا بنسبة (.57%) من النّسبة الكليّة ، وهي نسبة مرتفعة تجاوزت النّصف، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّه لا دخل للقدرات العلميّة للمتلقي في فتح أفق توقعه لأنّ العرض هو المسؤول عن نقل الأحداث، وما يشاهده المتلقي هو رسالة تفهم من لغتها ما يريد المخرج أو الكاتب إيصاله لك دون تدبّر منك، أو اجتهاد، وتفحّص، فشيفرة العرض موجهة، ومحملة بدلالات تفهم من خلالها ما يريد المبدع ايصاله دون التّعب، والبحث، وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (43%) من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين (76) متلقيا، الذّين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن تستعمل قدراتك لفهم رسالة المبدع ،أو لفتح توقعات لديك لأنّ العمل يحمل ما يريد ايصاله لك، دون

عناء منك،والممثل هو المسؤول عن تبليغ المعاني، وهو من ينقل الرّسالة مع كل المؤثرات الأخرى من خلال ما يقدّمه من رسائل لغويّة، وغير لغوية كالايماء والإشارات التي يمكن أن تعبر عن المراد من المسرحيّة أكثر من الكلام المنظطوق لتصل الفكرة إلى المتلقي .

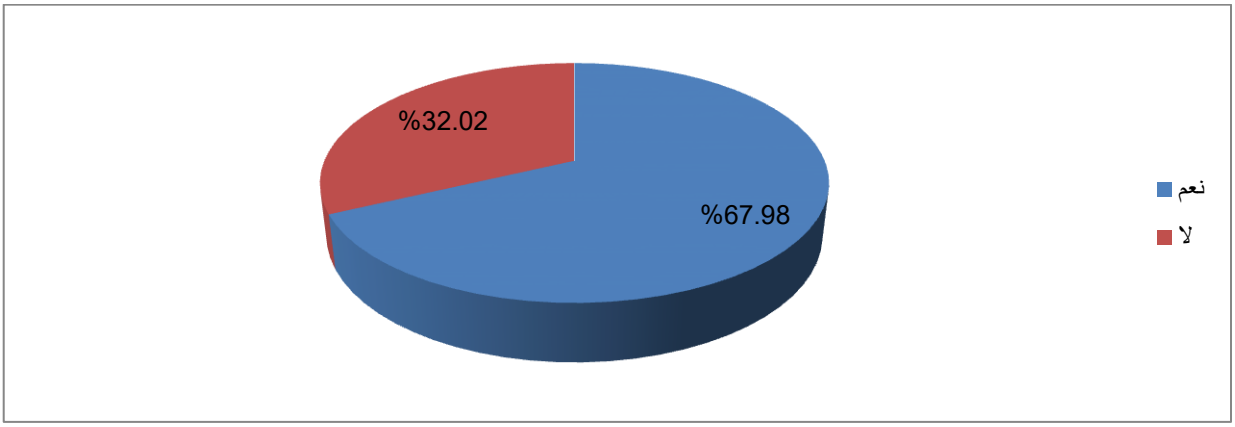
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسّس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (3.85) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.80) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ القدرات العلميّة للمتلقيتساهم في فتح أفق التّوقع لديه، وهذا التوقع الذي يختلف حسب ثقافته ودرجته العلميّة وميوله.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة،تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّقدرات المتلقي المعاصر وأفق توقعاته،ولغته، وثقافته هي قراءة تدعم أخرى للموضوع ، قد تخالف، أو توافق الفكرة الأساسية التي يطرحها العمل الفني والتي بنيّ عليها العرض، فالمتلقي اليوم يسقّف أفق توقعاته لما سيرى، ويسمع، قبل التركيز مع التّفاصيل، وبعد العرض يصدر حكمه، بعدما يكون قد فكّك رموزها وفهم وحلل ماسمع وشاهد ليشكل المعنى، لأنّ كلّمتلق هو ناقد، وقارئ، له تأويلاته الخاصّة به. يسقّف أفقه حسب ما يحمل.

س10- هل قدرات المخرج والسّينوغراف تساهم في إنجاح العرض؟

	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	121	%67.98	1	0.05	0.000	3.84	23.01	دال
لا	57	%32.02						

الجدول رقم (28): يبين نسب إجابات المتلقين عن تأثيرقدرات المخرج والسينوغراف في انجاح العرض



- **رسم توضيحي يبين نسب إجابات المتلقين عن تأثيرقدرات المخرج والسينوغراف في انجاح العرض**

بالتأكيد طبعا عند عرض نتائج الجدول رقم (28) وبالنّسبة للسّؤال رقم(10) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار **قدرات المخرج والسّينوغراف تساهم في إنجاح العرض**حيث أنّ كل العمل يتحوّل من شكله المكتوب الى شكله المجسد الذّي يجسّد من خلاله المخرج الشخوص وتصبح الأحداث مرئية يصوّر ما تخيّله القارئ أمامه ليعايش الاحداث ويلمس التفاصيل كما قد يرسم لكل شخصية ملامحها وأبعادها لتصل المتلقي في شكلها وصورتها الحقيقيّة معتمدا في ذلك كل المكنات المتوفرة لديه حيث يقوم بتحليل ودراسة المقروء بعناية ويحلل هيكله ويفهم عمق الشخصيات والرسائل ثم وبناء على فهمه الخاص يقوم بتطوير رؤية فنية فريدة تعتبر تفسيره ورؤيته الخاصة للعمل فيعمل بعد ذلك على توجيه الآداء من خلال الممثلين لضمان عمل يعبر عن رؤيته المرسومة للنص مع التّركيز على تنسيق العناصر الفنيّة من إضاءة، وديكور، ومؤثرات سمعيّة بصريّة لتعزيز الرؤية الفنية وخلق تأثير درامي للأحداث، مع إمكانيّة تحرير،وتكثيف النّص لتحسين توجيه الأداء بما يتناسب وإمكانيّاته وتوضيح الرّؤية الفنيّة، وبذلك يتحكّم في تسيير العمل ويساعد الممثلين على فهم الشّخصيّات، ويوجههم في تقديم أداء يتناسب مع رؤيته الفنيّة، وضبط توقيت العرض، وضمان سلاسة الآداء العام فهو يوجه الفريق الإبداعي، ويحقق التّوازن بين مختلف العناصر لإنتاج عمل مسرحيّ متكامل حسب تأويله،ووجهة نظره يراه، بمعية السّينوغراف الذّي يحتلّ مكانة هامة بالنّسبة لما يخصّ المؤثّرات الخاصة بالعرض فهو المسير الأول والمساعد للمخرج في تحويل النّص من سطور إلى حضور ،وهو ما أقرّته نسبة عاليّة من المتلقين من خلال الاستبيان حيث أنّ **(121)** متلقيّا من مجموع العينة المستجوبة أدلت بأهميّة عمل المخرج والسّينوغراف، ومساهمتهما في انجاح العمل، وقد قدّرت نسبتهم ب **(67.98%)** من النّسبة الكليّة ، وهي نسبة مرتفعة توحي بوعي المتلقي بأهميّة عمل المخرج ، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّ النّص النّاجح ينقل نجاحه إلى العرض كحتمية أوتوماتيكية ،فنجاح الكاتب ،أوالمؤلف قد يُنقل إلى العمل، فيستقطب النّجاح الرّكحي،إضافة إلى تقريرهم أنّ المخرج ما هو إلاّ وسيلة لنقل الأحداث المتضمنة في النّص الأصليّ، وأنّ كل زيادة منه، أو تعديل تعتبر اجتهادا يستطيع الاستغناء عنه، فلا دخل للمخرج في إنجاح النّص الناجح، لأنّ العرض هو إضافة للنّجاح الأوليّ، ونقل الأحداث وتجسيدها، وقد مثّلت نسبة هذا الرّأي **(32.02%)** فقط من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد أصحاب هذا الرأي **(57)** متلقيا، وهم الذين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن يكون المخرج والسينوغراف المسؤولان عن انجاح العمل ، لانّ المنتج المسرحيّ النّصي يحمل ما يريد إيصاله للقارئ، دون عناء، والمخرج ما هو إلا مسيّر لهذا النّص،من خلال ما يقدّمه على الرّكح.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة **كا**^{2} المحسوبة (23.01) أكبر من قيمة كا^2 الجدوليّة**(3.84)** عند مستوى الدّلالة **(0.05)**،ودرجة حرية**1**، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة

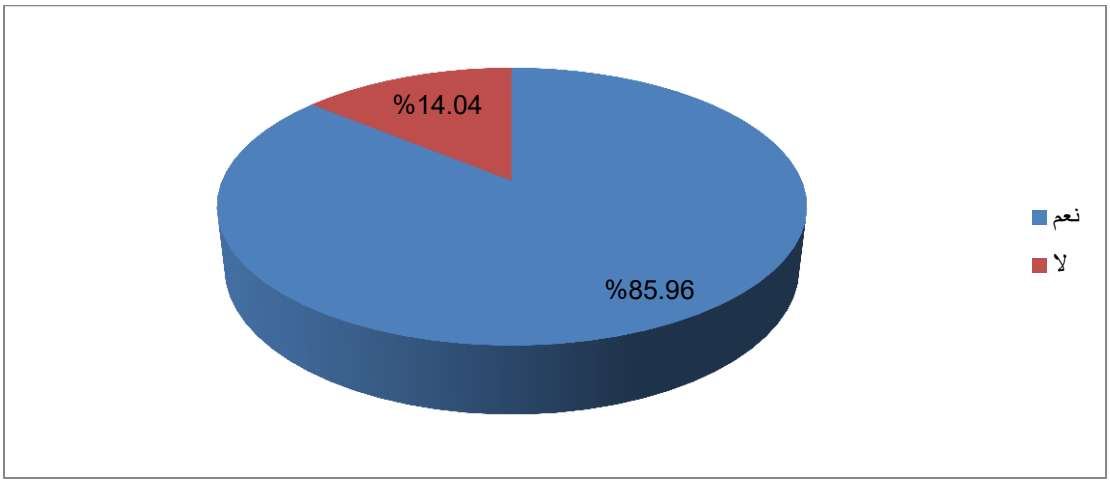
تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ قدرات المخرج والسّينوغراف تساهم وبشكل كبير في إنجاح العمل الركحي

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، وهو ما تفسّره الباحثة بأنّ قدرات المخرج، وما يقوم به السّينوغراف مسؤول، وبشكل مباشر عن انجاح الإبداع الفنّي المسرحيّ على الرّكح، وكنتيجة منطقيّة لا مجال للشّك فيها، حتى ولو كان النّص المقروء له من الشّهرة والشّعبيّة ما يمكنّه من الوصول للجماهير، إلّا أنّ العرض يزيده من ذلك أكثر خاصّة إذا كان العمل الرّكحي ناجح، ما يخوّل له الجماهيريّة،والانفتاح أكثر فأكثر ،إلّا أنّ العمليّة الانتاجيّة، والاخراجيّة هي المحرّك الأساس في النّجاح بالنّسبة لكل إبداع مسرحيّ مكتوب.

س11- هل يمكن لشخصيّة الممثل وحركاته أن تشرح وتنقل على الخشبة مالا تنقله الكلمات في النّصوص المكتوبة؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	153	%85.96	1	0.05	0.000	3.84	142.21	دال
لا	25	%14.04						

الجدول رقم(29): يبين نسب إجابات المتلقين عن تأثير قدرات الممثل وشخصيته في نقل معاني المسرحية



- **رسم توضيحي يبين نسب إجابات المتلقين عن تأثير قدرات الممثل وشخصيته في نقل معاني المسرحية .**

من خلال نتائج الجدول رقم (29) وبالنّسبة للسّؤال رقم(11) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقيّن اتّجهت إلى اعتبار أنّ شخصيّة الممثل وحركاته يمكن أن تشرح وتنقلعلى الخشبة مالا تنقله الكلمات في النّصوص المكتوبة، فالممثل يمكنه أن يشرح وينقل العواطف والتّعابير البشريّة التّي يفتقدها النّص المكتوب بشكل غني وملموس على الخشبة مضيفا عمقا واحساسا له ينعكس من خلال أدائه لتفاصيل

الشّخصية والمشاعر وبطريقة تجعل الجمهور يفهم ويشعر بواقعية الاحساس الذي يتمّ ايصاله ، كما يمكن للمثل اضافة بعد إبداعي وتفسير شخصي للشّخصية ممّا يعزّز الفهم ويحقق التفاعل القوي مع الجمهور ،ويجعل الأحداث تظهر بشكل أكثر اقناعا وأثارة كما يمكن للمثل اضافة بعض التفاصيل الصغيرة مثل لغة الجسد وتعابير الوجه واستخدام الصوت بتفرّد ممّا يعزّز تجسيد الشخصيّة ويساهم في ارتباط النص والاحداث بالجمهور وفهمه مبتغاه لأن التركيز على التفاصيل هو مفتاح لتحقيق تأثير أعمق وتواصل فعال مع الجمهور بالإضافة الى ذلك أيضا فالممثّل يمكنه تحليل النّص بعمق وفهم الطّبقات الداخلية للشّخصيّة ممّا يسمح له بإظهار التنّاقضات والتّطوّرات النفسية بشكل أفضل على المسرح وهذا التحليل العميق يعزّز تقديم أبعاد أكثر غنى وشرحا للشخصيات والمتن النصي للمسرحيّة .كما يمكن ان يجتهد ويضيف بعض التفاصيل التي يمكن أن يهملها النّص المكتوب كاللحظات الصامتة والانتقالات العاطفيّة ما يضيف للتجربة المسرحية أبعادا فنيّة أعمق ويصبح العرض أكثر مشاركة مع الجمهور وتعزيز عملية التأثير،وقد بلغ عدد أصحاب هذا الرأي (152) متلقيّا بنسبة (85.96%) من النسبة الكلية ، وهي نسبة مرتفعة جدا،

أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّه لا يمكن لشخصيّة الممثل وحركاته أن تشرح وتنقلعلى الخشبة مالا تنقله الكلمات في النّصوص المكتوبةلأن النص هو دليل الممثل ومركز ابداعه حيث يشكل أساسا وقاعدة للإبداع يتّبعها الممثل لإنجاح العرض فالكاتب المسرحي عند كتابته للنص يكتب للقارئ الضمنيّ الذي في مخيّلته فيبدع على مقاسه نصا يحمل من التفاصيل ما يخوّل له العيش في الأحداث دون حاجة إلى ممثل والممثل ما هو إلا وسيلة نقل للأحداث من النّص هو رسالة تفهم من لغتها ما يريد الكاتب إيصاله لك دون تدبّر منك أو اجتهاد ، وتفحّص، فشيفرة النص موجهة، ومحملة بدلالات تفهم من خلالها ما يريد المبدع ايصاله دون التّعب والبحث، في ما سيقدّمه الممثل ،وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (14.04%) من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين أصحاب هذا الرأي (25) متلقيا فقط، حيث بنيت أراءهم على أنّه ليس بالضرورة أن يكون للممثّل صاحب الفضل في نقل الأحداث لأن النّص كفيل بهذه المهمّة.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة 142.21.) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1،وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّشخصيّة الممثل وحركاته يمكن أن تشرح وتنقلعلى الرّكح مالا تنقله الكلمات في النّصوص المكتوبة بفضل تجسيده للمكتوب .

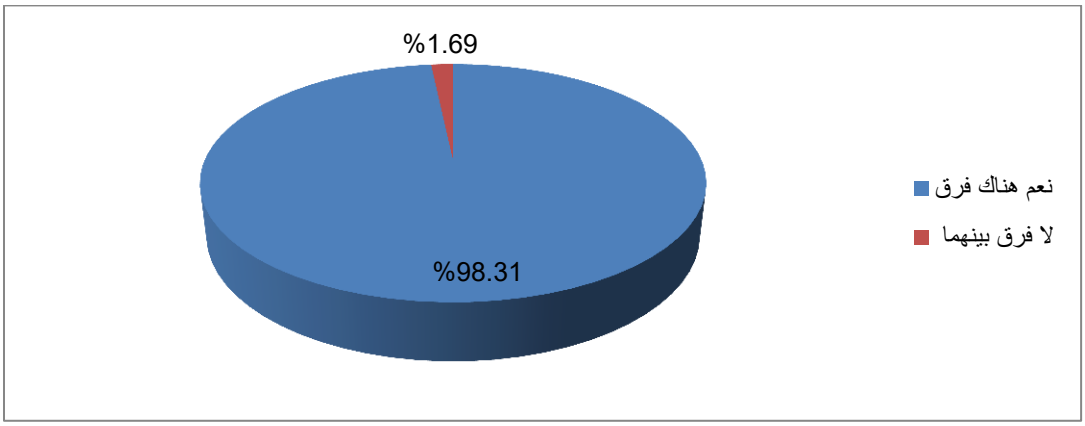
وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات النّسبة الأكبر من المستجوبين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّللمثل القدرة على تشخيص النّص والشّخصيّات بما يضفيه من تفاصيل تجعل من العرض حقيقة، كما يمكن للمثل

اضافة بعد إبداعي، وتفسير شخصي للعمل والشّخصيّات ممّا يعزّز الفهم ،ويحقق التّفاعل القوي مع الجمهور المتلقي المعاصر،والتي بنيّ عليها العرض،فالمتلقي اليوم يقرأ النص ويتطلّع لما سيراه ومن سيجسد شخصياته ليرسم معام الشّخوص ممن يؤديها على الرّكح.

س12- هل هناك فرق بين أن تقرأ مسرحية و أن تشاهدها على الركح ؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم هناك فرق	175	%98.31	1	0.05	0.000	3.84	166.202	دال
لا فرق بينهما	03	%1.69						

الجدول رقم (30): يبين نسب الاجابات للمفاضلة بين القراءة والمشاهدة من إعداد الباحثة.



- **رسم بياني يوضح نسب الاجابات للمفاضلة بين القراءة والمشاهدة**

بعد الفرز وعملية الاحصاء لنتائج الجدول رقم (30) وبالنّسبة للسّؤال رقم(13) نلاحظ: أنّ الاغلبية السّاحقة من إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ هناك فرق واضح بين أن تقرأ مسرحيّة وبين أن تشاهدها على الرّكح والذي يتمثل في التجربة الفنيّة فعمليّة المشاهدة تخوّل لك الاستمتاع وتعايش الأحداث بشكل حيوي من خلال الأداء الحي والتفاعل بين الممثلين والجمهور ما يضيف أبعادا جديدة لفهم التجربة الفنية المعروضة فمشاهدة العرض وحضوره على الركح توفر تجربة أكثر حيوية وتخلق تفاعلا مباشرا بين الجمهور والعرض ليشارك بردود تفاعلية فيها يتمكن المتلقي من استشعار عواطف الممثلين والاستمتاع بعناصر المسرحية كالتصميم والديكور والاضاءة والتي تساعد على فهم اعمق للأحداث من خلال التعبير الجسدي واللغة غير اللفظية مما يعزز تاثير الفن ويجعل التجربة أكثر اثارة وتأثيرا لأن المسرح يوفر تفاصيل فنية وتقنية غائبة مع نص القراءة فالاستخدام المبتكر للموسيقى والمؤثرات الصوتية وتغيرات الديكور كلها عناصر تسهم في اثراء تجربة المشاهدة وتجعلها أكثر متعة مقارنة بعملية تلقي المقروء فقط ،وقد بلغ عدد المقرّين بأن هناك فرق بين عملية القراءة وعملية المشاهدة (175) متلقيّا

يرى فرقا وقد مثلوا نسبة (98.31%) من النسبة الكليّة ، وهي نسبة مرتفعة تكاد تكون نسبة كلية ، أمّا فيما يخص الأفراد المتبقين من عيّنة البحث فقد رأوا أنّه لا فرق بين النص والعرض، أو بين عمليّة القراءة للمتون المسرحية ،و مشاهدتها لأن النص هو نفسه ما سيعرض أمامك وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (1.69%)من النّسبة الاجماليّة،بعدد المتلقين (03)متلقيا والذين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن يختلف النص عن العرض المشاهد لانّ العمل يحمل ما يريد ايصاله لك سواء مقروء أو معروض، والرّسالة في كليهما واحدة تعبر عنما تريد الكاتب أو المخرج بثّه من خلال المسرحيّة النص أو العرض ليصل المتلقي على اختلاف طريقة تلقيه .

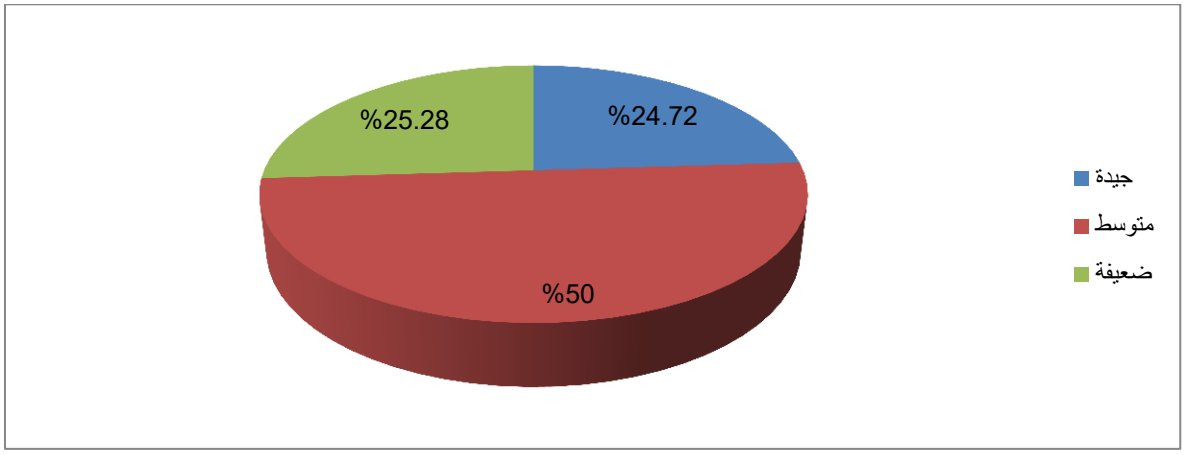
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة **كا^2** المحسوبة (166.202) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهالجمهور المتلقي يرى اختلافا واضحا بين عمليتي التلقي ويستحسن تلقي العروض ومشاهدتها عن تلقي النصوص بقراءتها فقط..

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ المتتبع للفن المسرحي يفضّل حضور ومشاهدة العروض على قراءة المتون النصية فقط دون عرضها .

س13- ما رأيك في الاعمال التي يقدمها المسرح الجزائري؟

الاختيارات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
جيدة	44	%24.72	2	0.05	0.000	5.99	22258	دال
متوسطة	89	%50.00						
ضعيفة	45	%25.28						

الجدول رقم (31): نسب إجابات الجمهورالجزائري عن نوع العمل المسرحي المفضل لديه من إعداد الباحثة.



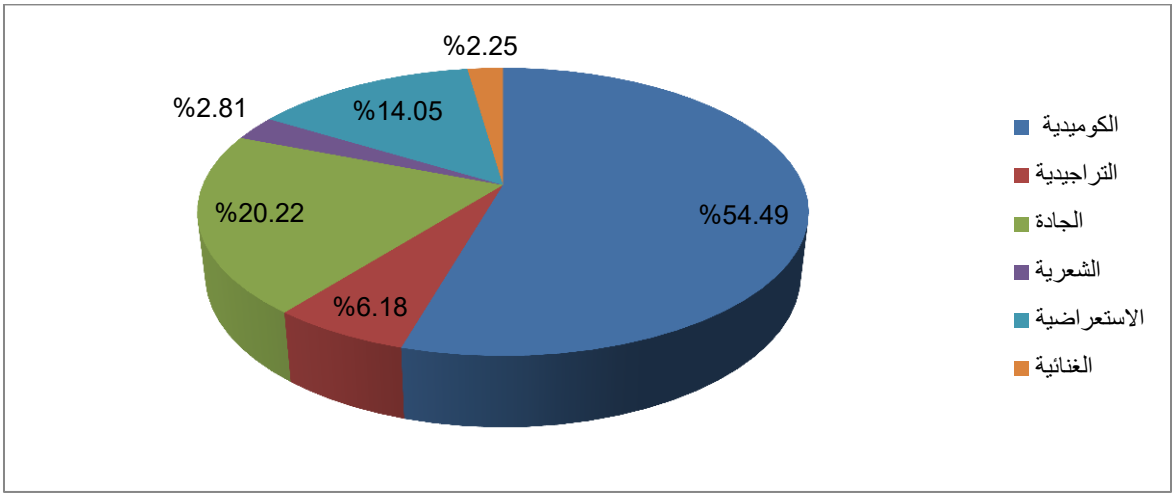
رسم بياني يوضح نسب إجابات الجمهور الجزائري عن نوع العمل المسرحي المفضل لديه

بعد دراسة نتائج الجدول رقم (31) وبالنّسبة للسّؤال رقم(14) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلى اخيار الثاني وهو أن الأعمال التي يقدّمها المسرح الجزائري متوسطة على العموم خاصة الأعمال المعاصرة وقد بلغ عددهم (89) متلقيّا بنسبة (50.%) من النسبة الكلية ، وهي نسبة متوسطةتدل على وعي المتلقي بالفن ومستويات الإبداع الموضوعة اليوم أمّا (44) متلقيا يقولون أن الأعمال الابداعية المسرحية الجزائرية اليوم جيدة ولا غبار عليها لأن المؤلف والمخرج المعاصر متطلع للأفضل يبحث عن التطور والابداع وهذا البحث يحاول تجسيده اليوم في الاعمال الفنية المسرحية حيث يختار مواضيع تمس المجتمع وأحداث الساعة ويحاول تقديمها من خلال مقاييس تصنفها في مصاف الأعمال العالميّة وقدّرت نسبته ب (24.72%) ثمّ النّسبة المتبقيّة من العيّنة وكانت (25.28%)، وكان عدد المتلقين (45) متلقيا، الذين بنو رأيهم على أنّ الأعمال المسرحية التي يقدّمها المسرح الجزائري ضعيفة ويلزمها الكثير لتكون بمستوى يرقى إلى العالمية وأن المبدع الجزائري في المجال المسرحي يحاول لكن لواقع الجمهور وحال الفن في البلاد يلزمه الكثير من التعب والجهد حتى يكتسب القوة في الطرح والعرض كما يلزم الاهتمام بالفن ورجالاته لأنّ الاهتمام أساس التّطور وهو ما يغيب عن المسؤولين في بلادنا اليوم.

س14- أيّ الأنواع المسرحيّة تفضّل؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
الكوميديّة	97	%54.49	5	0.05	0.000	11.07	209.3708	دال
التّراجيديّة	11	%6.18						
الجادّة	36	%20.22						
الشّعريّة	05	%2.81						
الاستعراضيّة	25	%14.05						
الغنائيّة	04	%2.25						

الجدول رقم (32):يبين نسب المفاضلة بين الأنواع المسرحية حسب رأي الجمهور الجزائري من إعداد الباحثة.



- **رسم بياني يوضح نسب المفاضلة بين الأنواع المسرحية حسب رأي الجمهور الجزائري**

عند عرض نتائج الجدول رقم (32) وبالنّسبة للسّؤال رقم(15) والذي يبحث عن أيّ الأنواع المسرحيّة يفضّلها المتلقي ؟ والذي اقترح خمسة خيارات تعتبر من أنواع المنتج المسرحي نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاختيار الأعمال المسرحية الكوميدية، والتي تعتبر أساس بدايات الفن المسرحي والمتعارف عليه والمتداول عند زوار المسارح والمرتبط بفكرة التسلية والضحك لذلك فأكثر نسبة سجلت هي خيار الأعمال المسرحية الكوميدية وهي **(54.49%**)وقد بلغ عدد المتلقين الذين اهتدوا لهذا الخيار(97) فردا متلقيّا ، أما النسبة الموالية فكانت لاختيار الجادة التي تعالج مواضيع اجتماعية سياسية فكرية بجدية بعيدة عن الضحك واللعب وقد اختارها بعض المتلقين بلغ عددهم (36) متلقيا ما نسبته **(20.22%**) ، تلتها وبنسبة ليست بالبعيدة عنها اختيار الاعمال المسرحيّة الاستعراضية تمثلت في (14.05 %) ،ب(25) متلقيا ثم اختيار الاعمال المسرحية التراجيديّة الحزينة والتي اختارها (11) متلقيا ومثلت نسبته(6.18%)أما الابداع في المسرح الشعري والاعمال المسرحية الغنائية فتقاربت نسبها حيث مثلت نسبة اختيار الأعمال المسرحية الشعرية (2.81%)، أمّا اختيار الأعمال المسرحية الغنائية فمثّل (2.25 %) متلقيا بعدد متلقين كان على التوالي **(05)** متلقين اختاروا الأعمال الشّعرية في المسرح و**(04)** متلقين آثروا الاعمال المسرحية الاستعراضية وهي نسب قليلة جدا.

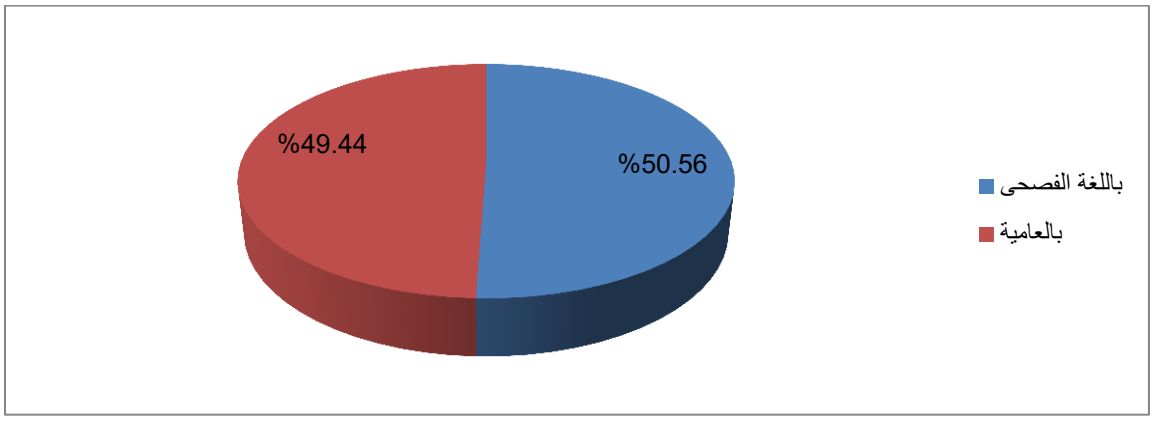
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (209.3708) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (11.07)عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 5، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ المتلقي الجزائريّ له معرفة مسبقة بأنواع الفنون المسرحية ويختار حسب ما يطرح ويقدم وحسب الميول الشخصي له

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر في التفريق والاستحسان والتمييز بين أنواع الفنون المسرحية ما هو إلاّ دليل على معرفته واطّلاعه وبذلك فالمجتمع الجزائري ذوّاق للفنون واعي لما تقدّمه ومستوعب للرسائل الفنية المقدمة من خلال الفن .

س15- هل تفضل قراءة مسرحيّة جزائريّة باللّغة العربيّة الفصيحة أم تفضل قراءتها بلغة عاميّة ؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
باللغة الفصحى	90	%50.56	1	0.05	0.00	3.84	0.0224	دال
بالعامية	88	%49.44						

الجدول رقم (33): يبين نسب المفاضلة بين اختيارقراءة مسرحية باللغة الفصحى أوالعامية من إعداد الباحثة.



- **رسم بياني يبين نسب المفاضلة بين اختيارقراءة مسرحية باللغة الفصحى والعامية**

إنّ نتائج الجدول رقم (31) والمرتبطة بالسّؤال رقم(33) المتعلق باختيار قراءة المسرحيّات الجزائريّة باللّغة العربيّة الفصيحة أم تفضيل قراءتها بلغة عاميّة دارجة بسيطة،نلاحظ: أنّ إجابات المتلقين اتّجهت إلى الاختيارين ،وكانت النّتائج والنّسب متقاربة جدا حيث كان عدد المتلقين الذين اختاروا، وفضّلوا قراءة المسرحيات باللّغة العربيّة الفصحىقد بلغ عددهم (90) متلقيّا بنسبة (**50.56%**) من النّسبة الكليّة ، لأنها لغة الوطن والعروبة والدّين هي لغة الانتماء العقائدي، ورمز الثّقافة والعلم ،كما تعتبر أكثر رسمية وايحاء تسمح للمتلقي بالاستمتاع بجماليات الإبداع، والتّأليف، كما تعتبر المسرحيات الفصيحة مطلوبة في مجال البحوث العلمية، والأكاديميّة لدراسة جماليّات اللّغة من خلالها، وهي نسبة متوسطةاقتربت من نسبة المتلقين الذّين تمّ اختيارهم للغة العامية الدارجة، وفضلوا قراءة الأعمال المسرحية بها، لأنّها لغة المجتمع، ولسان حاله، وهي تبث لكلّ فئات المجتمع دون تفرقة وكان عددهم **(88)** متلقيا من عيّنة البحث،وقد مثلوا نسبة **(49.44%)** لأنّ العاميّة تعكس الواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ بشكل أدق، كما تعزّز

التّفاعل مع النّص بشكل أفضل من اللّغة الفصيحة، فالعاميّة تعبّر عن تجارب الحياة بشكل أوضح للمتلقيبقربها من عامة الناس، ممّا يجعلها أكثر تقبّلاعند المتلقي الجزائري كما تعزّز الهوية الثّقافيّة المحليّة،وهي أداه فعالة لنقل الفكاهة ،والتّعبير عن المشاعر بشكل أكثر سلاسة حيث توفر تجربة ثقافيّة تتيح الاندماج بشكل أفضل مع المتلقي.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (0.0224) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّحتى وان اقتربت النسب فإنّ التأليف باللغة الفصيحة يأخذ الصدارة لأن اللغة هوية ومعتقد وثقافة أيضا ونحن كعرب مسلمين يجب احياء اللغة الفصحى في مجتمعاتنا من خلال الرسول المتسلل إلى البيوت والعقول فالفن رسالة عظيمة وجب على المبدع مضاعفة عظمتها بتأليفه بلغة الدين ..

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ إشكالية اللغة طرح وجب الخوض فيه في الفن المسرحي الجزائري خاصة بعد سبر آراء المجتمع، وتصريحه الذي جعل من إشكاليّة اللّغة نقطة لقاء، وجب فيها البحث، والدراسة كحالة اجتماعية فنية متّصلة بالهوية متعلقة برغبة شعب وتطور فن وثقافة، ورؤية استشرافية .

س16- في نظرك ماهي الطريقة المثلى للتلقي في المسرح هل بالقراءة فقط أو بالمشاهدة؟ أم أنّ القراءة تدفعك للمشاهدة ؟

.إنّ عمليّة التّلقي المسرحيّ يمكن أن تكون مجموعة من الخبرات، والطّريقة المثلى تعتمد على تفضيلات الفرد فالقراءة تمكّنك من فهم هيكل المسرحيّة، وقصتها، والتّعرف على التّفاصيل اللّغويّة، في حين نجد أنّ عمليّة المشاهدة هي مشاركة تسمح من خلال العناصر البصريّة،والمؤثرات السّمعية الإحساس بالأداء ومتعته، ومعايشة الأحداث واقعيا .

قد تكون القراءة دافعا لاكتشاف المزيد، وتحفيز الفضول لرؤية المنجز المسرحيّ يجسّده العرض على الرّكح حيث أن عملية المشاهدة تُلهم القارئ، وتعزّز فهم الابداع الفني ،ضف إلى ذلك يمكن أن تكون الحوارات المباشرة والتّفاعل مع الآداء المسرحي جزءا أساسيّا من التّجربة، بالمشاركة في المشاهدة المباشرة يمكن للمتلقي أن يشعر بطاقة الجمهور، وتأثير الآداء على العواطف، والانطباعات الشّخصيّة بشكل أعمق.

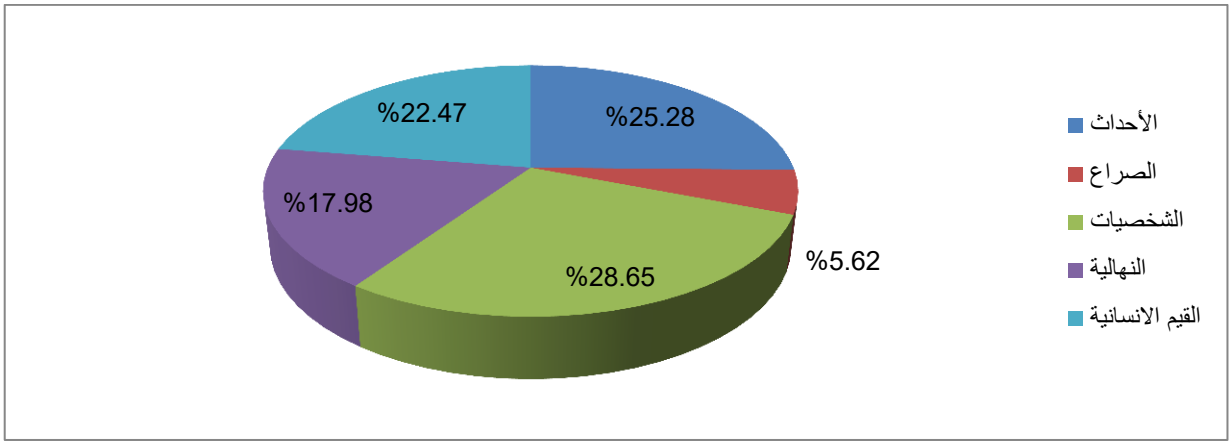
كما قد تسهم التّجارب المتعددة والمختلفة من خلال الدّمج بين عمليتيّ القراءة، والمشاهدة من إثراء الفهم الشّامل للعمل المسرحيّ، حيث يمكن لكل وسيلة أن تُقدّم أبعادا مختلفة، وتُعزّز التّفاهم الشّامل للمنجز الفني كما أنّه ومن خلال المشاهدات الجماعيّة يمكن للمتلقي تبادل الخبرات،والمهارات

،ومشاركة آرائه فيما يُعرض مّا يسمح بإثراء التّجربة الانسانيّة، وتبادل الخبرات، وهو ما يعزز العمل المسرحي بشكل أعمق. وحسب رأيي الخاص ومن خلال التجربة الشخصية أرى أن عملية القراءة تدفع القارئ إلى فضول المشاهدة تحرّك ميوله لرؤية العرض لتجسيد شخصيات تعايش معها على الورق .

س17–ما هو أكثر ما يشد انتباهك في النّص أثناء عملية القراءة ؟

الاختيارات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
الأحداث	45	%25.28	4	0.05	0.000	9.49	28.4606	دال
الصّراع	10	%5.62						
الشّخصيات	51	%28.65						
النّهاية	32	%17.98						
القيم الانسانيّة	40	%22.47						

الجدول رقم (34): يبين نسب إجابات المستجوبين حول ما يشد الانتباه عند قراءة النص المسرحي.



- **رسم بياني توضيحي يبين نسب إجابات المستجوبين حول ما يشد الانتباه عند قراءة النص المسرحي**

بعد عرض نتائج الجدول رقم (34) وبالنّسبة للسّؤال رقم(17) فيما يخصّأكثر ما يشد انتباهك في النّص أثناء عملية القراءة،نلاحظ: أنّالاجابات متباينة والنسب أيضا، حيث أنّ إجابات المتلقين اتّجهت

إلىاعتبار أنّ أكثر ما يشد في النّص أثناء عمليّة القراءة هو الشّخصيات من خلال تحريكها لعجلة الصّراع الدّرامي، والتي تعكس، وميولهم خاصة الشّخصيات المعقدة ،التي تكون لها الأثر الكبير على المتلقي وغالبا ما يشد انتباه المتلقين الشخصيّة البطلة، ويجذبها الشّخصيات المتنوعة، والمعقدة مع مزيج من الصّفات الايجابيّة والسّلبية، كما قد يجذب القارئ طريقة الطرح وميكانيزمات الشّخصية وتفكيرها، حيث يمكن استخدام الشخوص الرزية - الرّموز المتعلقة بالشخصيات- لتعزيز التّفاعل مع النّص المسرحيّ، مما يجعل القارئ يتعاطف ويتصاعد مع التطورات في حياة الشّخصيات، لذلك فقد اختار (51) متلقيا عنصر الشخصية كأهم ما يشدّه عند قراءة النّص وكانت نسبته **(28.65%)** من النّسبة الكلية ، وهي نسبة مرتفعة مقارنة بنسب بعدها، مثّلها رأي (51) متلقيا، أمّا النّسبة الموالية قدّرت ب **(25.28 %)** من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين الذين اختاروا أن تكون الأحداث المتعلقة بموضوع المسرحية هو أوّل ما يشد القارئ عند تلقي عمل ابداعي ومنجز سردي مسرحي هو(45) متلقيا من أّصل المجموع الكلي للعينة، وهو عدد ونسبة متقاربة مع النّسبة التي فاقتها المتعلقة بالشّخصيات، حيث أنّ الأحداث وتصاعد التّوتر، والصّراعات ،وإدراج مفاجئات، ومفترقات غير متوقعة في الحبكة تعمل على شدّ انتباه القارئ، وتبقيه في حالة تشوّق، وفضول، والتّكشّف التّدريجيّ يساهم أيضا في جذب الانتباه، وتعزيز تجربة القارئ ،وهو بالضرورة سيأثّر على مصير الشّخصيّات، لذلك فالشخوص، وسير الأحداث هو أكثر ما يشد انتباه القارئ عند ممارسته لفعل القراءة .

أمّا فيما يخصّ القيم الانسانيّة، وهي غاية كلّ عمل فنّي نبيل، وبالنّظر الى نسبة المتلقين الذين بنو رأيهم على أنّ أكثر ما يشد انتباه المتلقي عند قراءة المتون المسرحيّة هو القيم الانسانيّة المتضمّنة في ثنايا النّص، فقد بلغت نسبتهم **(22.47%)**وهي أيضا نسبة متقاربة مع سابقاتها، وكان عدد المتلقين الذّين وقع اختيارهم على هذه الخاصيّة هو **(40)** متلقيا يرون أنّ غاية الفنّ في ما يبثّه من قيم ليستثمرها المتلقين ويعمل بها، فالفن رسالة نبيلة تبث في المتلقي الأخلاق الفاضلة، والقيم الانسانيّة الخالدة .

