الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات

شهادة مشاركة

يتشرف السيد رئيس قسم اللغة والأدب العربي ومدير مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق بمنح

هذه الشهادة للدكتور (ة) : **محمد سعدون** **جامعة محمد بوضياف المسيلة**

لمشاركته (ها) الفعالة في اليوم الدراسي: **المسرح والثورة** في طبعته الثانية بتاريخ 28 فيفري 2018

بقاعة عبد المجيد علاهم ، بمداخلة موسومة بـ: **البناء الفني في المسرحية الثورية الجزائرية**

رئيس قسم اللغة والأدب العربي

الدكتور : رحمون بوع

رئيس قسم اللغة والأدب العربي

مدير المخبر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة
كلية الآداب واللغات

الدكتور محمد سعدون
الرتبة: أستاذ محاضر (أ)
جامعة محمد بوضياف المسيلة

مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق

اليوم الدراسي: المسرح والثورة

التاريخ: 28 فيفري 2018

عنوان المداخلة

البناء الفني في المسرحية الثورية الجزائرية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف- المسيلة

كلية الآداب واللغات

الدكتور: محمد سعدون

الرتبة: أستاذ محاضر(أ)

جامعة محمد بوضياف المسيلة

مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق

اليوم الدراسي: المسرح والثورة

عنوان المداخلة :

البناء الفني في المسرحية الثورية الجزائرية

لا يختلف التلقي المسرحي كثيرا -تلقي الجمهور- عن تلقي النص الأدبي لهانز روبرت ياوس Hans robert yauss غير أن اهتمام النقاد بالتلقي في المسرح ليس عريقا رغم عراقة المسرح الذي ظهر على شكل فن له أهمية قصوى في العصر الإغريقي واللاتيني وما تلاهما من عصور وقد (دعت المعرفة اليونانية إلى أن هناك طريقتين للمعرفة طريق الظن والحواس)[1]، والسبب في ذلك هو أن جمالية التلقي -كما سماها هانز روبرت ياوس- ذاتها كنظرية في الأدب لم تظهر إلا في الستينات في ألمانيا في جامعة كونستانس Constance أو جامعة النخبة على يد

[1]- ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص22.

هانز روبرت ياوس بمساعدة زميله فولفغانغ إيزر wolfgang Iser بالتعاون مع ثلة من طلاب تلك الجامعة.

وبداية ينبغي التعريف بدلالة هذا المصطلح من الناحية الاصطلاحية ومفهوم هذه النظرية الحديثة قبل التوغل في الحديث عن البناء الفني في المسرحية الثورية الجزائرية وسبب التوقف عند نظرية جمالية التلقي هو وجود تلك العلاقة الوطيدة بين النظرية وبين عناصر البناء الفني للمسرحية التي تشهدها الحواس، حيث تنطلق المعرفة من العمل المسرحي (يرى السوفسطائيون أن الحواس هي أصل المعرفة)[1].

دلالة المصطلح: هذا المصطلح الذي وضع عنوانا لهذه النظرية Theorie de la Réception أي نظرية التلقي أو الاستقبال لم يكن مألوفا في حركة النقد في الشرق والغرب معا.

وقد كثر في العربية استخدام مادة التلقي بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان هذا النص خبرا أم حديثا أم خطابا أم شعرا[2]، وربما يكون المصطلح غريبا عن المتكلمين بغير العربية، إذ إن لغاتهم قد تحولت فيها الألفاظ والمصطلحات –خاصة بعد الثورة العلمية– إلى قوالب وتراكيب جامدة تلائم الآلة والمصنع، ودأبوا بذلك على استخدام تلك المصطلحات في حقل الأدب حتى وإن خرجوا عن ضوابط اللغة، ولذلك فإن مصطلح الاستقبال الذي يعني التلقي، كان غريبا عن آذان الناطقين

---

[1]– مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، أفلاطون، دار مكتبة، الهلال، بيروت، لبنان،1983، ص34، 35

[2]– محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص13.

