

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

•ΥΠΕΡΥΠΙΘ:ΝΙΕ:V:IIΞXΔ:Ι. VΞΘ:Ι.Ι

X.ΘV.ΠΞXIIIC:II:V.XCΗ:CC:QIXΞJΞ:J:J:

X.Ж:ΛΛ.ϻXIIΘ:KIIΞIIIVX:XI.ϻEI

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERY DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes



جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم الترتيب: .....

الرقم التسلسلي: .....

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي.

الفرع: أدب عربي.

التخصص: الأدب والمسرح

عنوان المذكرة

التلقي في النقد المسرحي بالجزائر

تجربة "مخلوف بوكروح" أنموذجاً.

إشراف:

— د. نبيلة زويش

إعداد الطالبة:

الويذة قرونج

لجنة المناقشة:

د/ لونات شعباني

د / نبيلة زويش

د/ بوعلام اقلولي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو - رئيساً

جامعة مولود معمري - تيزي وزو - مشرفاً ومقرراً

جامعة مولود معمري - تيزي وزو - ممتحناً

أستاذ محاضر صنف أ

أستاذة محاضرة صنف "أ"

أستاذ محاضر صنف "أ"

السنة الجامعية: 2015م / 2016م.

## كلمة الشكر

إلى التي تقبض على الشمس، وتضمّد أحلام المرابطين  
بالكواليس ... تلقّنهم أن يحدّقوا إلى الأضواء ما انزلقوا. للدكتورة نبيلة  
زويش.

## الإهداء

إلى ناقد لا يلهث إلى الخلف كي يطابقهم؛ فلا يشبه إلاّ رأيه  
لأنّ الذين لا يمارسون السياسة وحدهم يلتزمون بالقوانين  
منبهرين وراء أصواتهم بالقيادة.

# مقدمة

مقدمة:

يتوجه خطاب النقد المسرحي من جملة ما يتوجه إليه من موضوعات القراءة التحليلية إلى مقارنة العملية التواصلية، ومحاولة فهم آليات استجابة الجماهير، على اعتبار أنّ الدراما أفضل مجال لدراسة تلك المبادلات الحاصلة بين العرض والحضور ولما كان للنقد أن تغيى أفعال المتلقين استقراء، جعل من تلك المنطلقات المعرفية المكتسبة لديهم طرائق للتفسير ربطاً لأصداء الأعمال الإبداعية بما توضح في ترجمان التلقي أيان مواجهتها.

إنّ هذه المنطلقات وهذه القاعدة المرجعية سند القارئ في إعطاء الدراما تنامياً دلاليّاً يستقيم إذا ما تأتى الذوق والدراية بمواطن إجادة الصناعة المسرحية وما دونها، ولأنّ هذه المعرفة محلّ إهتمام نقاد يستقروّن تيمة التلقي من أثر يعطي الأعمال الدرامية ملموسيتها. نظرق تجربة "مخولف بوكروخ" عارضين قراءته لردود أفعال المتلقين، في تصديهم للعروض المسرحية \_تفسيراً\_ ونحن إذ ما نناقش موضوع التلقي من باب محايدة الناقد لمقاربات تنظر في تأريخ المسرح من وجهه الواصف المغيبّ لجمهور، لا تكتمل حلقات التواصل من غير مشاركته، في محاولة القبض على إجراءات الناقد التحليلية واستكناه أساسات القراءة المسرحية لديه؛ نشغل على ما مدى مناوئة "بوكروخ" للدراسات المنكبة على موضوعات المسرح وفنون الأداء تحليلاً؟ وإلى أيّ حدّ استطاع أن يربط التفاعلات الجماهيرية بخلفياتها المعرفية الاستدلالية؟

اتجهنا نحو الموضوع بمنهج وصفي تحليلي، مع اعتماد المقارنة من أجل استخلاص الفروق، والتكافؤ بين الفهم النقدي "لمخولف بوكروخ" والآراء النقدية المعاصرة له.

وفي محاولة الإجابة عن الإشكالية ارتأينا في الفصل الأوّل البحث في تجلّيات التلقي المسرحي في ضوء آليات النّقد الجزائري، من خلال تناول طبيعة التلقي المسرحي وعرض الجهاز المفاهيمي للنّص/ العرض الدرامي، وأفعال القراءة والمشاهدة، لنعرض في فصل يليه الاستقبال بالمفهوم الجماهيري العام، والذي يتحرّى الخاصية السيكلوجية للمتلقين من باب عرض معايير مفاضلتهم بين الموضوعات، وصولاً إلى استراتيجيات المشاهدة المسرحية كقراءة عن قراءة "بوكروخ" لبنيات العروض وأنساقها، أمّا الثالث فيمكن النظر إليه كمقارنة للآليات القرائية المتبناة من الناقد، إسقاطاً لها على معطيات نظرية التلقي الغربيّة، خاتمين البحث بجملة النتائج المتوصّلة إليها من الوصف والتحليل.

اعتمدنا على صفة من المؤلّفات النّقديّة "مخلوف بوكروخ"، من خلالها استخلصنا أهمّ المعايير القرائية في شروحاته النّقديّة: المسرح والجمهور/ التلقي والمشاهدة في المسرح/ الصحافة والمسرح/ التلقي في الثقافة والإعلام، مستندين في فهمها على عديد المراجع المندرجة أبحاثها ضمن ذات الموضوع أهمّها:

-جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي لهانس روبرت ياوس.

-اتجاهات في النّقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق لأبي الحسن سلام.

-تاريخ النّقد ونظرياته لأحمد صقر.

إلى جانب مراجع أخرى يسّرت إشكالية البحث.

أمّا عن أبرز الصعوبات المعترضة لمسار البحث كانت متعلّقة بالمادة أوّلاً نظراً لغياب الدراسات النّقديّة الجزائريّة حول موضوع التلقي المسرحي، وثانياً الإضمار المصطلحاتي في نقد "بوكروخ" الذي غالباً ما يدرج معطياته القرائية مكرّرة أو ضمن مفاهيم مجمّلة. وفي الختام أشكر الله على طيب المقام العلمي وعلى عون الأساتذة.

# المبحث الأول

تجليات التلقي المسرحي في ضوء آليات  
النقد الجزائري

1- طبعة التلقي المسرحي

2- القراءة المسرحية وتغير منهج النقد الجزائري

**تمهيد:**

يلحق النقد الإبداع وإن أتى في البداية على شكل انطباعات أولية تُراوح سطح المادة الأدبية. ولإنّ التطور الفكري قد أسهم في سيرورة مناهجه، ضبطا بذلك لآلياته وتقييدا لها؛ فبعدما فُسر الأدب من خلال سياقه الخارجي إتكاء على القراءات التاريخية النفسية والاجتماعية، حاول النقد فهم النصوص عبر تفكيك بنياتها الداخلية في تضافر أنسجتها اللغوية متعرضا للأدبية الأدب المتضمنة في الحيز النصي، وصولا إلى استكناه الدلالات بواسطة الأثر الواقع من المتلقي المتفاعل والإبداع الأدبي، متجاوزا بذلك النظر في سلطة النصوص على قارئها الذي أصبح بإمكانه التدخل والمشاركة في عملية إنتاجها إذ " لا نص دون قارئ فالقارئ هو الذي يخرج الإبداع إلى حيز الفعل، وبذلك يكون التلقي معادلا لوجود النص (...). هذا يعني أن النقد أصبح يتعامل مع النص بوصفه بنية جمالية واعية، موجهة للآخر ضمن علاقة حوارية صريحة أو ضمنية عبر عملية إيصال علائقية يمتلك فيها الآخر النص ويتلقاه بوعيه وبرؤية الشخصية المشروطة ثقافيا واجتماعيا"<sup>1</sup>. وهنا يصبح التلقي شريكا في إعادة صياغة النصوص، وإن التباين في الصياغة من تباين الفهم والإدراك، والفهم المنبئين على أساس الخلفية المعرفية؛ إذ من سعتها أو من ضيقها تتضح له النصوص، أو نقل وضوحا أو تتغلق لمحدودية ثقافته.

**1- طبيعة التلقي المسرحي:**

إننا إذ نطرق فعل التلقي الدرامي على اعتباره متضمنا في كلية التواصل الأدبي الفني \_ بغية القبض على طبيعته \_ نجد أنفسنا بين قارئ لنص مكتوب وآخر لمعروض كون " المتلقي شبكة من الذوات، ذات قارئة وذات متضمنة سامعة وذات

<sup>1</sup> - لطيفة إبراهيم برهم، دراسات في نقد النقد، دار الينابيع، ط1، بيروت، 2009م، ص 113.

مبدعة (...) فهي بهذا المعنى ذات متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور  
 تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر  
 ما تملك من حرية وحضور في النص والواقع والتاريخ. إنها تؤثت حضورها في  
 ذهن المبدع وتحتجب في لاشعوره القصي وتحاوره وتعاشره مادام الأثر الفني حيا<sup>1</sup>.  
 من ثم يتداخل التجاوب الدرامي إثر تباين إرسالات نصي المؤلف والمخرج -مجتمعين  
 - جاعلا أي محاولة لضبط مفهومه تنشط بين تعريفات قارئ ذي حمولة ثقافية  
 يحاور بها موضوع نص ورقي في بنيته الدالة، وبين رصد لتجاوب ذات أمام نص  
 معروض في مواجهة وابل من العلامات، تسترشد بروبيتها وبما تلفظ منها مرام  
 الوصول إلى حاصل المشهد المسرحي، وإته لمن الأجدى منهجيا بمقتضى  
 الحديث عن تلقي النصوص المسرحية الوقوف عند نوعيها: أما الأول فهو "النص  
 الدرامي صمم خصيصا للتمثيل على المسرح، مبني على أساس التقاليد الدرامية  
 المتعارف عليها (...) مثله مثل أي رواية أو قصة تستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد  
 أو مطبوعا كما أن حوار وإرشاداته هما بمثابة حوار الرواية ووصفها"<sup>2</sup>، إته نص  
 المؤلف بهذا المفهوم، يتوجه به نحو القارئ في بناء معلوم، فيما يعد الآخر نصا  
 تمثيلا للمشاهدة و" إن أغلب دراسات الإبداع الأدبي لا تفصل بين ما أبدعه الأدباء  
 المسرحيون ويقصدون به جمهور القراء بالدرجة الأولى، وبين النص التمثيلي الذي  
 يركّز على الخشبة وجمهور المشاهدين"<sup>3</sup>، إته النص الدرامي إذن، يتحرك على  
 الركح مشتغلا على ردود أفعال المتلقين في تفاعلاتهم المباشرة.