أخذت النّهاية نسبة **(17.78 %)** بعدد مجاوبين بلع **(32)**، لأنّ القارئ عند معرفة الأحداث يتساءل عن نهاية هذه الحبكة، وكيف ستكون نهاية أبطالها ، أما الصراع فلم تكن نسبته عالية فقط **(10)** متلقين رأوا أنّهأول ما يشد الانتباه أثناء عمليّة القراءة، لأنه أزليّ، فالخير والشّر هو بيت القصيد في العمل، والصراع بينهما قائم منذ الأزل، لذا ولوعي المتلقي بالفكرة لم تحصد احتماليّة عالية فقط (**5.62 %**) من مجموع النسبة المئوية الاجماليّة وهي نسبة ضئيلة مقارنة بالاختيارات السّابقة لها

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (28.4606.) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (9.49) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 4، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهأكثر ما يشد انتباه المتلقي في عملية القراءة هو الشخصيات والبطل(ة) بالتحديد .

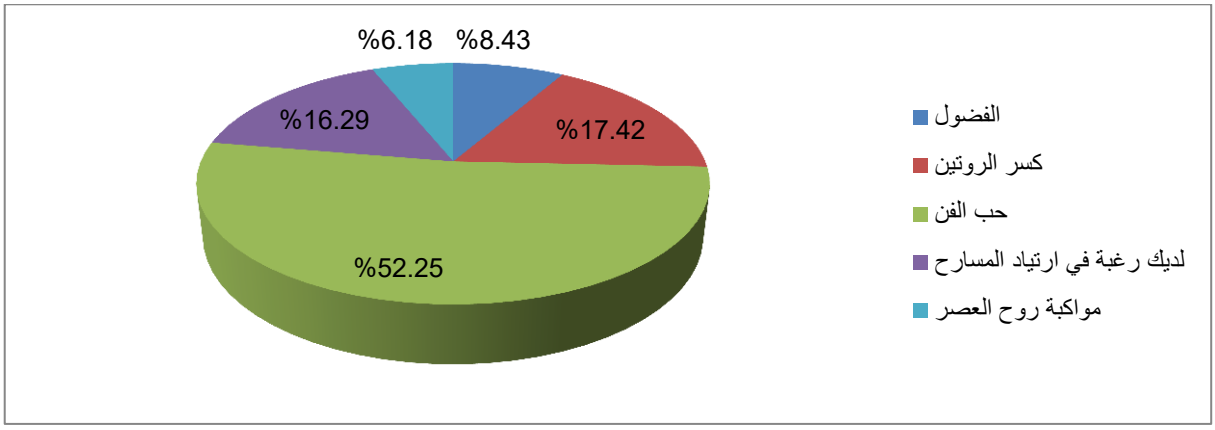
وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات القراء، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّالشخصيات والأحداث هي أول ما يبحث عنه القارئ عند القيام بفعل قراءة النصوص المسرحية حتى يتمكن من فهم النّص الذي يتمّ عن طريق معرفة شخوصه وأحداثه .

2- المحورالثّالث : التـلّقي أثناء العرض المسرحي:

س1- ما هو دافعك لمشاهدة العروض المسرحية

الاحتمالات / الاختيار	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
الفضول	15	%8.43	4	0.05	0.000	9.49	123.286	دال
كسر الروتين	31	%17.42						
حب الفن	93	%52.25						
لديك رغبة في ارتياد المسارح	29	%16.29						
مواكبة روح العصر	11	%6.18						

الجدول رقم (35): يبين نسب دو افع مشاهدة العروض من إعداد الباحثة.



- رسم بياني يوضح نسب دو افع مشاهدة العروض

عند عرض نتائج الجدول رقم (35) وبالنّسبة للسّؤال رقم(17) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار سبب و دافع مشاهدة العروض المسرحية هو حب الفن، والذي يعود في الجزائر إلى عديد الأسباب أهمّها الثّراء الثّقافي والتّاريخي للبلاد كما أنّ الفنون تعبّر عن الهوية المحليّة للشعوب إضافة إلى هذه الميزات يعتبر الفن وسيلة تعبير عن الهموم الاجتماعية ،والثقافية، والسياسية أيضا خاصّة الفنون المعاصرة هي معالجة لقضايا اجتماعية ،وللمسكوت عنه في كل مناحي الحياة وهذا ما يجعل تعلّق الناس به كوسيلة تعبيرية راقية فهو مهم للأفراد والمجتمع ككل ،وبذلك فقد كان الاختيار الاول والذي تفرّد بنسبة عالية تجاوزت نصف المتلقين هو الاجابة التي تبرر دوافع مشاهدة العروض المسرحية حب الجزائريين للفن عامّة، وللفن المسرحي بشكل خاص حيث مثلت الاجابة نسبة (52.25%) من مجموع النّسب الكليّة وكان عدد المتلقين الذين تم اختيارهم لهذه الاحتمالية هو (93) متلقيّا ، وهي النسبة التي مثلت اعلى تكرار من بين النسب الأخرى ، كما يمكن للفن أن يكون وسيلة ترابط اجتماعي وهي تجربة جمالية قادرة على اثراء الحياة اليوميّة والهام الأفراد وكسر الروتين اليومي الذي يحاول الفرد الخروج منه ومن الارتباطات الحتمية المتعلقة بالعمل والمسؤوليات المتراكمة فيلجأ الى المسارح ودور العرض باعتبارها افضل الاختيارات الممكنة فإلى جانب تقديم التسلية تقدم ما يفيد الفرد في حياته اليومية وهو الهدف النبيل من الفن ممّا يجعل المسرح وسيلة تعبير ومتعة، وبذلك كان النسبة الثانية بعد حب الفن ان الفرد الجزائري يتّجه للمسرح لكسر الروتين اليومي وكان عدد المتلقين المدلين بهذا التصريح (31) متلقيا بنسبة (17.42%) ، وهو ما يبرز وعي الفرد الجزائري المعاصر باستغلال اوقات فراغه فيما يفيده ويحفز نموه العقلي وانتماءه الحضاريّ ، لأن الانتماء الحضاري ومواكبة روح العصر مرتبط بحتمية التعلم والثقافة وهو ما يوفّره الفن المسرحي المعاصر الذي يتناول من خلال مواضيعه كل ما يخدم الفرد و يفيده ممّا ولّد رغبة الاطّلاع لده وهو ما اختاره (29) متلقّيا بنسبة (16.29%)

وقد تقاربت نسب الاختيارين المبقيين حيث كان الفضول ما يجعل (15) فرد يتوجه الى المسارح ودور العرض للاكتشاف ورؤية ما تمثّل ويعالج من الرّكح وقد مثّل نسبة (.8.43%) واختار (11) فرد فقط ان

زيارة المسرح حتمية يتطلبها التطور الحاصل اليوم لمواكبة روح العصر بما نسبته (6.18%) وهي احتمالات لم يتقبّلها معظم المتلقين واستبعدوا صحّتها .

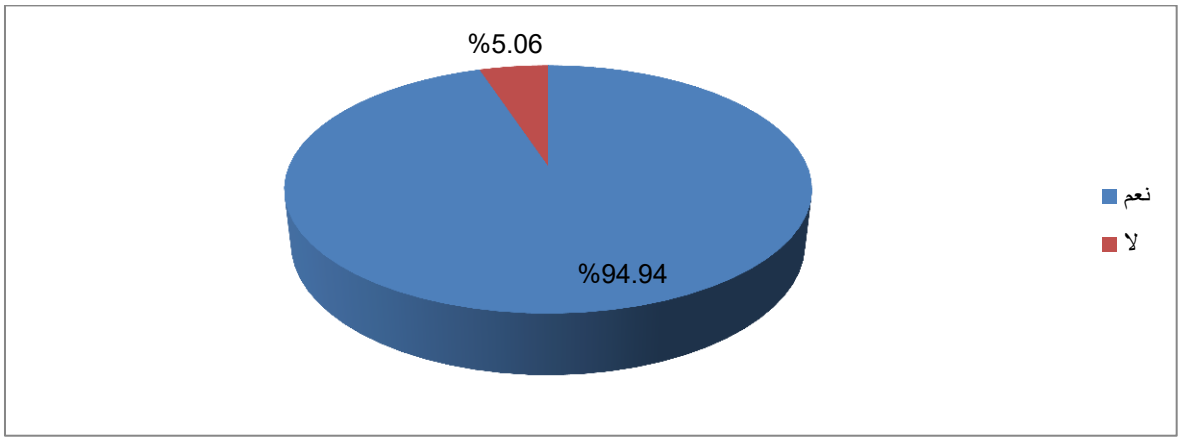
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (123.286) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (**9.49**) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 4، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسره بأنّ دافع مشاهدة العروض المسرحية الأول عند الجزائريين هو حبّهم للفن المسرحي الذي يعتبر هويّة ووسيلة تعبيرية ونمط وطريقة حياة .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّحب الفن شعور فطري يخلق مع الانسان لأن الفنون وسيلة تعبيرية حضارية ومتنفس لفريج الهموم، وتجربة جماليّة تثري الحياة، وتلهم الأفراد، وتمنح الراحة و المتعة

س2- هل أثارت انتباهك العروض التي شاهدتها؟

	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	**168**	%94.94	**1**	**0.05**	**0.000**	**3.84**	**140.247**	دال
لا	**10**	%5.06						

الجدول رقم(36):يبين نسب اثارة الانتباه بعد المشاهدة من إعداد الباحثة.



- **رسم بياني يضح نسب استفزاز العروض للمتلقين وجلب انتباههم**

بعد تقديم عروضنا المنتقاة للمتلقين وعند انتهاء عملية التلقي، واسترجاع استمارة الاستبيان تمّ اقرار المتلقين وجمع أراءهم من خلال الاجابة على السّؤال رقم(02 من المحور الثالث ، الذي تمّ عرض نتائجهفي الجدول رقم(36) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ المسرحيات محل الدراسة واختياراتنا قد لاقت استحسانا من طرفهم وشدّت انتباههم ،وقد بلغ عددهم (168) متلقيّا

بنسبة (94.94%) من النسبة الكلية ، وهي نسبة مرتفعة جدا تبيّن حسن اختيارنا للمسرحيات ومواضيع العروض، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أن الأعمال لم تنل ستحسانهم ولم تجلب انتباههم لكنهم شاهدوها فقط لاجابة على الاستبيان وقدمثّلت نسبة هذا الرأي (5.06 %) من النّسبة الاجماليّة، بعدد متلقين (10) متلقيا فقط، الذين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن تعجبك العروض المقدمة او تثير انتباهك لكن من الضروري أن تشارك في استفتاء البحوث العلمية للاستفادة ، والافادة، ودعم البحث العلمي.

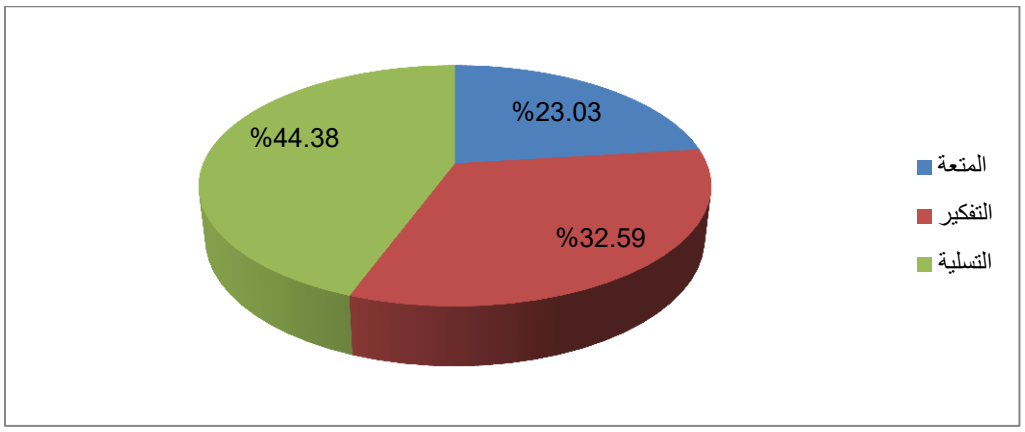
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (**140.247**) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ العروض المقدّمة قد لاقت استحسانا وجذبت انتباه المتلقي الجزائري من خلال معالجتها لمواضيع اجتماعية والذي مثّلته مسرحية **"مانيا "**وبامتياز ومواضيع سياسية وثقافية مثلتها مسرحية **"ليزيميقري"** وموضوع نقل التراث واحيائه وتبادل الثّقافات من خلال العرض المسرحي **"صهيل"** .كل المتون والعروض لها هدفها الفني والاجتماعي وهو مل يشجعه المتلقي الجزائري ويسعى الى دعمه في الفن المحلي.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقيين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّالمتلقي الجزائري له نظرة فنية تقييمية نابعة من ثقافة ودراية واطّلاع وحب للفن و متعلقة بالإبداع وهو ما استنتجته الباحثة من خلال نسبة الاستحسان التي حصدتها العروض المختارة كنماذج ابداعية وطنية تعالج مواضيع محلية تتعلّق بأفكار تمس المجتمع

س3- هل حقّق العرض لديك: التفكير– التّسلية – المتعة ؟

الاحتمالات المتوقعة	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
المتعة	41	%23.03	2	0.05	0.000	5.99	12.213	دال
التفكير	58	%32.59						
التسلية	79	%44.38						

الجدول رقم (37): يبين نسب الاحتمالات التفكير المتوقعة بعد مشاهدة العرض من إعداد الباحثة.



- رسم بياني يوضح نسب تجاوب المتلقين مع احتمالات التفكير المتوقعة بعد مشاهدة العرض

عند عرض نتائج الجدول رقم(37) وبالنّسبة للسّؤال رقم(9 المتعلق بانطباع المتلقي حول العروض نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ توجّههم للمسرح ورؤية العروض هدفه التسلية لأن الغاية الأولى للمسرح والمكتسبة من الذاكرة الجمعية للمجتمع هي تحقيق التسلية والضحك وهو ما مثّلته الكوميديا من أيام العصر اليوناني الى يومنا هذا حيث اخذت هذه الاجابة اعلى نسبة بعد عملية الاحصاء للمتلقين والذينبلغ عددهم (79) متلقيّا بنسبة (49.38 %.)، وهي نسبة مرتفعة مقارنة بالنسب الأخرى، أمّا النّسبة الموالية والتي حقّقت تكرارا عاليا هيما تعلق بهدف التفكير في الرسالة التي بني عليها العرض وفهم الهدف منها وقد مثلت هذه الاجابة نسبة (32.59%) بعدد متلقين بلغ (58) فردا أما النسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد أجابوا بأنّ هدفهم الاول من زيارة المسارح ودور العرض هو التسلية لا غير ، وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (23.02%) من النّسبة الاجماليّة للمتلقين، وعددهم (41) متلقيا. وهي نسب متفاوتة جدا لكنها دليل على الاختلاف الذي يبيّن تعدّد الغايات ووحدة الهدف .

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (12.213) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (5.99) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 2، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابة الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ الهدف الأول من ارتياد المسارح هو الهدف المتعارف عليه لدى عام الناس وهو التّسلية والترفيه مع امكانية مخاطبة العقول لتكون الاهداف موحدة .

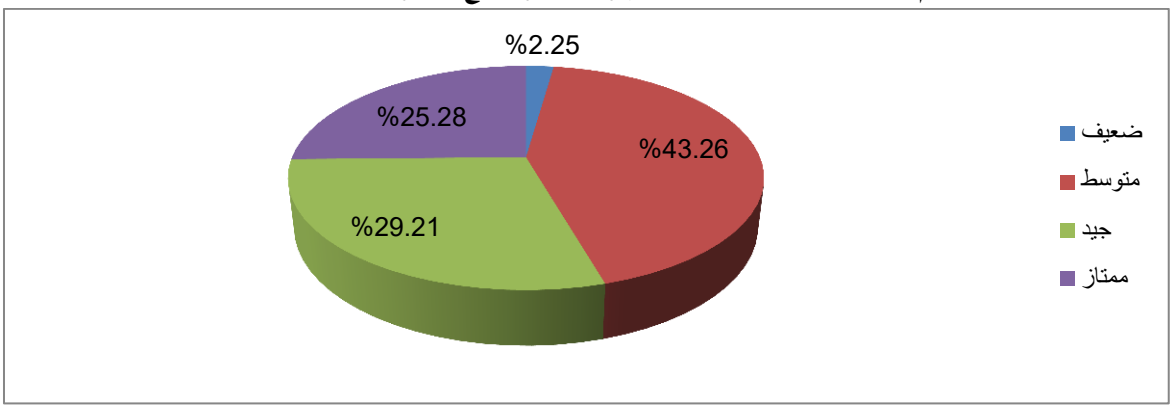
وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّهرغم تباين الاجابات يبقى الهدف الأساسي من زيارة المسارح هو التّسلية، والذي يؤخذ بمفهومه العام على أنه الضّحك والتّرفيه، كما قد نقرأه من النّاحية السّيميائية على أنّه البحث عنالتغيير، والخروج من النّمطية والجو الجاد الذي تفرضه مشاغل الحياة اليومية بالاتّجاه إلى عوالم الرّاحة النفسية والسعادة اللامشروطة على الرّكح ومعايشة تجارب انسانية خيالية تحاكي الواقع .

س4- ما رأيك في العروض المسرحية التي شاهدتها من حيث :

أ/ الموضوع :

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا² ج	كا² م	
ضعيف	04	%2.25	3	0.05	0.000	7.81	61.865	دال
متوسط	77	%43.26						
جيد	52	%29.21						
ممتاز	45	%25.28						

الجدول رقم (38): بين نسبة رضى الجمهورعن مواضيع المسرحيات من إعداد الباحثة.



رسم بياني يوضح نسب رضى الجمهورعن مواضيع المسرحيات

في إطار تقييم العروض المقدّمة وبعد احصاء نتائج الاستبانة،وعرض نتائج الجدول رقم (38) وبالنّسبة للسّؤال رقم(36) الذي اختصّ بمعالجة مواضيع المسرحيات من خلال سبر آراء المتلقين حولها وقد حدّدت المعايير حسب الملاحظات المقدمة من طرف متلقي العروض وقد لاحظنا: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ المواضيع التي عالجتها المسرحيات وطريقة عرضها كانت متوسطة، وقد بلغ عدد أصحاب هذا الرأي (77) متلقيّا بنسبة (43.26%) من النسبة الاجمالية، أمّا النّسبة الموالية فقد كانت للاختيار الثّالث، وهو أنّ المواضيع المقدمة من طرف المخرجين كانت جيدة من ناحية الموضوع وقد مثّلت هذه الفئة من المتلقين (52) فردا بنسبة (29.21%) ،الذين بنو رأيهم على أنّما يقدّمه المسرح الجزائري اليوم من عروض يستحق الفرصة للمشاركة في مسابقات وطنية وعالمية لدقة اختيار المواضيع وحسن عرضها ، كما أن (25.28%) هي نسبة(45) متلقيا أكدوا أنّ العروض المقترحة ممتازة من ناحية اختيارها لمواضيعها، وما يمثل الشّعب بقوة، فكل ما تمت مشاهدته من مسرحياتنا المدروسة تعالج مواضيع حساسة تلمس واقع نعيشه ونبحث له عن حلول.وتبقى فئة قليلة جدا تتهم اختياراتنا بالضعف م ناحية الموضوع وكان عددهم (04) متلقين مثلوا نسبة (2.25%) وقد فسرت الباحثة ذلك بأن الفنون أذواق والأذواق لا تناقش .

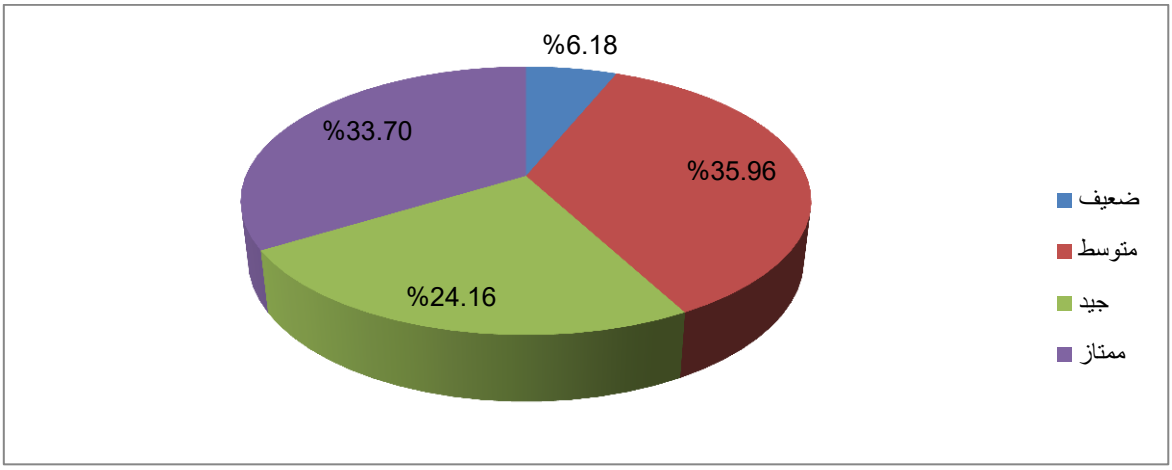
إنّ دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروضباستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (61.865) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (7.83) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 3، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسره أنّ المسرحيات المقدمة كنماذج للدراسة تعتبر متوسطة الطرح جيّدة من ناحية مواضيعها.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّالمسرح الجزائري ككل والمبدع الجزائري على الخصوص أصبح حريصا فيما يحاول تقديمه من مواضيع تمس المتلقي وتجذب فضوله لمشاهدتها لأنه يعلم أن هذا المتلقي المتوجه إلى صالات المسارح ودور العرض لن يقبل أي عمل ناقص فثقافة المتلقي المعاصر تفرض انتقاء معاصر للمواضيع والأفكار المقدمة على الركح لها تأثيرها على هذا القادم الذي يسعى إلى الجودة كما يسعى المبدع إلى تقديم الأفضل في صورة الممكن وبالتالي فالمسرح المعاصر يحمل على عاتقة منح الجديد المميز بكل ما يملك المبدع وينقل العمل .

ب/- المعالجة :

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
ضعيف	11	%6.18	3	0.05	0.000	7.81	39.213	دال
متوسط	64	%35.96						
جيد	43	%24.16						
ممتاز	60	33.70						

جدول رقم (39) :يبين اراء المتلقين حول ضرورة معالجة المسرح للقضايا الاجتماعية من اعداد الباحثة



- رسم بياني يبين اراء المتلقين حول ضرورة معالجة المسرح للقضايا الاجتماعية

عند عرض نتائج الجدول رقم (39) وبالنّسبة للسّؤال رقم(5) من المحور الثالث الذي يستفسر عن آراء المتلقين في العروض المسرحية المشاهدة من حيث طريقة المعالجة وقد اقتربت النسب بينأن المعالجة كانت متوسطة كأعلى نتيجة بنسبة (35.96%)، يمثلها (64) متلقيا ،وان المعالجة ممتازة بنسبة (33.70%) بإقرار من (60) متلقيا ورغم هذا التقارب إلّا أن هناك من يرى العروض المقترحة جيدة المعالجة والطرح وكانوا (43) متلقيا مثّلو نسبة (24.16) بينما (11) متلقيا فقط من يرون أنّ طريقة المعالجة وطرح المواضيع وتقديمها كانت ضعيفة وهم بنسبة (6.18%)من مجموع النسب الكلية وهي نسبة ضعيفة أيضا تحاكي إجابتهم وعليه نخلص إلى أن المتلقي الجزائري يعتبر راضيا عن مستوى المنتوج المسرحي الجزائري وطريقة معالجته لمواضيعه اليوم حسب ما توصلنا إليه من نتائج احصائية من خلال الدّراسة الميدانيّة المقدمة ..

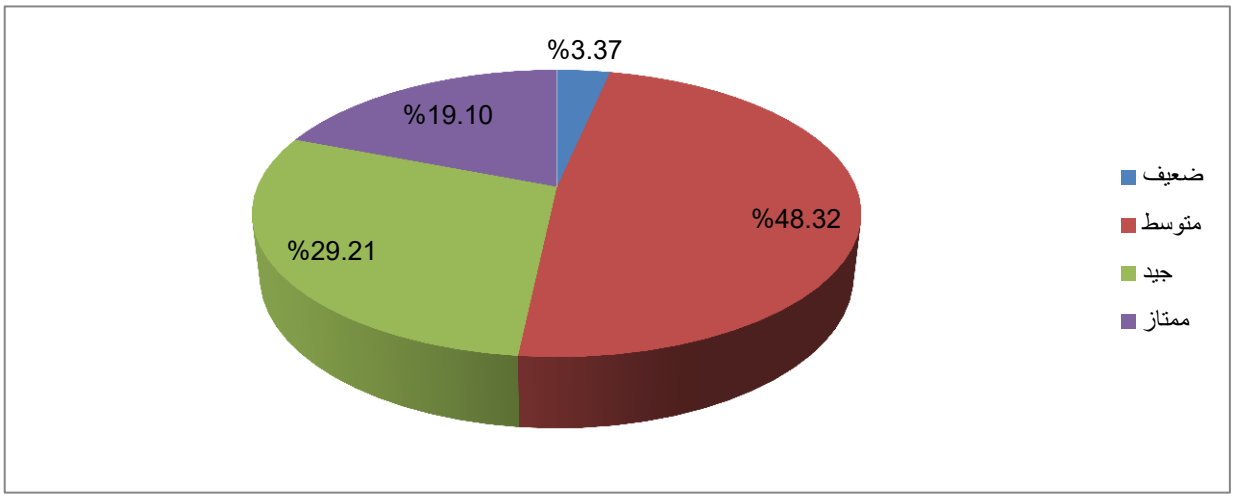
فدلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، وباستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (39.213) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (7.81) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 3، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ القدرات المقدمة اليوم على الرّكح الجزائري تبعث الرضا في نفس المتلقي المعاصر.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّالعروض الفنية المسرحية المعاصر في الجزائر بدأت تلاقي استحسان الجمهور وترضي فضوله بما تقدمه من فنيات في الطرح والتقديم الرّكحيّ الجديد والمتجدّد.

ج/ التمثيل:

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
ضعيف	06	%3.37	3	0.05	0.000	7.81	75.7528	دال
متوسط	86	%48.32						
جيد	52	%29.21						
ممتاز	34	%19.10						

الجدول رقم (41):يبين نسب أراء المتلقين في توضيح أهمية التمثيل لتقريب المعنى من إعداد الباحثة.



رسم بياني يوضح نسب أراء المتلقين في توضيح أهمية التمثيل

تعبّر نتائج الجدول رقم (41) عن أراء المشاهدين فيما يخص عملية التمثيل وتقديم الأدوار وهو السّؤال رقم(20) والذي نلاحظ من خلاله: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ القدرات الفنيّة للملين متوسطة على العموم ،وقد بلغ عددهم (86) متلقيّا بنسبة (48.32 %) في حين يراها (52) متلقيا قدرات جيدة وكانت نسبتهم (29.21) ،أمّا (34) من المتلقين يرون أن الممثلين يتمتعون بقدرات تمثيلية ممتازة بمثلوا نسبة (19.10) ، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا القدرات التمثيلية للمثلين وأبطال المسرحيات وشخوصها ضعيفة لا خير منها وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (3.37%)من النّسبة الاجماليّة، ب(06) متلقين فقط وهي نبة ضئيلة جدا مقارنة بنسب الاحتمالات الأخرى، حيث تمثّل آراء أصحابها الذين لهم حرية ابداء الرأي الخاص دون تأثير .

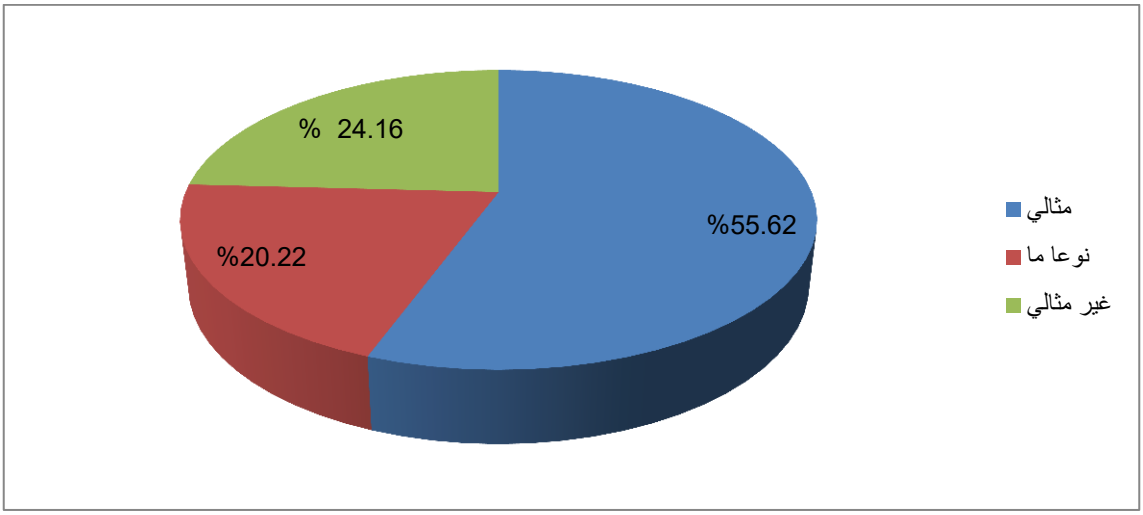
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (75.7528) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (7.81) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 3، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهقدرات الممثل الجزائري جيدة حتى لا نقول ممتازة والفنان يعمل على تحسين آدائه بكل ما يمكنّه من إقناع المتلقي بالدور وبما يمتلك من ممكنات، وسائل تفرضها الشّخصية، وتحكمها الرّغبة في الابداع والتّميّز.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهوما تفسّرهالباحثة بأنّالمتلقي الجزائري حكيم في اختياراته موضوعيّ في ابداء رأيه وأنّ الممثل المسرحي في الجزائر يعمل جاهدا لإقناع المشاهد ويسعى للتّميز وتجسيد الأدوار المقنعة لنيل استحسان الجمهور وهو ما تؤكده نتائج الاحصائيات

س5- -ما رأيك في أداء الممثلين على الخشبة ؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
مثالي	99	%55.62	2	0.05	0.000	5.99	40.19	دال
نوعا ما	36	%20.22						
غير مثالي	43	%24.16						

الجدول رقم (42): يبين أراء المتلقين حول آداء الممثل من إعداد الباحثة.



- **الرسم البياني يوضح أراء المتلقين حول آداء الممثل من إعداد الباحثة**

بعد عرض نتائج الجدول رقم (42) وبالنّسبة للسّؤال رقم(21) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ أداء الممثلين على الخشبة كان مثاليا ومقنعا بالنسبة للعروض المقترحة على العينة،وقد بلغ عددهم (99) متلقيّا بنسبة (%55.62)، وهي نسبة مرتفعة تجاوزت النصف تدل على نجاح أبطال المسرحيات في تجسيد أدوارهم وتقمص شخصياتهم بشكل أقنع المتلقي وجعله راضيا على ما شاهده منهم أمّا (36) متلقيا يرى أنّ الآداء في هذه العروض يعتبر مثاليا نوعا ما وليس مقبولا بدرجة عاليّة من الاحترافية وقد مثلت هذه التّصريحات نسبة (%20.22) في حين النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث وهي (%24.16)رأوا أنّ آداء الممثلين على الخشبة لم يكن مثاليا اطلاقا فهناك نقائص لم ينتبه لها الممثل هو المسؤول عن تبليغ المعاني، وهومن ينقل الرّسالة مع كل المؤثرات الاخرى ،من خلال ما يقدّمه من رسائل لغويّة، وغير لغويّة تعبّر عن هدف العمل.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (.40.19) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (5.99) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 2، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهي اقرار من المتلقي الجزائري أنّ الممثل المسرحي اليوم يعتبر مثاليا،

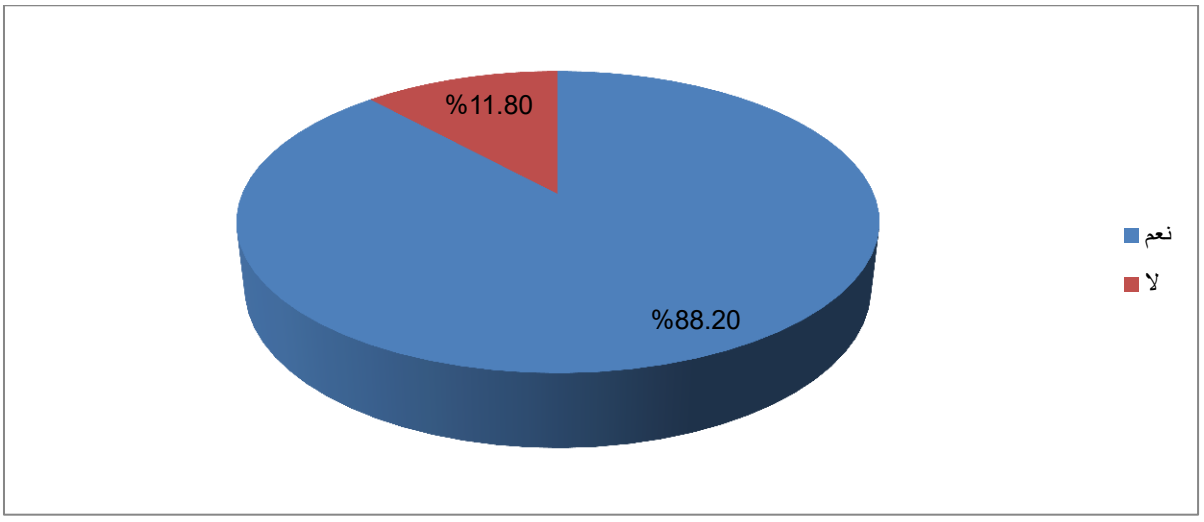
له من الفنيات والالتزام ما يجعله يقدّم العمل باحترافية متناهية تقنع المشاهد، وتدعم العمل ليكون السّبب في نجاحه .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابة المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ قدرات الممثل المعاصر كفيلة بتقبل العمل من طرف المتلقي لأنه رسول الفن وموصل الرسالة به ترتقي الأعمال الدرامية بفعل ما يتقن تقديمه وما يقنع به المشاهد وما ينقله من أحاسيس ومشاعر تجعل المتلقي يندمج مع العمل ويتجاوب مع الرّسالة وينصهر في الواقع المجسد من خلاله

6س- هل ترى أنّه من الضروريّ أن تقوم المؤسسة المسرحيّة بقديم إعلانات لجلب المتلقيّ للعروض المقترحة لمشاهدتها في دور العروض الجهويّة والوطنيّة ؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	157	%88.20	1	0.05	0.000	3.84	106.9888	دال
لا	20	%11.80						

الجدول رقم(43): يبين نسب اجابات المتلقين وآرائهم حول ضرورة اعتماد المؤسسات المسرحية على الاعلانات



- **رسم بياني يوضح نسب اجابات المتلقين وآرائهم حول ضرورة اعتماد المؤسسات المسرحية على الاعلانات**

تبيّن نتائج الجدول رقم (43) وبالنّسبة للسّؤال رقم(22) : أنّه من الضروريّ أن تقوم المؤسسة المسرحيّة بقديم إعلانات لجلب المتلقيّ للعروض المقترحةلمشاهدتها في دور العروض الجهويّة والوطنيّة فأغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلى الاجابة بنعم على المؤسسة المسرحية والإدارات الفنية أن تتّجه إلى الأعلام بوسائطه المختلفة لتعلن وتقدّم اشهار عن الأعمال الابداعيّة المسرحية الجديدة التي ستعرض في

صالات المسارح ودور العرض حيث تعمل هذه الوسائط على اعلام المتلقي باليوم والساعة التي سيتم فيها تقديم العروض، وأماكنها مع ضرورة تقديم صور تجذب المتلقي مستعينا بما توصل له العلم الحديث من فوتوشوب وتداخل وسائطي يجعل من الاعلان وسيلة جذب وتشويق لما سيكون على الخشبة ،وقد وافق على هذا الطرح معظم المتلقين والذين بلغ عددهم (157) متلقيّا بنسبة (88.20%)متلقيا وهي نسبة عالية جدا مقارنة بنقيضتها التي لا ترى أهمية لهذه الاعلانات، وكان أصحاب هذا الرأي (20) متلقيا فقط، مثّلوا نسبة (11.20%) الذين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن تستعمل الاعلانات فبعض الأعمال يكفيها أن ترتبط باسم كاتبها أو مخرجها أو حتى الممثّل ليستقطب محبيه ومتتبعي أعماله لمشاهدة العرض، وأنّ بعض الأعمال بعد الاشهار والاعلانات المبرهرجة تكسب الخيبة من أول عرض لأن ما يعرض ويشهر له ليس مطابقا لما يجده المتلقي في الواقع .

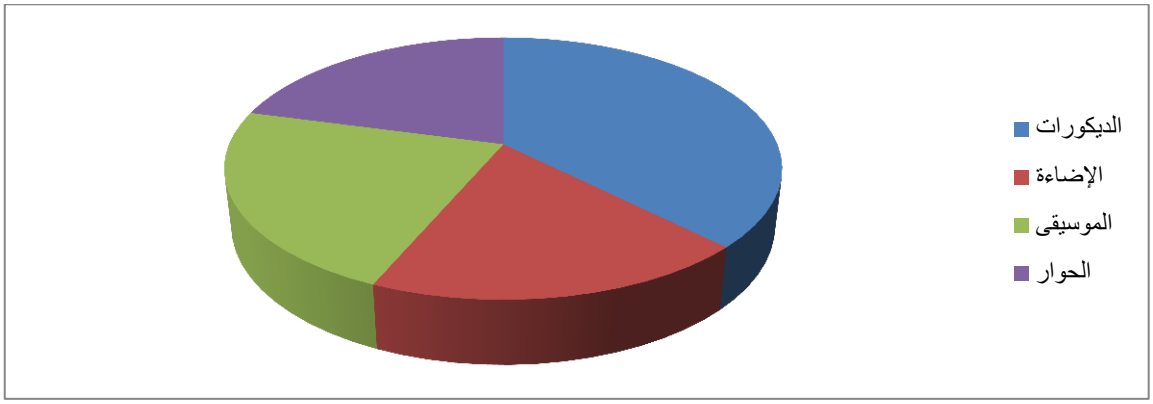
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (106.9888.) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّهمن الضروريّ أن تقوم المؤسسة المسرحيّة بقديم إعلانات لجلب المتلقيّ للعروض المقترحةلمشاهدتها في دور العروض الجهويّة والوطنيّة.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّره الباحثة بأنّ الاعلان يعطي فرصة للمنجز الابداعي المسرحي أن يكون له جمهورا واسعا من خلال الاعلانات المستعملة له ليكون معروفا أولا، كما تعمل الاعلانات على جذب المتلقي الذي تأسره المعطيات الجذابة لأن وسائل التواصل الاجتماعي أصبحت شغله الشاغل بها تكتسب المسرحية شهرة وتجذب المتلقين من كل فئات المجتمع. المتتبع للفن والمحب له .

7- ماهي المؤثّرات السّمعيّة، والبصريّة التي ساعدتك في عمليّة فهم المسرحيّة؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
الديكورات	79	%44.39	3	0.05	0.000	36.067	7.81	دال
الإضاءة	30	%16.85						
الموسيقى	36	%20.23						
الحوار	33	%18.54						

الجدول رقم (44): يبين نسب إجابات المتلقين عن امكانية مساعدة المؤثرات السمعية البصرية في فهم المسرحية



رسم بياني يوضح يبين نسب إجابات المتلقين عن امكانية مساعدة المؤثرات السمعية البصرية في فهم المسرحية

عند عرض نتائج الجدول رقم (44) وبالنّسبة للسّؤال رقم(24) والذي يخص المؤثّرات السّمعيّة، والبصريّة التي تساعدت المتلقيفي عمليّة فهم المسرحيّة،نلاحظ: أنّ أعلى نسبة قد حظّي بها الديكوربعدد (79) متلقيا مثلته نسبة (44.39%) لأن الدّيكور هو أوّل ما يجعل من المسرح بيئة للعمل هذه البيئة الجذّابة تعتبر المفتاح الأول لفهم مكان الأحداث ،حيث يسهم هذا الديكور في نقل الجمهور إلى عوالم مختلفة تعزز تجربتهم الفنيّة كما يسهم في إيجاد توازن بصري يعكس الأجواء المطلوبة، وهو ما يفتح عنصر الغموض و التّشويق، أمّا الاحتمالات المتبقيّة فقد كانت متقاربة النسب إلى درجة كبيرة وهي على التوالي الموسيقى (20.23%) الحوار (18.54%)الاضاءة (16.85 %)حيث تعتبر هذه المؤثرات لغة المسرحية الثانية التي من خلالها يفهم المتلقي كل ما يمكن أن تقوله او تهمله النصوص المكتوبة وعلى أساس هذه المؤثرات يكتسب العرض خصوصيته التي تحيد به عن منحى النص المكتوب إلى عالم الفن والابداع المرئيّ .

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (36.067) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (7.81) عند مستوى الدّلالة (0.05)، ودرجة حرية 3، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسره.بأنّ كلالمؤثّرات السّمعيّة، والبصريّة ساعدت المتلقي في عمليّة فهم المسرحيّة،

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّالدور الفعلي للوسائط السمعية والبصرية تجسد رؤية المخرج لعالم عرضة وما يريد أن ينقله لمشاهده باعتبار هذه الوسائط لغة موحية تفصح عن بعض مكنونات النص المعلنة والخفية في قالب واقعي ملموس ينقل الاحساس ليمتع المتلقي ويفتح أبواب القراءة والتّأويل .

