الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــم العـــالي والبحـــث العلمـــي

جامعـــة الحاج لخضر باتنـــة1.

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الموضـــــوع:

اتجاهـــــات النقـــــد المســـــرحي المعاصر في الوطـــــــــن العربـــــــــي

أطروحـــة مقدمة لنيل شهـادة دكتـوراه العلـوم تخصص أدب عربي

إعداد الطالب:

قارة محمد سليمان

إشراف:

الأستاذ الدكتور: عبد السلام ضيف

السادة أعضاء لجنة المناقشة

أد/ معمر حجيج	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	رئيسا
أد/ عبد السلام ضيف	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
أد/ لبوخ بوجملين	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
د/ فيصل الأحمر	أ.م	جامعة جيجل	عضوا مناقشا
د/ عز الدين جلاوجي	أ.م	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا
أد/ عباس بن يحيى	أ.ت.ع	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2017

شكر وعرفان

بعد اتمام هذا البحث ـ ولله الحمد ـ بتوفيق من الله ، و بمساعدة أستاذي المشرف ، أتوجه بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي المحترم عبد السلام ضيف الذي شملني برعايته، وتكرم بقبول الإشراف على هذا البحث، كما اتوجه بالدعاء لروح أستاذي الفاضل صالح لمباركية ـ رحمة الله عليه ـ الذي أشرف على بحثي في بداية الأمر.

الاهـــــــــــــــــــــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى روح والدي ـ رحمه الله ـ وأمي الكريمة حفظها الله وجزاها عني كريم الجزاء.

إلى زوجتي التي اقتسمت معي مشقة السهر، فكانت لي نعم السند ، طوال مدة إنجاز هذا البحث.

وإلى أبنائي قرة عيني: عبد السميع، محمد آدم، ماريا حنين، حفظهم الله ورعاهم.

وإلى كل إخواني وأصدقائي وعلى رأسهم بوبكر عبد السميع.

مقدمة

بدأ المسرح عند العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومر منذ ولادته في البيئة العربية بعدة مراحل كان أولها الترجمة والاقتباس ونهايتها الاستنبات والإبداع، ولم يظهر النقد المسرحي إلا بعد وجود تراكم كبير في التجارب الإبداعية، فقد كان النقد المسرحي في بداياته الأولى يقتصر على الإعلام والتعريف بأهم التجارب المسرحية التي كانت تنشر أفكارها –غالبا– في الصحف والمجلات الأدبية غير المتخصصة، وكان في مجمله نقدا أدبيا، يعتمد على الذوق الفني، والانطباعات الذاتية ووظف المصطلحات البعيدة عن مجال النقد المسرحي.

وعرف هذا النقد قفزة نوعية، لم يسبق لها مثيل في المسرح العربي، خاصة بعد التحولات التاريخية والاجتماعية التي عرفها العالم العربي، بعد أن نالت جميع الدول العربية استقلالها من جهة، وهزيمة أكتوبر 1967 من جهة ثانية، فقد أحدثت هزة في وعي الأمة العربية، حيث بدأ على المستوى المسرحي البحث عن نقد له أدواته، ومناهجه، وبدأ النقد في الظهور من خلال ربط المسرح بالتاريخ، واتجه بعد ذلك إلى التركيز على علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي، من خلال النقد الواقعي،... وظهرت المناهج السياقية التي ركزت في قراءتها للمسرح على سياقات النص الخارجية، وتلتها بعد ذلك المناهج النصية ،التي ركزت على العرض بكل جزئياته وقرأته بأدوات مغايرة ،مثل المنهج الدراماتورجي والسيميولوجي.

ولم تتوقف هذه الدراسات عند هذا الحد، بل حاولت أن تجد طرفا آخر تركز اهتمامها عليه بعد النص والعرض، ألا وهو الجمهور، حيث عملت هذه القراءة على كشف ظروف التلقي، وأنواعه ومؤثراته، ودراسة العلاقة التواصلية بين المتلقي والخشبة/الجمهور/ بالصالة.

ومن هنا صب النقاد المسرحيون العرب جل اهتمامهم على النقد الذي يقوَم الجانب الإبداعي نصا كان أم عرضا، وظهرت مؤلفات كثيرة اعتمد بعضها على الدراسات القديمة، واعتمد بعضها الآخر على الدراسات الحديثة متكئين في ذلك على التصور النظري الغربي، واعتمد طرف ثالث على الجانب التقني، كدراسة حركة الممثل، والإخراج والسينوغرافيا والديكور والإضاءة والموسيقى وغيرها.

أما الدراسات التي ركزت على نقد النقد المسرحي، فهي قليلة تعد على رؤوس الأصابع أذكر منها: "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر" لمحمد الدغمومي، و"نقد النقد المسرحي المغربي" لمصطفى رمضاني، وأما الدراسات التي تهتم باتجاه النقد المسرحي فموجودة لكنها تتحدث عن المناهج النقدية التقليدية ومدارسها كالكلاسيكية والرومانسية في المسرح، ومن هذه الدراسات النقدية أذكر "اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق" لأبي الحسن سلام، "والتيارات المسرحية المعاصرة"، لنهاد صليحة.

ونظرا لقلة الدراسات في ميدان مناهج واتجاهات النقد المسرحي، ونقد النقد المسرحي، جاءت هذه الدراسة لسد هذا النقص، وتقديم إضاءة حول الموضوع، وفتح المجال أمام الدارسين للخوض في غمار نقد المناهج المسرحية، وتقديم دراسات جادة وجديدة لقراءة هذا النوع من النقد.

ومن هنا جاء هذا البحث الموسوم بـ "اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي" الذي يبحث في أبرز الاتجاهات الغربية التي درست النقد المسرحي المعاصر في كامل الوطن العربي، من خلال المناهج التي قرأت النص المسرحي، أو العرض أو تلك التي اهتمت بدراسة المتلقي، وأرمي من خلال هذا البحث إلى تحديد اتجاه كل ناقد وأدواته النقدية والمنهجية.

وعلى هذا الأساس فإن هذا البحث يطرح جملة إشكاليات المتعلقة بالاتجاهات النقدية المسرحية من خلال ثلاثة مكونات أساسية هي (النص والعرض والتلقي)، وهذه المكونات تتداخل فيما بينها، ويصعب معها تحديد الاتجاه الذي تنتمي إليه، ومن ثم وجب على القارئ/الناقد قبل تصنيف هذه النقود، الإجابة على هذه الأسئلة:

- ما هي اتجاهات النقد المسرحي المعاصر عند العرب؟.
- ما خصائص كل اتجاه نقدي، وما هي النظرية النقدية التي يقوم عليها؟.
- ومن هم أبرز رواد كل اتجاه، وما هي أعمالهم النقدية؟.
- ما مدى نجاح النقاد العرب المعاصرين في مقاربة هذه المناهج على نقد النقد العربي؟.

– إلى أي مدى استطاعت هذه النقود أن تسهم في بلورة وتقدم النقد المسرحي على الساحة العربية بعد البنيوية؟.

إن هذا النوع من النقود ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين متأثرا بالنظريات الغربية، وقد حمل معه قراءة مغايرة لتلك القراءات التي سادت من قبل، والتي كانت تركز اهتمامها على المضمون والسياقات الخارجية للنص، ومن هنا عرف النقد مجموعة من المقاربات التي انطلقت من أسس معرفية ونظرية متعددة ومتباينة، منها ما اعتمد على التحليل السيميائي، ومنها ما اعتمد على التحليل الدراماتورجي، ومنها من اعتمد على القراءة والتأويل، لذلك تعددت أدوات ووسائل قراءة النقد المسرحي واتجاهاته بتعدد قراءة النقاد للعمل الإبداعي على مستوى النص أو العرض....وللإجابة على هذه الأسئلة وفك هذه الإشكاليات اخترت منهجا مناسبا لهذه الدراسة، وهو المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعتمد على رصد الاتجاهات النقدية في العالم العربي، وتصنيفها وفق كل اتجاه بناء على مقاربة كل منهج نقدي.

وقد اعتمدت في هذا البحث على مسح شامل لجميع النقاد في العالم العربي، ووضعت كل ناقد في الاتجاه الخاص به، وهذا الاختيار مبني على موقف ورؤية أصحابه المبثوثة في أعمالهم النقدية ،وهكذا يجتمع عندنا مجموعة من النقاد من مختلف الأقطار العربية يضمهم اتجاه منهجي واحد، واستبعدت الأعمال النقدية التي لا تظهر فيها ملامح هذا المنهج أو ذاك، أو أن صاحبها أخلط بين جميع المناهج حتى لا يتبين معه منهج محدد، أما النماذج التي اخترتها فقد كانت لأسباب موضوعية أهمها الشمول والتأثير والوضوح.. وقد اعتمدت على مراجع استفدت بها من الناحية النظرية، وأخرى استعنت بها على دراسة الجوانب التطبيقية، خاصة ما تعلق بالاتجاهات النقدية المختلفة التي وضعها النقاد العرب، وهي قليلة إذا قيست بحجم الدراسة نظرا لاعتمادي الكبير على الجانب التطبيقي، وقد ركزت فيها على الأعمال النقدية (الكتب) وأخذت ببعض الرؤى المبثوثة في المقالات المنشورة في المجلات والدوريات، رغم أنها لا تمد الباحث بالرؤية الكافية، ولا تكشف عن ملامح كل اتجاه نقدي.

وقد قسمت البحث إلى بابين، وضعت لكل باب ثلاثة فصول مع تمهيد، تعرضت فيه للبدايات الأولى لنشأة المسرح العربي في شقيه الإبداعي والنقدي، وختمت البحث بأهم النتائج، وذيلته بثلاثة ملاحق.

أما الفصل الأول من الباب الأول؛ فتحدثت فيه عن الترجمة الأدبية ودورها في تأسيس المسرح العربي، وكذا دور المستشرقين، وهم "تمارا ألكسندرفنا"و"يعقوب لانداو" و"فيليب سادجروف" في التأسيس للنقد المسرحي العربي، وتناولت في الفصل الثاني الاتجاه التاريخي في النقد المسرحي، ذكرت فيه أهم النقاد الذين حللوا النقد المسرحي وفق المنهج التاريخي، وتحدثت عن أعمالهم النقدية، وختمتها بأنموذج لعلي الراعي، وشرحت في الفصل الثالث الاتجاه الاجتماعي، وكشفت أبرز رواده في النقد المسرحي، وأهم أعمالهم النقدية، ومثلت لعبد الله غلوم كأنموذج في قراءة النقد المسرحي وفق المنظور الاجتماعي.

أما الفصل الأول من الباب الثاني، فتعرضت فيه لمفهوم الاتجاه الدرماتورجي في النقد الغربي، وأهم رواده في التنظير العربي، ثم أهم الأعمال النقدية العربية، وأنهيت هذا الفصل بنموذج تحليلي لأحمد بلخيري من خلال كتابه (نحو تحليل درماتورجيا).

وفي الفصل الثاني من هذا الباب، عرَفت المنهج السيميولوجي مفهوما وتاريخا، مع ذكر أنواع السيمياء وموضوعها وأقسام العلامة، وقد ختمت هذا الفصل بنموذج تطبيقي يتمثل في تحليل سيميولوجي/مقاربة، لكتاب "سيميائيات المسرح" لعمر الرويضي.

وتناولت في الفصل الثالث نموذج القراءة والتأويل، ومفهوم التلقي في النظرية الغربية، ومفهومها في المسرح العربي من خلال الاهتمام بالمتلقي/الجمهور، وقد شرحت فيه مستويات تلقي وتأويل النص المسرحي وفق النظرية الغربية، وأنهيتها بنموذج تطبيقي حسب تلك المستويات.

وأنهيت هذا البحث بخاتمة وضعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، وأرفقته

بثلاث ملاحق، الأول خاص بأعلام المسرح، والثاني خاص بالمسرحيات الواردة في البحث، والثالث خاص بالمقابلات الشخصية، وأرجو أن يكون هذا البحث ثمرة وفاتحة لبحوث أخرى في هذا الميدان تغني الدارس في مجال النقد المسرحي واتجاهاته.

وقد اعترضتني في هذا البحث صعوبات جمة أوجزها فيما يلي:

- تعدد المصطلح الواحد في الاستعمال لدى النقاد، وهذا ما جعلني احتار في الاختيار بينها.

- من النقاد من يعتمد على المسرح الغربي في الرؤية والمنهج ، ومنهم من يعتمد على الثقافة العربية في قرائته للأعمال المسرحية من خلال الموروث العربي الإسلامي .

- تعدد المرجعيات الفكرية للنقاد العرب، وبالتالي اختلافهم في المناهج والأدوات، فمن النقاد من جمع في عمل نقدي واحد أكثر من اتجاه.

- وجود نوعين من النقد المسرحي، نقد درامي يركز على النص، ونقد مسرحي يركز على العرض، وبالتالي حيرتي أيهما اعتمد...

وفي الأخير يمكن أن أقول أن هذا العمل قد اكتمل رغم صعوبة الموضوع وتشعبه وشساعته ؛ ،وذلك بسبب عدد النقاد الكبير، واتساع مساحة البحث التي تمتد إلى كامل العالم العربي، وما ذكرت منهم لم يكن بالأمر اليسير بل كان عملا شاقا وجهدا كبيرا، أعانني عليه الصبر، ومكابدة الصعاب، والتوجيه الحكيم للأستاذ الدكتور عبد السلام ضيف، ومن قبله الدكتور صالح لمباركية، -رحمة الله عليه- اللذان هونا علي العديد من الصعوبات، وخففا بعض المشاق، كما أتوجه بالشكر الجزيل لكل من أمد لي يد العون، وكان له فضل في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، والله من وراء القصد.

تمهيد

ليس من اليسير تتبع تاريخ الممارسات النقدية في الوطن العربي على اتساع رقعته الجغرافية من جهة، وعلى امتداد تاريخه الطويل من جهة ثانية، يضاف إلى ذلك وفرة الإنتاج النقدي، وتعدد مشارب النقاد، واختلاف مناهجهم من جهة ثالثة.

ومع تعدد القراءات النقدية واختلافها، تختلف أدوات النقاد، ومرجعياتهم الفكرية، مما أدى إلى بروز خطاب متباين، وما عمق من هذا الاختلاف انفتاح العرب المعاصرين على العلوم الإنسانية على كثرتها وتعددها.