<sup>1</sup> - أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد الغربي المعاصر، مذكرة ماجستير، تخص نقد  
 أدبي معاصر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م، / 2012م، ص 31، 32.

<sup>2</sup> - شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس، الاسكندرية، 2009م، ص 2.

<sup>3</sup> - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، سطيف، 2000م، ص 6، 7.

**1-1-النص الدرامي وفعل القراءة:**

يقع القارئ من النص الدرامي موقعه من الإبداع السردي، أما القول بحضوره في النقد الأدبي فقول بلذة النص المتصلة بممارسة فعل القراءة المتكررة لدى "رولان بارث" الملح على الذوق كنظام لهذه القراءة عند التقاءها بالسرد "إنّ ما أتذوقه في سرد ما ليس إذن هو مضمونه أو محتواه المباشر ولا حتى بنيته؛ بل ما أتذوقه هو تلك الخدوش التي أوقعها على الغلاف الجميل (...). من هذا يكون ثمة نظامان للقراءة قراءة تذهب رأسا إلى مفاصل القصة وتأخذ بعين الاعتبار إمتداد النص وتجهل الأعيب اللغة (...). أما القراءة الأخرى فلا تغفل شيئا؛ بل تزن النص وتلتصق به (...). ونص اللذة إنّما ذلك الذي يرضي ويغبط، إنّ ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة"<sup>1</sup>؛ إذ القراءة لذة تتخطى تشويش اللغة في إمتدادها السردي لاموازي للزمن القصصي التراتبي، إلى إدراك الموضوع حسياً عبر تذوقه ثقافياً.

إنّ قارئ السرد من جهة أخرى ملزم حسب رأي "رومان انجاردين" بالمساس أولاً بمستويات الرموز اللغوية ثم إدراك معانيها المفردة؛ فتحديد دلالات وحداتها الكبرى، إذ إنّ وعي الأدب قائم عنده على حركة مستمرة، عبر هذه الوحدات المتتابعة<sup>2</sup>، وعليه فإنّ فعل التلقي هنا قراءة منتقلة بين مستويات النص اللغوية غير المحددة دلاليا في حركة نشطة تحاول ملء الفراغات الغامضة؛ في ذات المنحى يفترض "فولفغاين ايزر" أنّ النص ينطوي على مجموع فجوات ، كان قد تركها الكاتب عن قصد أو عن غير قصد، تتطلب من المتلقي تعبئتها دلاليا عبر التدرج في تتبع معطيات بنية العمل الأدبي المنطوية على المعاني المنتظرة "من طبيعة البنية النصية أنها معقدة لا

<sup>1</sup>-رولان بارث، لذة النص، تر: فؤاد صفا الحسين سحبان، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص20-22.

<sup>2</sup>-ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد الغربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013م، ص21.

تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ، وكل بنية لها وجهان وجه لفظي وآخر تأثيري، يوجه اللفظي ردّ الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطيا، بينما يكون المظهر التأثيري إستيفاء لذلك الشيء، الذي قد تمت بنيته بوساطة لغة النص وبالتالي فأى وصف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسد في الآن ذاته بنية التأثيرات لا النص وبنية التجاوب (القارئ)<sup>1</sup>. على هذا الاعتبار يستوفي المعنى النصي تنقلا ضمن بنيته المؤثرة على تجاوب القارئ الحقيقي كان أو الضمني؛ أمّا الحقيقي فملموس يقدم الحجج على ذوق مجتمعه، أثناء استحضاره للتاريخ الأدبي كاشفاً بذلك عن سننه الثقافي بمجرد إسقاط تخميناته المتوقعة عليه، في حين الضمني صعب تحديد الانحدار لإقترابه من فهم الناقد وتطابق سننه مع مقاصد المؤلف<sup>2</sup>؛ فتفعيل المعنى لدى القارئ الفعلي جماعيّ مشترك، أما عند المثاليّ ففردى متقاطع مع توجه النصّ إن لم يكن نفسه، في حين يرتبط لدى "هانس روبرت يابوس" بما تعيّن على القارئ من إسقاط لجملة من الاحتمالات والفرضيات على النصّ، والمشكلة لتجربته أو لأفق انتظاره على حد تعبيره "وإن القارئ يشرع في فهم العمل الجديد أو الذي كان بعد مجهولا بالنسبة إليه بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي من خلال إدراكه الافتراضات التي وجهت فهمه (...). وهذا الفهم القبلي يحتوي على التوقعات المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته كما يحددها المجتمع (...). وكما يحددها تاريخه الشخصي"<sup>3</sup>. إذ إنّ مجال الأثر مرهون بتجربة القارئ في إدراك تاريخ المواضيع الأدبية التي ما تزال مجهولة أمامه، ما لم يساير نسقها النصي تبعا لأفق انتظاره المحدد ثقافيا \_ مسبقا \_.

<sup>1</sup> - فولفغاين ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في (الأدب)، ص 13.

<sup>2</sup> - ينظر: المرجع نفسه، ص 21، 22.

<sup>3</sup> - هانس روبرت يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى

للتقافة، ط1، القاهرة، 2004م، ص135.

إذا كان قارئ "ياوس" على هذا النحو وقبله قارئ "ايزر" الذي مكّنه من الإتيان بدلالة النصّ تتبعا لمعطياته البنائية؛ فإنّ القارئ عند "أمبرطو ايكو" له من الكفاءة في التعامل مع موضوع الأدب، مما يجعله متفاعلا جيدا "إنّ القارئ المصاب بقصور موسوعي يجد نفسه على قاب قوسين أو أدنى مما يعوزه"<sup>1</sup>؛ فهو مكلف بالتفتيش عن المضامين النصية فيما لم تقله "النصّ يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقيده (...). أما علة التعقيد الأساسية فتكمن في كونه نسيج ما لا يقال (...). فالنصّ إذن ما هو إلاّ فضاءات بيضاء و(فرجات) ينبغي ملؤها، ومن يبثّه يتكهن بأنّها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء"<sup>2</sup>، من ثمّ فإنّ قارئ "ايكو" مكلف بتعبئة الفراغات النصية التي يتقصّد المؤلف تركها من غير حمولة دلالية موكلا بإزالة بياضها إلى قارئ جيد متعاون في استكمال إنتاج النصّ. وإنّه ليقترّب من ذلك القارئ "المخبر" الذي أراده "فيتش" على كفاءات تتساوى وكفاءة النصّ، في امتلاك لإمكانية لغوية تتناسب ونسق الموضوع اللغوي للعمل الأدبي، فضلا على فهم دلالاته الظاهرة؛ فبلوغ معناه الباطن<sup>3</sup>؛ إذ التلقي هنا قراءة ذات كفاءة على قدر واسع من المعرفة، تتصد لغموض النصّ بذخيرة لغوية.

يمكن القول\_وقد توضّح في عرض جملة وجهات النظر النقدي حول فعل القراءة الأدبية\_ أنّ ما وقع على موضوعات النصوص الدرامية\_ على اعتبار سرديتها\_ من هذه القراءة يتجلى، إمّا في حكم ناقد منتج/ نموذجي/ مخبر على دراية بوجهة المؤلف المقاربة أو المكافئة لأفق انتظاره، وإمّا في حكم مستقبل ما فتىّ يترصدّ الدلالات المستعصية، مكثفيا بمتعة موضوع الدراما آخر قراءته.

<sup>1</sup>-أمبرطو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996م، ص 68.

<sup>2</sup>- المرجع نفسه، ص 62.

<sup>3</sup>-ينظر: محمد عباس حنتوس، دور المتلقي في المسرح العراقي المعاصر، مجلة مركز يابل للدراسات الإنسانية،

المجلد 4، العدد 2، ص 229.

1-2-النص التمثيلي وفضاء المشاهدة:

تنطلق بعض الآراء النقدية من كون المسرحية نصًا يكتمل على الخشبة في حضور المشاهدين أما دون الكلامي منها على رأي "أبرسفيلد" فغير كاف. وليس العرض المسرحي توضيحًا للنصوص إنما هو الصياغة الحقيقية للنموذج الخيالي، مع إمكانية أن يقوم المتلقي بجعل النص المسرحي المائل في صفحات الكاتب موضوع ممارسة عملية قرائية<sup>1</sup>. وإننا إن عدنا إل الأصول والمنطلقات الأولى للتلقي المسرحي المباشر مستثنين إلى نظرية "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" التي شكّلت سلطة نقدية مرجعية؛ فإننا نجده قد أعطى للمشاهدة قدرًا واسعًا من الاهتمام بالنظر إلى الأثر الأدبي الذي تنتهي إليه سيرورة التراجيديا من تطهير المتلقين عند تماثلهم بالأبطال في مآسيهم إذ إنّ " التراجيديا تحاكي وقائع تثير الرحمة والخوف فيهم؛ فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، وإثارة الشعور المأساوي إنما يكون بالتراسل بين الشاعر والجمهور المشاهد"<sup>2</sup>. في حين نظرت إليه الدراسات النقدية المعاصرة من جوانب مغايرة؛ فهو عند "أبرسفيلد" فعل لذة عن طريق استرجاع أشياء معينة تورط المشاهد في تأويل العرض إذ إنّ اللذة المسرحية في معناها الصحيح ليست إلا لذة العلامة وذلك لأنّ العلامة هي ما يحلّ محلّ شيء ما بالنسبة لشخص ما تحت ظرف معين"<sup>3</sup>. ويرى "أوركيني" من جهة أخرى بالقراءة المتخفية للعرض إذ المشاهد

<sup>1</sup>ينظر: عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007م، ص 29.

<sup>2</sup>ينظر: محمود عباس عبد الواحد، النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م، ص 45.

<sup>3</sup>وهاب خالد، جمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة لعز الدين جلاوي، مذكرة ماجستير، فرع أدب جزائري حديث، جامعة محمد بوضياف، 2010م/2011م، ص 48.

بمثابة مراقب الأقوال الجارية بين الشخصيات للوصول إلى المعنى عبر أماكن التجسس والمراقبة المتروكة على الخشبة<sup>1</sup>.