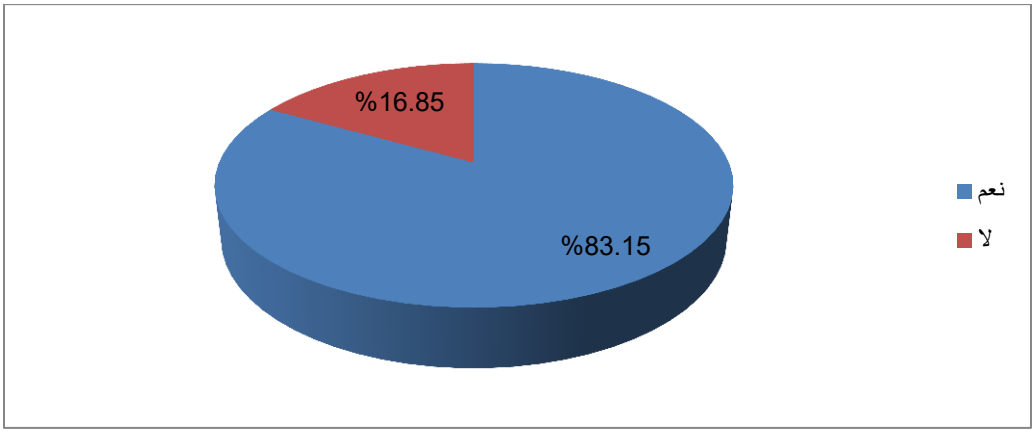
س7- لماذا تستمتع بمشاهدة العروض على الركح أكثر ممّا تستمتع بقراءة النص المسرحي المكتوب فقط:

مشاهدة العروض المسرحية توفر تجربة فنيّة شاملة تمزج بين العناصر الفنيّة المتعدّدة فالإضاءة، والدّيكور ،وحركات الممثل، وكل ما يدور على الخشبة يعزز التفاعل الحي للمتلقي، والانغماس في الرّسالة المسرحية، وهو ما يخلق تأثير أعمق، وأكثر حيوية بين المتلقي، وما يدور على الرّكح مقارنة بقراءة النّص التي قد تفتقر إلى هذه الأبعاد، كما يمكن للعروض المسرحيّة أن تقدّم تجارب فريدة تسمح للمتفرّج معايشة اللّحظة والاندماج فيها ،والتفاعل مع رُدود الأفعال الحيّة،ممّا يخلق تواصلا إيجابيّا من خلال عمليات التفاعل بين الممثلين والجماهير، وهو ما يوفر الاثارة والمتعة. التي يمكن تغيب في قراءة النصوص فقط.

س8- بعد قراءتك للمسرحيات ومشاهدتها، هل انسجمت العروض مع توقعاتك ؟

	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	148	%83.15	1	0.05	0.000	3.84	78.224	دال
لا	30	%16.85						

الجدول رقم (45): يبين نسب إجابات المتلقين عن انسجام العروض المنتقاه مع توقع المشاهد



- **الرسم البياني يوضح نسب إجابات المتلقين عن انسجام العروض المنتقاه مع توقع المشاهد**

بعد قراءة النصوص ، ومشاهدة العروض انسجمت التقديم على الركح مع توقعاتي وهي الاجابة الأكثر تكرارا التي عرضتها نتائج الجدول رقم (45) في معالجتها للسؤال بالنّسبة للسّؤال رقم(27) فالملاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ توقعات ما سيحدث في العرض بعد طبّقت وانسجمت مع أراء المتلقين ،الذيبلغ عددهم (148) متلقيّا بنسبة (%83.15) من النسبة الكلية ، وهي نسبة مرتفعة تبرز تجسيد العروض المسرحية لنصوصها ومتونها النصّة ، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّ توقعاتهم فيا سيقدّمه العرض بعد قراءة النص قد كسرت ولم تنسجم مع التوقعات

التي كانوا ينتظرونها ، وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (16.85%) من النّسبة الاجماليّة،بعدد (30) متلقيا ، وهي نسبة قليلة لكن يحترم رأيهم .

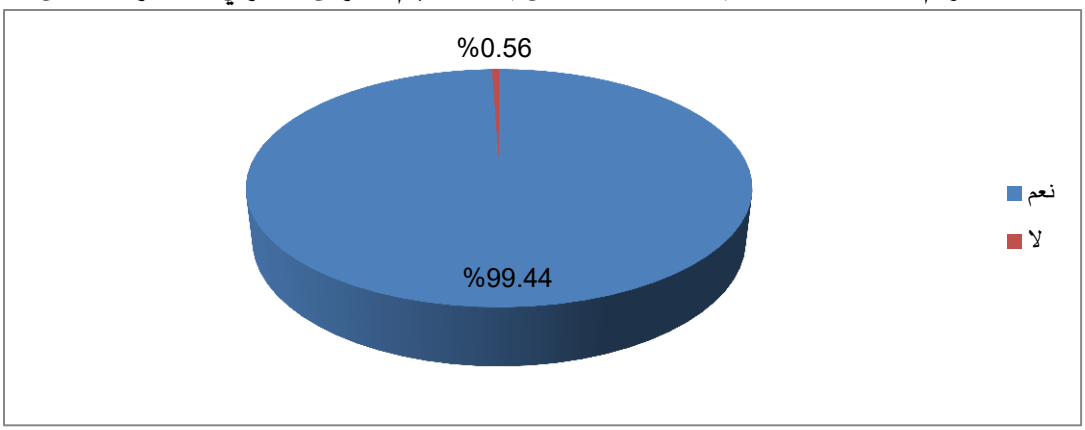
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (78.224) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهالنصوص المسرحية أصل الابداع المسرحي خاصة إذا اعتبر المخرج النص هو المرجع الأساس لعمله الركحي في حين نجد أن بعض المسرحيات يكون المؤلف هو نفسه المخرج وقد يتجاوز ذلك ليكون أيضا من الشخصيات والممثلين فتكون ما يقرأ هو ما يجسده العرض دون تغيير وهو ما نجده كمثل حي في مسرحيتي "**مانيا** " و"**صهيل**"

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأن العرض يحاكي النص ويؤكد توقعات المتلقي في معظم المسرحيات المنتجة من طرف المؤسسات المسرحية المعاصرة في الجزائر .

س9- هل تستطيعون فهم العرض المسرحي دون الاطلاع على النّص المسرحي أصلا؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	177	%99.44	1	0.05	0.000	3.84	174.0225	دال
لا	01	%0.56						

الجدول رقم (46): يمثل نسب إجابات المتلقين عن إمكانية فهم العرض المسرحي دون قراءة النص



- **الرسم البياني يوضح نسب إجابات المتلقين عن إمكانية فهم العرض المسرحي دون قراءة النص**

كانت الإجابة عن السّوال بديهية ،فكما كان التّوقع كانت النتائج ،حيث أنّه عند عرض نتائج الجدول رقم (46) وبالنّسبة لاجابة السّؤال رقم(43) نجد: أنّ معظم إجابات المتلقين اتّجهت إلى اعتبار أنّ فهم العرض المسرحي قد يتمّ تأكيدا حتى دون الاطلاع على النّص المسرحي أصلا لأنّ الخشبة تكفيك، فهي عالم المبدعين التي تمكّنك من فهم المسرحية من خلال التفاعلات البصرية مع لغة الجسد والتمثيل وسير الأحداث وتعابير الوجه والملامح ،لأنّ كل ما يدور على المسرح لغة تغنيك عن اللغة المقروءة والقدرات العلميّة للمتلقي تساهم في فتح أفق التّوقع لديه، هذا التوقع الذي يختلف حسب ثقافة المتلقي ودرجته العلميّة وتأويله لما يراه، وفهمه لما يسمعه ،وقد بلغ عدد المتفقين مع هذا الرأي(177) متلقيّا بنسبة (99.44%) وهي نسبة تكاد تكون كليّة خالفها متلق واحد وقد أوجب التصاق فهم العرض بالنّص وهو رأي لم أتمكّن من ايجاد تفسير محتمل ومنطقي له ومثّل نسبة مقدرة احصائيا ب((0.56%) .

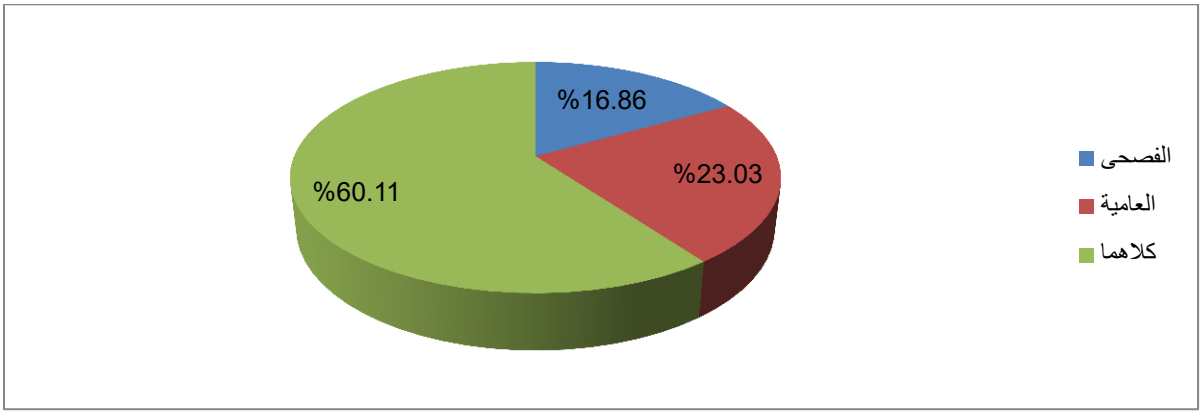
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (174.0225) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،أن فهم النص يتم على الأكيد عند مشاهدة العرض دون قراءة للنص المسرحي، وكمثال حي على ذلك أنّ هناك نصوص مسرحية يغيب فيها النص تماما لكنها تقدّم وتفهم وتناقش وتتعدّد قراءاتها بين السيميائي التأويلي وبين المقصد الحقيقي الثابت مثل مسرحية **جي بي أس** والتي لا نص لها من الأساس .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيةتعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما نفسّره بأنّ فهم العرض يتمّ لدى المشاهد دون الإطلاع على النص .

س10- ما نوع اللغة التي قدمتها المسرحية التي شاهدتها؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
الفصحى	30	%16.86	2	0.05	0.000	5.99	58.46	دال
العامية	41	%23.03						
كلاهما	107	%60.11						

الجدول رقم(47): يبين نسبة إجابات المتلقين عن لغة المسرحية التي تمت مشاهدتها من إعداد الباحثة.



الرسم البياني يبين نسبة إجابات المتلقين عن لغة المسرحية التي تمت مشاهدتها

عند عرض نتائج الجدول رقم (47) وبالنّسبة للسّؤال رقم(28) نلاحظ: أنّ الانتاج المحلي للفن المسرحي قليل جدا مقارنة بالمنتوج الروائي والقليل أيضا هو ما بيّنه الاستبيان، والعملية الاحصائية فالمبدع المسرحي قليل الانتاجية باللغة الفصحى حيث بينت النتائج أن المنجز المسرحي للنّصوص المكتوبة بالفصحى بلغت نسبته (16.86) بالمقارنة نجد أنّ نسب إنتاج نصوص مسرحية جزائرية بلغة عاميّة بلغت نسبته (23.03%) من النسبة الكلية في حين نجد أنّالنّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث التي مثلت أعلى تكرار وأعلى النّسب أقرت أن المنتج المسرحي الجزائري ممزوج بين الفصحى والعاميّة، وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (60.11%) من النّسبة الاجماليّة،وكان عدد المتلقين (107) متلقيا الذين بنوا رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن تستعمل لغة واحدة لأن الفن المسرحي الجزائري يحمل لعربية كلغة رسمية كما يستعمل العامية كلغة تمثل الهوية وهو ما كان جدلية في هذا الميدان وقد أسال من الحبر الكثير ولازال لم يتمّ الفصل فيها إلى يومنا هذا.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (58.46) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (5.99) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 2، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابة الأكثر تكرارا،النص المسرحي الجزائري هجين بين الفصيح والعاميّ .

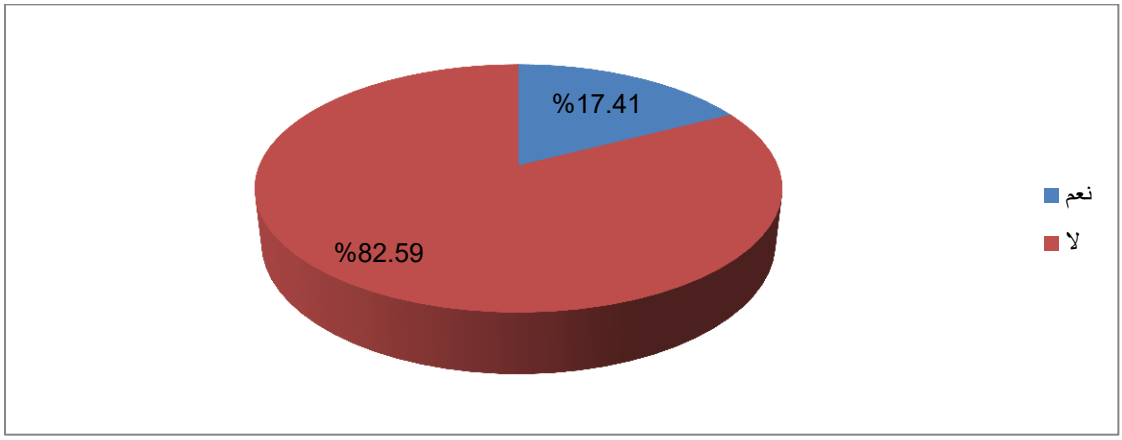
وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّعملية التأليف في المجز النصي المسرحي تبنى على الحال والمكان والسياق والموقف كما تضبطها واقع وثقافة وعرف لذا كانت الهجنة في المتون النصية لمقتضى حال الأمة وما مرت به لسنوات .وبه كان هذا التنوّع بين الفصحى والعاميّة

س11- إذا كنت تفضّل العرض باللّغة الفصحى، هل استعصى عليك فهم بعض المصطلحات الفصيحة وهل حصل وتعلمت بعض الكلمات والعبارات اللغوية من المسرحية التي شاهدتها ؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة	sig	كا^2 ج	كا^2 م	

				(α)				
نعم	31	%17.41	1	0.05	0.000	3.84	75.595	دال
لا	147	%82.59						

الجدول رقم (48): يبين نسبة المفاضلة بين الفصحى والعامية في العروض المسرحية.من إعداد الباحثة.



- الرسم البياني يبين نسبة المفاضلة بين الفصحى والعامية في العروض المسرحية.

عند عرض نتائج الجدول رقم (48) وبالنّسبة للسّؤال رقم(29) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ السؤال يحمل العديد م الأسئلة لذلك ولاختصار المجهود اجتمعت الاجابات على 2 لا أو 2 نعم تحتسب الاجابة الاقرب وبعد تحليل واحصاء النتائج منيفضل العرض باللّغة الفصحى، بيّنت النتائج أنه لميستعصى عليه فهم المصطلحات فيها استنادا إلى أن اللغة المسرحية الفصيحة بسيطة ومفهومة و ممّا ساعد على تعلم بعض الكلمات والعبارات اللغوية منها وهو راجع إلى تمكّن المتلقي من لغته الأم وقد بلغ عددهم المتمكنين من خلال لاستبانة (147) متلقيّا بنسبة (82.59%.)وهي نسبة مرتفعة بالمقارنة مع النسبة المتبقيّة من عيّنة البحثحيث مثّلت نسبة هذا الرأي (17.41%) وكان عدد المتلقين (31) متلقيا ،يقرون أنهم يفضلون اللغة الفصحى لكن أحيانا قد يستعصي عليهم فهم بعض المصطلحات فهما جيدا على اعتبار أنّ اللّغة الفصيحة ولادة للمعاني قد تحمل المفردة منها العديد من المرامي والدّلالات التي تجعل من الفهم مستعصيا أحيانا وهو ما يستلزم المعرفة والتّدبر والثّقافة لفهم النّص المسرحيّ.

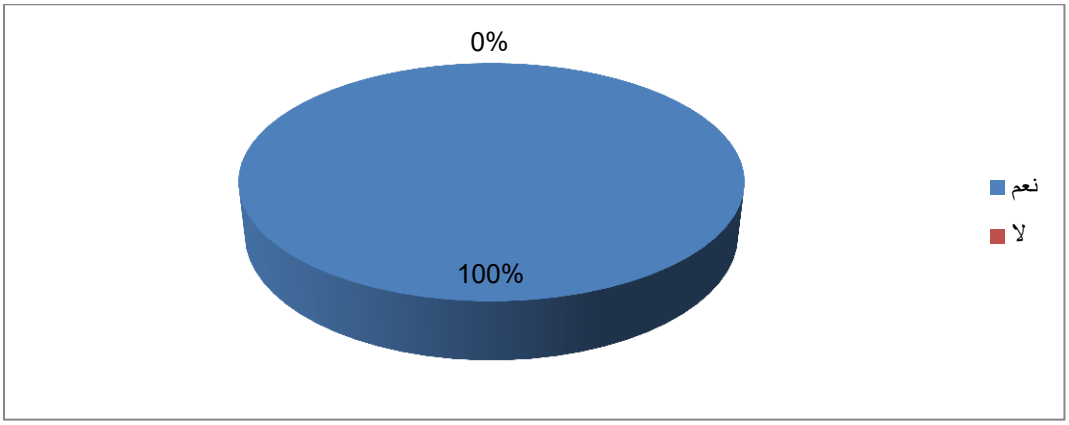
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة (75.595) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسره،بأنّ المتلقي يجب أن يتمتع بالمعرفة حتى يفهم لغة النص،وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المتلقين، حول ضرورة الإبداع باللغة الفصيحة في المنجز السّردي المسرحيّ.

- **المحور الرابع :أراء المتلقي بعد مشاهدة العرض المسرحيّ :**

س1 -المسرحية قبل ارتباطها بالسّمعي البصريّ كانت نصا جامدا لقي شهرة ورواجا عند ظهوره بصورة مرئية, هل تنجح الدراما أحيانا بتجسيد المسرحيّة المكتوبة على الورق لتراها عين المشاهد؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم تنجح	178	%100	1	0.05	0.000	3.84	178	دال
لا ليس بالضرورة	00	%00						

الجدول رقم (49): يمثل نسبة نجاح الدراما في تجسيد النص المكتوب من إعداد الباحثة.



- **الرسم البياني يبين نسبة نجاح الدراما في تجسيد النص المكتوب**

عند عرض نتائج الجدول رقم (49) وبالنّسبة للسّؤال رقم(32) نلاحظ: أنّه ولأول مرة في الاستبيان تكون نسبة الاجابة كلية 100%فكل المتلقين أجمعوا على أنّالدراما تنجح أحياناوتتمكن من اكساب شهرة للنّص المسرحي بتجسيد المسرحيّة المكتوبة على الورق لتراها عين المشاهد، لان العرض تجسيد واحياء حيث يسهم العرض أحيانا في إنجاح النّص على الرّكح خاصة إذا كان النّص قويا وملهما سيتحوّل عرضه إلى إبداع حقيقي.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسّس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (178) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1،وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسره بأنّ القوة في النص تنتقل إلى العرض وأن العرض ككل يزيد من شهرة النّص في المسرح، ويخرجه من دائرة الأدب إلى تصنيف جديد في ميدان الفنون .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات كل المتلقين وبالجماع ، على ان العرض يحمل ما يمكّن النص من التحوّل ليصبح فنا مرئيا سمعيا بصريا يدرس كجنس أدبي كما يدرس كنوع من أنواع الفنون .

س2- أيّ عرض مسرحي استهواك أكثر؟

الاختيارات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
ليزيميقري	43	%23.54	2	0.05	0.000	5.99	2	دال
مانيا	96	%58.31						
صهيل	39	%18.05						

الجدول رقم (49) يمثل نسب إجابات المتلقين واختيارهم للعرض المفضل من العروض المختارة للدراسة

عند عرض نتائج الجدول رقم (49) وبالنّسبة للسّؤال رقم(29) نلاحظ: أنّ النسبة الأعلى من المشاهدين استحسنوا العرض المسرحي**"مانيا"**،وقد بلغ عددهم (96) متلقيّا بنسبة (58.31%) من النسبة الكلية،وهي نسبة مرتفعة تجاوزت النصف، أمّا المسرحية المستحسنة والتي استهوت الجماهير كانت **"ليزيميقري"** بعدد مشاهدين بلغ (43) مشاهدا وبنسبة قدّرت ب(23.54%) والنّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث تقدر ب (18.05%)من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين(39)متلقيا استهواهم العرض التراثي الأغواطي**"صهيل"**

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبةأكبر من قيمة كا^2 الجدولية (5.99) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 2 وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهأن المشاهد الجزائري له ذوقه ورأيه وهو ما نراه جليّا في اختلاف النسب حيث أن التلقي ومشاهدة العروض هو عملية قراءة أخرى والمفاضلة أيضا تعتبر قراءة لأن المشاهد يبحث عن الأفضل كل حسب ما يستهويه ويرضي تطلعاته وفكره وايديولوجيته..

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية تعتبر فروق جوهريّة لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر ،وأفق توقعاته،وثقافته هي قراءة أخرى للمواضيع قد تختف، أو تتوافق لكن هذا الاختلاف لا يفسد للودّ قضية لأنه أساس الوجود الانساني وعمليات المفاضلة بنيت على أسس شخصية ورأي شخصي .

س3- إلى أيّ مدى تجد في هذا العرض انعكاس للو اقع بنسبة 100%

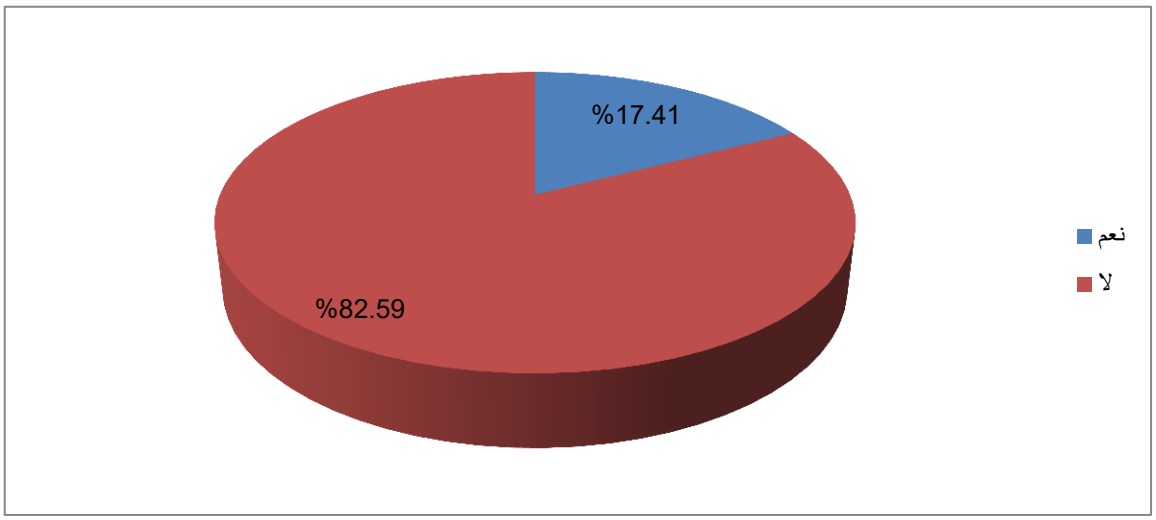
10 =00/ 20 =9/ 30 =17-/ 40=11/ 50=30/ 60=14/ 70 =15/ 80 =21/ 90 =58/ 100=03

حسب الاجابات المقدمة من المتلقين فكل المسرحيات المقدمةكنماذج للدّراسة تعكس الو اقع بشكل أو بآخر.

س4- - هل تحب إعادة مشاهدة المسرحيّة أكثر من مرة؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	31	%17.41	1	0.05	0.000	3.84	247	دال
لا	147	%82.59						

الجدول رقم (50): يمثل نسب إجابات المتلقين عن السؤال هل تحب إعادة المسرحية أكثر من مرة



الرسم البياني يبين نسب إجابات المتلقين عن السؤال هل تحب إعادة المسرحية أكثر من مرة؟

خلال عرض نتائج الجدول رقم (50) وبالنّسبة للسّؤال رقم(29) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين كانت أنهم لا يستحسنون إعادة مشاهدة العروض المسرحية أكثر من مرة لأن المتلقي يسعى دائما إلى التجديد ومعايشة تجارب جديدة بدل إعادة القديم كما يبحث على المتعة والتسلية ومنطقيا أن اعادة العروض ستكون دون شغف منه لذا فقد رفض معظم أفراد العينة هذا الطرح من خلال ما جاء من نسب اجاباتهم ،وقد بلغ عددهم (147) متلقيّا بنسبة (82.59%.) من النسبة الكلية ، وهي نسبة مرتفعة جدا ، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّ هناك إمكانية لإعادة مشاهدة العرض أكثر من مرة وبحب أيضا وقد ارتبطت هذه الاحتمالية مع العوض الكوميدية التي تحقق التسلية والمتعة والضحك والتي يسعى المشاهد إلى مشاركة هذه اللحظات مع أهله أو أصدقائه وعائلته ممّا قد يستدعي الحضور وإعادة المشاهدة والاستمتاع أيضا ..

وعليه ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (247) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة

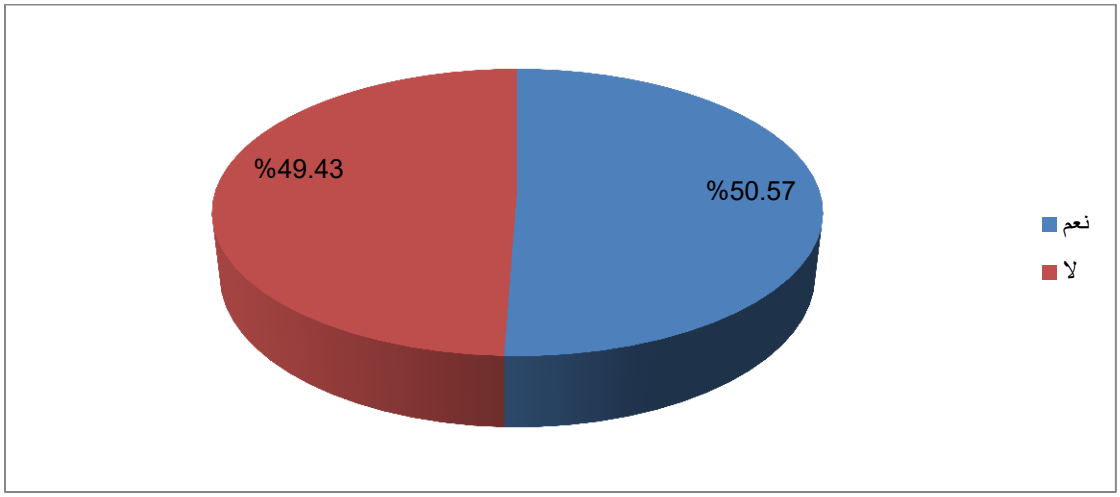
إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابة الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّالمتلقي الجزائري عموما يفضل التجديد ومعايشة أحداث وتجارب جديدة بعيدا عن الروتين الذي تخلفه إعادة مشاهدة المسرحيات أكثر من مرة .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر ،وأفق توقعاته، وثقافته تخوّل له معايشة التجديد وإعادة والبحث عن تجارب جديدة وشغف الحياة. والفن

س5- هل تتحدث مع أهلك وأصدقائك،وتتناقش معهم عن ما قدمته المسرحيات التيشاهدتها بعد نهاية العرض؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	90	%50.57	1	0.05	0.000	3.84	0.0224	غير دال
لا	88	%49.43						

الجدول رقم (51): يمثل نسب الاجابات على السؤال عن مناقشة احداث المسرحيات مع أهلك وأصدقائك



- **الرسم البياني يمثل نسب الاجابات بعد مناقشة أحداث المسرحيات مع أهلك وأصدقائك**

س5/1/ - ذا كانت إجابتك بلا انتقل إلى السؤال الوالي وإذا أجبت ب نعم ما هو موضوع حديثكم ؟

قد يناقش المشاهد بعد انتهاء العرض بعض التفاصيل مع أهله أولها انطباعه بعد المشاهدة وهل تسلى بحضوره هل أعجبه العرض وفكرته هل أتقن الممثل دور بطولي وقد يثني على العمل أو يذم عند اللإفصاح عن آرائه في كل ما شاهده ،ويناقش أفكاره مع أهله أو مرافقه لمشاهدة العرض

عند عرض نتائج الجدول رقم (51) وبالنّسبة للسّؤال رقم(37) نلاحظ النسب قد تقاربت كثير فيما يخص تبادل أطراف الحديث مع أهلك وأصدقائك، وتتناقش معهم عن ما قدمته المسرحيات التي شاهدتها بعد نهاية العرض لكن الغلبة في النسب والاحصائيات كان ل للإجابة بنعم ،وقد بلغ عدد الموافقين على هذا الطرح (90) متلقيّا بنسبة (50.57%) من النسبة الكلية ،أمّا النّسبة المتبقيّة والقريبة جدا بفارق صوتين والتي ترفض إمكانية فتح حوار مع العائلة والأصدقاء عن مواضيع انتهت، وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (49.43%) من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين (88) متلقيا الذين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن أتبادل وأناقش ما شاهدته مع أصدقائي وأسرتي .

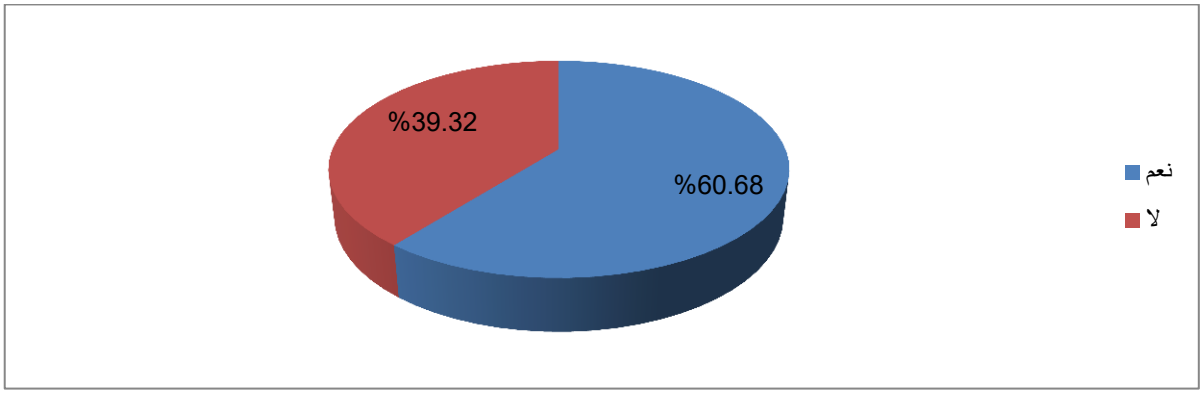
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (0.0224) أقل من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)، ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،ولا وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا، وهذا ما نفسره بأنّ الفرد لا يميل للمشاركة رغم أنه اجتماعيّ .بطبعه فمن البديهي أن يتناقش في موضوع أو حركة شاهدها أو ينقل أحداثا عايشها واستمتع بها إلى أقربائه وزملائه. لكن اجابات المتلقين لم تعطي نتيجة تؤكد هذه الاحتمالية

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية، تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّره الباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر ،وأفق توقعاته، تساعده على سرد الاحداث أو مناقشة الفكرة أو حتى مشاركتها مع من يحب بسعادة وعبطة لكنه لا يفعل ذلك دائما فقط أحيانا وهي قراءة تدعم للموضوع ، قد تخالف، أو توافق الفكرة الأساسية التي يطرحها العمل الفني، والتي بنيّ عليها العرض، فالمتلقي اليوم يعمل على اتّباع الفكرة وشكل العرض في كل متكامل فلو كان معجبا سيناقش ولو كان مستهجنا يشارك.

س6- هل تجد تو افقا بين ما قرأته كنص مسرحي، وما شاهدته كعرض على الخشبة؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	108	%60.68	1	0.05	0.000	3.84	8.112	دال
لا	70	39.32						

الجدول رقم (52): يبين نسب تو افق بين القراءة النص ومشاهدة العرض .



- الرسم البياني يمثل نسب تو افق الاجابات بين قراء النص ومشاهدي العرض

عند عرض نتائج الجدول رقم (52) وبالنّسبة للسّؤال رقم(35) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ هناك توافق بين ما قرأته كنص وما شاهدته كعرض ،وقد بلغ عدد القرّين بالتّوافق (108) متلقيّا بنسبة (60.68%) من النسبة الكلية، وهي نسبة مرتفعة تجاوزت النصف، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّه لا توافق العملين ،وقد مثّلت نسبة هذا الرأي (39.32%) من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين (70) متلقيا، الذين بنو رأيهم على أنّه ليس بالضرورة أن يستعمل المخرج النّص بحذافيره بل قد يخرج عنه بإضافة تفاصيل يتطلبها العمل أو تستدعيها اللّحظة ، كما أنّ الممثل أيضا قد يقوم بالارتجال، وهاتان العمليتان تعتبران عدم التزام وتوافق بين النّص والعرض

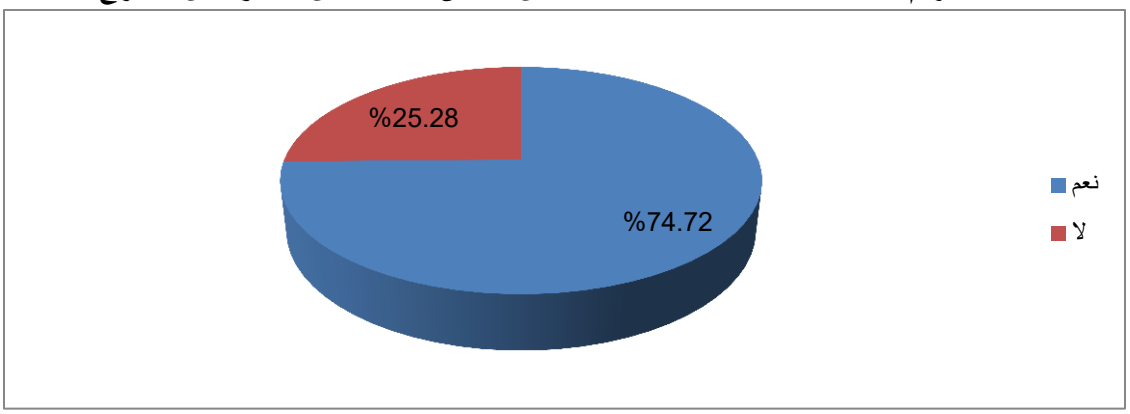
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (8.112.) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ النص قد يوافق العرض بكل تفاصله خاصة اذا كان مبد النص هو مخرجه ويلعب دورا في لأحداثه كشخصية هنا سيكون التطابق الحقيقي مجسد في مسرحية "مانيا " كأقرب مثال

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّالتوافق قد يتحقق وبنسبة كبيرة بين المتن النصي المسرحي والعرض

س7- هل حقق العرض الذي شاهدته جماليّة على مستوى فن الاخراج ؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا² ج	كا² م	
نعم	133	%74.72	1	0.05	0.000	3.84	43.505	دال
لا	45	%25.28						

الجدول رقم (53): يبين نسب اجابات المتلقين عن تحقيق جمالية على مستوى فن الاخراج



- **الرسم البياني يمثل نسب الاجابة عن السؤال (7) مدى تحقيق جمالية على مستوى فن الاخراج**

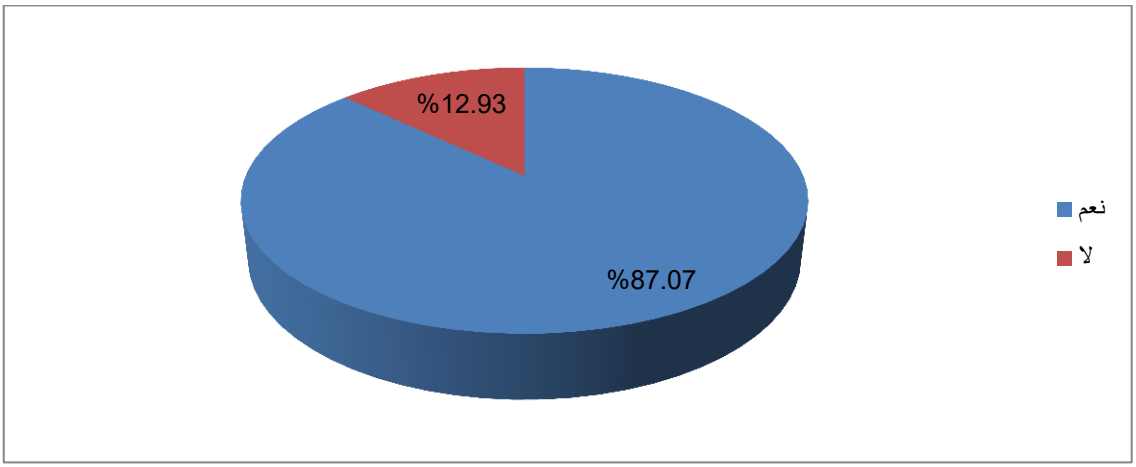
بعد الاطّلاع على جدول الاحصائيّات، وعرض نتائج الجدول رقم (53) وبالنّسبة للسّؤال رقم(39) فيما يخص الاخراج المسرحي في الجزائر كانت اجابات المتلقين الأغلبية تقر بان العروض الجزائرية المشاهدة حقّقت جمالية على مستوى فن الاخراج فالمخرج الجزائري اليوم يسعى إلى التميّز من خلال ما يعمل على تبليغه ويحرص على التبصّر والاكتشاف ليواكب التطور الحاصل في مجال الفنون في العالم العربي والعالم كل،وقد بلغ عدد المؤيدين لهذا الطرح**(133)** متلقيّا بنسبة (%74.72)من النسبة الكلية ، ،(%25.28)من عيّنة البحث يرون أن فن الاخراج الجزائري يسعى إلى الطور لكنّ تطوره اليوم غير مكتمل الفنيات ، يلزمه عناية ودعم للمخرجين الشباب والفنانين بصفة عامة حتى يستطيعوا الابداع فالمخرج في الجزائر لا يلاقي تقديرا لفنه لذا وجب الظر في هذه المسألة لأن رقي الفنون يعني رقيّ الشعوب.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة **(43.505)** أكبر من قيمة كا^2 الجدولية **(3.84)** عند مستوى الدّلالة **(0.05)**،ودرجة حرية **1**، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ القدرات العلميّة للمخرج الجزائري تؤهله الى ان يرق بالفن المسرحي الجزائري إلى العالمية فقط بالدعم المادي والمعنوي .تساهم في فتح أفق التّوقع لديه، وهذا التوقع الذي يختلف حسب ثقافته ودرجته العلميّة وميوله.

س8-- حسب رأيك هل واكب المسرح الجزائري مستويات عالميّة في فن الاخراج والسّينوغراف؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	155	%87.07	1	0.05	0.000	3.84	97.887	دال
لال	23	%12.93						

- الجدول رقم (54): الرسم البياني يمثل رأي المتلقي في الاخراج المسرحي الجزائري والسينوغراف



- الرسم البياني يمثل رأي المتلقي في الاخراج المسرحي الجزائري والسينوغراف

وبالنّسبة للسّؤال رقم(54) وعند عرض نتائج الجدول رقم (51) نلاحظ: أنّ أغلب إجابات المتلقين اتّجهت إلىاعتبار أنّ المسرح الجزائري واكب مستويات عالميّة في فن الاخراج والسّينوغراف من ناحية الفنيات والمهارات فالمخرج المعاصر مطلع مكتشف يسعى لتطوير فنه بكل ما لديه من همة وعزم ،وقد بلغت نسبة هدا الاحتمال (87.07%) من النسبة الكلية ، وهي نسبة مرتفعة تجاوزت تبدي رضى المتلقي عن الاعمال الاخراجية وتعكس ثقة المتلقي فيما يراه ويحضره ، أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث ترفض ان ترى الابداع الفني في الاخراج تراه منا لا لازلنا لم نصله بعد ونسبة هذا الرأي (12.93%) من النّسبة الاجماليّة، تمثل رأي (23) متلقيا.

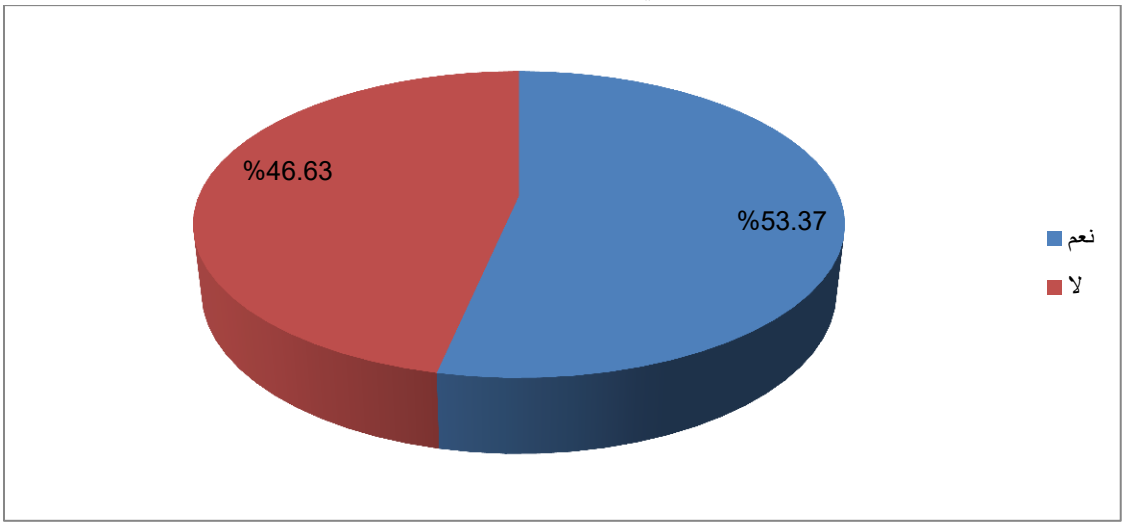
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (97.887) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّ للمخرج الجزائري المعاصر قدرة على الابداع في مجاله من خلال ما توصل إليه اليوم من اعمال ركحية ممتازة لها من الصيت والتميز ما ينّم عن وجود أنامل مبدعة تحوّل المحسوس إلى ملموس وتصنع الحدث من سطور على ورق .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة،لا يمكن أن ترجع للصّدفة تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة الاخراج المسرحي يحاول وسيصل

س9- هل تجد أنّ هناك ممارسات ايحائيّة من طرف الممثلين ،أو من خلال المؤثرات السّمعية والبّصريّة تغنيك عن اللّغة النّاطقة، وبها تفهم ما يريد المخرج والممثل ايصاله لك من أنساق مضمرة ؟

	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
نعم	95	%53.37	1	0.05	0.000	3.84	08.08	دال
لا	83	%46.63						

الجدول رقم (55): يبين نسبة فهم المتلقي للعروض من خلال ايحاءات الممثل من إعداد الباحثة.