وقد ظلت هذه المفاهيم مرتبطة بطبيعة المسرح العربي نفسه من بدايته إلى نهايته ((هذه المفاهيم حول النقد المسرحي وموضوعه ظلت محكومة بطبيعة المسرح العربي نفسه من البدايات المفترضة مع الرواد نهاية القرن التاسع عشر إلى الآن، وظلت مطبوعة بثقافة كل ناقد حسب مصادره، ومراجعه، وكتابته في تطويع معرفته مع قدرته على الفهم أثناء القراءة النقدية للمسرح، وأثناء مواكبة فعالياته ونظرياته، وتفسير التنظيرات الصادرة عن الفرق والجماعات المسرحية أو تلك التي وضع فيها النقاد والمؤلفون تصورهم المستقبلي للمسرح العربي)).[1]

وهذه المفاهيم تتغير بتغير التجارب، كما تخضع أيضا للتغيرات السياسية والاجتماعية ((وهي المفاهيم التي كانت تتغير بتغيرات حساسية التجربة المسرحية العربية، وتتبدل حسب السياقات الثقافية والاجتماعية، والسياسية وما تفرضه على المسرح وعلى النقد وعلى

---

[1] عبد الرحمان بن زيدان، نقد المسرح العربي (البوصلة والمرساة)، الهيئة المصرية للمسرح مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية (الندوة الثالثة)، ص : 3.

ممارسته، وعلى لغته ،تدخل كلها في رهان السؤال النقدي المعرفي حول معنى فعاليته التي تتجاوب وتتصل وتنفصل مع موضوعها لتخلق تميزها في خطاب النقد، وتستخلص دراسة الدراما من داخل بنيات النص نفسه، كما أنتجته مساقاته، وكما أنتجته أنساقه المتحركة بحركية الإبداع، والتجديد، والتأصيل، وتحديث الخطابات والعلامات والأيقونات وتلقي المسرح)).[1]

والنقد لا ينمو، ولا يتطور، ولا ينضج، إلا بنمو وتطور ونضج المسرح، أي نضج النصوص المسرحية، وهذا ما يثبت الحقيقة القائلة (أن النص الأدبي أسبق في الوجود من النص النقدي) الذي يأتي بعد وجود العملية الإبداعية الأولى، ومن أمهات المشاكل التي واجهت النقد المسرحي في بداياته، افتقاده للمرجعية النظرية التي يتكئ عليها لتأسيس ودعم القراءة، يضاف إليها تعدد المناهج الغربية الوافدة إلى البلاد العربية آنذاك.

وهذا يعني وجود علاقات كثيرة، ومتشعبة تحكم العلاقة بين الأدب كنص إبداعي، وبين النقد كعملية قرائية ((وجود علاقة جدلية قوية بين الأدب والنقد، تدل على أنها علاقة يحكمها قانون الإثارة والاستجابة، ويحكمها قانون المرسل والمتلقي، أو المرسل إليه، لأن النص الأدبي، وكل الفنون والخطابات كمرسلات، هي بكل الضروريات أسبق في الوجود من النص النقدي الذي يأتي بعدها، والنقد لاحق لها، وبهذا فالحق النقدية المسرحية العربية مشروطة بنمو الأدب نفسه)).[2]

---

[1] المرجع السابق، ص: 7.

[2] المرجع نفسه، ص: 7-8.

ومن هذا كله نستنتج طبيعة العلاقة بين الأدب المسرحي، والنقد المسرحي في شبكة أو مجموعة من النقاط أجملها عبد الرحمان بن زيدان فيما يلي:

1- لولا الأدب بكل سحره، ومتخيله، وشعرياته، لما وجد النقد بكل أشكال قراءاته المبدعة لهذا الأدب.

2- لولا النقد القائم على المعرفة، ولولا تجريب توظيف هذه المعرفة في فك بنيات هذا الأدب، لما تطور الأدب.

3- لولا المسرح بكل تجاربه، واتجاهاته، وتياراته، لما وجد نقد مسرحي.

4- لولا النقد المسرحي، ونظريات تلقيه، لما انفتحت مناهجه على الخصوصيات المسرحية.[1]

وعلى هذا الأساس يراعي النقد المسرحي العلاقة الجدلية القائمة بين الموضوع، والنقد المسرحي، وإمكانية توسيع هذه القراءة حسب ما يوفره من إمكانيات إبداعية وشعرية ودرامية مختلفة، إلى نص للمؤلف، ونص آخر للمخرج، ونص ثالث للمتلقي ((والمتتبع لتاريخ النقد المسرحي العربي، لابد له من تحديد إشكالية النقد العربي نفسه ضمن إشكالية الأزمنة الثقافية العربية التي سعى فيها المسرحيون العرب إلى البحث عن الحلقات الضائعة من هذا المسرح، وسعوا إلى استثمار هذا الخزان التراثي العربي بشكل لافت فعَلوا به المنحى التأصيلي للظاهرة المسرحية العربية في الثقافة الجديدة، وفعَلوا الاقتباس أو استنبات النصوص الغربية لجعلها تساير ذوق وطبيعة المتلقي العربي، وجربوا ما جرب المجربون

[1] عبد الرحمان بن زيدان، نقد المسرح العربي ص: 8.

الغربيون في الإخراج، لإنتاج العرض المسرحي المثير للدهشة، وحاولوا فهم نظريات النقد، ونظريات التنظير المسرحي، لمد برازخ التفاعل مع من له ماضي مسرحي زاخر بالتجارب، وله تراكمات نصية تنتمي إلى المدرسة التي احتضنت هذه التجربة أو تلك)).[1]

وكان تأسيس المسرح العربي، وإعادة تأسيسه، ينطلق بالأساس من اقتراب العرب من أسرار الفعل المسرحي في الغرب، حسب ما ذهب إليه عبد الرحمان بن زيدان: ((كانوا يشعرون بالهوة السحيقة التي تفصلهم بين هذا الآخر الغربي، وكانوا كلما اكتشفوا تجربة مسرحية، كانوا مع النقاد والمنظرين، يسعون إلى تجريب أدوات القراءة بغية توسيع دائرة فهمهم لها)).[2]

حتى القراءة النقدية للمسرح كانت تمثل إشكاليات عديدة في رأي بن زيدان من بداياته: ((كتبت تاريخ المسرح العربي من بدايته المفترضة مع مارون النقاش إلى الآن، في العلاقة للمتضادة أو المتصالحة بين المسرح كموضوع للنقد، والنقد كقراءة إجرائية لهذا النص، وتأويله، وتفسيره، وإخراجه من عدم الكلام إلى القدرة على الكلام)).[3]

من غير أن ننسى أن في الجانب التاريخي، السياقات الثقافية التي كانت تتحكم في إنتاج المسرح أو تؤثر في إنتاجه النقدي.

ولعل أهم إشكالية في القراءة النقدية للمسرح العربي، هي موضوع المسرح العربي وشكله، الذي وجد بالصيغة الغربية، وانتشر بفضل الفرق التي رافقت الحملات الاستعمارية

---

[1] عبد الرحمان بن زيدان، نقد المسرح العربي (البوصلة والمرساة)، ص: 9.

[2] المرجع نفسه، ص: 9.

[3] المرجع نفسه، ص: 9.

على الوطن العربي ((ودخل الزمن الإبداعي العربي تحت تأثير عوامل حضارية، وثقافية، وفكرية، لم يكن مكتمل البناء، ولم يكن له ماض عربي يرجع إليه...ولم تكن النخبة المثقفة على دراية بهذا الوافد الجديد...)).[1]

وفي غياب المرجعية النظرية لدعم القراءة النقدية، اعتمادا على سحر المنهج السائد بتنوعه في الغرب، وفي غياب تفاعل بين المسرح كنص، وأدوات القراءة، أصبح تلقيه باردا، وللخروج من هذه الأزمة لابدّ من ((التعرف على مكونات المسرح الذي يختلف اختلافا جذريا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى)).[2]

بدأ النقد المسرحي العربي انطباعيا، معتمدا في غالبه على البلاغة العربية، التي كانت سائدة في عصر انحطاط اللغة العربية وآدابها، فلا وجود لنقد منهجي خلال القرن التاسع عشر، وفي ذلك يقول أنيس عوض ((في النصف الأول منه، وجزء من النصف الثاني، أية محاولات المنهجي، أو غيره، اللهم إلا في بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير الأدبي، لأن الأدب العربي حتى ذلك الحين، كانت تسيطر عليه مدرسة البديع، والنثر المسجوع، وكل الجوانب التقليدية)).[3]

كما يرى عبد الرحمان بن زيدان أن بداية النقد المسرحي في العالم العربي بدأ من زمن النهضة، وبداية رواج الصيغة الغربية للمسرح، ويرى أن هذا الخطاب كان انطباعيا تأثريا ((بدايات هذا النقد الذي لم يختلف في خطاباته عن كل المتابعات التي لاحقت ميلاد

---

[1] المرجع السابق، ص: 10.

[2] نفسه، ص: 11.

[3] أنيس عوض: اتجاهات النقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد: 1، العدد: 2، يناير 1981، ص: 262.

التأسيس المسرحي الأول في الوطن العربي، حيث كانت كل النقود التي تم إنتاجها بتلق انطباعي تأثري متفقة مع رؤيتها للمسرح السائد، التي كانت تقوم بقراءته، وكانت موازية للشكل الذي وجدت فيه هذه التجربة المسرحية بسلبياته وإجابياته على النحو التالي:

1-إن الذاكرة النقدية البلاغية العربية، كانت حاضرة بقوة في مقاربة العديد من العروض المسرحية بجانب العلوم الفقهية، فكانت تقدم قراءتها بكلام مسهب إنشائي وصفي.

2-شيوع قراءة ما يقوله مضمون النص ككتابة تاريخية تستحضر الرموز التاريخية العربية تحميسا للمتلقي العربي دون الالتفات إلى المكونات الأخرى للعرض.

3 -إنتاج خطاب تمجيدي حافل بالتقريض والمديح الذي يلمع الخطاب الحماسي الذي كان يقدمه العرض، وكثيرا ما كانت تتم الإشارة بتوثيق سطحي إلى زمن العرض، وإلى الجمهور الحاضر، وإلى المؤلف أو المقتبس، ثم المخرج الذي كان ذكره باهتا في سباق الحديث)).[1]

وكانت قراءة المسرح ـ على العموم ـ محكومة، بالدهشة، والحيرة حينا، وبالنظرة الدينية المحرمة لهذا الفن حينا آخر، فقد كان يتعارض ـ في رأيهم ـ مع الأخلاق ومبادئ الدين الإسلامي.

غير أن الناقد حسن عيد يرى أن النقد الانطباعي لم يكن يملك منهجا محددا أو مناهج معينة لقراءة هذا المسرح، في كتابه (بواكير النقد المسرحي في مصر) قبل 1870 ((لم يكن مصري واحد يستطيع أن يقوم بمهمة النقد، لأنها مهمة أصعب بكثير من مهمة التمثيل؛ إذ إن تقييم العمل في تقديره أعمق، وأعقد من العمل نفسه، لأنها تعتمد أولا وقبل

[1] المرجع السابق، ص: 11.

كل شيء على إعمال الفكر، ودقة الملاحظة، وبالذكاء المدرب بالقراءة والفهم، والوعي الفني الواسع، ومن ثم كان في مصر ممثلون في هذه الفترة، ولكن لم يكن هناك نقاد، فكان الميدان خاليا لكل من يكتب عن المسرح من الأجانب بقيمه ويسلط الأضواء عليه))[1].

ومع بروز الفرق المسرحية في الشام ومصر، ومع بروز جيل جديد من المؤلفين والمخرجين، برزت معها أسئلة التغيير في قراءة المسرح ((كيف تتم قراءة هذه البدايات؟ كيف تم اكتساب الخبرات والقراءة؟ كيف تطور النقد المسرحي العربي بعد أن ساد المنهج التاريخي؟ المنهج التاريخي يحافظ على الذاكرة المسرحية العربية))[2].

ومن خلال ما سبق ذكره، يبقى النقد المسرحي مشدودا بحبلين:

- الأول يشده إلى ضرورة تأصيل هذا الفن.
- الثاني يجذبه نحو الغرب.

وبعد أن حقق هذا المسرح العربي تراكمات إبداعية كثيرة، كان لابد للنقد المسرحي من العمل على مقاربة هذه الظاهرة ((ليكتب على حياتها، ويؤرخ لأنفاسها، وليرسم بكتاباته أشكال وجودها في هذا الوجود الثقافي، الذي كان المسرح في هذه الفترة يسعى نحو تأسيس موضوعه، ويؤسس قالبه المسرحي، وتميزه الخاص، وبالمقابل كان هو نفسه يبحث عن

---

[1] حسن عيد: تطور النقد المسرحي في مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– الدار المصرية للتأليف والترجمة، نوفمبر، 1985، ص: 68.

[2] عبد الرحمان بن زيدان: البوصلة والمرساة، ص: 13.

أجواء القراءة، ويبحث أيضا عن ميكانيزمات جديدة لقراءة هذا المسرح بعيدا عن كل تأثرية، وانطباعية كانت ترافق هذا المسرح في بدايته))[1].

وما يلاحظ من هذا كله، ما بين المسرح كإنتاج، والقراءة كنقد لهذه الظاهرة، أنها ظلت محكومة بهاجس التاريخ، وبثقافة البلاغة العربية السائدة ((من هنا توجه المنهج التاريخي، الذي اشتغل على تتبع الفاعلية المسرحية العربية نحو تعليق أدوات هذا المنهج، واعتمد على تحقيب أزمنة المسرح العربي))[2].

وأول من بدأ الكتابة في هذا الاتجاه الموسوم بالتاريخي، وأجاد فيه محمد يوسف نجم، ووجوه أخرى مستعربة، أسهموا في التأريخ لهذا المسرح، وهم: يعقوب لاندو، وفليب سادغروف، وتمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا لتوفرهم على الوثائق المطلوبة، يضاف إلى ذلك تمكنهم من ناحية الوعي بخصوصيات المنهج التاريخي، وكذلك في تطبيق مقتضيات التوثيق والتدقيق، وإخراج المعلومة من مصادرها، وتتبع السير الفنية لكل عالم من أعلام المسرح العربي، ويرى بن زيدان، أن هؤلاء جعلوا من المنهج التاريخي منهاجا له منطلقاته وأهدافه، وأسلوبه في بناء الخطاب.[3]

ويضيف بن زيدان، أن المسرح المبحوث عنه في الثقافة العربية((لا يمكن أن يتأسس إلا بعمقه، وبلغته، وبهويته، وبتأسيه المتجدد، وهذا معناه أن النقد يقارب هذه القضايا باعتبارها (وثائق تاريخية من خلال النصوص) ومن خلال ما هو متوفر من وثائق تكتب

---

[1] المرجع السابق، ص: 13.

[2] المرجع نفسه، ص: 14.

