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

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 2002379412
رقم التسجيل: ط2: 20075115965

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ال ماستر في تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

الشخصية والتلقي في مسرح ليلى بن عائشة

مسرحية أمغار والحسناء أنموذجا

إعداد الطالبتين (ة):
- شوبان صبرينة
- بن حمانة كريمة

أمام لجنة المناقشة المتكونة من السادة الأساتذة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عزوز ختيم	أستاذ م(أ)	المسيلة	رئيسا
خلوف مفتاح	أستاذ محاضر(أ)	المسيلة	مشرفا ومقررا
محمد زعيتري	أستاذ مساعد (أ)	المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية :2021 . 2022

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

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): بن حمانة كريمة الصفة: طالب
الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 204925195 والصادرة بتاريخ: 2015/03/14
بدائرة المسيلة
المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**
والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:
الاستعارة والتلقي في مسرح ليلى سنعاسة
مسرحية أمغار والحسناء أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في : .. / ../....

إمضاء المعني

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بـ الوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): بتو يان صبرينة الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 207687689 والصادرة بتاريخ: 2022/03/28 بدائرة المسيلة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

الشخصية والمتلقي في مسرح ليلى بن عائشة
مسرحية أمطار والحسناء أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في 21 جوان 2022

..../.. / .. :

إمضاء المعني

21 جوان 2022
تطرو صدق على التوقيع
البلدية: المسيلة
رئيس المجلس الشعبي البلدي

من رئيس المجلس الشعبي البلدي
و بتفويض منه
الإدارة الإقليمية
ملحق رئيسي
صليحة

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

وعرفان

الشكر الخالص لله ربنا سبحانه وتعالى على مزيد فضله، وجزيل إنعامه، ثم شكر وافر بكل حب عامر، لنبينا ومعلمنا وقدوتنا محمد صلى الله عليه وسلم، وهو القائل قولا كريما:

(لا يشكر الله من لا يشكر الناس)-رواه البخاري في الأدب وصححه الألباني.

فمن أخذنا بسنته، وائتمارنا بأمره، أن نشكر كل من كانت له يد بيضاء، وصنيع جميل، في سبيل تمام هذا البحث، من أساتذتنا الكرام في مرحلة الماستر، والأساتذة المناقشين لقاء ما كان منهم من جهد القراءة والإفادة، والتقييم والملاحظة

وأستسمحكم جميعا لأخص بالشكر والثناء كلا من: الأستاذ مفتاح خلوف –حفظه الله- على ما كان منه من كرم الإشراف والتوجيه والإعانة على إخراج هذا البحث على ما هو عليه

كما لا يفوتني أن أتقدم بخالص تشكراتي لعمال مكتبة الكلية

وإلى كل من قدم لي يد العون وأسدى لي كلمة نصح من قريب أو بعيد

صبرينة / كريمة

مقدمـة

مقدمة:

يعتبر المسرح من أهم النشاطات الانسانية التي مارسها الانسان منذ القدم، حيث راح يصور عن طريق التمثيل كل ماله علاقة بوجوده وذلك من خلال محاكاة الظواهر الحياتية التي كانت تبدو في نظره مهمة، لهذا الغرض كان يرقص ويفرح محاولا تجاوز التحديات المفروضة عليه من قبل الطبيعة.

ولا غرو أن يتخذ الانسان من مراحل تطوره المسرح وسيلة يعبر من خلالها عن هواجسه و تطلعاته تجاه الحياة و ما يطرأ عليها من تغيير فهو بذلك يحاول أن ينقل تجاربه بوصفها صورة تعكس مستواه الفكري و الاجتماعي ضمن إطار يخول له البوح بكل عفوية عن رؤيته المستقبلية لهذا العالم.

ومن أجل تحقيق غايته المتمثلة في إضاءة النقاط المظلمة في النص، انتهج النقد مناهج مختلفة فمن المنهج التاريخي ، إلى المنهج النفسي الذي غاص في أعماق المبدع وبحث عن قصديته في إبداعه، إلى المنهج الاجتماعي الذي جعل المجتمع سببا في إبداع المبدع، إلى مناهج أغلقت النص و حاولت فهمه من داخله كالشكلانية و البنيوية، ‘إلى مناهج فتحت النص عن المتلقي و حاولت تفسير الابداع من خلال فهم و تأويل المتلقي كالسيميائية و نظرية التلقي، إلى مناهج تجاوزت النص كله و جعلت الابداع بيد المتلقي كالتفكيكية حيث لا سلطة إلا سلطة القارئ.

وقد نظرت هذه المناهج إلى الشخصية المسرحية باعتبارها من عناصر المسرحية من زوايا مختلفة، وقد حاولت نظرية التلقي فهم كيفية تلقي القارئ للشخصية في العمل الأدبي، وكيف يمكن أن يرسم الكاتب الشخصية حتى يجعلها مقبولة من طرف المتلقي.

ولهذا وقع اختيارنا على مسرحية للكاتبة الدكتورة ليلى بن عائشة ليكون موضوع بحثنا **الشخصية و التلقي في مسرحية أمغار و الحسناء** محاولين الإجابة عن إشكالية كبرى:

ما مفهوم الشخصية؟ وما أهم ما طرأ عليها من تطور؟ وما مفهوم التلقي؟ وما خلفيته المعرفية؟ وكيف رسمت الكاتبة شخصياتها من منظور جمالية التلقي؟ أي كيف قدمتها للقارئ؟ وما هي خصوصية الشخصية في مسرح ليلى بن عائشة؟

ومن الأسباب والدوافع التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع ما هو ذاتي وما هو موضوعي فالذاتي تمثل في حب الاطلاع والإثراء المعرفي في الميدان المسرحي وإعجابنا بالفن المسرحي أما

الموضوعي فتمثل في أن الشخصية في المسرح عرفت تطور عبر الزمن من أرسطو إلى الأن، وأن نظرية التلقي من النظريات المعاصرة، التي وإن طبقت على الرواية بشكل مكثف فإن ولوجها النص المسرحي لم يكن بالكثافة ذاتها.

ولإنجاز هذا البحث وظفنا المنهج النقدي التحليلي في المبحث الأول لتتبع أهم ما طرأ على مفهوم الشخصية في ظل مختلف المناهج النقدية و وظفناه للبحث في نظرية التلقي، وخلفيتها المعرفية و وظفناه في حديثنا عن الشخصية، أما في المبحث الثاني فقد استعننا بالمنهج السيميائي الذي يسمح بتعدد القراءات و يسمح للقارئ بالحرية في التأويل.

ولإثراء البحث فقد قسمته إلى **مدخل** تحدث فيه عن الارهاصات الأولى للمسرح من مفهوم المسرح لغة و اصطلاحا إلى مفهوم المسرحية و تاريخها عند العرب و الغرب، أما في **المبحث الأول** فقد قسمته إلى جزئين سلطت الضوء في الأول على عن الشخصية المسرحية مفهومها و أبعادها و تطورها أما الجزء الثاني فقد ركزت على التلقي ، المفهوم وإشكال المصطلح أما **المبحث الثاني** المعنون بـ: **تلقي الشخصية في مسرحية أمغار و الحسناء مقاربة سيميائية** كان مبحثا تطبيقيا تحدثت عن تلقي الشخصية من خلال الأنساق التواصلية كذلك تكلمت عن قراءة الشخصيات من خلال الرؤية الإخراجية، أما الخاتمة فتمثل أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد استفدت في دراستي من بعض المراجع التي اعتمدنا عليها على سبيل المثال لا للحصر:

بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي– بنية النص السردي لحميد الحمداني – في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض – من أجل جمالية التلقي لهانز روبرت ياوسي – خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي رسالة ماجستير مذكور برزوق– جمالية التلقي رسالة ماجستير لخالد وهاب ....و غيرها

وأخيرا نعترف أن هذا البحث يمثل جهدا متواضعا، و هو قطرة في بحر حاولنا من خلاله تسليط الضوء على مفهوم الشخصية من خلال نظرية التلقي، و تطبيقه على مسرح ليلى بن عائشة و لا ندعي في هذا المقام أني أشبعنا الموضوع، و أننا لامسنا كل جوانبه، وأننا أعطينا لكل جانب ما يستحقه، وحسبنا أننا حاولنا فإن أصبنا فلنا أجر المجتهد و إن لم نصب فلنا شرف المحاولة.

مدخل

المسرح العربي الحديث

أولا: مفهوم المسرح

أ-لغة

ب-اصطلاحا

ثانيا: مفهوم المسرحية

ثالثا: نشأة المسرحية وتاريخها

أ- عند الغرب

ب-عند العرب

أولا: مفهوم المسرح:

أ-لغة:

تناولت العديد من المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة منها مصطلح المسرح، حيث ورد في لسان العرب عدة مواضع لمادة (سرح) فالمسرح" بفتح الميم مرعى السَرح، وجمعه المسارح، ومنه قوله: إذا عاد المسارح الكشباح، وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، قيل: تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان"[1]، يتضح لنا أن المسرح يحمل دلالة مادية تكمن في المكان أو الموضع الذي ترعى فيه الماشية.

ويتوافق هذا المعنى مع ما ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة في مادة (سرح)، مسرح هو جمع مسارح و هو "اسم مكان سرح: مرعى" القرية مسرح طفولتي"، مسرح الجريمة/ مسرح الحدث/، مسرح الحادثة: المكان الذي ارتكبت فيه، مكان مرتفع تمثل عليه المسرحية "ذهبنا إلى المسرح وشاهدنا المسرحية الجديدة"[2]، فالمسرح في القديم كان يحمل معنى المكان الذي كانت تغدو إليه الماشية، أما في العصر الحديث تغير ذلك المعنى فأصبح عبارة عن قاعة يقام فيها العرض المسرحي.

ب-اصطلاحا:

يعد فن المسرح من الفنون المستعصية تحديدا، حيث تعددت واختلفت مفاهيمه ودلالاته بالنسبة إلى النقاد لأنه من ناحية مصطلح غربي في الأصل ومن ناحية ثانية فن دخيل بالنسبة إلى العرب لم تألفه إلا في القرن التاسع عشر.

فالمسرح كلمة "مشتقة من كلمة **Theatron** اليونانية القديمة وتعني (مكان الرؤية) أو المكان الذي ترى منه، أي المكان الذي يجلس فيه جمهور هذا المسرح".[3]

---

[1]- إبن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ج6، (ط3)، ، 1999م، ص229.

[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الثاني، (ط1)، عالم الكتب، القاهرة، 2008م، ص1054.

[3]- عبد المجيد شكري: فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، (ط1)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011م، ص18.

يراد بالمسرح "المنبر أو الدكة تمثل عليها الروايات والمسرحيات"[1]، ويعرف أيضا بأنه "لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني"[2].

وقد ورد في المعجم المسرحي كلمة المسرح وتستخدم للدلالة على "شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة"[3]، وتستخدم للدلالة على "مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير، أو الدلالة على مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة وتوجه ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي".[4]

مما سبق ذكره نستنتج أن المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية، حيث يقوم الكاتب المسرحي بترجمة النص المسرحي، ويقوم الممثلين بتمثيل هذا العرض على الخشبة وأمام مجموعة من المتفرجين بغية الإمتاع والترويح عن النفس، كما أن المسرح يدل على كل ما يتصل بالفنون المسرحية، كما أنه يشير إلى العرض المسرحي ذاته، وإلى كل عناصر العرض المختلفة.

ثانيا: مفهوم المسرحية

لقد ظهر فن المسرحية في العصر الحديث غير أنه يختلف اختلافا تماما من حيث الدلالة عن كلمة المسرح، فالمسرحية تشير إلى القصة أو النص الأدبي أو المسرحي الذي يمثل في المكان المخصص له وهو (المسرح) والمقصود به العرض الذي يتكون من (خشبة المسرح، والإضاءة، والديكور...إلخ)، ومن هنا يقصد بمصطلح المسرحية على أنها "قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين، لكل منهم دوره المنوط به،

[1]– محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، ص11.

[2]– أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، (ط2)، 1993م، الإسكندرية،19.

[3]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، (ط1)، مكتبة لبنان ناشرون بيروت–لبنان–، 1997م، ص422.

[4]– ماري إلياس وحانا قصاب حسن: المرجع نفسه، ص423.

والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ قدم العصور. وهي تركز أساسا على "الحدث" أو "الفعل" فأصل الكلمة "دراما" باليونانية هو "الحدث" أو "الفعل"[1]. ومصطلح الدراما هنا هو مصطلح حديث ظهر في "نهاية القرن التاسع عشر وتحديدا منذ ظهور عمالقة المسرح الواقعي" هنريك إبسن" و"جورج برنارد شو" و"شيكوف".[2]

"المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي تكتب لتقرأ من جهة، وتمثل من جهة ثانية"[3]. أي أنها عبارة عن نص أو قصة تمثل في مكان يسمى خشبة المسرح، حيث تعرض فكرة أو موضوع معين عن طريق حوار يدور بين مجموعة من الأشخاص، يتطور هذا الأخير إلى صراع حاد حتى يبلغ قمة التعقيد ثم يصل في الأخير إلى حل وبالتالي تكون نهاية هذه المسرحية.

ويتضح من خلال كتاب "علم المسرحية" إلى أن "المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في المسرح"[4]. يتضح من خلا قوله هذا أن المسرحية تختلف عن بقية الأجناس الأخرى كالرواية والقصة وغيرها من الفنون الأخرى من حيث أنها تكتب وتمثل على خشبة المسرح وأمام جمهور، وليست للقراءة مثلما نراه في الأجناس التي ذكرت.

يذهب "عبد المجيد شكري" في كتابه "فنون المسرح والإتصال الإعلامي" إلى أن " المسرحية ومثلها في ذلك مثل كافة أنواع وأشكال الفنون، تستمد حقيقة وجودها من الحياة، ولا تخرج عن الواقع الإنساني حتى وإن جاءت مغرقة في الخيال"[5].

---

[1]– محفوظ كحوال: المرجع السابق، ص11. س

[2]–شكري عزيز ماضي: فنون النشر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، 2008، ص96

[3]– محفوظ كحوال: المرجع نفسه، ص11.

[4]– الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت،، 1992، ص89.

[5]– عبد المجيد شكري: المرجع السابق، ص18.

يتضـــح من خلال قوله هذا أن فن المســـرحية وبقية الأجناس الأدبية الأخرى ســـواء أكانت نثرية أم شـعرية مرتبطة بالواقع المعيشـي للإنسـان، أي تعالج قضـية اجتماعية معينة بكل ما فيها من أحزان وآلام حتى وإن كانت مفعمة بالخيال حيث أنها بمثابة مرآة عاكســـة لقضايا الإنسان الثقافية والاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها.

وهناك مفهوم آخر نجده عند " أنطونيوس بطرس" في كتابه "الأدب تعريفة، أنواعه، مذاهبه" بأن المسـرحية هي " عمل أدبي يشـبه القصـة إلى حد بعيد، فيه أشـخاص رئيسـيون وثانويون، وحادثة تتأزم، وحل يجيء في الخاتمة"[1]. إلا أنه يفرق بين المســـرحية والقصـــة ويتجلى ذلك من خلال "الفارق الأهم بينهما هو أن المسـرحية أضـيق مجالا، تتناول الحدث في شـدة تأزمه لأن الوقت المخصـص لها يضـيق عن اسـتيعاب الحدث منذ نشـأته،... وإذا كان القاص يتمتع بحرية أكبر، فيتوسع في الشرح، أو يسهب في الوصف و التحليل"[2] . أي أن الكاتب المســرحي أكثر دقة من الكاتب القاص، لا يبتعد عن جوهر الموضــوع أو يطيل في الوصف والتحليل بل يكتب نصا يمثل أمام جمهور في زمن معين وينتهي مباشرة.

وإن أول ما نلاحظه على المســـرحية كشـــكل أدبي أنها تقوم على الحوار"[3] أي أن عنصر الحوار هو الذي يكشف لنا عن سلوك الشخصيات سواء كانت ثانوية أو رئيسية عن طريق الصـراع فيما بينها فينمو الحدث شـيئا فشـيئا ثم يتعقد ليصـل إلى الذروة ثم ينتهي إلى حل وهكذا حتى يكتمل البناء الفني للمسرحية.

مجمل القول أن المسرحية عبارة عن نص أدبي أو مسرحي يعرض فكرة أو موضـوعا معينا يعالج فيه قضـية إنسـانية معينة من خلال حوار يدور بين مجموعة من الشـخصـيات، وعن طريق تفاعل الأحداث وصـراعها فيما بينها، حيث يبلغ هذا الأخير ذروة التعقيد، لينتهي

---

[1]– أنطونيوس بطراس:الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2005، ص191.

[2]– أنطونيوس بطراس:الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، مرجع نفسه، ص191

[3]– أنطونيوي بطرس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، نقلا عن عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية و الشعر، دار النهضة العربية، 1975م، ص11.

في الأخير إلى حل، وبالتالي يكتمل البناء الفني للمسرحية بتلاحم الشخصيات مع الحوار والحدث والصراع.

ثالثا: نشأة المسرحية وتاريخها

أ- عند الغرب:

لقد نشأ الفن المسرحي عند جميع شعوب العالم في بيئات إنسانية مختلفة كالهنود والصينيين واليونانيين وحتى المصريين القدماء، غير أن هذا الاختلاف يجمعه رابط واحد وهو الدين، أي نشأ نشأة دينية خالصة تمجيدا لبعض الآلهة، حيث تشير بعض الأبحاث إلى أن " المسرحية بدأت في أغلب الأمر عند المصريين، وأخذ عنهم الإغريق، وتمثلت عندهم في أول الأمر في الأناشيد الدينية التي يرتلها عدد من الناس، ثم تمثلت بعد ذلك في الحفلات التي كانوا يقيمونها في مواسم الزراعة، وتطورت بعد ذلك إلى الفن المسرحي الراقي".[1]

كما أشار "هيرودوت" المؤرخ الإغريقي إلى " قيام كهنة مصر بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إزيز عن "أوزوريس" وهكذا ظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى جاء الكشف الحديث الذي قادته مجموعة من الأسماء منها "كونتز" في سنة 1922م، و"كورت" عام 1928، و"السليم حسن" سنة 1927 حيث بينوا لنا "أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفتها كورت"[2] حيث تدور حوادث هذه القصص عن إزيز وأوزوريس وابنهما "حورس" وعدوهما "ست" إله الظلام، فدراما أوزوريس هذه هي أقدم نص ظهر عند المصريين القدماء حيث كان لكهنة مصر الدور البارز في تمثيلها.

ويذهب علي أحمد باكثير في كتابه "فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" إلى أن المصريين القدماء "كانت لديهم مسرحيات أخرى كانوا يمثلونها في معابدهم إلا أنها

[1]- عمر الرسوتي: المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ص11.

[2]-محمد عبد المنعم ضفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه،ج2، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ص459.