باللغة الانجليزية حتى قال أحدهم بتعبير ساخر (بالنسبة للآذان الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملائمة لإدارة فندق منه إلى الأدب)[1].

وقد ظهر بين المهتمين بهذه النظرية خلاف وجدل في تحديد مفهوم هذا المصطلح ليعبر بدقة عما يهدف إليه أصحاب النظرية، ولم يستطيعوا التمييز بين الاستقبال والاستجابة، حيث أن هناك من يرى بأن "الاستقبال" يرتبط بالقارئ بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النصية، وبالتالي كيف يمكن التمييز بين جماليات الاستجابة وجماليات الاستقبال؟[2] .

إن مصطلح التلقي قد استقطب كلا من نظرية التلقي "هانز روبرت ياوس" وفعل القراءة acte de lecture لفو لفغانغ إيز، وربما لا يتضح التلقي (إلا من خلال نظرية الاتصال Théorie de la communication، ويظهر الاتصال – كما يقول إيزر – في الموضوعات التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل)[3]، فهذا المصطلح: التلقي، الاستقبال، القراءة، جمالية التلقي بتعبير "هانز روبرت يارس"، لاشك أن له علاقة مباشرة بعناصر البناء الفني للمسرح، حيث يتلقى المتفرج الكثير من المعاني والأهداف المسرحية من خلال مشاهدة وتأمل الديكور والأزياء والأضواء المختلفة، ومن ثمة فإن الربط بين النظرية وتطبيقها على المسرح له أهمية بارزة في فهم وإدراك الأبعاد المقصودة من عناصر البناء الفني للمسرح.

---

[1]– روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م، ص7.

[2]– نفسه، ص27.

[3]– فهيمة لحلوحي: جمالية التلقي في رائية عبد السلام بن رغبان الحمصي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة، ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، ماي 2009، ص193.

فالبناء الفني بصورة عامة لا يخلو من لغة رمزية تخدم أهداف الموضوع المسرحي، والديكور بأشكاله ووسائله المختلفة يثير خيال المتفرج، ويعمل على نقله إلى أجواء المسرحية (الناس يذعنون للتخييل، وهو مثير للتعجب والالتذاذ)[1].

ولا يعني البناء الفني الشكل والديكور فقط بل يتعدى إلى الداخل وإلى المضامين التي يعكسها البناء الخارجي، لذلك فإن البناء الفني يستوجب الربط بين الداخل والخارج لكي يتم الأداء بصورة كاملة، ومن ثمة فإن استنطاق النص المسرحي يستوجب تحليل المضامين وعلاقتها بالآليات الخارجة وتأثيرها في المتلقي "المتفرج"، وهذا التحليل يعتمد أساسا على القراءة، ونظرية هانتر روبرت ياوس التأويلية أنجع من غيرها في الدراسة والتحليل، فالمتفرج الذي يمثل القارئ سواء أكان القارئ الممتاز أي الناقد المسرحي الحصيف أم القارئ العادي أم القارئ الضمني، لذلك فإن البناء الفني للمسرح يكون خاضعا لكل أنواع القراء، كما يخضع لتطبيق آليات ومبادئ نظرية التلقي أو الاستقبال كأفق الانتظار والمسافة الجمالية والمتعة الجمالية والتطهير وغير ذلك من المبادئ والقوانين المتعلقة بأسس النظرية.

وربما كان الهدف الأساس الذي سعى إليه "ياوس" من إنشائه لهذه النظرية الجديدة -وإن كانت تنطلق من المذاهب الفلسفية والتيارات النقدية السابقة- هو البحث عن المعنى الأصيل والحقيقة الكامنة في النص من وراء المظاهر الفنية الشكلية للخطاب أي خطاب، وهو في ذلك يشبه سقراط في فهمه للفن الذي ينبغي أن يكون لأجل الحقيقة (الحق لا التمويه هو الذي يجب أن نغذي به النفس)[2].

لقد ركز أرسطو على العلاقة بين النص المسرحي- في شكله ومضمونه- والجمهور، وأفاض في كتابه "فن الشعر" بشكل تفصيلي في هذه العلاقة، وهكذا فإن

---

[1]- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط 1973م، ص162.