[3] ينظر المرجع نفسه.ص:14

عن الأمة، وتقدم المعلومات، وتضع المقارنات بين النماذج المحفوظة للوصول إلى بعض النتائج التي تبين حقيقة هذا المسرح في التاريخ العربي)).[1]

[1] المرجع السابق، ص: 15.

الباب الأول

الاتجاهات السياقية

الفصل الأول

دور الترجمة والمستشرقين في ظهور الاتجاهات النقدية

دور الترجمة والمستشرقين في ظهور الإتجاهات النقدية

أ- الترجمة الأدبية ودورها في تأسيس المسرح العربي:

كان للترجمة الدور الكبير في استحداث شكل أدبي جديد على الساحة الأدبية العربية لم يكن موجودًا من قبل، وإن وجد حسب بعض الآراء، اعتمادا على المرجعية الثقافية التراثية عند العرب، كخيال الظل، والمقامة وغيرهما من الأشكال، لكن يبقى بعيدا عن شكل المسرح كما عرف عند الغرب، لأسباب معروفة، تتمثل في أمرين:

1- أن العرب استنكفوا عن إدخال هذا الفن إلى الثقافة العربية قديما لمخالفته الأعراف الدينية الإسلامية، و لمساسه بالمعتقد.

2- البيئة العربية البدوية لم تكن تسمح بوجود عمران مسرحي، أو مسارح على شاكلة المسارح اليونانية والرومانية.

وهذا ما جعل المخرج أنطوان ملتقى يقول: ((ليس هناك تقاليد مسرحية موجودة في بلدنا نستطيع أن نستلهم منها ونكمل الطريق، وسرعان ما وجدنا أنفسنا أمام فن اسمه الفن المسرحي وهو فن محدث، لم يمارس في بلدنا أو في البلدان العربية الأخرى في الوقت الذي كان يمارس في بلدان العالم)).[1]

غير أن نقاد المسرح يختلفون فيما بينهم حول المراحل التي مرّ بها المسرح العربي، منهم من يقسمها إلى ثلاثة مراحل ،وعلى رأس هؤلاء مفيد الحوامدة الذي لخصها فيما يلي:

1ـ الولادة والتنشئة في دائرة التبعية.

2ـ تحسس الذات القومية والقلق إزاء القوة الحية لثقافة التبعية.

3ـ مجابهة التبعية والسعي نحو التحرر والانفلات من أطرها.[2]

---

[1] وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص: 86.

[2] مجلة عالم الفكر، المجلد: 17، العدد: 04، يناير، فبراير، مارس 1987، ص: 63.

أما حسن المنيعي فيسردها حسب ما يلي:

1- مرحلة تحضير (اقتباس وترجمة).

2- مرحلة إبداع وخلق.

3- مرحلة تأصيل وتجريب.[1]

ويرى محمد عزام الشيء ذاته وقسمه كسابقيه إلى ثلاث مراحل:

1 ـ مرحلة البحث عن مضمون تراثي للمسرح.

2 ـ مرحلة البحث عن شكل عربي للمسرح.

3 ـ مرحلة التنظير لمسرح عربي جديد.[2]

أما محمد المدني فيرى غير ذلك، فقد قسّم المسرح العربي إلى مرحلتين حسب جيل المسرحيين:

1. جيل الرواد الأوائل.

2 ـ جيل آخر أتى بعده.

يقول في ذلك:((إن جيل الرواد الأوائل من المترجمين حينما تصدوا لمهمة نقل الفن المسرحي إلى ثقافتنا كانوا أشبه بحاطب ليل، فإن الجيل التالي منهم حينما تحمّل إعادة توجيه حركة النشاط المسرحي لدينا إلى مساره الصحيح، تجاوز عشوائية الجيل الأول، وامتلك الوعي والأدوات المطلوبة للترجمة))[3]، لكن الجيل الثاني أخفق في تقديم هذا المسرح إلى الجمهور بطريقة لائقة لأسباب كثيرة ((لكن هذا الجيل الثاني لم يفلح في تحقيق تلاحم الجمهور مع هذا الفن إلى الصورة المرجوة، ذلك نتيجة لأسباب عدة منها: الاقتصادي والثقافي والفني والاجتماعي))[4].

---

[1] حسن المنيعي: محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة، مجلة خطوة، العدد: ¾، 1986، ص: 4.

[2] مجلة الوحدة، السنة الثامنة، العدد: 95/94 يوليو 1992، ص: 68.

[3] محمد المدني: النقد وترجمة النص المسرحي، دار الهدى للنشر والتوزيع (د.ت)، ص: 56.

[4] المرجع نفسه، ص: 56.

أما الجيل الثالث من المترجمين من النقاد والأدباء؛ فقد عملوا على ترسيخ وتطوير هذا الفن بصورة أحسن من سابقاتها ((فقد أتيح لهذا الجيل كافة العوامل والمقوّمات والظروف الملائمة لأن تتحقق هذه النهضة))[1]

ويستمر هذا التقسيم عند كثير من النقاد في شتى الأقطار العربية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، تقسيم نجيب العوفي مسيرة المسرح المغربي إلى مرحلة:

4 ما قبل الستار.

5 المرحلة الاستعمارية أو قلق التأسيس.

ـ مرحلة ما بعد 1956 أو قلق التحديث".[2]

ويقسمها حسن المنيعي إلى مرحلتين:

6 البداية الممكنة للمسرح المغربي.

7 البداية الفعلية للمسرح المغربي.[3]

وقد بدأت حركة الترجمة قبل التأليف المسرحي بسنوات، وهذا أمر فيه خلاف بين الدارسين [4]، والمهم في هذا أن الترجمة ظلت المصدر الوحيد الذي يطّلع منه العرب على فن المسرح ((لقد بدأت حركة الترجمة عن المسرح العالمي في بلادنا نشاطها مع أواسط القرن التاسع عشر، وكانت بالطبع أسبق من حركة التأليف بسنوات طويلة، وربما يكمن العجب في تلك السنوات الطويلة التي استمرت فيها الترجمة هي النافذة الوحيدة التي تطل منها على آفاق المسرح، وعلى الرغم من تصدع هذه النافذة وتآكلها آنذاك، ولم تتمكّن خلال كل هذه السنوات من صنع تراثنا المسرحي الخاص)).[5]

---

[1] المرجع السابق، ص: 57.

[2] محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، دار عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2013، ص: 29.

[3] المرجع نفسه، ص: 29.

[4] محمد المدني: النقد وترجمة النص المسرحي، ص: 57.

[5] ينظر: محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص: 29.

وترجع أسباب إخفاق الترجمة في بدايتها إلى عدم دراية المترجمين بهذا الفن، وعدم تمكنهم من أدواته، يضاف إلى ذلك تردد الجمهور الذي لم يكن يتقبل هذه العروض، مثل تقبله للشعر، فنشأت عن ذلك أشكال عدة ومصطلحات كبيرة منها: التغريب، الاقتباس، التمصير...

أما العامل الثاني فيكمن في ظهور الفرق المسرحية التجارية التي كانت تأخذ على عاتقها جمع المصاريف الخاصة بالنقل والديكور، فكان لزامًا عليها، أن تحافظ على جمهورها من خلال البحث المتجدد عن النصوص دون مراعاة جانب الجودة والإتقان: ((هو الذي أدى إلى تشويه أغلب المسرحيات العالمية المترجمة، التي استعانت بها هذه الفرق، بغرض تقريبها إلى ذوق الجمهور عن طريق الإضافة والحذف والتلخيص أو تغيير النهايات التراجيدية إلى نهايات سعيدة، وربما هزلية لإرضاء أذواق مرتادي المسرح)).[1]

وقد عرف اللبنانيون المسرح وعملوا على تشكيل حركة مسرحية في مرحلة الستينات بهدف استنباته في ثقافتنا، وكانوا قريبين من الجو الثقافي السائد أنذاك، وارتبط لديهم بمجموعة من الظواهر الفكرية والفنية، في تشكيل الحركة المسرحية التي استندت على الترجمة والاقتباس والتأليف، وأهم هذه الظواهر:

_ دور مجلة "شعر" ومحاولتها الجذرية لتطوير اللغة والشعر.

_ دور بعض الشعراء في ترجمة النصوص المسرحية، ومحاولة إيجاد لغة فصحى قريبة من العامية، وعلى رأس هؤلاء عصام محفوظ، أنسي الحاج، أدونيس، وبعض تجارب الترجمة لإدوارد أمين البستاني، وأسامة العارف.

_ تنويع الترجمات بين التراجيديا اليونانية، وتيارات الوجودية، والعبث واللامعقول والمسرح البرشتي، والاتجاه الواقعي والرومنسي.

[1] وطفاء حمادي: في الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)، ص: 86-87.

2 ترجمة المسرح الهزلي من طرف فارس بواكيم، كما بدأ التأليف المسرحي المحلي على يد: عصام محفوظ، أنطوان معلوف، أسامة العارف...وتعامل هؤلاء مع أغلب المهرجانات والفرق المسرحية، كما اعتمدت فترة الستينات على بعض النصوص المنقولة كـ"المفتش" لغوغول، معتمدين على أسلوب الارتجال في التمثيل.

3 واكب هذه التجارب قيام عدد كبير من المخرجين بترجمة نصوصهم المسرحية وإعدادها وتأليفها، مثل المخرجين الرواد، جلال خوري، يعقوب الشدراوي، ريمون جبارة ومنير أبو دبس...، كما استعانوا ببعض الكتاب لترجمة نصوصهم مثل: إدوارد أمين البستاني، وقد ساهم المخرجون في تشكيل بنية نص مسرحي يرتبط ببنيته مستقلا عن المسرح الغربي في شكله ومضمونه، وهو ما جرى في أغلب البلدان العربية من مشرقها إلى مغربها، ونشطت حركة التأليف، ومن النصوص المسرحية "الناس اللّي تحت" لنعمان عاشور، و"ملك القطن" ليوسف إدريس.[1]

وتجدر الإشارة إلى أن المسرح المغربي عاش فترة طويلة يعتمد فيها على المسرح في المشرق إما بتقديمها كما هي أو بعرضها مقتبسة، أما المسرح الغربي فكثيرا ما كان يتصرّف فيه بكل حرية قصد تقريبه من الجمهور، ومن ذوق السواد الأعظم من الشعب، أما فيما يخص المسرح المصري فقد ظل زمنا طويلا يأخذ من المسرح الغربي، فيترجم المسرحيات ويقتبسها ،ويغالي أحيانا في التصرف فيها إرضاءً لرغبة الجمهور، وفي إطار هذا التصرف نجد يوسف وهبي يقول: ((ولا يكتفي بالنزول عند رغبة الجمهور المصري فحسب، بل يحاول أن يتواصل مع كل الجماهير العربية حتى ولو كانت في المهجر الأمريكي، فيعيد كتابة بعض المسرحيات قبل قيامه ببعض الجولات الفنية، بلغة فصحى مبسطة يفهمها العرب جميعا)).[2]

---

[1] وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)، ص: 86-89.

[2] محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 44-45.

وإن نجح الكاتب في خلق منهج خاص به من خلال تعامله مع الجمهور، فإن الناقد تاهت به السبل ولم يهتد إلى منهج محدد، وإن كان الكاتب بحكم صلته بالمتفرج واضطراره إلى معايشة عصره، قد اضطرّ إلى خلق منهج فني خاص به، فإن النّاقد ـ والحديث عن الناقد المثقف ـ لم يستطع إدراك ما فعله الكاتب كما لم يستطع أن يختطّ لنفسه منهجا نقديا ما. وهو لم يستطع الاهتداء إلى منهج نقدي يقيس به النصوص المسرحية التي تعلمت أصول الكتابة الأجنبية ثمّ تفلّتت منها".[1]

ففي بداية الأمر كان المسرح نقلا للشكل الأوروبي للمسرح، من تقسيم للفصول، وإجراء للحكاية عن طريق الحوار دون معرفة دقيقة، بطريقة بناء النص والعرض، وكانوا إضافة إلى ذلك لا يتقيدون بالنص فيمصرون الحكاية أو يشوّمونها، ويجرون التعديلات دون قيد أو شرط إلا شرطا واحدًا، هو أن يفتن العمل المسرحي جمهوره، وهذا راجع إلى معرفتهم القليلة بفن المسرح، حتى النقد لم يكن قادرًا على محاسبتهم حسب أصول المسرح ،فالنقاد أنفسهم لم يكونوا يعرفون شيئا عن هذا الفن.[2]

وقد انصب جهد المترجمين على ترجمة الأعمال المسرحية الفرنسية منها والإنجليزية، لأن معظم البلاد العربية كانت خاضعة لسيطرة الدولتين المذكورتين، ثم لغات أخرى حسب نفوذ أصحابها على تلك الأقطار، كما ترجموا لنفس المؤلفين تقريبا في كلتا اللغتين، ((ومما يلفت الانتباه في هذا الشأن ذلك الاهتمام بالمسرح الفرنسي والإنجليزي عند بداية الترجمة بصفة خاصة، ففي بلاد الشام ومصر، والمغرب العربي سارت الخطوات الأولى في نفس الطريق، وليس بالنسبة إلى اللغة المنقول عنها فحسب بل بالاتجاه إلى نفس المؤلفين تقريبا في كلتا اللغتين، ولاشك أن ذلك يعود إلى تشابه الظروف السياسية والفكرية في تلك

---

[1] فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 59.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 84-85.

الأقطار، وإلى تلك الجولة التي تقطعها المسرح في بيروت إلى المغرب عبر دمشق والقاهرة)).[1]

غير أن فرحان بلبل يرى غير ذلك في الكاتب والناقد ، فالنّاقد المسرحي كان يتمسك بالأصول النقدية التي تعلمها، وإذ بها تختلط عليه فيمزج في البحث النقدي الواحد مذاهب ومناهج متعددة، كأنه يتمسّك بأصول الدراما الحديثة (دراما القرن التاسع عشر أو دراما البورجوازية) وبأصول مسرح شكسبير وبالكلاسيكية الفرنسية، ((لكن الأخطر من ذلك أنّ الناقد ظلّ أسير الكتب النقدية ولم يدرك ما فعله الكتاب المسرحيون الذين حاول كل واحد منهم أن يستخلص لنفسه أسلوبا خاصا به)).[2]

وهذا ما أشار إليه الباحث فيصل الأحمر عندما رد على السؤال التالي: كثيرا ما نستشعر قلقا كبيرا في ممارسة الوسط الجامعي للمناهج الحداثية والتي يعد المنهج السيميائي أظهرها وأكثرها انتشارا. ما تعليقكم على هذا القلق؟

• تصديرة ((prelude

تربيت على كتب نقدية كنت أقراها بلهفة دون أن أعرف بان لها منهجا...سمعت كلمة المنهج لأول مرة عام 1990 كنت في السابعة عشرة وكان قائلها يكبرني بثلاثين كتابا (محمد مندور)...ثم اكتشفت بأنها الكلمة نفسها التي كان أبي المفرنس يقولها منتقدا أمي الأمية: ماعندك حتى ميثودولوجي...الانطباع الأول كان أن المنهجية هي شأن عائلي، وأنها توجد عند المتعلمين أصحاب الصوت الأعلى والصوت الأعلى خير من الصوت الأسفل طبعا.