اندثرت لما اندثرت الديانة الفرعونية القديمة"[1]، ثم بعد ذلك انتقل فن المسرحية إلى كل الحضارات الأخرى لاسيما بالدرجة الأولى اليونان، فاليونان هم أول من عرفوا فن المسرح وطوروا فيه حتى وصل إلى ما هو عليه اليوم من أصالة وحداثة فقد "عرف المسرح اليوناني إرهاصات المسرحية الأولى، فقد كانت البداية والانطلاقة من المسارح اليونانية حوالي القرن الخامس (ك ق م)"[2] " وبدأ فن المسرحية فعلا حوالي 10,0 سنة ق،م. حينما مثلت أولى المسرحيات وهي في نفس الوقت أقدم مسرحية وصلت إلينا وهي "الضارعات" للشاعر اليوناني أسخلوس".[3]

نشأت المسرحية نشأة دينية خالصة من عيدين دينيين تمجيدا لإله الخمر والكرم"ديونيزوس"، وكان العيد الأول يقام في فصل الشتاء، وقد عرف بعيد **(Lenaea)** نسبة إلى "ديونيزوس لينايوس" وفيه ظهرت المأساة، والعيد الثاني كان يقام في فصل الربيع وقد عرف بعيد "الديونيزيا" نسبة إلى "ديونيزوس اليوديرويوس" وفيه ظهرت الملهاة.[4]

ومن هنا نستطيع القول بأن الاحتفالات التي كانت تقام في بلاد اليونان كانت تركز على الدين، فكان الهدف من وراء هذا كله إعتقاديا أو دينيا عند شعبها.

"فأسخيل" قد زاد عدد الممثلين في مسرحياته من ممثل واحد إلى اثنين، كما قلل من أهمية الجوقة".[5]

أما "صوفو كليس" "رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وطالب من جهة أخرى بضرورة رسم المنازل".[6]

---

[1]– علي أحمد باكتير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، ص22.

[2]– بلخيري أحمد: التمثيل والظواهر والمسرح، مجلة الفكر والنقد، الرباط–المغرب، ع15، يناير، 1999، ص66.

[3]– بوبكر سكيني: مكونات العرض المسرحي للمسرح نظام سيميوتيقي ..مجلة أمال، ع (4) جويلية 2009، ص34.

[4]– محفوظ كحوال: المرجع السابق، ص12.

[5]– محفوظ كحول المرجع نفسه، ص13.

[6]– محفوظ كحول: المرجع نفسه، ص13

أما "يوريبيدس" "فقد صب كل اهتمامه على تطوير الصبغة الإنسانية وجعلها محورا أساسيا في المسرحية الإغريقية".[1]

وفي الأخير يمكننا القول بأن كل من أسخيل ويوريبيس وصوقوكليس استطاعوا من خلال احتفالاتهم الدينية إنتاج أدب رفيع ألا وهو فن المسرحية، كما أن التاريخ يشهد لهم بالسبق في هذا الفن.

وإذا ذهبنا إلى المسرح الروماني وجدناه لا يقدم شيئا، إلا عن طريق محاولتهم محاكاة وتقليد المسرح اليوناني فنيا لمدة أطول في جميع خصائصه الفنية حيث "نشأ المسرح اللاتيني في نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد واحتذيت فيه القوالب الفنية الإغريقية احتذاء كاملا"[2]، كما حلت عندهم الملهاة محل التراجيديا ومن أهم أعمالهم نذكر "بلوتس" وهو من كتاب الملهاة "سيتيكار" ومن أهم كتاب المأساة.

وإذ تحدثنا عن مسرحية القرون الوسطى وجدناها تأثرت بالمسرحية اللاتينية والمسرحية الرومانية، حيث ظهرت عدة مسرحيات نذكر منها مسرحية "الليتورجيا" و"العجائب" و"تيوفيل" وهي مسرحيات دينية بالدرجة الأولى، والملاحظ لهذه المسرحيات أنها " كانت متحررة نوعا ما لكونها لم تكن تحفل بالقواعد الأرسطية التي بنيت عليها المسرحية اليونانية والرومانية".[3]

وفي العصر الحديث تطور المسرح الغربي في شكله ومضمونه، حيث ظهرت ثورات ضد الدراما القديمة ويعود السبب في ذلك إلى " تعددية الفلسفات الحديثة الفكرية والإجتماعية إضافة إلى الثورة العلمية، والوسائل التكنولوجية التي ميزت هذا العصر".[4]

مما أدى ببعض الشخصيات المسرحية إلى تطوير الدراما الحديثة، ونذكر منهم "هنريك إبسن" حيث اهتم "بالدراما الاجتماعية"، ونذكر "موريس ميترلنك" حيث ركز اهتمامه حول كتابة الدراما الرمزية.

---

[1]– محفوظ كحوال: المرجع السابق، ص 13.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي: المرجع السابق، ص461.

[3]– محفوظ كحوال: المرجع نفسه، ص17.

[4]– محفوظ كحول:المرجع نفسه، ص27.

وفي الأخير يمكننا القول بأن الفن المسـرحي "نشـأ في أحضـان الدين"[1] واتصـل به اتصـالا وثيقا في جميع الحضـارات سـواء اليونانية أو الرومانية أو حيى الحضـارة المصـرية القديمة، ويعد كتاب أرسطو "فن الشعر"[2] من أهم الكتب التي وصلتنا من الحضـارة اليونانية الذي تحدث فيه عن الفن المسرحي في اليونان.

ب-عند العرب:

عرف العرب فن المسرحية قبل القرن التاسع عشر في تراثهم العربي الذي كان يحوي نصوصا تصلح أن تكون مسرحية من الطراز الأول لكنهم للأسف لم يفقهوه كفن مستقل بحد ذاته، بل كان نشـاطا يعبر عن حياتهم في شـكل طقوس دينية، إلا أنه وبمجيء العصـر الحديث أكدت الدراسـات والأبحاث أن هذا الفن نشـأ عند اليونان ثم دخل إلى سـائر البلاد العربية عن طريق الترجمة.

لم يعرف العرب المسـرح بشـكله المعروف اليوم كتابة وتمثيلا إلا في " أواسـط القرن التاسـع عشـر، وأنهم نقلوه عن أوروبا نقلا حرفيا، ثم أخذوا يعلمون فيه تعريبا وتقريبا لذوقهم. وقد اندفعوا نحوه لشـعورهم بالحاجة إليه"[3]. من خلال هذه المقولة يتضـح لنا أن العرب كانوا في أمس الحاجة إلى مواكبة التطور الاجتماعي والثقافي والحضـاري ومحاولة النهوض بما فاتهم من تطور العلوم والآداب.

وتكـاد تجمع آراء معظم البـاحثين على أن مـارون النقـاش*هو "أول من حـاول في نهضـتنا الحديثة العمل في هذا الفن محاولة جادة"[4] وأول من أدخل هذا الفن إلى البلاد العربية حيث" اقتبسـه من ايطاليا حيث سـافر إليها في سـنة 1841م، وابتدأ تمثيله باللغة

---

[1]- أبو الحسن سلام: المرجع السابق، ص22.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، الأدب، النقد، الشعر، القصة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة، (ط8)، دار الفكر العربي، القاهرة، ص143.

[3]- أحمد الجندي، تاريخ المسرح العربي، الطبعة العربية، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2015، ص107.

[4]- فؤاد المرعي: في تاريخ الأدب الحديث الرواية، المسرحية، القصة، مطبعة دار الكتاب، دمشق، 1998م، ص82.

العربية الدرجة، وكانت أولى مســـرحياته التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية "البخيل" المعربة عن "موليير" وذلك في أواخر ســـنة 1847م، ثم قدم روايته الثانية (أبو الحســـن المغفل أو هارون الرشـــيد) في ســـنة 1849م"[1]، محاولا فيها إقناع بلده وكل البلاد العربية بأن ما أتى به من فن يتماشـــى والعادات الموجودة في بلاده العربية، وبالتالي يعد النقاش أول عربي يدخل فن المسرح إلى البلاد العربية وذلك من أجل تأثره بالثقافة الغربية.

وفي الربع الأخير من القرن التاســـع عشـــر جاءت فرقة تمثيلية ســـورية إلى مصـــر يترأسها كل من "سليم النقاش" و"مارون النقاش" حيث شرعوا في تقديم أعمالهم المسرحية سنة 1876م كانت مترجمة من اللغة الفرنسية.

وفي عهد "الخديوي إسماعيل" نال المسرح المصري نجاحا حيث أرسل "جورج أبيض" إلى فرنسا ليطلع على فن التمثيل بعدما عاد إلى مصر "لينشئ أول فرقة تقدم التراث العالمي فيه المســـرح على أســـس ثايتة ومعروفة" [2]فهو أول رجل يتلقى فنون التمثيل على يد فنان فرنسي كبير هو سليفان.

لا نمر مرور الكرام على المســـرح العربي دون التطرق إلى شـــخصـــية "أبو الخليل القباني هو أبو المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سورية"[3]، كان يمثل في بيت ذويه مع فرقته، ثم أنشأ مسرحا عرضي فيه يضع روايات غنائية مع وضعه وتلحينه اقتبس حوادثها من ألف ليلة وليلة"[4]، إلا أن القوى المتزمنة وقفت في وجهه بالمرصاد حيث أصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه محاولة أن تكيد له.

---

[1]– عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص17.

[2]–علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ط1 عالم المعرفة، الكويت، 1980.

[3]–خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ–تنظير–تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص19.

أما في مصر "فأول مسرح عربي أنشء بها هو ذلك الذي قام به يعقوب "ابن صنوع" بالقاهرة في يوليو سنة 1876م وقد اقتبسه كذلك من ايطاليا"[1]، حيث درس فيها وكان يجيد اللغة الإيطالية مما سهلت عليه دراسة هذا الفن دراسة متقنة.

[1]– عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص17.

الفصل الأول:

الشخصية والتلقي

1/

أولا: مفهوم الشخصية

ثانيا: مفهوم الشخصية المسرحية

ثالثا: أنواع الشخصية المسرحية

رابعا: أبعاد الشخصية المسرحية

خامسا أهمية الشخصية المسرحية

2/

أولا: التلقي و الخلفية المعرفية

ثانيا: إشكال المصطلح

الثا: التلقي عند ياوس

رابعا: التلقي عند إيزر

خامسا: القارئ من الواقعية إلى الضمنية

سادسا: التلقي و المسرح

أولا: مفهوم الشخصية:

أ-لغة:

وردت كلمة الشـــخصـــية بمعان مختلفة في ثنايا القواميس والمعاجم، ولتحديد هذه المعاني تتبعنا ورودها للبحث عن تطور دلالتها، فقد جاء في لســـان العرب أن الشـخصـية لغة مشـتقة من الفعل الثلاثي (شـخص) و"الشـخص: جماعة شـخصـي الإنسـان وغيره، والجمع أشـخاص وشـخوص وشـيخاص، والشـخص: سـواء الإنسـان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشـــخص: وكل شـــيء رأيت جســـمانه، فقد رأيت شـخصـه- وفي الحديث: لا شـخص أغير من الله، الشـخص: كل جسـم له ارتفاع وظهور".[1]

كما جاء في القاموس المحيط "شـخص، كمنع، شـخوصـا: ارتفع، بصـره: فتح عينيه وجعل لا يطرف، وبصـــره: رفعه، من بلد إلى بلد: ذهب، وســـار في ارتفاع، وشخص به، كمعني: أتاه أمر أقلقه وأزعجه. والشخيص: الجسيم، وهي بهاء، والسيد، ومن المنطق: المتجهم، وأشخصه: أزعجه، والمتشاخص: المختلف، والمتفاوت".[2]

إذن فالشـخصـية هي عبارة عن كائن بشـري عاقل له جسـم وبصـر وارتفاع وظهور، كما أنه يسافر من بلد إلى بلد آخر، وهذا دلالة على " أن الشخصية شيء حسي يجب عليها البروز للملأ ببدنها وأفعالها وأقوالها"[3].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ج7، (ط3)، 1999م، ص51.

[2]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط3 2005م، ص621.

[3]- سعيدي ميمونة: بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبد القادر علولة، رسالة ماجيستر إشراف بن ذهبية بن نكاع، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011-2012م، ص19.

وتعني في اللغة الفرنسية Personalité، وفي الإنجليزية Personality مشتقة من الأصـــل اللاتيني (Persona)، وتعني "القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به".[1]

ب-اصطلاحا:

تحظى الشخصية بأهمية كبيرة في الدراسات والأبحاث منذ القدم حتى العصر الحديث، بوصـفها عنصـرا مركزا هاما في العمل الأدبي، وباعتبارها مفهوما معقدا، وقد مر مفهومها بتطورات عديدة تبعا لتطور المناهج الحديثة فهي التي "تؤدي الأحداث الدرامية في النص المسرحي وهي المصدر الأساسي لخلق من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسـلوكات"[2]، كما أنها "تحوي مجموعة من الأنماط والتي تحوي الإدراك والتكفير والإحساس والسلوك والذي تميز ذات الشخص عن الآخر"[3]، أي أن الشخصية لها ردود فعل نفسية واجتماعية يواجه بها الفرد بيئته أو مجتمعه.

أما مفهوم الشخصية في علم النفس فإنه متعدد الرؤى وذلك لأن الشخصية من أكثر المفاهيم غموضا وشمولية حيث ركز "علماء النفس في دراستهم للشخصية على الجانب النفسي والمزاج الشخصي للفرد".[4]

من أهم التعاريف هو تعريف "البورت" حيث يرى بأن "الشخصية هي التنظيم الدينامي في الفرد لجميع التكوينات الجسمية-النفسية، وهذا التنظيم هو الذي يجرد

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص229.

[2]- أبو الحسن سلام: الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران ،،دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، (ط1)، 2004م، ص181

[3]- سعيدي ميمونة: المرجع السابق، ص20.

[4]-أحمد منور:الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره و قضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م، ص16.

الأساليب الفريدة التي يتوافق بها الشخص مع بيئته"[1]، ويشير هنا إلى أن الشخصية تكوين عام يندرج تحته تكوينات فرعية من قيم واستعدادات وأحاسيس وانفعالات، كما نجده ركز كثيرا على التنظيم الداخلي للفرد وأجهزته النفسية والجسمية أكثر من إهتمامه بالمظاهر الخارجية له، كما" يهتم بالطابع المميز للفرد وكذلك تكيفه مع البيئة المحيطة به".[2]

ومن هنا يمكن القول بأن الشخصية "ليست مجموعة صفات، واتجاهات، وإنما هي وحدة مندمجة تعمل ككل"[3]، أي كل العناصر الجسمية والنفسية لما فيهما من فطرة واكتساب على السواء.

إذا كان علماء النفس ينطلقون في مفهوم الشخصية من محددات الفرد العضوية والنفسية فإن علماء الاجتماع يؤكدون أن "الشخصية هي أحد الأسس الجوهرية في تكوين الحقيقة الاجتماعية".[4]

فهم يركزون على الجانب الاجتماعي للفرد لا على الجانب النفسي أو العضوي، فالشخص في نظرهم هو "نتاج اجتماعي بالدرجة الأولى"[5]. لأن المجتمع "يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرا مهما وتؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع، كما يؤثر المجتمع على بناء الشخصية وتكوينها

حيث يرى إميل دوركايم أن الظواهر الاجتماعية وتأثيرها على الأفراد هي التي تكون الشخصية أي أن جميع سلوكات الفرد وأفكاره وردود فعله ليست من إنتاجه أو إبداعه وإنما تأتيه من البيئة التي يعيش فيها لأنها تفرض نفسها في تكوين شخصيته.

---

[1]– فيصل عباس: الشخصية دراسة حالات المناهج–التقنيات–الإجراءات، ط1، دار الفكر العربي، بيروت–لبنان، 1997م، ص7.

[2]– سيد محمد غنيم: الشخصية، دار المعارف، القاهرة–مصر، ص8.

[3]– نبيل سفيان: المختصر في الشخصية و الإرشاد النفسي، إتيراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، ص18.

[4]– صالح لمباركية: بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص33.

فالمجتمع عند إميل دوركايم "يقوم على دعامة من مجموعة من الأفراد يرتبطون فيما بينهم، طبق لنظام ينشأ عن اتحادهم ويتغير طبقا لتصرفهم في رقعة المكان".[1]

مما سبق ذكره نستنتج أن "الشخصية هي ذلك الطابع العام المميز والثابت نسبيا المكون من مجموع صفات الفرد الجسمية والنفسية المتكاملة في انتظام، وديناميةوالمتكيفة مع البيئة الاجتماعية، والطبيعية التي يعيش فيها الفرد، ويتبادل التأثير"[2]، أي أن الشخصية الكاملة هي التي تكتمل فيها الصفات الجسمية والنفسية كما أنها تتفاعل بين عدة قوى ذاتية داخلية وبيئية خارجية تشكل المجال السلوكي للفرد.[3]

أما الشخصية في الدراسات المعاصرة كالبنيوية والسينمائية وغيرها من البحوث تطور مفهومها وذلك بتطور هذه المناهج، فالمنهج البنيوي "لا يعامل الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي ينجزها في سياق السرد وليس خارجه[4]، فهذا المنهج لا يعامل الشخصية وفق المنظور السوسيولوجي أو المنظور السيكولوجي بل علامة لها مدلولها داخل النص.

أما فليب هامون فيرى أن "الشخصية ليست مفهوما أدبيا محضا، بل هي مرتبطة بالوظيفة النحوية التي يقوم بها داخل النص أما الوظيفة الأدبية في رأيه تأتي حيث يخضع ناقد الشخصية الأدبية إلى المقاييس الجماعية، كما يرى أنها مورفيم

---

[1]– إيمايل دوركايم: علم اجتماع وفلسفة، تر: حسن أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط1، 1966م، ص49.

[2]– أحمد منور: المرجع السابق، ص16.

[3]–محمود محمد الزيني:سيكولوجية الشخصية بين النظرية والتطبيق، دار المعارف،الإسكندرية، مصر، 1974م، ص110.

[4]– حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2، 2009، ص208.

فارغ يمتلئ تدريجيا كلما تقدمت الحكاية، ويرى أيضا أنها تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، حيث تتوزع هويتها في النص من خلال أوصاف"[1]، فالشخصية بالنسبة إلى فيليب هامون ليست "كأن عاقلا فقط، بل هي أيضا علامات ورموز لسانية تجسد النص وتجعله نابضا بالحياة"[2]، يتبين لنا أن فيليب يعطي قيمة كبيرة للنص، فهو يقدسه، أي ارتباط الشخصيات بالنص فلا يمكن للشخصيات أن تخرج عن إطار المتن الذي يعطيه الكاتب لها.