[2]- دني هويمان: علم الجمال، تر: ظافر الحسين، الشركة الوطنية، الجزائر، ط2، 1975م، ص21.

أي دراسة تتناول البناء الفني للمسرح ينبغي أن تنطلق من عملية الربط بين الداخل والخارج، وقد اهتم النقاد في التلقي بين طبيعة النص ومعطياته اللغوية والفنية وبين المتلقي بالاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي، وبذلك فإننا نجد التقارب واضحا في هذا الجانب بين المدرستين اليونانية والعربية، حيث أولى كل منهما أهمية للعلاقة بين النص وحياة المؤلف وبينهما وبين المتلقي قارئا أو جمهورا.[1]

وعناصر البناء الفني في المسرحية تتمثل في:

1-الكاتب: الذي يؤلف النص انطلاقا من موضوع معين سواء أكان تراثيا أم حداثيا، ويكون لأسلوبه في كتابة المسرحية أثر بالغ لدى الجمهور ولدى المؤدين "الممثلين"، ومن ثمة فإن الكاتب المسرحي يراعي البيئة وأذواق الجمهور عند اختياره للنص من حيث الصياغة اللغوية، كما يراعي الطبقة التي ألف لأجلها النص المسرحي، ففي مسرحية أول نوفمبر 1954 بعنوان "ماذا لو عاد الشهداء؟" من تأليف وإخراج عمار بناني، وهي مؤلفة للأطفال وقد راعى فيها المستوى الإدراكي للطفل، وضمنها أحداثا مستمدة من الواقع، وكان الممثلون من الأطفال، وحملت المسرحية رموزا ثورية أراد المؤلف أن يغرسها في نفوس الأطفال، لينشأوا نشأة ثورية من حب للوطن وحماس للجهاد والكفاح، وأدى الحوار فيها دورا مهما في التأثير على جمهور الأطفال.

وهناك مسرحيات جزائرية تخص الكبار وهي كثيرة.

ولا يعني البحث سرد أحداث تلك الروايات بقدر ما يعنيه إبراز العناصر الفنية التي قامت عليها المسرحية الثورية الجزائرية وهي عناصر تكاد تكون مشتركة بين كل الروايات العالمية إلا فيما يتعلق بالفكرة وبعض وسائل الديكور.

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، ص13.

2-الممثلون أو المؤدون: وهذا العنصر البنائي الذي تقوم عليه المسرحية بشكل أساسي وجذري وتنوع الممثلين والأزياء والألوان في اللباس يشكل عنصر جذب قوي للمتفرج، حيث يتعلق نظر المتفرج ووجدانه وفكره بالممثلين في مظاهرهم وأصواتهم وحركاتهم ويربط المتفرج بين الديكور وبين الأدوار المؤداة والحركات المختلفة التي يقوم بها الممثلون، ولا شك أن المسرحيات الثورية قد راعى فيها المخرج نوعية اللباس كاللباس العسكري وبعض الوسائل الأخرى كالبندقية وغيرها.

3-الجمهور: يتشكل المسرح من حيز معين يشمل في جانبه الجمهور المقابل لخشبة المسرح أو الركح، ويعمل المؤلف أو المخرج على إحداث التفاعل بين الجمهور والممثلين من خلال وسائل عدة كاختيار الموضوع والممثلين البارعين في الأداء من حيث الأصوات والحركات واللباس، بالإضافة للغة المعبرة والألفاظ المؤثرة.

4-الجوانب المرئية: كالأزياء والإضاءة ويسهم هذا العنصر في التركيبة الفنية للمسرحية، وقد أخذت المسرحيات الثورية هذا العنصر من خلال التأثر بالمسرحيات العالمية والعربية المترجمة التي بدأ المسرح العربي يهتم بها كمسرحيات شكسبير "روميور وجولييت، وهملت، وعطيل".