ويقارب "باتريس بافيس" هذا التوجه "بقارئه المجدد" الذي يمثل نظام الإشارات المتقابلة في العرض والمتضادة؛ فيتعرف على العناصر الظاهرة الموضوعية في العرض عبر وعيها ثم إدراك لغة وصف تجسيدها إدراك نسق سمعي مرئي تربطها بمؤولها الواقعي الخارج نصّي، ليكون فعل التلقي هنا حسّيًا مرهونا باستوعاب دلالات فضاء العرض؛ أي معاكسة فعل التخيل.

في مقابل هذه الآراء ترى "فاطمة لبريكي" أن التلقي المسرحي قراءة سريعة للعروض، فالمشاهد يفهم العرض بمجرد إلقاء نظرة شمولية سريعة عليه، وإن فكرة الفراغ في النص الأدبي المسرحي التي يملأها القارئ الحاذق فقط تنقلص في العرض المسرحي، ولعل طريقة العرض تسمح له بمعرفة سريعة لمداه المسموح به في المشاركة من خلال فكّ الأيقونات الدالة في الفضاء المسرحي الذي يسمح بعرض أكثر عدد من الإشارات، نظرا للمساحة الشاسعة المتيحة للقارئ معرفة ما هو مسموح له القيام به حيال النص المقدم إليه بمجرد المشاهدة السريعة<sup>2</sup>؛ فالقارئ هنا هو "المشاهد السريع" الذي يكبح العرض تأويلاته مقارنة بالنصّ الدرامي، إذ النصّ التمثيلي مؤول بمجرد توجيهه نحو الخشبة، وعلى المشاهد أن يكتفي بالاستقبال دون الحاجة إلى تساؤل أو تفسير.

<sup>1</sup> - ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط2، تيزي وزو، 2015م، ص 201.

<sup>2</sup> - ينظر: فاطمة لبريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص 154.

**2- القراءة المسرحية وتغير منهج النقد الجزائري:**

يعدّ النقد المسرحي عملية تحليل عناصر العرض المسرحي، إمّا كتابة وإمّا مشافهة ويحدث أن يتخصص الناقد بعنصر من هذه العناصر فنقول ناقد التمثيل، ناقد الديكور وناقد الإخراج، في حين قد يحظى النصّ المسرحي وحده باهتمام الناقد مطبوعا كان أو معروضا، فيحلل للدراسة والفهم<sup>1</sup>، ليصبح النقد هنا جزءا من المشهد الدرامي المعين للعمل الإبداعي بقواعد مستقرة لا تضيع فيها المعايير المنتهجة أثناء تفسير القيم الجمالية وتقديرها، كل هذا يعني أنّ النقد المسرحي ممارسة فكرية حيوية تقتضي عديد الشروط والمناهج، بيد أنّ المعايير وحدها وذوق الناقد الفنّي لا يكفلان الكشف عن الملامح الدقيقة التي تبنى عليها طبيعة العمل المسرحي المكتسبي بمرجعيات متداخلة، وهنا لا بد من الاعتراف بتلك الرؤية النقدية التي تتراكم في صميمها مبادلات لمنظومة متعددة على صعيد المعرفة بالجمال والذوق العام للمتلقين، والتي تتجلى فيها قدرة الناقد على توجيه معاينته النقدية بضوء منهجي مناسب، ونحن إذ نتعامل مع هذا الإبداع الإجمالي نطرق موقف الناقد الجزائري من زحمة قوالب طرح العمل المسرحي.

بدأ النقد المسرحي في الجزائر صحفيا \_ على غرار النقد الأدبي \_ محتكما إلى التعميم وتجاهل التفاصيل الفنيّة، معتمدا في ذلك على رصد تاريخية الأعمال المسرحية في استحضار المد الثوري، فكانت مقارنة النصوص توثيقية أكثر منها تحليلية، وما قول "أحمد بيوض" في خاتمة كتابه إلا دليلا واضحا على ذلك. ولهذا يمكن اعتبار هذا "العمل لبنة أولى على طريق البحث في هذا الموضوع وتعميقه خدمة للمسرح الجزائري، وقد هدفنا من ورائه إلى نفض الغبار عن العديد من الأحداث والشخصيات المسرحية، ردّا لجزء من الاعتبار لها على ما قدمته من

<sup>1</sup> - ينظر: ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص 281.

تضحيات في سبيل خلق وتطور مسرح جزائري"<sup>1</sup>؛ في ذات السياق يكشف "شايف عكاشة" في مقدمة كتابه بأنّ "الدراسات التطبيقية حول المسرح قليلة جدًا، وإن وجدت فإنّها لا تخرج عن إطار التأريخ للحركة المسرحية"<sup>2</sup>؛ فتطرح بذلك هذه القراءات في بدايتها النقدية\_ فكرة سيرورة الخطابات المسرحية مكتفية بالتعليق على موضوعاتها، مع كشف ترانيتها في السلم الزمني المرتبط بتاريخ إنتاجها، على حد تعبير "صالح لمباركية" "قليلة هي الدراسات التي إهتمت بالجوانب الفنية للنص المسرحي بالجزائر وأغلب هذه الدراسات إنصبّت حول الموضوعات، وهذا الإهتمام يكشف الضعف الفنّي للمسرحية الجزائرية (...). إذ أنّ الكتاب المسرحيون كانوا يتخذون من الشكل المسرحي الفنّي وسيلة للتعبير عن قضاياهم"<sup>3</sup>، بيد أنّ تغيّر نموذج المسرحية الجزائرية إثر عملية الاقتباس من دراما الآخر وضع النقد أمام حتمية النظر في هذه القوالب الفنية الواردة، وفي مدى الملاءمة اللغوية لها إذ "المشكلة الحقيقية في المسرح ليست استعمال الفصحى أو العامية؛ بل أن القضية المطروحة هي بين اللغة الأدبية وبين اللغة المسرحية والتي يجب البحث فيها والعمل على تحقيقها"<sup>4</sup>. في الشأن البنيوي نفسه يرى "حفناوي بعلي" أنّ "أخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية، وذلك حتى يشعر القارئ أو المتفرج بأن لغة الشخصية تتوجه بخطابها إليه"<sup>5</sup>. فيما ينطلق "عز الدين جلاوجي" في دراسته لبنية المسرحية الجزائرية من مفاضلة المؤلفين بين اللغة الملائمة للنص وبين هدفه التعليمي ليصل

<sup>1</sup> - أحمد بيوض، المسرح الجزائري (1926-1989م)، منشورات التبيين، الجاحضية، الجزائر، 1998م، ص192.

<sup>2</sup> - شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1990م، ص10.

<sup>3</sup> - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005م، ص143.

<sup>4</sup> - مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص 59.

<sup>5</sup> - حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد كتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2000م، ص 311.

إلى أن "أكثر النصوص المسرحية في الأدب الجزائري وإن تهاونت في خاصية اللغة فجاءت باهتة؛ فإنها قد إعتت كثيرا بالخاصية التعليمية، فسجلت هذه النصوص أحداث التاريخ (...) وعالجت هموم المجتمع"<sup>1</sup>. من هنا أمكن القول بأن توجهات الدراسات النقدية الجزائرية بعد تخطيها المعالجات التاريخية السياقية \_ كانت إما من باب الدراسات الظاهرية للموضوعات المسرحية، وإما من ناحية البناء النسقي وكلاهما نظر في مضامين المسرحيات عبر وساطة اللغة، التي هي في حقيقة الأمر قضية نقد عربي المنطلق؛ إذ يرى "محمد غنيمي هلال" \_ سابقا إلى طرحها \_ أن "الأدب الموضوعي من مسرحية أو قصة رسالة إنسانية خطيرة بإغناء الوعي وتعميقه نعتد مع ذلك ألا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قلبها الفني (...). وللغة المسرحيات مكانتها لدينا في نقدنا، وعندنا أن لغة المسرح بخاصة جوهر فني به يشف الأدب المسرحي عن أثن من قوماته"<sup>2</sup>؛ فالمسرحية هنا لا تكتسي قيمتها الفنية إلا من خلال القلب اللغوي الوسيط بين هدف النص وجماليته.

في ظل هذا الإهتمام المنكب على مستويات التعرف على تفاصيل الأنساق المسرحية وقبلها سياقاتها التاريخية تبلورت بعض الدراسات النقدية التي نظرت إلى المسرح على أنه أبلغ أنواع التواصل، ومن ثم عنيت بفهم الخطابات المسرحية من خلال وظيفتها القصديّة، أي من خلال أثرها على المستقبل لها بما ملك من تصورات تاريخية ثقافية مسبقة، يقول "عمر بلخير" في مستهل حديثه عن تداولية الخطاب المسرحي " في هذا المقام، سنقوم بدراسة للكيفية التي تتجلى فيها الوظائف في الخطاب المسرحي (...). أما الوظيفة التبليغية فتعرض على المتلقي المزدوج (...). أن يتخذ موقفا بصياغة إجابة مؤقتة، والوظيفة المرجعية تمنع المتفرج أو القارئ

<sup>1</sup> - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 55، 56.

<sup>2</sup> - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975م، ص 8، 9.

من نسيان السياق التاريخي الاجتماعي والنّفسي للعملية التواصلية<sup>1</sup>؛ إذ قارئ المسرح من هذا المنظور يتوجه بخلفيته المعرفية نحو الإجابة عن مدلول الرسالة المسرحية، وعليه يمكن القول وبناء على هذا الرأي النقدي أن النقد المسرحي الجزائري وضمن سيرورته في تناول النصوص الدرامية توجّه تباعا وجهة النظريات المعاصرة محاولا تطبيقها إمّا على القارئ أو المشاهد عبر فهم أثر الرسائل المسرحية من خلال ثنائية (النص والمنتقي).

---

<sup>1</sup> - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 197، 198.

# المبحث الثاني

الاستقبال و سيكولوجية الذوق العام.

-الجمهور ومعايير المفاضلة الموضوعاتية

-النظام الموضوعاتي واستراتيجية المشاهدة المسرحية.