كما عدها مجرد كائن لغوي محض" إن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص".[3]

وإن (تودوروف) بين أن الشخصية" لعبت دورا رئيسيا في الأدب الغربي الكلاسيكي وانطلاقا منها تنتظم عناصر الحكي الأخرى، ولكنه استدرك بأن بعض الاتجاهات الحديثة منحتها دورا ثانويا، موضحا أن دراستها تطرح مسائل عدة لم يجد لها حلا".[4]

أما (مرشد أحمد) ينطلق من فهم محدد للشخصية حيث عدها أحد المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز مقاربة لإنسان الواقعي[5]، وبهذا لا يعني أن الشخصية

---

[1]– حميد لحميداني : بنية النص السردي،(المركز الثقافي العربي ، المغرب،ط2000،3، ص52.

[2]– سعيدي ميمونة: المرجع السابق، ص23.

[3]– فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الهوائية، تر،د.سعيد بن بنكراد: تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 199م، ص51.

[4]– مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، نقلا عن تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر، نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (ط1)، 1996م، ص55.

[5]– مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2005م، ص35.

هي شخصية الإنسان الحقيقي الذي نلمسه ونراه بحواسنا في الواقع المرئي وإنما هي وسيلة إبلاغ من خلالها نكشف خبايا المجتمع الإنساني في طابع فني رفيع.

ثانيا: مفهوم الشخصية المسرحية:

تعتبر الشخصية من أهم عناصر البناء الدرامي التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحة، فلا يوجد نص أدبي إلا وجدناه يحوي مجموعة من الشخصيات، فلا توجد "مسرحية بدون شخصيات إنسانية، فالمرء يحب بقليل أو كثير من النرجسية، أن يشاهد ذاته على المسرح، من خلال الممثلين، لذلك هو لا يمل الموضوعات ذات الصلة بأحاسيسه ومشاعره".[1]

إن الشخصية المسرحية هي "تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين، مقصودا به الوصول إلى هدف معين"[2]، فالتصوير المنظم للشخصية المسرحية يعني أن الكتب يأتي من أفعال الشخصية وأقوالها ما يخدم الموضوع الذي يريد أن يتناوله فيغنيه ويطوره بما يريد.

كما أنها تعتبر "وجهة نظر عن إنسان يحملها الكاتب مدلولات معينة واضعا إياها في مرحلة زمنية تستوعب كيفية تطورها".[3]

كما تعتبر الشخصية عند عبد القادر القط "الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وأنها بهذا...أهم عناصر المسرحية وأقدرها

---

[1]– أنطونيوس بطرس: المرجع السابق، ص193.

[2]– فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص90.

[3]– سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 14، جامعة دمشق سوريي، صيف 2013م، ص106.

على إشارة اهتمامه المشاهد"[1]. يتضح من خلال هذا القول أن الشخصية هي ذلك الإنسان الكائن الذي يقوم بأداء دور معين من الحدث المسرحي على خشبة المسرح، ويتابعها جمهور معين من خلال ما يصدر عنها من سلوكات وانفعالات وحوارات مختلفة مع بقية الشخصيات الأخرى، كما أنها تعتبر من أهم العناصر التي تثير اهتمام الكثير من المشاهدين والمتتبعين للمسرح.

كما ذهبت سمر روحي الفيصل إلى أن مصطلح الشخصية يراد به "مفهوما تخيليا لسانيا، فهو تخيلي لأن الشخصية تخلق بواسطة الخيال الإبداعي للروائي، وهو لساني لأن اللغة هي التي تجسد الشخصية المبدعة"[2]، أي أن الشخصية هي تركيب أبدعته مخيلة الروائي وجسدته اللغة.

أما عند تودوروف هي "مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم".[3]

وتتصف الشخصيات داخل العمل المسرحي بصفات من أهمها :" -ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه.

-ألا يفرض المؤلف عليها فتتحول إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف.

-كما أنها تتصف بالوحدة، بمعنى أن كل ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء المنطق الخاص لهذه الشخصية.

-وتتصف الشخصيات في مجموعها بالتنوع والتفاعل والصراع.

---

[1]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م، ص21.

[2]- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربة نقدية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص134.

[3]- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 200ط1،5م، ص74.

-وآخر صـــفة في الشـــخصـــية المســـرحية هو أن المؤلف يبرز كلا منها منفردا بخصـائصـه الجسـمية والنفسـية والاجتماعية"[1]. يتضـح من خلال هذا أن الشـخصـية المســرحية لها صــفات عديدة ومتنوعة تنفرد بها وهذا يجعلها "قادرة على غير ما لا يقدر عليه أي عنصر آخر من المشكلات السردية".[2]

مما سيق ذكره نستنتج أن الشخصية في العمل الإبداعي المسرحي تعتبر "أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رســمها، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصــماته الواضــحة الجلية في العمل الإبداعي"[3]، أي أن الشــخصــية في المسـرح ما هي إلا أداة يرسـمها المؤلف في إبداعاته الفنية ليطرح من خلالها قضـية معينة، أو يعبر عن آراء أو أفكار شـغلت ذهنه، فيجعل منها كأنها إنسـان حقيقي له آثاره في العمل الإبداعي الأدبي، وذلك عن طريق الخيال.

ثالثا: أنواع الشخصية المسرحية:

الشـخصـية المسـرحية عدة أنواع تختلف عن بعضـها البعض وذلك لتقمصـها أدوار مختلفة ومتعددة، يرســمها المؤلف بإبداعه وخياله في النص المســرحي، حيث تقتسم الشخصيات إلى:

---

[1]- إسماعيل الصيفي: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار القلم، الكويت،ط1، 1988.، ص146.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المعرفة، الكويت، 1990م، ص79.

[3]- عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، 2008-2009م، ص120.

1-الشخصية الرئيسية:

ظهر هذا النوع من الشخصيات في "التراجيديا اليونانية التي قامت على مفهوم البطل".[1] والبطل المسرحي هو "الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتأثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة"[2]. أي أن هذا النوع من الشخصيات لها دور كبير في المسرحية.

فالبطل هو "المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيسي

والشخصية الرئيسية هي "الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس. وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلاليته في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي".[3]

وتكون هذه الشخصية "قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها

أما "إبراهيم حمادة" فيصف الشخصية الرئيسية قائلا بأنها: "الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية، ثم يلعب أدوارا أخرى في نفس المسرحية، أما الآن فهو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص

[1]- ماري إلياس و حنان قصاب، المرجع السابق، ص272.

[2]- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص26.

[3]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م، ص45.

مكتوب"[1]. ومن هذا المفهوم يتبين أن الشـــخصـــيات في الدراما الإغريقية لم تكن متعددة ومتنوعة، حيث كان البطل يلعب عدة أدوار في المســرحية أما الآن أصــبح البطل هو الذي يلعب الدور الرئيسي وتدور حوله الأحداث الأخرى.

2-الشخصية الثانوية:

وهي الشخصية التي تأتي بعد الشخصية الرئيسية في المسرحية والتي "يتحدد وجودها كضــرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث مثل شــخصــية الرســول والراعي والمربية"[2].

وســميت بالثانوية لأن "دورها الدرامي أقل أهمية من دور البطل، ولأنها تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية ويمكن كذلك أن نطلق على الشــخصــيات الثانوية بأنها شــخصــيات مساعدة أي " تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من قيمة الشــخصــية الرئيســية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية".[3]

وهي التي تضــيء "الجانب الخفية للشــخصــية الرئيســية، وتكون إما عوامل كشـف عن الشــخصــية المركزية وتعديل لسـلوكها وإما تبع لها، تدور فلكها، وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها".[4]

---

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1981م، ص186.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص272.

[3]- شريبط أحمد شريبط: المرجع السابق، ص45.

[4]- صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني(جماليات السرد في الخطاب الروائي)، (ط1)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006م، ص132.

وأما عن دور "الشخصيات الثانوية في تصعيد الحدث وضع الحبكة، فهو لا يقل أهمية عن دور الشخصية الرئيسية، إنها شخصيات متناثرة في كل رواية، تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث".[1]

وهذا لا يعني أن بقية الشخصيات الأخرى لا وجود لها في العمل المسرحي، فالشخصيات الثانوية ذات "كيان مستقل قد تلقى بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ناجحة"[2] أي لها دور كبير في تحريك الأحداث وتفاعلها وتساعد الشخصية الرئيسية في الظهور والبروز بشك قوي، فهي صانعة الحدث.

وربما أحيانا وفق المؤلف في رسم الشخصية الثانوية فتكون "أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه ولا يستطيع كاتب السيرة "أن يفعل الشخصيات الثانوية، فهي تقود القارئ وتوجه بعض الأحداث بحيث تلقى مزيدا من الأضواء على الشخصية الرئيسية".[3]

وفي الأخير فإن أهم ما يقال كخلاصة عن الشخصية الثانوية لها دور بارز وفعال باعتبارها العمود الفقري إذ من خلالها تتكون الأحداث وتتشابك حتى تصل إلى ذروة التعقيد، كما أن أهميتها تتضح في تحديد صورة البطل أو الشخصية الرئيسية، فبدونها لا تتحقق مكانة البطل.

3-الشخصية النمطية:

تختلف الشخصية النمطية عن غيرها من الشخصيات الأخرى الرئيسية منها والثانوية، حيث تتميز بكونها عديمة التطور أثناء الحدث الدرامي، فهي أقل أهمية عن بقية الشخصيات الأخرى حيث أنها "تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع

[1]- نصليحة عودة زعرب: مرجع نفسه: ص133.

[2]- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص27.

[3]- مصطفى الصاوي الجويني: أبعاد في النقد الأدبي الحديث، (د ط)، منشأ المعارف، الإسكندرية، ص69.

بصـفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسـمح بالتعرف عليها بشـكل مباشـر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث".[1]

وما يميز الشـخصـية النمطية أنها لا تعرف أي "تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية، وهي تحافظ علة ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها"[2]، فتصـــرفاتها قليلة التأثير لكنها مهمة في تحريك الأحداث وإضافة الطبع الواقعي للمشهد.

ويكثر هذا النوع من الشـخصـيات في الأنواع المسـرحية التي تهدف إلى النقد الإجتماعي أو إلى الإضـحاك من خلال تضـخيم الصـفة بشـكل كاريكاتوري، لذلك نجدها في الكوميديا والميلودراما

وتتحقق في الشخصية النمطية "صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالقصـاب أو الحلاق أو خادم المقهى أو غير هؤلاء مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية".[3]

غير أن لهذه الشـــخصـــيات عيب وهو أنه "إلى جانب انتمائها المهني أو الطبقي لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الإنتماء

وقد تصـلح هذه الشـخصـيات في المسـرحية الكوميدية ومع ذلك "تفقد بكثرة تكرارها في المسـرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضـحك بعد أن يألف المشـاهد مظهرها وسلوكها ودعاباتها التي لا تكاد تتغير والأسلوب الصحيح والحل الأمثل لرسم الشـخصـية النمطية في "انتمائها إلى حرفة أو طبقة أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الانتماء بحيث تتحقق فيها بعض الصـــفات العامة لأبناء تلك الحرفة أو

[1]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص273.

[2]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص273.

[3]– عبد القادر القط: المرجع السابق، ص24.

الطبقة، ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته أو طبقته

4-الشخصية المعارضة:

وهي تلك الشخصية التي تقف ندا لشخصية البطل، وهي التي تدبر المكائد والحيل و"تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، وتقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها".[1]

وتعد أيضا شخصية قوية "ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية، والقوى المعارضة".[2]

5-الشخصية الكاريكاتورية:

وهي الشخصية التي "يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية، مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كيانا مفتعلا غير مقنع حيث تبدو في نظر المؤلف المسرحي غير أساسية ولا يركز عليها كثيرا أكثر مما يركز عليه في الشخصيات الثانوية والرئيسية، لكن مع هذا كله يبقى لها دور.

والملاحظ للشخصية الكاريكاتورية يراها بأنها ثابتة وهي الصفة التي تميزها، حيث يستطيع المشاهد أن "يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمط

ومثل هذه الشخصية أيضا "تغري كثيرا من كتاب الكوميديا بالتقاطها ورسمها، ومع ذلك فلا يمكن أن تنجح نجاحا حقيقيا، إلا إذا كان لديها شيء من (المرونة) التي تتيح لها أحيانا أن تتمرد على صفتها الغالبة يمكن القول بأن الشخصية

[1]- شريبط أحمد شريبط: المرجع السابق، ص46.

[2]- (م،ن)، (ص،ن).

الكاريكاتورية لها دور كبير في العرض المسـرحي وتبقى مهمة وضـرورية لموضـوع المسرحية.

رابعا: أبعاد الشخصية المسرحية:

تعتبر الشـخصـية الفنية المتصـلة بالأدب بشـكل عام والمسـرح بشـك خاص بقوتها ووضـــوح بنائها، حيث كان للنقاد الدور البارز في الاهتمام بمكوناتها التي يحددها الكاتب المسرحي ببراعة، وتبين لهم أن هذه الشخصية تتكون من ثلاثة أبعاد تعتبر أساس البناء الفني لها وهي:

1-البعد الفيزيولوجي:

ويتمثل في الجوانب الخارجية للشـخصـية المسـرحية أي يتمثل في "المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية"[1]، أي التكوين الجسماني للشخصية وما تحمله من ملامح وخصـائص مميزة كالوزن، والطول، والنوع الاجتماعي (الجنس)، واللون، وما يميزها من لون العيون، أو الشعر، وما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة، ومظهرها الخارجي (الملابس والمكملات)، والعادات واللوازم التي تميز الشـخصـية في تكوينها المادي، وحالتها الصحية"[2].

كل هذه الصـفات المادية المتنوعة تأثر تأثيرا كبيرا في سـلوك الشـخصـية وطريقة تفكيرها وحتى تعاملاتها مع المجتمع في حياتها اليومية" لأن نظرة الإنســان إلى الحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد، وتؤثر تأثيرا كبيرا على أســلوب تفكير الشخصـي وممارسـة الحياتية بل وحركاته على خشبة المسرح...فحركة الشاب غير

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، (ط2)، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 207م، ص278.

[2]- أحمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، (ط1)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م، ص50.

حركة من هو كبير في السـن، و حركة سـليم الجسـد، غير حركة من يعاني علة ما..."[1].

يمكن القول بـأن القـارئ أو المتلقي من خلال البعـد الفيزيولوجي أن يتعرف أكثر على الشـخصـية المسـرحية ويسـتطيع أيضـا أن يفهمها ويفهم كيفية تأثيرها في بقية الشخصيات الأخرى، بالإضافة إلى ملامحها وخصائصها.

2-البعد السوسيولوجي:

ويتمثل هذا البعد في "انتماء الشـخصـية إلى طبقة اجتماعية. وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع، وثقافته ونشاطه وكل ظروفه، التي يمكن أن يكون لها أثر في حياته وكذلك دينه وجنسـيته وهواياته..."[2]فهذا البعد يوضـح بصـورة دقيقة بأن الشـخصـية التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية عالية من الغنى والمستوى الثقافي وغيرها ليست هي تلك الشخصية التي تعاني الفقر.

ويشـمل هذا البعد أيضـا "مسـتوى تعليم الشـخصـية، ونوع الحياة الاجتماعية (أطر الزواج: أعزب..متزوج..أرمل..مطلق، وترتيبه في العلاقة الاجتماعية (ابن .. إبنة .. أخ .. جد .. جدة ..إلخ)".[3]

كما أن العلاقات الاجتماعية خارج إطار الأسـرة في محيط المجتمع من العلاقات المهمة في توضيح الخصائص الاجتماعية للشخصية كأن يكون للشخصية نشاط سياسي مثلا، أو خيري، أو هواية مؤثرة على خصائصها".[4]

---

[1]- عبد المجيد شكري: المرجع السابق، ص178.

[2]- عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، عمان-الأردن 2000م، ص133.

[3]- أحمد إبراهيم: المرجع السابق، ص51.

وفي الأخير يمكن القول بأن البعد السوسيولوجي له دور كبير جدا في التعرف أو تحديد الشـخصـية المسـرحية وذلك من خلال انتمائها إلى طبقة اجتماعية معينة ومن خلال مسـتواها العلمي والثقافي ونوعية الحياة الاجتماعية لديها، كل هذا يسـمح بكشف تلك الشخصية وكيفية تعاملها بقية الشخصيات الأخرى.

3-البعد السيكولوجي:

يتصل البعد السيكولوجي (النفسي) بكل ما يتعلق بالجانب النفسي للشخصية من رغبات وانفعالات ومواقف ومزاج الشخصية وطبعها وغيرها، ويتضمن هذا البعد" النتائج المتكونة عن تاريخ الشخصية السوي من عناصر إيجابية وقوة، وما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي".[1]

كما أنها تختلف بين "الرجل نتيجة اختلاف النوع الإجتماعي، كما تختلف في مراحل نمو الأطفال المختلفة حيث تتميز كل مرحلة بخصائص مميزة عن الأخرى".[2]

ويعتبر البعد النفسي "ثمرة البعدين السابقين في الإستعداد والسلوك، والرغبات والآمال، العزيمة، والفكر، وكفاية الشـخصـية بالنسـبة لهدفها. ويتبع ذلك المزاج: من انفعال، هدوء، ومن انطواء أو انبساط، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة".[3]

لا قيمة لهذه الأبعاد الثلاثة إلا في إطار "القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو لحدث والشـــخصـــية لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف، في توتره، وغزارة معناه، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الإحتمال".[4]

وفي الأخير يمكن القول بـأن هـذه الأبعـاد الثلاثـة "تعمـل مجتمعـة: بعـد فيزيولوجي سيكولوجي، سوسيولوجي. ثم تمتزج هذه الأبعاد بالوظائف التي تسند لها

[1]– أحمد إبراهيم: المرجع السابق، ص51.

[3]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001م، ص573.

داخل بنية النص العام، فبإمكان الكاتب أن يحيلها مرجعية تمثل إيديولوجيا معينة، أو متكررة تعمل على التنظيم الحدثي وتقوية ذاكرة القارئ"[1]، فاجتماع هذه الأبعاد الثلاث يعتبر أساس البناء الفني للشخصية المسرحية وتكاملها.

خامسا: أهمية الشخصية المسرحية:

تعتبر الشخصية الدرامية "الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ ماديا، وغني بالأحداث والمشاعر، كما يرتبط تشكيل هذا الفضاء بشكل كبير بحركة هذه الشخصية وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها".[2]

واختلف الدارسون في مكانة الشخصية وقيمتها وأهميتها، فكان منهم من " قدم عليها عنصر الحبكة، ومنهم...من قدم الشخصية في القصة الدرامية، وما الحبكة عندهم إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات"[3]، يبدو بأن الأكثرية الغالبة هي التي أولت أهمية الشخصية ودورها الكبير والفعال في البناء الدرامي المسرحي، وللشخصية الفنية في النص الأدبي" لها القدرة على تطور الحدث، وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل، أي أن العمل الأدبي الجيد والرائع "يقاس مدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير أي من خلالها "تتبين الخطوط العريضة للمشكلة ولا تتوضح صورة الحدث إلا من احتكاك الشخصيات، وتفاعلهم في ما بينهم فينشأ الصراع"[4]. أي تعتبر إحدى المكونات الرئيسية للحكاية التي تشكل بدورها بنية النص أو الحدث الروائي، فهي العنصر الفعال في تحريك جميع أحداث العمل المسرحي.