نقد وإصلاح، خصام ونقد(طه حسين) دمقس وأرجوان(مارون عبود) خصومات العقاد . (عامر العقاد) فن الأدب (توفيق الحكيم) وآلاف المقالات للزيات والمازني والخولي وزكي ...مبارك وميخائيل نعيمة والرافعي وأحمد أمين وزكي نجيب محمود

كنت أتثقف بشكل رهيب وربيت ذائقة تتعرف بيسر على الجيد وتستبعد الرديء بيسر كبير،

---

[1] محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص: 44.

[2] فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص: 59-60.

وكنت أحب كتبا فأتبناها وأكره أخرى فأطرحها عني دون أن أحتاج أستاذا ليدلني على الراي الصواب. ولم يكن اساتذتي يفعلون فقد كنت أدرس في قسم رياضي تعد الكتب التي ذكرتها فيه ضيوفا ثقيلة.

• ايقاعات متداخلة: خفيف وثقيل andante/allegro

تقرأ كتابا مثل "قمبيز في الميزان" وهو كتاب عتيق للعقاد مبني على افتراء أحكام هدفها التقليل من قيمة مسرحية أحمد شوقي الشعرية، والتحقير من قيمة شوقي ومدرسته عموما، فتجد العقاد يحرك عتادا نقديا رهيبا فيه التاريخ والاجتماع واللغة والبلاغة والصوتيات والمقارنة والتذوق الحر والقراءة الطباقية لمدرسة الإحيائيين ومدرسة التقليديين، وتجد المفارقة والخبر والفلسفة، والترجيح بين الاراء المتقاربة أو المتنافرة...وتنتهي مقتنعا أو غير مقتنع، ...ولكنك تقف مذهولا أمام سعة إحاطة القارئ الذي أمامك

ثم تعود لتأخذ كتابا مما يؤلفه زملاؤك في الجامعة اليوم بعدما تراكمت أمامنا/لدينا معلومات يكاد الانترنت يضيق صدره الواسع سعة السماوات والأرض بها، فتجد العمل النقدي تمرينا يبدأ بتحديد منهجية محدودة في شخص، في كتاب، في إجراء، ولدت ميتتة لأن الغالب هو عدم صلاحيتها للتعميم والنمذجة، وهما مرضان جاءا إلى العلوم الإنسانية من العلوم التطبيقية، مجيئا اعترض عليه كثيرون منذ القرن 19، ولكننا وجدناها لعبة بسيطة يسيرة المأخذ فتبنيناها في صمت من القيمين على الشأن النقدي. يكفي أن تقول دراسة بنيوية، سيميائية، تداولية، أسلوبية، حسب إجراءات جماليات التلقي، نموذج غريماس، نموذج ريكور، خطاطة جينيت، تطبيق افعال الكلام، مقاربة في البلاغة الجديدة، ... لكي تكون قد أعفيت نفسك من ضرورة مواجهة النصوص وحوارها وتشريحها لبلوغ رأي واضح حولها. كتب تدعي النقد لا فيها اسلوب ولا حلاوة نص ولا جاذبية فكر ولا أي وجه من وجوه التميز أوالطرافة،ولا اي شيء يجذبك صوب القراءة.

اختيار النصوص للتطبيق اليوم لا يطرح مشكلا: هي عموما النصوص الحاصلة على جوائز، التي تسكن الصفحات شبه الثقافية في أشباه الجرائد المنتشرة، التي يظهر اصحابها على التلفزيون، ما يقال عنه جيد (في زمن نقاد القيل والقال الفيسبوكي)، ما يقترحه استاذ مشرف بسبب علاقات شخصية أو أطماع في زيارات الى الخارج بدعوة من أصحاب النصوص أو ماشابه.

لا تستطيع ألا تفكر بأن العقاد قام برحلتين فقط خارج بلاده إحداهما لأداء مناسك الحج، وتتذكر بأن كاتبا مثل صامويل جونسون ملأ القرن الثامن عشر أدبا وفكرا وتأليفا دون أن يخرج كثيرا من بيته أصلا لا من بلاده.

• ختام finale

تشعر بالخوف حينما يتم تسجيل عدة رسائل بحث معمق حول رواية مثل "في قلبي انثى عبرية"...وحينما تحادث أستاذة عبر مناقشتها لرسالة الماجيستير حول فنون السرد فتقول لك: لست من هواة قراءة الروايات، ولا اخفيك بانني لم اقرا طيلة حياتي سوى أربع روايات إحداها روايتك يا أستاذ...

تشعر بالخوف حينما يأتيك السؤال من طلبة الماستر في عامهم الخامس في الجامعة والسابع عشر على مقاعد التحصيل العلمي: يا استاذ...كيف ندرس رواية؟...أو يقولون لك الرأي العام الغالب: لا ...نفضل الروايات...هي أسهل للدراسة... الشعر صعب ويتطلب فهما عميقا...

تتذكر ساعتها بأن امي التي لم تكن تعرف الميثودولوجيا حسب فحص الدكتور أبي كانت تجيد القيام بمهامها بشكل أفضل مما هو امامك.

تشعر بالخوف...))[1]

وهنا تكمن المشكلة فقد وجد الناقد نفسه أمام كتاب مسرحين من نفس المرحلة لا يجمعهم منهج واحد، على خلاف كتاب الغرب، وهذا ينعكس سلبا على العمل النقدي الذي يعجز عن استخلاص قواعد فنية تكون بمثابة منهج يعود إليه في دراسة الدراما العربية ((والناقد معذور في ذلك لأنه وجد أمامه في مرحلة واحدة عددا من الكتاب المسرحيين الذين لا يجمعهم منهج واحد أو متقارب، على حين عرف في تاريخ المسرح شيئا غير هذا، فالكتاب في عصر شكسبير مثلا، كان لهم منهج متقارب، وكتاب الكلاسيكية الفرنسية تنطبق عليهم القواعد النقدية ذاتها.وكتاب الواقعية يسيرون على أصول الدراما الحديثة، أما الكتاب المسرحيون السوريون أو المصريون أو غيرهم، فلا يجمع فريقا منهم جامع رغم وجودهم في

(1) مقابلة شخصية أجريتها مع الدكتور فيصل الأحمر بجامعة جيجل بتاريخ 13 سبتمبر 2017، وهي منشورة على صفحته في الفبسبوك بتاريخ:21 سبتمبر 2017

عصر واحد، وكان كل كاتب منهم يحتاج إلى منهج نقدي خاص به، وهذا ما لم يستطع النقد القيام به، فكانت الورطة التي وجد الناقد نفسه فيها، وهي عجزه عن استخلاص قواعد فنية تعتبر منهجا نقديا لدراسة الدراما في سوريا أو في مصر أو في تونس أو في المغرب أو في غيرها من الأقطار)).[1]

ويعتبر القرن العشرين بداية لظهور الحركة النقدية، ومرحلة تأسيس فرق التمثيل المسرحي، وبداية حقيقية لظهور ترجمة أمينة وراقية ((ظهور الحركة النقدية المسرحية من خلال تأسيس الفرق القومية للتمثيل المسرحي والإشراف عليها، وإعادة توجيه الحركة المسرحية، وضرورة تأصيل هذا الفن ومتابعة نقدية الجادة لما يقدم من عروض، وتأسيس تراث مسرحي من خلال ظهور بعض الأعمال الجادة مثل توفيق الحكيم)).[2]

لكنّ هذه الجهود قد اكتنفتها الكثير من النقائص منها اللغوية والذاتية والاقتصادية ((غير أنّ هذه الجهود شابها بعض العيوب: منها اللغة الفصيحة المقعرة البعيدة التي تفصل العرض عن الجمهور، يضاف لها العامل الاقتصادي، وهو ضعف الإرادات المالية، ناهيك عن مخاطبتها لجمهور من نوع خاص (المثقفين) يضاف إليها الأهواء الشخصية، وتغيّر المديرين بكثرة)).[3]

ومع تغيّر المناخ العربي العام، وبداية المشروع القومي العربي، بدأت تظهر قوة المسرح، وبدأ يلتحم مع الجماهير، توافرت له كافة العوامل المساعدة لقيام نهضة بأتم معنى الكلمة ((مثل ظهور المؤلف المسرحي المصري الذي تبنى قضايا وطنه من ناحية، وظهور جيل جديد من الشباب الممثلين والمخرجين الدارسين لفنون المسرحية، وغيرهم من المتخصصين في التقنيات الفنية للعرض المسرحي مثل: الموسيقى والديكور والاضاءة،

---

[1]،فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي ، ص: 60.

[2] محمد المدني: النقد وترجمة النص المسرحي، ص: 64-65.

[3] المرجع نفسه ، ص: 66.

وتفجر طاقات تلك الكوكبة الممتازة بين النقاد والمنظرين المصريين في متابعتهم النقدية لمختلف ألوان الأشكال المسرحية من ناحية ثالثة".[1]

ولا يمكن إغفال جهود الدّول العربية في بناء مسارح حديثة على الطراز الغربي، مجهزة بوسائل حديثة، يضاف لها جهود طبع وتوزيع الكتب المترجمة، وتأسيس مجلات متخصصة في المسرح، كل هذه العوامل ((عملت بصورة واضحة وجذرية على وصول معطيات الثقافة المسرحية ـ لاسيما النص المسرحي المترجم ـ إلى قراء العربية، حيث سيصبح النص العالمي زادًا للأدباء والمسرحيين الجدد، وحافزا يساعدهم– في ظل افتقادنا للتراث المسرحي– ويدفعهم إلى مغامرة الكتابة في هذا المجال)).[2]

وقد خلقت هذه الفترة رموزا مضيئة في تاريخ ترجمة المسرح، وسأحاول أن أذكر بعض هذه القامات على سبيل الذكر وليس الحصر، منهم: لويس عوض، دريني خشبة، علي الرّاعي، عبد القادر القط، رشاد رشدي، محمد غنيمي هلال، عبد الحميد بشلاوي، عبد القادر مكاوي، محمد إسماعيل الوافي، حسين مؤنس، عبد الرحمان بدوي، محمود حامد شوكت، صلاح عبد الصبور، علي أحمد محمود، نعمان عاشور، حمادة إبراهيم، أحمد علي الهمداني، جبرا إبراهيم جبرا، جعفر صادق الخليلي، محمد القصّاص، أحمد رضا محمدرضا، عثمان نويه، ومن الجيل الجديد: محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، أمين العبوسي، ماهر شفيق فريد، فاروق عبد الوهاب، فاروق عبد القادر، فاطمة موسى–جلال العشري، علي شلش، نعيم عطية، يسرى خميس، فتحي العشري، أنيس منصور، جورج الصائغ، سوزان خليل، يوسف بدري، محمد جمول، سامح فكري، محمد لطفي نوفل، أمين حسين الرباط، محمد المدني، شاكر عبد الحميد، محمد جرير خوري، رمسيس يونان، كمال زاخر لطيف، الشريف خاطر، وجدي زيد، نهاد صليحة...وغيرهم كثير.

---

[1] المرجع السابق ، ص: 68.

[2] المرجع نفسه، ص: 72.

ومن الأعمال المسرحية الكلاسيكية والمعاصرة التي ترجموها نذكر: سوفوكليس، يوريبيدس...شكسبير موليير، راسين، إبسن، برنارد شو، تشيكوف، بريخت...كما قاموا بمتابعة العروض المسرحية، ونقدها في الدوريات والصحف، والمقالات، وبعضها في كتب مستقلة، وأصبحت هذه المسرحيات العالمية، إضافة إلى الدراسات النقدية مادة متوفرة للقارئ العربي في شكلها المطبوع، كما ظهرت على يد هؤلاء المترجمين مختلف الاتجاهات المسرحية العالمية.[1]

والأكيد أنّ هؤلاء النقاد تتعدّد مناهجهم بتعدد جذورهم الفكرية والمعرفية التي نهلوا منها، وهذا حتما يؤدي إلى اختلاف في قراءة وتغيّر العمل المسرحي الواحد لدى هؤلاء النقاد، يضاف لها أشياء أخرى ((فإذا كانت الفروق الفردية التي تبدو واضحة بين المترجمين نتيجة تمايزهم الفردي وقدراتهم التخيلية أو ملكاتهم الخاصة، وتباين ثراء قاموسهم اللغوي أو فقره، سوف تترك بالضرورة آثارها واضحة جلية على النص المسرحي المترجم، مهما حاول المترجم أن يخفي مداده ليظهر العمل كما قدمه المؤلف الحقيقي))[2]وهذه الفروق لا تنشأ فقط نتيجة الفروق الفردية (الملكة والموهبة) أو القدرات الشخصية ((إنّما تنشأ نتيجة الاختلاف في الأصول الفكرية والمعرفية التي تتأسس عليها الاتجاهات النقدية، حيث إن هذه الأصول هي التي تشكل قناعات النقاد ورؤيتهم النقدية تبعا لاتجاهاتهم النقدية المتباينة التي ينتمون إليها)).[3]

وممّا سبق ذكره يمكن أن نلاحظ الفروق المنهجية القائمة بين ترجمتين، في لغة واحدة عن نص مسرحي واحد، وهذا بشرط حدّده الناقد محمد المدني: ((بشرط أن تكون الترجمتين قد صدرتا من قبل ناقدين ينتميان لاتجاهين نقديين مختلفين، كذلك يمكننا أن ندرس الفروق والتباينات القائمة بين أي ترجمتين ـ أو أكثر ـ لنصين مسرحيين مختلفين مؤلفهما واحد، بشرط

---

[1] انظر ، محمد المدني: النقد وترجمة النص المسرحي ص: 71.

[2] ا لمرجع نفسه ، ص: 73.

[3] المرجع نفسه، ص: 73.

أن تكون المسرحيات المترجمة إلى لغة واحدة من قبل ناقدين مختلفين، ينتمي كل ناقد منهما لاتجاه نقدي مغاير)).[1]

ترجع بدايات ترجمة النقد المسرحي إلى خمسينيات القرن العشرين، ويعود هذا التأخر لانشغال العرب بالتأليف والترجمة والتأسيس للنصوص المسرحية واستنباتها في الوطن العربي، ولأن النقد إجرائي لا يكون إلا إذا توافرت النصوص التي تكون موضوعا له، ولابدّ من تراكم كبير لهذه النصوص، حتى يصبها النقد في مدارسها واتجاهاتها الصحيحة، وكثيرا ما كان كتاب المسرح يقومون بوظيفة النقد في مقدمات مسرحياتهم، لعدم توفر النقاد المتخصصين، ولكن نقود تلك الفترة يغلب عليها طابع الأدبي والديني.