- **الرسم البياني يبين نسبة فهم المتلقي للعروض من خلال ايحاءات الممثل**

عند عرض نتائج الجدول رقم (55) وبالنّسبة للسّؤال رقم(55) نلاحظ: أنّ أغلب نسب الاجابات متقاربة وهو ما يبين الاختلاف حول مسألة أنّ هناك ممارسات ايحائيّة من طرف الممثلين ،تفهم من خلال المؤثرات السّمعية والبّصريّة تغنيك عن اللّغة النّاطقة، وبها تفهم ما يريد المخرج والممثل ايصاله لك من أنساق مضمرةأما الفئة التي تؤمن وتفهم لغة الايحاء والسمياء والانساق المضمرة فيتؤيد من خلال تحقيق نسبة بلغت (%53.37) بعينة متلقين تقدر ب (95) متلقيّا أمّا النّسبة المتبقيّة من عيّنة البحث فقد رأوا أنّه لا اتناء عن لغة التواصل البشرية التي بها تحدد المعى من المسرحية والرسالة والهدف وقد

مثّلت نسبة هذا الرأي (46.63%) من النّسبة الاجماليّة، وكان عدد المتلقين (83) متلقيا ،يؤمنون بلغة الحروف لا بلغة الايحاء والرموز.

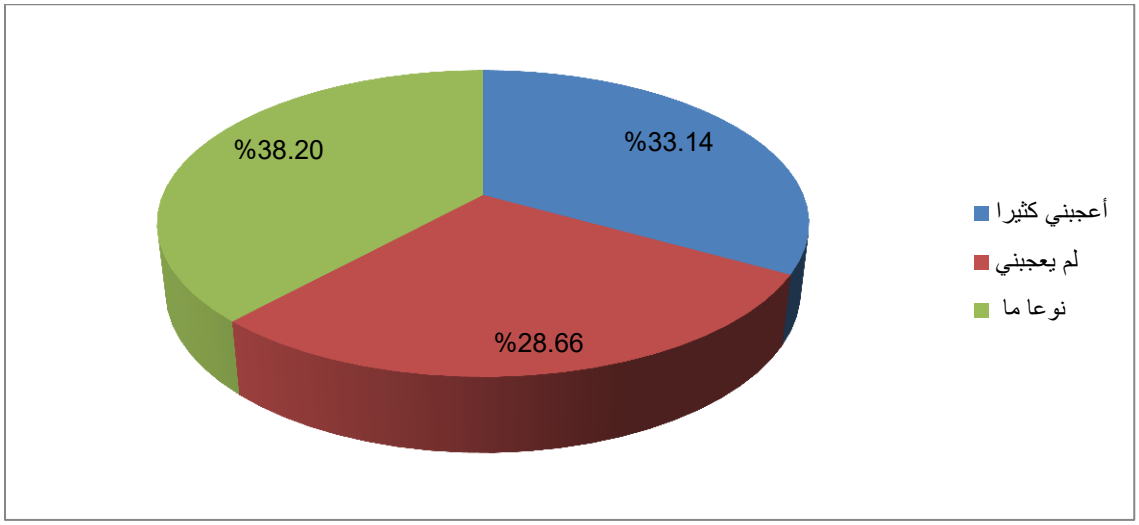
ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (8.08.) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابة الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهبأنّهناك ممارسات ايحائيّة من طرف الممثلين ،تفهم من خلال المؤثرات السّمعية والبّصريّة تغنيك عن اللّغة النّاطقة، وبها تفهم ما يريد المخرج والممثل ايصاله لك من أنساق مضمرة

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر ،وأفق توقعاته،و لغته، وثقافته هي قراءة تدعم العمل الركحي ، والعمل الفني ، لأن الثقافة والخبرة تجعل من العرض متعة فلسفية بالنسبة للمتلقي الخبير الذي يجعل من كل ما يراه ويسمعه خطابا له أبعاده التي سيؤولها اسقاطا على خبراته وتطلعاته وغاية المخرج والكاتب من قبله والممثل لأيضا

س10- **هل أعجبك العرض؟**

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
أعجبني كثيرا	59	%33.14	2	0.05	0.000	5.99	2.438	دال
لم يعجبني كثيرا	51	%28.66						
نوعا ما	68	%38.20						

الجدول رقم (56): يبين نسبة اعجاب المتلقين بالعرض من إعداد الباحثة.



- **الرسم البياني للسؤال رقم (56) يبين نسبة اعجاب المتلقين بالعرض**

حدّدت فئات المتلقين أراءهم حول العروض المقدمة لهم وهذه هي نتاج ما توصلنا اليه بعد عرض نتائج الجدول رقم (56) وبالنّسبة للسّؤال رقم(56) حيث نتج عن احتمال أن العروض كانت مقبولة نوعا ما،(38.20) أعجبني كثيرا أخذ نسبة (33.14) أما من لم تعجبهم العروض بتاتا كانوا بنسبة (28.66) وهو استفتاء لا يمكن للباحثة التّعليق عن نتائجه لأنه متعلق بذوق المتلقي وميوله الفني ومواضيعه المفضلة.

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^{2}المحسوبة **(2.438)** أكبر من قيمة كا^2 الجدولية **(5.99)** عند مستوى الدّلالة **(0.05)**،ودرجة حرية 2، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابة الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسره بأنّ تقارب النّسب ذوق فردي وأن هناك من يتابع ويحب الأعمال الفنية الجزائرية ويرى إبداعا يشع من خلال ما تقدمه دور العروض والمسارح الجهوية والوطنية .

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّره الباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر وأفق توقعه تجعله يتذوّق الفن ويصنّفه وفق معايير الحكمة والواقع.

س11- اختر من المؤثرات السّمعية والبصريّة التّالية ما نال رضاك عند مشاهدتك للعرض المسرحي؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية	درجة الحرية	مستوى الدلالة (α)	sig	كا^2 ج	كا^2 م	
الممثلين	23	%12.93	11	0.005	0.000	3.84	127.0018	دال
الديكور	21	%11.80						
الموسيقى	7	%3.94						
الإضاءة	05	%2.80						
الصوت	9	%5.05						
الرقص	00	%00						
الغناء	01	%0.05						
المناظر	24	%13.48						
ملابس الممثلين	2	%1.12						
الشخصيات والادوار	55	%30.90						
الفكرة العامة للمسرحية	17	%9.55						
الأقنعة المسرحية	14	%7.86						

الجدول رقم (57): يمثل النسب المئوية لاختيارات المتلقي عن مدى رضاه عند مشاهدة العرض من إعداد الباحثة.

عند عرض نتائج الجدول رقم (57) وبالنّسبة للسّؤال رقم() الذي يمثل استفتاء عينة الدراسة لاختيار اي المؤثرات السمعي والبصرية تأخذ الصدارة وترضي المتلقي وقد احتلت الشخصيات وأدوارهم في العمل الفني أعلى نسبة مقدرة ب(30.90 %) وقد تمّ اختيارها من قبل (55) متلقيا ثم تليها المناظر (24) متلقي بنسبة (13.48%) تردفها نسبة الممثلين (12.93%)قدمها (23) متلقيا وليست بنسبة بعيدة الديكور. (11.80%)وبعدد(21) مشاهدا ثم تتابع بقية المؤثرات الغناء والرقص والاضاءة والموسيقى كلها بنسب قليلة ومتقاربة وهو ما يبرز ان كل ما على المسرح يساهم في بناء صورة عن العرض وفتح أفق توقع لأنّ العرض هو المسؤول عن نقل الأحداث، وما يشاهده المتلقي هو رسالة تفهم من لغتها ما يريد المخرج أو الكاتب إيصاله لك ، وتفحّص، فشيفرة العرض الموجهة لك، عبر مهمات تحمل دلالات تفهم من خلالها ما يريد المبدع ايصاله من خلال ما يقدّمه من رسائل غير لغوية كإيماء واشارة تعبر عن المراد من المسرحيّة ليفهمها المشاهد

ولمعرفة دلالة الفروق بين التّكرار الواقعيّ، والتّكرار المتوقّع المؤسس على الفروض، قمنا باستخدام اختبار حسن المطابقة على النّتائج المتحصّل عليها، وقد وجدنا أنّ قيمة كا^2 المحسوبة (127.0018) أكبر من قيمة كا^2 الجدولية (3.84) عند مستوى الدّلالة (0.05)،ودرجة حرية 1، وبالتّالي وجود دلالة إحصائيّة تدعم ،وتؤكد الإجابات الأكثر تكرارا،وهذا ما نفسرهكل ما على الركح لغة يستنطقها المتلقي.

وعليه يمكن القول: أنّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية،تعتبر فروق جوهريّة ،لا يمكن أن ترجع للصّدفة، تؤيّد إجابات المشاهدين، وهو ما تفسّرهالباحثة بأنّ قدرات المتلقي المعاصر ،وأفق توقعاته،، وثقافته تخوّله للولوج الى عوالم ما وراء اللغة وتجعله يستنطق كل ما هو ملموس ومحسوس ليكون معبرا

س12 - هل كنت متشوّق الرؤية نهاية العرض، كيف سيكمل المخرج والممثلين أحداث المسرحيّة على الخشبة ؟

المتغير/الاجابة	الجنس		السن	
	ذكر	أنثى	من20 /إلى 30 سنة	من 30/إلى 60سنة
نعم متشوق	76	60	47	87
النهاية واضحة	24	05	11	18
ليس كثيرا	16	01	8	9
لم أكن مهتما	02	00	00	02

الجدول رقم(58): من إعداد الباحثة.

مثل الجدول رقم (54) الخاص بالسّؤال رقم(/)إجابات المشاهدين وانطباعاتهم أثناء متابعة العرض وقد تمّ تصنيفهم حسب الجنس والسّن لتكون نتائجهم كالتالي :

معظم الاجابات توضّح أن المتلقي يتتبع الأحداث بشغف ويتشوق لمعرفة كيف ستكون نهاية المسرحية النّهاية لأن الاحداث في وتيرة متسارعة والنهاية غير واضحة – كيف ستكون نهاية الشّك بين "كامل ومانيا ، وما هو مصير العامل والمثقف في ليزيميقري بعد رحلة الغربة الطويلة والمعاناة وماهو الحدث الذي سيختم به هارون الكيلاني رحلته التراثية – نعم التشويق باعتباره أهم ما يجعل المتلقي متفاعلا مع أحداث العمل يتخيل النهاية وينتظر مفاجئات لذلك كانت معظم الاجابات ندعم الاختيار الأول سواء من ناحية الجنس والذي كانت نتائجه (76) من الذكور و(60) اناث عبّروا عن تشوّقهم لمعرفة مسار نهاية الأحداث أو من جهة السن أيضا فكلا الفئتين من (20إلى 30) سنة 41 متلقيا متشوق لمعرفة نهاية الاحداث وبالمقابل (87) متلقيا من الفئة العمرية من (30-60) ينتظر النهاية بشوق

بالنظر إلى نتائج الاختيار الثاني والمتغيّر الذي يؤيد أن النهاية تبدو واضحة والتي مثلت عدد من المتلقين من الجنسين كان على التوالي (24 من الذكور و(5) إناث فقط فيما يخص التصنيف حسب الجنس كما كانت متغيرات قليلة تدعم نفس الاجابة من ناحية السن بعدد(41) من فئة (20 غلى 30) سنة و(87 من فئة (30 إلى 60) سنة أما المتغيرات المتبقية فكانت نتاج الاستبانة فيها ضعيفة ونادرا ما نجد المتلقين غير مهتمين لنهاية العمل وهم على ما أضن ممن أجابوا في أسئلة سابقة أنهم لا يحبو الفن المسرحي على العموم وحصيلة نتاجهم (20) ذكور فقط بينت الاحصائيات أنهم ينتمون إلى فئة من (30-إلى 60) سنة .وعليه تستخلص الباحثة أن اهتمام المتلقي الجزائري بالعروض المسرحية قائم ويستهدف كل فئات وأجناس المجتمع في الجزائر باعتبار المتلقي ذواق محب للفنون يستلهم منها التجارب الانسانية يتعايش مع الأحداث يفكر يستجيب يحلل ويناقش يطور من نفسه ويسع للتميّز في ظل ما تتيحه الحياة المعاصرة وما يحاول الفن ايصاله .

- **خلاصة التحليل :**

بعد تحليل الإجابات من الاستبيان واحصاء نتائج الدراسة الميدانية تبيّن أن الفرد الجزائري واعي بكل ما يطرأ في الساحة الفنية ويحاول الأطلاع على جديد الفن المسرحي الجزائري كما أنّ المتلقي الجزائري المعاصر شغوف بالتجدي يحاول المشاركة ويبحث عن المميّز في كل عمل فني إبداعي جزائري له آراء نقدية تجعل من الفن المسرحي ومن المبدعين يبحثون عن ما يريده المتلقي المعاصر الواعي وهو ما توصلت إليه الدراسة بعد استطلاع آراء المتلقين فالشّعب الجزائري اليوم يدرك أهمية الفنون ويشارك في بناء المعاني ينقد ،ويشجع ،ويواكب المميّز ،ويتطلع دائما إلى وجود الأفضل حاله حال المبدع سواء كان كاتبا أو مخرجا.

عرض وتحليل ومناقشة النتائج :

- عرض و تحليل و مناقشة نتائج الفرضيّة الأولى
-
- عرض و تحليل و مناقشة نتائج الفرضيّة الثانية
- عرض و تحليل و مناقشة نتائج الفرضيّة الثالثة
- مقابلة نتائج الفرضيات:
- مناقشة الفرضية الأولى
- مناقشة الفرضية الثانية
- مناقشة الفرضية الثالثة:

الخاتمة

خاتمة:

يتجلى موضوع التلقي في المسرح بين القراءة والمشاهدة في كونه مجالا خصبا للبحث يمزج بين التجربة الفكرية والتجربة الحسية فالقراءة هي افلق للتأمل والفهم العميق للنص المسرحي من خلال استيعاب الأفكار والتصورات التي يقترحها الكاتب في تقديمه بينما تضيف المشاهدة بعدا جديدا يتمثل في التفاعل الحي مع الأداء التمثيلي ومع الديكور والأزياء والاخراج بكل مؤثراته وعلى الرغم من أن لكل من القراءة والمشاهدة بعد خاص في عملية التلقي فهما عمليتان متكاملتان في جانب الفن المسرحي حيث ان المشاهدة تعطي فرصة لتجسيد المقروء في صورة حية قد تتفق مع افق القارى أو تكسره وتحيله إلى آفاق فهم جديدة ليبقى المسرح فضاء يستمد قوته من تنوع طرق تلقيه ومن التفاعل الحي بين المتلقي وما يستقبله من نصوص أو عروض

شكّل البحث فرصة لنقل التّجربة المسرحيّة الجزائرية ،وتوضيح ما تميّزت به الدراما الركحية بخصوصيات فنية ومضامينية تتوحد مع النّصوص والمتون الدرامية المقروءة في درامية الأحداث وتختلف عنها في طريقة الطّرح والتجسيد فهي تُعدّ العروض الرّكحية لتمنح النُصوص المكتوبة فرصة التّمظهر في حدود ما يسمح به الرّكح والخشبة، التي أصبح لها من التقنيات ما يخول لها التميّز والابداع

أظهرت الدّراسة نتائج مقارنة آراء المتلقين ،وتحديد معالم المفاضلة بين عمليّة قراءة النّصوص المسرحية و مشاهدة عروضها ،من خلال ما تمّ من عمل ميدانيّ، وبالاستعانة بالمفاهيم الاجرائيّة، وآليات نظرية التّلقي وتطبيقها على المتون النّصيّة المسرحيّة ،وعروضها،على اعتبار أنّ عملية التّلقي في الفن المسرحيّ مزدوجة الاتجاه، وأنّ المسرح الجزائريّ كفن معاصرفي طريقه لارتقاء سلّم المجد سواء من خلال متونه، التّي تحمل للقارئ كل ما يمكّنه من ملامسة الابداع، من ناحية أسلوبه، ودلالة مضمونه، أو من خلال مشاهدة عروضه التي فتحت عوالم التّشويق، والمتعة والإفادة، عن طريق التّحليل ،وإعادة البناء وبكل ما تحمله من معالم الحضارة التّقنية، واللّغة التّعبيريّة المجسدة، لخلق جمهور واع يستطيع ابداء رأيه وتحديد وجهة نظره وبناء قراءة نقدية تحليلية لكل منجز سرديّ مسرحي ،أو ابداعي ركحي ت رسمه الصّورة التعبيرية الحيّة، في شكل عرض تعبيري وايحائي يميزه التشكيل الجسدي في المنجز المسرحي الجزائري نصا وعرضا ثم التوصل إلى النتائج التالية:

- يمثل المسرح الجزائري تجسيدا فنّيا يجمع بين قوة الابداع والتأليف والتّعبير الفعال على الركح يبرز هذا الفن الذي يجمع بين القراءة والمشاهدة برؤى ثقافية غنيّة بتجارب انسانية تلامس الواقع المعاش وتجارب فريدة مما يعزّز الهوية الوطنية ويعكس تنوّع الثقافة الجزائرية

- يسهم المسرح الجزائري في تعزيز التّواصل الثّقافي والاجتماعي حيث يتيح للمتلقي فهم قضايا المجتمع وتحدّياته من خلال تجارب فنية مؤثرة بفضل تلاقي القراءة والمشاهدة وفي هذا السياق يظهر

الفن المسرحي الجزائري كوسيلة فعّالة لنقل الرسائل الفنية والاجتماعية بأسلوب يستند إلى التّفاعل الحيّ بين النصّ المكتوب والآداء المسرحي على الخشبة (المنجز المشاهد)

- يسعى الفن المسرحي في الجزائر إلى بيان أهمية التّفاعل الديناميكي بين الكتاب والفنّاتين المسرحيين حيث تتداخل مساهماتهم لخلق تجارب غنية تعزّز التطور المستمر للمشهد الثقافي في البلاد ويبيّن تأثير الفن في تشكيل وجدان المجتمع وفهمه للهوية الوطنية والانسانية

- يفضّل الجمهور الجزائري عملية مشاهدة العروض المسرحية لأنّها توفّر تجربة فنية حيّة حيث يمكن للمشاهد أن يعيش اللحظة ويشعر بالطاقة الفعالة التي تنبعث من أداء الممثلين على الخشبة وكل ما يجمعة الركح من مؤثرات مما يضيف عمقا وحيوية لتجربة التّلقي وهذا التّفاعل المباشر يتيح للمتفرّج الاستمتاع بتفاصيل الآداء وفهم الرسالة الفنيّة بشكل أفضل ومع امكانية فتح المجال لفهم آخر وقراءات متعدّدة مما يعزّز الارتباط الثقافي والعاطفي مع المحتوى المسرحيّ

تعتبر العروض المسرحية فرصة للجمهور الجزائري للتّفاعل المباشر مع قضاياهم وتحدّياتهم اليومية حيث يمكن للمسرح أن يعكس تجاربهم ويلقي الضوء على قضاياهم الاجتماعية والثقافية وهو ما تجسد في النماذج المسرحية المختارة كنماذج للدراسة وبشكل أكثر قربا من المتلقي وواقعيّة وهو ما يفسّر الاندماج الثقافي والتّواصل العميق بين الفنان المسرحي سواء كان كاتبا أو مخرجا والجمهور ممّا يجعل تجربة المشاهدة تمثّل تفاعلا مميّزا وقويا في سياق المسرح الجزائري المعاصر .

السينوغرافيا في المسرح الجزائري الدور التقني البارز تجذب للمشاهد وتوفر له عالماً بصرياً بالدرجة الأولى حيث الصّورة المسرحية مخصّصة لخدمة عناصر التّشكيل السّمعية البصريّة، والحركيّة كمااستعانتالعروض بالتّقنيات الحداثية لنقل نص العرض إلى عالم التّخييل البصري والتأسيس لفضاء طليعي تجريبي يتّسم بالحداثةويبحث في الشكل والأفكار والمضامين، التي من خلالها يتم عكس وجهة نظر الإخراج حول الوجود والواقع الحياة والاجتماعية العميقة .

وبناء على النتائج التّي أسفرت عليها الدّراسة يمكن الإشارة الى الأهمية التي يمثّلها الفن كعنصر حيوي ثقافي ترفيهي توعوي وبخاصة ما تقدّمه المسارح للمشاهد ومساهمتها في تنمية الوعي الفكري والاجتماعي حيث توصلنا إلى أنه ما يزال هذا الموضوع يفتقر الى الدراسة والاهتمام ومن خلاله نستعرض بعض التوصيات :

في المسارح الجزائرية وإداراتها هواهمال الجانب الإعلاني الإعلامي كعنصر هام لجذب المتلقي ومعرفته بأوقات العروض ومواضيعها وحتى أبطالها وهو ما يجعل الإقبال الجماهيري ضعيفا من طرف المشاهد وهذا يعود الى ضعف النظام الاعلامي في الإدارة الذي من المفروض أن يكون القاعدة الأساسية في الترويج لمثل هذه الابداعات المعاصرة وسبب في انجاح العروض واستقطاب المشاهد..

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في إعداد هذا البحث الذي نتمنى أن يكون مفتاح لدراسات أوسع تحقق في المستقبل.في المجال الفني المسرحي.

الملاحق

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة 8ماي1945قالمة

معهد الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

{ استمارة استبيان في صورتها النّهائية موجهة الى متلقيّ الفن المسرحي نصا وعرضا }

في إطار انجاز بحث لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث فرع الدّراسات الأدبية ،تخصص أدب جزائري .

تحت عنوان:

المسرح الجزائريّ المعاصر بين القراءة والمشاهدة دراسة في ضوء نظريّة التّلقّي لنماذج مختارة

1- اسم الجهة المستطلعة:

2- **عنوان الاستطلاع**: استطلاع لرأي الجمهور الجزائريّ في الفن المسرحي نصا وعرضا

نرجو من سيادتكم ملء هذه الاستمارة بصدق، وموضوعيّة ،ليتسنى لنا الوصول الى نتائج دقيقة وذلكلاستعمال المعلومات المطلوبة فيهلغرض البحث العلمي، ونتعهد أنّ كلّ البيانات المجمّعة في هذه الاستمارة ستكون سريّة ،ولا تستخدم إلاّ لأغراض علميّة بحتة، وإنّ تعاونكم معنا في الإجابة هو عنصر أساسيّ لنجاح هذا البحث، علما أنّه لا توجد إجابات صحيحة أو خاطئة ، وإنمّا الهدف هو معرفة رأيكم فقط، ومساعدتنا في الوصول إلى نتائج واحصائيّات حقيقيّة وشكرا مسبقا على صدق مساهمتكم .

- ملاحـــظـة: يرجى وضع العلامة {× } في الخانة المناسبة أمام الاجابة المختارة مع تحري الدقة

- محور البيانات الشّخصيّة الخاصّة بالمتلقي :

* اخترما يتناسب مع شخصك فيما يلي؟

الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

2-العمر :20 - 25- 30 – 35 – 40- 45- 50- 55.-60 – وأكثر

3- المؤهل العلمي:

ابتدائي ☐متوسط ☐ ثانويّ ☐ جامعيّ ☐ تكوين خاص ☐

4- **الوظيفة الحالية إن وجدت :** .....

5- **معلومات أخرى خاصّة بالمتلقي:** .....

المحور الثاني:

1- **هل أنت من محبي فن المسرح ؟** نعم☐ لا ☐

2- **هل أنت من ذوي النشاطات المسرحية** نعم ☐ لا ☐

3- منذ متى وأنت تتردّد على المسارح لمشاهدة المسرحيات؟

منذ أكثر من سنتين☐ منذ حوالي سنتين ☐ منذ سنة☐

4- هل تفضل مشاهدة عروض المسرحيات على المباشر في قاعات المسرح مباشرة ،أم أنّك تكتفي بقراءتها فقط ؟

أفضّل المشاهدة☐ أفضّل القراءة☐

5-هل تفضل مشاهدة العروض المسرحيّة على:

* خشبة المسرح ☐ /* على شاشة التلفزة ☐

6- **هل لديكم صورة عن أجواء المسارح ،ودور السّينوغراف** ؟ نعم☐ لا ☐

7- هل فهم المغزى من المسرحية يقوم على أساس القراءة فقط، أو من خلال مشاهدة العرض ؟ المغزى يفهم بعد مشاهدة العرض ☐ المغزى يفهم بعد قراءة النّص ☐

8- إذا كان المعنى يؤخذ أكثر بعد مشاهدة العرض على الخشبة فأي من هذه الممكنات ينقله أكثر.

القدرات العلميّة للمتلقي ☐ - شخصيّة الممثل ☐

طريقة العرض والأداء ☐ -التّخصص في الميدان ☐

المؤثرات السّمعية والبصريّة ☐ -لغة النّص المسرحي ☐ -

9- في رأيك هل القدرات العلميّة للمتلقي(القارئ أو المشاهد) تساهم في فتح أفق التّوقع واختلافه حسب ثقافةالمتلقي ودرجته العلميّة ؟

نعم تساهم ☐ ليس بالضرورة ☐

10- هل قدرات المخرج والسّينوغراف تساهم في انجاح العرض ؟

نعم ☐ لا ☐

11- هل يمكن لشخصيّة الممثل وحركاته أن تشرح وتنقلعلى الخشبة مالا تنقله الكلمات في النّصوص المكتوبة؟

نعم ☐ لا ☐

12- هل هناك فرق بين أن تقرأ مسرحية و أن تشاهدها على الركح ؟

نعم هناك ☐ لا فرق بينهما ☐

13- ما رأيك في الاعمال التي يقدمها المسرح الجزائري؟

جيدة ☐ متوسطة ☐ ضعيفة ☐

14- أيّ الأنواع المسرحيّة تفضّل؟

الكوميديّة ☐ التّراجيديّة ☐ الجادّة ☐

الشّعريّة ☐ الاستعراضيّة ☐ الغنائيّة ☐

15- هل تفضل قراءة مسرحيّة جزائريّة باللّغة العربيّة الفصيحة أم تفضل قراءتها بلغة عاميّة بسيطة ؟

- باللغة الفصحى ☐ بالعامية ☐

16- في نظرك ماهي الطريقة المثلى للتلقي في المسرح هل بالقراءة فقط أو بالمشاهدة ؟ أم أنّ القراءة تدفعك للمشاهدة ؟.....

.....

.....

17– ما هو أكثر ما يشد انتباهك في النّص أثناء عملية القراءة ؟

الأحداث ☐ الصّراع ☐ الشّخصيات ☐ النّهاية ☐ القيم الانسانيّة ☐

- **المحور الثّالث : التلّقي أثناء العرض المسرحي:**

1- ما هو دافعك لمشاهدة العروض المسرحية ؟ /*الفضول ☐ /* كسر الروتين ☐

/*حب الفن ☐ /* لديك في ارتياد المسارح ☐ /* مواكبة روح العصر ☐

2- هل أثارت انتباهك العروض التي شاهدتها؟ نعم ☐ **لا** ☐

3-هل حقق العرض لديك؟/* التفكير ☐ /* التسلية ☐ المتعة ☐

4- ما رأيك في العروض المسرحية التي شاهدتها من حيث :

الموضوع : ضعيف ☐ / متوسط ☐ / جيد ☐ / ممتاز ☐

المعالجة : ضعيفة ☐ / متوسطة ☐ / جيدة ☐ /ممتازة ☐

التمثيل: ضعيف ☐ متوسط ☐ / جيد ☐ / ممتاز ☐

5-ما رأيك في أداء الممثلين على الخشبة ؟ /* حيوي ☐ **/* غير حيوي** ☐

*/ غير مثالي ☐ */ نوعا ما ☐ */ مثالي ☐

6- هل ترى أنّه من الضروريّ أن تقوم المؤسسة المسرحيّة بقديم إعلانات لجلب المتلقيّ للعروض المقترحة لمشاهدتها في دور العروض الجهويّة والوطنيّة ؟

نعم ☐ لا ☐

7- **ماهي المؤثرات السّمعية والبصريّة التي ساعدتك في عمليّة فهم المسرحيّة**

- الديكورات ☐ -الأصوات ☐

- الإضاءة ☐ - الأزياء ☐

- الموسقى ☐ الأقنعة ☐

الحوار ☐ - المكياج ☐

8/ لماذا تستمتع بمشاهدة العروض على الركح أكثر ممّا تستمتع بقراءة النص المسرحي المكتوب؟ .....

9- **بعد قراءتك للمسرحيات ومشاهدتها، هل انسجمت العروض مع توقعاتك ؟**

10- /*نعم ☐ لا ☐

10- هل تستطيعون فهم العرض المسرحي دون الاطلاع على النّص المسرحيّ أصلا ؟/

*نعم ☐ / *لا ☐

11 - ما نوع اللغة التي قدمتها المسرحية التي شاهدتها ؟

/*الفصحى ☐ /*العاميّة ☐ /*كلاهما ☐

12- اذا كنت تفضل العرض باللّغة الفصحى، هل استعصى عليك فهم بعض المصطلحات الفصيحة، وهل حصل وتعلمت بعض الكلمات والعبارات اللغوية من المسرحية التي شاهدتها ؟

*/نعم ☐ لا ☐

أذكرها إذا كانت اجابتك نعم .....

المحور الرابع :أراء المتلقي بعد مشاهدة العرض المسرحيّ :

1- المسرحية قبل ارتباطها بالسّمعي البصريّ كانت نصا جامدا لقي شهرة ورواجا عند ظهوره بصورة مرئية, هل تنجح الدراما أحيانا بتجسيد المسرحيّة المكتوبة على الورق لتراها عين المشاهد؟

لا ليس بالضرورة ☐ */ نعم تنجح ☐

2- أيّ عرض مسرحي استهواك أكثر؟ ليزيميقري ☐ مانيا ☐ صهيل ☐

3- إلى أيّ مدى تجد في هذا العرض انعكاسا للو اقع بنسبة

10 ☐ 20 ☐ 30 ☐- 40 ☐ 50 ☐ 60 ☐ 70 ☐ 80 ☐ 90 ☐ 100 ☐

4 - هل تحب إعادة مشاهدة المسرحيّة أكثر من مرة؟ */ نعم ☐ */ لا ☐

5 - هل تتحدث مع أهلك وأصدقائك، وتتناقش معهم عن ما قدمته المسرحيات التي شاهدتها بعد نهاية العرض ؟ */نعم ☐ */ لا ☐

6 - إذا كانت إجابتك بـ"لا" انتقل إلى السؤال الموالي، و إذا أجبت بـ"نعم" ما هو موضوع حديثكم؟ .....

4- هل تجد تو افقا بين ما قر أته كنص مسرحي، وما شاهدته كعرض على الخشبة؟

نعم ☐ لا ☐

8- هل حقق العرض الذي شاهدته جماليّة على مستوى فن الاخراج ؟ نعم ☐ لا ☐

9-حسب رأيك هل واكب المسرح الجزائري مستويات عالميّة في فن الاخراج والسّينوغراف؟

نعم ☐ لا ☐

8- هل تجد أنّ هناك ممارسات ايحائيّة من طرف الممثلين ،أو من خلال المؤثرات السّمعية والبّصريّة تغنيك عن اللّغة النّاطقة، وبها تفهم ما يريد المخرج والممثل ايصاله لك من أنساق مضمرة ؟

*/نعم ☐ */ لا ☐

11- هل أعجبك العرض؟ */أعجبني كثيرا ☐ */لم يعجبني كثيرا ☐ نوعا ما ☐

12 - اخترمن المؤثرات السّمعية والبصريّة التّالية ما نال رضاك عند مشاهدتك للعرض المسرحي؟

- الممثلين ☐ */ - الصوت ☐ */ ملابس الممثلين ☐

الديكور ☐ */ الرقص ☐ */ الشخصيات والادوار - ☐

- الموسيقى ☐ */ الغناء ☐ */ الفكرة العامة للمسرحية ☐

-الإضاءة ☐ */ المناظر ☐ */ الأقنعة المسرحية ☐

12- هل كنت متشوّقا لرؤية نهاية العرض،كيف سيكمل المخرج والممثلين أحداث المسرحيّة على الخشبة ؟

المتغير/الاجابة	الجنس		السن	
نعم متشوق	ذكر	أنثى	من20 /إلى 30 سنة	من 30/إلى 60سنة
النهاية واضحة				
ليس كثيرا				
لم أكن مهتما				

شكرا على تفهمك وصبرك – بوركت

نصوص المسرحيّات نماذج الدّراسة المختارة

مسرحيّة "ليزيميقري"

إعداد النّص

عبد اللاهي توفيق.

الشّخصيات

- المثقف

- العامل

تبدأ المسرحية بدخول العامل إلى قبو الموجود تحت عمارة ما أين يقيم هو وأحد المهاجرين

العامل غود ايفنينق راني رجعت احم

المثقف صحة

العامل وين راح دخاني مشفتهش؟ منلقاش عندك قارو لكان

تعرف وين كان صاحبك اليوم فالتران ستاشين

المثقف امممم

العامل عامر ناس ويا شافيه غاشي وشربت بيرة تاني

المثقف انت؟

العامل وشربت في خاطرك زوج كيسان تو بوكس

المثقف توكوب

العامل ايواا توكيز

المثقف وكاين تاني كشك تلفون مكان والوزعمة غير ناس رايحة وجاية وكيوسك يبيعو فيه الجرنان تايم بوست

المثقف بوست بالبي

العامل ونوزبيك

المثقف نيووزبييك

العامل واه واه بصح أنا ماشريت حتى جرنان شاغادي نستفاد زعمة ها غي أخبار البارح كيما اليوم وأخبار اليوم كيما غدوة أيا بقيت غير حذا الكيوسك نتفرج

المثقف عملت مليح

العامل وكاين تاني شبابيك فوندز

المثقف هاه

العامل شبابيك يبيعو فيهم تكيات

المثقف اه تيكيت

العامل وناس رايحين جايين يشرو فالتكيات و أنا ماشريت حتى تيكي أنا قعدت غير حذا الشباك نتفرج

المثقف أحسن

العامل ومن بعد قررت نتمشى نتنفس شوي

المثقف علاش

العامل لأنه باطل علابالك بلي قادر تمشي كامل محطة القطار باااطل مكان لي يقولك وين رايح ولا منين جاي ولا يقولك واحد انت منين ياو مشي كيما عندنا كانت تصفر تصفار

المثقف واش هي لي تصفر تصفار

العامل الدنيا الدنيا فالخارج البرد والثلج قلت لروحي خليني نمشي وجيت مروح ولكان نزيد نحكيلك اتخيل معايا شا شفت

المثقف تران

العامل كي درت عرفت نعم تران جاي داخل على المحطة بكل هدوء تران عالمي بقيت نتأمل فيه وجبدت قارو

المثقف شكون أعطاك

العامل لا كان عندي دخان المهم تران داخل على المحطة بكل هدوء و أنا و اقف ونشوف تخيل معايا شا قتله قرب قرب ماغاديش تزيد تبعد أكثر من هاك هاراك وصلت لعندي أنا و اقف وتران يقرب أنا و اقف وتران يقرب يقلد صوت تران

المثقف حتى لي حبس

العامل شكون لي قالك ؟ صح حبس

المثقف ومن بعد

العامل متحركتش من بلاصتي

المثقف هاذي هي قاع القصة

العامل لا مستحيل تكون هاذي قاع القصة ومن بعد بداو العمال ينزلو فالقش وصوالح الركاب والغاشي ينزل الي ر افد على كتافه كوفيرطا ولي ر افد فراش ولي ر افد القش و أنا و اقف في بلاصتي نكمي ونتفرج نكمي ونتفرج اسمع من حقي نكمي ونتفرج صح ولا لا ؟

المثقف من حقك أمورواضحة

العامل من بعد قلت صاي خليني نمشي شا نقعد نديرهنا البرد والنو زادت والثلج مابغاش يحبس ولا نقولك تخيل شا شفت شفت الشمس خرجت راسها من تاقة وطلت ياسبحان الخالق وبدا قلبي يهود للتحت ها ما عندها وحد الفورمة وزوج عينين يا صاحبي عندها وحد الشعرحتى لهنا

المثقف ومن بعد

العامل قلت نستناها حتى تنزل

المثقف مليح بصحتك صاي كملت؟

العامل نزلت هههه

المثقف علاش تضحك

العامل نزلت وسلمت عليا هههه

المثقف كيفاش

العامل قتلك سلمت عليا

المثقف وين

العامل عند الكيوسك

المثقف كي درت

العامل راحت تعيط فالتلفون رحت وراها دخلت الكيوسك وسلمت عليها

المثقف اه صحة

العامل هي كانت باغية بزاف بصح أنا مبغيتش راك عارف ناس حذانا رايحين جايين واحنا عندنا عيب هاذ الأمور

المثقف أيا ومن بعد

العامل رحت

المثقف وين

العامل هي تاني راحت علاش شا تقعد دير

المثقف مديتش عنوانها

العامل هي مابغات تعطيهلي و أنا مازيرت عليها

المثقف و انت ماعطيتهاش عنو انك

العامل يا صاحبي كيفاش نعطيها العنوان باغيها تعرف الزبل لي راني ساكن فيه هاذو ناس هاي هاي وزيد حاجة غير السيد لي جا داها بالوطو جنرال كبير كتافه عامرين نجوم جا بلوطو طولها خمسطاعش متر من النوع لي سموه فيزالين

المثقف لاموزين تسمى هاذي هي قاع القصة بغاتك وسلمت عليها

العامل ماراهش عاجبك السلام يا المقلط

المثقف لا عجبني ويعجبني بزاف علاش مايعجبنيش امممم خاصك تعرف كيفاش كانت القصة ؟

العامل هاراني حكيتلك

المثقف لا لا خاصك تعرف القصة تاع الصح كيفاش كانت؟

العامل والله إذا راك عارف القصة أكثر مني أنا لي عشتها أتفضل احكي

المثقف صحة خلينا نبدو من الأول شوف اه سيدي اليوم الصباح بعد ما نضت ووقفت عند المرايا باش تحسن لحية كيما ديركل سيمانة مكانش في بالك بلي غادي تروح لمحطة تران ؟ وكي لبست كوستيمك وسباطك هذا لي نيفه طويل وفي خاطري نعرف علاش راك تلبسه راك حاسب هذاك نيف يخليك محترم النيف هذا كل ما تلبسه تنشل حركتك

العامل هذا النيف دافع فيه دراهم كبار دولار ينطح دولار

المثقف تعرف شا درت من بعد

العامل شا درت

المثقف خرجت الشارع ومن حق كل إنسان يخرج الشارع بصح العينين العينين لي كانت تبع فيك من بلاصة لبلاصة يا أخي كل واحد يشوفك يعرف نتا شكون واحد منا ومن شعبنا

العامل هدرة فارغة

المثقف نرجعو لقصتك نتا تتمشى فالشارع لقيت سينما قلت خليني ندخل نتفرج

العامل وشا فيها أنا بروحي نبغي سينما

المثقف باينة أنت فالسينما مكانش لي يشوف فيك قاع يشوفو فالشاشة بصح الفرق أنه أنت كنت تشوف مجرد صور أشياء تتحرك لافاهم شايقولو لا عارف علاش يقولو بصح معليش المهم تشعر بأمان وتهرب من العينين لي كانت تجري موراك من بلاصة لبلاصة بصح فالسينما كاين مشكلة صغيرة لازم تخلص

العامل أنا أصلا عمري ما رحت لسينما

المثقف بكل بساطة متبغيش تخلص وعلاجال هاذي رحت المحطة تماك الدخلة والتفراج باطل وزيد متحسش بالغربة قاع لي فالمحطة أصلا غرباء يكون فيها ناس وأضواء وتليفونات

العامل وكافتيريات عامرة كافتريات

المثقف المهم انت واش درت

العامل واش درت؟

المثقف قعدت تمشي غير حذا كشك التلفون

العامل وشربت بيرة

المثقف قصة البيرة هاذي مشكوك فيها لأنك لازم تخلص

العامل وخلصت وشربت عصير

المثقف خليني نكمل

العامل هاك باغي تقول مكنتش فالمحطة ومشربتش بيرة ومرحتش مع البنت

المثقف أسكت وفيق من أحلامك أنت رحت المحطة وشفت ركاب ينزلو وشفت البنت وحرقت صباعك بالقارولي كنت ر افده القارو هذاك كان حريتك الوحيدة كان سامحلك تسافر بأحلامك وكان كي

يرجعك الو اقع باش يفكرك بلي أنت مجرد إنسان تافه عامرشهوة ورغبة و أنانية وخزي وعارشي طبيعي كي شفت البنت بديت تحلم بيها مشي لأنها مراة وفقط أصلا أنا شاك إذا انت تعرف معنى المرأة الحقيقية لأن المرأة الحقيقية بالنسبة ليك ماكنة تفريغ لا أكثرولا أقل كي شفتها حسيت بالفرق لي بينها وبينك حسيت بلي متنجمش توصللها وهاكا سافرت بأحلامك وخيالك وتخطيت الحاجزلي بيناتكم

العامل يصرخ أسكت أسكت

المثقف القارو حرقلك صباعك

العامل قتلك أسكت ويقلب الطاولة صمت

المثقف يرجع الطاولة إلى مكانها كيما تحب أنت شفت البنت هاذي وبغيتها وبغاتك وسلمت عليها وسلمتلك على يدك ورجليك باش متخليهاش وجا الجنرال لي وصلها وأدالك التحية العسكرية واطلقو الألعاب النارية احتفالا بمعاليك لأنك محترم مشي هذا الشئ لي صرا معاك ؟ فرحان؟ نخدملك أتاي؟