---

[1]– مفتاح خلوف: شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الوردة والسياف أنموذجا،مجلة المخبر،ع7،جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011،ص140.

[2]– أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سينيمائية،(درا مشرق–مغرب، دمشق،ط1، 2000م، ص73.

[3]– عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري–دراسة نقدية–، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص130.

[4]– أنطونييوس بطرس، المرجع السابق، ص192.

فالشخصية المسرحية هي كل شيء في العمل المسرحي فلا يمكن أن نتصور هذا العمل دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها:" إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي".[1]

لذلك نجد الكثير من الكتاب والروائيين "يركزون على عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية، والتهويل من شأنها، والسعي إلى عطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي".[2]

فقد كان شكسبير من أكثر المؤلفين الذي أولى العناية الكافية والفائقة لرسم الشخصية كما أنه إهتم بها وفضلها على "سواها من العناصر الدرامية بالحياة فإن مسرحياته تقوم في بناءها الدرامي على الشخصية أكثر من قيامها على الحادثة الدرامية"[3]. كما نجد مسرحياته العظيمة مثل مسرحية (ماكبث) و(عطيل)، و(الملك لير)"مبنية على شخصياتها أكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها وفي الأخير يمكن القول بأن الشخصية المسرحية لها دور كبير جدا في تحريك أحداث العمل المسرحي، فلا نستطيع أن نقدم مسرحية من دون وجود شخصية تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار، فهي أحد أهم العناصر في تكوين النص المسرحي الجيد والمصقول.

المبحث الثاني: التلقي، المفهوم وإشكالية المصطلح

أولا-التلقي والخلفية المعرفية

أ- مفهوم التلقي:

[1]- عبد المال مرتاض: المرجع السابق، ص76.

[2]- عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه، ص76.

[3]- فؤاد علي مازر الصالحي: المرجع السابق، ص50.

مذ وجد الإبداع وجد النقد، وإن كان أراء بسـيطة، وانطباعات أولية سـطحية ولكن مع تطور الحياة فكريا واقتصـاديا تطورت مناهج النقد وتعددت وسـائله، ويمكن أن نقف عند ثلاث لحظات كبرى للنقد:

1-مرحلة تفسـير الإبداع من خلال السـياق الخارجي: وهي المرحلة التي طبقت فيها المناهج التاريخي والمنهج النفسـي والمنهج الاجتماعي وكان المحور فيها المؤلف

– النص –القارئ[1].

وكان السؤال النقدي ماذا أراد المؤلف أن يقول؟

2-مرحلة غلق النص ومحاولة تفسيره من داخله: وهي المرحلة التي فيها المناهج الشكلانية ، و البنيوية و أصبح المحور فيها النص – القارئ.

3-مرحلة تفسير النص: من خلال رأي القارئ فيه، والأثر الذي يتركه في المتلقي وأصبح المحور القارئ – النص.

كما أصـبح السـؤال النقدي كيف فهم المتلقي النص؟ وما رأيه فيه وقد طبقت فيه المناهج كالسيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي.

قال الأزهري التلقي هو الاسـتقبال[2] وقد اسـتعمل القرآن الكريم كلمة التلقي في أنسـاقه التعبيرية ومن قوله تعالى (وما يلقاها إلا الذين صـبروا وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم)[3]

أما في كتاب العين للفراهيدي فقد جاء القى ما ألقى الناس في خرقة، ورجل لقى شقي لايزال يلقى شرا [4]كما يستعمل التلقي مرادفا لمعنى الفهم والفطنة.

[1] بشرى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي الغ=عربي، المغرب، ط1 ،2001 ص33

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 5،ط1990،1 ،ص255

[3] القرأن الكريم: الأية 35، سورة فصلت

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1990،1، ص95

وقد ظهرت نظرية التلقي في ستينات القرن الماضي في جامعة "كونستانس" وسط صراع سياسي وإيديولوجي بين الألمانيين يقول هانس روبر تياوس متحدثا عن هذه النظرية (إن هذه النظرية ستلقى انتقادات من أنصار البورجوازي، من جهة، ومن أنصار النظرية الماركسية للفن)[1].

ونظرية التلقي حاولت تفسير الأدب من خلال الأثر الذي يتركه في المتلقي، أي محاولة تفسير كيف فهم المتلقي النص في لحظة زمنية معينة (إن النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا ربما يكون مختلفا عن أفقنا، أو جزءا منه، فالنص الوسيط بين الأفاق، إن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الأفاق تتعدد كذلك)[2] فالمتلقي يتغير بتغير العصور والأمصار فيختلف تلقي النص الأدبي.

وتعد نظرية التلقي ثورة على مفهوم تاريخية الأدب، فلم يعد تاريخ الأدب مرتبطا بظهور مؤلف أو مؤلف بفتح الهمزة، إنما بالأثر الذي يتركه هذا النص في المتلقي، يقول ياوس (ينبغي تحديد التاريخ الأدبي، وإلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية و تأسيس جمالية الإنتاج و التصوير التقليدية، على جمالية الإنتاج الأثر المنتج و المتلقي، فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة تماسك القائمة بعديا بين الظواهر الأدبية، إنما على تمرس القراء أولا)[3] حيث اتجهت هذه النظرية إلى إعادة النظر في مفهوم تاريخية الأدب وربطها بفهم المتلقي.

---

[1] HANS ROBERTJAUSSmm- POURUNE ESTHETIQUE DELA RECEPTION- TRADUT PAR CLAUDE MAILARD-EDITIOT GALLIMARD- PARIS-2005-P266.

[2] محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص و جمالية التلقي في المذاهي=ب الحديثة ةتراثنا النقدي، ترجمة رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة ،مصر،ط1997،1،ص30

[3] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة،مصر، ط1، 2004،

والتلقي وإن يبدو عملية ســـهلة ولكنه في الحقيقة عملية عقلية معقدة، حيث يســـتقبل القارئ النص، ثم يعيد إنتاجه أي ينتج النص الخاص به وهي عملية تنمو وفق أربعة عناصر هي: إعادة الإدماج – التكييف – إستعاب – التقييم النقدي[1].

وعملية التلقي تنقســـم إلى ثلاث مراحل: مرحلة عملية التلقي، مرحلة ناتج التلقي، ومرحلة التأثير والتلقي.

أفق انتظار سابق	مرحلة الإدراك ←	ناتج التلقي
تعديل تحويل	عملية التلقي	ما بعد الإدراك ↓
أفق انتظار جديد	سيرورة التلقي →	تأثير التلقي ↓

حيث يبين الجدول[2] مراحل عملية التلقي، التي لا بعيدا عن الذات والوســـط والظروف.

وقد تحدث رودولف أرنهايم عن خصـائص المعرفة الحدسـية حيث تتفاعل في مجال إدراك المتلقي قوى عديدة، تجعل المتلقي يسـتقبل الشـكل الكلي باعتباره نتيجة لتفاعل بين مكوناته المختلفة، وأهم مايميز هذه المعرفة أنها تحدث أدنى مســـتوى الشعور، ويمكن تلخيص

مســـتويات المعرفة مع ما يقابلها من مســـتويات القراءة كما يبينها الجدول التالي[3]:

[1] بن ذهبية بن نكاع: جمالية التلقي إشكالية التأصيل،مجلة كتابات معاصرة ، الناشرون لتوزيع المطبوعات ، لبنان ، العدد63، 2007، ص125

[2] حبيب مونسي : نظرية القراءة في النقد المعاصر ، دار اللأديب ، الجزائر ، 2007 ، ص87

[3] حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط2، 2007، ص215

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، متعة
المعرفة الإيديولوجية	قراءة ايديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة السيميولوجية	قراءة منهجية	التأويل، مقارنة، إدراك الأبعاد

وهذه القراءات تتلاقى حيث لا يمكن الفصل والتمييز بينها، إلا بهيمنة إحداها في كل مستوى من مستويات التلقي.

ويحظى القارئ بالأولية فغي نظرية التلقي، فهو يبعث الحياة في النص وبدونه يكون النص مجرد خطوط (فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف المكتب إنها سيرورة تدليل لا تتجسد ماديا إلا في ممارسة القراءة، لكي يحصل الأدب فإن القارئ حيوي مثل المؤلف تماما)[1]. ويرى أمبارتو إيكو أن النص آلة كسولة يتطلب من القارئ تعاونا كبيرا لملء فراغاته التي لم يصرح بها.

ولقد اهتمت الماركسية بالقارئ ولكن جعلته مقيد سلفا إيديولوجية يقرأ النص، حيث يصدر الحكم وفق هذه الفكرة الإيديولوجية (يبدو أن الاهتمام الماركسي بالجمهور في نظرية العمل الأدبي قد أفسح مجالا معتبرا للتواصل بين الأثر الأدبي و المتلقي، في إطار وظيفة أدبية و الالتزام بالفكرة المقررة سلفا، في كل عمل ثوري يريد أن يوجه المجتمع نحو أفاق التكوين الاشتراكي..... غير أن حظ القارئ ضئيل، بالمقارنة بالفكرة الإيديولوجية)[2] أما نظرية التلقي فتعطي للقارئ الحرية في فهم النص ، ولا يمكن فهم نظرية التلقي بعيدا عن نظرية الاتصال ، كما سبقتها نظرية

[1] بن ذهبية بن نكاع: نظرية التلقي إشكال التأصيل مرجع سابق، ص125.

[2] حبيب موني: نظرية القراءة في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص97.

أخرى ظهرت في أمريكا و اهتمت بالقارئ و تفاعله مع النص وهي نظرية نقد استجابة للقارئ.

ويمكن القول أن نظرية التلقي استمدت مبادئها و أفكارها من:

- ظواهرية أنغاردن
- نظرية التأويل عند غادامير
- النظرية الشكلانية
- النظرية البنيوية
- سوسيولوجيا الأدب

ب- نظرية التلقي الخلفية الأبستمولوجية

1-الخلفية الفلسفية لنظرية التلقي:

إذا كان النقد الاجتماعي في مدرسة الجدلية قد استمدت مبادئه من أفكار هيجل ثم ماركس الذي تحدث عن البنية الدنيا التي تمثل العوامل الاقتصادية و البنية العليا التي تمثل القيم و الأفكار وكيف تؤثر الأولى في الثانية، وقد ظهرت كتابات ماركس في سنة 1945 وظهرت تفاسير موضوعية تعتمد اعتمادا كليا على تحليل الصلة بين الأدب و المجتمع (و الأدب في ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية، و الظروف الموضوعية للمجتمع، وكل طريقة من طرق الإنتاج يقترن ببعض العلاقات الطبيعية التي تولي مجموعة من الوقائع الاجتماعية تتسبب في ظهور أفكار و عواطف محددة بالمعايير و القيم الفنية و الأدبية السائدة في العصر)[1] فالأدب في نظرهم نتاج المجتمع و ليس الفرد.

و إذا كانت البنيوية قد استمدت أفكارها من فلسفة إلحادية تؤكد أن لا علم غير عالمنا الذي نعيش فيه و بالتالي لا وجود للعالم الميتافيزيقي ، حيث ترى

[1] سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق ، مصر ، ط1، 2007، ص157

البنيوية أن الحقيقة موجودة في بنية النص وحده (مما مهد الطريق أمام البنيويين المحدثين الذين صـــوروا هذه التصـــورات ، و المفاهيم الفكرية بشـــكل يتماشـــى وطموحاتهم التحليلية الصـــورية العميقة من خلال خطوات إجرائية تطرح فرضـــيات حلول مجددة ثم تقسـيمها على الواقع التجريبي انطلاقا من أصـغر وحدة وهي حرف المقطع الصـوتي للكلمة إلى حدود الجملة من مختلف أوجه مجالات الحقول المعرفية في الميدان اللساني)[1] وقد نظر البنيويون إلى النص على أنه وحدة مغلقة.

أمـا نظريـة التلقي فقـد انحـدرت من الهرمونيوطيقيـا والفينومنولوجيـا والهرمونيوطيقيا ترد على أصـلها اليوناني HERMUN الذي يعني الفعل يفسـر (ولقد ذكر أنه أول من إستخدم هذا المصـطلح هو أرسطو في كتابه الأرغانون باب منطق القضـايا حيث يقول هرمينيا تعني تفسـير، كما تعني تفسـير وتأويل الكتاب المقدس وهي تشـــير إلى مجموعة من القواعد التي يجب على المفســـر اتباعها لفهم النص الديني.. وبعدها اتسع المصطلح ليشمل كافة النصوص من ذات المجال الإنساني)[2] كما يقصـد بها نظرية علم التأويل وتشـتق من المصـطلح اليونانيHERMENEUIM والذي يعني يؤول أو يترجم إلى لغته الخاصـــة نصـــا ليجعله قابلا للفهم، و الإله HERMES عنـد الإغريق و في أســـاطيرهم هو إلـه وســـط بين الآلهـة و البشر INTERMEDIA يقوم بتأويل و شرح كلام الآلهة ليفهمه البشر[3].

وقد ظهرت الهرمونيوطيقيا في زمن حركة الاصـــلاح التي شـــهدتها الكنيســـة الكاثوليكية بتمرد جماعة البروتســـتلنت على الكنيســـة الأم، و التي كانت ترى أنها وحدها تحوز كفاءة تأويل، و تفسير و فهم الكتاب المقدس، و أدت الجماعة المنشقة

[1] أحمد طال: المنهج السيميائي ،دار الغرب، الجزائر، 2005،ص16

[2] عيساني أمحمد: الهرمونطيقياوفلسفة التأويل مناهج النقد الفلسفي، دار الغر،الجزائر،204، ص107

[3] سامي اسماعيل: جماليات التلقي ، مرجع سابق، ص75

على أن النص المقدس ينطوي على ما يضـــمن تأويله، وبدأت بتفســـير النصـــوص المقدســـة(ومن هذا ازدادت الحاجة إلى فهم النصـــوص المقدســـة وتأويلها أهمية وإلحاحا، و الهرمونيوطيقيا اللاهوتية وهرمونيوطيقيا عصـر الإصـلاح كانتا أسـلوبين يمكنان من تفســير و فهم النصــوص المقدســة ولكن الفهم كما يرى جادمار لم يعد أسلوبا يرشد ممارسة الناقد و اللاهوتي، ومن ثم كان لابد من نقل هذا المصطلح من دائرة الاســـتخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا لعملية الفهم وشـــروطها في تحليل النص)[1] وقد صاغ شيلر ماخر ما يعرف بالدائرة الهرمنوطيقية و التي تعني أن الجزء لا يفهم إلا في ضوء الكل، و الكلمة مثلا لا يحدد مفهومها إلا في الجملة.

أما الفيلسـوف فيلهايم فقد أعطى للهرمونوطيقيا صـيغة فاسـفية كما اعتبر أن اللغة تساهم بفاعلية كبيرة في تشكيل فهم ورؤية الإنسان للعالم.

أما الفينومولوجيا أو الفلسـفة الظاهرتية فتعني الدراسـة الوصـفية لمجموعة من الظواهر كما تبدو في الزمان و المكان بغض النظر عن القوانيين الثابتة التي تتحكم في هذه الظاهرة، وهي تعتبر الظاهرة و الدلالة الجوهرية للشـيء وجهين لعملة واحدة[2] ويعود الفضـل في اكتشـاف فكرتها إلى فرانز برنتادو وهي تعني فكرة القصـدية و التي تعني توجيه الفعل البشــري في أفعاله إلى موضــوع أو مضــمون يقصــد فعله، وقد ضــرب هوســرل مثلا بظاهرة تفتح زهرة الكردينيا يقول (عندما أتأمل هذه الظاهرة – تفتح الزهرة – ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء و إرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفســيرا ماديا ، و أركز شــعوري على الظاهرة التي تكونت في وعي أي عملية التفتح

[1] سامي اسماعيل: جماليات التلقي، مرجع سابق ، ص75

[2] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية للنشر ، مصر ، 1995، ص428

وحدها)[1] وقد أكد إنغاردن أن المعنى هو نتاج تفاعل بين بنية نمطية و أخرى متغيرة وقد عدل بذلك عن مفهوم التعالي الذي تحدث عنه هوسرل.

لقد لعبت الهرمونيوطيقيا و الفينومولوجيا دورا في وضع الأساس لنظرية التلقي حيث مكنتا هذه النظرية من الظهور كما استفادت نظرية التلقي من نظرية الاتصال ونظرية نقد استجابة القارئ التي ظهرت في أمريكا.

2-الشكلانية وقصدية الكلمة:

لقد اتجه كل منهج من المناهج الأدبية إلى التركيز على حد من هذه الحدود: المؤلف، النص، القارئ.

يقول رومان جاكسون (على كل حال يمكننا التمييز و التفريق بين وجهات النظر المتمثلة في الاتجاهات و المدارس المتباينة عند قراءة العمل الأدبي لغرض دراساتها)[2] .

ولقد ارتكز المنهج النفسي على المؤلف فراح يبحث عن شخصيته عما يفسر به إبداعه، ويفتش في طفولته على ما تعرض له، وما تراكم في نفسه من عقد وكيف انعكس هذا كله في ابداعه حتى أصبح المبدع مريضا ينبغي دراسته إكلينيكيا.

وقد تأثر هذا المنهج باكتشافات فرويد الذي ربط كل الغرائز بالغريزة الجنسية وتحدث عن اللاشعور واستعمل ثلاث مصطلحات هي: غريزة الليبدو – الأنا و الذات – اللاشعور[3]

فبالمكبوتات التي لا يستطيع المبدع تحقيقها في الواقع يحقها في عالم الفنتازيا ، و لقد جعل أصحاب الاتجاه النفسي قصدية الكاتب و نيته شرطا أساسيا لفهم ما أنتج

[1] بشرى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، مرجع سابق، ص35

[2] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص، المكتب المصري للنشر، بمصر، 1999،ص3

[33] شلتاغ عبود شراد ، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجد لاوي، الأردن، 1998، ص 237

من نصـــوص وقد كتب هيرش يقول(إنه لا يمكن أن نتكلم عن تفســير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضــنا نية المؤلف لتحكم ذلك التفسـير)[1] فنية الكاتب و قصــديته هي التي تحكم عملية التفسير.

وقد ارتكز النقد الاجتماعي على المجتمع و جعل الإبداع نتيجة للانعكاس و الكاتب يعبر عن الطبقة التي ينتمي إليها ، و الإبداع نتيجة تأثير ما يعرف بالبنية التحتية في البنية الفوقية.