وأوّل كتاب نقدي ترجم إلى العربية هو كتاب" فن الشعر" لأرسطو من طرف إحسان عباس سنة 1950، وتوالت ترجمته من طرف عبد الرحمان بدوي سنة 1953 ثم شكري عياد عام 1957 وإبراهيم حمادة سنة 1983 وهي ترجمات واعية اتكأت على سلاسة اللغة، واعتماد المصطلحات المسرحية الخاصة، وفي ذلك يقول سباعي السيد: ((إنّ نظرية أرسطو في الشعر والتراجديا عبر هذه الترجمات، وعبر تدريسها في المؤسسات الأكاديمية كان لها تأثيرها الكبير في الفكر النقدي العربي، وربما استمر تأثيرها إلى الآن، على الخطاب النقدي المسرحي وذلك على الرغم من ظهور العديد من النظريات النقدية والممارسات المسرحية التي تهدم نظرية أرسطو)).[2]

ثم ترجمة كتاب هوراس "فن الشعر" من طرف لويس عوض سنة 1938 إلا أنه لم يلق الرواج نفسه، والتأثير الذي وجده كتاب أرسطو، ومن الجهود التي قامت على ترجمة الدراسات المسرحية نذكر دريني خشبة، الذي انصب اهتمامه على المسرح الكلاسيكي وتاريخ المسرح وقدم قدرا كبيرا من الترجمات على رأسها ترجمة الإلياذة والأديسة، كما قدم ترجمة لكتاب "فن المسرحية" لصاحبها

---

[1] المرجع ، السابق ص: 74.

[2] سباعي السيد: ترجمة النقد المسرحي إلى اللغة العربية، نقد المسرح العربي البوصلة والمرساة، ص: 179.

ألارديس نيكول سنة 1958[*] وقد وجد صعوبات كثيرة في ترجمة هذا الكتاب، تتعلّق بالمصطلح على وجه الخصوص ((يحدثنا خشبة في مقدمته الهامة عن الصعوبة التي وجدها في ترجمة الكتاب، ولاسيما في الأسماء التي وضعها المؤلف لأنماط الملهاة، ومدى حرصه على دقة الترجمة وتدقيق المصطلحات الجديدة التي ينقلها للثقافة العربية لأول مرة، لدرجة أنه ناشد مجمع اللغة العربية بأن يراجع المصطلحات الجديدة التي اقترحها المترجم في ترجمة الطبعة الأولى، حتى يتسنى له الأخذ بمقترحات المجمع في الطبعات التالية من الكتاب)) [1]

وقد ألف أعمالا أخرى لا يتسع المقام لذكرها كلّها. [2]

كما قدم الناقد فاروق عبد القادر الذي قام بترجمة الكثير من الأعمال المسرحية والكتب النقدية على رأسها "المساحة الفارغة" سنة 1986 و"النقطة المتحولة" لبتر بروك سنة 1991 وغيرهما من كتب النقد.[3]

وهي عبارة عن جهود فردية تفتقر إلى الدقة، وتستعين بمجهودات غيرها، وظل الحال على ما هو عليه إلى غاية ظهور دورية متخصصة، كان لها أبعد الأثر في الحياة المسرحية العربية خصوصا والعربية عموما وهي مجلة "المسرح" وقد بدأت في الصدور سنة 1964، وكان من مؤسسيها وكتابها: رشاد رشدي، لطيفة الزيات، عبد القادر القط، سمير سرحان وغيرهم.

وقد بدأت جهودها بترجمة النصوص النقدية مثل: "محاورات بريخت" من ترجمة شفيق مجلي ونص للناقد ريموند وليامز بعنوان "الدراما الإنجليزية الحديثة" كما ترجم فؤاد دوارة مقالا بعنوان "تشيكوف والمسرح للكاتب: و.هـ، براد فورد، و"التعريف بشكسبير" من ترجمة

---

[1] المرجع السابق، ص: 181.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 180.

[3] نفسه، ص: 182.

(*) ينظر،الأردايس نيكول: المسرحية العالمية ج1 ترجمة عثمان نويه ،مراجعة: حسن محمود ،هلا للنشر والتوزيع مصر، ط1 2000 ، لم أجد هذا الكتاب بترجمة دريني خشبة

ماهر شفيق، كما خصصت بابا في المجلة سمته "مكتب المسرح" عرضت من خلاله اتجاهات وقضايا المسرح العالمي المعاصر، مثل: مسرح الغضب في انجلترا، مسرح الطليعة والتراجيديا اليونانية، والدراما في القرن العشرين وغيرها من الاتجاهات المسرحية الغربية المعاصرة، كما عرضت كتب في لغتها الأصلية من غير ترجمة، مثل ستسلافسكي والمسرح، شكسبير والنظرة الوجودية وغيرها. [1]

ليأتي من بعد مجلة المسرح جهود جماعية أخرى على رأسها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي برئاسة فوزي فهمي سنة 1988، وقد قام بنشر مئات الكتب الخاصة بالنقد المسرحي المؤلفة منها والمترجمة خاصة، وكان أبرزها يتناول أحدث الاتجاهات المنهجية كالسيميولوجيا، ونظرية التلقي وفروعها كالدرماتورجيا، والسينوغرافيا، كما اهتمت بالمسرح الآسيوي، ومسرح أمريكا اللاتينية والمسرح الإفريقي، كما أصدر معجم للمصطلحات السيميولوجية، كما لا يمكن أن نغفل الجهود التي قامت بها "سلسلة روائع المسرح العالمي" التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي سنة 1959، بالإضافة إلى سلسلة "من المسرح العالمي" التي صدر بعد ذلك في الكويت، وقد ترجمت روائع المسرح العالمي بداية من مسرح العبث، والمسرح الملحمي وقدم المسرح الألماني والإنجليزي...وحتى التركي، وترجمت أبرز أعمال إليوت ورتشاردز في النقد، ونشرت عشرات الدراسات عن مسرح العبث (اللامعقول).

ثم ترجمت بعدها الكتب التي تهتم بالتأريخ للمسرح العربي، وعلى رأسها يعقوب لانداو في كتابه "دراسات في المسرح والسينما عند العرب" ترجمة أحمد المغازي 1972 وكتاب "المسرح المصري في القرن التاسع عشر، لسادجروف ترجمة أمين العبوطي سنة 2007، وبظهور المنهج البنيوي، والسيميولوجي، قام العرب بترجمة كتب النقد في هذا المجال وعلى رأسهم جابر عصفور الذي ترجم كتاب "عصر البنيوية (1985) ثم ترجم كتاب "درس

[1] سباعي السيد: ترجمة النقد المسرحي إلى اللغة العربية، نقد المسرح العربي البوصلة والمرساة ص: 182.

السيميولوجيا" لرولان بارت سنة 1985 و"مبادئ في علم الدلالة" ترجمة محمد بكري صدر في بغداد بالإضافة إلى كتب أخرى لباتريس بافيس ومارتن ألسن، وألين أستون، كما أصدرت أكاديمية الفنون في مصر معجما للمصطلحات الأساسية في علم السيميولوجيا سنة 2002 ترجمة شاكر عبد الحميد، وتعود البدايات الأولى لظهور هذا الاتجاه في النقد العربي لمقالتين، أولهما لسامية أسعد سنة 1980 التي نشرت بحث بعنوان "الدلالة المسرحية في مجلة عالم الفكر الكويتية ثم نشرت نبيلة إبراهيم سنة 1982 عرضا لكتاب "سيميولوجيا المسرح والدراما" لصاحبة كبير إيلام في مجلة فصول. [1]

ومن خلال ما سبق فقد لعبت الترجمة بشقيها (ترجمة النص/النقد) دورا بارزا في إطّلاع العرب على النظريات الغربية، وتطبيقاتها على الخشبة، واستثمارها في المجال النقدي، من خلال الحكم على النصوص، أو في تحديد الاتجاهات المسرحية، كما اكسبتها تجربة جديدة في مجال التقنيات البصرية، (الإخراج) بما يُمثله الديكور، الممثل، السينوغرافيا...يضاف لها إدخال أشكال جديدة على المسرح" كالمسرح الملحمي" يقول فرحان بلبل: ((أخذ المترجمون بترجمة أهم كتب النقد المسرحي القديمة والحديثة، وواكبوا الأبحاث المسرحية التي كانت تنشرها المجلات الأجنبية سواء منها التي تدور حول النظريات المسرحية أم حول العروض المسرحية، وهكذا صار المثقف العربي يعرف تاريخ المسرح لا من خلال نصوص متفرقة، بل من خلال تاريخ منهجي لتطوره ومدارسه واتجاهاته، وصار يعرف أصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية إلى آخر اتجاه المعاصرة. [2]

ملاحظات على الترجمة:

_ صدور ترجماتها متأخرة زمانيا ككتاب "فن الشعر" لأرسطو وإن كانت ترجماته القديمة غير وظيفية، وكتاب بيتر بروك "المساحة الفارغة " ألف في 1968 ولم يترجم إلى العربية إلا بعد مضي عشر سنوات 1986.

---

[1] ينظر سباعي السيد: ترجمة النقد المسرحي إلى اللغة العربية، ص: 184-188.

[2] فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص: 1.

_ اعتمدت على الكم وأغفلت الكيف، يضاف لها أنها لم تكن واسعة الانتشار فلم تصل إلى طلبة الجامعات، ولم تصل إلى جميع الأقطار العربية وبقيت حبيسة قطر عربي واحد ممثلا في جمهورية مصر العربية.

_ استنادها على الثقافة الغربية من غير تحوير أو تبديل، من غير البحث عن أصولها أو جذورها العربية، ومحاولة استنباتها في التربية العربية بما يوافق موروثها الشعبي والديني والأخلاقي.

_ بعض الترجمات اعتمدت على الجهود الفردية من غير الرجوع إلى المؤسسات والهيئات، وهو ما دعاها إلى مراجعة مادتها عند المتخصصين، والعودة في كل مرة إلى تصويب الأخطاء في طبعات لاحقة في ظل غياب مشروع عربي.

_ أما فيما يخص النصوص فقد شابها أثناء التطبيق ـ أي عرض في التمثيل ـ كثير من التغيرات غير المرغوبة جريا وراء إرضاء المتفرج، ومسايرة ذوقه.

_ بعض الكتب النقدية ذات الاتجاهات النقدية والمناهج الحديثة كالبنيوية والسيميولوجية وغيرها، بدأت تنظيرا قبل أن تبدأ ممارسة ترجمة النقد، والاهتمام بالدراسات المسرحية.

_ تعمل الترجمة على الحد من الإبداع، وضيق الأفق حيث بقي العرب مكتوفي الأيدي ينتظرون ما تجود به الدراسات الغربية، ثم يتلقفون هذا الجديد عن طريق الترجمة[1]، ثم القيام بإنزاله إلى خشبة المسرح عن طريق التمثيل، دون خلق نوع جديد أو الاجتهاد في بناء هذا المسرح على المستوى المحلي والعالمي، والاكتفاء (بالتقليد والمحاكاة) بالترجمة والاقتباس وهذا نظير ما كان يعرف عند أسلافهم (بالتقليد والمحاكاة).

ب ـ دور المستشرقين في التأسيس للمسرح العربي: 1 . تمارا ألكسندروفنا:

تبدأ ألكسندروفنا كتابها "ألف عام وعام على المسرح العربي" بتساؤل حول عمر المسرح العربي، ثم تجيب عن هذا السؤال من خلال طرح آراء النقاد، منهم من يرى أن

(1) مارفن كولن : نظريات المسرح ،عرض نقدي وتاريخي من الاغريق إلاغريق إلى الوقت الحاضر،ج1 ترجمة وتقديم : وجدي زيد 1997 ص:15(كتاب الكتروني) www arabiatobcow.com.

المسرح العربي لم يظهر إلا في أواسط القرن التاسع عشر، فيما ينفي البعض الآخر وجوده عند العرب ،وينفون عنه صلة العراقة والأصالة، فهو مجرد نسبة من المسرح الأوروبي.

ثم تبحث بعدها عن السرّ الكامن وراء تأخر ظهور المسرح إلى منتصف القرن التاسع عشر، بينما كان هذا الفن في أوج ازدهاره في شتى بلدان العالم، ويليه سؤال آخر لماذا أغفل العرب عن ترجمة المسرح قديما ؟((لماذا أهمل العلماء والفلاسفة العرب، وهم الذين حملوا لواء متابعة ما بدأه أسلافهم العظام من الفلاسفة اليونانيين، لماذا أهملوا بهذا الشكل الغريب أدب أسخليوس وسوفوكليس وبوريبدس المسرحي والأكثر من هذا أسقطت عن سابق تصميم من أعمال أرسطو التي تبحث في علم الجمال تلك الفصول المخصصة لفن المسرح عند ترجمتها إلى العربية والتي اعتمد عليها المسرح الأوروبي الغربي بعد ذلك)) [1]

ثم تقدم التفسير بعد ذلك إذ فهمت ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو فهما خاطئا، فقد ضموا مفاهيمه إلى "الشعرية" وعوضوا مصطلح "الدراما" بالهجاء و"التراجيديا" بالمديح وهي مصطلحات قريبة إلى الثقافة العربية السائدة آنذاك، وتقدم تفسيرا ثانيا لعدم وجود المسرح قديما في البلاد العربية كون أهلها يعتمدون حياة الحل والترحال.

وأما التفسير الثالث فسببه ديني محض ينطلق من موقف القرآن الذي يحرّم ـ في رأي أصحاب هذه الرؤية ـ تصوير الوجوه البشرية، تناقش هذا الرأي، وتبدي عليه الكثير من الملاحظات[2]، والتفسير الثالث ترجعه ـ حسب أصحابه ـ إلى غياب المرأة عن المسرح، والرأي الرابع يرجع تأخر إلى الصعوبات اللغوية، وعدم وجود لغة مشتركة بين المتفرجين وهو عائق مازال موجودا إلى يومنا هذا.

ورأي آخر يقول أن سبب تأخره يعود إلى عدم وجود نص مكتوب، ثم في الأخير تعطي رأيا ثالثا لـ"محمد عزيزة" القائل بنظرية "الصراعات الأربع" فالصراع ـ حسبه ـ هو القادر على

---

[1] تمارا ألكسندروفنا بوتنيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفرابي– بيروت، لبنان، 1990، ص: 13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 14–20.