**تمهيد:**

تحصر بعض الدراسات النقدية غرض الدراما فيما نثيره في الذات المستقبلية من متعة ومن لذة، تتأني من جوانب تناسق سينوغرافية الفضاءات المسرحية مع كوليغرافية\* الشخص الدالة، فما المسرح في اعتقادها إلا فنّ جمالي من صنيع مخرجين مبدعين كانوا قد ملكوا ناصية اللغة واستووا على حسن الذوق، ثم هي لا يعيها بعد ذلك في نقد الفن غرض آخر. في حين تتغيى بعض القراءات تتبّع ما يقدمه المسرح من زاوبته النفعية، فإذا هو في نقدها سجّل لتاريخ الجمهور يحفظ وقائع المجتمعات ويكشف عن متغيّرات الرأي العام في انعكاسه الموضوعي عن الواقع الجمعي، له أن يصنع الميل العام للجماهير نحو عروض كان لها أن تبنت القضايا الاجتماعية فردّتها بشتى الحيل اللغوية التصويرية؛ ذلك أنّ المبدعين لم يستطيع التفكير بمعزل عن حاجات هذه الجماهير فصوّبوا مادّتهم الإبداعية تجاه سبل الترشيد أيان صناعة النصوص الإرشادية، تشكيلا لفضاء مسرحي يتقاطع والفضاء الحي لحشد المتلقين في نقطة دفعهم نحو تصديق العرض البائن من مؤشر التفاعل الملحوظ، وهو ما يفتح المجال واسعا أمام قراءات قوامها تتبّع أسس تجانس المعرفة الاجتماعية التي تلقي بها المسرحة إلى جمهور بوسعه التصديّ لحمولة العرض، ثم تقبله في نقطة تقاطع وعيه المسبق بالتاريخ الجمعي، والذي يداهم به محصّلة الرسالة المسرحية ذات المنطلق الاجتماعي المشترك، بيد أن الإشكال هنا في طرائق تبين هذه الأسس نقدا أبتتبع استقبال الجمهور لعروض هي له لسان حال ووثيقة اجتماعية خالصة عبر رصد خطوة المسارح من الارتياح بميزان الحضور والغياب؟ أم في استبار مدى ملائمة موضوعات العروض لذوق المشاهدين ولذتهم؟ ما يستدعي الارتكاز على المعطيات التحليلية في تضاعيف القراءات التطبيقية فالتطيرية لواحد من الذين تصدّوا لتيمة التلقي.

\* البالي المسرحي والحركات المدروسة حسب التقسيم الركحي.

**1-الجمهور ومعايير المفاضلة الموضوعاتية:**

يسلم "مخلوف بکروح" بنمط الإدراك الجماهيري المعين بأحكام الرفض أو القبول لمعاني العروض المطروحة، وحوافز الناقد على الرأي تكريس لجملة من الاشتراطات إذا ما حضرت استحسن الجمهور العرض.

**1-1-المرجعية الجماعية وتناسب المصدر الاجتماعي:**

يتميز المسرح عن سائر الفنون بكونه تصويرا معروضا أمام الحضور على اختلاف مستوياته الثقافية واتجاهاته الفكرية، مع وجود اهتمام مقصود بالمشاهدة وتحقق شروط يكتمل عند توفرها القول بجمهور تصل بين أفرادها خصائص مشتركة مثل الرغبة في مشاهدة العرض المسرحي، في إطار سوسيولوجي ثقافي معين، مع ضرورة تحديد فضاء هذا الكيان الاجتماعي من ركح الممثلين الذي هو فضاء العرض<sup>1</sup>، بهذا المفهوم تتأكد قدرة العرض الدرامي على التأثير في الجماعة من خلال الرابطة السوسيولوجية المشروطة فيها، من أجل تكامل العلاقات التبادلية بين فكرة المسرح المتكوّنة من التاريخ، وبين الأثر المسرحي الحاصل لدى هذا الكيان عند التأريخ له كي "يتجاوز المسرح كونه أداة تسلية لأنه أكثر الفنون ارتباطا بالتجربة الجماعية الحية وتعبيرا عن الإحساس بتمزق الحياة الاجتماعية، وبتجربة الحرية عندما تواجه الضغوط والعقبات التي لا يمكن تخطئها لتنفجر في صورة انتفاضات على الخشبة (...). من هذه العروض يستمد الجمهور القناعة بوجوده وتأكيد حياته، وخلال هذا الخلق الدرامي تظهر صورة الوعي والحراك عنده"<sup>2</sup>، لأنّ هذا التوجه يفسّر منطق التحليل لـ"مخلوف بکروح" الذي عمد في بداية إهتمامه بالتلقي المسرحي إلى فهم طبيعة الجمهور الجزائري بالنظر إلى

<sup>1</sup> - ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان، بيروت، 1997م، ص 159، 160.

<sup>2</sup> - ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى، سوريا، 2015م، ص 197

سوسيولوجية مصادر المسرحيات المعروضة، من ما بعد الاستقلال إلى بداية الثمانينات، ليحظر المتلقي في قراءته بمنزلة رقيب يقف أمام واقعية العمل المسرحي موجّها سلوكه (استحسان/ استهجان) في ضوء الضوابط الاجتماعية. بمعنى أنّ الموضوعات المسرحية المقترحة هي التي بإمكانها إحداث حالة الإدراك المتكافئ جماعياً حسب مبدأ المبادلة بين المعطيات الاجتماعية ونسيج العرض، وتبعا لمستوى الملائمة مع دراية الجمهور بقضية المسرحة المتقاسمة، ليرصد الناقد من هذا المنطلق مضامين المسرحيات بوصفها خطابات هادفة إلى خلق علاقات تواصلية مع الجمهور ذو التهيؤ الاجتماعي، في ربط منه لوظيفة المسرح التأثيرية، بمصدرها مصيغا فحوى قراءته في قوله "هذه الدراسات تنظر إلى النظام الجماهيري كنظام اجتماعي، وأن الجمهور يشكل أحد عناصر هذا النظام، كما أصبحت هذه الدراسات تنظر إلى الجمهور من حيث علاقته المتبادلة بالنظام الاجتماعي (...). وهذه النظم تؤكد على وجود التفاعل الاجتماعي بين أفراد الجمهور وبين النظم الاجتماعية"<sup>1</sup>، إذ الخوض في تحليل الشبكة التواصلية المتداخلة بين الركح والجمهور هو تقصي لذلك الإمتداد بينه كمنظومة مشتركة الحال، وبين العرض كارتداد لهذه الحال أو ككينونة لتلك المنظومة، بالتالي يتكرّر الأثر معادا على هذه الأخيرة عقب استدعاء الظاهرة الاجتماعية نفسها، والإشادة ذاتها من "ياوس" في إلحاح منه على "الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية، وفي هذا السياق تكتسب التوقعات مغزى جديدا فهي تشتمل بوصفها بنية تصويرية اجتماعية لا على المعايير الأدبية فحسب بل على الرغبات والمطالب والطموحات فيستقبل العمل الأدبي ويقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى وفي ضوء خلفية من تجربة الحياة

<sup>1</sup> - مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002م، ص5.

اليومية"<sup>1</sup>، وإن جوهر الرأي ربط لمقياس نجاحات الأعمال الأدبية ودرجة التفاعل معها والمسرديات طرف فيها\_ بمدى تعبيرها عن بيئة الجماهير إبانة عن الحقيقة الجماعية.

يتفق "بوكروخ" مع الفكرة بمفهوم شعبية هذه الأعمال من وجهها الظاهراتي الواصف ومرّد الرأي في ذلك إلى أن ضرورة التعبير الدرامي تفرضها ظروف الحياة المعبرة عن الواقعية الاجتماعية بكل أبعادها<sup>2</sup>، مبرّرا الإقبال على العروض الجزائرية بطرحها لقضايا الجمهور وانشغالاته، فضلا عن نبوع أحداثها وشخصياتها من البيئة المحلية<sup>3</sup>، والرأي يكشفه "جان دوفينو" السوسولوجي في فن المسرح بإقامته الدليل على أنّ "المراحل الكبرى في تاريخ المسرح تتماشى مع التحولات الكبرى في المجتمع الذي يوجب الكتاب التعبير بمسرحياتهم عن القلق حيال التحولات والتغيرات الاجتماعية من خلال أبطال تألفهم الجماهير"<sup>4</sup>؛ فالمألوف ما تعارفت عليه الجماعة ففهمته، وعلى المؤلفين المسرحيين أن لا يتناولوا على ما إستقرّ به لديها من الوعي لأن لا يعترى الغموض أعمالهم.

يشترط "بوكروخ" في موضوعات العروض أن تتحرّى الميزة الجزائرية، ثمّ على النصوص المقتبسة من مصادر أجنبية إسقاط الغرابية عنها بما يفهمه الجمهور<sup>5</sup>، معلّلا الإقبال المكثف على العروض المقتبسة بطريقة التعامل مع هذه النصوص " إذ تمّ التصرّف في أحداثها ووقائعها وأصبحت تستجيب هي الأخرى لقضايا المواطنين"<sup>6</sup>، من

<sup>1</sup> -روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000م، ص 112.

<sup>2</sup> -ينظر: مخلوف بوكروخ، المسرح والجمهور، ص5.

<sup>3</sup> -ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، 2004م، ص64.

<sup>4</sup> -ناتالي إينبك، سوسولوجيا الفن، تر: حسين جواد قبسي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2011م، ص52.

<sup>5</sup> -ينظر مخلوف بوكروخ، المسرح والجمهور، ص17.

<sup>6</sup> -ينظر: شريف الأدرع، وجوه وأقنعة، دار الحكمة، الجزائر، 2007م، ص109.

هذا المآخذ توجب في ظاهرة الاقتباس توجيهها فنيًا وفكريًا نحو ما يخدم البناء الثقافي المنسجم مع أصالة الجماهير<sup>1</sup>.

إن موقف الناقد من العروض المجزأة إنما هو تذييل لإشكالية الاقتباس التي أسهمت في مناقشتها جل الدراسات الجزائرية وكذا العربية الموصلة لغموض المسرحيات لدى الجماهير بغموض فضاءاتها، واعتدالها بتعديل بيئتها بما يتلائم وزمكانية التفكير الجمعي المعين، ثم إن قدر تلقيهم لها بقدر جلائها. بيد أن ما يحسب على مثل هذه الإشادات بالاستقبال المشترك ضيق مأخذها، من جانب أن أبجديات المعرفة الجماعية ليست مرتبطة مطلقًا بعنصري الزمن والوسط، اعتبار أن العروض على حجم ما هي ملامسة لظروف المجتمعات وأحوالهم هي أفكار تتعالى بما حفزت من الخيال عن صياغة المدركات الاجتماعية، فلا تتكأ بالضرورة مع مستوى السياقات المجتمعية المتغيرة وإن "مسرحية بيت دمية" "لابسن" كانت قد هزت أركان المجتمع الأوروبي ولاقت نجاحا معتبرا من قبل بعض المشاهدين والقراء إلا أنها على الجانب الآخر قوبلت بالرفض والأمر يعود في كل الأحوال إلى تنوع الطبقات الاجتماعية واختلاف توجهاتهم الفنان لا يكون فعلا فنانا إلا إذا تميّز عن عادة الحاضرين وخرج عما ألفوه"<sup>2</sup>، لذا فإن أصداء موضوعات الدراما السوسيولوجية مرهون وقعها بجمهور يتضاءل كلما تغيرت خشبة عرضها.