ولقد وضـــع هذا المنهج المبدع والنص والمتلقي في إطار منظور اجتماعي، ولقد تأسس النقد الاجتماعي على:

- فكرة الأبنية الفوقية و الأبنية التحتية
- مفهوم الانعكاس الألي

ويحاول هذا الاتجاه دراســة النصــوص الأدبية في ضــوء ظروفها الاجتماعية (يلاحظ أن الأدب ظاهرة اجتماعية شــأنها شــأن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تؤثر في المجتمع... وليست عالما وهميا أو خياليا... فقد مضى الزمن الذي يعد فيه الأدب مخلوقا يهبط من السـماء على شـكل ملائكة أو شـياطين)[2] فالأدب يصـنعه المجتمع وليس الفرد.

وبعد النقد النفســـي الذي ركز على المؤلف والنقد الاجتماعي الذي ركز على المجتمع، ظهرت منهاج نقدية عملت على القطيعة مع المؤلف، وركزت على النص محاولة تفسيره بعيدا عن مبدعه مثل الشكلانية والبنيوية.

حاولت الشـكلانية النظر إلى النص محاولة تفسـيره من داخله وكانت البداية مع الشــكلانية الروســية بشــقيها حلقة موســكو اللغوية 1915 وجماعة أبو ياز ثم

[1] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص، المكتب المصري للنشر، مصر،ص 7

[2] شلتاغ عبود شراد : مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 231

شـكلانية مدرسـة براغ حيث ترى الشـكلانية أن اللغة نظام من الوظائف، كل وظيفة هي نظام من المعلومات.

وقد وضح سامبسون ذلك قائلا(إن اللغة عبارة عن محرك وعلى اللسانيين أن يدركوا ماهي الأعمال التي تقوم بها المكونات المختلفة للمحرك و كيف أن طبيعة المكون الواحد تحدد طبيعة المكونات الأخرى) [1] ويرجع بعض النقاد بوادر ظهور الشـــكلانية الفور ما يلزم إلى الفيلســـوف الألماني كانت (وذلك حيث هي نظام ميتافيزيقي تخضـــع للتجربة بحســـبه للشـــروط العالمية)[2] وقد انتهى الشـكلانيون في بحوثهم إلى أنه ليس هناك تطابق بين الإبداع و المبدع ، و أن ما يتصـــور من أن الفن نوع من التدفق الإلهي ، أو انهمار عفوي هي أفكار غير مؤسسة فالعمل يتجاوز مبدعه ، ويكسـب وجوده الخاص المسـتقبل ، يقول موخاروفسـكي (الأنا الشـاعر لا تنطبق على شـخصـية المؤلف نفسـه و هذا الأسـاس إلغاء الشـخصـية في الدراسـات النقدية البنائية).[3] وقد أسست الشكلانية لظهور البنيوية.

3-البنيوية وموت المؤلف:

تعتبر البنيويـة النص بنيـة محكمـة يحمل معـانيـه داخلـه تقابلهـا العولمـة في النظام السـياسـي، و التي تعتبر نظاما سـياسـيا و اقتصـاديا موحدا، و البنيوية دعت إلى موت المؤلف و هي الفكرة التي ألح عليها الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي قال (إن المؤلف تفصيل لا معنى لهLAUTEUR EST UN DETAIL INUTILE).[4]

[1] أحمد مومن: اللسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2005، ص145

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سابق،ص210

[3] صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، الجزائر، ط1، 1998، ص44

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، مرجع سابق، ص181

وقد تبنى فكرة موت المؤلف و التي لا يقصد بها الموت الجسدي، إنما محاولة تحرير النص من قبضة مبدعه مجموعة من المنتظرين الفرنسيين مثل جرار جينات ، رولان بارت ، ميشال فوكو، كلود لبفي سترون، فاللغة في نظر البنيوية ليست مرتبطة بمبدعها إلا من بعيد، و لقد تأثرت البنيوية بأفكار دوسوسير الخاصة حول اللغة و التي كان يراها مكتفية ذاتيا ، و مبررة ذاتيا (ومن ناحية أخرى نلاحظ أن دوسوسير في دراسته للغة قد مال ناحية تجاوز تنوعات اللغة و مظاهرها المتغيرة ، في سبيل تأكيد عناصرها السكونية أو ثوابتها البنيوية .... و جاء دوسوسير فتجه إلى الاهتمام لكشف البنية الكلية للغة)[1] وقد قامت البنيوية على الأسس التالية:

- النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد
- النص نتاج لغوي قبل كل شيء
- النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل و البحث عن قوانينها
- دراسة النص بوصفه شبكة معقدة من العلاقات
- التحليل البنيوي يركز على الجانب اللغوي و يتعمق في دلالات الألفاظ[2]

ولقد التقت البنيوية مع الماركسية في كون الفرد حرا لأنه جزء لا يتجزأ من النظام (ظل المفهوم المشترك بين الماركسيين والبنيويين هو أن الأفراد ليسوا أحرارا فيما يفعلون لأنهم جزءا لا يتجزأ من النظام الاجتماعي ، لكن بينما يعتقد البنيويون أن الأفراد يشتغلون بواسطة نظام العلامات فإن الماركسيين يرون الأفراد حملة للمتناقضات التاريخية)[3] لقد رفضت البنيوية أي سياق خارجي في تفسير الأدب، وهي بذلك خالفت التحليل النفسي ، و خالفت النزعة الاجتماعية و أغلقت النص

[1] محمد مجدي الجزيري: البنيوية و العولمة في فكر لفي ستروس ، دار الحضارة ، مصر ، ط3، 2004، ص178

[2] محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 87

[3] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الإيمان، مصر، ط1، 1994، ص36

على نفسه و قتلت المؤلف يقول بارت (لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب قلب أسطورة الكاتب /النص / القارئ، فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة)[1] فموت المؤلف فتح الباب أمام القراءة فتعددت و حرر النص من قبضة المؤلف.

ثانيا-إشكال المصطلح:

لقد تعرض روبرت سي هول في كتابه" نظرية الاستقبال مقدمة نقدية " إلى صعوبة تحديد المصطلح ، التلقي و الاستقبال ، أو الاستجابة و التأثير ، فهما يهدفان إلى تعزيز العمل الأدبي ، و للتمييز بينهما أكد أن نظرية التلقي تشير إلى تحول عام في الاهتمام من الكاتب و العمل و النص و القارئ، ويدخل في هذا المجال كل من ياوس و إيزر ، بينما جمالية الاستقبال لها علاقة بعمل ياوس[2].

أما الناقد روبرت هوليب فقد فرق بين المصطلحين التلقي RECEPTION و الفاعلية و التأثير، حيث ربط جمالية التلقي بياوس و ربط التأثير و الفاعلية بعمل إيزر.

أما عبد الله ابراهيم في كتابه " التلقي و السياقات الثقافية" يربط التلقي بنظرية أوسع ألا وهي نظرية الاتصال فيقول (لا يمكن فهم أهمية نظرية التلقي بوصفها نظرية تعني بتداول النصوص الأدبية ، و تلقيها و إعادة إنتاجها سواء في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه و هو ايمكن اصطلاح عليه بالتلقي الخارجي، أو داخل العمل التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها، و هو ما يمكن الاصطلاح عليه التلقي الداخلي، إلا إذا أنزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطا فكريا متصلا

[1] عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص، مرجع سابق، ص54س

[2] خالد وهاب: جمالية التلقي في مسرحية النخلة و سلطان المدينة، ماجستير ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة ، 2008، ص78

بنظرية أكثر شمولا هي نظرية الاتصال)[1] ويمكن أن نرصد مواقع الاختلاف بين ياوس و إيزر فيما يلي:

- اهتم ياوس بتطور النوعي الأدبي مركزا جهوده في مراجعة نظرية الأدب
- اهتم ايزر بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص، من خلال اعتماده على أن النص يحتوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الاجراءات ليكتمل المعنى[2].

لم يثر إشكال المصطلح جدلا بين النقاد حيث لا يتعرض له إلا مجموعة قليلة منهم.

ثالثا : التلقي عند ياوس:

إذا كانت نظرية التلقي نتاج وعي و جهد جماعيان قام بهما المنتسبون إلى جامعة كونستانس، من أساتذة و محاضرين ، و طلبة ، فإن من بين هؤلاء برز إسمان هما ياوس و إيزر.

لقد انتقد ياوس الاتجاهات السابقة لدراسة الأدب فرأى أن المنهج الوصفي عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة كذلك انتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين ، و انتقد المنهج الشكلاني لتعلقه بجمالية الفن للفن، ورأى أن المنهج الذي يلائم و يناسب الدراسة الأدبية هو الذي يجمع بين مزايا الشكلانية و الماركسية ، و اعتمد في صياغة ثنائية الذات و المعنى على المطلبين الماركسي و الشكلاني:

المطلب الماركسي : الذي يؤكد أن الأدب مجرد وسيلة ، لتحميل مضامين الايديولوجية ووضعها في السياق التاريخي.

[1] عبد الله ابراهيم: التلقي و السياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة، مصر، ط1، 2000،ص7

[2] خالد وهاب: جمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة ، مرجع سابق، ص80

المطلب الشـــكلاني : في إحلال الذات المدركة في تحقيق الأدب ذلك لأن الذات المتلقية تساهم في بناء المعنى من خلال فعل الادراك.[1]

ويرى ياوس أن جمالية التلقي هي محاولة لتجديد التاريخ الأدبي الذي وصـــل حسـبه إلى طريق مسـدود، يقول ياوس (إن تاريخية الأدب ليس متضـمنة في علاقة التحام، تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ، لكن تقوم على التجربة التي تكتســبها القراءة من الأعمال أولا ومن هنا يأتي الاهتمام المخصـــص لحجم التأثير الذي ينتجه عمل ما، و للمعنى الذي ينسـبه للجمهور)[2] ويقوم التصـور للظاهرة الأدبية علة ما يسـميه ياوس بأفق التوقع وهو مصطلح فلسفي تحدث عنه غادامير وسماه الأفق التاريخي و أفق التوقع يعيد تعريف التاريخ الأدبي فيصـــبح يعتمد على الخبرة الســـابقة لقراءة النصـــوص الأدبية (فالنص الأدبي لا يملك أي تأثير ما لم يتدارك القارئ أن قراءة أي نص ليســت مغلقة عن أفق توقعات القراء و التاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصـــوص رشـــحتها قراءات مختلفة ، في أزمنة مختلفة)[3]. و تتألف الأنظمة المرجعية لأفق التوقع حسب ياوس من ثلاثة عوامل :

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة و موضوعاتها التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشـــعرية، واللغة العلمية أي التعارض بين العالم التخيلي والعالم الواقعي اليومي[4].

[1] حراث سعاد: الخطاب المسرحي عند علولة و جمالية التلقيسرحية اللثام، ماجسير، جامعة وهران، 2005، ص164

[2] فرانك شوبرفيجن: بحوث في القراءة التلقي، مرجع سابق، ص34

[33] مخلوف بوكروح: التلقي و المشاهدة، مرجع سابق،ص17

[4] بشرى صالح: نظرية التلقي الأصول و التطبيقات، مرجع سابق، ص46

ويتحدث ياوس كذلك عن ما يسـميه بالمسـافة الجمالية [1]وهي عندما يخالف الكاتب أفق توقع الجمهور.

رابعا: التلقي عند إيزر

يفترض إيزر أن النص ينطوي على مجموعة من الفراغات أو ما يسميه إنغلرد بفرغات الغموض التي يتركها الكاتب عن قصـد أو دون قصـد، و التي تتطلب من المتلقي القيام بمجموعة من الاجراءات من أجل ملئها (الفراغ هنا يحتفظ بقيمته الأسـاسـية لعملية الاتصـال التي تربط بين النص بوصـفه إنتاجا وبين فعل القراءة باعتباره اسـتهلاكا ، وبالتالي الاتصـال بين المتلقي و العمل الأدبي)[2] يوفي حديثه عن الفجوات يقترب إيزر من أطروحات إنغردن الذي يميز بين البنية الثابتة النمطية و بين الفهم و الطبقات التي يتشكل منها العمل الأدبي ، و التعديل الذي أوجده على مفهوم التعالي عند هوسرل، فبناء المعنى عند إيزر يستند إلى ثلاثة أبعاد:

- البعد الذي سماه إنغردن المظاهر التخطيطية
- الاجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي
- البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق الوظيفة التواصلية وتحكم تفاعل القارئ به.[3]

وينطلق إيزر من العلاقة الجدلية التي تجمع بين النص والقارئ والتي تقوم على التفاعل بينهما وبحث عن القارئ داخل العمل الأدبي معتبرا إياه المرجع في النص، وداخل ما يسميه بنية نصية لضمنية القارئ ويذكر إيزر أن أوستين كان قد عرض ثلاثة أشكال من شروط نجاح أي فكرة:

[1] حراث سعاد: الخطاب المسرحي عند علولة و جماية التلقي، مرجع سابق، ص168

[2] حراث سعاد: الخطاب المسرحي عند علولة وجمالية التلقي، مرجع نفسه، ص168

[3] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي الأصول و التطبيقات، مرجع سابق، ص49

- سلسلة من التوضعات المشتركة
- مجموعة من الاجراءات التي يعترف بها شريكا لتواصل
- استعداد المشتركين للمشاركة في الفعل اللغوي.[1]

ويرى إيزر أن النص لا يقدم نفسه، بل يعايش كتجربة خاصة بالقارئ يقول إيزر(بما أن النص و القارئ يدمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بين الذات و الموضوع لم يعد صالحا ، وبالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به)[2]وهو بذلك يختلف عن إيكو و ريفاتير حيث ظل يؤكدان أن النص هو منطلق التأويل.

خامسا: القارئ من الواقعية إلى الضمنية:

يتشكل العمل الأدبي من خلال فعل القراءة حيث التفاعل بين القارئ والنص وقد أصبح القارئ من منظور جمالية التلقي هو المفسر للإبداع ويمكن أن نذكر أنواعا من القراء.

أ- القارئ الواقعي : وهو شخص مستقل لا ينتمي للعمل الأدبي و يعيش بمعزل عن النص و المؤلف الواقعي كذلك هو شخص مستقل عن النص فالكاتب مرسل و النص رسالة و القارئ مرسل إليه و إذا كان المؤلف شخصا ثابتا في الفترة التاريخية لإبداعه فإن القراء يتغيرون(فلم تعد ذهنية القارئ المعاصر تقبل الحشو و الإفاضة في وصف الواقع لأنها متوترة بشكل تام الاختلاف عن الذهنية الرومانسية التي كانت تعالج توترها بالعبارة الفضفاضة كما أنها تختلف عن الذهنية الواقعية التي سمحت بتفاؤلها بفسحة من الوقت لتشبع التفاصيل الوصفية في ارتياح كامل،... إنه قارئ مهوس بالكليات و رافض للتفاصيل إلا إذا كانت تعكس قلقا وجوديا)[3] وقد تحث إيكو

[1] فرانك شوبر فيجن: بحوث في القراءة و التلقي، مرجع سابق، ص38

[2] حميد حمداني: القراءة و توليد الدلالة ، مرجع سابق ، ص71

[3] حميدي حمداني: القراءة و توليد الدلالة ، مرجع سابق ، ص78

عن القارئ واعتبره متدخلا منفصـــلا عن النص أما ريفاتير فيعتبر أن الظاهرة الأدبية ليســت موجودة لا عند الكاتب و لا في النص ولكن في علاقة النص بالقارئ بعد أن ميز بين الدلالة و التذليل و يتحدث ريفاتير عن القارئ المتميز الذي هو مجموعة من العارفين الذين يصلون إلى نقطة معينة في النص و يؤسسون من خلال تفاعلهم المعتاد وجود حقيقة أسلوبية[1]

وتحدث فيش عن القارئ العارف و يرى أنه يجب أن تتوفر فيه الشروط التالية :

1-أن يكون متحدثا لبقا للغة التي كتب بها النص

2-لا بد أن يكون مالكا لقوى المعرفة التي يســتحضــرها المســتمع الواعي لمهمة الفهم والمحادثة

3-لديه طلاقة لفظية[2]نجز عمله.

أما وارلف فقد تحدث عن القارئ المقصـود قارئ موجود في نص المؤلف و هو ينجز عمله.

ب- القارئ الضــمني: أما إيزر فقال عن القارئ الضــمني وهو قارئ غير حقيقي قارئ قصصي محض لا يملك أساسا في الواقع، فهو مفهوم إجرائي يدل على تحول التلقي إلى بنية نصــية (قارئ إيزر ليس له وجود حقيقي ..0 فهو يجســد التوجهات الداخلية للنص... إنه القارئ الضـــمني)[3] لقد أعطى إيزر حرية للقارئ في تأويل النص و لكن حرية معتدلة، حيث يجب أن يكون التأويل ملائما للنص، فالمؤلف يصنع صورة القارئ، إنه يصنع القارئ.

خامسا: التلقي والمسرح

[1] سامي اسماعيل : جماليات التلقي ، مرجع سابق ، ص127

[22]سامي اسماعيل: جماليات التلقي ، مرجع سابق، ص128

[3] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، مرجع سابق، ص51

1-التلقي في المسرح:

رغم أن المسرح مجال خصب للتلقي إلا أن التطبيقات الأولى لنظرية التلقي اتجهت نحو الرواية، والقصيدة، والقصة، وقد يرجع ذلك إلى طبيعة النص المسرحي والثنائية المكون منها النص / العرض، فكان السؤال هل ندرس العرض؟ أم ندرس النص؟ أم ندرسهما معا؟ فطبيعة النص المسرحي أخرت كثيرا تطبيقات نظرية التلقي على المسرح.

يرى باتريس بافيس (أنه يمكننا فهم نص العرض و عملية الاخراج الدرامي التي تعبر نصا شارحا إلا في ضوء الأليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الأليات إدراكية أو عاطفية أو إيديولوجية)[1].