نشوء شكل درامي، ثم تقدم بعد ذلك نقودا لهذه النظريات بشيء من التروي وإعمال الفكر، حيث ترى أن تأخر المسرح العربي طبيعي، فالعملية الإبداعية تبدأ بالإبداع الشفهي ثم يظهر بعد ذلك الشعر والأدب الاجتماعي وبعد ذلك يكون النثر، وفي نهاية المطاف بعد أن تأكد الأمة وجودها يأتي فن المسرح لأنه أكثر الفنون تعقيدا وضخامة.

ثم نذكر جهود الباحثين في الكشف عن حقيقة المسرح عند العرب الذي اعتمد على أشكال خيال الظل والحكايات...، ومن هؤلاء يعقوب لانداو، سليمان قطاية وفوزي فهمي، وبين ما قالته تمارا في الردّ على النظريات القائلة بعدم وجود مسرح قديم في الثقافة العربية ((لقد رأينا عجز مختلف الفرضيات التي حاولت تفسير هذا اللغز فلنحاول السير في طريق آخر، ولكن عدا لو أنه ليس هناك أي لغز وأن فن المسرح في العالم العربي قد ولد ولادة طبيعية حسب ما اقتضته العملية التاريخية العامة في تطور الثقافة العربية؟ وبما أنه لم يفلح أحد حتى الآن في تفسير عدم وجود المسرح العربي، أفليس من الأسهل أن تبدأ من البرهان على أنه كان موجودا بوجود منذر من بعيد جدا، منذ ألف عام وعام)).[1]

وفي المحور الثاني من كتابها تطرح فكرة أن المسرح ذو نشأة واحدة واتجاه واحد في جميع الأقطار، وإن تباينت الفترات التاريخية ((ومع ذلك يتضح لنا على الرغم من تباين الشرق والغرب، أن تطوّر المسرح سواء العربي أو ...السلافي، قد سار في نفس الدرب، وكان له نفس الاتجاهات والأجناس على الرغم من اختلاف الفترة التاريخية، فالانطلاقة كانت من الطقوس الدينية والمسرح المدرسي والمسارح الشعبية...وأخيرا نشوء المسرح الدارسي المحترف بنفس الأشكال في جميع القارات)).[2]

ثم تقدم تمارا المفهوم الحقيقي للمسرح الذي يقوم بالأساس على الممثل والمتفرج، وبدونهما لا يكون المسرح، فوجود النص والبناء، والإضاءة والديكور غير كاف لتقديم عرض مسرحي، وبهذا المقياس فالمسرح عند كل الشعوب وفي كل العصور، وهذا يستثني المسرح

---

[1] المرجع السابق، ص: 25.

[2] المرجع نفسه، ص: 30.

العربي؟ ومن هنا تبدأ تمارا في دراسة المسرح العربي انطلاقا من المعايير النقدية العالمية المتعارف عليها، مراعية في ذلك الأشكال الأولية للمسرح، فالممثل العربي في الشكل الشعبي كان أقرب إلى منهج ستنسلافسكي ـ حسب تمارا ـ من الممثلين المحدثين فقد كان يتقمص الشخصية فطريا بعفوية وتحرر، ثم تتطرق إلى جمهور المسرح العربي قديما، فترى فيه التميّز والفرادة، فهم ينفعلون ويتأثرون بالعرض المسرحي ((ويتميّز المتخرجون في المسارح العربية (ويبدو أنهم كانوا متميزين دائما) بالانفعالية لدرجة لا تقل عن الممثلين وبالتالي بسرعة التصديق والتقبل، لقد كانت انفعاليتهم وسرعتهم في التأثر تنعكس على حياتهم اليومية أيضا))[1]

وقد ورث المتفرج ـ حسب تمارا ـ هذه العادات من الطقوس الدينية التقليدية ممثلة في "الذكر" و"الحلق" وهنا تكمن فعاليتهم في المشاركة في العرض ((ومن هنا جاءت فعالية المتفرجين القصوى، حيث لا يحس الواحد منهم أنه مجرد مراقب بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه، وهو مستعد للضحك والبكاء، وحل المسائل الحياتية الضرورية مع إبطال العرض، ليصل الأمر أحيانا حد التلخص في الأحداث ووضع ما يجري موضع الجدل والمناقشة))[2].

وفي عنوان آخر تتناول تمارا (طقوس، حكايات، وأساطير) نشأة المسرح الدينية، في المسرح اليوناني، أما المسرح العربي فترجعها تمارا إلى المنشأ الديني غير الوثني، برجوعها إلى طقوس التعزية عند الشيعة منذ مقتل علي ـ رضي الله عنه ـ وهي أقدم الأشكال الدينية في العالم الإسلامي، كما أكدت على عدم الخلط بين التعزية كطقس ديني، وبين العرض المسرحي، ((لأن التعزية تضم في تركيبتها العامة طقوسا دينية تستمر عشرة أيام، وإحراق دمى الأشخاص، وقراءة النصوص، والرقص، وتمثل معركة كربلاء بشكل يقترب من العرب

---

(1) ا تمارا ألكسندروفنا بوتينستيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ،ص: 35.

(2) المرجع نفسه، ص: 36.

المسرحي))[1]فالطقس الديني في التعزية ما هو إلا مقدمة أساسية لولادة العرض المسرحي، ثم تحولت إلى طقوس أخرى لا علاقة لها بالاحتفال الديني كطقس "عيسى بن أحمد" في تونس، و"البوسعدي" في المغرب، والاحتفال بجني المحاصيل الزراعية بلبنان و"سلطان الطلبة" و"النساء" و"البساط" بالمغرب.

وبالتدريج تحول الرقص في هذه الأشكال إلى التشخيص من خلال العروض المسرحية الصغيرة ثم ظهرت الملابس والأقنعة والمكياج...ثم تتطرّق تمارا إلى أسباب ظهور الفرجة منطلقة في ذلك من أمرين هما: الموسيقى والأدب، متتبعة أثرهما في المسرح من الأمويين والعباسيين وغيرهما، ثم تقدم شكلا آخر من أشكال المسرح يتمثل في المقامة في القرن العاشر الميلادي بزعامة بديع الزمان، والحريري، باعتبارها بداية لوجود الحوار، والحوار جزء أساسي في الأدب المسرحي، ومن أشكال المسرح القديمة "المقلدون والمحاكون" أو ما يعرف بـ "الرواة الجوالون".

وترى تمارا أن فن التمثيل بدأ حقيقة في القرون الوسطى ((وفيما يتضح أن العرب قد استوعبوا فن التمثيل في القرون الوسطى على يد معلمين مختصين كانوا يقدمون نصائح لا بأس بها فيما يخص الحصول على التأثير الكوميدي المطلوب))[2]، وبهذا الزعم فمهنة التمثيل في رأي "تمارا" بدأت منذ القرن الثالث عشر، وقد أضاف الممثل في هذا الوقت المسرح طابعه الشخصي من خلال المقاطع الشعرية والأمثال والملح الشعبية والأغاني والمواويل في النصوص التي يقدمونها.

ومن الأشكال الأولى لنشأة المسرح العربي "الحكاية" التي عوضت المسرح لاحتوائها على بعض عناصر المسرحية من خلال تفاعل الحاكي مع القصة بتعابير الوجه، والحماسة التي يبديها ،وكذلك الارتجال ((وفي هذا الارتجال بالذات تكمن تلك الناحية الثمينة التي

---

[1] المرجع السابق، ص: 62.

[2] المرجع نفسه، ص: 69.

تجعل من كل عرض من هذه العروض لا يشبه الآخر وتطعمه بالذوق والإبداع))، [1]وتبدأ "تمارا" في التأريخ للحكاية من "ألف ليلة وليلة" والسير الشعبية التي منها سيرة "عنترة" و"الظاهر بيبرس" و"الفارس الشعبي" أو (الفصل المضحك) ودورها في تكوين المسرح العربي وتطوره وصولا إلى الممثلين الجوالين في مصر، والذي نشأ عنه شكل أصيل في مصر يسمى مسرح (السامر).

ثم تؤرخ "تمارا" لشكل آخر من أشكال المسرح في عنوان من كتابها المسمى (ظلال، عرائس، ودمى) وهو خيال الظل الذي نشأ في بلدان شرق وجنوب شرق آسيا، ثم انتقل بعد ذلك إلى تركيا، ثم نقله الأتراك إلى المشرق، ثم تذكر كيفية تطوره من الفانوس إلى شكل الجلد، وكيفية تحريك الدمى، وانتقل من الممثل الواحد إلى أكثر من ممثل، وكان يقدم في البداية بالبيوت والاحتفالات ،وأصبح يقدم في المقاهي ثم المسارح الخاصة بها، ثم تؤرخ لأقدم نصوصه، والمتمثل في ابن دانيال (1248هـ-1311هـ) من خلال باباته الثلاث، وتشير إلى وجود نصوص أخرى لهذا الشكل بمصر في القرن الثالث عشر لمؤلفين مجهولين، كما اكتشف سلمان قطاية نصا آخر يعود إلى رجل يدعى محمد الشيخ[2]، واستمر هذا الشكل إلى العصر الحديث، أين تم منعه من طرف الأتراك، والسلطات الاستعمارية في الأوطان العربية.

وتتناول (تمارا) في عنوان آخر (منابع، أبحاث وتكونات) نشأة المسرح في العصر الحديث قبل مارون النقاش، من خلال احتكاك العرب بالغرب نتج عنه إنشاء مدارس في الكنائس كانت تقدم المسرحيات الدينية، في شكل عروض، وقد سبق مارون النقاش الكثير من الأشكال الشعبية المختلفة ((لكن أصبح من الواضح الآن أنه قد سبق ما يسمى "البداية" عمل كثير من حفل الفرجة المسرحية في البلاد العربية، فكان هناك الأدب الرائع، والفلكور الغني، والموسيقى المتميّزة، وفن الرواة والحكواتية، والكوميديا الشعبية، ومسرح خيال الظل

---

[1] تمارا ألكسندروفنا بوتينستيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 69.

[2] المرجع نفسه، ص: 93.

والعرائس المتطوران جدا، وفي جميع الأحوال كانت عناصر الفن المسرحي قد ارتفعت إلى آفاق فنية عالية على أساس وطني عريق طبعا لا يمكن الانتقاص من أهمية نشاط مارون النقاش ولكن من الخطأ اعتبار عرضه الأول قد قام من فراغ".[1]

ثم تأتي في هذا المبحث إلى مارون النقاش، وجهوده المهمة في تاريخ المسرح العربي بداية من مسرحية (البخيل) لموليير، ثم تأتي على ذكر سيرته، وعروضه بالتفصيل، ثم تذكر جهود بطرس البستاني وخليل اليازجي ونجيب الحداد، وقد سجل الرحالة الأجانب وصفا دقيقا لهذه العروض المحلية، كانت معينا على كشف بدايات المسرح، ثم تستعرض المسرح في الجزائر من خلال عروضه الأولى من طرف الفرنسيين ،وتتعرض في عنوان آخر (تقاليد، ومشاكل واتجاهات) إلى دور اللغة في المسرح، من خلال تهذيبها وتبسيطها وجعلها لغة مشتركة بين الممثل والجمهور في كل قطر من الأقطار العربية من خلال جهود المسرحيين أمثال فرح أنطوان، أديب اسحق وغيرهما .

وبعدها تذكر جهود يعقوب صنوع ومحمد جلال عثمان في ترجمة النصوص الغربية، ثم تذكر بداية عصر التأليف مع عبد الله النديم، ومصطفى كامل، وأديب أسحق ويوسف الخياط، وأبي خليل القباني، واسكندر فرح، وسلامة حجازي، وذكر العروض التي قاموا بتقديمها، ويمكن إجمال هذه الجهود في اتجاهين ساهما في تطوير الفن المسرحي العربي، ((منذ ذلك الوقت والمسرح العربي يسير في اتجاهين يلتقيان حينا ويفترقان حينا آخ،الاتجاه الأول كان قد وضع أسسه إسكندر فرح وهو يلتزم بالريبوتوار الكلاسيكي،ويضطلع بالمهام المسرحية الكبرى، ولكن ظل محدود النجاح، والثاني وضع أسسه القباني وتابعه حجازي وهو يعتمد على الموسيقى العربية والأغاني والرقص، وقد تمتع بإعجاب وحب المتفرجين الدائم))[2]ثم تذكر العروض والزيارات التي قام بها القرادحي إلى بلاد المغرب العربي تونس والجزائر.

---

[1] المرجع السابق ، ص: 112.

[2] المرجع نفسه، ص: 163.

وبعد ذلك تؤرخ (تمارا) للمرحلة الثانية من مراحل المسرح بعد الحرب العالمية الأولى في عنوانها (الاستمرار، والتطور، والإثراء)[1]بداية من جورج أبيض (1980-1959) الذي قدم الكثير في العروض مع فرقته واستفاد كثيرا من زياراته للجزائر وتونس وليبيا. ثم يتتالى ظهور الفرق المسرحية بداية من سلامة حجازي، يوسف وهبي.

وبين الحربين العالميتين الأولى والثانية كانت العروض الشعبية مزدهرة، تسير جنبا إلى جنب مع الشكل الغربي للمسرح ((كان هناك شكل آخر من أشكال المسرح العربي هو العروض الشعبية، التي لم تستطع الأشكال الأوروبية للفن المسرحي أن تقضي عليها، وتابعت وجودها إلى جانب هذه الأشكال بنجاح وفيها بالذات، تطورت تقاليد المسارح الشعبية التي يدخل فيها التمثيل الإيحائي والفرجة الهزلية القائمة على الارتجال، وعناصر الطقوس الدينية والتهريج وبالطبع فقد كانت هذه العروض بالذات تتمتع بحب المتفرجين العرب))[2]، ثم تعرضت إلى جهود نجيب الريحاني وانتقاله من طريقة التمثيل الفرنسية إلى طريقة المسرح الشعبي.

ثم تؤرخ أو تؤسس لبداية الكتابة المرضية مع فرح أنطوان (1922-1874) وتعد كتابات بداية الفترة الواقعية في الأدب ومن أشهر مسرحياته (صلاح الدين) و(مصر الجديدة ومصر القديمة)، و تذكر أحمد شوقي ومؤلفاته وعزيز أباضة ومحمد تيمور وأخيرا توفيق الحكيم. في كتابة المسرح ونقده، وتقوم بشرح مسرحياته ومضمونها الفكري، وتذكر ريادة مصر وتخلف سورية ولبنان عنها، ثم تقدم أسماء المؤلفين اللبنانيين على رأسهم أمين الريحاني، وميخائيل نعيمة، وجبران لكنها تذكر في مجال الكتابة المسرحية أن الجزائر هي الأكثر تطورا مسرحيا، ((المسرح الجزائري وهو الأكثر تطورا بين مسارح المغرب العربي، حتى في لحظة تحوله إلى الاحتراف، لم يلجأ إلى الاقتباس عن المسرحيات الفرنسية، بل اقتبس من الفلكلور المحلي، فكتب الممثلان علالو وداهمون مسرحية عن مقالب جحا بطل

---

[1] تمارا ألكسندروفنا بوتينستيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 163.