العامل الله ينعل وجهك حتى الأحلام مكبرها فيا

المثقف زعفت؟

العامل انت واش خاصك عندي

المثقف انت زعفت لأني قتلك الحقيقة

العامل أنت علاش قاعد عندي

المثقف يا عزيزي يا حبيبي أنا قاعد نعاون فيك باش تبقى عايش فالو اقع وتعرف أنت شكون وتخرج من الأحلام

العامل واش من أحلام تهدرعليها قتلك كنت في محطة القطار

المثقف هذا أكبر دليل على أنك كنت تحلم

العامل أنا كنت نحوس على حاجة تريحني حاجة تفرحني

المثقف هاه شفت نفس الشي صاري في بلادنا لهيه على بعد الاف الكيلمترات يزوقو ويزخرفو الو اقع ويتعاملو مع الأحلام والخيالات على أنها حقيقة يتجاهلو الحاظروالمستقبل الحاظر التعيس لي حنا عايشين فيه وراح يولد منه مستقبل مريض يشوه التاريخ التاريخ لي مغادي يرحم حتى واحد

العامل واش من تاريخ قاعد تحكي عليه

المثقف التاريخ تاريخ شعبنا

العامل و أنا واش دخلني فالتاريخ و الجغر افيا يا راني نقولك كنت فالمحطة

المثقف وهذا جزء من التاريخ صحيح جزء صغيرولكن يبقى جزء مهم لأن تاريخ الشعبي العام مكون من تاريخ الأفراد وتاريخ الأفراد هو التاريخ الشعبي العام الذي يكون الثقافة والتقاليد التي تبني عليها المجتمعات

العامل راني جيعان

المثقف تقدرتاكل أي حاجة عندك

العامل لوكان عندي حاجة تنتكل نسقسيك

المثقف و المعلبات؟

العامل مبقاوش

المثقف كليت كامل المعلبات

العامل أنت باقيلك منهم

المثقف ومغاديش نعطيك لأهداف تربوية أعتقد أنه قد آن الأوان لتتعلم بعض النظام يا أخي

العامل خلي النظام لوقت آخرقتلك راني جيعان

المثقف انت دائما جيعان

العامل واش نديرربي خلقني هاك نبغي ناكل

المثقف ومغاديش نعطيك

العامل يخرج علبة لحم مصبر قولي مشي سمعتك باغي طيب آتاي

المثقف عندك يدين ولا راني غالط تنجم تخدم وحدك

العامل ونخدم علاه لا يحظرشاي ثم يعود الى المثقف قولي

المثقف أمممم

العامل علاش مكانش ذباب هنا

المثقف كيفاش؟

العامل سقسيتك علاش الذباب مكانش هنا

المثقف وين

العامل اهنا عندنا

المثقف معلابااليش

العامل شفت حتى فالخارج مكانش ذباب قولي ذباب علاه مكانش؟

المثقف معلابااليش يمكن أبادوه لأسباب صحية

العامل خسارة

المثقف خسارة ؟ علاش راك تحوس على الذباب

العامل نتسلى بيهم ر اقبهم نلعب معاهم با الله يرحمه كان كي يعلق الخروف المسلوخ يضل الذباب زززززززز

المثقف بالشمئزاز أسكت صاي

العامل تتذكركي

المثقف مانيش متذكر

العامل هيه ولد المدينة واش غادي يذكرك بهاذ الأمورمشي كيفنا كنا عايشين في الواد والزيقاوات ومراكش متذكرذباب بلادك يا المقطع

المثقف لا منيش متذكرومنيش باغي نتذكريا خويا في وجه ربي مراكش حاب تتخلص من هاذ العادات لي عندك دائما نفس القصة نفس القصة مورايا مورايا تتفكرهاذيك تتفكرهاذيك هذا وقت الذباب المقرف تاعك

العامل والله يا ولد الحلال لا كان كاين ذباب ورحمة با كي كان يذبح الخروف نهار العبد ويعلقه يضل الذباب لاسق فاللحم قبل ماناكلوه

المثقف أسكت خرجتلي قلبي

العامل يعني باغي تقول مكانش عندنا ذباب في بلادنا

المثقف يا سيدي كان عندنا ذباب وكان بالملايين تاني هذا لي راك باغيني حابني نتفكره ضرك أنا تهنيت من كل شي وبقالي غيرذباب نتفكره

العامل درتلي مالذباب مشكلة قومية سقسيتك سؤال على ذباب

المثقف نعم اه سيدي كان كاين ذباب وحشرات وبراغيث وكانت تتكاثر بالملايين وتتغذى على دم شعبنا يا إنسان هذا الذباب أقل مشكلة قد يعاني منها شعب من الشعوب

العامل درتلي من الذباب مشكلة قومية مالك ذبابة هاذي

المثقف المشكلة في الإنسان نفسه في النظام فالتربية فالقيادة فالحياة الإجتماعية العقيمة لي رانا عايشينها فالمبادئ والأفكار القديمة لي مزالها مسيطرة علينا العالم من حولنا يجري يجري ويتقدم وأحنا و اقفين لأنه مكانش وعي مكانش حب الأنانية سيطرت علينا بشكل مخزي ليل نهار ناكلو في لحم بعضانا ليل نهار نتقاتلو على الفارغة وعلى العامرة في فراحنا نتقاتلو في احز اننا نتقاتلو في اشغالنا نتقاتلو حتى على كرة القدم نتقاتلو

العامل اش اش اش لاتاي طاب لاتاي انتحليت كيما السبالة سقسيناك سؤال على ذباب ولكان سقسيناك على الفلك مثلا

المثقف واش قلت

العامل المهم صحتك

المثقف من فضلك تقدر تعطيني كأس

العامل تقدر تعطيني السكر

المثقف أنا لي شريت لاتاي

العامل يا خويا وشكون قال لا هامعنديش سكر ومكانش لاتاي كمل

المثقف غلي من جديد

العامل افففففف

المثقف دايما لازم غير أنا لي نخدم كل شي أصلا مكانش ما

العامل وعلاه مكانش ما

المثقف لأنها مقطوعة

العامل وعلاه راك تزقي ها انا لي قطعتها

المثقف راك مصر تشرب كاس لاتاي

العامل واه

المثقف وحدك هاذي هي الأخلاق ولا مكانش يخرج قطعة من جيبه صورة ولا رقم

العامل علاش

المثقف باغي نشرب خلي الحظ هولي يقرر صورة ولا رقم

العامل صورة

المثقف يرمي القطعة النقدية لتسقط في الأرض ثم يبدأ الرجلان في البحث عندها ليجد المثقف علبة لحم تحت سرير العامل

المثقف هاذي واش

العامل لحم مطحون

المثقف عارف بلي لحم مطحون تاعك ؟

العامل واه واه

المثقف منظنش تاعك انت قلت بلي مبقالكش

العامل واه مبقاليش

المثقف اذا مبقاش هذا يعني مشي تاعك

العامل يسرق الغابة من يد المثقف

المثقف شايف شايف درجة البخل وين وصلت عندك مشي عيب عليك تكذب على جال علبة لحم راك خايف نقسمها معاك يبدو أن

درجة البخل عندك تخطت حبك للأكل بمراحل شاك دير؟ علاش راك تخزن فيها راها بانت تنجم تندفع وراء غريزتك الحيو انية وتاكلها تبلعها حتى الحيوان مايأكلش أكثر من حاجتك ولكن انت انت تبلع حاجتك وحاجت غيرك حتى واذا كنت شبعان وقدامك الاكل تاكل لأنها باااطل

العامل صاي نعطيك منها شوية

المثقف لا شكرا اللحم الناشف هذا ميناسبنيش

العامل تسمى نجم ناكل منها

المثقف شفت درجة البخل كي تأكدت مغاديش ناكل منها بغيت تاكلها

العامل راني جيعان

المثقف وعلاش انت وقتاش كنت شبعان كولها بالصحة بالاك تشبع

العامل وين راه مفتاح القوطي

المثقف لوكان نشرحو مسألة جوعك المتواصل بدقة سنكتشف أن الجري وراء الملذات عنصر أساسي في مركبات مجتمعاتنا

العامل مفتاح القوطي وين

المثقف كيما مسألة الأكل مثلا نحن شعب لا نأكل ونشرب لأنها مسألة فيزيولوجية لا لا احنا ناكل ونشرب لأننا نحبو الاكل نعشقو فيه والكرش تكبروتكبر تكبروتكبر ها القصة قصة وجاهة

العامل هاك كولها انت

المثقف وعلاش

العامل باش تسقر صدعتلي راسي

المثقف انت متفهمش قتلك انا ميناسبنيش اللحم الناشف ال

العامل يا ابن ادم ماتاكلهاش ناكلها انا صاي

المثقف حبس حبس واش هاذا

العامل واش احسن لحمة مطحونة من ماركت الكلب

المثقف مين جبتها

العامل هاذي أحسن علبة فالمحل

المثقف تاع كلاب

العامل بصح بنينة

المثقف مجربها من قبل ؟

العامل انت و اقيل حاسب معلابالیش بلي ماكلة كلاب نعرف ونشربها وناكلها باش ندس دراهم لنهار نرجع للبلاد باغي نرجع عامر دراهم مشي يقولو غاب وخاب باغي نرجع كيما لي راحو قبلي قاع رجعو عامرين دراهم باغي ناكلها وناكل بوها تاني يحاول فتح العلبة بهستيريا حتى يتلفها ويقدم له المثقف علبة لحم

المثقف هاك

العامل ماكلة تاع بنيادم هاذي ؟

المثقف نعم ماكلة بني يادم صوت السلالم كأن اشخاص يصعدون الى الطابق الأعلى

المثقف تعرف بعض الأحيان نحس كي شغل رانا عايشين في بكتيريا شوف حالتنا كيفاش متفكركش بالزيقاوات والقاذورات حاس بلي حنا بكتيريا غريبة تافهة ضارة تسبب تلف وتآكل الجسم السليم انا بكتيريا ضارة و انا لي كنت حاسب روحي خلية في طور التقدم

والحضارة في بلادنا لهيه أنا كنت عصب من الأعصاب النادرة شريان من الشر ايين لي تنشر العلم و الثقافة والآن بكتيريا ضارة انا بكتيريا ضارة و انت بكتيريا ضارة

العامل ياودي خلي الواحد ياكل مطرح بكتيريا ضارة وبكتيريا نافعة

المثقف نكره القبو نكره الضلمة نكره كل ما هو تحت الارض انا نحتاج الشمس للهوا انا نسان عندي راس و انا راسي لازم يبقى فالسما صح ولا لا ؟

العامل ها رفع راسك وشكون قالك مترفعش

المثقف أنا مشي موالف نعيش تحت الارض طول عمري و انا فالأماكن العالية الفوق الفوق

العامل يا با الله يرحمه عاش حياته في غاروكي مات كان في عمره قرن وثلاث سنين

المثقف وشاقتله

العامل خرج ثلاث ميترات على الغار

المثقف يعني انت تقدرتعيش هنا على الأبد

العامل علاش لا البلاصة هنا مليحة ودافية ورخيسة

المثقف عاود واش قلت

العامل مليحة

المثقف لا واش قلت

العامل دافية

المثقف لا عاود شاقلت كلمة الاخيرة

العامل رخيسة

المثقف رخيسة رخيسة وبزااف تاني علابالك علاش رخيسة لأني أنا لي نخلص فالكرا وراني نسالك كرية تاع شهرين وحدخرين

العامل انا معنديش دراهم مابقالي والو

المثقف غير البارح خلصت شهرك

العامل واه مبقاليش كل شي راح

المثقف نتا وين راك دير دراهمك يا راجل راك تخدم كي الحمار طناعش ساعة في اوسخ واحقرواخطر خدمة ممكن يخدمها الانسان وعايش كي الحيوان ماتشم هوا ماتروح سينما وأغلبية أكلك ودخانك عليا وتجي في نهاية الشهر تقولي معنديش دراهم

العامل ها انت عندك دراهم

المثقف كيفاش

العامل انت دائما عندك دراهم علابالي

المثقف واذا عندي

العامل صاي خلص عليا هاذا المرة ومن بعد نرجعلك

المثقف انت فهمت شي لي قلتهلك

العامل واه فهمت ها نتا دايما تخلص يعني عندك دراهم

المثقف واه صح صح عندي دراهم و انا مغاديش نبقا معاك دقيقة

العامل وين باغي تروح

المثقف نحوس على داروحدخرا

العامل كيما تحب

المثقف انا حتى للآن كنت نشفق عليك ولكن انت تخطيت حدودك ورجعت تتصرف بوقاحة وبدون منطق انا منجمش نقعد عايش مع

انسان متوحش انسان ريحة العفن تخرج منه كي خيوط العنكبوت
ياخويا رقادك مقلقني شخيرك ميخلينيش نرقد بلا مانهدرعلى ثاني
اكسيد الكربون لي تخرجه من جسمك موليت نجم لا نشوفك
لانتحملك حتى لهنا وصاي
العامل اسمع تلقى المفتاح تحت الباب
المثقف هاه
العامل زعمة لكان ترجع فالليل متأخرتلقى المفتاح تم
المثقف وشكون قالك غادي نرجع
العامل سباطك ولا باغي تخرج الشارع بالتقاشير
المثقف واوواش هذا الذكاء لي نزل عليك غفلة سبحان الله
العامل وراثة الحمد الله با الله يرحمه كان أذكى واحد فالقرية
المثقف قبل ما روح ندي من عندك حاجة ذكرى يحمل الكلب
العامل اطلق الكلب اطلق اطلق
المثقف الكلب هذا غادي يذكرني بأجمل اللحضات لي فوتها معاك
العامل خلي الكلب قتلك صراع وصوت ضجيج عند الجيران في
الطابق الأعلى ويترك له الكلب
المثقف واش راك قاعد ترضع فالكلب
العامل راني نشوف فيك بطلت ماغاديش تروح
المثقف في رايك وين الواحد ممكن يحتافل بعيد رأس السنة غير
معاك هنا اسمع اللامبة هاذي راها تقلق بزاف خلينا نغطوها
بالجرنان
العامل متقلقش روحك انا نغطيهالك

المثقف الله يرضى عليك شوف جرنان من تم وغطيها

يقوم العامل بلف الجرنان على المصباح وعينه مباشرة تحت الضوء

المثقف الضوء ماقلقكش

العامل لا

المثقف يعني ماحرقلكش شفارك ولا حسيت بنقاطي بين عينيك

العامل اذا تبقى انت دورعليا غادي نشوف نقاطي بيض وحمروزرق وصفر

المثقف اش اش ينظرداخل عيني العامل

العامل واش كاين مالك

المثقف انقديبول

العامل شهية ديبول هاذي

المثقف امبليفول

العامل شاكاين

المثقف اومايقاد مدهش مدهش مشي نورمال زعمة صح واه صح

لازم يكون كاين حالات هاك اما احساس زايد عن حده أو برود

مطلق قولي عمرهم حقو معاك

العامل شكون دو

المثقف الشرطة

العامل عمري مادرت حاجة للشرطة

المثقف ماقتلكش درت للشرطة قتلك حقو معاك ولا لا

العامل لا

المثقف خسارة خسارة كان ممكن تكون بطل مطلق عدم الاحساس
لي كاين عندك قادريخليك بطل سياسي من الدرجة الأولى
العامل أنا بطل سياسي؟
المثقف نعرف بلي خاطيك السياسة عاود شوف فيا اومايقاد واوواو
العامل شاكاين اس
المثقف يا صاحبي عندك زوج عينين الاحساس فيهم معدوم
مستحيل المحقين يخرجو منك اي اعتراف هذا اذا عندك حاجة
تعتارف بيها أصلا بصح شانديرولي عنده حاجة ميتحملش تعذيب
ويقرولي معنده والو يتحمل التعذيب ويسكت
العامل اسمع كاين صورة هنا باغي نمقصها
المثقف نعم
العامل باغي نمقص هاذ الصورة
المثقف أنت سمعت الشي لي قلتهلك
العامل انا باغي هاذ الصورة مانحوسش نفهم
المثقف يا ربي يا الهي انت صح تعبد نفس الاله لي نعبده انا صوت
ضجيج الجيران وهم يقومون بالتحضير الاحتفال شكرا شكرا هذا
واش كان خاصني درك ثانكيو شعال راها ساعة؟
العامل علاش
المثقف الليلة يحتافلو حتى صباح الليلة ليلة راس العام رانا نودعو
في عام ونستقبلو في عام جديد يحظرزجاجة شراب ويضعها فوق
الطاولة احم احم كل شي راه واجد هالاو
العامل واش خاصك

المثقف الليلة ليلة راس السنة

العامل مخصنيش

المثقف منحمش نشرب وحدي

العامل منيش باغي نشرب لاتاي

المثقف وشكون قال تشرب لاتاي

العامل يقوم مفزوع مين جبتها هاذي

المثقف مشي مهم راني لبس لباس محترم ورواح

العامل وعلاش محترم

المثقف يا بنادم رانا نستقبلو في عام جديد يعني افراح جديدة اماني جديدة كل شي جديد في جديد مشي من المعقول تستقبل سنة جديدة بالمناظر هذا

المثقف تفظل

العامل تفظل

المثقف اتفظل انت

العامل انا لي عارضك أتفضل يجلسان ويفتحان زجاجة الخمر ويصبان في الكأسين ويقدم المثقف للعامل سيجارة

العامل قولي انت متزوج

المثقف كنت

العامل مطلق؟

المثقف مرتين

العامل احححححح عندك ولاد

المثقف لا

العامل وعلاه متزوج حمبوك

المثقف على جال ابن الكلب لي سموه الحب على جال أرواحنا لي تتواصل مع بعضها البعض عرفت علاش ؟ اشرب اشرب

العامل قولي انت علاش هربت من لهيه وجيت لهنا؟ وضعك مكانش مليح تم؟

المثقف أنا مجيتش هنا باش نحقق أي مكسب انا هربت من أمور تماك

العامل واه بصح تم كنت خير من هنا صح ولا لا

المثقف تنجم تقول

العامل قولي

المثقف أمممم

العامل انت سياسي ؟

المثقف حاجة هاد تقريبا

العامل كلانا كلب

المثقف مالك علاه وقفت اجلس

العامل جاي تخبر فيا حتى لضرك

المثقف أنا كنت نظن راه عندك علم من الأول

العامل معارض يعني ؟

المثقف تقريبا

العامل تسمى راهم يحوسو عليك

المثقف ممكن

العامل انا أنا الحمار من نهار شفتك قلت بلي نتا فيك حاجة مشي طبيعي قاعد غير تقرا وتكتب قاع نهار مين تجيب الدراهم الله أعلم

المثقف وشكون قالك مانيش نخدم ولا حاسب الخدمة نخلقت غير فالزيقاوات كيما انت

العامل واش هي الخدمة لي تخدمها و انت قاع نهار مقيوس في بلاصتك تكتب

المثقف نفكر

العامل هاااه شاتفكر

المثقف فيك

العامل فيا انا؟

المثقف دايما نسأل نفسي ياهل ترى ممكن تبلغ عليا

العامل انت وين راك مطلوب عندنا ولا عندهم ولا وين راك مطلوب

المثقف نفس الشي المطلوب هنا مطلوب لهيه

العامل اذا صح كيما راك تهدر كيفاش دخلت لهاذ البلاد

المثقف متخافش انا دخلت بطريقة قانونية جدا وناس لي هنا يعرفوني انا شكون ومنين جاي انا ماهربتش من بلادي كيما راك تخمم أنا منفي

العامل شاه

المثقف منفي

العامل شهية منفي هاذي

المثقف مبعد

العامل اه يعني مزعوك وشادرت باش زعكوك

المثقف مشي شرط ديرباش يزعكوك من تماك في بلادي لهيه حاول برك تمارس حق من حقوقك حاول برك تعبرعلى رأيك طالب بحريتك ترفظ امرو اقع تعترض

العامل اه نتوما تعرفو غير تعتارضو نعرفكم انا وشا درت من بعد

المثقف أنا كنت نكتب مقالات فالجريدة هي صح الرقابة كانو يحذفو نصفهم بصح قاع هاك وعتابروني خطرعلى أمن الدولة منعوني نكتب منعوني نفكرولكن مسكتش لي منعوني نكتبه على الصفحات وليت نقوله للناس فالشوارع ونهارمن نهارات دخلو عليا وجه الفجر للداروعتاقلوني بالبيجامة من دارللحدود ومن الحدود لهاذ الخربة في خاطر الخربة شرب شرب

العامل في خاطر الخربة عذبوك فالخربة ولا فالبلاد ولا وين هههههه

المثقف ماكانوش يعذبوني لكن نهارفي داري وعشرة فالحبس السجن السجن تلك الكلمة المكتوبة بحروف من نارفي قواميص جميع لغات العالم في خاطر السجن

العامل في خاطر السجن

المثقف انت الآن راك تشوف فيا بطل

العامل الواحد عنده مايشوف فالدنيا

المثقف لابطل لاوالو وزيد هذا الموضوع عنده مدة ولي كيفك مهتموش بيه مالبدية باغي تجي نتا تهتم بيه ضرك اشرب اشرب

العامل ماغاديش نشرب معاك

المثقف وعلاش قلت حاجة غلطة

العامل اكبرغلطة قلتها ضرك هي زعمة مشي غيرمين انا غبي أيا يعني منشوفش منفهمش منحسش منبغيش بلادي زعمة

المثقف لا لا تحس وتشوف وحب بلادك علاهاذي خليت بلادك وجيت هنا على هاذي تخدم فالزيقاوات والمجاري والعفن على هاذي بعت روحك المادة والدراهم ماني

العامل انا مشي كيما راك تخمم

المثقف خلينا من هذا الموضوع الله يرضى عليك الليلة ليلة راس السنة خلينا نفرحو هايا هايا

العامل بصح انا مشي كيما راك تخمم

المثقف صاي نساها

العامل زعمة طول هاذ القعدة وقتاش تجي ثناعش ونتهنو

المثقف معلابالیش حتى ساعة عندي راها تبان حبست لكن متخافش كي تجي ثناعش تسمع زجاجات الشامبانيا تتفرقع كيما الرصاص وتسمع ضحكاتهم سنة جديدة ستضاف الى المسيرة الطويلة

العامل ياسلام في بلادي غادي يحسبوني راني جاي كيما كل عام مرتي وولادي بصح هاذ العام راه كيفه كي لي فاتو عيشة تاع هم وصاي

المثقف وعلاش متروحلهمش يعني انت معندكش ميول سياسي تنجم تدي عطلة وتسافر

العامل انا معنديش عطل

المثقف اطلب عطلة

العامل علاه انا راني جاي هنا ندي كونجيات يا راني جاي نخدم ندس الدراهم دولارات وكي روح للبلاد تماك ندي كونجي غير راحة منتحركش صبع من صباعي غيرعينيا وحدة محلولة راقب بيها الأموروووحدة مبلعة وممنوع واحد يقربلي من غيرمرتي

المثقف أمممم ومن بعد

العامل نلبس قش جديد من المركات تاع العالم

المثقف وعلاه

العامل هذاك نهارغادي يكون يوم ميلادي

المثقف انت

العامل اسمع غادي نعرض قاع غاشي القرية مشي قاع قاع كاين وحدين نبغيهم وغادي نذبح ثلاث خرفان ولا نقولك غادي نذبح عجل

المثقف عجل

العامل واه خليهم يشبعو خليهم يقولو انا وليت من الغربة عامر ونستفهم قدامي واحد واحد اهلا سي فلان اهلا سي فلان لي يسلم عليا منا لي يعنق منا لي يجبد ملهيه وخمم واش غادي نديرتاني

المثقف واش ديرهاغادي تنقي مورالضياف

العامل يا راجل كيفاش نقي المرأة هي لي تنقي انا باغي نبني دار

المثقف والله

العامل فيلا بنت هاوس

المثقف ياسلام

العامل هاذو قاع بدراهمي بدراهمي

المثقف أيا وقتاش هاذ الهدرة غادي تتحقق على ارض الو اقع

العامل كانش عام جاي ونخرج من دارنسيبي ونتهنى منهم

المثقف اشرب في خاطر الدار

العامل الفيلا

المثقف الفيلا علاش لا

العامل يرتجف من يده وهو يحمل الكأس

المثقف مالها يدك خرج نشوف خرج حل يدك عندك بزاف هاك ؟

العامل تقريبا عام علاش

المثقف تجيك بزاف؟

العامل خطر اتش

المثقف اشرب اشرب الما غيرفي خاطرك اشرب الحمد الله قولي انت علاش ماتتعلمش لغتهم جاوبني علاش ماتتعلمش

العامل علاه منهدرش هدرتهم زعمة

المثقف علابالك واش راني قاصد انت ماتقرا ما تكتب مانهدرلغتهم باغي تتهلل عليا تاني

العامل مارانيش باغي نهدرهدرتهم

المثقف علاش راك عايش في بلادهم تاكل ماكلتهم تتمشى في شوارعهم كيفك كيفهم يا إنسان كي تتعلم اللغة قادرتلقى خدمة احسن ملي راك فيها

العامل ياهاذو مشي بشر مشي بشر أسكت أسكت

المثقف مشي بشر؟ علاه وين كنت حاسب غادي تلقى بشر

العامل لهيه عندنا فالقرية عامرة بشر غيرتدخل يستقبلوك بكل فرح اسكت اسكت اهنا الجار مايعرفش جاره

المثقف انت تعرف لي يخدم في خدمتك مدة اطول واش يصراله العامل واش يكبر بالخف؟

المثقف شعال عندك تخدم هاذ الخدمة

العامل ثلاث سنين

المثقف يعني المرض أثر عليك وبدا جلدك يخرج على عضمك ونتيجة هذا المرض هو الشلل الكامل وهاذ الكلام مثبت علميا انت لازم تحبس هاذ الخدمة فورا

العامل والأحلام لي راني من زمان نخدم عليها وين نديرها وين ندي وجهي من مرتي من ولادي واهلي لا غادي نقعد ناكل لحم الكلاب ونلمد دراهم ونرجع بخير عليا وروح للبلاد عامر دولارات دولارات دولارات

المثقف انت مشي انسان مشي بشر انت حيوان نهار ليل مربوط بالدولار هو يدورو انت دور معاه

العامل خليني اطلقني

المثقف لا منطلقكش غادي نبقى شادك حتى تفيق من الاحلام لي عايش فيها حل عينيك شوف دنيا دنيا مشي غير دولارات افطن افطن

العامل علاش تزقي عليا اطلقني

المثقف نزقي عليك حتى ترجع لأصلك ثم يتركه

العامل رفدت يدك عليا

المثقف انت اعمى ماراك شايف والو

العامل انت رفدت يدك عليا غادي نوريك انا شكون و انت شكون وكيفاش ترفد يدك عليا ضلام الساعة تشير الى ثانية عشر ليلا شاكاين

المثقف الساعة راها ثناعش

العامل وعلاش انقطع ضوء

المثقف هاذي هي العادة ينقطع الضوء على ساعة ثناعش عندك بريكة اشعل اشعل يشعل شمعة تعود الاضاءة تدريجيا

المثقف هابي نيويركل عام و انت بالف خير

العامل الوقت فات فيساع سبحان الله انا عمري في حياتي مابغيت الضلمة

المثقف حتى انا

العامل وثاني الفقر

المثقف وشكون فينا يبغي الفقر

العامل با الله يرحمه ماكانش يبغي الفقر علابيها كان قاع الوقت سكران انا شراب ومنشربش دخان ومنكميش غير من عندك

خطر اتش نسقسي روحي علاش قاع هاذ الدراهم وعلاش راني نجمع في هاذ دراهم قاع ماكلة ماناكلش كي ناس شوف نقولك هاذي عندي خمس سنين نخدم كيما الحمار عمري ما تلمست مرا راك حاسبها ساهلة نتا تعرف غير تزقي عليا انت لكان حسيت لي راني حاسه لكان جربت تعيش كيفي انا منيش عايش عايش كيما الحيوان كيما الكلب اه صاحبي

المثقف لا لا مشي حتى لهاذ الدرجة

العامل غير قبيل كنت تقولي فيها بلي أنا عايش كيما الحيوان

المثقف لكن كنا نحكو على موضوع آخر

العامل لا بصح قولي هاذي عيشة هاذي

المثقف والله من الناحية الفيزيولوجية

العامل ياودي هاذي عيشة ولا لا حتى الكلاب عايشين خير مني

اسكت خليني نقولك لغز قولي واش هو شيء لي عنده وفي نفس الوقت معندهش

المثقف عنده وفي نفس الوقت معندهش ؟ لا هاذي صعبة

العامل انا انا هو لي عنده ونفس الوقت معندهش يضحكان

المثقف هاذي سكرة ولا خليني

العامل قولي انت شاقاعد دير معايا هنا سؤال محيرني من زمان

وجات في بالي ضرك نسقسيهلك شاك قاعد دير معايا هنا

المثقف والو

العامل اسمع انا حماريمكن بصح مر انش غبي ماراني لاخوك لاابن عمك لا جارك ماكلة توكلني دراهم تعطيني وزعكتك شعال من مرة ومرحتش شاقاعد دير معايا هاه

المثقف صحة صحة خلينا نتافقو بلي أنا قاعد معاك باش نكون نكون قريب من عامة الشعب

العامل وين راه الشعب اه صاحبي وين راه شعب

المثقف انت واحد من شعب انسان بسيط وعادي بغيت ندرسك ونتعرف على مشاكل تاوعك

العامل روح حوس على واحد غبي ضحك عليه

المثقف بالعكس انا نشوف بلي مشي من ساهل واحد يضحك عليك صحة خلينا نقولو راني قاعد معاك في خدمة بلادي

العامل انتوما قاع تحكو على خدمة البلاد وكيفاش باغي تخدم بلادك كيفاش

المثقف نعلمك كيفاش تكون فرد سيد نفسك تهدرلي تحب بلا ماواحد يقولك شاراك دير

العامل هاني نقول قاع لي في خاطري شكون منعني

المثقف مارانيش على هنا راني على لهيه في بلادنا السلطات قولي عمرك حسيت بلي راك حر قدام السلطات

العامل ياراجل وين راهي هاذ الحرية لي راك تهدر عليها انا نعرف حرية وحدة نهار السبت حر منخدمش

المثقف مليح واذا دينا منك نهار السبت الوحيد لي ترتاح فيه

العامل انت ماتنجم لاتدي لا تمد انت حاجة وحيدة لي تنجم ديرها تبقى في بلاصتك تقرا

المثقف صح عندك الحق انا منقدرش بصح السلطات تقدر

العامل اذن لازم نكون مليح مع السلطات لان السلطات كي تاخد مني حاجة تعطيني حاجات احسن منها بصح انت ماتمد والو انا نكرهك ومنبغيكش في رايك علاش؟ خمم علاش

حاسب روحك حاجة كبيرة و انت والو ترجف قدام السلطات وحنا كامل متساويين بالخوف قدام السلطات

المثقف بر افو بر افو رواح نسلم عليك بين عينيك

العامل علاه

المثقف مخيبتش اماي فيك انا كنت محتاج شخص كيفك كيما انت نيشان يكون نقطة انطلاق لي ننطالق منها

العامل هارانا عاودنا ولينا

المثقف لالا اسمعني انت سقسيتني علاش راني قاعد معاك انا كنت نحوس على فرصة انت

العامل يا انت شا مقعدك عندي

المثقف انت قلتها احنا كامل كيف كيف قدام السلطات احنا كامل متساويين بالخوف قدام السلطات كان لازملي وقت طويل باش نخرج في هاذ النتيجة و انت حكيتها بكل بساطة

العامل هاقتلك انا مشي غبي

المثقف اكتشفت بلي أنا مجرد قرد في قفص

العامل بصح راني نشوف فيك تنقزفالقفص

المثقف صح صح راني نقزبزاف ونقول لروحي احنا ماعندنا والو احنا صح فقراء لكن عندنا كنزعندنا العبودية هذا هو الكنزتاعنا الناس قراوعلى كل شي ولكن عمرهم ماقراوعلى الكنزتاعنا على العبودية المطلقة المغلقة بدون طموحات وعلا بيها قررت نكتب

العامل وكتبت؟

المثقف لا

العامل علاش

المثقف خفت متسقسنيش علاش خفت

العامل لا

المثقف عندك صح انت واحد منا وعارف كل شي ولكن انا خفت وباش منخافش كان لازم نكتب وباش نكتب كان لازم منخافش وهربت

العامل ها فهم روحك مبعد ولا هربت ؟

المثقف اختياري اختياري هوما قالولي يا تقعد هنا وتبلع فمك يا تخرج من بلاد

العامل ومن بعد

المثقف هربت هربت وحسبت روحي نحم نكتب بلا خوف بصح ضاعت الفرصة كي هربت و ضاع الاحساس والرغبة في الكتابة ونعادمت حتى ربي بعثك ليا

العامل و انا واش دخلني فالموضوع

المثقف انت انت نيشان كيما كنت انا نملك عبد قرد محبوس في قفص

العامل أيا بلا هدرة زايدة

المثقف لا لا اسمعني انت غادي ترجعني كيما كنت لشخصيتي الحقيقية انت غادي تخليني نرجع عبد من الاول بيك انت غادي نكتب كتاب يدخل التاريخ

العامل خليت مبادئك وكتوبك وبلادك وهربت باش تكتب كتاب

المثقف غادي نكتب عليك

العامل ياو هدرة فارغة

المثقف لا ماراهيش هدرة فارغة الكتاب هذا غادي يفيد الناس الناس لازم تعرف الصح

العامل الناس كرهت من الهدرة الفارغة

المثقف غادي نكتب غادي مادامك انت معايا منخافش

العامل انا مارانيش قاعد معاك

المثقف باغي تحوس على داروحدخرا

العامل لا غادي نرجع نرجع لداري وولادي وبلادي و انت اقعد اهنا ماغادي تعرف تولي ولا عمرك تولي فهمت

المثقف وقتاش ترجع

العامل الوقت لي يجي في بالي

صوت انذارحريق

العامل حريقة حريقة

المثقف متخافش الحريقة دايما تبدا الفوق الفوق فالطبقات العليا عند الناس الأحرارلكن هنا التحت يعيشو المنكوبين ريح ريح مراهش ناقصنا

انني أشرب نخب هاؤلاء الذين لايسمحون لهم التضحية بأنفسهم إلا بإشارة من القيصرانهم ينتظرون في الضلمة في البرد القارص يتحملون آلام الأرض وأوجاعها في انتضارالخطب الرنانة والكلمات الحماسية التي تبعث الدم في عروقهم وتثيرفيهم حرارة الاندفاع تلك الشرارة التي يطلقها العالم لتندفع كالهب في صدوررعاياه ثم تنطفئ النيران بفعل المطرالمنهم من محاجرالقيصرنعم نعم ايها السادة هاكذا نحن العبيد نثورونبرد بفعل الكلام والكلام فقط في خاطر الكلام

يلتفت خلفه فيجد العامل يحمل سكين يحاول قتله

المثقف باغي تقتلني

العامل واه

المثقف كنت حاسبني غادي نبلغ عليك

العامل واه

المثقف اعطيني سكين

العامل متبلغش عليا؟

المثقف لا هات سكين

العامل انا غادي نرجع

المثقف عارف بلي غادي ترجع انت أصلا راك موجود هنا باش ترجع وجودك هنا هو الإثبات الوحيد على رجوعك يأخذ السكين من يده

العامل واش غادي يشدني باش نرجع واش

المثقف هذا يمسك الكلب

العامل قتلك خلي الكلب هات هات

المثقف واش راك توكله هاه قول قول واش راك توكله يحاول فتح جيب الكلب فتسقط النقود

العامل دراهمي دراهمي هاذو اعطيني الكلب دراهمي يصرخ ويبكي

المثقف علابيها قاع الوقت معندكش دراهم

العامل سراق هاذو دراهمي

المثقف لكان بغيت نسرقك كون سرقتك من زمان بالاك حاسب مكانش علابالي وين تخزن دراهمك

العامل كنت تتجسس عليا يا سراق اه

المثقف مشي قصدي انا رقادي خفيف ووحد الليلة شفتك بالصدفة تخزن فيهم

العامل يا السراق

المثقف احسب دراهمك مديتلكش منهم فلس واحد احسب احسب صورتك تهبل و انت تحسب فالدراهم

العامل نعرفكم يا السراق كامل سراق

المثقف قولي كي ترجع للبلاد باغي تدي دراهم معاك صح

العامل واه هاذو دراهمي تعبي حلالي

المثقف لكن كي تديهم للبلاد تماك غادي تصرفهم ويكملو

العامل وعلى هاذي راني نلمد هنا

المثقف هنا هنا شفت هاراك قلتها في هذا البلاد دراهمك يزيدو مشي لهيه كل ليلة تبغي ترقد تحط راسك على المخدة تحلم بلي هاذ الدراهم غادي يزيدو ويزيدو كل يوم اكثر و اكثر يعني رجع عندك هدف فالحياة وهاذ الهدف يزيدك اصرار كل ما يبعد عليك بالاك قدرت تلمد قد ما تشري داروفيرمة بصح علاش متكونش داركبيرة والفيرمة اكبر وهاذي وحدها سبب كافي باش تزيد تبقى وتلمد وتلمد للمستقبل المستقبل لي ماغاديش يجي أصلا

العامل و انت علاش تهدرلي هاذ الهدرة

المثقف باش تفهم الحقيقة المرة مشي انا لي راني باغيك ترجع انت لي باغي لعمرك

العامل وعلاش ماغاديش نرجع

المثقف لأنك عبد وتبقى كامل حياتك عبد حياتك قاع و انت تحوس على شيء تعبده االذ مكانش انسان يكون جماد قمة العبودية تكون عبد للمادة الدراهم للطمع انا بيك انت غادي نديركتاب يهز العالم

العامل انا غادي نرجع

المثقف ماغاديش ترجع

العامل لا نرجع

المثقف ماغاديش ترجع

العامل نرجع نرجع نرجع نرجع يقوم بتقطيع النقود بهستيريا

المثقف يقوم بإخراج كتبه ومذكر اته ويقوم بتمزيقها

العامل يصحو بعدما قطع جميع نقوده انا شاهبلني انت سبابي

المثقف أنا قتلك قطع دراهمك

العامل انا ماكنت باغي والو انا قاع لي بغيته نرجع لبلادي لولادي وعايلتي

المثقف صاي فات الحال ويواصل تمزيق كتبه

العامل شاراك تقطع

المثقف أفكاري كنت حاب نكتب كتاب على الانسان ولكن عرفت بلي مراهش موجود

العامل يحاول شنق نفسه

المثقف واش راك دير؟

العامل كيماراك تشوف نجيف في روحي

المثقف انت انسان حروتنجم ديرلي تبغي حتى الانتحار من صلاحيات الانسان الحر بالعكس هاذ الحركة منطقية بعد الحركة الاولى لكن مالازمش تتخطى حريتك واش رايك تأجل الموضوع لوقت آخر

العامل مانأجل والو

المثقف راك متأكد

العامل واه صاي

المثقف ماراك باغي تقول والو لعائلتك

العامل ماغاديش يسمعوني

المثقف بصح ااذ كتبتلهم ممكن

العامل نكتبلهم

المثقف أنا أنا أنا نكتبلهم املي عليا

العامل اكتب انت انسان مثقف اكتب اولادي العزيزين

المثقف أولادي الأعزاء

العامل مرتي العزيزة

المثقف زوجتي العزيزة

العامل اكتب اليكم كي ابلغكم انني في صحة جيدة اتمنى ان تكونو بصحة جيدة مثلي

المثقف وأخبركم أنني أتدبر أموري في السماء

العامل في الارض واش من سماء

المثقف هاراك طالع للسماء

العامل مازلت فالأرض كي نطلع للسماء اكتب هاذ الجملة شطبها

المثقف زيد

العامل منيش عارف كمل انت راجل مثقف

المثقف انني مشتاق اليك والاولاد لذالك سوف اشنق نفسي

العامل واش من أشنق نفسي حبس حبس

المثقف مشي باغي تشنق نفسك

العامل بصح مشي هاذا السبب

المثقف صحة زوجكي المحب ووالدكم االمشتاق جدا الامضاء

العامل بطلت أشنق نفسي ويرقد في مكانه

المثقف تعرف عندك الحق مزال مكملتش كل شي تنجم تبدا من الاول متخافش مرتك متوحشاتك وولادك كامل يفرحو بيك يستقبلوك و انت داخل عليهم بسيارة فخمة وغادي يحزدوك جير انك ويغيرو منك وتبني داركبيرة وتعلم اولادك والمدرسة تعطينا الخبزوالقانون يرجع حرية والحرية ترجع قانون ماشي هذا لي رانا باغيينه متخافش غادي ترجع ومتوليش عبد لا انت لا اولادك ستار

مانيا

تأليف وإخراج :

بن حديد دريس

(يفتح الستار على مسرح خال تماما يدخل رجل في العقد الرابع في حيرة من أمره نسمع موسيقى لولبية ثم تضاء بقعة ضوء على جانب المسرح نسمع صوتا خارجي مع انارة البقعة)

صوت خارجي نسائي : .....في بيته ....على سريره .... تلك العاهرة

(تنطفئ الانارة لتنار بنفس الطريقة في جهة أخرى)

صوت خارجي رجالي 1 : يدبران في النهار ويلتقيان في الليل البهيم

صوت خارجي رجالي 2 : بل كل يوم ورزقه ...المهم حين يغيب البهيم

(يضحكان)

(تنطفئ الانارة لتنار بنفس الطريقة في جهة أخرى)

صوت خارجي نسائي : انه يرغمها على الخيانة ....تلك المسكينة يجب أن يتركها لتكمل حياتها مع من تحب

(تضاء الانارة في بقع الضوء على حسب الحوارات ، بينما يهرول الرجل في كل الاتجاهات يتتبع البقع الضوئية في الاثناء تزداد الاصوات الخارجية وتتداخل مع بعض حتى تصبح همهمة ....ينهار الرجل ويسقط لتنطفا الانارة على المسرح ... إظلام)

(ينار المسرح مرة أخرى ويدخل الرجل مسرعا ويبدأ بطرق باب خارجي)

الكامل : مانيا... يا لي روحي المغلوبة ... فلتفتحي الآن أو لا تفتحي أبدا ، افتحي الباب المفضي الى العمى ... اتركو الوسائد التي تتقادفونها وافتحي الآن ... الآن .