### 1-2- القيمة النفعية وفعالية الاستقبال:

إذا كانت النفعية فعلا أخلاقيا ذا أبعاد فلسفية يقود إلى تحقيق نتائج أحسن فهي موضوع إصلاح وتثوير وكذلك وصول إلى عدالة هي أشدّ المناهج الاجتماعية وأوسعها

<sup>1</sup> - أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2001م، ص245، 246.

<sup>2</sup> -محمود عباس عبد الواحد، النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص 49

أهمية، إذ ما يناسب المدينة هو ما يوجد المنفعة<sup>1</sup>، وإذا ما وصلنا المفهوم بفن الدراما وجدناه أكثر ما يتطابق مع دلالة المسرح الهادف، وعين الأمر ما تحرّى "بوكروخ" معابنته في ظلّ إقبال الجمهور على المسرح التوعوي ما بعد الاستقلال، لمّا كان له أن تتاول تيمة التلقي لمسرحيات جسّدت الصراع الاجتماعي، من باب مناقشته لإهتمام الجمهور بوظيفتها، موريا معيار النفعية في فكرة متملصة من كثافة دلالتها الاجتماعية في معنى حدث التغيير؛ من خلال إشارته إلى قيمة الموضوعات المسرحية ومالها من عمق الأثر في إحداث التغييرات الجوهرية على مستوى أخلاق وسلوك الجمهور<sup>2</sup>، رابطا صدى الاستجابة بمؤشر الحضور، معادلا بذلك بين النفعية وبين مستوى الاهتمام بقضايا المقول عنه<sup>3</sup>، والفكرة تقارب إختزال "ياسين النصير" لنفعية المسرح ضمن تعريف الجمهور على أنّه صنيع تداخل شرائح اجتماعية ذات ثقافة متباينة، ولها من الرغبات المختلفة ما يدفعها إلى أن تقصد المسرح مرام التعلّم واكتساب متعة نقد الظروف<sup>4</sup>؛ فإذا كان الجمهور من هذا التوجه منظومة لفئات سوسيلوجية تجد طريقا إلى طموحاتها في خضم تيمات العرض فإنّ أهدافها النفعية حسب متناول "بوكروخ" عملية؛ بميلها إلى المشاركة في تنظيمات المجتمع وبرغبتها في تحسين مستواها المادي، عدا أنّها لا تميل إلى التفكير والتحليل بقدر إهتمامها بالأشياء المادية وبمحتوياتها وبمعرفة المسائل التي تفيدها<sup>5</sup>، إذ إن غاية الجمهور هنا \_ غاية المقول عنه من باب تهميش بلاغته.

إن الجمهور على قدر ما يتغيّاه من الإشباعات المادية في العروض تكون مقدرته على فرض اختياره في التعامل مع موضوعاتها إمّا استحسانا وإمّا استهجانا، وهو ما

<sup>1</sup> -ينظر: جون ستيوارت مل، النفعية، تر: سعاد شاهلي حرار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000م، ص12.

<sup>2</sup> -ينظر: مخلوف بوكروخ، المسرح والجمهور، ص33.

<sup>3</sup> -ينظر: المرجع نفسه، ص50.

<sup>4</sup> - ينظر: ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، ص11.

<sup>5</sup> -ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص38، 39.

يفترضه نمط القراءة لدى "بوكروخ" على أساس نوعية التجربة عند جمهور المستهلكين أولئك المنخرطين الفعّالين في العرض من ذوي الميل إلى التعابير المنتقدة، وتجربتهم في الاستهلاك تجعلهم يدركون خصائص العروض التي تمكنهم من إتخاذ القرار<sup>1</sup>، يظهر الرأي متكافئاً مع نزعة "عز الدين جلاوجي" إلى الجمهور المنتقد للأوضاع الاستثنائية في ظلّ الاحتلال والتي تجسدت في إبداعات مسرحية ينتفع منها في إنقاد واقعه<sup>2</sup>، تتكثّف دلالة الرأي بموقف "ياسين النصير" تجاه النفعية المسرحية بقوله: "يؤمن المسرح الانتقادي بإثارة الأسئلة عند الجمهور فالتساؤل مفتاح الدخول إلى التقييم (...). والجمهور يقيم الإجابة على أساس من الوعي الاجتماعي وعندما يستوي الوعي يصبح تساؤل نافعا لفئة أو لجماعة وبالضرورة سيكون تساؤلاً ثورياً"<sup>3</sup>، وحاصل التوجه أن جمهور المسرح نفعي يناوئ الاستهلاك السلبي، فيستشعر دعوة الدراما فعلا ميّالا إلى إدراكها بما تأتت من انتقاد لملاح الحياة على تباين وجوها.

إن تقسيم "بوكروخ" للعروض من وزنها النفعي إسقاطا منه لصداها على الجمهور العملي بمفهوم المستهلك الفعّال، ومراعاته لمعيار النفعية من جانب كونها موضوع تغيير لفيه من مقارنة النزعة البريختية ما يجعلها تتقاطع من جانب الفعالية مع معطيات النظرية الملحمية في مفهومها للتلقي المسرحي على أنّه "استقبال مشروع طبيعي يثير الأسئلة (...). والجمهور يفسرها ليغيّر العالم عندما يصبح فاعلا في عالم متغيّر يدعو أن يتبنّى مشروعات متغيرة وهو يقودها، لا أنّ يستقبلها مرغما"<sup>4</sup>؛ فما الجمهور عند "بريخت" بالمستهلك النمطي إنما هو المفسر ذو مسعى إلى التغيير، بيد أن الإشكال في مصطلح "المستهلك الفعّال عند "بوكروخ" فإذا نحن ما سلمنا بفراغ معنى الاستهلاك من

<sup>1</sup> - ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي في الثقافة والاعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011م، ص 71.

<sup>2</sup> - ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص124

<sup>3</sup> - ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، ص 254، 255.

<sup>4</sup> - برتولد بريخت، دراما التعبير، تر: قيس الزبيدي، دار كنعان، 2004م، ص131.

دلالة الاشتغال على التفسير فأنا لجواز المعنى من جمع النقيضين دون تشويش المصطلح.

## 2- النظام الموضوعاتي واستراتيجية المشاهدة المسرحية:

اشتغل الدرس النقدي "مخلوف بوكروخ" على فهم طبيعة الاستقبال الجماعي عقب التغير الثقافي الطارئ على البنيات الاجتماعية إذ و"بعد انتقال الشعوب العربية من طور تحسس الذات وتحديد المشاكل الاجتماعية والسياسية التي كانت تعاني منها مرحلة الكفاح الواعي الحقيقي على جميع الجبهات انتقل معه الأدب العربي إلى مرحلة الواقعية الاشتراكية أو مرحلة الالتزام والايجابية، وكان طبيعيًا أن ينتقل الناقد بدوره إلى هذه المرحلة فتأكدت نظرة الواقعية الاشتراكية في النقد"<sup>1</sup>، ولا مرأ أن تستطيلها قراءات بوكروخ إلى سيكولوجيا المشاهدة من باب مساييرة ما جدّ في مناهج القراءة من المعطيات الإجرائية مقارنة، ومبرّر المسعى موقف "أبي الحسن سلام" في صيرورة النقد العربي وانفراجه على دراسة التوليفة النفسية للمتلقين اعتبارًا من أن "في وقفة النقد الثامنة قصر غاية التلقي على البناء والسياق في النص/ العرض المسرحي وفي البيئة لتصبح البنية هي المتحدثة من خلال الذات الاجتماعية، وفي وقفته التاسعة قصر غاية التلقي على تفاعل الخصائص الأسلوبية للإبداع المسرحي مع الجو النفسي ليؤكد امتطاء الأسلوب للبنية"<sup>2</sup>، غير أنّ من الصعوبة بمكان فصل المأخذ عن الآخر إذا ما استقرعنا آراء "بوكروخ" في فعل الأسلوبية بالمتلقين، تتبعا لمنطلقه من سلوك الجمهور في استهلاك الموضوعات إلى إقامته لآلياته النقدية على الأبعاد السيكولوجية من دفع بالمتفرج إلى

<sup>1</sup> -محمد مصايف، النشر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص35.

<sup>2</sup> -أبو الحسن سلام، اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظر والتطبيق، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية،

مصر، ص7.

الإهتمام بالعمل الفني، توقيفا من الناقد لمستويات التلقي على جملة الخصائص النفسية منها والاجتماعية<sup>1</sup>، ما يدفعنا نحو افتراض أن معرفة المرجعيات الثقافية كمعيار مشروط في الإحاطة بمستويات الإهتمام لدى المتلقين مدغم في الدرسين الاجتماعي والنفسي للناقد، وهو ما تجلّى فيما يأتي من مناقشته لأثر الأنساق اللغوية المسرحية ونوع مزاج العروض على استراتيجية المشاهدة.

## 2-1- المشاهدة المسرحية:

يطالب العرض الدرامي بالمعرفة الفردية كونه صنيع أفكار وتصوّرات الذات التي تكتفي إما بالمتعة وهو موضوع المشاهدة السلبية، وإما أنّها تحقق كفايتها بالانتماء إليه في موضوع المشاركة إذا ما اعتبرناه تجربة مأخوذة من عديد تجارب الذات، وكذا استطاعة في فرز تجربة المشاهدة الفعلية من بين معطيات العرض ومغزاها المكتسب والذي يأتي تباعا عقب قرار الذات المعوّلة على طبعها في التفرّج وعلى ميلها نحو المتعة<sup>2</sup>؛ فيجتمع بهذا المعنى مفهوما التفرّج والمشاركة في نموذج المعرفة الفردية القادرة على أداء المشاهدة المؤدّات اندماجا يستند إلى الطبع كدال نفسي ضابط للميل تجاهها، لتصبح المشاهدة من تناولها العملي فعل مشاركة لمتفرّج نشط يندرج في عروض تتناسب مع تعاطفه عند استقباله لخبرته النفسية.