[2] المرجع نفسه، ص: 174.

الحكايات العربية القديمة))[1]، وبعدها تذكر جهود رشيد قسنطيني ومحي الدين باشطرزي مع ذكر جهود التونسيين على رأسهم محمود المسعدي ثم تعرج على المغرب وتذكر جهود عبد الله شقرون.

و في عنوان آخر (الاستقلال، الرسوخ، الاحتراف) تتعرض فيه "تمارا" إلى ربط المسرح بالأديولوجيا[*]، وتعتبر تخلف تطور المسرح العربي كان نتيجة للزمن والتخلف الاجتماعي، وقد استطاع النص المسرح العربي الحديث التدخل لأول مرة التدخل المباشر في حياة الشعب، غير أن المسرح في البلدان العربية كان يسير بشكل مختلف كل بلد حسب ظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ففي مصر وسوريا ولبنان تقاليد مسرحية خاصة.

أما بلدان المغرب فلم تستوعب المسرح حتى العشرينيات من القرن العشرين، والعراق في الثلاثينيات وليبيا والسودان في الخمسينيات والأردن في الستينيات، في حين ما زال يكبو في بقية دول الخليج.[2]

و تذكر عوائق وجود المرأة في المسرح[*] ، وبعدها تؤرخ لبداية ظهور المسابقات والمهرجانات والمؤتمرات الدولية، بداية بمؤتمر الكتاب في دمشق عام 1954 ثم إنشاء اتحاد الكتاب العرب، وكتاب المغرب، واتحاد الكتاب الجزائريين وغيرها، وأخيرا تذكر صعوبات اللغة الفرنسية في الجزائر وتونس والمغرب وسوريا، واستعمالها من طرف الكتاب، لأنها لغة المثقفين أنذاك، فقد بدأت بالتقليد، النقل والتصرف، كما فعل ولدكاكي في مسرحية "السقاء والمرابطون الثلاثة" و"مسرح الكركوز" ليس هذا فحسب بل لجأوا إلى المواضيع التاريخية فالمواضيع الثورية ذات المضمون الاجتماعي.

وقد توسع الكتاب العرب في حدود الأجناس المسرحية من خلال بحوثهم الإبداعية ليبرهنوا على نجاح هذه الأجناس "الدراما الفلسفية" المسرح التسجيلي، الحكاية الملحمية...

---

[1] المرجع السابق ، ص: 202.

[2] المرجع نفسه، ص: 214.

[*] ينظر حسين حمودي : الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999 ص:09

((فقد ازدهرت في بعض البلدان وأصبحت لها قضاياها واتجاهاتها، وأجناسها، وظهرت أسماء كبيرة كتوفيق الحكيم ويوسف إدريس في مصر، وجورج شحادة في لبنان، وكاتب ياسين في الجزائر والطيب صديقي في المغرب...)).[1]

وتخصص فصلا آخر بعنوان (المخرجون، العروض، والممثلون) للإخراج المسرحي الذي بدأ في التطور شأنه شأن المسرح الأوروبي، لكن بوتيرة أسرع فكان يساير في القرن التاسع عشر الفرق المسرحية، وينظم لها الفرجة .

أما الجيل الثاني فاتجه إلى أسلوب أكثر طبيعية، وأكثر تخصصا وذلك باستعمال الديكور، والملابس وأصبح تعاون المخرج والمؤلف أمرا واقعا، وأصبح الإخراج في الأربعينيات من القرن العشرين مهنة تتطلب ثقافة وموهبة وتجربة.

وبرزت إلى السطح في مجال الإخراج نزعتان ((الأولى تسعى إلى تقليد الغرب ونقل تجربة وتقاليد وريبرتوار المسرح العالمي إلى التربة المحلية، أما الثانية فتؤكد الفولكلور الوطني في المسرح العربي)).[2]

ثم تقدم (تمارا) نماذج عن استعانة المخرجين العرب بالأشكال الشعبية من خلال العودة إلى تقاليد الماضي، ومن أبرز من يمثل هذه النماذج (يوسف إدريس، الفريد فرج، محمود دياب...).

ولعلّ من برع في هذا الاتجاه هو سعد الله ونوس من خلال دعوته إلى تحطيم الجدار الرابع المأخوذ عن برشت كما تأثر المسرح العربي على وجه العموم لهذا الاتجاه، ومن أبرزهم الطيب الصديقي، ثم تذكر (تمارا) جهود الإخراج في الجزائر من خلال مصطفى

---

[1] المرجع السابق، ص: 231.

[2] نفسه، ص: 237.

(*) لا يقتصر هذا العائق على العرب وحدهم ،ينظر هيلين جيلبرت، جوان تومكينز :الدراما ما بعد الكولونيالية (النظرية والممارسة) ترجمة سامح فكري ،مركز اللغات والترجمة – أكادمية الفنون– مراجعة سامي خشبة ،منشورات وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2000 ص:82

كاتب وولد عبد الرحمان كاكي ،وفي لبنان أنطوان ملتفي ،وفي مصر كرم مطاوع ،وفي تونس المنصف السويسي، وفي العراف يوسف العاني .

ولقد أبرزت الملاحظات التي خرجت بها تمارا في هذا الفصل هو التحام الممثل بالجمهور في المسرح العربي المعاصر. ومن ثمّ ذكرت (تمارا) انقسام الفن المسرحي إلى درامي وموسيقي وانقسم التمثيل إلى مدرستين الأولى مدرسة (الإحساس) ومدرسة (التشخيص الواعي) .((تعتمد مدرسة الإحساس على استخدام صفات ومؤهلات الممثل الذاتية فقط، في الشخصية المسرحية...أما مدرسة التشخيص الواعي، فإنها تفترض مسبقا انعدام التقمص التمثيلي، وتفترض حساب اللعبة بشكل ميكانيكي وتغريبي)).[1]

وفي العنوان ما قبل الأخير الموسوم بـ (المدارس، والمهرجانات والنقد) تبدأ في التأريخ لإنشاء معاهد التمثيل بداية من 1944 بمشاركة زكي الظليمات ،وفي العراق تأسس أول قسم للمسرح سنة 1940 ،وفي لبنان أسس انطوان ملتقى و منير أبو دبس أستديو للمسرح عام 1960 ،وفي تونس أنشأت مدرسة للمسرح عام 1959 والتي أصبحت معهدا للمسرح، وهي نفس السنة التي أنشأت فيها مدرسة في المغرب وغيرها، وبعدها تؤرخ لبداية المهرجانات مثل مهرجان القاهرة، ومهرجانات المغرب والجزائر وتونس وليبيا، ثم تؤرخ بعدها بداية الندوات النقدية معلنة عن بداية النقد المسرحي،وأخيرا تذكر جهود الصحافة في متابعة المسرح، من خلال العروض.

وفي آخر كتابها تتناول (مسارح، مسارح، مسارح) حقبة بناء المسارح فتؤرخ لبداية ظهورها في مصر، فسوريا ولبنان والعراق والجزائر وتونس وغيرها، ثم تعطي أمثلة بالأعمال التي قدمت في هذه المسارح، وأبرز الفرق المسرحية ،وكذلك المسرحيات المقدمة وأبرز كتابها.

ومن أبرز الملاحظات التي خرجت بها من قراءة هذا الكتاب ما يلي:

---

[1] تمارا ألكسندوفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص: 273

1- قلة المصادر والمراجع التي أخذت منها مادتها النقدية، تركزت أساسا على بعض الروسيين أما العرب فأخذت من يوسف نجم ومحمد عزيزة ومن المستشرقين فيليب لانداو، أي أن منهجها مأخوذ عن السوفيات.

2- أثناء النقل لا تشير إلى الهوامش، وأغلب الظن أن ذلك يعود إلى المترجم الذي لم يلفت انتباه اليها .

3- مناقشة الآراء مناقشة دقيقة مستفيضة مع نقدها نقدا علميا ،و الرّد عليها دون تعصب أو تحيّز، وطرح جميع الأفكار الموافقة والمعارضة.

4- الإلمام الدقيق بالثقافة العربية (اللغوية والدينية والاجتماعية).

5- ركزت اهتمامها في دراسة المسرح على أقطار عربية دون أخرى؛ فمجمل دراستها خصصت لمصر والجزائر والمغرب، وبشكل أقل سوريا ولبنان والعراق وتونس.

6- الإطالة في شرح المسرحيات وحياة المسرحيين إلى حد تحولت فيه إلى مجرد تراجم وسير، وخلت من روح النقد السليم.

7- عدم التتبع الدقيق للظاهرة المسرحية، حسب الأقطار أو حسب التواريخ، فهي تذكر في فصل واحد جهود كتاب في مرحلة من المراحل، ثم تعود إليهم في فصل آخر، وهذا ما يعرف بالاستطراد.

لا تقسم بحثها على حساب الفصول أو المباحث أو الأبواب وإنما هي مجرد عناوين.

2- **يعقوب لانداو:**

قسّم يعقوب لانداو كتابه الموسوم بـ"دراسات في المسرح والسينما عند العرب" إلى ثلاثة أقسام أو فصول، الفصل الأوّل خصصّه إلى ما قبل المسرح، أما القسم الثاني فقد عالج فيه بدايات المسرح العربي، أما الفصل الثالث فقد تحدث فيه عن السينما العربية .

أما عن المواضيع التي تناولها بالدراسة والتحليل، وطرق تأسيسها ،فيذكرها السيد علي إسماعيل:'((تطرق فيه إلى نشأة المسرح العربي وتطوره، كما تحدث عن سمات كلّ فترة وميزاتها، والفرق التي تأسست مع ذكر عوامل نجاحها أو إخفاقها كما تحدّث عن الأشكال

المستحدثة والمبتذلة في المسرح، ثم صنف المسرحيات حسب أنواعها، فمنها المقتسبة ومنها ما عالجها المسرحيون العرب في مختلف الفترات، وهكذا جمع كما لا بأس به من التجارب المسرحية العربية، وأرّخ لها منذ ظهورها 1848 حتى سنة 1956 بالتقريب، أي ما يزيد عن قرن من الزمن وهي دراسة عميقة جديرة بالاهتمام، فهي تختلف عن سابقاتها وحتى من جاءت بعدها بالثراء والتنوع لكثرة مراجعها، وتنوّع لغاتها، ولاحتوائها على فهرس يضم المسرحيات المترجمة، والمؤلفة من نشأة المسرح العربي إلى غاية 1956، وبعدها الكثير من النقاد، أنّها أول دراسة نشرت بالإنجليزية عن المسرح العربي، وقد طبع سنة 1985)).[1]

فقد تحدث لانداو في الفصل الأول عن البدايات الأولى للمسرح العربي المتمثلة في الحركات الممسرحة، حيث تحدث فيه عن نشأة المسرح العربي الحقيقية التي يرجعها إلى القرن التاسع عشر، فغياب المسرح العربي قبل هذه الفترة ،أي ما قبل القرن التاسع عشر يرجع لسببين حسب رأيه هما:

_ ((غياب احتكاك العرب مع الأجناس الأخرى، وكذلك عدم السماح للمرأة بالظهور فوق خشبة المسرح، فعلى مرّ الزمن يمكن العرب من ترجمة العديد من الأعمال الفلسفية والعلمية وحتى الأدبية إلى اللغة العربية إلاّ المسرح لاختلافه في المضامين الدينية، فقد طبع الدراما عامل التقليد في جميع صيغها، فقد بدأ التقليد كهواية للترفيه على الأطفال لعب فيه الحكواتي دور الممثل فوق خشبة المسرح، وما ساعد التقليد هو وجود عدة لهجات محكية عبر الوطن العربي الشيء الذي أدى إلى ظهور فن الحكاية والمقامة)).[2]

ثم يتحدث عن طقوس التعزية التي تقام في الأيام الأولى من شهر محرّم، التي تتحدث عن مقتل الحسن والحسين، وترجع جذور هذا الفن إلى العهد الفارسي والمسيحي إبان

([1])– سيد علي إسماعيل : قضايا المسرح العربي عند يعقوب لانداو: المسرح المصري نموذجا المؤتمر الدولي الثاني، المستشرقون والدراسات العربية الإسلامية: 04–06 صفر 1427/04–06 مارس 2006 الجزء الثالث، موقع إلكتروني: الخميس 2016/11/21 الساعة 22:45.