(يواصل الطرق بعنف على الباب ، بينما يفتح هذا الأخير من طرف امرأة رائعة الجمال)

مانيا : (مفزوعة) ماذا دهاك يا رجل هل جننت ؟

الكامل : بل عثرت على عقلي ... أين هو ؟

مانيا : من هو يا كامل ؟

الكامل : الناقص .. أين خبأته ذلك الناقص ايتها الناقصة .

مانيا : يا للعار يا لي القرف أتشك بي ، اصبح وجهي كعاج لا حياة فيه مطلقا

(تضع وجهها بين يديها)

الكامل : احمق أنا إن صدقت برائتك بعد الآن

مانيا : لو شئت أن تنسى أنني آدمية وأنني من لحم ودم

(يفتش كالمجنون في كل مكان)

الكامل : أين هو .. أين خبأته ...هل هو في الخزانة ...تحت السرير أم فوقه ؟

مانيا : أنت تهينني

الكامل : ليس بقدر ما أحس به أنا من اهانة ... لإبحث بكل قواي

مانيا : عبثا

الكامل : بل عبثا تتسترين عليه

مانيا : من هو ؟

الكامل : الناقص ذلك الناقص

مانيا : يا للعار .. يا للقرف ... هل جننت

الكامل : هل تنظرين الى هذا الجرح الهائل (يشير الى قلبه) كم برأيك سيحتاج من ضماد حتى يلتئم ... وكم يحتاج من خيط حتى تنتهي تلك الشروخ فيه ... ثم تسأليني هل جننت ...يا لفداحة السؤال .

مانيا : بل يا لفداحة الشك ... هل من الطبيعي أن أموت وأنا حية ... في الواقع انه لأمر مخيف سأبقى وحدي ادور وأدور دون ما داعي ... سأصعد كل يوم فوق شكك و صبري حتى ابلغ عنان السماء ثم أهوي

دون أجنحة لإرتطم برصيف الحقيقة ... في الواقع هي حقيقة مؤقتة سرعان ما تنسفها متفرقات من بحثك وعدم العثور عليه

الكامل : فكرت في أن غريزة الاجرام تكمن في الاعضاء الجنسية

مانيا : كيف أصبحت مجنون فجأة (يواصل البحث ثم ينصت)

الكامل : أشش ....هل تسمعين شيئا ؟

مانيا : لا أسمع

الكامل : هل تسمعين ما أسمع ؟

مانيا : لا أسمع

الكامل : بل لن تسمعي

(تسقط ... تبكي)

الكامل : اخيرا سقطت من عينيك دمعتان أخوف عليه ، أم شفقة علي ؟

مانيا : أليس في قلبك رحمة

الكامل : ماذا عن الرحمة في قلبك ؟

مانيا : سأدفن نفسي

الكامل : لا يجب أن نطلق أسماء على أشياء ضياعها ممكن

مانيا : فلتبكي اذا على ضياعي

الكامل : ممكن

مانيا : بل اكيد

الكامل : كنت دائما اقول أنني اخطأت الزمان ، ما كان علي ان أولد في زمن فيه انت

مانيا : تمنى اذا لو أنك لم تولد ابدا ... فحواء في كل زمان

الكامل: لو لم تولدي ابدا ... هكذا ستكون امنيتي ، أيتها الحسناء اللعوب.

مانيا : أفعلا تصدق ما يقال

الكامل : وماذا يقال ....كل يوم بعد الظهيرة يتسلل معشوقها إلى منزل الكامل ..... يتمرغ في مضجعه وفي مخدعه يخدعه.

مانيا: وهل هذا ما يقال ؟

الكامل : واكثر ...يا لي من ساذج، لكن لا حيلة لي في سذاجتي ولا حيلة لي في عهرك المقيت.

مانيا: إني لست بعاهرة وليتغمد الله حبك في قلبي

الكامل : (يضحك) ذلك مراد ما أحر ما يشتهى منك...يجدر بك أن لا تحصي أرباحه

مانيا: ماذا تقصد

الكامل :ما أحببتني قط

مانيا : أنظر المنظر ذاته والكلمات ذاتها ،طيلة سنوات تسمعني و أسمع نفس الحروف ...لم تحبيني قط ...لا ثقة في نفسك مطلقا وهل أنت مشوه منقوص ايها الكامل .

الكامل :بل لا ثقة لي فيك ...فلتحل اللعنة على هذا الجمال الذي صنع في نفسي الثقوب

مانيا : مروع منظره الغريب ومروع اتهامك لي

الكامل : أين هو ...أين خبأته

مانيا: لقد بحثت ولم تجد

الكامل : بقي مكان أخير لم أبحث فيه جيدا ...ايه الوغد أخرج

(يواصل البحث ثم يفاجئ بصندوق كبير مغطى بشرشف ..ينظر اليه مليا ثم يسحب الشرشف من فوقه)

الكامل : يا لظنوني التي توقعت ...أيها الكلب القميئ قف حيث امرك

(تضحك)

مانيا : وآسفاه ....لكن لن ألومك فأنت رجل

الكامل : أمتأكدة

مانيا: مما....

الكامل :أنني رجل

مانيا : أنظر إلى نفسك في المرآة ...ستشاهد أعمالك البشعة وشكك البغيض

الكامل : إحتفظي بكلماتك حتى يفتح الصندوق فاه

مانيا : أمتأكد

الكامل : مما ...

مانيا : من أن الصندوق سيفتح فاه

الكامل : نعم و إن أبى ستساعده يدي

مانيا : ولا حتى يدك...هي أعجز من أن تفعل ذلك.. لن تقوى على الفعل .

الكامل : ستفعل يدي مهما بلغت ضراوته

مانيا: أنت جبان

الكامل : المخدوع الجبان ...الجبان المخدوع ، صفة وتهمة ..تهمة وصفة

مانيا : يا لنفسك الرجيمة ويا ليدك المشلولة

الكامل : سأفتحه فيدي ليست جبانة

مانيا: فلتفعل إذن .

الكامل: إمنحيني بعض الوقت ، فالأماكن كلها تتقاسم نصف شرف العالمين و هذا الصندوق لوحده فيه النصف الثاني

(يهم بفتح الصندوق لكنها تجري نحوه)

مانيا: حاذر ...هل أنت متأكد

الكامل :وهل من المنطق أن يمنع البريئ الناس من الإتيان بالحجج البينة لإثبات براته

مانيا :بل حار في نفسي سؤال

الكامل :وما ذلك

مانيا : دعني أسألك أولا....هل تحبني

الكامل : ولا نفاذ له... كغيمة حبلى بالمطر

مانيا :ربما إن فتحته سينفذ

الكامل : كيف؟

مانيا : لنفترض أن ليس في الصندوق حياة ، هل ستطلب الغفران مع بعض من دموع الأسى .....(تواصل في خبث) ولنفترض أن في الصندوق أنفاس هل تستطيع العيش بعارك.

الكامل : بل سأقتلك وسأكتم تلك الأنفاس في الصندوق

(تجثو على ركبتيها بقوة وتغلق الصندوق بعد ان فتحه الكامل قليلا)

مانيا: لن تستطيع ...فتحه و تطليقي وقتله ...لن تستطيع ...لانك ستمشي فوق سطح الشمس عاري القدمين حافي الصدر من أجلي ولطالما مشيت

الكامل: أتقصدين أن خلف الجدار جدار

مانيا : كما أن هناك حراس ونباح...وتلك الجدران هي حبك لي .....فلتلتصق بي (تضمه إلى صدرها) أين ربيعنا وأين هي المواسم الحبلى بالوعود ..بلّل شعر رأسي بدموع الندم ...سأسمح لك بالمشي

فوق القمر.. وانا القمر.. تحت المطر وتحت الرعود ....لنمشي معا يا حبيبي ....لا تخسرني ...إياك أن تخسرني

الكامل :هل تتوسلين لي أم من أجله

(تقف وتضع رأسها على الصندوق)

مانيا : احمق....بل من أجلك أنت ، أنا على يقين من أنك لن تطيق العيش بدوني ...إن قتلتني مت وإن طلقتني جننت

الكامل : ربما ذلك اهون من أن أعيش بشكي وبحبك

مانيا : افتحه إذن ...

(ينظر إلى قدمها فوق الصندوق ثم ينظر نحوها)

الكامل : في الصندوق معمعة وفوقه عبء جميل

(يلتمس قدمها بحب)

مانيا : لما يستغرق فكرك...أيهما أهم ما في الصندوق أم ما فوق الصندوق

الكامل :كلاهما ...

مانيا : ما في الصندوق يحتاج دليلا وما فوقه يحتاج حبا

الكامل: حب أعمى لا يريد أن يبصر ما في الصندوق

مانيا : بحّ صوت الغراب من كثرت النعيق

الكامل: و كذلك السكين المشحوذة بح صوتها من كثرت الشحذ

مانيا: إن الحب الذي يكنه الأخرون لنا يكون أحيانا مصدر إزعاج ...كذلك حبك يا حبيبي جريمة تمر دون عقاب ..دون عقاب تمر كل يوم...ستكون أكثر رجولة إن أنت لم تزعجني بعظيم بحبك بعد الأن ...في الحقيقة أنا لا أستحق ..

الكامل : الحب ؟

مانيا: بل الشك ، أما الحب فأنت من يقرر إذا كنت أستحقه أم لا .

الكامل :كاستحقاق رجل بريئ لعفو وهو يتأرجح على حبل مشنقة

مانيا: أتذكر عندما سال الدم من أجلي في الزقاق ...

الكامل : صاح أحدهم "جريمة" ...

مانيا: أنت هربت

الكامل : وفي يدي يدك

مانيا: صاح أحدهم "جريمة"

الكامل :لو كان صاح ..جريمة شرف لما كنت لأهرب

مانيا: وفي يدك يدي

الكامل :بعدها صدئت السكينة

مانيا: أوا كان يعجبك لو أنها بقيت مشحوذة وتقطر بالدم

الكامل : بل كانت دماء شرف ، أتذكرين عندما سال الدم في الزقاق ..دم ذلك الأرعن ..ثار الدم في وجهي حين امسك طرفك وجذبه إليه

مانيا : معذور ...خدره جمالي فلم يعد يراك أمامه

الكامل : كنت جميلة فصمتي

مانيا: ولا زلت ..

الكامل: إنه نقمة

مانيا : وما ذلك

الكامل :جمالك

مانيا : ليس بالنسبة إلي .أما غيرتك فبلى

الكامل : ليس بالنسبة إلي....

مانيا: (تضحك) كان ضخما

الكامل: من ؟

(تبدأ في سحبه نحو السرير وتربط كل يد من يديه في أعمدة يبقى في وضعية الوقوف بينما تلامس جسده ببطئ مستمرة في كلامها)

مانيا: ذلك الأرعن في الزقاق ..كان أضخم منك بضعفين ..لكنك رفعته بقبضة يدك كالريشة ،شاهدت يدك الشبيهة بيد الجلاد ..تلك اليد التي لم تعرف الخوف بينما كنت أنا أضحك بكل الخوف ، كان قلبي يفكر وعقلي ينبض ..ماذا لو أن الذي صاح "جريمة " قد سمعه الناس كل الناس وتجمهروا بفعل الكلمة ...لكن كان الفعل أسرع وبلمح البصر كان الأرعن يسبح في دمه قتيلا ثم تلون الزقاق بلون الدم الأحمر القاني ...متى سحبت السكينة ومتى طعنته ..وهل كان من حقك طعنه ...

الكامل : ثار الدم في وجهي

مانيا : ثار دم وسال دم

الكامل : كنت تضحكين ..عرفت أنها فاجرة

مانيا :الضحكة أم صاحبة الضحكة

(يصمت بينما تصفعه وتبتعد عنه ثم تتمرغ على الخشبة محاولة اغاظته)

مانيا: أتسمع صوت القرع ..

الكامل: لا أسمع..

مانيا : ربما هو مشتاق ....(تلفتت نحو الصندوق)

الكامل : إذن في الصندوق أنفاس

مانيا: (بحزم) نعم ...ربما نعم وربما لا ..المؤكد أن في الصندوق حياة تشتاق لهذي الروح

الكامل: فكي وثاقي لإلحقه بالأرعن

مانيا : (تضحك) من الذي صاح (تخاطب الصندوق) أتسمع ....زوجي الحبيب إنك لتدع غيرتك النبيلة تسيطر على عقلك الصغير وتملؤه بالأفكار العرجاء

الكامل: في الزقاق الأحمر كنت تضحكين وكان عقلي يعجبك وكانت يدي تعجبك

مانيا: الأرعن إستحق ذلك ..بل إستحق خنجرين

الكامل: والذي في الصندوق ألا يستحق مخزن أسلحة ..على الأقل الزقاق ليس ملكي ، أما هذا المنزل وهذا الصندوق وهذا السرير فبلا

مانيا: لن تعرف النوم بعد اليوم ...سأمر الخدم بدفنه بعيدا وسأقطع ألستهم بعدها ، فلا يبوحون أبدا ...سأجعلك تموت كل يوم

الكامل :يا ربة الزقاق الفاجرة ....أحضري الماء وتطهري

مانيا: أتعرف ربما غيرت رأيي ...ربما أطلقت سراحه وحررته من الصندوق...ولإحول ناظريك إلى السرير فيدك الطاعنة مقيدة

(تبدأ بتلمس جسدها) وأنا كما تقول أنت... آثمة ، ثم ماذا .....بعض الحب لن يضر

(تضحك بينما تتحول الإنارة حولها إلى الأحمر) فلنملئ التجاويف يا ساكن الصندوق (تشير إلى الصندوق) فما الحياة غير الثمالة ..ثمة من يبرر القتل مشرعا للخطيئة

الكامل: فكي وثاقي أيتها الحسناء اللعوب

مانيا : (تواصل غير مهتمة) الخطيئة أنواع ..القتل خطيئة ..والسرير خطيئة ..فليرتكب كل منا خطاياه ، وليمارس كل منا شكه وغيرته وليمارس الحب كل على طريقته حتى يبلغ منتهاه

(يقطع الكامل الخيوط ثم يهجم عليها ويمسكها من شعرها)

الكامل : لإعريك الأن فمن يعجزه الحب لا حظ له في الحياة والأجدر به أن يحول قوته لتسول بعض الكبرياء والكرامة ...رغم أني أحبك ..لكن سمعتي في الحقيقة أشد وطئة من ساعة الحب تلك وأهون من أن تقارن بلحظة الهجر..وما أقبحها من مقارنة .

مانيا : (وهي تتألم) أريد أن أموت لأن في الموت سعادة

الكامل : وهل من الطبيعي أن يقتل الانسان أهله

مانيا : ما أفضع القتل وما أرحم المعانقة

الكامل : فكرت ...وتساءلت أي العناق احب اليك

مانيا : أتركني انت تألمني

الكامل : ليس بقدر الألم في مهجتي فالخيانة طعنة خارج أوقات القتال ...(يستدرك) لكن هل كان فخذاه بنفس مقاس ركبتيه

مانيا : من ؟؟

الكامل : هو... المتواري في الصندوق

مانيا : تعويذة يرددها ساحران

الكامل : (يدفع براسها على الأرض،ويتجه نحو الصندوق ويشير اليه) أحد الساحرين جبان ، ها هو ذا قابع في الصندوق لا يتحرك ... هو لا يحبك، هو يخشى الموت أكثر من خشيته من أن يفتضح امرك

مانيا : لا جدوى من وجودنا في هذا المكان .....لكن كيف أصبحت مجنونا فجأة

الكامل : بل عثرت على عقلي وليكتسي المكان لون الغرق الأحمر (يسحبها ويعلقها في اعمدة السرير كما فعلت هي) كان بمقدوري أن أمسحها تلك الخطيئة وأن أبدأ العد من جديد لكنني أريدها أن تبقى

شاهدة على مأساتي تلك الدماء ...فباستطاعة الزوجة أن تخبر زوجها بعدد المرات التي خانته فيها شرط أن ينتهي الاعتراف بعبارة "لكن لم اشعر مع احداهم كما اشعر معك انت" ....(يضحك) حقا ما هذا الهراء ... انها احدى المرات التي يحاول فيها المرء بكل قوته الا يفقد صوابه .

مانيا : عندها ستكون دقات قلبك هي الضوضاء الوحيدة التي ستسمعها ، حينها ستعلم أنك في وحدة قاتلة

الكامل : دقات قلبي وهل ستكون لي دقات ..حين ادفنك ستتوقف الدقات عن الدقات فلتبتر يدي ان انا أذيتك ...لكن استغفري رغم ذلك

مانيا : لم اخطئ حتى استغفر

الكامل : بل استغفار ما قبل الموت ....آمين

مانيا : سأكون شهيدة (يركع الكامل تحت رجليها ثم يبكي)

مانيا : عجبا أندم يسبق الفعل الدنيء ...لكني اشعر بالخوف

الكامل : في الزقاق سبق الفعل الدنيء الندم أما الآن فلأبكي مسبقا (تضحك بشدة)

الكامل : واحسرتاه أيتها الفاجرة الضاحكة

مانيا : ما رايك في قبلة أخيرة

الكامل : قبلة قبل الموت يا للفكرة (يفك وثاقها بسرعة ثم يحاول ضمها فتدفعه)

مانيا : ليس قبل رقصة أخيرة

(ترقص حوله ثم عندما تنتهي يحاول تقبيلها فتدفعه)

مانيا : ليس قبل اغنية اخيرة

(تنشد)

ايتها الأرض استفيقي من سكرك ....

وتوقفي عن الدوران ....

حتى يصعد النازلون ....

وينزل الصاعدون .....

فالكل مثلك سكران ....

أنا والكافر والمؤمن ....

وحتى الزوبعة في الفنجان...

(يضحك)

مانيا : ألم يعجبك تغريدي ...؟

الكامل : تذكرت عندما اتيت على ذكر الفنجان من قرأت الفنجان لي

مانيا : (بحزن)...أمي

الكامل : نعم امك قارئة الفنجان ... أخبرتني أنني سأغرم

مانيا : وكانت صادقة ....فقد اغرمت بابنتها

الكامل : وماذا تعرف ابنتها عن الحب ؟

مانيا : أكثر مما تعرف عانس عن فستان زفاف ابيض

الكامل : ذلك على كثرته قليل

مانيا : لهذا زواجنا باطل

الكامل : لكن حبنا شرعي ...رجل دين عقد القران ...وأنت قبلتي

مانيا : بل لم اعترض كنت مسرفة في مخاوفي ...وانت استلقيت فجأة محموما أو هكذا كنت تدعي

الكامل : انت من اتت برجل الدين على عجل

مانيا : كانت آخر امنية لك وانت تحتضر ورجل الدين قال لي يا بنيتي تزوجيه زواج الرمق الأخير

الكامل : وأمك ماذا قالت أمك ....

مانيا : لم تكن موجودة حينها

الكامل : لكن وصاياها بلى

(يقلد أمها العجوز)

الكامل : يا صغيرتي لقد سلبنا رزقنا وهذا الرجل علاوة على أنه يسرف في العشق فغناه ناصع لا تشوبه شائبة الاملاق ... فالفقر و راحت البال لا يجتمعان

مانيا : لست أحب ما تفعل

الكامل : لماذا أليست نفسها المرأة التي كرهتها كأنك لست من أحشائها

مانيا : رغم ذلك هي أمي وليس هناك شبهة لآثامها

الكامل : ألم تكن تضرب خط الرمل وترمي الودع وتقرأ الفنجان

مانيا : هو نفسه الفنجان الذي جمعنا

الكامل : كم اكره حبي له

مانيا : لا تستطيع خيامنا نحن الغجر الرواح الى البشر أتت بك قدماك وكنت ترتمي تحت قدمي الراقصتين ، كانا يعجبانك ويعجبك ما يحملان

الكامل : ومازالا

مانيا : أقصد هكذا عرفتنا غجرية ترقص وأم تقرأ الطالع

الكامل : ابنة تهز الأرداف أمام الرجال وأم تقرأ الطالع توهم الصغيرات بيوم أفضل من أيامهن البائسة

مانيا : تلك الابنة في بيتك وتحمل اسمك وقد فعلت المستحيل حتى تكون ... وتلك الأم صدقتها ... لم تكن كاذبة حين قالت ستغرم

الكامل : صدقتها لأنني مغرم ولم أغرم لأنها قالت أنني سأغرم ، أما انت فلنعد الى مخدعنا....

مانيا : لن نعود مادام القرع في رأسك

الكامل : ولن يكل القارع في رأسي حتى يتوقف القرع القادم من الصندوق ... أما من طريقة لإنسى شكي

مانيا : فقط عندما ينفصل رأسك عن جسدك فالوسواس ، ليته ينام

الكامل : فلنعد الى مخدعنا

(يضاء السرير بانارة حمراء)

مانيا : أيها العاشق الورع ...والصندوق

الكامل : فلترفعه حداءة لعنان السماء وترخي براثنها ليهوي الى الحضيض

مانيا : لا... الا الصندوق

(يجري نحوها ويمسك فكها السفلي بيده)

الكامل : اذن في جوفه حياة

مانيا : حياة ليست فيها حياة

الكامل : عظام ؟

مانيا : ولا عظام

الكامل : لحم ودم ؟

مانيا : وليست من لحم ودم (يدفعها ويتجه الى الصندوق)

الكامل : أتسمع ...أنت سر للبوح لا للكتمان ...انت لغز فيك حياة لكنها تلك الحياة ليست من لحم ودم وعظام ....

(يسكت فجأة ، يسرع نحوها يمسكها مثل المسكة الأولى)

الكامل : آآملاك لا نسل له

مانيا : يا للتعاسة ...وهل نحن بشر

الكامل : الكلاب أنواع وكذلك البشر

مانيا : يا للعقوق ... كائن من يكون ابوك كلبا كان ام بشرا فأنت عاق

الكامل : حقا

مانيا : طبعا

(يرخي قبضته ببطئ ثم يجلس بالقرب منها)

الكامل : أي شيطان أنا ...

مانيا : في الصندوق حياة وليست أي حياة ، الذكرى حياة والكلمة حياة حتى الموت حياة ...أليس الخلود حياة .

الكامل : اي شيطان أنا

مانيا : لا لست بشيطان ... أنت أرنب أبيض صغير أنت طفل كبير وانت ملاك

الكامل : رغم ذلك سأقتلك

مانيا : وما الجديد ...طريقة التعبير عن حبك تنوب عن القتل كل يوم

الكامل : سأقتلك

مانيا : ومن الحب ما قتل

الكامل : ذلك الجني (يشير الى الصندوق) اختطفك يوم عرسك وجعل الندامات تمشي في حفل زفافك ذكريني بعد أن أقتلك ان أتزوج العذارى في المساء وأن أقتلهن في الصباح ولعل الجمال والشرف والموت يجتمعون

مانيا : الضرورة الجنوبية من تلك الجهة من الجسد

الكامل : لطالما انشغلت بعبادة فضائلك وجمالك

مانيا : وهل الجمال والشرف يجتمعان

الكامل : سأقتلك

مانيا : لا نية لي في الموت الآن سأكون منشغلة في قطف الزهور ونشر الزعفران احتفالا برجوعه

الكامل : (يشير الى الصندوق) من ؟؟

مانيا : عقلك

الكامل : فاقد ومفقود... أعمى النظر

مانيا : (بغضب) لنتوهم أن الشك حقيقة ولتذهب وكما آمنت ليكن لك

الكامل : (بحدة) سأقتلك ثم سافتقدك حتى آخر الزمان

مانيا : تلك المصائر مصائرنا مكتوبة في ألواح والألواح محفوظة

الكامل : لعله يسخر مني الآن

مانيا : اذا المسألة بالنسبة لك هي شرف السرير وليس من يفترشه ، أنت يا كامل تغضبك فكرة أن هناك عاشق استعمل

السرير...سريرك...ودنس الشرف شرفك

الكامل: لعلي لم أحبك بما يكفي من الكفاية

(تذهب وتحضر مرآة كبيرة وتضعها أمامه)

مانيا: سأصفعك على أذنك كي تسمع...أنظر ليست افعالي على عدم وجودها يتيمة فأفعالك توأم لها

الكامل : لم أخنك قط

مانيا : وانا لم أخنك قط ... أنظر بعد واسأل الرجل الظاهر في المرآة ...فليس الوقت ملائم لاغواءات الشك

الكامل : لا أدري (ينتفض) وحدها خيام الغجر وجدران بيتي تعرف

مانيا : (ترفع راسها الى السماء) أنت يا الله ان انت عفوت عنه فأنا لا استطيع

(يلتقط المرآة ويضعها أمامها)

الكامل : انظري الى ازيز عينيك وهما يتراقصان على انغام كلام الناس وشكي واعترافك أن في الصندوق حياة فالمرآة ليست دائما تظهر محاسننا ولعلها الآن تظهر فداحة ما اقترفته

مانيا : نعم فيه حياة لكنها ليست حياة ... والمرآة لطالما كانت أنانية ستبوح بكل شيء عدا الحقيقة ....انظر انها تتمزق غيرة من حسني

الكامل : ولا عجب فكلاكما تحملان تاء التأنيث ..... امرأة و مرآة وعلى مرأى من عينيكما يتجلى القبح

مانيا : بعض العيون و الأفواه مرايا قبيحة ليست من زجاج ، فلا تحول عشنا الى سجن ولا تدع الوهم يتحول الى شك وإلا اتخذ اشكال الحقيقة

الكامل : (يقترب من الوثوق بها) يا هم يوسف و يا دموع يعقوب ....أيتها الصاعقة على جبل موسى ...فلتنزلي بي الأن ...فلن يحل وجه الله ....و لا قميص قد قدُ من قبل

مانيا : إن قلبي ليرتجف من هول ما يسمع

الكامل : وإن قلبي ارتجف من هول ما سمع

مانيا : لكنه لم يرى

الكامل : (يشير الى الخارج) لكنهم رأو ولا نزيف بدون جراح

مانيا : يا قميصا قد من دبر من ذا يحملك إلي

الكامل : كذلك اقسم اخوة يوسف

مانيا : بل كذلك براءة الذئب من الدم

(يجلب حبلا ويعقده على شكل انشوطة.. يحضر كرسيا ثم يلف الأنشوطة حول رقبتها)

الكامل : انك تبكين باقتدار وحبكة

مانيا : وانت ستبكي باقتدار وحبكة وستبلل الفكر بدموع الندم ، لكن رغم ذلك سيبقى قلبك جاف الرحمة .... اتمنى لك ندما سعيدا (تصعد على الكرسي)

الكامل : آهات وعويل ... كل ما اسمعه هو آهات وعويل

مانيا : لا تنصت لخطى العويل ... ولا ترقص على أنغام آهاتي وتذكر دوما أنك انت من توهم واتهم وقرر ... وانك لونت محياك بلون السواد وبدلت اللقاء بالوداع وبدلت الوصال بالفراق

(تعصب عينيها بعصابة جاء بها الكامل)

الكامل : لا تقلقي، فقط موتي بسلام وفي الجنازة سأحملك على هذا الكتف وسأغطي جسدك البارد بقماش ناعم وسترافقنا وجوه كثيرة تظهر من العويل عكس ما في قلوبها ....أتمنى لك موتا سعيدا (يدور حولها)

مانيا : (تضحك) .... ادركت الآن أن الدم في الزقاق لم يُرق لأجلي بل لأجلك ... لا نية لي في الموت الآن فلعل في أحشائي حياة ..

(يتوقف فجأة)

الكامل : يا للهول ... وأنت معلقة على حبال الزوال ... يا للاعتراف

مانيا : لا تنظر الى وجهي ولا تقتفي خطواتي

الكامل : ليس وفي احشائك حياة مني (ينزلها لكنه يبقي العصابة على عينيها) لكن رويدك قليلا.....لعلها حياة سافرة تلك التي في احشائك (تحاول صفعه لكنه يبتعد بوجهه في كل مرة ثم يمسك يدها) .... أقصد كيف اثق ان تلك النطفة من صلبي

مانيا : لو أن أحشائي محضنةَ للحياة سأعرف من الديك.

الكامل : ..... لعل في احشائي ..... ولو أن احشائي ...تلك الأحشاء حتى انت لست متأكدة أن فيها حياة ....(يصرخ) ايها الأسفل الذي لا نستطيع النزول اليه ... ايها العلو الذي يعجزنا الصعود نحوه ...فلتلتقيا ها هنا في المنتصف ولتلتحقوا بي لنزيل الشك (ينظر الى بطنها) بل الشكين

(يجلسها على الكرسي فيما تزال معصوبة العينين ثم يتجه الى الصندوق ... يجره .. ويخفيه خلف الخزانة ثم يمثل أنه يخرجه)

الكامل : هانت يا حبيبتي مانيا ... لقد قررت بما لا يدعو للشك ان ازيل الشك عبر الالقاء بمصدره (يتعمد اسماعها صوت خطواته وفتح الباب ثم يواصل) أيها الخادمان هيا فلترميا هذا الخشبي بعيدا وليبدر منكما استعجال وطاعة دون الإقدام على كشف محتواه (تبدأ هي بالالتفات في كل الاتجاهات ، يرجع اليها مبتسما ينزع عنها العصابة)

الكامل : كفى يا قريبتي فليهدأ جزعك الأن ولنعد كما كنا حبيبين

مانيا : يا للجنون ماذا فعلت (بعد أن تدرك أن الصندوق لم يعد موجودا) كيف استطاعت يداك

الكامل : ليلعنك الله عند كل امين ولينظر كل سائل عن مرارة الخيانة الى الشمعة وكيف احرقها خيطها الأبيض المستتر في احشائها ...اشعر بالبرد من حرارة حزنك عليه

مانيا : يا كسول العقل...أكمل نزول الدرج المفضي الى العتمة لكن مرهم أن يعيدو الصندوق فان فيه حياة

الكامل : ان كلماتك تنساب كرحيق سم مذاب في اذني ...الا أيها الصمم لتمزق طبلة سمعي فلا أصغي بعد الأن ...

مانيا : الحقيقة ..إنك تراها سرابا

الكامل : وانك لتدفعينني نحو الجنون

مانيا : في الصندوق حياة لكن ليس لتلك الحياة أنفاس ... وانك لن تتعجب ان انت علمت السبب

الكامل : نعم ، نعم .... حياة بدون أنفاس وحياة بدون دم ولا لحم ولا عظام ...نعم فهمت ونعم لم أفهم كما ان لا رغبة لي في اللعب اليوم

(يذهب حيث اخفى الصندوق ويخرجه ثم تجري هي بفرح)

الكامل : طوبا لي ها انا ذا اجمع بين قلبين، يا لي من جيد و يا لي من سيء (يسند ظهره على الصندوق يطرق عليه طرقا خفيفا) ها يا شريكي هل أعجبك صنيعي ..... أقصد انت تعرف تلك الكلمة على اللسان ،عصية على القلب

(تجلس بالقرب منه)

مانيا : آه يا كامل ....منذ نعومة الأظافر ولين حوافر الصغر لاحقتني لعنات أمي ولا زالت حتى اللحظة وكيف ذلك.. أمي تلك العرافة كانت تدس في عقلي الطري أفكار المجون وتزين في عيني اجواء الفجور كما يزين الشيطان الفعل الدنيء للرجل الواقف على حافة الاثم ...اجواء الفجور كلمة نطلقها نحن الذين يسكنون الخيام على كل غجري لا يتدحرج في القذارة مثل خنزير مزرعة ... أمي خلعت المحبة من عينيها كلما نظرت ناحيتي لأنني لم اتبع خطوات الخلاعة بخشوع

الكامل : يا الهي ليس لدي عداوة مع من خلقت ...رغم ذلك أنا اكثر حيرة من كافر على وشك الايمان

مانيا : الجمال والشرف ...لا والله لا يجتمعان

الكامل : هل هذا اعتراف ...اذا لم يكن اعترفا فلا بأس

مانيا : لا يجتمعان في العين الساقطة على حامل الجمال ومدعي الشرف ...الجمال نقمة ملعون صاحبه عند كل صلاة

الكامل : فلتسدي فمك بالقطن الناعم ولتبح عيناك بالمستور

(تقف تلتقط خيوط وتبدأ بربط أصابع الكامل ثم تقف على الصندوق وتتحكم فيه كالماريونات)

مانيا : نحن مُنزهون عن الطهر، مدنسون بالجمال ،بالنسبة لك هو مدح وبالنسبة لي قدح وذم وأنت لا تصبح منزها طاهرا بالخشوع والتسبيح ولا أنا كذلك ...انا لم أكن يوما خنزيراً يتمرغ في القذارة ولم اتبع خطوات أمي وإلا لما بدلت الخيام بالجدران ..وجب عليك النظر الى القلوب فإن كانت فاسقة تلك القلوب فالجسد غير مستقيم حتى وان أحله رجل دين عقد القران فالقلب للجسد حارس جيد.

الكامل : الجسد عرض والقول عرض والبوح عرض

مانيا : فلتضرم النار في هذه الخيوط ولتستمر وصولا الى أعلى إن أنا زورت الروح

(ينتفض)

الكامل : تلك احجية لا وضوح فيها مطلقا طاهرة اللفظ عاهرة الجسد

مانيا : ماذا عن عهر الادب وطهارة الجسد أولئك الذين احرقت أرواحهم نار الشك

الكامل : (يسحب خنجرا) سأسلبك الحياة ثم لأقدم على الفعل نفسه مع ساكن الصندوق ولتكن بينكما مسافة فلن أسمح أن تضعا اليد في اليد وتترافقا نحو تلك الجهة الحارقة

مانيا : لن تشفى مني ابدا سأموت بطعنة وستموت بغصة

الكامل : للعشاق مصير الاحتراق في كل مكان

مانيا : دمائي ستكون أنقى من الماء أما أنت فستخنقك أنفاسك التي لطالما كنت بها حيا

(يطعنها ويضمها اليه)

الكامل : ما أرحم القتل وما أفظع المعانقة

مانيا : خطأ ستسميه خطا

الكامل : وداعا عزيزتي مانيا ....ستبقى عظامي تشتاق الى عظامك حتى وهي رميم

(يضع جثتها ببطئ قرب الصندوق ويضحك)

الكامل : يا للخطأ ...لكنه خطأ أصوب من ألف صواب ، فلتعيشي أنت ولأمت أنا بجزعي إلى الأبد فأنا القاتل والمقتول ... ومن يدعي القدرة على العيش بدون محبوبه فهو إن فعل فإنما يستخف باللحظات وسيهوي جراء ذلك في الأعماق السحيقة إدعائه...ثم لن يعود أبدا ...لن يعود المعشوق أما العاشق فسيلتفت ليهمس في أذن محبوبه المضرج بالدماء كم اشتاق إليك ثم سيسمع صوتا أن اذهب اجتز البحر والغمام ولتقطه .... لكن لا جواب فقد جف الدم المسال من المقتول ولن يجف الدمع السيال من عين القاتل.

(يتجه الى الصندوق شاهرا الخنجر ملطخا بالدم)

الكامل : أما الأن وقد ابتعدت في سقوطها السحيق نحو الأسفل سأجعلك تلحق بها دونما مماطلة ولأفرغ المتبقي من غضبي العظيم ولأفرغ الدم من جسدك الغض ثم أدس حصاة في حذائك حتى تعرج في مشيتك فلا تلحق بها ولا تترافقا مبتسمين حيث الجحيم

(يقترب ببطئ مشهرا خنجره يحاول فتح الصندوق ثم يفتحه بعد تردد يسقط على ركبتيه)

الكامل : يا للهول يا لشدة الهول .. فليطفق شيطان شكي راجعا.. أيها الشيطان عدوي لعلك الأن تشرب نخب انتصارك

(يسقط الخنجر من يده ويلتقط بعض الثياب من الصندوق)

الكامل : أيتها الأسمال الخاوية من خليع غير موجود يا من يجدر به أن يملئ الثياب ، ايتها الخوارق أحتاجك الآن ....الآن أحتاجك لتملئي الثياب باللحم والدم والعظام (يتجه الى جثة مانيا)

الكامل : وانت يا حبيبة القلب المكلوم الآثم .... اخبريني من الأسفل كيف حالك هل انت بخير ....لعلك بخير اما أنا فلست كذلك .... لهذا سأطيل الندم عاما وعمرا بل سأستمر في الندم تسعة وتسعين عمرا ، ويا ليتك قطة بسبعة أرواح

(نسمع صوتا خارجي لمانيا)

مانيا ص/خ : معذور يا حبيبي فالجميلات أعدائهن كثر فترك الحزن وانظر نحوي نظراتك ذاتها إبان حياتك فليس في الارض كلها كائن بمثل حزني ، فانا فاقد ومفقود ....بطعنة لا اتزان فيها مطلقا

(يسرع الكامل الى الصندوق يفتش ثم يخرج فستان زفاف وخلخال جميلا)

الكامل : فستان زفاف وخلخالا خلال العرس أهديته لك يا حياة بدون أنفاس... يا الهي وإله كل شيء ... أيها الموت حصن حدودك ولا تدعها تعبر إليك وفيك ... مانيا رزيتي عودي وسأعدك بأن أقدف بالظنون وما معها من شك كما قذف داود جالوت بالحجر ولتعذرني فالشرف ياقوتة لا تُرى وسامحي عجلتي في صبري

مانيا ص/خ: كشبهة قوية اتخذت لون الاثم ... أنت من أمر الشك والشك أمر اليد واليد همست للخنجر إطعن ...ثم لا عليك فدمعي قد فرغ لتوه من إطفاء لهيب الجحيم.... وكما تحافظ على حدقتي عينيك حافظ على ذكراي في قلبك ولعلك تحتاج من الصيام قرنين ومن الصلاة كل الأبد وليس كرباط قلبينا الواهن كبيت عنكبوت عجوز، ليكن رباط ما تبقى من رجاحة في وعاء عقلك ولا تطعني مجددا أيها الحبيب بالشك في حبي

للخلخال وفستان الزفاف ففيهما حياة لا أنفاس فيها ولا لحم ولا دم ولا عظام ....أتمنى لك ندما سعيدا

(يرجع الى جسد مانيا بعد ما كان ينظر نحو السماء حيث الصوت ثم يضمها بيد ويضم الملابس والخلخال باليد الأخرى)

الكامل : هل من العقل أن يقتل الانسان نفسه.. ألا ما أفظع القتل وما أرحم المعانقة فلأمت أنا ولتحيا مانيا إلى الأبد .

– الظلام–

نص مسرحيَّة

" صهيل"

الكاتب والمخرج :

" هارون الكيلاني"

خروج شاب عربي: (بالزي التقليدي) يتجوَّل ويقرع الدُّف (البندير) ليستيقظ أهل المنطقة.

- الطفل 1: (ينادي) "بوطيبا.. بوقرين".. وهم يتجمَّعون ليذهبوا إلى شيخ المدرسة القرآنية لتكرار السور (السور الصغيرة)

- مزارع: (مارا على المدرسة القرآنية) "السلام عليكم"

- الإمام: وعليكم السلام

- الراوي :"الأغواط" ولاية من جنوب الجزائر، تبعد عن جزائر العاصمة بحوالي 400كلم، تمتدُّ بساتينها، ومبانيها، ومساجدها العتيقة عبر سهوب واسعة، وجبال شامخة، ومراعي خضراء، تتميَّز المنطقة بطابعها السَّهبي الرَّعوي والفلاحي،كما أنها تقع ما بين التّل والصَّحراء عند سفوح سلسلة الأطلس الصَّحراوي. أما مناخها فهو شبه قاري، يتميَّز بالحر صيفًا، والبرودة شتاءً تتهاطل الثُّلوج ببعض المناطق التي يزيد ارتفاعها على سطح البحر 800 كلم. يتميَّز ريف صحراء الأغواط بتواجد العديد من القبائل العربيَّة الرَّاحلة، التي تُقَاسَم سكانها الأصليون العادات والتَّقاليد ، ومن بين هذه القبائل : (الحرازليَّة، والمخاليف، والعبابدة، والحجاج) وغيرهم .يعيشون على الرَّعي وزراعة الأرض ، كما أنهم يقيمون في خيام من الوبر . أيام الصَّحراوي الأغواطي تغدو في الرَّعي والتِّرحال إلى أماكن العشب، والماء، وتعريب الأطفال، وتحفيظهم القرآن وأصول الصَّيد وركوب الخيل، وأسرار الصَّحراء" .

- أطفال المدرسة القرآنيَّة : يختمون الجلسة ويقرأون دعاء الختام "....."

- ثم يهتفون: " يا الطَّالبُ سَرّحُنَا سَرّحُ قَلْبَكُ للجَنّة ..."

- بعدها : يذهبون إلى خيامهم وينادون أصدقائهم " مخلووف ... بوقرين .. يزيد ..."