يتجه "مخلوف بوكروح" في مؤلفه الموسوم "بالتلقي والمشاهدة في المسرح" من جملة ما يتجه إليه من أنواع المتلقين إلى المتفرّج مانحا له امتياز تفسير المقول به كمعطى دلالي تواصلية يتعيّن بما لديه من طرائق استقبال نشطة، يفيد منها في تحليله

<sup>1</sup>-ينظر: مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص49.

<sup>2</sup>-ينظر: س. و. داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليفي، عويدات، بيروت، 1985م، ص95، 96.

للعرض من وسيلته، ثم إنَّ غاية المتفرج من البحث في البنيات الدلالية أن يلج المشاهد تقمصاً، والتقمص من المنظور الاستدلالي للناقد فعل من أفعال المشاركة التي تعني بدورها نشاط المتفرج في مواجهة العرض<sup>1</sup>، كما أنَّها تقابل في مفهومها لدى الناقد ممارسة المتفرج الفرد ذو المكونات النفسية المفسرة للمشاهد، إذا ما أبدى تجاهها العناية والإهتمام<sup>2</sup>، وهذا يبرز اكتمال معاني العرض بفعالية القراءة المندمجة وبحركتها ضمن إطار نسقه الدال.

ينصرف "بوكروخ" عن المتفرج المتقمص وعن مسار المشاهد المشارك في مواصلة المعاني النصية إلى النظر في مقوماتها من إهتمام المشاهد بعرضها والذي لا يتدخل في نسيجها العام، وإنما يكتفي بما تمليه سيكولوجيته على ذوقه تجاه أسلوبية العرض.

## 2-2- النظام الموضوعاتي وفعل الإهتمام:

### -المزاج المسرحي:

يذهب "بوكروخ" إلى أنَّ مشكلة الدراما ليست في البحث عن وجود الصراع بقدر ما هي في كيفية التعبير عنه، إذ القضية المطروحة تكمن في محاولة خلق الفن المسرحي وصولاً به إلى المطامح الإنسانية<sup>3</sup>، إذ موضوع تلقي الدراما لا في ملاحقة عناصرها الفنية إنما هو في تكييف الأسلوب مع هذا التركيب، لذا يعز الناقد الإقبال على الكوميديا لإهتمام الجمهور ورغبته في مشاهدتها<sup>4</sup>، وكذلك يرى "صالح لمباركية" نجاح المسرحيات

<sup>1</sup>-ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص53.

<sup>2</sup>-ينظر: المرجع نفسه، ص29، 53.

<sup>3</sup>-ينظر: مخلوف بوكروخ، ملامح عن المسرح الجزائري، ص7، 8.

<sup>4</sup>-ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص65.

ذات الطرح الاجتماعي في أسلوبها الساخر<sup>1</sup>؛ ففعل المشاركة من مفهوم الإهتمام الفردي المندرج في الرأي ضمن الرغبة الجماعية تعينه قوالب العروض وتضبطه صياغاته الكوميدية، ويعتبر "جورج ويليام فريديريك هيغل" "الفكاهة موضوع مشاركة وجدانية تامة تتحقق على مستوى الذات التي تخرج للقاء الموضوع من أجل تحقيق وحدة القطبين"<sup>2</sup> لتصبح المشاهدة تلقيا نفسيا على اعتبار خضوعها للنوع المسرحي، وهو يوضح مأخذ "بوكروخ" النفسي في تناول تيمة المشاهدة الدرامية.

### -النسق اللغوي وفعل التقمص:

يُرجع "مخلوف بوكروخ" فشل الدراما الفصيحة في اجتذاب الجماهير \_على نضج كثيرها\_ من اعتبار "لغة الإرشاد المهمة بالوعظ لم تكن صالحة، لأنَّ ضرورة الإهتمام بالجماهير لم تكن تشجع ذلك"<sup>3</sup>؛ فهي إذا ما أرادت العرض أتت تراكيبه اللغوية من عاميتها، ثم إذا ما قلنا بموقف "أبرسفليد" أنَّ "الفعل التعبيري في المسرح يُضمن في إجرائين مختلفين: إلقاء الكلام وإعطاء معنى لهذا الكلام، ويتعلق بمبدأ قصدية المتكلم الذي يطرح إشكالية ذات طابع سوسيوإنساني تداولي"<sup>4</sup>. تبيّنت المشاركة السوسيوولوجية في قول "بوكروخ" "إنَّ اقبال الجمهور على المسرح الشعبي يرجع إلى اللغة التي تقدّم بها المسرحيات حيث يفهمها الجمهور"<sup>5</sup>؛ إذ إن شعبية الأعمال من اجتماعيتها وإهتمام الجمهور بها من جلاء تعبيرها، وهو ما راع الناقد استجلاءه في فكرة أن " إجابات الجمهور كشفت عن إهتمامه بما يشاهد، كما كشفت هذه الإجابات عن نوعية هذا

<sup>1</sup> - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، ص9.

<sup>2</sup> - غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقْتباس، ماجستير تلمسان، تخصص ثقافة شعبية، 2011م، 2012م، ص57.

<sup>3</sup> - مخلوف بكروخ، ملامح عنالمسرح الجزائري، ص59، 60.

<sup>4</sup> - غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة، بين الابداع والاقْتباس، ص292.

<sup>5</sup> - مخلوف بوكروخ، ملامح المسرح الجزائري، ص15.

الإهتمام الذي تجلّى في تفصيل بعض أنواع المسرحيات (...) واللغة العامية<sup>1</sup>، ليقراً الناقد موضوع المشاركة من الإهتمام بتعابير البناء المشهدي. ومقارنته للعرض من سوسيلوجيته هو تقييم للمرجعيات الاجتماعية للمتلقين وإن كان للناقد أن طرق الاستقبال النفسي من أفعال المشاهدة، إلا أن تحقق الأثر المسرحي واضحاً في قراءاته النقدية التي تناولها. ضل مرهوناً بأحكام جماعية لجمهور يحاور مصادر الدراما وأساليبها التصويرية باحثاً فيها عن سيكولوجيته، ليأتي تلقّيها مقروناً بأفعال التردد: الإقبال/ الإهتمام، لذا فالحديث عن متلق واضح تنتظم أفعاله تبعاً لما يقع عليه من أثر مسرحي يتعدّى سلوك الإقبال على المسرح إلى إدراك جمالياتها، هو استدعاء لمعطيات منهجية تضبطها نظريات إنتاج المعنى، وهو ما نحاول قراءته من آليات النقد التي تنبأها "بوكروخ" فيما يأتي من مقارنته لتاريخانية التلقي.

<sup>1</sup> -مخولف بوكروخ، التلقي والمشاهدة، ص 68.

# المبحث الثالث

المرجعية الثقافية وتشكّل نمط القراءة  
الجمالية.

1- القارئ الصحفي والتلقي النقدي

2- التفاعل وحدث القراءة الحيّة

## تمهيد:

ينطلق الناقد في قراءته المسرحية متبنيًا منهجا تفسيريًا، يربط بوساطته العلامات الدراميّة بمؤولاتها، عارضا دراسته الفنيّة تبعًا لتصورات تحددها حملته المعرفيّة ومخزونه من الذوق والدراية بمناطق الجمال الدرامي؛ فيتجاوز الاقتصار على الظاهراتيّة كمنهج نقديّ يبحث في توثيق الموضوعات المسرحيّة من سياقاتها، إلى استنباطات مفتوحة في محاورتها للأعمال المسرحيّة، مساءلة لأنساقها الإجرائية ككيان فنيّ قائم على الإبداع قابل لتعددية التأويل، بيد أنّ صعوبة، بيد أنّ صعوبة تصنيف هذه القراءات وترتيبها في ميزان الحسن من دونه يجعلنا نتساءل عن ما مدى مراعاة النّقد لمعايير المعالجة المسرحيّة التي تستدعي الإلمام بعناصر الفن؟ وما إسنادات الحكم على النّقد بالجدة في الطرح المُعاد موضّحًا إلى الجمهور.

إنّ معرفتنا بأصول القراءة المسرحيّة بالجزائر تستقرّ في مردّها إلى المتابعات الصحفية، التي كانت بمثابة إرهابات للإبداع النقدي المعاصر، ولعلّ الأصل الإعلامي للنّقد مكنم غموض الموازنة، فهل لنا أن نقول بالنّقد الصحفيّ إبداعًا متخصصًا؟ أم مجرد قراءة تقريرية في مصادر المسرح وموضوعاته ووصف سطحيّ لا ينمّ عن دراية بأحكام الدراما وتركيباتها الفنيّة؟

يعدّ مؤلّف "مخلوف بوكروح" الموسوم بـ"الصحافة والمسرح" من الكتب المشتغلة على ثنائيتي الصحافيّ الناقد/ الناقد الصحفيّ إذ "إنّ من أهمّ المصنّفات في مجال الصحافة والمسرح في الجزائر هو كتاب "الصحافة والمسرح" لمخلوف بوكروح" الذي يهتمّ بدراسة التغطية الإعلامية لنشاط المسرح الوطني، وذلك انطلاقًا من الدور الذي يقوم به المتلقّي الصحفيّ بوصفه يعكس الرّسالة المسرحيّة، وبوصفه أيضًا عاملا في

تنشيط الحركة المسرحية بمخاطبته للجمهور المتلقي<sup>1</sup>، إذ يطرح المؤلف قضية التلقي المتخصص ومستويات النقد الصحفي الجيد، على اعتباره ثلق مسند إلى كفاءة مرجعية مؤهّلة للخوض في كشف الغامض من العروض استقرأاً.