5-النص المسرحي: غالبا ما كانت النصوص المسرحية المتعلقة بالثورة تؤخذ من مواضيع وأحداث واقعية، مما يجعل المسرحية الثورية الجزائرية تقوم على الأداء الواقعي باعتبار أن الفن بالنسبة للمؤلف أو المخرج يأتي في الدرجة الثانية بعد الحدث أو الموضوع، وإن كان الكاتب او المخرج يراعي كل الجوانب الفنية التي تخدم موضوعه كالخلفية التي تكون مزخرفة وجذابة ومعبرة.

وينبغي الإشارة إلى أن الحصار الاستعماري جعل المسرح الجزائري محدودا في قيمته الفنية والإبداعية نظرا للهيمنة الاستبدادية، ونجم عن ذلك إنشاء أعمال

مسرحية تقوم على وسائل بسيطة إلا أن انتشار المسرحيات في أرجاء الوطن كان معتبرا، وكان الدافع الأساس هو الثورة لإخراج المستعمر، وإلى جانب المسرح الوطني كان هناك بالموازاة مسرح استعماري يهيمن على المسارح، وقد جند له المستعمر علماء مختصين في المسرح وذلك من أجل طمس الهوية الوطنية وغرس المبادئ الخاصة بالمستعمر.

6-الحوار: وهو من أهم عناصر البناء الفني للمسرحية، ويكون على شكل مستويات، مما يجعله عاديا أو عميقا حسب شخوص المسرحية (إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية)[1]، وبالتالي فإن الحوار هو الأداة الأساسية للمؤلف للتعبير عن كل جوانب المسرحية (فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية، ويقيم برهانا ويجلو الشخصيات، ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يصطلح بها الحوار وحده)[2].

وعند مشاهدة المسرحية الثورية الجزائرية يستطيع الناقد أن يستنبط جوانب عدة تمثل الخصوصية الجزائرية الثورية من حيث التفكير والمعتقد والسلوك، وبالتالي فإن البناء الفني بشكل عام يمثل بوضوح ثقافة الشعب الجزائري ومجريات الأحداث الاجتماعية، ولعل أبرز جانب هو الجانب الثوري، ولم تكن النصوص الثورية المسرحية مستقاة بشكل جزئي انطباعي من واقع المجتمع ولكنها توحي للمتلقي "المتفرج" بالدلالات العميقة والإشارات الدقيقة في وصف المجتمع الجزائري إبان الثورة، واعتماد نظرية التلقي في دراسة النص على البعد الإنساني وعلى لغة النص وما توحي به الرموز المجازية من أبعاد فكرية وفنية يجعل النص ذا حدث ممكن كما

---

[1]- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 1962، ص411.

[2]- علي أحمد باكثير فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د.ط، ص81.

يقول إيزر[1]، وبالتالي فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لا بد أن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية في تلك الدراسات وما تقدمه نظرية "ياوس" من افتراضات وتفسيرات للخطاب مهما كان نوعه.[2]

والنقد حين يتناول تحليل المسرح الجزائري على ضوء هذه النظرية يستطيع أن يكشف عن تأثير الثورة الجزائرية في المسرح وتأثيره عليها بشكل عميق لما لهذه النظرية من آليات حداثية معاصرة، وعلى سبيل المثال مسرحية "مأساة جميلة" لعبد الرحمان الشرقاوي التي لاقت الكثير من الاهتمام وردود الأفعال يمكن اتخاذها كنموذج للدارسين والنقاد على ضوء هذه النظرية لاستخراج معاناة المرأة الجزائرية إبان الثورة، والقراءة الدقيقة لهذه المسرحية الثورية التي تشتمل على كل عناصر التلقي من شأنها أن تبرز الكثير من عناصر البناء الفني للمسرحية الجزائرية، ولا شك أن الشاعر عبد الرحمان الشرقاوي قد تشرب الواقع الجزائري، لذلك فهذه المسرحية تدخل ضمن المسرح الجزائري إذ تعالج قضية جزائرية بحتة وهي معاناة المجاهدة جميلة بوحيرد.