ورغم أن المسرح منذ النشأة ظل مفتوحا على الجمهور منذ عرف أفلاطون الفن على أنه محاكاة لكن تعريفه للمحاكاة جعل من المتلقي وسيطا ينقل دون أن يؤثر أو يتأثر فلجمال في رأيه موجود في عالم المثل، وما تراه العين هو ظل لهذا الجمال و الفنان ناقل لهذا الظل، وقد ارتكزت نظرية المحاكاة عند الاغريق على فلسفة تقوم على أساس أن الانسان لا يمكن أن يخلق من عدم(و الشخوص التي تصور الآلهة، إنما هو شخوص يحاكون الآلهة و من ثم فإن خلق الشخصية الانسانية التي تصورها المأساة الاغريقية لا يجوز أن يكون خلقا من عدم، لأن كلمة خلق من عدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء)[2] وكان مفهوم المحاكاة عند أرسطو أكثر وضوحا حيث اعتبر أن الجمال موجود في الطبيعة ولكنه ناقص، و الفنان هو الذي يكمله ، ولقد فتح أرسطو الباب على مصرعيه في اتجاه المتلقي ، حيث حدد وظيفة التراجيديا بأحداث التطهير في المتلقي (وما أثر عنهم في – هذا

[1] مخلوف بوكروح: المسرح الجمهور التلقي ، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2006، ص 183

[2] محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله و اتجاهاته، دار النهضة العربية، لبنان، ص20

المقام– أن كل محاكاة ترمي إلى أحداث الشـفقة و الفزع في المسـتمع لتترع به إلى التطهير وقد كان لكل المدارس النقدية و النظريات الأدبية وقوفا يتفاوت تركيزا و عمقا على الغاية من الفن و ماهي سـواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أم عبرة و حكمة أم متعة جمالية فإن المتعظ و المعتبر و المتمتع إنما هو دائما و أبدا القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب)[1]ولقد سبق المخرجون المسرحيون النقاد في اهتمامهم بالجمهور و يعتبر الكاتب و المخرج الألماني برخت من المخرجين الذين ركزوا على المتفرج ، و نظروا من أجل إخراجه من السلبية إلى الإيجابية ، و توصل إلى ما يعرف بمصطلح التغريب في المسرح، و التغريب مصطلح يعني نزع البديهي عن الظاهرة و الشخصية و بالتالي إثارة الاندهاش حولها ، وقد استمد برخت مفهوم التغريب من هيجل (إن التغريب البراختي ذو علاقة متينة بالاغتراب الهيجلي الذي كان ماركس قد استعاره منه و الذي يعني عند هيجل وبصفة مبدئية عدم الانسجام بين العالم كما هو في الحالة الراهنة من جهة وقوى التقدم التاريخي الضاغطة وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعني الانحدار و تزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الانساني فيصبح الانسان سلعة تباع و تشترى)[2] وبذلك يفقد قيمته كإنسان.

كما ركز أنطوان أرسطو على تقنيات في الاخراج كالضوء المركز والصوت الصاخب بغية الضغط على حواس المتفرج وكأنه يقصد جراحا أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية، فكرة أنه لن يموت طبعا ولكنه يعني أن الأمر خطير، وأنه لن يخرج من العملية سالما ونحن إن لم نتوصل إلى إصابته بأخطر ما يمكن فإننا

[1] سامي اسماعيل، جماليات التلقي، مرجع سابق، ص14

[2] مناد الطيب: أثر المسرح الملحمي في أعمال كاكي ، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1995، ص 25

سنكون دون مسؤوليتنا وعملنا يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ)[1] فتركيز المخرج المسرحي على المتلقي سبق النقاد.

2-خصوصية المتلقي المسرحي:

المسرح مجال خصب لنظرية التلقي كما ذكرنا حيث يجتمع في القاعة الواحدة أناس في فئات عمرية مختلفة ومن أجناس مختلفة ،و بالتالي يكون التأثر و التأثير مختلفان و في هذا الصـــدد يقول مال بن نبي(أن المتفرج الأوروبي عامة يفكر في جو من الحساسية الجمالية بينما يفكر المتفرج المسلم في جو من الحساسية الأخلاقية ومن أجل هذا لا يمكن أن يتشـــابه ســـلوكهما أمام مشـــهد واحد، فعندما يقتل عطيل ديدمونة و ينتحر ويبلغ انفعال المتفرج الأوروبي أوجه لأن الدائرة التي يعيشـــها في تلك اللحظة دائرة جمالية لأنه يرى نهاية مخلوقين جميلين بينما يظل انفعال المتفرج المسلم هادئا في هذا المشهد لأن دائرته أخلاقية فهو يرى قاتلا و منتحرا)[2] فاختلاف الخلفية الثقافية يؤدي إلى اختلاف رد الفعل.

وبما أن الدراما فعل أني يؤدي فإنه يجعل من المتفرج متلقيا ايجابيا قد يساهم في إنجاح العمل أو إفشـــاله ولهذا يعتبر دوره أهم و أخطر من المتلقي الذي يتناول رواية أو يقرأ قصيدة فالتلقي في المسرح يمكن أن يرسل المسرحية إلى القمة بحركة أو صوت ويمكن أن ينزل بها إلى الحضيض (وفحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المســـألة النقدية من جهة العمل الأدبي أو مؤلفه بالدرجة الأولى ، إنما من جهة نظر متلقيه أو مســـتقبليه وضـــمن هذا المنظور الجديد في النقد لا يعود الســـؤال المطروح التالي ما معنى هذا العمل الأدبي ؟ وماذا أراد المؤلف؟ إنما كيف فهمه المتلقي ؟ وما رأيه؟ قابله ذلك ما أصطلح على تسميته بالقارئ الضمني على حد قول

[1] برنامة سنية: العلاقات المسرحية و جمالية التلقي ، رسالة ماجيستير ، جامعة وهران، 2009، ص104

[2] مخلوف بوكروح: المسرح الجمهور المتلقي، مرجع سابق، ص 185

إيزر و لكن في المسـرح هو القارئ الفعلي الحاضـر أثناء العرض)[1] وعلاقة المتلقي في المسـرح تتجه في اتجاهين أحدهما نحو العرض تؤثر فيه و تتأثر به ، و ثانيهما نحو المتفرجين الأخرين حيث يتفاعل معهم و تؤثر فيهم و تتأثر بهم وقد وصـــف أريك بنتلي علاقة المتلقي بالمسرح بما يلي : شخص "أ" يمثل دور "ب" في حين "ج" يراقب[2] حيث لا يمكننا أن نتصـور مسـرحا دون جمهور و إن كان ربما أن نسـتغني عن أي جزء من أجزاء المسرحية كما عرفها أرسطو.

[1] طامر أنوال : المتلقي الجزائري و فضاء العرض، مجلة مهرجان المسرحالمحترف، مرجع سابق، ص 69

[2] مخلوف بوكروح: التلقي و المشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص 9.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية تلقي الشخصية في مسرحية أمغار والحسناء

– دراسة سيميائية –

أولا :تلقي الشخصية عبر أنساق التواصل المسرحي في مسرحية أمغار و الحسناء

ثانيا: شخصيات أمغار و الحسناء و وظيفتها الدلالية

ثالثا: شخصيات أمغار و الحسناء القراءة التأويلية للمخرج

أولا: تلقي الشخصية عبر أنساق التواصل المسرحي في مسرحية أمغار والحسناء

بعد أن كانت الشخصية تأتي في المسرحية في المرتبة الثانية من حيث الأهمية من حيث الحدث في النقد الأرسطي، أصبحت الشخصية منذ القرن 19 مستقلة عن الحدث، ويرجع ألان روب غريي ذلك إلى صعود قيمة الفرد، ورغبته في السيادة، أو ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنساني.

ويرى بارت أن الشخصية محصلة مجموعة من السمات (ناتج تركيبي من مجموعة من السمات، التي تتكرر فتكون تركيبة معقدة عندما تضم علامات متناسقة ومتناثرة، وهذا التعقيد والتعدد هو ما يحدد هويته الشخصية)[1] هذا التعقيد يجعل من دراسة الشخصية عملية معقدة.

ويحدد تودوروف الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية، أما هامون فيذهب إلى اعتبار الشخصية مفهوم مرتبط بالوظيفة وليس مفهوما أدبيا.

1-الشخصية وقراءتها من خلال أنساق التواصل المسرحي

يتيمز المسرح عن الفنون الأدبية الأخرى بوجود عنصرين متمايزين يشكلان روح المسرح هما الممثل والمشاهد (إذا افترقا هذان العنصران فليس هناك شيء)[2] ويعتبر هذان العنصران أساس ويقول david col (المسرح مكان روحاني يتجاذب فيه عالمان، عالم الممثل وعالم المشاهد وهذان العالمان المتصلان هما يشكلان المسرح)[3]

وفي المسرج نجد أنفسنا أمام أنساق تواصلية، لأن طبيعة المسرح معقدة ومتعددة في المرسل والمستقبل، حيث المرسل الأول هو الكاتب والمرسل الثاني المخرج، والمرسل الثالث

---

[1] مذكور بورزق:خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقيجمالية التلقي، ص92

[2] مذكور بورزق: نفس الكتاب ،ص 94

[3] عبد المجيد بوكثير: الدراماتولوجيا وأنساق التواصل المسرحي ، نزوى دوت كوم26-6-2009

الممثل، كما أن في المسرح ثلاث إرسالات في الخطاب خطاب النص الدرامي المتكون من الحوارات و الارشادات الديديكالية، وخطاب نص الإخراج، ثم خطاب نص الإخراج، ثم خطاب نص العرض الذي لا يتشكل فقط من كلمات، ولكن من الحركات و الإيماءات و الإضاءة ...، وكل ما هو موجود على الخشبة.

كما أن المتلقي يتعدد في المسرح، فالمخرج متلقن والمشاهد متلق، وبذلك نجد أنفسنا أما أنساق تواصلية في المسرح، وتظهر أهمية الدراما في تشكيلها، بين المؤلف والمخرج، ولبن المخرج والممثل، والذي يجسد الشخصية ويحدد أبعادها ويشكل ملامحها.

2-الشخصيات والحوار في مسرحية أمغار والحسناء:

يميز الحوار المسرحية عن باقي الفنون كالرواية أو القصة (إذ أنه وسيلة للمؤلف المسرحي لبناء الحبكة، وعرض أفكار...والحوار يتركب من كلمات ومقاطع، وعبارات يصنعها المؤلف ويملها أفكاره و أراءه وكل ما يريد توصيله لجماهيره)[1] ويتميز الحوار المسرحي بالاقتصاد المسرحي لغة الشخصيات، حيث يعبر عن أفكارها، وعن وعيها، ويشترط في الحوار المسرحي وجود موضوع كمرض زعيم القبيلة و شفاءه المفاجئ بهدف التأثير على المتلقي ويقوم الحوار بحمل المعاني و الدلالات الموجودة في النص المسرحي(والحوار باعتباره أداة مسرحية تقع عليه أعباء ثقيلة، بل عليه وحدة تقع كل الأعباء فمنه تعرف قصة المسرحية و ما انطوت عليه من حوادث ومواقف، وهو ما يقص علينا حكاية وقعت في الحاضر ولكن يقيمها أمام أعيننا في الحاضر نابضة تتحرك)[2] وقد وظفت ليلى بن عائشة الحوار للتعريف بالشخصيات و الكشف عن حالتها النفسية.

امرأة 1: من هاته المغنية ذات القد البهي والصوت الشجي؟

[1] عبد المجيد بوكثير :مرجع نفسه

[2] مرزوق برزوق: مرجع سابق .ص102

امرأة 2: هي أميرة حسناء يقال أنها تتصل بقبائل الأهقار، قدمت للاحتفال معنا

امرأة 1: إي و الله أصيلة سليلة الشجعان وصوتها يسحر الألباب[1]

و الحوارات في مسرحية أمغار و الحسناء جاءت بالعامية المهذبة، بسيطة بساطة شخصياتها، بعيدة عن التكلف متناسقة مع الشخصيات وبعدها الطبقي الاجتماعي، و التأمل لخطاب شخصيات أمغار مكتوبا يلاحظ وجود نقاط بين الجملة و الجملة، وهي علامة انقطاع تدل على أن السارد إما أنه يرتجل، حيث يفكر فيم سيقول بعد ذلك، فتقارب النقاط يدل على أن الشخصية غير قادرة على السرد لمدة طويلة، وأن الأفكار متسارعة في ذهنها و أنها تعيش لحظة قلق، وتميل الشخصيات إلى الجمل القصيرة و المتوسطة الطول مثل **شكرا أيها الرجال شكرا شكرا على حرصكم ولكن الزعيم هو الذي سيختار بنفسه ... ليعد الجميع إلى بيوتهم... وسنلتقي ليلا لنحتفل مجددا ولكن هذه المرة ليختار زعيمنا فتاته على إيقاع تاهيجالت و أنغام تامونكالت** مما يدل على توتر الشخصية.

3-الشخصية والإرشادات الإخراجية:

يعتبر المسرح مجموعة من العلامات يقول بيرس (شيء ما، من جهة ما، وبصفة ما، أي أنه في حالة تلقي شخص لشيء ما، فإن هذا الشيء يخلق في ذهن الشخص علامة معادلة متساوية لهذا الشيء)[2]يقوم المستقبل بفك شفرتها.

وفي النص المسرحي تتحدد سيرورة التواصل المسرحي بواسطة علامة خطية تتمثل في الارشادات الإخراجية، حيث تحدد المكان وتحدد الزمان، كما تحدد المتكلم الشخصية أم الكاتب وكذلك تجدد الشخصية و أبعادها وصفاتها ولحظات تكلمها وصمتها (والتلميحات في ذاتها هي إجابة عن جملة من التساؤلات من؟ أين؟ مشكلة السياق اللغوي، في نوع من العلاقات

[1] ،ص ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار و الحسناء

[2] شكري عبد الوهاب ، مرجع سابق ص101

التداولية، وهذا السياق يحدده الكاتب إنه الحيز الخارج من مجال الفاعل، أو الشخصيات الفاعلة داخل المسرحية)[1]وتنشئ الارشادات الإخراجية مساحة تقاطع بين المؤلف و المخرج، وتعمل الإرشادات المسرحية على نقل النص من صيغته المكتوبة إلى مرحلة العرض المسرحي(هي التي تصف اللائحة الأولى للشخصيات الموجودة في المسرحية حاملة في الغالب تحديدات تعلق بطابعها، وملابسها، وكذلك مجموعة الشخصيات، وأسمائها و النظام الذي ذكرت فيه وترتيبها الاجتماعية)[2] أي كل ما يتعلق بالشخصية.

ويقترح MICHELE PRUMER في تحليله للنص المسرحي تصنيفا للديديسكالية:

- ديديسكالية أولية: خاصة بقائمة للشخصيات.
- ديديسكالية وظيفية: شرح قابل كل حوار تشير إلى هوية المتحدث.
- ديديسكالية نصية: موجودة ومقحمة داخل الحوار.
- ديديسكالية تعبيرية: وهي إرشادات حول كيفية اللعب[3]

ونص أمغار والحسناء يكاد يخلو من الإرشادات الإخراجية إذا ما استثنينا أسماء الشخصيات، والتي يمكن أن تستمد منها أفكار مسبقة عن الشخصيات، وخلو النص من الارشادات أعطى للمتلقي حرية أكثر في تخيل صفات الشخصيات، والأماكن التي تتحرك فيها، والزمن الذي تعيشه.

[1] طامر أنوال: سيميائية الجلي و الضمني في مسرح ألبير كامي،رسالة دكتوراه،جامعة وهران، الجزائر 2008/2007 ، ص28

[2] مذكور بورزوق:مرجع سابق، ص105

[3] طامر أنوال: مرجع سابق،ص31

ثانيا: شخصيات أمغار والحسناء ووظيفتها

1-قراءة في العنوان:

شهد المنهج السيميائي في العقود الأخيرة من القرن العشرين تحولات عديدة في تعاطيه و مقاربته للنص الأدبي، و هو ما أثار العديد من الإشكالات و الإشكالات في كيفية مقاربة النص الأدبي مقاربة واعية على مستوى الأدوات الإجرائية، وتعد سيميائية العنوان من القضايا النقدية ومن الأدوات الإجرائية التي خاض فيها نقاد العصر الحديث، و مما لاشك في أن العنونان أساسيا في فهم المعاني السطحية و العميقة للعمل الأدبي من قبل المتلقي، ومن هنا كان أمرا حتميا لأنه أول عتبات النص التي يمكن من خلالها الولوج إلى معالم النص و اكتشاف فحواه وتقديمه للمتلقي على شكل قراءة نقدية لهذا العمل الأدبي.

في هذه المسرحية جاء العنوان مكون من كلمتين وبينهما أداة عطف و ربط بالواو ورسمت الكلمتين على هيئة إسمية (أمغار) و (الحسناء) وإعراب هذا العنوان خبر ومعطوف على خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أي أمغار، وقد يجوز هذا أمغار وهذه الحسناء (التذكير و التأنيث فقط) كما يعرب مضافا إليه لمبتدأ أو خبر محذوفين تقديرهما (هذه المسرحية) أمغار والحسناء وهذه التركيبة الاسمية تدل في عرف العربية على الثبات و القرار و التوكيد أكثر من التركيبة الفعلية، ولعل هذا الثبات تمثل في ثبات شخصيتي أمغار و الحسناء وعدم تغيير أرائهما مهما حصل من أمر وتغير فضاء زمان أو تقلب حال، أو قد يكون يوحي بالضد له تماما كأن يكون دالا على عدم ثبات الشخصيتين، و يكون العنوان بهذا حمل دلالتين متضادتين تجعل الفضول المعرفي يزداد لدى القارئ مما يدخله في أغوار النص و أعماقه، كما نلمس دلالة أخرى تمثلت في إضافة الألف و اللام(ال) إلى الحسناء فصارت الحسناء، وحسناء هي ممنوعة من الصرف. أي لاتقبل تنوينا و لا جرا بالكسر، فحسناء المسرحية لا تحمل ذلا ولا هي إمعة بل لها مبادئها، غير أن إضافة (أل) تغير المعطيات وتمنع الشرطين السابقين فتصبح للتنوين و الجر بالكسر تقبل، فربما غيرت الحسناء شيئا من خصوصيتها

نتيجة أمرها، كضغط مورس عليها أو ظلم تعرضت له، أو لرحيل أبعدها عن أصلها ... فتغيرت طباعها وأراءها.

أما عن أمغار وهو الشيخ فجرد من (أل) ربما لأن حريته مطلقة بزمكان أو العكس تماما و اختيار الوحدة المعجمية أمغار بدل شيخ فيه دلالة أخرى ترمز إلى أن الشيخ لم يكن هرما معطلا متعبا... بل كان نشيطا مغامرا، جريئا ... أو بالضد تماما أو على طريقة التهكم على أنه شيخ طاعن هرم لا شجاعة له ولا صبرا ولا و لا...

وقد جمع العنوان بين الذكورية و الأنثوية أمغار و الحسناء بالواو التي تفيد مطلق الجمع لين المتعاطفين ليوحي بأن كل حدث نسوي و إلا حضره ذكر رجل، وكل حدث ذكوري رجولي إلا وجضرته أنثى امرأة.

أو قد يرمز لصراع الذكر مع الأنثى من جهة، وإلى ودهما وحبهما من جهة أخرى والدلالة الأولى هي الأقرب، ذلك لأنه جمع بين شيخ وفتاة فلم يجمع بين شيخ وفتيات أو عجايز من الفئة العمرية الواحدة أو المتقاربة... وللعنوان عدة قراءات تتجدد بكل قراءة وزاوية وملابسات.