### 1- القارئ الصحفي والتلقي النقدي:

#### 1-1- التقرير والقراءة الجيدة:

يوازن "بوكروخ" بين الصحافة الإخبارية وبين القراءة المتخصصة، معتبراً أنّ فعل الإخبار تقديم لمعلومات مسرحية ذات طابع فكري محصور، تنظر إلى العرض من باب مقارنة سريعة يبدو بوساطتها الرأي المفسّر والشارح للوقائع، بينما التخصص الصحفي نقد يتصّى في تقويم لفتيات الموضوعات، ليضع مضامينها ضمن أطر يتغيى فيها إبانة الحسن من دونه<sup>2</sup>، فهو نقد يرشد القارئ إلى إمكانية اختيار العمل المسرحي اللائق به تناسباً مع ذوقه وموقفه، ليظهر الفعل النقديّ أو التلقي المتخصص مدرجا ضمن تلك التمثلات الجمالية التي يجعلها الصحفيّ الخبير محلّ مناقشته، معتبراً إيّاها عناصر وجبت إبانها لقارئ لا يستحوذ على إيماءات العروض ما لم يعرضها النقد مستوفياً تمحيصها، لا لغرض إلاّ لأنّ "الناقد الصحفيّ تتمثل مهمته في وصف وشرح العرض المسرحي للجمهور، وتوجيه هذا الأخير خلال إعادة كتابة كلّ تأثيرات وإسقاطات العرض المسرحية عليه، ثمّ نقلها إلى جمهور القراء المنتظرين"<sup>3</sup>، وعلى تفسيرات القارئ

<sup>1</sup> - عبد الناصر خلّاف، النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، مطبعة هومة، الجزائر، 2011م، ص 166.

<sup>2</sup> - ينظر: مخلوف بوكروخ، الصحافة والمسرح، ص 7.

<sup>3</sup> - فاروق أبو زيد، فنّ الكتابة الصحفية، دار المأمون للطباعة والنشر، سوريا، 1981م، ص 112.

النّاقذ ذات الطابع التوجيهي التقييمي تستند الجماهير في تلقيها مستعينة بشروحاته من أجل تحقيق الوعي الكلي بالمعاني المسرحية.

يتعيّن في القراءة الجيدة حسب "بوكروخ" أن تتبني على الوعي بفنّيات الإبداع المسرحي لاستجلاء جوانبه الجمالية، ومن ثمّ يذهب النّاقذ إلى المرجعية الثقافية للمتلقين المتخصّصين اعتباراً أنّها ما يجعل القارئ الجيد يتسيّد العرض فيوجّه بها معناه نحو جمهور أقلّ منه دراية، إذ يروم بقراءته " مخاطبة المشاهد بهدف تزويده بوسائل المعرفة الفنية، ذلك أنّ ما لديه من معلومات ثقافية وفنية تظلّ غير كافية لإدراكه القيم الجمالية لمختلف الأشكال الفنية التي تزداد تطوّراً مع مرور الزمن، وعليه فإنّ أهمّ ما يجب أن يزود به المشاهد هو المفاتيح الضرورية التي تمكّنه من قراءة فنّيات العمل بسهولة ويسر"<sup>1</sup>، وفي هذا تصريح من النّاقذ بضرورة الاستوعاب الجمالي لبنيات العروض المسرحية لأن لا ينادى النّاقذ إلى القراءة السطحية التي لا تبحث في التحليل عن إشباعاتها المعرفية، إنّما تكتفي بمقاربة الموضوعات من أغراضها.

إذا كانت مرونة القراءة الصحفية مرهونة بقابليتها في مقارنة الجماليات الدرامية فإنّ النّاقذ الجيد هو الملتزم باللغة الفنية وبطرائق التحليل، فيظهر سلامة التعامل مع الأساليب الفنية لأعمال المسرحية<sup>2</sup>، وحسب هذا المعطى المعرفي يتحدّد المتلقي النّاقذ على أنّه استكمال للعملية التواصلية في علاقته بالعمل الفنيّ كقارئ للعرض وكمُرسل في شروحاته لجمهور المتلقين عبر تقييم الأعمال الإبداعية من فنّياتها.

<sup>1</sup> - مخلوف بوكروخ، الصحافة والمسرح، ص 13.

<sup>2</sup> - ينظر: المصدر نفسه، ص 78.

**1-2- المرجعية الفنية والتلقي المتخصص:**

ركزت إبداعات "بوكروخ" على الآليات المنهجية التي ترقى بالمتلقي إلى التخصص النقدي، ونحن مما تقتضيه طبيعة البحث نحاول تتبع إشغالاتها على مرجعيات المتلقين دراية مما بملازمتها لشروحات الناقد المنبئية على إسقاط أثر التلقي بين المرجعية السيكلوجية للقارئ وبين الدراية بالجمال كذخيرة توصل القارئ محلّ النقد لأنّ "التعامل مع العمل الفني يتطلب الإلمام بتاريخ المسرح ونظريات النقد والتذوق الفني وبعلم الجمال وذلك أنّ النقد القائم على المعرفة المسبقة بعناصر مختلفة يتكوّن منها العمل الفنيّ تساعد على فحص خصائصه وتمكّن المتلقي الناقد من أن يصدر أحكاما مستنيرة وهو بصدد الحديث عنه، بدل ردود أفعال سريعة والتلقي الصحفي الجيد هو ذلك الذي يستطيع أن يساعد المتلقين على الفهم الفنيّ الأفضل"<sup>1</sup>، ويقصد "بوكروخ" بمفهومي الإلمام والمعرفة المسبقة تلك المقدرة النقدية على تفسير الدراما ضمن استمراريتها في القراءات المتعاقبة على دروس الفنّ والتذوق إذ القراءة لا تميل إلى النقد إن ما لم تدر بالذخيرة الجمالية للعمل المسرحي فتتصرف إليها بما أوتيت منها تضادا وإنّ حسن الفهم لدى الصحفيّ عكسها إلى متلقين أقلّ إدراكا منه لعناصر الجمال، على اعتبار أنّ "الناقد الصحفيّ وسيط يكشف ويفسرّ خلفيات العرض التاريخية والاجتماعية أي أنّه شريك في إعادة صناعة العرض بعد تناوله لأسبابه الفنية، ولا يمكن الحديث عن التلقي النقدي دون طرق أبوابه الجمالية"<sup>2</sup>، والتي هي ممارسة في شرح العر، تؤسس لتلق نقديّ صحفيّ مبنيّ لا على استعادة العروض من حيثياتها، والخوض في مصادرها، إنّما تقوم على التلذذ الدرامي المؤسس تباعا للذة القارئ المنتظر.

<sup>1</sup>-مخلوف بوكروخ، الصحافة والمسرح، ص73.

<sup>2</sup>-فاروق أبو زيد، فنّ الكتابة الصحفية، ص 67.

إنّ التلقي الصحافيّ المتخصص فيما تعيّن لدى "مخلوف بوكروخ" جزء من جمهور المتلقّين غير أنّ استجابته تكون أكمل إذا ما حملت معرفة بفتيات العمل المسرحي وهي إذ تسترجعه في تفصيل لمعناه ودون إخلال بأدوات الطرح الجماليّ تنزاح تجاه خلفية القارئ الثقافيّة في تطويع لها مرام الإجابة في النّقد.

## 2- التفاعل وحدث القراءة الحيّة:

### 2-1- الترقّب الجمالي واستكمال العرض:

يذهب "مخلوف بوكروخ" إلى أنّ ذلك السبق الفكري لدى القارئ يصبح تاريخه الثقافيّ عند تعاقبه على الأعمال الفنيّة بمعنى أنّ إدراك النّص يتأتّى من قراءة أوليّة يتبعها تناص تاريخي وإدخال لنصوص معلومة مسبقاً<sup>1</sup>، لتتكامل القراءة الأولى مستندة إلى سابقتها، مشكّلة قراءة جماليّة تعي النّص إذا ما استوعبت سابقه فالأعمال الإبداعية تضع المتلقي في قراءته التاريخيّة موضع استمرارية معرفيّة ضمن سلسلة التلاحق والامتداد في الترقّب والانتظار لأنّ الترقّب الجمالي ليس معنى كامن في العرض وليس قيمة ثابتة بداخله، بل مرتبط بالمتفرّج إذ هو الذي يعطي للنّص معنى وفق انتظاره بين التجارب المسرحيّة السابقة والآنيّة، وهو إسقاط واضح من "بوكروخ" لآراء "ياوس" حول أفق التوقّع والذي "إهتمّ برصد جماليات التلقي بالتاريخ الأدبي باعتباره يقوم على تجارب القراءة السابقة في التعامل مع العمل الأدبي ذلك أنّ تأثير النّصوص مشروطاً باستمرار قراءتها والاستجابة لها، بعبارة أوضح غنّ النصوص الأدبيّة يتمّ تلقيها حتماً من خلال أفق توقّعات القراء بوصفه جزءاً من عملية التلقي الذي يؤدي إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب العمل مع توقّع المتلقي أو إلى الشعور بالخيبة، لأنّ العمل يعاكس توقّعاته

<sup>1</sup> - ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي في الثقافة والإعلام، ص52.

وفي هذا المجال يجري "ياوس" تمييزاً بين الآفاق الخاصة بالنص، وهي تلك المرتبطة بلحظة إبداعه والآفاق الخاصة بالقارئ والتي تتعدّل وتتحوّل في عمليات متبادلة وبتتابع تاريخي ودينامي<sup>1</sup> فيتموضع المستجيب للنص/ العرض بين مدركاته التاريخية السابقة ووعيه الحالي بالنص المفتوح على التأويل والانتظار.

يبدو استنساخ الرأي التقدي ل "ياوس" واضحاً في عرض "بوكروخ" لفكرة الترقّب وعدم تمام النصّ الذي يقترح انفراج القارئ عند تعدد التأويلات وتباين الدلالات أمام معناها المفتوح.

## 2-2- التفسير وتشكيل المعنى:

يقابل "بوكروخ" بين المعنى وصحة التفسير معتبراً أنّ المعاني ما تظهره مجموع العلامات في دلالتها، والتي يتقصّد المؤلف معناها، في حين أنّ الدال يسير في إتجاه هذا المعنى العلاماتي ومفهومه، وإنّ المتعامل معه يعمد إلى إدراك المعاني المقصودة ثمّ ربطها بدلالاتها المحدّدة<sup>2</sup>، ولأنّ الحدث المسرحيّ قوامه مجموع المعاني الملقاة من المؤدّين كعلامات مدركة قابلة لتأويل يمتدّ نحو معنى آخر " يحدث نتيجة اصطدام أو مقايضة مجموعات مختلفة من المعاني؛ المعنى الذي يحمله خطاب العرض والذي يدركه المؤدّون ويتوقعه القارئ علماً أنّ المعلومات التي تقترح على المتفرّج والتي تشتمل على معاني الكلمات والأصوات والحركات تعتمد على وجود مجموعة موازية من الأنساق في ذهن المتفرّج يتلقى هذه المعلومات وفي ذات الوقت يعيد صياغتها في سياق آخر، وهذا التفاعل بين المعاني يأخذ شكل الاصطدام ويؤدي إلى خلق المعنى ، وشحن

<sup>1</sup> -روبيرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 152.