- دخول أهل مدينة : (رفع الأيدي للدعاء) يقرأون دعاء الصُّبح.
- دخول شيخ القبيلة: (يجول نواحي العرش) الله يعمَّر هَاذْ البُلاد ويْزِيدْ يْعَمّر، ولْعدُو رَاسُو يْسَمَّر، هَاتْ القَمْحْ وهَاتْ الشْعِيْر وطَمّرْ، يَابَنُي أدمْ هَاذِي مَؤُونَة لا تْقَمّر،هَاتْ الشْعِير هَاتْ القَمْحْ وطَمَّرْ، يا بَنُو ادم لا تْقَمّر ،هَذِي بْلاد عْلِيهَاْ لَهْلال يْهَلّ ويقْمَرْ.
- شيخ القبيلة :(يجلس على الكرسي) : " لِي مَاهُو فالمَطْمُرَة رَاْهُو فالشْكَاْرة ، وحْنَا مَانَاْ حْيَاْرَة ،رَبِي كَاْيَنْ فِي قَلْبْ كُل كَايَنْ رَبِي كَاْيَنْ ومَنَا مَكَة نُورها بَاْيَنْ. هَذِي صَحْرَتْنَا صَحْرَةْ لَقْوَاطْ، فِيهَا قَبَائِل لَرْبَاعْ حَطُّوا، وعلى جْنَاحُهَا قَبِيْلَة لمْخَاليْفْ بَجْنَاحْ السْتَرْ تْقْطُو هَاْذِي صَحْرَتْنَا ".
- شيخ القبيلة: (ينهض)" صَحْرَةْ لَقْوَاطْ أَهْلا وسَهْلا بِيكُم" ثم يخرج .
- أهل المدينة يخرجوا :
- الأطفال : يلعبون ويهتفون " بُوطَيْبَا ... بُوقْرِينْ"
- المزارع : يتجول.
- نسوة : يخرجن من خيامهن يلتقين ببائعة القماش .
- بائعة القماش : يَخّي مَاكَانْش الرْجَالْ.
- المرأة 1 : مَاكَاْنْشْ مَاكَاْنْشْ .. يَا الله زِيْبِي الفْال.
- بائعة القماش: المَرَّةْ لِي فَاتَتْ جَاو الرْجَالْ ويْقَال.
- المرأة 2 : خَلِيّنا مَن القِيل والقَالْ.
- المرأة 1: ورّيْلْنَا السَّلْعَة وقْلِيلْنَا كَمْ وشْحَالْ.
- بائعة القماش: نْورِيْلكُم السّلْعَة بْحَال بْحَال تَعْجَبْ كُلْ مَنْ تَزيّنْ الفَال.
- المرأتان: بْحَالْ بْحَال وَ نْزَيْنُوا الْفَالْ؟
- بائعة القماش: وَلا وَحْدة عَلى الثْمَنْ تْسَالْ.
- المرأة 2 : ايوْاه.

- المرأة 1: لا لازَمْ الوَاحَدْ يْسَوّلْ هَاذَا وَاشْ فَالبالْ.
- بائعة القماش : يْمّالا خَلّوني نْرُوحْ (تريد الذهاب).
- المرأة 1 : (لا تدعها) وبِينْ تْرُووحْ؟
- المرأة 2: (لا تدعها تذهب) خُوذِي مَاكَانْ.
- بائعة القماش: نْخَافْ أَنَا مَن الإنْسَانْ.
- المرأة 2: (تطمئنها) رَيّحِي عْلِيكْ لامَانْ.
- المرأتان: يَا الله وريّنا نْشُوفُو.
- بائعة القماش: هِييه أَرْوَاحِي نْوَرِيلكْ الجْدِيدْ (تعرض قماش لبيعه للمرأتان).
- المرأتان: (يعيران سلعة بائعة القماش).
- بائعة القماش: هَذَا قْمَاشْ مَنْ صُوف لكْبَاشْ، وللرْجَال كَاينْ الشَّاش، وهَاذَ لقْمَاشْ يَصْلَحْ لَلْبَاسْ وللفْرَاشْ ... ايييه هَاذْ لَقْمَاشْ شْرِيتو مَنْ عَنْدْ هَنْدِي صَالحْ، مَاهُو غَشّاشْ.
- المرأة 2: (مستغربة) يَعْنِي هَنْدِي صَالحْ مَاهُو مَحْشَاشْ؟ !
- بائعة القماش: (ترد مدافعة) لآلا ذَا رَاجَلْ ويُضْرِبْ بالرشَّاشْ.
- المرأتان: هَهْ هَهْ هَهْ رَاجلْ وبالرَشَّاشْ ؟!
- بائعة القماش: (تنحنح).
- المرأة 2: وَرّينَا نْشُوفُوا وَاشْ كَايَنْ ثَانِي ؟
- المرأة 1: يَا الله يَاسِيدي.
- بائعة القماش : هَاذَا خَاتَم فضَّة عْلِيه صُورة قَطَّة.
- المرأتان: قَطَّة !! ههه
- بائعة القماش: (تعطيه للمرأة 2) وَهَاذا خَاتَمْ نْحَاسْ عْلِيه صُورة وَاحَدْ مَنْ النّاس .

- المرأة 2: (وهي تعيره) وبينٌ وبِنٌ وبِنٌ الصُورَةٌ مَاهِي بَأْيْنَا السَاسٌ مَنٌ الرَاسٌ.
- بائعة القماش: (تردد كلامها) السَاسٌ مَنٌ الرَاسٌ.
- المرأة 1: (تأخد الخاتم من المرأة 2 وتتجول)
- بائعة القماش: (تلحق بها) نْتِي ثَانِي.... يَاختِي رَانِي نَجْرِي مَنٌ ورَاكٌ.
- المرأة 1: هَاذي صُورَةٌ وَاحَدٌ مَنٌ الحُرَّاسٌ ورَافَدٌ فِي إِيدُو كَاسٌ.
- بائعة القماش: (تردد كلامها) ورَافَدٌ فِي إِيدُو كَاسٌ.
- المرأة 2: (تأخذه من المرأة 1 لتعيره مرة أخرى) شُووفٌ اَسِيدي هَذا مَاهُو كَاسٌ هَذا فَاسٌ.
- بائعة القماش: (تردد كلامها مستهزئة) هَذا فَاسٌ...
- بائعة القماش: يا الله نْبِيعٌ وَلا قَاتكسَار الرَاسٌ.
- المرأتان: شْحَالٌ شْحَالٌ.
- بائعة القماش: الخَاتَمٌ ب 220 دِينْار ولقْمَاش ب 20 دِينَار
- المرأة 2 : (وهي تشتري الخاتم) هَذِي 100 وهَاذِي 220 خُوذِي 220
- بائعة القماش: (سعيدة) هه الله يَرْحَمٌ الوالدِينٌ.
- المرأة 1: (وهي تشتري القماش) هَذِي 15 دِينَارٌ.
- بائعة القماش: قُلْنَا 20 دِينَار.
- المرأة 1: شَدّي ولا نْشَعْل النَارٌ.
- بائعة القماش: يا لَطِيفٌ هَذا دِينَار يَدِي للنَار وَتْزِيدي تْشَعْلِي النَار.
- المرأة 1: 15 دِينَار وَاْشٌ لِي صَار ثم تذهب.
- بائعة القماش: رُووحي مْسَامْحَة ولا شيء صَار ولا شيء صَار ولا شيء صَار.

- بائعة القماش: (بتهكم) إن شَاء الله لَقُمَاشٌ يَاكُلُو الفَأر.
- المرأة 1: (عائدة لها) وَاشْ قُلْتِي.
- بائعة القماش: ولا شيء صَارْ.
- المرأة 2: أسمْعِي تُجِي مْعَانَا فِي تُوِيزَا ؟
- بائعة القماش: تُوِيزَة!
- المرأة 1: مَنْهَا مَاعُونَة وخَدْمَة وتَحْوِيسَة.
- بائعة القماش: ايه نْجِي إنْ شَاء الله نْجِي .
- المرأة 2: (وهي تتستر بلباسها) رَاجَلْ.
- بائعة القماش: انَا ثَاني رَاجَلْ.
- المرأة 1: (وهي تتستر بلباسها) رَاجَل صَحْ .
- بائعة القماش: (تتستر بلباسها) .
- رجلان: (وهما يمران) احّم احّم.
- النسوة: (يخرجن وهن يتسترن بلباسهن)
- شيخ القبيلة: (وهو داخل) سُبْحَانْ رَبي هو المُعِز هُو القَدَّار والقَهَّار ،هُو لِي يَرفَعْ الشَانْ رَبي هو لِي يْنَزَّلْ الأمْطَار في كُل الأمْصَارْ.
- الحكواتي: (يجلس على كرسي العرش) بسم الله الرحمان الرحيم: «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ» صدق الله العظيم خَرْجُوا لُولادْ رَافْدِينْ حُلَمْ الوَالْدِينْ، خَرجُوا لُولادْ حَاجَة الأرض رَافدِينْ، خَرْجُوا لُولاد جَاجَة الوَالدِينْ رَافدِينْ، يَاربي هَذِي أَرض جَفْت، وَلاتْ صَلْبَة مَحْتَاجِينْ مَنَّكْ مَاعُونَة، يَارِبي أَسْقِينَا أَسْقِينَا بَالغَيثْ النَّافع.
- دخول الأطفال: (يهتفون ويلعبون) بُوقَنْجَا وَجْعُوا رَاسُو يَاربّي بَلّغْ سَاسُو.

- الراوية: بوغنجة عادة اجتماعية متجذرة في عمق التُّراث الجزائري عموما، يُحيها سكَّان عدة مناطق بطرق مختلفة بغرض استجداء المطر؛ حيث يقوم السكَّان بجمع الدَّقيق، والسَّميد، وهي العادة التي يقوم بها الفتيان الذين لا يتعدَّي سنهم 12 سنة. يطوفون بالخيام حاملين فزَّاعة برأس ملعق كبيرة، بعد أن يكونوا قد زيَّنوها والبسوها زيّاً فولكلوريا، وكل خيمة يقصدونها يقدَّم لهم شيء ما مثل: (الدقيق، والزيت، والفلفل، والطماطم) وهي المواد التي تستخدم في إعداد نوع من الحساء يعرض في السَّاحة حيث يأكل منه كل من يصادف طريقه هذا الطبق البسيط،كما يتبرَّع بعضهم بنصيب من المال لتوزّع فيما بعد على الفقراء ويطلب منهم الدُّعاء لأجل نزول المطر، ويتضرَّع الجميع إلى الله كي ينعم عليهم بالخير. يجري الفتيان بفزَّاعتهم العملاقة بين الخيام، والمنازل مردّدين :{ بُوغَنْجَة... بُوغَنْجَة وَجْعُوا رَاسُو يَا رَبِي مَلَّخْ رَاسُو } ويقيم الكبار صلاة الإستسقاء أيضا .

- الحكواتي: (وهو ذاهب إلى الكرسي) بُوغَنْجَة وَجْعُوا رَاسُو يَا رَبِي مَلَّخْ رَاسُو ... لِي يَعْطِيْنَا لَعْوِيدْ رَبّي يَعْطِيْهْ لَوْلِيدْ ولِي يَعْطِينَا لَفْيّلا رَبّي يَعْطِيْه الطُّفَيّلة ..و لِي يَعْطِيْنَا الهَرْمَاسْ رَبِي يَعْطِيه لَولِيد ويْسَمِيه الوَنّاس ...إييه. بُوغَنْجَة مَا هِي الا مَنْ صُنع الإنسان. الإنسان عَنْدُو كْثِيْر لَبِيبَان يَعْنِي مَنْ طَبْعُو فَنان.. أَما الحَقْ والصّحْ راه مَنْ عند الفُوقَانِي الرّحيم الرّحمَانْ...

- الحكواتي: (صوت الرعد) الحمد لله.

- الأطفال: (يهتفون ويجرون) صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا، صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا.

- النسوة: (يخرجون من خيامهن) يزغردن.

- المزارعون: يحمدون الله عل نزول المطر.
- أهل القرية (أطفال ورجال): يحتفلون ويرقصون بالسِّلاح على أنغام البندير والطَّبل.
- الأطفال: (يخرجون ويقفزون وهم يهتفون) صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا ،صُبّي صُبّي يَا النُّو نَذْبَحْلَكْ جْدِيّا.
- الراوي : .....
- المزارع 1: (يهتف على سكان الخيام ويتجمعون حوله) يحثُّهم على التَّعاون معه في الحرث.
- المزارعون: بَدَأُوا عملية الحرث.
- القَصّادْ والطفل: (ينشدون والمزارعون يتبعوهم)

يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *** و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ
لُوْ لا نْتُومَا مَا صَلْحَتْ صَالْحَةْ *** و لُوْلا دْوَاْكُمْ مَا لْقِيتْ طْبِيبْ
يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *** و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ
وَ إِلى تَنْظُرُوا لِيا نَظرَة صَالْحَة *** يَخْضَار عُوْدِي وجْنَانِي يْطِيْبْ
يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *** و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ
وَإِلى تَهْجُرْنِي عَدْمَتْ الرّاحَة *** يَحْتَارْ أَمْرِي و رْجَايَ يْخِيبْ
يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *** و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ
وَنْجِي لَحْمَاكُمْ تَايَهْ دَلُونِي *** وَ أَنَا فِي رْعَاكُم أَرْجَالْ الله
يَا أَهْل الله يَا الصُحْبَة الفَالْحَة *** و لِي نْظَرْكُمْ حَاْشَى يْخِيبْ

... اللهم صَلِي عَلى النبي اللهم صَلي على النبي، اللهم صَلِي على النبي اللهم صلي على النبي (بتسارع)

- صاحب العلم: (راكب على خيل حامل للراية الجزائر والإماراتيَّة يتجوَّل وراء الخيام)

- طفل: (يدخل)
- الحكواتي: يَارَبِي بِيْنَاتُنَا... بِيْنَاتُنَا حَدّ يُلاقِي بيه، أَرضُ رَبِي وَاسْعَة وأَرْض المُسْلِمِينْ واسْعَة بلا حَدّ.
- طفل: أَنَا نَزْرَعْ لارض ولْخُويَا إِيْدِي نْمَدْ .
- الحكواتي: على العَصَبِية على لَفْرَاق لازم نْحَد.
- طفل: شْتَاتُنَا (تفرقنا) وشْتَاتْ الأمة مَنْ عْلِيه يَحّد.
- الحكواتي: إِتحَادْنَا في بَعْضَانَا هي الجَوابْ هي الردّ ،ياربي بِيْنَا وبِيْن أَهْل الشّيْطَانْ أبْنِي أَلْفْ سَد وسَد وسَد...
- الطفل: اللهم لَك الحَمْد.
- الحكواتي: يا أيّها الوَاحَدْ الأحَدْ.
- الطفل: يَا رَبِي زِيْد بِيْنَاتُنَا و وَحّدْ .
- الحكواتي: يَا رَبِي زِيْد بِيْنَاتُنَا و وَحّدْ.
- الطفل: (خروج الطفل).
- الحكواتي: (ينادي بصوت مرتفع) يا صحاب لعلام يا صاحب العلم .
- صاحب العلم: (على الجَمَلْ حامِل الرَّاية الجزائر والإماراتيَّة).
- صاحب العلم: (يعطي الرايتان للرجلان).
- الرَّجلان: (يحملان الرَّايتان ويتجولان على الأنغام والزَّغاريد) .
- القَصَّادْ و الطفل: (يؤديان الرقص الرجالي التقليدي) .
- الحكواتي: ماشاء الله.
- النسوة: (يدخلن)
- المرأة 1: (تعمل على القرداش) كِي صْبَحْتِي لُمَيْمَة ؟انشاء الله هَاذْ لْعَامْ زِينْ .

- المرأة 2: (تعمل على المقزل) اِيّه العَامْ يْبَانْ من خْرِيفُو مَا دَراو النّاسْ الزّينين.
- المرأة 3: (تنقي الصوف) يَعْطِي للكْبَارْ السّن ولْولادْ الصْقَار وربي عْلِيْنَا مَنْ.
- المرأة 1: سُبْحَانُو مُولانا رزاق حْنِينْ.
- الطفل: (يحمل الصُّوف) لُمَيْما لُمَيْمَا هَاكِي الصُّوف هَاكِي.
- المرأة 3: (متذمرة) زِيد زِيد صَحِيْت بُيا حُطْ حُطْ خلاص روح...انتِ شدّي لمقزل وانتِ شدّي القرداش وانَا اعْطُونِي قْفَاتْ الصُّوفْ المُسخِينْ
- المرأة 2: (مُشِيرة على الصُّوف) رَجْعُوا بِيْهم الرَجّالة مَنْ أرض الحَرثْ فِيهُمْ عَلامَات الطِيْن.
- المرأة 3: إييه هَاذُوك الرجال يْشَمُو ريحت لمْطَر ينوضُو يَحْرثُو ماخَلاوش شْبَر فَلْرضْ.
- المرأة 1: لُوكَانْ مَاهُو الحَرثْ تَاكْلِيْنَا بالطُول والعَرضْ.
- المرأة 2: اَحَمْدِي رَبِي . اَكْتَلْنَا الجَفَافْ ومَتْنَا بالعْطَش وُزَادْ عْلِيْنَا المَرْض.
- المرأة 3: المَرضْ ... أَسْمعوا انَا جِيتْ نْعَاون فِيْكُم هذا هُو الغَرضْ.
- المرأة 2: هذا وَاجب وفَرضْ.
- المرأة حنان 3: (مستهزئة) هَذا وَاجَبْ وفَرضْ .. وَاجبْ وفَرضْ.
- المرأة 1: (مُشيرة إلى المرأة 3) مَسْكِين صَاحبنا حَسّاسْ.
- المرأة 2: ويْبَاتْ الليلة عَسَّاسْ.
- المرأة حياة 1: والله يْبَاتْ بلا نْعَاسْ.
- حنان: (مستعجبة) حَسّاسْ عسّاسْ فيها بَاسْ ..!!
- حياة: ما فِيها بَاسْ.

- حنان: حياة ...؟
- حياة: ..؟
- المرأة 2: (ترفع لباسها من القلق) أُسْتِرِي رُوحَكْ .
- حنان: (مُشيرة لحياة) شُوفِيها لا نُضْرُبْهَا نْخَلي فِيْهَا وَصْمَة.
- المرأة 2: خُلاصْ خُلاصْ.
- حنان: (متذمرة) أُووفْ.
- المرأة 2: وَاشْ خَصّكْ.
- حنان: خَصّنِي لَعْطُور وكِيلو بْخُور.
- المرأة 2: خَصُّها لَبْخُور ...
- دخول المزارع حامل شُعلة (تحضيرا لدخول فرقة المديح)
- رجلين حاملين لرداء أبيض (تحضيرا لدخول فرقة المديح)

زغردت النساء

- دخول فرقة المديح: (يتجولون) الله الله يَاربِي وأغْفَر ذَنْبِي ولصَلاةْ على النَبِي لِيْهُمْ طَيّارْ.

صوت اتٍ من بعيد: يَاتَلّ الطْرِيْق يَرْحَمْ وَالْدِيكُم.

- النسوة: (مذعورات وهن يخرجن) رَاجَلْ رَاجَلْ.....
- الحكواتي: لِيْنَا لِيْنَا فِي الحُبْ قْصَايد كْبَار لِيْنَا ..... قِصَصْ كثار " أحمد " لَسْمَر ولد الرَمْلَة (مُشِير للمزارع) حَارس الحَمْلَة ماعَنْدُو خَذْلَة مَاعَنْدُو خُوفْ، عَمْتُو النَخْلَةصَدْرُ وَاسَعْ، قَلْبُو يَافَعْ للحْلالْ نَافَع، ضَد الشَر يْدَافَعْ ..
- المزارع: (...)
- الحكواتي: "علي" و "جوهرة" فِي التَارِيخْ مَذكُرِينْ، قْصُور الصّحْرَاء عْلِيهُم شاهدين "علي" خْذَاو مَنّوا" غْنُوةْ " مَنْ قلبوا عْطَاوهَا لولد عَمّو

زوجة. يتقدم "علي" على جْوَادُو فَارسٌ وعليه الكْلام يَتْسَللٌ فاليل ويُدخلٌ خَيْمتهَا في يُوم زْفَافْهَا يأخُذهَا مَنْ ولد عَمُو لي خْضَاهَا عليه عُنْوة بعد مَاكَانَتْ في قلبوا "غْنُوا" رَاحَتْ مَنّو وصْبَحْ فِي غَفْلا واش يْنَسّيِ .. واش يْنَسّيِ فلألفة ،واش يْنَسّيِ في هاذ العَشْرا خْضَاهَا تحت ذراعو وجَال فِيها فالصحرا .

– المزاع: (يدخل وهو يهتف) يا "بُوقْرِينْ " يا "بُوقْرِينْ " ...

– الحكواتي: (مُكمل) فَالِيلٌ السَارِي فالصّحرا مْشَاو .. قَالتْ القَبِيْلة ضَاعُو مَاعُو فالصّحرا رَاحُو...

– الحكواتي: (ينهظ) سِي عَبد الله بَنْ كَرّيو وفاطمة الزَعْنُونِية قِصّة ،دَارتْ للعَاشْقِين غُصّة لَمّا يَخْتَارْ الإنْسَان بِيْن المُوت والمَنْفَى واش الشيء لِي يْنَسّيِ فالألفَة واش مَنْ خَدْمَة واش مَنْ حَرفَة قِصة عَبد الله بَنْ كَرّيو وفاطمة الزَعْنُونِية تَبْقى فِي قَلْبْ كُل وَاحَدْ فِي قلب كل عَاشقْ حتى يتوفى، قَمْر الليل...

قمْر الليل خْوَاطْرِي تَتْوَانَسْ بِيْه *** فِيْهَا أُوصَافْ يَرْضَاهُمْ بَالِي

يَا طَالبْ عَنْدِي خْلِيْلَة لِيْك شْبِيْه *** مَن مَرْغُوبِي فِيه صَهْرُو يَحْلالِي

نْبَات نْقَسّمْ في اللياَلِي نْنْظُر لِيه *** حَتى يْفْرُقْنِي مَنّو الحَذَّارْ التَالِي

يَا تَشْطَانِي خَاطْرِي وَاشْ يْدَاوِيه *** وِينْ الطَبْ لِي نْصِيبُو يْنَاسَبْ لَعْلالِي

سَالُو عْلَى مَحْبُوبْ قَلْبِي سَالُو عْلِيه سَالُو على مَحْبُوبْ قَلْبِي سَالُو عْلِيه ...

– المزارع: شَفْتْ الزين المَدّاح ، على طَاوسْ لُوداح ،رِبَاوه نَاسْ مْلاحْ ، في حُوشْ الدلال، شَفْتْ زين المَدْسُوسْ، على زِينة النْفُوس ، رَباوه نَاس مْلاح ،مَحْلا لي عَنْدو عْرُوس في زْوَاج لَحْلال ...

- الفرقة المديحية :

شَوُّقٌ الرَسُول اَفْنَانِي *** وتُحَيّر الفُؤاد

ما صَبُتُ يا خَلانِي. *** لا مَالٌ ولا زَادٌ

شَوُّقٌ الرَسُول اَفْنَانِي *** وتُحَيّر الفُؤاد

ما صَبُتُ يا خَلانِي *** لا مَالٌ ولا زَادٌ

عَنٌ رَوُضَة القُبة *** فِيُهَا الفِيُن صلاة

فِيهَا صَلاة مَكُتُوبَة *** دُوَا مَنٌ بيه ازُدِيَادٌ

شَوُّقٌ الرَسُول اَفْنَانِي *** وتُحَيّر الفُؤاد

ما صَبُتُ يا خَلانِي *** لا مَالٌ ولا زَادٌ

يَا صَفَوة الخلاق *** يا شفيع العباد

فيك الصاد الباري *** أهدانا للرشاد

شَوُّقٌ الرَسُولٌ اَفْنَانِي *** وتُحَيّر الفُؤاد

ما صَبُتُ يا خَلانِي *** لا مَالٌ ولا زَادٌ

يَا أَهُل الشَمَايل شِيلُونِي *** يَا أَهُل الشَمَايل شِيلُونِي

نَنُظُر مُحمد بَعُيُنِ *** يَا أَهُل الشَمَايل شِيلُونِي

- الحكواتي: (ينادي الجميع) يَاجُمَاعة يَاجمَاعة اليُوم رَاكُم مَعُرُضِين عَنُد "بوقرين" شُوف شُوف (يشير إلى بدا نزول الأمطار)

- أهل القرية: يَاخِيُرك يَارِبِي... يَامُصَلي على الحَبِيبٌ ... الله يُبَارِكٌ .

بدأ العرس

- الفرقة المديحية: (ينشدون مع زغاريد العرس)

والصَلاة والسَلامٌ عُلِيُكٌ يَا سِيُدنَا رَسُول الله *** والصَلاة والسَلامٌ عُلِيُكٌ يَا سِيُدنَا رَسُول الله

والصَلاة والسَلامٌ عُلِيْكٌ يَا سِيْدنَا رَسُول الله *** والصَلاة والسَلامٌ عُلِيْكٌ يَا سِيْدنَا رَسُول الله

أَلفِينٌ صَلاة والفِيْن سَلامٌ عَلِيك يَا سِيْدنَا رسُول الله *** والصَلاة والسَلامٌ عُلِيْكٌ يَا سِيْدنَا رَسُول الله

دخول العرسان بلباس مزيَّن التَّقليدي .

- الفرقة المديحية: (ينشدون مع الطَّبل والرَّقص التَّقليدي) اللَّهم صلى على النبي* اللَّهم صلى على النبي* .....

- أحد أفراد الفرقة: (صلاة مديح الرَّسول للأعراس) وصلُّوا على محمد، وصلُّوا على محمد ،وصلُّوا على محمد، وياالعاشقين وزيدوا، وقَال سِيْدنَا فَلقُوم، وقال سِيْدنَا فَلْقُوم، ولا نُخَافٌ ولا نَذّمَمٌ، وياا حُمَامَة العَطُووشٌ، وياا حُمَامَة العَطُووش، وياا حُمَامَة العَطُووش، واش مَنٌ حُمَامٌ يُحَوّمٌ لياا، وياا صُقَيّرا جَبْنَاك، وياا صُقَيّرا جَبْنَاك، وياا مُول لَعْلالقٌ سَبْعة (صوت المكاحل) ، ويَاسَمْرَا طَال الحَال، ويَاسَمْرَا طَال الحَال، ويَاسَمْرَا طَال الحَال رُودي جْوَابك لياا (زغاريد) ، وحَاطين فصحّرة لَكْهِيفٌ، وحَاطين فصحّرة لَكْهِيفٌ، وحَاطين فصحّرة لَكْهِيفٌ بِيْنَا وبين نَاس الشَارِقة، وعَايطوو لْجَلّول، وعَايطوو لْجَلّول، وعَايطوو لْجَلّول، وفَارسٌ العَلْفَة ولد خَيْرة ااا وتْقَابْلُو ثْنِينٌ ثْنِين، وتْقَابْلُو ثْنِينٌ ثْنِين، وتْقَابْلُو ثْنِينٌ ثْنِين، وصَلُّوا على مُحَمّد ااا (زغاريد النسوة)

بدأ الإحتفال :

- الفرقة المديحية: (حركات استعراضية بالبنادق التقليدية)
- الفرقة المديحية: (رقص التقليدي مع الزرنة)
- العريس: (يتوسط الفرقة المديحية)
- الفرقة المديحية: (حركات استعراضية بالسيوف)

- الفرقة المديحية: (رقص استعراضي متكامل التقليدي)

- النسوة : (رقص تقليدي بالزي التقليدي)

فرح يعم المكان ...

- الفرقة المديحية: (عرض بالآلات التقليدية .البندير . القرقابو)

- الفرقة المديحية: (ينشدون) :

أَزْهَا يَا عُرِيسنَا الليلا * على جَالكْ جَايينْ**

أَزْهَا يَا عُرِيسنَا الليلا * لَعْقُوبة للحَاضْرِينْ**

اللهم صَلّي عْلِيكْ يَا رَسُولْ الله * اللهم صَلِّي عْلِيكْ يَا رَسُول الله**

الله يَا رَسُولْ الله * الله يَا حَبِيبْ الله**

شْفَاعَة يَا رَسُولْ الله ** شْفَاعَة يَا رَسُولْ الله

قائمة المصادر والمراجع

- المصادر والمراجع الخاصة بالدراسة :

-1- القرآن الكريم ، **رواية ورش لقراءة الإمام نافع عن طريق ابي يعقوب الأزرق** / سورة النور الآية 15.- سورة النحل الآية 06-.النمل الآية 10-سورة الأحزاب ،الآية .28

أوّلا. المصادر:

1-المعاجم والقواميس والموسوعات :

1- إبراهيم حمادة. (دس). *معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيّة* (المجلد1)(دط). القاهرة، مصر ،دار المعارف.

2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن المنظور الإفريقي المصري. (2004).*لسان العرب مادة سرح* (المجلد 3). بيروت، لبنان : دار صادر للنشر والتوزيع.

3- أبو القاسم سعد الله. (2001).*تاريخ الجزائر الثقافي(الموسوعة الجزائرية الثقافية)* (المجلد 1). الجزائر، دار نينوى للنشر والتوزيع .

4- الخليل بن أحمد الفراهيدي. (2003).*كتاب العين* (المجلد 3). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية

5- الفيروز أبادي. (2000). *القاموس المحيط، ،ج2، جمع الهرويني مج2* (الإصدار 2، المجلد 2). (مج2، المحرر) دمشق، سوريا: مكتبة النوري.

6- باتريس بافي. (2015). *معجم المسرح* (المجلد 1). (ميشال ف. خطار، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

7- جميل صليبا. (1994). *المعجم الفلسفي* (الإصدار 1- ج2، - المجلد 1). بيروت: الشركة العالمية للكتاب.

8- جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري. (1996). أساس البلاغة (المجلد 1). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون،.

9- . سعيد علوش. (1985). *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة* . بيروت، لبنان : دار الكتاب اللبناني.

10-عبد المنعم سيّد عبد العال. (دس). *المعجم الشامل* (المجلد 1). دم: مكتبة غريب.

11-عادل نويهض،. (1980). *معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر* (المجلد 2). بيروت، لبنان: مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر

12-.ماري الياس حسن وحنان قصاب: (2006)، *المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض –عربي –انجليزي- فرنسي* (المجلد 2). بيروت، لبنان : مكتبة لبنان ناشرون.

13-مجدي وهبة وكامل المهندس. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (المجلد 2). بيروت: مكتبة لبنان.

14-مجدي وهبة. (1974). *معجم مصطلحات الأدب -إنجليزي –فرنسي- عربي* (المجلد دط). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان.

15-مرتضى الزبيدي. (دت). *تاج العروس* (المجلد دط). لبنان: دار صادر

ثانيا / المراجع

3-المراجع العربية والمترجمة:

1- ابن عائشة حسين أحمد. (2012):.*مستويات تلقي النّص الأدبي-رحلة السندباد البحري الأولى – نموذجا*، (المجلد 1). أدب دار جرير للنّشر والتّوزيع.

2- أبو البقاء الكفوري. (1416ه). *الكلّيات* (المجلد 2). بيروت: مؤسسة الرسالة.

3- أبو الحسن سلام. (2003). *الظاهرة الدّراميّة والملحميّة في رسالة الغفران*، مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر .

4- أحمد إبراهيم:. (2009). *التأويل والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير* (المجلد 1). الجزائر: منشورات الاختلاف

5- -أحمد بوحسن. (2020). *نظريّة التّلقي والنقد العربي الحديث،" ضمن" نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"* (المجلد 24). (سلسلة ندوات ومناظرات) الرباط، المغرب : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

6- أحمد بيوض. (2011). *المسرح الجزائري نشأته وتطوره*. الجزائر : دار هومة للنشر والتوزيع

7- -أحمد توفيق المدني. (1984). *كتاب الجزائر* (المجلد 2). الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

8- أحمد ذكي. (1989). *الاخراج المسرحي ، دراسة في عبقرية الابداع* (المجلد1) (دط). (دم): الهيئة المصرية العامة للكتاب.

9- أحمد زلط. (2001). *مدخل إلى علوم المسرح* (المجلد 1). الاسكندرية، مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر.

10-أحمد منور. (2000). *شروق المسرح الجزائري مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ،1926-1932* . الجزائر: منشورات التبيين.

11-ادريس قرقوة. (2014). *الظاهرة المسرحية في الجزائر ،دراسة في السّياق والآفاق* (المجلد1)(دط) وهران، الجزائر : دار الغرب للنشر والتوزيع

12-ادوارد براون، مايرهولد. (2004). *ثورة في المسرح*. (تر: أمين حسين الرباط) القاهرة، مصر: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.

13-إدوارد كوردون كريج. (1956). *في الفن المسرحي* (المجلد 2) (دط). (تر: دريني خشبة - وراجعة عليّ درني) القاهرة، جمهورية مصر العربية: مكتبة الآداب سلسلة الألف كتاب .

14-أرسطو طاليس. (1999). *فن الشّعر* (المجلد 1). (تر: ابراهيم حمادة)، مصر: هلا للنشر والتوزيع.

15-ارسطو طاليس. (2009). *فن الشّعر* (المجلد 2). (تر : إبراهيم حمادة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه) دم: المكتبة الأنجلو المصرية/ دار الثقافة والفكر.

16-ألاء علي الحاتمي و سمير عبد المنعم القاسمي. (2016). *علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال*، (المجلد 1). عمان، الأردن: دار الرضوان للنشر والتوزيع،.

17-ألارديس نيكول. (دت). *علم المسرحيّة* (المجلد 2). (تر: دريني خشبة)، الكويت: دار سعاد الصبّاح.

18-الأزهريّ. (2001). *تهذيب اللغة* (المجلد 1). (المحرّر : رياض قاسم) ،بيروت، لبنان : دار المعرفة.

19-الأزهري المصري. (2016). *مدخل الى مناهج النقد*. (المحاضرة الأولى للفرقة الثانية في تخصص الأدب والنقد بكليّة الدراسات العليا، المحرر) القاهرة، مصر : قسم الأدب والنقد كلية الدراسات العليا ،جامعة الأزهر.

20-الطاهر بن حسين بو مزبّر. (2007). *التواصل اللساني والشّعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون*. بيروت: الدار العربية للعلوم.

21-ألين أستون وجورج سافونا. (1996). *المسرح والعلامة*. (تر: سباعي السيد) القاهرة، مصر أكاديمية الفنون.

22-أم الزين المسكيني. (2015). *مؤانسات في الجماليات،نظريات،تجارب،رهانات* (المجلد 1). بيروت/ الرباط، لبنان/ المغرب : منشورات الاختلاف،منشورات الضفضاف.

23-أمبرتو إيكو. (2004). *التأويل بين السيميائية والتفكيكية*. (تر: سعيد بنكراد) الدار البيضاء بيروت، لبنان : المركز الثقافي العربي.

24-أمجد يوسف. (2008). *القراءة النسقية ،سلطة البنية ووهم المحايثة*،. وهران : مشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم وناشرون .

25-أن اوبيرسفيلد. (دت). *مدرسة المتفرج* (المجلد 3) (دط). (تر: حمادة إبراهيم وسهير الجمل) مصر: مركز اللغات بأكاديمية الفنون.

26-. ايريكا فيشر لينتشه. (2021). *جماليات الأداء* (الإصدار 1). (تر: مروى مهدي) القاهرة، مصر : المركز القومي للترجمة.

27-باتريس بافيس. (1992). *لغات خشبة المسرح*، (المجلد 2) (دط). (تر: أحمد عبد الفتاح) مصر: هيئة الآثار المصريّة.

28-باحفيظ سنوسية. (2012)، *جمالية الّتلقي في المسرح الجزائري ،مسرحيات عبد القادر علولة أنموذجا*. وهران : قسم الفنون الدرامية .

29-بشرى موسى صالح. (2011). *نظرية التلقي أصول وتطبيقات* (المجلد 1). الدار البيضاء، المغرب : المركز الثقافي العربي.

30-بغداد أحمد بليّة. (2008). *سيميائيات الصورة مقالات حول علاقة المتلقي بلمسرح والسنما والتّلفزيون* (المجلد 1)(دط). وهران، الجزائر : منشورات دور الأديب.

31-بلقيس علي الدوسكي. (2019). *نظريّة التّلقي في النّقد المسرحي المعاصر* (المجلد 1). عمان: دار الرّضوان للنشر والتّوزيع.

32-بن حنيش نواري. (2005). *فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني* . الجزائر : منشورات مخبر البحث ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر .

33-بوداود عبد اليمين، عطاء الله أحمد. (2009). *المرشد في البحث العلمي لطلبة التربية البدنية والرياضية* (الإصدار 1). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

34-بوعلام رمضان. (دت). *المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر* . الجزائر : المكتبة الشعبية ،المؤسسة الوطنية للكتاب.

35-بول ب. آرمسرتونغ. (2009). *القراءات المتصارعة-التنوع والمصداقية في التأويل* . لبنان : دار الكتاب الجديد المتّحدة .

36-بول ريكور. (2006). *نظرية التأويل -الخطاب وفائض المعنى* (المجلد 2). (تر: سعيد الغانمي) بيروت / الدار البيضاء ، لبنان/ المغرب : المركز الثقافي العربي.

37-جروة علاوة وهبي. (2003). *ملامح المسرح الجزائري* (المجلد 1)، (دط). الجزائر، الجزائر : منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.

38-جميل حمداوي. (2010). *مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر*. الرباط: مكتبة المعارف سلسلة المعارف الادبية.

39-جميل حمداوي. (2011). *السيميولوجيا بين النظرية والتّطبيق* (المجلد 1). عمّان، الأردن : الورّاق للنّشر والتّوزيع.

40- جوليان هيلتون. (2004). *نظريّة العرض المسرحي* (المجلد 1). (تر: نهاد صليحة) مصر: هلا للنشر والتوزيع.

41-حبيب مونسي. (2000). *القراءة و الحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية* . سوريا : منشورات اتحاد الكتاب العرب.

42-حبيب مونسي. (2001). *فعل القراءة النشأة والتحول-مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض* . دم : دار الغرب للنشر والتّوزيع

43-حمد الدّالي. (1999). الأدب المسرحي المعاصر (المجلد 1). القاهرة، مصر: عالم الكتب

44-حميد الحميداني. (2003). *القراءة وتوليد الدّلالة*. بيروت، لبنان : المركز الثقافي العربي.

45-حميد الحميداني. (2009). *الفكر النّقدي الأدبي المعاصر* (الإصدار 7، المجلد 1). دم: منشورات مشروع البحث النّقديّ ونظريّة الترجمة.

46-حميد لحمداني. (2014). *الفكر النقدي الأدبي المعاصر-مناهج ونظريات ومواقف* (المجلد 3). فاس، المغرب: مطبعة آنفو برانت.

47-حنورة عبد الحميد. (1985). *سيكولوجية التّذوق الفنيّ*. مصر: دار المعارف. السلسلة: منشورات جماعة علم النفس التكاملي قاعدة بيانات المكتبة العلميه.

48-خليل الموسى. (1997). *المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – تنظير- تحليل)* (المجلد 1). دمشق، سوريا : منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

49-روبرت دي بوجراند. (1998). *النص والاجراء والخطاب* (المجلد 1). القاهرة، مصر : عالم الكتب.

50-روبرت سي هولوب. (1992). *نظريّة الاستقبال رؤية نقدية* (المجلد دط). (تر: رعد عبد الجليل،،) اللاذقية ، سوريا : دار الحوار للنشر والتوزيع.

51-وبرت هولب. (2000). *نظرية التلقي مقدمة نقدية* (المجلد 2). (تر: عز الدين اسماعيل) مصر: المكتبة الأكاديمية.

52-رومان سنلدن. (2002). *من الشكلانية إلى النبوية* (المجلد 1). د م: لمجلس الأعلى للثقافة،

53-رياض عصمت. (2003). *المسرح العربي بين الحلم والعلم* (المجلد 1). الشارقة: دار الثقافة والإعلام ، الشارقة.

54-ريسان خريبط. (2017). *انتقاء المواهب الرياضية خطوات للعالمية* (الإصدار 01). القاهرة، مصر: دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

55- زيان محمد. (2006). *لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري* . الجزائر : شركة باتنيت .

56-سامح الطنطاوي. (2013). *أومبرتو إيكو والظاهرة الجمالية ، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة* (المجلد 1). القاهرة، مصر: دار العالم العربي.

57-سباعي السيّد. (2018). *الدراما الرقمية والعرض الرقمي تجارب غربية وعربية* (المجلد 1). القاهرة، مصر : لهيئة العربية للمسرح.

58-سعيد الحنصالي. (2022). نظرية التلقي: البناء والتفاعل والنسقية-قراءة في أعمال ندوة "نظرية التلقي- المنشورة في مجلة إشكالات وتطبيقات...

59-سعيد بنكراد. (2011). *استراتيجيات التأويل* (المجلد 1). الرباط، المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية..

60-سعيد توفيق. (2002). ، *الخبرة الجمالية،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية* (المجلد 1). القاهرة ، جمهورية مصر العربية : دار الثقافة للنشر والتوزيع.

61-سعيد عمري. (2009). *الرواية من منظور نظرية التلقي ،منشورات :مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة PROTORIII* (المجلد 1). ظهر المهراز، فاس، المغرب: كلية الآداب ظهر المهراز 2.

62-.سميحة عساس. (2017). *بلاغة الخطاب المسرحي* (المجلد 1). المحمدية، الجزائر : جسور للنشر والتوزيع.

63-سوالمي الحبيب. (2011). *طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر*. وهران، الجزائر : قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران.

64-سوزان بنيت. (1995). *جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج والتّلقيّ المسرحيين)* (المجلد 1).(ط2) (تر: سامح فكري) أكاديمية الفنون.مركز اللغات والترجمة ، مصر.

65-شاكر عبد الحميد. (2006). *دراسات نفسية في التذوّق الفني* (المجلد 1). القاهرة، مصر : دار غريب للطباعة والنّشر.

66-شاكر عبد الحميد. (2001). التفضيل الجمالي . سلسلة عالم المعرفة،دار الغريب للنشر والتّوزيع

67-شكري عبد الوهاب. (1997). *النّص المسرحي* . دم: المكتب العربي الحديث.

68-شكري عبد الوهاب. (2001). *المكان المسرحي* (المجلد ط2). دم: دار فلور للنشر والتوزيع،.

69-صالح لمباركيّة. (2005). *المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)* (المجلد 1). عين مليلة، الجزائر : دار الهدى .

70-صلاح فضل. (1999). *شفرات النص* (المجلد 1). القاهرة، مصر : سلسلة كتابات نقدية ،وزارة الثقافة .

71-صورية غجاتي. (2017). *الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الايديولوجيا والفن* (المجلد 1) . المحمدية، الجزائر: جسور للنشر والتوزيع .

72-عامر فاخر شغاتي. (2014). *علم التدريب الرياضي نظم تدريب الناشئين للمستويات العليا*. عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

73-عبد الجليل مرتاض. (2005). *الظاهر والمختفي ،"طروحات جدليّة في الإبداع والتلقي* . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية .

74-عبد الرحمان محمد الجيلالي. (1980). *تاريخ الجزائر العام* (الإصدار ج2، المجلد 1). بيروت، لبنان : منشورات دار مكتبة الحياة.

75-عبد الكريم حمو. (2018). *اشكاليّة اللّغة في اعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعاميّة* ،. (محمد داود، المحرر) منشورات أدبيون ،مؤلفات مركز مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة.

76-عبد الكريم شرفي. (2007). *من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة*. بيروت، لبنان : الدار العربية للعلوم ناشرون ، ومنشورات الاختلاف.

77-عبد اللطيف محمد سيد الحديدي،. (2006). *العمل المسرحي في ضوء الدّراسات النقدية بين النظرية والتطبيق* (.دم)

78-عبد الله الرّكيبي. (1924). *تطور النثر الجزائري الحديث* . لبنان : شركة مصايف .

79-عبد الله الغذامي. (2006). *الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية* - (المجلد 1). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

80-عبد المالك مرتاض. (2003). *نظرية القراءة ،تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية* (المجلد 1). وهران، الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع.

81-عبد الملك مرتاض. (1983). *نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ،(1925-1954)* (المجلد 3). الجزائر، الجزائر: لشركة الوطنية للنشر والتوزيع

82-بد الملك مرتاض. (1983). *فنون النثر الادبي في الجزائر(1931-1954)*. الجزائر : ديوان المطبوعات

83-. فريديريك وورم. (2015). *الفلسفة في100 كلمة* (المجلد 1). (تر: محمد جديدي،) الجزائر / الرباط، الجزائر / المغرب: منشورات الاختلاف/ الضفاف.

84-فضل حسن عباس،. (2016). *القصص القرآني إيحاؤه ونفحاته*، (المجلد 1). عمان، الأردن : دار الطوفان.

85-فؤاد اسحاق الخوري. (2000). *لغة الجسد* (المجلد 1). لبنان: دار السّاقي.

86-فؤاد المرعي. (أكتوبر, 1994). في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي . *مجلة عالم الفكر، ، العدد1* .

87-فؤاد عفاني. (2011). *نظرية التلقي ...رحلة الهجرة* (المجلد)،(دط). دمشق، سوريا: دار نينوى للنشر والتوزيع.

88-فوزي سعد عيسى. (2011). *جمالية التّلقي قراءات نقدية في اشّعر العربي المعاصر*. الاسكندرية، مصر : دار المعرفة.

89-فوزي عيسى. (2006). *النّص الشّعري وآلية القراءة* (الإصدار 1، المجلد 1). الاسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعيّة.

90-فولفغانغ آيزر. (1997). *فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)* . (حميد الحمداني والجلالي الكدية، المترجمون) فاس، المغرب: منشورات مكتبة المناهل.

91-فيليب هامون. (2012). *سيميولوجية الشّخصيات الرّوائيّة* (المجلد 2). (تر: سعيد بن كراد) الجزائر، الجزائر : دار كرم هللا للنشر والتوزيع.

92-قاسم المومني. (2011). *في قراءة النص* (المجلد 2). الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

93-كارل النزويرث. (1980). *الاخراج المسرحي* (المجلد دط). (تر: أمين سلامة،) القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

94-عبد الناصر حسين محمد. (2002). *نظرية التلقي بين ياوس و إيزر* . مصر : كلية الأدب-جامعة عين شمس-. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات.

95-عبدالله العروي. (2005). *الإيديولوجيا العربية المعاصرة* (المجلد 1). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.

96-عز الدين جلاوجي،. (2007). *النص المسرحي في الأدب الجزائري* (المجلد 1). الجزائر: مطبعة هومة.

97-عزام عبد الرحمن صبري. (2018). *الاختبارات الإحصائية المعلمية* (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار الصفاء للنشر والتوزيع.

98-عصام حسن أحمد الدليمي. (2014). *البحث العلمي أسسه ومناهجه* (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار رضوان للنشر والتوزيع.

99-عقلة عرسان علي. (1996). *وقفات مع المسرح العربي* (المجلد 1). دمشق، سوريا: منشورات اتّحاد الكتاب العربي.

100- عقيل حسن عقيل. (1999). *فلسفة مناهج البحث العلمي*. القاهرة، مصر : مكتبة مدبولي.

101- عقيل مهدي يوسف. (2001). *أسس نظريات فن التمثيل*. ليبيا: دار الكتاب الجديدة.

102- علالو. (2000). *مذكرات علالو/ شروق المسرح الجزائري*. (أ تر: حمد منور) الجزائر: منشورات التبيين.

103- علي الحبيب الفريوي. (2008). *مارتن هايدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا* (المجلد 1). بيروت، لبنان : دار الفرابي للنشر والتوزيع.

104- علي الراعي. (1980). *المسرح في الوطن العربي* (الإصدار 1، المجلد 1). دم: عالم المعرفة.

105- علي سموم الفرطوسي. (2020). *القياس والتقويم في المجال الرياضي*. القاهرة، مصر : دار الفكر العربي.

106- عبود حسن المهنا. (2014). *التّواصلية في أداء الممثل المسرحي* (المجلد 1). عمان، الاردن : دار الرضوان للنشر والتوزيع.

107- عمارة كحلي. (2015). *تجربة الكتابة عند مالك حداد* (المجلد 1). الجزائر: دار ميم للنشر والتوزيع.

108- غلوم إبراهيم عبد الله. (2002). *المسرح واشكالية الجمهور* (المجلد 1). بيروت، لبنان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

109- غنيمة كولوقلي. (2013). *نظرية التلقي –خلفياتها الابستيمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال* (المجلد 1). الجزائر، الجزائر: دار التنوير.

110- فاروق محمود الدين العلوان. (2009). *إشكالية المنهج الفلسفي في الحطاب النقدي التشكيلي المعاصر* (المجلد 1). دمشق، سوريا: دار علاء الدّين.

111- محمد عبد الحميد. (1997). *نظريات الاعلام واتجاهات التأثير* . حلوان، مصر: عالم الكتب.

112- حمد عزيزة. (1990). *الإسلام والمسرح*. مصر: الهيئة المصرية للكتاب.

113- محمد عوض. (دت). *المدخل الى فنون العمل التلفزيوني* (المجلد 1)، (دط). بيروت، لبنان: دار الفكر العربي.

114- محمد كمال الدين. (1975). *العرب والمسرح*. القاهرة، مصر : دار الهلال القاهرة.

115- محمد محسن الزراعي. (2010). *أدموند هوسرل، الفينومينولوجيا والمسألة المثالية* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار التنوير للنشر.

116- محمود عباس عبد الواحد. (1996). *قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدية دراسة مقارنة* (المجلد 1). القاهرة، جمهورية مصر العربية: دار الفكر العربي.

117- مخلوف بوكروح. (1995). *المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام الأعباء* . الجزائر : ،منشورات التبين الجاحظية .

118- عودة ناظم. (1997). *الأصول المعرفية لنظرية التلقي* (المجلد 1). عمان، الأردن : دار الشروق للنشر والتوزيع.

119- كحلي عمّارة. (2015). *تجربة الكتابة عند مالك حداد* (المجلد 1). الجزائر: دار ميم للنشر.

120- كلارا سروجي –شجراوي. (2011). *ظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة –دراسة تطبيقية في ثلاثيتي نجيب محفوظ و أحلام مستغانمي* (المجلد 1). باغة الغربية: مجمع القاسم للغة العربية وآدابها.

121- كير ايلام. (1992). *سيمياء المسرح والدراما* (المجلد دط). (رئيف كرم، المترجمون) دم: المركز الثقافي العربي.

122- مارتن هايدغر. (2001). *أصل العمل الفنّي* (المجلد 1). (تر: أبو العيد دودو،) ، الجزائر : منشورات الاختلاف. .

123- ناظم عودة خضر. (1998). *الأصول المعرفية لنظرية التلقي* (المجلد 1). الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

124- ناهده عبد زيد الدليمي. (2016). *أسس وقواعد البحث العلمي* (الإصدار 1). عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

125- نبيل راغب. (1997). *الشّخصيّة الزئبقيّة جذورها والتّلقي* (المجلد 2). بيروت، لبنان : دار الكتب الحديثة الدار المصرية اللبنانية.

126- نبيهة قارة. (1988). *الفلسفة والتأويل* (المجلد 1). بيروت، لبنان : دار الطليعة،.

127- نصر حامد أبو زيد. (2017). *إشكالية القراءة وآليات التأويل* (المجلد 4). بيروت، لبنان: مؤمنون بلا حدود للنشر.

128- نور الدين عمرون. (2006). *المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000*، (المجلد 1).الجزائر شركة باتنيت.

129- نور سلمان. (2012). *الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحير* (المجلد 1). الجزائر: دار العلم للماليين.

130- هانز جوردون . (2001).التمثيل والآداء المسرحي (،تر: محمد سعيد)،(ط1) ، أكاديمية الفنون مركز اللغات والترجمة ، الجيزة ، جمهورية مصر العربية .،دار هلال للنشر والتوزيع ،

131- هانز روبرت ياوس. (2016). *جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي* (المجلد 1). (تر: رشيد بن جدو،) ، الرباط، المغرب: دار الأمان للنشر والتوزيع .

132- هاني أبو الحسن سلام. (2014). *سيميولوجا المسرح بين النّص والعرض* (المجلد1)،(دط). الاسكندريّة، مصر : دار الوفاء للنّشر.

133- هاورد باميلا. (2019). *ماهي السينوغرافيا* (المجلد 2)،(دط). (تر: محمود كامل) القاهرة، مصر : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح.

134- هشام معافة. (2010). *لتأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير* (المجلد 1).، الجزائر : منشورات الاختلاف.

135- هند قواص. (1981). *المدخل إلى المسرح العربي* (المجلد1)،(دط). لبنان: دار الكتاب اللباني.

136- ولفغانغ عبد الوهاب علوب إيزر. (2018). *فعل القراءة نظريّة في الاستجابة الجماليّة*. (تر: عبد الوهاب علوب،) دم المكتبة العامة المجموعة الثقافية الكبرى .

137- وليد البكري. (2003). *موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية* (المجلد 4)،(دط). عمان، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

138- محمد تومي البستاني. (1979). *مناهج البحث الاجتماعي*. بيروت، لبنان : دار الثقافة ببيروت.

139- محمد حمود. (1993). *تدريس الأدب ، استراتيجية القراءة والإقراء* (المجلد 1). الدار البيضاء، المغرب : منشورات ديداكتيكا.

140- محمد خرماش. (1999). : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث. *مجلة الاقلام*.

141- محمد داود. (2003). *معجم التعبير الاصطلاحي* (المجلد 1). القاهرة، القاهرة : دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع.

142- محمد زغلول سلام. (د.س). *المسرح والمجتمع في مئة عام* (المجلد دط). الاسكندرية، مصر : منشأة المعارف.

143- محمد زكي العشماوي. (دس). *المسرح أصوله واتّجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة* (المجلد1) (دط). بيروت: دار النهضة

144- محمد عابد الجابري. (2010). *التواصل نظريات وتطبيقات الكتاب الثالث* (المجلد 1). بيروت، لبنان: سلسلة فكر ونقد، المكتبة العربية للأبحاث والنشر.

145- محمد عبازة. (1997). *تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس* (المجلد 1). تونس: دار سحر للنشر.

146- محمد عباس حنتوش عمران. (2019). *جماليات تشكيل الجسد المسرحي* (المجلد ط1). عمان، الأردن : دار الرضوان للنشر ولتّوزيع

147- مخلوف بوكروح. (2004). *التلقي والمشاهدة في المسرح* ، (المجلد1)،(دط). الجزائر : ،مؤسسة فنون وثقافة..

148- مصايف محمد. (1981). *فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث* (المجلد 2). دم: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

3- المراجع الأجنبيّة:

1- **A**nne Ubersfeid**) .**sd .**(***Notes sur la Dénégation théâtral***.**paris: union générale**.**

2- Dictionnaire Encyclopédique **.(1993) .***interprétation ,compréhension d'uneœuvre***.: .**paris ،france**.**

3- Marco de Marinis **.(1976) .***Emotion et interprétation dans l'expérience du spectateur au théâtre***.**paris: Edcoil**.**

4- patrice pavis **.(1980) .***pour une esthetique delareception theatral***; .**paris: P.U.deLille**.**

5- Pavel Campeanu ***: .(1975) .****un rôle secondaire***.** paris: :le spectateur, sémiologie de la représentation, Edition**.**

6- Roland Barthes **.(1970) .***S/Z***, .** France **:** édition du seuil

4- الرّسائل والأطروحات:

1- بلحوالة سهيلة. (2006/2005). اللّغة في المسرح الجزائري بين طبيعة النّص وجمالية التلقي. (رسالة ماجستير مطبوعة، المحرر) تلمسان، الجزائر : جامعة عبد القادر بلقايد .

2- جدو سميرة. (2007-2008). عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام مذكرة مطبوعة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب،، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري ، قسنطينة ،الجزائر.

3- خلود بنت عبد الله ابراهيم النازل. (2020). *نظرية التلقي في الدّراسات اللغويّة* (المجلد 1). (سلسلة الرّسائل الجامعيّة، المحرر) طنطا:: دار النّابغة للنّشر والتّوزيع..

4- ختالة عبد الحميد،(2016/2015): المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي –تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية –بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي – مذكرة دكتوراه مشورة – كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة وآدابها مصلحة الدراسات العليا - جامعة باتنة .

5- فوزية عكاك. (2001/2000). *التحليل السيميولوجي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع.* (رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،قسم علوم الإعلام و الاتصال،، المحرر) الجزائر: جامعة الجزائر.

6- غريبي عبد الكريم. (2012/201). *الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس .* (رسالة ماجستير منشورة، المحرر) تلمسان، الجزائر: جامعة تلمسان .

7- مفتاح مخلوف. (2008/2007). *الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي ،الدالية أنموذجا* . الجزائر: ،مخطوط ماجستير.

8- حلاسي وردة. (2016-2017). *المسرح الجزائري المعاصر (2004-2014) بين النص والعرض دراسة سيميائية لنماذج مختارة* . عنابة : مذكرة دكتوراه مطبوعة ،جامعة باجي مختار - شعبة الادب العام والمقارن ، تخصص الادب التمثيلي

- **المجلّات والدّوريات:**

1- أحمد الماجد. (6 2, 2023). العرض المسرحي الناجح الأسس والمقوّمات . *المجلة العربية* .

2- البشير ضيف الله. (20 3, 2023). ثنائية المتلقي / المشاهد في الفكر النّقدي المعاصر ... المتلقي المسرحي نموذجا. *مجلة اللغة العربية المجلد 25 العدد2*، الصفحات 555-571..

3- أنوال طامر. (2018). ضمنية الخطاب في المسرح. *مجلة انسانيات*، صفحة 36/23.

4- خالد علي مصطفى و ربى عبد الرضا عبد الرزاق. (31 مارس, 2016). مفهومات نظرية القراءة والتلقي. *مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، 20.*

5- أخضر قمور. (1 6, 2021). أزمة النص المسرحي في الجزائر ومظاهرها. *مجلة النص ، المجلد8، العدد1* الصفحات 503-516.

6- باتريس بافيس. (1992). سيميولوجيا المسرح. (تر : سباعي السيد) *مجلة المسرح المصرية*.

7- بن سلطان حاج وأخرون. (12, 2017). وضعية عملية اختيار حراس المرمى كرة القدم الجزائرية بين الأسس العلمية والطرق التقليدية لذي الفئة العمرية تحت 17 سنة. مجلة العلوم والتكنولوجيا للنشاطات البدنية والرياضية(14)

8- بن مسعد محمد العربي. (21 7, 2018). أمبرتو ايكو، الدلالة الموسوعيّة وسيميائية التلقي. سيميائيات دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب -جامعة أحمد بن بلة وهران 1 ، ع (14)، الصفحات 54-60.

9- بن نعمة بن عودة وأخرون. (2017). واقع اختيار اللاعبين في كرة القدم الجزائرية تحت 20 سنة بين المنهج العلمي والتقليدي. مجلة العلوم والتكنولوجية للنشاطات البندية والرياضية، 45.

10-بومعيزة فاطيمة. (2017). نظرية القراءة والتلقي مرجعيات ومفاهيم . مجلة النص ، صفحة 169.

11-حسين خمري. (1999). نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية ، دار اهدى ، – الجزائر ع65. مجلة العلوم الانسانية -جامعة منتوري ، الصفحات 173-184.

12-.حمومي أحمد. (2000). التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر . مجلة انسانيات.

13-جاب الله أحمد. (دس). جاب الله أحمد:العلامة والعم المسرحي ، قسم الادب العربي كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والنسانية ،جامعة محمد خيضر بسكرة، الملتقى الثالث السيمياء والنّص الأدبي. الملتقى الثالث السيمياء والنّص الأدبي (الصفحات 1-20). بسكرة: كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والنسانية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر

14-محمد بابا علي. (2015/2014). *جمالية تلقي الرواية الجزائرية رواية سراداق الحلم والخديعة لعز الدين جلاوجي –أنموذجا –*. وهران، الجزائر : جامعة وهران ،كلية الآداب والفنون،.

15-محمد خير البقاعي،. (1 يوليو/ سبتمبر, 1998). تلقي رولان بارت، في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (لذة النص نموذجا،). (1، المحرر) *مجلة عالم الفكر الكويت*

16-رئيف كرم. (1996). السمياء و التجريب المسرحي . (24، المحرر) *مجلة الفكر*(العدد3)

17-علي حمودين، المسعود القاسم. (25 جوان , 2016). إشكالات نظرية التلقي، المصطلح، المفهوم، الإجراء. مجلة الأثر جامعة قاصدي مرباح- ورقلة-، صفحة 311

18-فولفانغ إيزر. (1994). التفاعل بين النص والقارئ. (الجيلالي الكدية، المحرر) *مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية*.

19-شاشو سداوي. (2018). مكانة الاختبارات والياسات العلمية عند عملية اختيار اللاعبين في كرة القم الجزائرية تحت 18 سنة. المجلة العلمية العلوم والتكنولوجية للنشاطات البدنية والرياضية

20-م هـ ابرامز. (1998). المدارس النّقدية في معج المصطلحات الادبية. (عبد الله معتصم الدّباغ، المحرر) مجلة الثقافة الأجنبية العدد3.

21-عبد العزيز حمودة. (أبريل, 1998). المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،". (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المحرر) *مجلة عالم المعرفة،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها*.

22-سعد الدين بن شنب. (2014). المسرح العربي لمدينة الجزائر. (عائشة خمار-، المحرر) *مجلة الثقافة وزارة العالم والثقافة*.

23-فاضل سويداني علي. (مارس, 1998). دور الجمهور في تكامل العرض المسرحي. *المجلة الجزائرية للإتصال،العدد ،02*.

24-محمد أحمد ربيع. (1992). *دراسات في الأدب العربي الحديث* (المجلد دط). برش: دار الكندي للنشر والتوزيع.

25-محمد اسطنبولي. (25 سبتمبر/أكتوبر, 1976). تاريخ المسرح في الجزائر. *مجلة آمال*.

26-محمد عبد البشير مسالتي. (04 ديسمبر/ كانون الأول, 2014). مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية،. *مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية*

27-مليكة حفيان. (2003). نظرية التلقي في التراث البلاغي العربي. (كلية الآداب بني ملال، المحرر) *مجلة الحياءد*

28-*نادر كاظم. (2003). المقامات والتلقي - بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث- (المجلد 1). عمان، الاردن: المؤسسة العربية للدراسات والنّشر.*

29- نبيلة ابراهيم. (1984). القارئ في النّص نظريّة التّأثير والاتّصال. ،مجلة فصول المصريّة(1)، صفحة 103.

- **المو اقع الإلكترونيّة:**

1- عبد العزيز طليمات. (2003). *فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات ،قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات* . المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم: ،24.

2- عبد الكريم بن عيسى. (2023). *فايس بوك* .ttps://www.facebook.com/groups

3- علي بخوش. (2008). تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي. *بحث مقدم ضمن ندوة عقدتها جامعة محمد خيضر بسكرة*. بسكرة: جامعة محمد خيضر بسكرة www.mohamedrabeea.com

4- عواد علي،. (5 11, 2016). *جريدة العرب* . (علي عواد، المحرر) تاريخ الاسترداد 2023، من .https://alarab.co.alk

5- كامل الشي ارزي. (5 7, 2020). *رحلة محمد شرشال نحو البحث في الفعل المسرحي* . تاريخ الاسترداد 31 12, 2023، من https://www.facebook.com/groups: h

6- سليماني ياسين. (19 12, 2022). *الجزائري لطفي بن سبع: أنا أفضل مخرج مسرحي، http://www.masrahona.com*. تاريخ الاسترداد 9 1, 2024، من http://www.masrahona.com.

7- خلوف بوكروح. (1998). *الحدث المسرحي والجمهور - دراسة وصفيّة تحليليّة للتّجربة المسرحيّة الجزائريّة* -. الجزائر: http: // www.ccdz.cerist.dz/ admi.

8- مصطفى كاتب. (22 جويلية, 1985). *جريدة الشعب*(العدد47)، 11.

9- مصطفى كاتب. (16 فيفري, 1985). *جريد أضواء الأسبوعية* (العدد63)، 18-19.

10- منذر عياشي. (دس). *الأسلوبية وتحليل النّص* (المجلد دط). حلب، سوريا : مركز الانماء الحضاري .

11- منية برناط أماسي. (17 8, 2023). *التراث والمسرح*. (تلفزيون الشارقة، المحرر) تاريخ الاسترداد 2023، من (https://youtu.be/9r80SrGrALo.

12- مهدي سلمان. (7 7, 2007). *المسرح و التأويل التراكمي، تاريخ المعالجة*. تاريخ الاسترداد 30 12, 2023، من http.masrahione.com :www.// على الساعة: 14:00

13- ميم مختار. (2013). فاعلية استخدام الوسائط المتعددة في تطوير خطط اللعب الدفاعية للاعبي كرة القدم. *المجلة العلمية لعلوم وتقنيات الأنشطة البدنية والرياضية* (10)، 52.

14- ناصر علي. (30 أوت, 2006). *التلقي في الخطاب المسرحي* ، تاريخ المعالجة 30على الساعة 16:00. تاريخ الاسترداد 29 12, 2023، من http://www.ju.edu.jo/publication/cultural%20magazine/khtab.htm

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	العنوان	
	الإهداء	
	شكرو عرفان	
1	المقدمة	أ
2	الإشكالية	د
3	فرضيات البحث	هـ
4	أهداف البحث	هـ
5	أهميّة البحث	هـ
	أسباب اختيار الموضوع	و
المدخل الإطار المنهجيّ والمفاهيمي للدّراسة		
أولا- منهجية الدّراسة واجراءاتها الميدانيّة		
1-1-	منهج الدراسة	4
2-1-	مجتمع البحث	5
3-1-	عينة البحث	
4-1-	المسرحيات موضوع الدراسة	5
5-1-	أدوات البحث العلمي	6
1-5-1-	الاستبيان	6
2-5-1	الوسائل الاحصائية المستعملة	7
6-1	الدراسة الاستطلاعية	7
7-1-	الدراسات السابقة	8
1-7-1-	الدراسات الاجنبية	8
1-1-7-1-	- دراسة روبرت هولب تحت عنوان : نظريّة التّلقي ترجمة الدّكتور"غزالدّين إسماعيل.	8
2-7-1-	الدراسات العربية	9

1-2-7-1-	الدّراسة الأولى للدّكتور "ناظم عودة " بعنوان " الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقي .	9
2-2-7-1-	دراسة الدّكتور المصريّ "عبد الحميد خنورة " بعنوان التلقي وجمهور المسرح .	10
1-7-3-	الدراسات الأكاديمية العربية	11
1-3-7-1-	دراسة "مخلوف بوكروح " الحدث المسرحي والجمهور" دراسة تحليلية وصفيّة للتجربة المسرحية الجزائرية 1998/1997"	11
1-3-7-2-	الدراسة الأكاديمية الخاصة بالدكتورة "حلاسي وردة" تحت عنوان : المسرح الجزائريّ المعاصر (2001-2014) بين النّص والعرض –دراسة سيميائيّة في نماذج محتارة –	12
ثانيا - مصطلحات ومفاهيم خاصّة بالموضوع :		
	تمهيد	13
2-1-	القراءة	13
2-1-1-	التّعريف اللّغوي للقراءة	13
2-1-2-	التّعريف الاصطلاحي للقراءة	13
2-1-3-	أنواع القراءة :	16
2-1-3-1-	القراءة التّأويليّة	16
2-1-3-2-	القراءة الايديولوجيّة	17
2-1-3-3-	القـــراءة الـــتّاريـــخيّة	18
2-2-	المشاهدة	19
2-2-1-	مفهوم المشاهدة لغة	19
2-2-2-	مفهوم المشاهدة اصطلاحا	20
2-2-3-	أنواع المشاهد	20
2-2-3-1-	المشاهد الضّمني	20
2-2-3-2-	المشاهد المقصود	20

-3-3	العرض المسرحي	20
-1-3-3	مفهوم العرض	21
-2-3-3	خصائص العرض المسرحيّ :	22
3-3-3	عناصر العرض المسرحي	24
-3-3-3-2	الشّخصيّات التّمثيليّة في الخطاب المسرحيّ:	25
4--3-2	وظائف ديكورات العرض المسرحي:	26
-5-3-2	السّينوغرافيا وجمالياتها	26
-4-2	مفهوم التلقي	27
-1-4-2	المفهوم اللّغوي للتّلقي	28
-2-4-2	المفهوم الاصطلاحي للتّلقي	28
-3-4-2	مفهوم الاستقبال في المسرح	29
-4-4-2	التّلقي المسرحيّ	29
-5-4-2	مهمّة المتلقيّ	30
الفصل الأوّل : التلقي المسرحي ألياته ومرجعياته		
	تمهيد	32
أولا: الأصول المعرفيّة و الفلسفيّة لنظريّة التّلقيّ33		
1-1	الجذور والإرهاصات:	33
-1-1-1	التلقي لدى أرسطو	34
-2-1-1	الشّكلانيّة الرّوسيّة	36
-3-1-1	المدرسة البنيوية	38
-4-1-1	الفينومينولوجيا (الفلسفة الظاهرية)	39

1-4-1	فينومينولوجيا هوسرل	40
-2-4--1	التّأويل الفينومينولوجي	41
1-2-4-1	فينومينولوجيا رومان إنغاردن	42
2-2-4-1	هيرمونيطيقا جورج غادامير	44
3-2-4-1	فينومينولوجيّة "مارتن هايدغر	46
-5-1	الرّواد المؤسسون لنظريّة التّلقي	47
-1-5-1	التّلقي لدى" هانز روبيرت ياوس"(JAUSS ROBERT HANS)	49
-1-1-5-1	أهم المفاهيم الإجرائية عند ياوس	50
1-1-1-5-1	أفق الانتظار(التوقع) (attente'd horizon)	50
-2-1-1-5-1	تغيير الأفق	50
3-1-1-5-1	المسافة الجماليّة : esthétique Distance:	50
-4-1-1-5-1	اندماج الآفاق horizons' fusion	51
-5-1-1-5-1	منطق السّؤال والجواب	51
-2-5-1	التّلقي عند فولفغانغ إيزر(1926-2007)(Iser wolfgang):	52
1-2-5-1	القارئ الضّمني :implicite lecteur	53
-2-2-5-1	مو اقع اللاّتحديد : indéterminations'd lieux	53
-3-2-5-1	السّجل النّصي: le texte du répertoire:	55
-4-2-5-1	الاستراتيجيات النّصيّة les textural stratégies	55
-5-2-5-1	وجهة النّظر الجوالة les mobile vue de ponant:	55
-6-2-5-1	مستويات المعنى	56
-3-5-1	مقارنة بين "ياوس"(JAUSS ROBERT HANS) " و"أيزر (Iser wolfgang)	56
-6-1	مستويات التّلقي	57
-1-6-1	-المستوى المبتذل	57
-2-6-1	المستوى الرّفيع	57

-7-1	-أنواع القارئ	58
-1-7-1	القارئ المثالي	58
-2-7-1	القارئ المعاصر	58
-3-7-1	القارئ النموذجي	58
-4-7-1	القارئ المخبر	58
-5-7-1	القارئ المستهدف	58
-6-7-1	القارئ الضمني	58
-8-1	مستويات التّلقي والجمهور المسرحيّ :	59
-1-8-1	التلقي الايجابي	61
-2-8-1	التلقي السلبي	62
ثانيا : التّلقي والفنّ المسرحيّ		
	تمهيد	
-1-2	ظروف ظهور التّلقي المسرحيّ	62
-1-1-2	التّفكيك الأحادي المعنى	67
-2-1-2	العرض المسرحي لا يشكل أسلوبا اتصاليا	67
-3-1-2	الحديث عن ردود فعل الجمهور حول العمل الفني	67
-2-2	مقاربات التّلقي المسرحيّ	67
-3-2	نظريّات التّلقيّ المسرحيّ	68
-1-3-2	القراءة المزدوجة لدى "دومارسي "	69
-2-3-2	التّلقي المسرحي لدى أوبيرسفيلد Ubersfeid	70
-3-3-2	باتريس بافيس وجمالية التّلقي المسرحيّ	71
-4-3-2	دومارينيز و تجربة المتفرّج بين الانفعال والتّأويل	73
-4-2	التّلقي والعرض المسرحيّ	73
الفصل الثّاني: المسرح الجزائريّ بحث في المفهوم والنّشأة والتّطور		

	تمهيد	82
أوّلا - مفاهيم ومصطلحات (المسرح ،والمسرحيّة)		
-1-1	مفهوم المسرح (لغة – اصطلاحا)	-83- 82
-2-1	مفهوم المسرحية (لغة – اصطلاحا)	86-85
-3-1-	الفرق بين المسرح والمسرحيّة	86
ثانيا - أصول الفنّ المسرحيّ الجزائريّ وجذوره		
	تمهيد	
-1-2	أصول الفنّ المسرحيّ الجزائري:	87
-1-1-2	الأصول غير العربيّة للمسرح الجزائريّ	89
-2-1-2	الجذور العربيّة الإسلاميّة للمسرح الجزائريّ	90
-3-1-2	الأصول العربية الإسلامية للمسرح	90
-4-1-2	أصول الفن المسرحي أثناء الحكم العثماني	91
-2-2	البدايات الأولى للمسرح الجزائري	92
-3-2	عوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر	93
-1-3-2	النّوادي والجمعيّات الثّقافيّة	95
-2-3-2	ودادية الطلبة المسلمين:	96
-3-3-2	جمعيّة المهذبيّة	96
-4-3-2	- فرقة محمد منصالي:	96
-5-3-2	السّكاتش والملمح الجديد للمسرح الجزائري:	
ثالثا : نشأة المسرح الجزائريّ		
-1-3	مراحل تطور المسرح الجزائري:	98
-1-1-3	مراحل تطور الفنّ المسرحيّ الجزائريّ قبل الاستقلال:	98
-2-1-3	مراحل تطور الفنّ المسرحيّ الجزائريّ بعد الاستقلال:	101
رابعا :قضيّة الإخراج المسرحيّ الجزائريّ وإشكاليّة اللّغة:		
-1-4	فن الإخراج المسرحيّ وآلياته	104

107	الإخراج ،وملامح التّجربة الإخراجية في المسرح الجزائري	-1-1-4
107	الإخراج في المسرح الجزائري المعاصر:	-2-1-4
109	المسرح الجزائريّ وإشكاليّة اللّغة:	-2-4
109	اللغة المنطوقة بين الفصحى والعاميّة	-1-2-4
112	اللّغة المسرحيّة غير اللّفظيّة (الأنساق اللّغوية غير اللّفظيّة في المسرح)	-2-2-4
113	لغة الجسد أو البانتوميم :	-1-2-2-4
114	السّينوغرافيا كلغة مسرحيّة	-2-2-2-4
114	لغة الصّورة المسرحيّة في العرض	-3-2-2-4
115	لغة المؤثرات المسرحيّة والاكسسوار:	4-2-2-4
	خلاصة الفصل	
	الفصل الثّالث قراءة في النّصوص والعروض المسرحيّة محلّ الدّراسة	3
118	تمهيد	
118	جدول تاريخ ومكان المسرحيات	
119	أوّلا : البطاقة التّقنيّة للمسرحيّات المدروسة	1-3
119	البطاقات الفنية ،والتّقنيّة للعروض المسرحية المدروسة :	1-1-3
120	البطاقة الفنية لممثلي المسرحيات المدروسة	2 -1-3
120	الشّخصيّات في المسرحيّات المدروسة:	3-1-3
122	ملخصات المسرحيات المدروسة	4-1-3
122	الورقة التّعريفيّة لمسرحية " ليزيميقري	1-4-1-3
123	الورقة التّعريفيّة لمسرحية " مانيا"	-2-4-1-3
124	الورقة التّعريفيّة لمسرحية " صهيل"	-3-4-1-3
125	بناء الفعل الدرامي ووتيرة الأحداث في المسرحيات المدروسة:	-5-1-3
125	الفعل الدّراميّ وفعاليّة العمل المسرحيّ:	-1-5-1-3
126	الفعل الدّرامي في مسرحيّة ليزيميقري	-1-1-5-1-3

-2-1-5-1-3	الفعل الدّرامي في مسرحيّة مانيا	127
-3-1-5-1-3	الفعل الدّرامي في مسرحيّة صهيل	128
-6-1-3	ملخّصات المسرحيّات محلّ الدّراسة :	129
-7-1-3	حليل عناوين المسرحيات حسب رؤى المخرج والمتلقي:	131
-1-7-1-3	قراءة في عنوان مسرحية" ليزيميقري"	131
-2-7-1-3	قراءة في عنوان مسرحية" مانيا"	132
-3-7-1-3	قراءة في عنوان مسرحية" صهيل"	132
-8-1-3	دلالات أسماء الشّخصيات في كل مسرحية	133
-1-8-1-3	دلالات أسماء الشّخصيات في مسرحيّة" ليزيميقري"	133
-2-8-1-3	دلالات أسماء الشّخصيات في مسرحيّة "مانيا "	134
-3-8-1-3	دلالات أسماء الشّخصيات في مسرحيّة صهيل "	135
ثانيا - تحليل علامات عناصر العروض المسرحية المدروسة:		
-2-3	رزنامة العروض المسرحية المدروسة	136
1-2-3	مشاهد العرض الأول" ليزيميقري"	136
-1-1-2-3	جدول فئة الشّكل لمشاهد العرض الأول" ليزيميقري' الرسائل اللغوية / والرسائل غير اللغوية	136
-1-1-1-2-3	قراءة في جدول فئة الشّكل العرض الأول: ليزيميقري	148
2-1-1-2-3	قراءة في جدول فئة المضمون بعد قراءة ومشاهدة العرض المسرحي:	148
-3-1-1-2-3	قراءة في جدول فئة المضمون العرض الأول " ليزيميقري"	149
4-1-1-2-3	"البعد التّربوي للعرض المسرحي "ليزيميقري	150
-5-1-1-2-3	البعد الجمالي للعرض المسرحي "ليزيميقري	151
-2-2-3	مشاهد العرض الثاني " مانيا "	153
-1-2-2-3	جدول فئة الشّكل : للعرض المسرحي الثاني "مانيا" الرسائل اللغوية / والرسائل غير اللغوية	153
2-2-2-3	قراءة في جدول فئة الشكل العرض الثاني"مانيا	164

3-2-2-3	قراءة في جدول فئة مضمون بعض مشاهد العرض الثّاني "مانيا"	166
4-2-2-3	البعد التربوي للعرض المسرحي مانيا"	167
5-2-2-3	البعد المعرفي للعرض المسرحيّ "مانيا":	168
-3-2-3	مشاهد العرض الأول" صهيل "	171
1-3-2-3	جدول فئة الشّكل : للعرض المسرحي الثالث "صهيل" الرسائل اللغوية / والرسائل غير اللغوية	171
--2-3-2-3	قراءة في جدول فئة الشكل العرض الثالث "صهيل "	178
-3-3-2-3	قراءة في جدول فئة مضمون بعض مشاهد العرض الثّالث "صهيل"	180
-3-5-2-3	البعد التربوي للعرض المسرحي" صهيل"	181
-4-5-2-3	البعد المعرفي للعرض المسرحي" صهيل"	181
-5-5-2-3	البعد الجمالي للعرض المسرحي" صهيل"	181
-6-5-3-3	خلاصة الفصل	123
4	الفصل الرابع :المسرح الجزائريّ بين القراءة والمشاهدة إحصاء وتحليل آراء المتلقين- دراسة ميدانيّة -	
	تمهيد	185
-1-4	مجتمع البحث وعينته	185
-2-4	الطريقة والأدوات	185
-1-2-4	المقاييس الاحصائية	185
-3-4	الفترة الزّمنيّة التّي قضتها عيّنة الدّراسة في تردّدهم على قاعات العروض	186
-1-3-4	التحليل الكمي	186
-2-3-4	التحليل الكيفي	187
-3-3-4	تلقي العروض المسرحيّة	187
4-4	وصف عيّنة البحث	188
-5-4	مجالات الدراسة	188
1-5-2	المجال البشري	188

2-5-2	المجال الزمني	188
3-5-2	المجال المكاني	188
-6-4	أدوات البحث	188
-1-6-4	الاستبيان - دراسة محاور الاستبانة -	189
-2-6-4	الخصائص السّيكومترية لأداة الدّراسة:	190
-1-2-6-4	صدق الأداة.	190
-1-1-2-6-4	صدق المحكّمين:	190
-2-1-2-6-4	ثبات الأداة:	190
-7-4	معامل الثبات ومعامل الصّدق الذّاتي	191
-1-7-4	الموضوعية	191
-2-7-4	الوسائل الاحصائية	191
-1-2-7-4	النسب المئوية	191
	خلاصة الفصل	191
ثانيا - عرض النّتائج ومناقشتها:		
-1-2	عرض وتحليل نتائج المحور الأوّل: محور المعلومات الشّخصيّة	192
-1-1-2	قراءة في جدول للإجابات على أسئلة المحور الأول من الاستبيان محور المعلومات الشخصية	193
-2-2	عرض ومناقشة النتائج أسئلة المحور الثّاني المتعلقة بالتّلقي المسرحي قبل العرض	193
-3-2	عرض ومناقشة نتائج المحور الثّالث : التلّقي أثناء العرض المسرحي:	217
-4-2	عرض ومناقشة نتائج المحور الرابع أراء المتلقي بعد مشاهدة العرض المسرحيّ	235
-5-2	عرض و تحليل و مناقشة النتائج	235
-6-2	عرض و تحليل و مناقشة نتائج الفرضيّات	236
	خاتمة	237

	الاستنتاجات	273
	التوصيات و الاقتراحات	274
المراجع و المصادر		
المصادر العربية والأجنبية		
	المصادر العربية.	341
	المقالات والمجلات العلميّة:	347
	الرسائل الجامعيّة	353
	المراجع باللغة الأجنبية	353
	المو اقع الالكترونية	354
	الملاحق	357
	فهرس المحتويات	359
	الملخص باللغة العربية و الانجليزية	370

ملخّص الدّراسة

- ملخص اللّغة العربية :

تهدف هذه الدّراسة إلى إبانة رأي المتلقي في المسرح الجزائري المعاصر بين القراءة، والمشاهدة حيث تتمّ هذه العمليّة وفق آليات نظريّة التّلقي، وذلك باختيار نماذج مسرحيّة جزائريّة معاصرة ، وتحديد أفضليّة قراءة النّص ،أو مشاهدة العرض اعتمادا على آراء المتلقين لهذا الفن ،

ونظرا لطبيعة الموضوع فقد اعتمدنا المنهج الوصفي المناسب لهذه المقاربة وذلك بتوزيع استمارة استبيان على عيّنة من جماهير المسرح الوطني الجزائري "**محي الدّين باشطارزي**" وكذا المسرح الجهوي "**صراط بومدين**" سعيدة ، للكشف عن آراء المتلقين ،والتّوصّل إلى نتائج حقيقيّة من خلال دراسة استطلاعية ميدانية ،حيث تمّ الاعتماد على برنامج الرّزم الاحصائيّة " spss" للتّوصل إلى نتائج حقيقيّة من خلال مجموعة من الوسائل الاحصائيّة ،متمثّلة في اختبار حسن المطابقة "كاي تربيع "واختبارات معامل الارتباط ،وقد خلصنا إلى عدّة نتائج أهمّها :أنّ عملية المقابلة والاحصاء بينت أنّ الجمهور الجزائري يُفضل مشاهدة العروض المسرحية على الرّكح في المسارح، ودور العرض على قراءة المتون النّصيّة للمسرحيات المكتوبة فقط ، كما أنّه الجمهور يُشجع الفن المسرحي مع مختلف الفنون الأحرى، ويسعى لمعرفتها ويبحث عن كل جديد في هذا المجال.

الكلمات المفتاحيّة: المسرح / المسرحية / التلقي المسرحي / القراءة/ المشاهدة /العرض المسرحي

- **Abstract:**

This study aims to clarify the recipient's opinion on contemporary Algerian theater between reading and watching, as this process is carried out according to the mechanisms of reception theory, by choosing contemporary Algerian theatrical models, and determining the preference for reading the text, or watching the show based on the opinions of the recipients of this art,

Due to the nature of the subject, we adopted the appropriate descriptive method for this approach by distributing a questionnaire to a sample of audiences of the Algerian National Theater "**Muhieddine Bachtarzi**" as well as the regional theater **"Sirat Boumediene"** Saida, to reveal the opinions of the recipients, and reach real results through a field survey study, where the statistical package program **"SPSS"** was relied upon to reach real results through a set of statistical means, represented in the goodness of fit test "Chi-square" and correlation coefficient tests, and we concluded several results, the most important of which are: The interview and statistics process showed that the Algerian audience prefers to watch theatrical performances On stage in theaters and cinemas, they only read the texts of written plays, and they are also an audience that encourages art and the arts, and searches for everything new in this field

Keywords:

Theater / play /theatrical reception / reading / watching / theatrical performance