أما مسرحية "الخالدون" لأميمة أحمد التي تبرز تضحيات الشعب خلال الثورة فإنها تعد نموذجا صالحا لقراءة حداثية على ضوء نظرية التلقي لما فيها من كثافة في الجانب الإنساني الذي اعتمدته النظرية من خلال القارئ، ومن خلال عنصر التطهير catharcis الذي يعني التنفيس الوجداني أو التنقية الداخلية عند أرسطو في كتابه "فن الشعر" وبالتالي فإن النظرية في استخدامها لهذا العنصر يمكن من

---

[1] – Defay Jean Louis : Steréotype et lecture essai sur la réception littéraire , éditions scientifiques internationales, Bruxelles celle, 2010, p30.

[2] – أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 1993، ص11.

تحليل مسرحية "الخالدون" بشكل يجسد معاناة الشعب الجزائري من جراء الممارسات اللائنسانية ضده، وقد قامت هذه المسرحية على البناء الدرامي والأحداث الدرامية المتسارعة، واشتملت المسرحية على تقنيات سينيمائية تمكن الناقد المسرحي من أن يبرزها ويحللها للكشف عن جماليات مميزة في المسرحية.

وكذلك مسرحية "أبناء القصبة" المجسدة للثورة الجزائرية، وقد جسدت الجانب الدرامي للثورة التحريرية، والبناء الفني لهذه المسرحية وغيرها، جعل المسرح الجزائري ينتقل إلى خارج الحدود، ومن ثمة فإن المسرحية الثورية الجزائرية قد شاركت في المقاومة الثورية بشكل تحريض فالكلمة أشد فتكا من السلاح.

وقد ساهم الإخراج المسرحي المعاصر خاصة في إبراز وتجسيد وقائع الثورة التحريرية، وهذه المسرحية ساعدت على إنعاش الذاكرة الشعبية لإدراك التاريخ وربط أجيال الأمس بأجيال اليوم حسب رؤية بعض النقاد الجزائريين، وتعد الأحداث الثورية مصدرا للمسرح يستوحي منه المؤلف والمخرج مادته المسرحية، وربما كان المسرح وأحداث الثورة فعلا وجهين لعملة واحدة بتعبير أحد النقاد الجزائريين.

وقد بدأت الدراسات والندوات تتراكم وتتخذ من التلقي والقراءة محورا للتنظيرات والتطبيقات، ومن هذا المفهوم للنظرية فإنه يمكننا تطبيقه على النص المسرحي المكتوب قبل أن يعرض تمثيلا على الركح أو خشبة المسرح، كما يمكن تطبيقه على أي نص أو جنس أدبي آخر، إلا أن التركيز في هذا الموضوع كان مقتصرا على جانب البناء الفني في مجال المسرح، وهذا الجانب يسهم إلى حد كبير في صناعة التفاعل أثناء تتبع الجمهور للعرض المسرحي، حيث تنشأ علاقة تداولية حوارية وتواصل عميق بين المتلقي والعرض المسرحي.

العمل من مصممي مناظر وملابس وإضاءة وممثلين وإدارة مسرحية وغيرهم وعالجته لتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وملموسة)[1].

ومن مواصفات البناء الفني للمسرحية هو أن النص المسرحي يتشكل من (شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما الحوار والإشارات المسرحية "الإخراجية") [2].

قائمة المصادر والمراجع:

1) أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 1993.

2) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط 1973م.

3) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، (د.ت).

4) دني هويمان: علم الجمال، تر: ظافر الحسين، الشركة الوطنية، الجزائر، ط2، 1975م.

5) روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م.

6) شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر.

---

[1]- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، ص5.

[2]- آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، (د.ت)، ص24.

7) علي أحمد باكثير فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د.ط.

8) فهيمة لحلوحي: جمالية التلقي في رائية عبد السلام بن رغبان الحمصي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة، ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، ماي 2009.

9) لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 1962.

10) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

11) مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، أفلاطون، دار مكتبة، الهلال، بيروت، لبنان،1983.

12) ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1997.

13) Defay Jean Louis: Steréo Type et lecture essai sur la réception littéraire , éditions scientifiques internation a les, Bruxehes celle, 2010.