2-الشخصيات وعلاقتها بالموضوع:

تدور حوادث هذه المسرحية حول صراعات متعددة متباينة وبين شخوص رئيسية وشخوص ثانوية، وجوها العام ليست له وحدة موضوعية رئيسية، حيث كانت موضوعات هذه المسرحية غير مرتبطة بشخص أو حدث وشهدت محطات تصارعيه مثلما كان مع الزعيم ونائبه والزعيم وزوجته والعراف (شخصيات رئيسية) وما جار بين الزعيم والشيوخ وذهابهم إلى الحسناء قصد التأكد من تتصل الشجعان (شخصيات ثانوية).

وقد نقول إن مقتل فرسان القبيلة بعد بؤرة الصراع ونقطة التحول في هذه المسرحية حيث طرح مقتلهم المتواصل أسئلة عدة وأحزان جمة، ومجور هذه الأسئلة من قتلهم؟ ولا بد أن

يعاقب والأحزان تجسدت في جمع من النسوة يندبن ويبكين وصرخات تعلو من هنا وهناك تنادي بالانتقام ممن قتل الشجعان.

تتكون مسرحية أمغار من تسعة عشرة لوحة مستقلة عن بعضها البعض

اللوحة الأولى:

- تعرض حالة مرض الزعيم الشديد وتبين حيرة وخوف شيوخ القبيلة ونائبه من فقدانه.

اللوحة الثانية:

- تماثل الزعيم للشفاء بعد مجيء الرسول الشيخ وختمه لوسام الحياة الأبدية على جبينه الذي كان مشروطا بكتمان السر.

اللوحة الثالثة:

- احتفال وفرح أهل القبيلة بشفاء الزعيم وتسابقهم لمصاهرته.

اللوحة الرابعة:

- تنبؤات العراف فيما سوف يحدث في القبيلة والوباء الذي جره شفاء الزعيم.

اللوحة الخامسة:

- إختيار الزعيم لأحلى و أبهى الأبكار و الحسناوات.

اللوحة السادسة:

- تأمر زوجة الزعيم و نائبه عليه لمعرفة سر شفائه.

اللوحة السابعة:

- بكاء ونحيب مجموعة من النسوة للمصاب الجلل الذي أصابهم وهو فقدانهم لفرسان وشجعان القبيلة.

اللوحة الثامنة:

- إجتماع نائب وشيوخ القبيلة بزعيمهم وتناقشهم حول السر وراء مقتل الشجعان وتضارب الأراء حول مقتلهم.

اللوحة التاسعة:

- حيرة زعيم القبيلة وخوفه من انكشاف سره ونقاشه مع زوجته، وحواره حول تنبؤات العراف التي كانت تدور أصابع الشك حول شفائه.

اللوحة العاشرة:

- طلب زعيم القبيلة لحضور العراف لتدارس ونقاش قضية مقتل الشجعان لإزالة اللبس و اصابع الاتهام التي كانت موجهة له و تضارب الآراء حول فك لغز هاته القضية بعد أن وجهت أصابع الاتهام له، وتحفظ العراف على كتمان السر وراء مقتل الشجعان و الذي كان بسبب شفاء الزعيم خوفا من بطشه.

اللوحة الحادية عشرة:

- زيارة زوجة الزعيم للحسناء للبحث والتحري عن السبب وراء موت الشجعان.

اللوحة الثانية عشرة:

- خوف أحد شيوخ وحكماء القبيلة على مصالحها ومصالح الزعيم وإخباره بمكر وتأمر زوجته وابن عمها عليه، كما تبين ردة فعل الزعيم حين سمع بالخبر.

اللوحة الثالثة عشرة:

- غدر زوجة الزعيم بزوجها و تأمرها عليه مع نائبه الذي هو من أقاربها على كشف السر وراء شفائه و وراء مقتل الشجعان.

اللوحة الرابعة عشرة:

- إنكشاف سر الزعيم من طرف زوجته.

اللوحة الخامسة عشرة:

- اجتماع الزعيم بنائبه و بقية شيوخ القبيلة على حقيقة ماتخفيه الحسناء ولكي يبعد الشبهة عن نفسه.

اللوحة السادسة عشرة:

- عقاب الزعيم لزوجته بعد كشفها لسره.

اللوحة السابعة عشرة:

- ذهاب الزعيم و شيوخ القبيلة و نائبه لبيت العراف وحدوث مناقشة بينهم و الفصل في قضية مقتل الشجعان و إرجاعها للحسناء و البحث في كيفية معاقبة الحسنلء على جرمها.

اللوحة الثامنة عشرة:

- تقييد نساء القبيلة الحسناء ووضعها في حفرة ورجمها و إفشاء زوجة الزعيم لسر زوجها وذياعه بين نساء و صغار و كبار و رجال القبيلة.

اللوحة التاسعة عشرة:

- نهاية الزعيم المؤلمة بعد مجيء الرسول الشبح ورفضه لتوسلاته بأن يمنحه فرصة أخرى في هذه الحياة لأنه لم يكن على قدر من المسؤولية وهي عدم كتمان السر و الاحتفاظ به.

وعلى الرغم ما يبدو لنا من استقلال كل لوحة عن الأخرى وعدم الربط بينها، حيث يعتبر بعض النقد استقلالية اللوحات عن بعضها البعض خللا في الكتابة المسرحية، فيمكن أن تتعدد الأمكنة، ويمكن أن تتعدد الأزمنة ولكن الفعل يجب أن يكون واحدا.

اللوحات في مسرحية أمغار و الحسناء تبدو مستقلة منفصلة عن بعضها البعض فهناك أفعال منفصلة تقوم بها شخصيات منفصلة غير أن التحليل يظهر وجود علاقة سببية بين اللوحات التاسعة عشرة حيث يسميها تورودوف بالعلاقة الإيديولوجية.

3-الشخصيات والزمن في أمغار والحسناء:

لقد كان الشكلانيون الروس سباقين في أدراج الزمن في نظرية الأدب، ويرى الشكلانيون أن عرض الأبحاث في العمل الأدبي يمكن ان يتم بطريقتين، (إما يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منظور خاص وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية حيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، و من هنا جاء التمييز بين المتن و المبنى، فالأول لابد من زمن و منطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه بتلك القرائن)[1] ويرتبط الزمن بحركة الشخصيات و الاحداث و العرض، و يلعب الزمن في المسرح دورا هاما في تحقيق العلامة المشتملة على الدال و المدلول(ذلك أن الزمن داخل النص المسرحي دال غير مباشر ومهم، لأن عناصر أساسية مثل الإيقاع و السكنات و النطق على مستوى العرض يصعب إدراكها أكثر مما يصعب ويرتبط الزمن بحركة الشخصيات و الاحداث و العرض، و يلعب الزمن في المسرح دورا هاما في تحقيق العلامة المشتملة على الدال و المدلول(ذلك أن الزمن داخل النص المسرحي دال غير مباشر ومهم، لأن عناصر أساسية مثل الإيقاع و السكنات و النطق على مستوى العرض يصعب إدراكها أكثر مما يصعب دراك العناصر القابلة لاكتساب الخاصية المكانية)[2] وينقسم الزمن في المسرح إلى زمن النص ونكتشفه من خلال النص المسرحي، و زمن العرض زمن يعيشه المتفرج، ويجسده المخرج من خلال الديكور و المشاهد أي من خلال علامات تحيل إلى الزمن، أما على مستوى النص فالإرشادات الإخراجية وحوار الشخصيات هو الذي يدل على الزمن .

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص234

[2] أحمد صقر : أليات التلقي المسرحي، المسرح دوت كوم، 2011

مثل زمن الصباح الذي يعني التفتح و الأنوار و الخير وهذا ما عرفناه من خلال حواره مع زوجته في اللوحة التاسعة **(...ولكنك في الصباح كنت معافا وشفيت تماما و كأن شيئا لم يكن لابد أن في الأمر سرا ...)**[1] وقد أخذ زمن الصباح في هذه المسرحية أشكالا متنوعة بين أمل إنتظار و كسر لحظة الفرح في الزمن الذي راح أو ولى .

جاء الليل يحمل دلالة أخرى تحمل في طياتها بذور نهاية الزعيم و ملكه و كان هذا على لسان العراف حينما استشرف بقدوم أمر خطير يلم بالقبيلة فيقضي على خيرة فرسانها و مرده الى شفاء زعيم القبيلة و هذا ماذكر في اللوحة الرابعة

العراف: الأمر خطير و المصاب الذي سيأتينا خطير ...

الشيخ1: ما الذي تهذي به... أيها العراف البائس.

الشيخ 2: ها قد زال الخطر وانبلح الفجر بشفاء زعيمنا... الذي كتبت له حياة ثانية و لا أحد يعلم كيف؟؟[2]

ونستشف من هذا النص أن الليل إلى الفجر أبأ بسر هو أعظم من خوف الليل و عسعسته ألا وهو شفاء زعيم القبيلة يلاحقه شقاء و بلاء يعود على القبيلة و أهلها بالسلب.

من خلال هذا المقطع نتعرف على زمن الأحداث، فحوار الشخصيات يلعب دورا هاما في تحديد الزمن على مستوى النص المسرحي و في المسرحية التي بين أيدينا لم يحدد الزمن بشكل واضح خاصة أنها جاءت خالية من الإرشادات المسرحية وتركت الكاتبة الحرية للقارئ و كأن الكاتبة استهدفت المتفرج حيث جسد الزمن على الخشبة أكثر من على لسان الشخصيات.

---

[1] ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء، مرجع سابق، ص14

[2] ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار و الحسناء، مرجع نفسه ،ص 6-7

4-الشخصيات و علاقتها بالمكان:

يكتسب المكان في المسرح صفة سيميائية من خلال قيمة دلالة تميزه عن باقي الظواهر المكانية التي لا تختلف بعضها عن البعض، فالنظام السيميائي للمكان ينعكس على استخدامات اللغة التي تتحكم فيها متغيرات اقتصادية ، واجتماعية يمثل المكان مكونا محوريا في بنية المسرح حيث لا يمكن أن نتصور مسرحية بدون مكان فالأحداث لا تقع خارج الأمكنة، وذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد، و الشخصيات تتحرك في مكان محدد ويعرف روثمان المكانفيقول(هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة و العادية مثل الإتصال، المسافة)[1] ويختلف المكان في النص المسرحي عن المكان الواقعي حيث يتميز أنه مكان لفظي لا يوجد ويختلف المكان في النص المسرحي عن المكان الواقعي حيث يتميز أنه مكان لفظي لا يوجد من خلاله اللغة إلا من خلال اللغة، ويتشكل من كلمات يجعله فضاءا ثقافيا [2] حيث يتظمن القيم و المشاعر و التطورات

وقد قام باشلار في كتابه "شعرية المكان" بدراسة القيم والرمزية التي تحملها الأماكن (إن المكان الذي درسه الشعريون ليس فقط المكان الذي تجري فيه المغامرات المحكية ولكن أيصا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها)[3] فالحدث يقدم مصحوبا بإحداثيات المكان و الزمان ويعاش المكان على عدة مستويات (من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا .. ومن خلال اللغة التي يستعملها فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة – حي – منزل) ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ

محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص[1]99

محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع نفسه، ص[2]101

حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص[3]28

الذي يدرج وجهة نظر في غاية الدقة)[1] وقد اهتمت الدراسات الحديثة بدور القارئ في تخيل المكان و المكان في مسرحية أمغار و الحسناء و إن تعدد فمن مجلس زعيم القبيلة الذي بدأ ذكره في اللوحة الخامسة من المسرحية التي كانت تمثل مشهدا استعراضيا غنائيا طربيا إحتفالا و إحتفاءا بشفاء الزعيم فهنا مثل المجلس جوا جميلا رائعا ملؤه البهاء و الحسن و الرقص و الغناء

شيخ1: ينبغي أن ندق ناقوس الخطر أيها الزعيم ..

شيخ2: لقد فقدنا أشجع و أحسن فرساننا الذين يذودون عن القبيلة

شيخ3: من لنا بعدهم ليحمي القبيلة من عدوان القبائل الأخرى

شيخ1: إنهم يسقطون الواحد تلو الأخر بعد أن يدخلوا في غيبوبة إنه لأمر غريب و محير

الزعيم: وماذا قال الحكماء؟

شيخ2: لقد عجز الجميع عن فك اللغز ومعرفة السبب ؟

الزعيم: ما السر في سقوط شجعاننا؟

شيخ3: لعل السر في الماء

شيخ2: لا أعتقد لو كان كذلك لأصابنا جميعا

شيخ1: بل السر في الغناء

الزعيم: في الغناء؟؟ ما هذا الهراء الذي أسمعه أليس بينكم رجل رشيد؟؟

شيخ2: إنه محق أيها الزعيم ولكن ربما كان السر في الحسناء وليس الغناء

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع نفسه، ص32

شيخ1: ولعل السر في الشفاء [1]

وعليه فهذا المجلس دل على دق ناقوس الخطر وهو موت فرسان القبيلة و شجعانها فكان المجلس بذلك في شكل حوارات و تساؤلات و توقعات للأسباب التي أدت إلى هلاك هؤلاء إلى أن ينطق الشيخ رقم واحد ويقول لعل السر في الشفاء إلى هنا أصبح المكان دالا على امتعاض زعيم القبيلة و انتفاضته بسؤال مردد لأي شفاء أي شفاء؟؟ وهنا تحدث الأزمة التي بنيت عليها المسرحية(الصراع).

إلى بيت العراف في بيت العراف نجد بعض الطقوس وبعض البخور والقلادات و بعض التمائم و الأحجار وكل ما يتعلق بالشعوذة ...فبيت العراف هو ملتقى الأرواح الشريرة التي تتدخل في شؤون الناس و العراف هو رجل يكتسب هيئة من خلال تأثيره في الأخرين خوفا لما يمارسه من طقوس و توقعات و تنبؤات مستقبلية ... وبالعودة إلى الفضاء المكاني لبيت العراف نجده في هذه المسرحية قد أخذ دلالات متنوعة متعددة و لعل أقرب دلالة هي دلالة كيفية الخلاص من الشر الذي طارد أهل القبيلة فبيت العراف أصبح مزارا لمناقشة تعدد الرؤى في مقتل الشجعان و بهذا أستطيع القول إن في فضاء بيت العراف لتحول حيث تحول من بيت عاد في بنائه مليء بالطقوس التي فحواها الشعوذة إلى بيت يبحث فيه عن الاستقرار و الوقار و السكينة وهذا ما جسدته اللوحة السابعة عشر :

- **المكان بيت العراف**
- **يدخل الجميع إلى بيت العراف**

الزعيم: ماذا وراءك أيها العراف

الشيخ1: لعلك ستؤكد ما قلناه أن السر في الغناء

الشيخ2: بل لعله سيؤكد زعمنا أن السر في الحسناء و ليس في الغناء

[1] ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار و الحسناء، مرجع سابق ، ص10

الشيخ3: وماذا عن الشفاء

العراف:... يقوم بحرث التراث بعود (الطالح) طلح مسنن ثم رسم على الأرض رموزا غامضة رمى أحجارا... محا رموزه ثم جمع أحجاره و قال إسمحولي أن أنحاز إلى الفريق الذي يزعم أن السر في الحسناء في الخلوة مع الحسناء و ليس الغناء[1]

وخلاصة القول إن فضائية بيت العراف في أصلها مغلقة غير أن ما دار فيها من حوادث تقدر ذلك تنقلنا إلى الحياة خارجة لينفتح هذا المكان على العالم الخارجي وهناك أمكنة متعددة مثل الضريح، الخيمة، المخدع، الحفرة.

5-دلالة الشخصيات في مسرحية أمغار والحسناء

لقد اهتم النقد المعاصر بالشخصية وتحدث عن مستويات بنائها في النص المسرحي حيث رأت أن أبرسفيلد أنه لابد من توفر شروط عند القيام بتحليل الشخصية سيميولوجيا[2].

- تختلف مباحث تحليل الشخصية وفق اللحظة التاريخية للمسرحية
- ضرورة عدم عزل الشخصية عن سياقها ولو بشكل مؤقت

وتتواجد الشخصية المسرحية على مستوى النص حيث تكون ثابتة، أما وجودها على خشبة المسرح متغير، متمثل بأداء الممثل، وقد حدد بافيس ثلاثة مستويات للشخصية على مستوى النص:

- مستوى البنية الأولية: الحامل للمعنى الذي يحتوي على التناقض و التضمين و التضاد بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقي كما رسمه غريماس.
- مستوى العوامل: وقد تكون العوامل عامة غير مادية وغير أساسية كالسلام والحب

[1] ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار و الحسناء، ص 36

[2] أحمد صقر: أليات التلقي المسرح، مرجع سابق، ص5

- مستوى الشخصية: عبارة عن وحدات فاعلة مصورة لها وجود داخل المسرحية والشخصية هنا بالمفهوم التقليدي[1].

ويمكن القول إن الشخصيات الرئيسية في مسرحية أمغار والحسناء هي: شخصية زعيم القبيلة، زوجة الزعيم، الرسول الشبح، نائب زعيم القبيلة، الحسناء، العراف، مجموعة من الشيوخ (إن العلامات المرجعية التي أحالتنا إلى واقع معين قابلتها شخصيات مرجعية خلقت في نص المسرحية أثرا واقعيا كما كانت شخصيات أخرى تحيلنا إلى عناصر تعبيرية وصلات الفصل فيها والتي كانت تشير إلى وجود المؤلف والقارئ)[2]

ثالثا: شخصيات أمغار و الحسناء و القراءة التأويلية للمخرج

1-الشخصيات والقراءة الاستكشافية:

يقوم المخرج بنقل النص من حالته الأدبية إلى حالة التمسرح من خلال قراءتين قراءة استكشافية يقوم باستكشاف ملامح الشخصية و أبعادها و الفضاء الذي تتحرك فيه، و علاقة التضاد و التوافق بينهما و بين باقي الشخصيات (القراءة الاستكشافية يحاول بواسطتها التعمق في حيثيات النص من أجل الوصول إلى معرفة رؤية وهدف المؤلف الذي يصبو إليه من جهة ، ومن جهة أخرى تعرض التواصل إلى تحديد الفكرة الرئيسية للنص، و تحديد أبعاد الشخصيات و صفاتها و أهدافها)[3] حيث تمكن القراءة الاستكشافية المخرج من الإحاطة بالنص من كل جوانبه ، ومعرفة أفكار الكاتب ورؤيته.

وبما أن المسافة منعدمة في مسرحية أمغار بين المؤلف و المخرج ، يمكن القول أن الكاتبة كمخرجة لم تجد صعوبة في استكشاف ملامح شخصيات أمغار و الحسناء و الغوص في أعماقها و اكتشاف أبعادها ، و واقعها الاجتماعي و القلق الذي تعيشه حيث لم نحس

---

[1] أحمد صقر : أليات التلقي المسرحي، مرجع سابق، ص5

[2] مذكور بورزق : خطاب الشخصيات من منظور جمالية التلقي، مرجع سابق، ص121

[3] شريط سنوسي : القراءة و التأويل لدى المخرج المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2003،ص 108

بالارتباك بين المؤلف و المخرج نتيجة خلل في الفهم، ينتج عنه قصور في التصور ، ينتج خلل في التصوير المادي، باعتبار أن المؤلفة في هذه الحالة هي نفسها المخرج ما سهل عليها عملية التأويل و الاستبدال و نقل الشخوص من حالتها الورقية إلى كائن حي على الخشبة لتصبح تتحرك وتفعل.