<sup>2</sup> - ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي في الثقافة والإعلام، ص91.

الحدث بالدلالة<sup>1</sup> ، ويختلف المعنى النهائي تبعا لقدرة وكفاءة وألفة المتفرّج بعادات المشاهدة، وإدراكه التخيلي، ليتعيّن عليه ربط المعاني بمفسراتها.

### 2-3-الجماعات التأويلية:

يرى "بوكروخ" أنّ قيمة الأعمال الفنيّة تتحدّد من اسقاطها على تأويلاتها إذ إنّ وزنها ليس مضمّنا بداخلها، وإنّما يتجلى في تفسيرها من قبل الجماعات التأويلية<sup>2</sup> فالمعنى لا ينتمي إلى القارئ إنّما تحدّده الدلالات النصيّة المجتمعة. وهو رأي يطابق رأي "ستانلي فيش" الذي وضع على القارئ مسؤولية التفسير فرأى أنّه ليست هناك إشارات نصيّة أو بنيات ذاتيّة مشتركة خارج نطاق المعروف الذي سبق أن اتفقت بشأنه العلامة المفسّرة أي أنّ النصّ حسب الرأي لا يضيف شيئا إلى التفسير، وكلّ شيء يعتمد على ما يجلبه القارئ إليه والجماعات التأويلية هي التي تسهم في وضع استراتيجيات التأويل<sup>3</sup>، إذ إنّ القارئ لا يسهم في استكمال الدلالة إنّما يخلقها النصّ فيستقبلها المتلقي مكتملة.

إنّ إهتمام "بوكروخ" بنظرية التلقي وبآراء مدرسة كونستونس الألمانية يبدو واضحا إذ إنّه تبنّى اجراءاتها المنهجية النقديّة بكلّ حيثياتها، من أفق توقّع/ إنتاج المعنى/ الجماعات التأويلية، في حين أنّ نتائج هذه النظريات لا تنتهي بالضرورة إلى مستوى قرائي متعادل، بالتالي فإنّ آراء المدرسة الأمريكية يبقى تطبيقها على القراءات الدراميّة متباين النتائج على القراء.

<sup>1</sup>- وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007م، ص108، 109.

<sup>2</sup>- ينظر: مخلوف بوكروخ، التلقي في الثقافة والإعلام، ص58.

<sup>3</sup>- جليان هليتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 1995م، ص122.

خاتمة

خاتمة:

إنّ هدفنا من عرض المعطيات النقدية "لمخلوف بوكروح" وصفا ومقارنة لا يندرج ضمن الغايات التي تبحث عن كشف الجهود النقدية، إنّما الغرض معرفة معاييرها في القراءة المواجهة لتلقي المسرحي لا كتيمة تواصلية إنّما كوظيفة إتصالية، ومن ثمة تكون لدينا تصوّر يجرّد كلّ تلك الاصطلاحات النقدية المكثفة في معطيات قراءته التي تسعى إمّا إلى التطاول على مفاهيم نقدية سابقة على الرّغم من مأخذها منها أو تبنيها.

إنّ "بوكروح" في دراسته التطبيقية نظر إلى المتلقي من باب مرجعيته فأنت مناقشاته واصفة على الرّغم من تبنيها لبعض المفاهيم النقدية في الجانب النظري لمؤلفاته والتي تبحث في الفعل من حركته لا من وصفه فهو إذا ما تبني فعل المشاركة على سبيل التمثيل برد الفعل الحركي للجمهور فإنّه يرجع إلى أصل الكلمة بمفهومها السطحي الدال على الإهتمام، وبذلك يكتفي الناقد بملامسة المصطلحات النقدية لنظريات الاستقبال والتلقي.

غلب على آراء بوكروح الطرح الاجتماعي في ربط لموضوع التلقي بتلك الاسترجاعات السوسولوجية التي يلجأ إلى الاستعانة بها لمعرفة الأثر المسرحي الواقع من الجمهور، وإن كان قد تناول المتفرّج في إشارته إلى التلقي الفردي في باب المشاهدة إلا أنّ مناقشته لموضوع التلقي من زاويته الفعلية تمتدّ نحو الحديث عن ردود الأفعال الجماعية، فتستعيد مصطلح الجمهور بمفهومه الإتصالي الاجتماعي لا بدالاته التواصلية بين أفراد متلقين ينخرطون ضمن الجماعة.

إنّ الحديث عن تلق واضح يستبينه المنهج النقدي "لمخلوف بوكروح"، فينتظم ويترتب حسب معطيات مضبوطة هو بحث في تلك الترجمات المفتورة لنظرية التغريب المسرحية، وكذا لمفهوم التاريخ الجمالي الذي يبحث في ذخيرة المتلقي كفرد يندرج في

إطار الجماعة لا جماعة مكتملة في تداخلها لذا أمكن القول بأنّ النقد المسرحي في الجزائر لا يزال في بدايته وما تجلّى في محاولات القراءة الدراميّة أمكن تصنيف كثيره إلى النّقد الملاحق لكثافة الأعمال المسرحيّة.

# قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- ✓ مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والاعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط1 الجزائر، 2011م.
- ✓ مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، 2004م.
- ✓ مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغبة، الجزائر، 2002م.
- ✓ مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002م.

المراجع العربية:

- ✓ ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- ✓ أحمد بيوض، المسرح الجزائري (1926-1989م)، منشورات التبيين، الجاحضية الجزائر، 1998م.
- ✓ أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2001م.
- ✓ أبو الحسن سلام، اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظر والتطبيق مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر
- ✓ حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد كتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2000م.
- ✓ شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1990م.
- ✓ شريف لأدرع، وجوه وأقنعة، دار الحكمة، الجزائر، 2007م.
- ✓ شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الاسكندرية، 2009م.

- ✓ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005م.
- ✓ عبد الناصر خلّاف، النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحدّيات، مطبعة هومة، الجزائر، 2011م.
- ✓ عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، ط1 سطيف، 200م.
- ✓ عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007م.
- ✓ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط2، تيزي وزو، 2015م.
- ✓ فاروق أبو زيد، فنّ الكتابة الصحفية، دار المأمون للطباعة والنشر، سوريا 1981م.
- ✓ فاطمة لبريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.
- ✓ لطيفة إبراهيم برهم، دراسات في نقد النقد، دار الينابيع، ط1، بيروت، 2009م.
- ✓ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان بيروت، 1997م.
- ✓ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975م.
- ✓ محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م
- ✓ محمود عباس عبد الواحد، النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر الغربي، القاهرة، 1997م.
- ✓ مراد حسن فطوم، التلقي في النقد الغربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة لسورية للكتاب، دمشق، 2013م
- ✓ وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي المغرب، 2007م.

- ✓ وليد أبو بكر، النقد المسرحي في الصحافة، شركة الربعان، الكويت، 1983م.
- ✓ ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار ينوى، سوريا، 2015م.

### المراجع المترجمة:

- ✓ امبرطو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي ط1، 1996م.
- ✓ برتولد بريخت، دراما التعبير، تر: قيس الزبيدي، دار كنعان، 2004م.
- ✓ جليان هليتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 1995م.
- ✓ جون ستيوارت مل، النفعية، تر: سعاد شاهري حرار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 200م.
- ✓ روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000م.
- ✓ رولان بارث، لذة النص، تر: فؤاد صفا الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
- ✓ س. و. داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليفي، عويدات، بيروت، 1985م.
- ✓ فولفغاين ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في (الأدب)، تر: حميد لحداني، الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل فاس، 1987م.
- ✓ ننتالي غينبك، سوسيلوجيا الفن، تر: حسين جوافيسي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2011م.
- ✓ هانس وبارث يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004م.

المجالات والدوريات:

- ✓ محمد عباس حنتوس، دور المتلقي في المسرح العراقي المعاصر، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 2.
- ✓ مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع رغبة، الجزائر، مجلة آمال، العدد 5، 1982م.

الرسائل الجامعية:

- ✓ أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد الغربي المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص نقد أدبي معاصر، جامعة الحلج لخضر بانتة، 2011م.
- ✓ عبد الكريم غريبي ، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقْتباس، ماجستير تلمسان، تخصص ثقافة شعبية، 2011م، 2012م.
- ✓ وهاب خالد، جمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، فرع أدب جزائري حديث، جامعة محمد بوضياف.

# الفهرس

الفهرس

كلمة الشكر.....

الاهداء.....

مقدمة.....ص1

**المبحث الأول: تجليات التلقي المسرحي في ضوء آليات النقد الجزائري**

تمهيد .....ص4

1-طبيعة التلقي المسرحي.....ص4

1-1النص الدرامي وفعل القراءة.....ص6

1-2-النص التمثيلي وفضاء المشاهدة.....ص9

2-القراءة المسرحية وتغير منهج النقد الجزائري.....ص11

**المبحث الثاني: الاستقبال وبيكولوجية الذوق العام**

1-الجمهور ومعايير المفاضلة الموضوعاتية.....ص17

1-1-المرجعية الجماعية وتناسب المصدر الاجتماعي.....ص17

1-2-القيمة النفعية وفعالية الإستقبال.....ص21

2-النظام الموضوعاتي واستراتيجية المشاهدة المسرحية.....ص23

1-2-المشاهدة المسرحية.....ص24

2-2-النظام الموضوعاتي وفعل الاهتمام.....ص25

1-2-المزاج المسرحي.....ص25

2-2-النسق اللّغوي وفعل التّمصص.....ص26

**المبحث الثالث: المرجعية الثقافية وتشكل نمط القراءة الجمالية:**

تمهيد.....ص29

1-القارئ الصحافيّ والتلقي النقدي.....ص30

1-1-التقرير والقراءة الجيدة.....ص30

1-2-المرجعية الفنيّة والتلقي المتخصص.....ص32

2-التفاعل وحدث القراءة الحيّة.....ص33

1-2-الترقّب الجمالي واستكمال العرض.....ص33

2-2-التفسير وتشكيل المعنى.....ص34

2-3-الجماعات التأويلية.....ص35

خاتمة.....ص37

قائمة المصادر والمراجع.....ص40

الفهرس.....ص45