2-الشخصيات والقراءة التأويلية

ينتج عن طريق القراءة الاستكشافية للنص المسرحي فهم صحيح للغة وتحليل عميق للبيانات التي تحتويها (والمخرج يكون الناقل الأول للنص فوق الخشبة هو الذي يقوم على عاتقه تفسير النص أولا أي ترجمة أموره اللغوية إلى معنى ثم تجسيد هذا المعنى عبر لغات عديدة متنوعة، في حدود الوسائل المتاحة)[1] ويعطي المخرج لنفسه الحرية في الاستبدال والتأويل حيث يفضل المخرج النصوص المفتوحة التي تسمح بتعدد القراءات.

وقد نقلت الكاتبة شخصياتها من النص المكتوب إلى خشبة المسرح أي حولتها من الكائن الورقي إلى كائن حي دون صعوبة، حيث حافظت على أبعادها الاجتماعية من خلال الملابس اللثام وهو رمز الرجل التارقي الذي أزاحه الشبح عن رأسه ليضع له علامة العهد كذلك اللباس الجميل الذي ارتبط بيوم الاستعراض لاختيار العروس وقد جاء الديكور بسيطا بساطة الشخصيات يتكون من فراش الزعيم وهو بسيط لم تصفه الكاتبة بأي صفة تدل على الثراء.

وقد حافظت الكاتبة على قلق الشخصيات وقدمت شخصياتها البطلة عن طريق السرد، وتقوم الشخصيات الأخرى بالإيماءات للتعريف بالشخصية البطلة في غيابها وقد قربت

[1] شريط سنوسي: القراءة و التأويل لدى المخرج المسرحي، مرجع نفسه، ص 109

الشخصيات من الواقع حتى صارت جزءا منها كما وظفت الديكور والمكياج والاكسيسوارات لتعكس نفسية الشخصيات وأبعادها وجعلتها تتحرك في جو من التوتر.

الملحق

تعريف الكاتبة:

- مذيعة سابق بالإذاعة الجزائرية (باللغتين الأمازيغية والعربية) ومتعاونة حاليا حاليا بالإذاعة الجهوية سطيف FM.
- حاصلة على ماجستير أدب حديث جامعة منتوري قسنطينة1.
- حاصلة على شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية من جامعة السانية وهران2011.
- حاصلة على شهادة الليسانس في اللغة الانجليزية 2011.
- حاصلة على شهادة ماستر أدب وحضارة إنجليزية2017.
- تشغل حاليا منصب أستاذة محاضر(أ) بقسم اللغة العربية وأذابها كلية الأدب واللغات بجامعة محمد لمين دباغين بسطيف 2.
- حاصلة على أربع شهادات خبرة في مجال الاعلام والاتصال بالتنسيق بين الاذاعة الجزائرية ومنظمة اليونسكو 2002-2001-2000-1997.
- عضو مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة السانية بوهران وعضو هيئة تحرير مجلة فضاءات المسرح الصادرة عن نفس المخبر.
- رئيسة فرقة بمخبر اتجاهات النقد المعاصر بكلية الآداب واللغات جامعة سطيف2.
- عضو المجلس العلمي بكلية الآداب واللغات جامعة سطيف2.
- عضو لجنة القراءة بتظاهرة عاصمة الثقافة العربية 2015.
- رئيسة الملتقى العلمي للمسرح الأمازيغي بباتنة دورات 2015-2014-2013-2012.
- رئيسة ورشة تقنيات الكتابة الدرامية وأصولها بأكثر من مهرجان باللغتين الأمازيغية والعربية
- عضو لجان علمية لعدد من الملتقيات الدولية والوطنية
- خبيرة في عدد من المجلات العلمية المحكمة
- عضو لجان تحكيم بأكثر من مهرجان (مهرجان المسرح النسوي-مهرجان مسرح الطفل).

- عضو لجنة تحكيم مسابقة النص المسرحي بأيام مسرح الجنوب 2018.
- عضو مؤسس للمهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي في الفضاء المفتوح2017.
- صدر لها أول كتاب عن التجريب في المسرح بعنوان التجريب في مسرح السيد حافظ 2005 بمصر.
- وكتاب مخطوط عن نقد المسرحي قراءة في تجارب بعض النقاد المسرحيين العرب.
- مخطوط بعنوان اللهجة الشاوية في منطقة الأوراس دراسة في الأساليب والدلالات.
- ومخطوط بعنوان البحث عن المسرح الحلم مقاربة تأويلية.
- لها عدد من المسرحيات باللغتين الأمازيغية والعربية قيد الطبع محاكمة نسوية، زيديني نزيدك، أنوثة مصادرة، سوق النساء....
- أعدت واقتبست عددا من النصوص العربية والعالمية من بينها لعبة السلطان والوزير لعبد الله البوصيري والتي أسمتها زيديني نزيدلك المشاركة في مهرجان المسرح العربي بالكويت 2016.
- ومسرحية التقرير ومسرحية بوسعدية التي أنتجت من قبل تعاونية عن إخراج تونس أيت على إنتاج 2018.
- نالت مسرحيتها وريند أكيدرنيغ في نفس الدورة.
- نالت جائزة أحسن عرض متكامل في مهرجان المسرح الأمازيغي بباتنة الجزائر 2014.
- نالت جائزة أحسن مسرحية عن نص مسرحية مسرحيتها ورنيد أكيدرنيغ.
- أحدث أعمالها بوسعدية صاوند تأليفا بمعية د جميلة مصطفى الزاقاي صياغة شعرية من انتاج تعاونية عون الثقافة وإخراج تونس أيت علي.
- إخراج مسرحية منتصف النهار عن نصف الساعة الصفر للعمري كعوان في إطار المسرح الجامعي الموسم2017-2018.
- شاركت في عدد من الفعاليات الثقافية وفي عدد من الملتقيات الدولية والعربية منذ 2005 بصفة محاضرة وناقدة مسرحية إلى يومنا هذا.

- تم تكريمها في مهرجان المسرح الأمازيغي 2016 بصفتها من المثقفات اللواتي أسهمن في تطوير الثقافة الأمازيغية.
- مشرفة ومعدة لبرامج منمنمات ثقافية بالتنسيق مع المسرح الجهوي بالعلمة 2017-2018.
- للباحثة عدد من المقالات في النقد المسرحي والدرامي التلفزيوني على صفحات المجالات الفنية والعربية والمجالات الأكاديمية المحكمة.
- شاركت الباحثة في اعداد دراسات متنوعة في عدد من المشاريع البحثية المعتمدة من قبل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بالجزائر وجلها عن المسرح وقضاياه في الجزائر والوطن العربي.

خاتمة

الخاتمة:

وفي خاتمة هذه الدراسة توصلنا إلى النتائج التالية:

– أن الشخصية من المفاهيم التي أثارت جدلا في النقد المسرحي، حيث اتجه فيها النقد اتجاهين، اعتبرها الأول كائنا ورقي حيا له مثيله في الواقع، فحرص على رسم أبعادها الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية. و رأها الاتجاه الثاني كائنا ورقيا متخيلا يخلق من بنات أفكار المبدع وليس له بالضرورة مثيلا في الواقع.

– إن نظرية التلقي من النظريات التي حاولت تفسير الأدب بالتركيز على المتلقي، وحاولت أن تتبع فهم المتلقي للنص عبر محطات تاريخية مختلفة، حيث توصلت إلى أن المتلقي يعيد إنتاج النص، ويصل به إلى دارجات يتجاوز فيها المبدع.

– إن النقاد اختلفوا حول البداية الحقيقية للمسرح الجزائري، وأن المسرح الجزائري وظف الشخصية التراثية، والشخصية التاريخية التي أسقطها على واقع الجزائر، ومع انطلاق الثورة الجزائرية وجدت الشخصية الثورية لها مكانا في المسرح الجزائري، كما أن المسرح الجزائري عاش إشكال اللغة وفتح هذا الاشكال الباب لصراع ايديولوجي.

– وصف المسرح الجزائري بعدة أوصاف كأن نصه غائب غير موجود أو هو موجود وغير مجسد أو مقرو، و أن هذا الاتهام يوجه إلى حلقة الممثل بمعنى أن العيب في الممثل المسرحي لا في النص الابداعي فيقال النص موجود و الممثل غائب، غير أن هذا ليس بعيب، ذلك أن المسرح قد تغني لغته عن التمثيل، فلو كان النص جميلا لكان وصوله بالقراءة كافيا قبل التجسيد المسرحي على خشبة المسرح وعليه يستحسن قراءة النصوص الموجودة بالفعل و التطلع إلى نصوص إضافية جديدة مبدعة و تقريبها من المتلقي سواء المثقف أم غيره وسواء أكان مع النص أو مع الخشبة في الفضاء المسرحي.

– لقد أخرجت الكاتبة القوال والحلقة من فضائهما الطبيعي، واستعملتهما في المسرح محاولة منها التأصيل للمسرح الجزائري، كما استخدمت لغة عامية قريبة للفصحى بغية إيصال الفكرة للمتلقي.

وأخيرا نعترف أن هذا البحث الذي قدمناه هو بحث متواضع نتمنى أن يثري جانبا في النقد المسرحي، وأن يكون إضافة جديدة تنتح الأفاق لمن يأتي بعدنا، فيثري الجوانب التي لم نثريها ويعطيها ما تستحق من الاهتمام والعمق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع:

أولا –قائمة المصادر:

1–القرآن الكريم

2–ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء.

3– أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1،ط1،عالم الكتب، القاهرة، 2008.

4– أحمد محتار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2،ط1،عالم الكتب،القاهرة،2008.

5– ابن منظور: لسان العرب، ج1، ط3، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان،1999.

6– ابن منظور: لسان العرب، ج1، ط6، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان،1999.

7– ابن منظور: لسان العرب، ج1، ط7، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان،1999.

8– ابن منظور: لسان العرب،ط1، دار صادر، بيروت ، 1990.

9– الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، لبنان، 2005.

10– ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1،مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،1997.

ثانيا – قائمة المراجع:

1– أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التأليف،ط2، الاسكندرية، 1993.

2–أبو الحسن سلام: الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، ط1، دار الوفاء، مصر،2004.

3– أحمد طالب: المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار العرب، الجزائر، 2005.

4– أحمد مومن: اللسانيات النشأة و التطور،ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

5–أحمد الجندي: تاريخ المسرح العربي، الطبعة العربية، دار أمجد للنشر و التوزيع، عمان، 20015.

6- أحمد منور: الأدب الجزائري بالسان الفرنسي نشأته و تطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

7- أنطونيوس بطرس: الأدب ،تعريفه ،أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،2005.

8- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1981.

9- اسماعيل الصيفي: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر و المسرح و القصة، ط1، دار القلم، الكويت، 1988.

10- إيمايلدوركايم: علم الاجتماع و فلسفة ترجمة حسن أنيس، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1966.

11- الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة درني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت،1992.

12- بشرى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001.

13- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان،ط1، منشورات اختلاف، الجزائر،2005.

14- حميد الحمداني: القراءة و توليد الدلالة ، ط2، المركز الثقافي العربي، 2007.

15- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ط1، مطبعة الدار البيضاء، المغرب، 2009.

16- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000

17- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009.

18- خالد يوسف: في النقد الأدبي و تاريخه عند العرب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع، بيروت، 1987.

19- خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1997.

20- ديسوبير: دروس الألسنة العامة ترجمة محمد القرمادي وأخرون، منشورات اتحاد الكاتب العربية للكتباب،1982.

21- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤية، إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2003.

22- سيد محمد غنيم: الشخصية، دار المعارف، القاهرة، مصر.

23- سامي اسماعيل: جمليات التلقي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

24- سمير سعد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرة و التطبيق، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2007.

25- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، 2009.

26- شكري عزيز ماضي: فنون النشر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات، القاهرة، 2008.

27- صالح لمباركية: بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

28- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر،ط2، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، 2007.

29- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد المعاصر، ط1، دار الشروق، مصر، 1998.

30-صلاح فضل: في النقد الأدبي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

31- طامر أنوال: المسرح و المناهج النقدية الحداثية، دار القدس العربية، الجزائر، 2011.

32- طامر أنوال: حفريات في المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2005.

33- عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد،ط8،دار الفكر العربي، القاهرة.

34-علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، مصر.

35-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، عالم المعرفة، الكويت، 1979.

35-عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة.

36-عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

37-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في نقديات السرد، دار المعرفة، الكويت،1990.

38-عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الاعلامي، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 2011.

39-عبد الوهاب جعفر: البنيوية والوجودية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.

40- عيساني محمد: من مناهج النقد الفلسفي، دار الغرب، الجزائر،2004.

41-فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه، دار كنعان، دمشق، 2005.

42-فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

43-فيصل عباس: الشخصية دراسة حالات المناهج التقنيات الاجراءات، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1997.

44-فؤاد المرعى: في تاريخ الأدب الحديث، مطبعة دار الكتاب، دمشق، 1998.

45-فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، ط1، دار الكلام، الرباط،1990.

46-فرانك شوبر فيين: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خيري البقاعي، ط1، مركز الانماء الحضاري، سوريا، 1998.

47-محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

48-محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث وومدارسه، ج2، ط1، دار الجيل، بيروت، 1996.

49-محمود محمد الزيني: سيكولوجية الشخصية بين النظرية والتطبيق، دار المعارف، الاسكندرية، 1974.

50-محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010.

51-محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر، دار الغرب، الجزائر، 2002.

52-مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون الجزائر، 2004.

53-محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، لبنان.

54-محمد مجدي الجزيري: البنيوية والعولمة في الفكر ليني شروس، ط3، دار الحضارة، مصر.

55-محمد عباس عبد الواحد: التلقي في المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1999.

56-هانس روبرت ياوس: منأجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.

ثالثا-المراجع الأجنبية:

HANS ROBERTJAUSSmm- POURUNE ESTHETIQUE DELA RECEPTION- TRADUT PAR CLAUDE MAILARD-EDITIOT GALLIMARD- PARIS-2005-P266.

رابعا-الرسائل الجامعية:

1-بن ذهبية بن نكاع: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، 2005/2004.

2-طامر أنوال: سيميائية الجلي الضمني في لمسرح ألبار كامي، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2008/2007.

3-برمانة سنية: العلاقات المسرحية وجمالية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2010/2009.

4-حراث سعاد: الخطاب المسرحي عند علولة وجمالية التلقي: رسالة ماجستر، جامعة وهران، 2005،2006.

5-شريط سنوسي: القراءة والتأويل لدى المخرج المسرحي، رسالة ماجستير، وهران، 1994/1993.

6-مذكور بورزق: خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2007/2006.

7-مناد الطيب: أثر المسرح الملحمي البراختي في أعمال عبد الرحمان كاكي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1996/1995.

8-وهاب خالد: جمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2009/2008.

خامسا-المقالات:

1-بن ذهبية بن نكاع: التلقي واشكالية التأصيل، مجلة كتابات معاصرة، الناشرون للنشر والتوزيع، لبنان، العدد63أذار 2007.

2-طامر أنوال: التلقي المسرحي وفضاء العرض، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر، 2006.

3-مخلوف بوكروح: المسرح الجمهور التلقي، مجلة مهرجان المسرح المحترف، محافظة المهرجان المحترف، الجزائر،2006.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل: الارهاصات الأولى للمسرح	
أولا: مفهوم المسرح	5
ثانيا: مفهوم المسرحية	6
ثالثا: نشأة المسرحية وتاريخها	9
الفصل الأول: التلقي والشخصية	
المبحث الأول/مفهوم الشخصية	16
أولا: مفهوم الشخصية	16
ثانيا: مفهوم الشخصية المسرحية	21
ثالثا: أنواع الشخصية المسرحية	23
رابعا: أبعاد الشخصية المسرحية	29
خامسا: أهمية الشخصية المسرحية	32
المبحث الثاني: التلقي المفهوم وإشكالية المصطلح	34
أولا: التلقي والخلفية المعرفية	34
ثانيا: إشكال المصطلح	45
ثالثا: التلقي عند ياوس	46
رابعا: التلقي عند إيزر	48
خامسا: القارئ من الواقعية إلى الضمنية	49
سادسا: التلقي والمسرح	51
الفصل الثاني: تلقي الشخصية في مسرحية أمغار والحسناء –دراسة سيميائية–	

أولا: تلقي الشخصية عبر أنساق التواصل المسرحي في مسرحية أمغار والحسناء	56
ثانيا: شخصيات أمغار والحسناء ووظيفتها الدلالية	60
ثالثا: شخصيات أمغار والحسناء القراءة التأويلية للمخرج	65
الملحق: التعريف بالكاتبة ليلى بن عائشة	74
خاتمة	78
قائمة المصادر والمراجع	81
فهرس الموضوعات	88
الملخص	89

الملخص:

تمحور هذا البحث حول دراسة لمسرحية "أمغار والحسناء" لكاتبتها الدكتورة ليلى بن عائشة حول الشخصية المسرحية وجمالية التلقي فقد نظرت المناهج النقدية المختلفة إلى الشخصية باعتبارها من عناصر البناء الدرامي من زوايا مختلفة، وقد حاولت نظرية التلقي فهم كيفية تلقي القارئ للشخصية في العمل الأدبي، وكيف يمكن أن يرسم الكاتب الشخصية حتى يجعلها مقبولة من طرف المتلقي.

وقد حاولنا تتبع أهم ما طرأ على الشخصية من تطور، انطلاقا من النقد الأرسطي إلى النقد الحديث، انتهاءا بالنقد المعاصر، وبحثنا في نظرية التلقي و خلفيتها المعرفية، كما تتبعنا الشخصية في المسرح الجزائري و تطورها وحاولنا دراسة شخصيات ليلى بن عائشة من منظور جمالية التلقي أي كيف قدمتها للقارئ حتى تكون مقنعة.

الكلمات المفتاحية: الشخصية، التلقي، البنيوية، الفضاء، السيميائية، الشخصيات .

Summary:

This research focused on a study of the play “Amgar and the Beautiful” written by Dr. Laila Bin Aisha on theatrical personality and the aesthetics of receiving. The writer can draw the character to make it acceptable to the recipient.

We have tried to trace the most important developments in the personality, starting from Aristotelian criticism to modern criticism, ending with contemporary criticism, and we discussed the theory of reception and its cognitive background. How you presented it to the reader to be convincing.

Keywords: personality, reception, structuralism, space, semiotics, personalities.

بحمد الله