[2] - Jacob. M.LANDAU : ETUDES sur le théatre et cinéma ARABES traduit de l'anglais par Francine le CLBAC'H avec une préface du professeur. H.A.RG IBB paris-G-P-Maisowiewe et larose

العصور الوسطى، وخلال المسرحيات الكاثوليكية، ففي إيران تقام هذه التمثيليات خلال الأيام العشر الأولى من محرم إحياء ذكرى مقتل الحسن بن علي –كرم الله وجهه– فهذا النموذج كان لإحياء ذكرى وفاة الرسول –صلى الله عليه وسلم– وأحفاده ولم يول العرب أهمية لهذا الفن التمثيلي بسبب أن الغالبية من العرب ذات نزعة سنية'')).[1]

أما بالنسبة إلى خيال الظل فيرى لانداو أن أصوله تركية، يشرح في كتابه طرق انشغالها '((هذا النوع يجري بالتمثيل المسرحي من خلال ستار ومن خلفه يظهر ظل الممثلين للمشاهدين،وذلك بغرض التسلية،ويمكن تقسيمه إلى الدمى السلكية المتحركة دمى اليد وخيال الظل، وقد ساهم الأتراك في رواج هذا النوع من المسرحيات عبر طريقة المداح ذات الطابع التقليدي والمستمدة من النموذج الإيطالي الأصلي، كما أنها لاقت رواجا في تركيا بسبب الموضوعات التي كانت تتناولها والمتمثلة في قصص وحكايات شعبية محلية')).[2]

أما في مصر القديمة فيرجع لانداو نشأة المسرح العربي إلى "ابن دانيال" الطبيب المصري (1248–1311هـ) في القرن الثالث الهجري، ((ظهر هذا النوع من المسرحيات في مصر خلال العصر الأوسط وتميز عن النموذج التركي بطابعه العربي والاسلامي، فقد ألف محمد بن دانيال ثلاث مسرحيات هي طيف الخيال –عجيب وغريب– المتيم، وتطور في القرنين التاسع عشر والعشرين))،[3] ثم تحدث عن خيال الظل في سوريا وفي شمال إفريقيا ((الملاحظات التي سجلها الرحالة القلائل في المغرب، نوع واحد من أنواع المسرحيات المضحكة الجميلة تحكي قصص (ألف ليلة وليلة)، وتمثل بواسطة الحيوانات على الخشبة ولكنها غير مكتملة، ولكنها أكثر تفصيلا واكتمالا في الجزائر)).[4]

(1) المرجع السابق،ص:18

(2) المرجع نفسه ،ص:21_24

(3) نفسه، ص:28

(4) نفسه ،ص:45

ويرى يعقوب لانداو أن المقامات هي من الأشكال العربية الأكثر تطورا، وهي الأقرب إلى فن المسرح بمعناه الحديث:((وكما في حكايات الليالي كذلك في المقامات ذات المضامين والأشكال الأكثر تطورا، والأقرب بنية وحبكة إلى كتابة المسرحية بالمفهوم الحديث لأنها تصف شاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالبا شخص آخر ممن يلقاهم، وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة)).[1]

أما الفصل الثاني: (المعنون بالمسرح العربي، البدايات) أو البوادر الأولى فيقول فيها لانداو: ((في القرن التاسع عشر ظهرت البوادر الأولى للمسرحية بالاستعدادات انطلاقا من تمثيليات خيال الظل قبل النهضة الأوروبية بقليل، وبدأت تقترب شيئا نحو الحقيقة)).[2]

ويعود في حديثه عن النهضة الأوروبية الأجنبية وتأثيرها في المسرح العربي الحديث، بقوله: ((إليها يعود الفضل (المسرح الأوروبي) في البلدان العربية في معرفة التمثيليات المسرحية، ويفضل المسرحيين العرب، الذين زاروا أوروبا وعرفوا التراجيديا)).[3] ثم يفصل الحديث عن نشأة المسرح في مصر وسوريا ،وباقي الأقطار العربية.

أما المنهج العلمي الذي اعتمد عليه يعقوب لانداو في كتابه المذكور آنفا، يقول أحمد المغازي في ذلك: ((فالإنسان هنا" "باحث" ذو تاريخ حقا ولهذا نجد أن البروفيسور لانداو يحدد حق هذا، فيذكر أنه كان بعينه هذا الترابط بين المقومات الحضارية والإنسانية المختلفة ـ أكثر مما يعنيه ـ في هذا الكتاب بالذات ـ القالب النقدي أو الجمالي للأعمال المسرحية أو السينمائية ذاتها وفي ذلك نجد أن هذا المجلد يتفرد بصيغة منهجية واعية حددها المؤلف في البداية ـ وهي ليست مجرد تسجيل تاريخي أو سرد حدثي، إذ ..عليه أن يذكر الأسباب، وتمهيد النتائج، ويعلن الحقائق وأن يكون رأيا واضحا بلا مورابة، وفق ذلك عليه أن يحقق

[1] - Jacob. M.LANDAU : ETUDES sur le théatre et cinéma ARABEs p:118

(2) المرجع نفسه،ص:95

(3) المرجع نفسه،ص:57

الترابط المطلوب بين ما يسوقه من معلومات، كأنما هو "مايسترو" يحافظ على انسجام النغم..فهو ليس مجرد "حشد" معلومات ومراجع، كما أنه ليس مذكرات تخطف بالأبصار على الرغم من كونها مبتورة وغير محايدة، كما أنه ليس من جهة أخرى "تحليلا" يجعلك عاجزا على أن نستخلص منه النتائج أو حتى تستفي منه حشد المعلومات ليس إلا وكأنه "المنبت" لا أرضا قطع، ولا ظهرا أبقى)).[1]

ولم يلق هذا الكتاب العناية اللازمة من طرف الدارسين والباحثين في مجال الدراسة والاستفادة، أما الدراسات التي اعتمدت عليه، فقد كانت في مغلبها تسلم بصحة ما ذهب إليه يعقوب لانداو مرّة، وبعضها الآخر ناقش بعض السطور، ولم يلامس الجوهر:((أغلب الدراسات التي اعتمدت على كتاب لانداو كانت تنقل منه أمورا تعتقد في صحتها، وبالرغم من ذلك فإن بعض الدراسات الحديثة، ناقشت ـ على استحياء ـ عدّة أسطر من كتاب لانداو)).[2]

وقد اعتمد فيليب سادجروف على كتاب لنداو اعتمادا كبيرا في كتابه ((المسرح المصري في القرن التاسع عشر اهتماما كبيرا خاصة في الأربعين سنة الأخيرة- وليس أدلّ على ذلك من الجزء الذي احتواه العمل الرائد الشامل ليعقوب لانداو في كتابه "دراسات في المسرح والسينما عند العرب" الذي طبع عام 1958)).[3]

3- فيليب سادجروف:

سبق وأن ذكرت أن هذا الباحث اعتمد بشكل كبير في كتابه "المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799-1882) على كتاب يعقوب لانداو" "دراسات في المسرح والسينما عند العرب"، وقد قسم سادجروف كتابه إلى خمسة فصول وثلاثة ملاحق، وقد جعل لكل فصل

---

[1]- يعقوب لانداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب ترجمة وتعليق أحمد المغازي ونقلا عن عبد الرحمان بن زيدان حول شروط توصيف النقد المسرحي العربي، نقد المسرح العربي، البوطة والمرساة، ص21.

[2]- السيد علي إسماعيل :قضايا المسرح العربي عند يعقوب لانداو: المسرح في مصر نموذجا، مقالة الكترونية com.kenanaonline

[3]- المرجع نفسه.

عنوانا ما عدا الفصل الأول الذي سماه تمهيدا، تحدث فيه عن أول دخول للمسرح الأوروبي إلى مصر، ثم يتحدث عن ثراء التراث العربي القديم بالأشكال المسرحية وعلى رأسها خيال الظل والكراكوز وعروض الدمى والمهرجين، وفناني التمثيل الصامت، والممثلين المتجولين، وهو يشبهها بالكوميديا الارتجالية الايطالية، وكان المسرح حسب رأيه موجه إلى الأجانب الموجودين بمصر، وتشجيع للمسرح الفرنسي والإيطالي وكل الفرق الأوربية الزائرة '((وقد وجدت الجاليات الأوربية والسواح الأوربيون في المسرح وسيلة كالتسلية وللترفيه، بدرجة كبيرة عن المصريين المتفرجين والطبقة الحاكمة التركية)).[1]

ولم يكن هناك تفاعل بين المسرح الأوروبي والعربي ،فيما عدا بعض الظهور النادر للمسرحيات العربية، وظلت العروض تقدم اللغة الفرنسية والإيطالية في مسارح حديثة خصيصا لتسلية الجاليات الأوربية في القاهرة والاسكندرية، ثم بنيت مسارح حديثة وانتقل المسرح في مصر من مرحلة الهواة إلى الاحتراف في الأربعينيات من القرن التاسع عشر.

وقد ارتبط اسم "الخديوي إسماعيل" بتشجيعه للمسرح، وإثبات تطور بلده من خلاله ((حيث أنفق أموالا طائلة من أجل إنشاء مسارح تابعة للدولة، ليثبت لضيوفه عند افتتاح قناة السويس في 1969م مستوى الحضارة الذي حققته بلده))،[2] ولم يظهر في هذه الفترة المسرح العربي بسبب النظرة الدينية وبعد تأسيس مطبعة بولاق العربية ،كانت كل الأعمال المسرحية ذات أساليب قديمة عفا عنهما الزمن ((كانت الأعمال النثرية والشعرية المكتوبة تتميز بأنها تقليدية للغاية، وتكشف عن مغالاة في الزخرف إذ تستخدم المجاز والاستعارات، والتوريات اللفظية والأساليب البلاغية، مثل: الموازنات البلاغية، والسجع والطباق...الخ إلى حد الإفراط))،[3] وأوّل من اهتم بالمسرح من العرب في مصر هي الصحافة من خلال جريدة "وادي النيل" التي حاولت أن تفسر للقراء العرب ظاهرة المسرح، وهنا يذكر سادرجروف

---

[1] – المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799–1882) تأليف: فيليب سادجروف ترجمة: أمين العيوطي، تقديم وتعليق: د/ سيد علي إسماعيل، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة المصرية 1996/ ص38.

[2] –، المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799–1882) ص41.

[3]– المرجع نفسه، ص42.

معلومة مهمة هي أن أول عمل مسرحي نشر بالجزائر ((حينما كتب الصحفيون العرب عن المسرح الأوربي اتجهت أذهانهم إلى الحاجة إلى تأسيس مسرحهم العربي الخاص بهم، فعلى الرغم من أن المسرح العربي على النهج الأوربي قد وجد منذ 1847 في لبنان، وأن المسرحية العربية الأولى قد نشرت في الجزائر في 1847 م إلا أنه لم ينتج عن هذا التطور مماثل في مصر)).[1]

وقد بدأت الحركة المسرحية في مصر بترجمة النصوص الأولى، وقد بدأ المسرح المصري متأخرا عن المسرح السوري ما يقارب العشرين عاما بعد عرض مارون النقاش لمسرحيته في بيروت عام 1874 م، ((وبدأ المسرح العربي الحديث في مصر بين 1869و1871م بالمسرحيات التهكمية التي كتبها جيمز صنوع فقد كتب أول نداء في الصحافة العربية لابتكار مسرح عربي في مصر في أبريل 1870م، وقد تعلم صنوع حرفته من خلال دراساته لكتاب المسرح الأوربيين "جولدوني- وموليير، وشريدان وخلال مشاهدته للمسرح الأوربي في حدائق الأزبكية))،[2]

وبعد إغلاق مسرحه تولى مسؤولية المسرح في مصر سليم النقاش وأديب إسحاق، ويوسف الخياط وسليمان الحداد وسليمان القرادحي، وعلى الرغم من كثرة المسرحيين وإعجاب الصحافة العربية به إلا أنه لم ينجح بسبب الثورة العربية ((ولولا الثورة العرابية لاستطاع المسرح العربي أن يثبت وجوده وأن يأخذ مكانه الشرعي في الحياة الأدبية المصرية، وعلى خشبة المسرح المصري)).[3]

وفي بداية السبعينات القرن (1870) بدأت الصحافة تخطو خطواتها الأولى في تشجيع المسرح، وأخذت تكتب التقارير عن الأنشطة الدرامية والأوربية والعربية منها:"وادي النيل" و "الأهرام" ((وتعجب الصحفيون أشد العجب مرارا وتكرارا من واقعية الدراما، وما تثيره من

---

[1]- المرجع.السابق :43

[2]- المرجع ، نفسه، ص45

[3] – المرجع نفسه، 48.

عواطف في الجمهور، والبهجة الحسية التي تمتع وشعروا أن الدروس الخلقية يمكن تعلمها من تاريخ الماضي، وأن المسرح أحد وسائل نقلها، واعتبروا المسرح أحد العوامل التي تؤدي إلى تقدم المجتمع))،[1]

ويعتبر هذا الفصل بمثابة ملخص لما جاء في الكتاب، ومرد ذلك أن الكتاب موجه إلى القارئ الأجنبي أو أنه معد للتدريس فيجد فيه الطلاب مراجعه نهائية، وفي ذلك يقول سيد إسماعيل: ((حيث يستطيع القارئ أن يتعرف على موضوعات الكتاب بأكملها بمجرد قراءة الفصل الأول وربما قصد سادجروف هذا الأمر، على اعتبار أن الكتاب موجه إلى القارئ الأجنبي الذي يريد الاطلاع - بصورة سريعة - على تاريخ المسرح المصري مكتفيا بهذا التمهيد، وإذا أراد التفاصيل فسيجدها في بقية الفصول، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ربما يدرس سادجروف هذا الكتاب لطلابه، فكتب الفصل الأول بهذه الكيفية ليكون بمثابة ملخص أو مراجعة نهائية للطلاب)).[2]

أما الفصل الثاني فقد عنونه ب:"الدراما العربية التقليدية"، وفيها يرجع نشأة المسرح العربي إلى عام 1799م على يد الأوربيين من خلال فرق الهواة ، لكن ظهوره المسرح بمعناه الحقيقي لم يكن إلا بمجيء مارون النقاش وإبراهام دانينوس.[*]

ولما كانت هذه الأشكال التقليدية مصرية خالصة ،لم يجد ساجروف منفذا يرجعها به إلى المسرح الأوربي يقول عنها، أنها أقل وقارا بنظيرتها الأوربية ((كان من الممكن مشاهدة مثل هذه الهزليات المضحكة" التي تأمل أن تكون أكثر وقارا بعد نمو المسرح العربي بالأسلوب الأوربي))[1] ويضيف أن هذه المسرحيات الارتجالية لم تفسح مجالا كبيرا لتطوير الحبكة أو الشخصية ،فهي تكتفي بالتعليقات الاجتماعية والأخلاقية، وحتى هذه التعليقات يربطها

---

[1] – المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799–1882) ، ص:50

[2] – المرجع نفسه ص12.

[3] – المرجع نفسه، ص68.

[*]– كاتب جزائري ذو أصول يهودية ألف أول مسرحية عربية بعنوان "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق"، وهذا لا ينفي ريادة مارون النقاش وإن كانت عروضه أوربية الطابع

ساجروف بالأصول الأوربية، فقد قارأها جيراردي نيرفال (الأقوال المأثورة الفرنسية) (كوميديات قصيرة تصور مبدأ أخلاقيا)،[1] ويذكر في آخر الفصل أن سبب منعهم تقديم هذه العروض، يعود إلى خطرها الأخلاقي، بضغط من الأوروبيين عام 1908 في القاهرة، ويذكر أن رجال الدين في مصر كانوا ضدها.

أما في الفصل الثالث فيعنونه بـ"المسرح الأوروبي في مصر" يبدأ فيه بمسرح نابليون. وقد قلنا فيما سبق أن أصل نشأة المسرح الفرنسي في مصر يعود إلى تسلية الجنود الفرنسيين ،وتعويضهم عن الحنين إلى الوطن، وقد بدأت العروض المسرحية بداية من 24 ديسمبر 1799 بمسرحية فولتيير "موت القيصر" و"المتحذلقات لموليير" وكان ذلك بتشجيع نابليون والصحافة المصرية.

أما تمثيليات الهواة الأوروبية فقد تأخر ظهورها إلى عام 1829م، على الرغم من أن المسرح الأوربي في مصر قد بدأ هزيلا شأنه في ذلك شأن المسرح العربي الهزلي، إلا أن سادجروف لم يشر إلى ذلك "وبر..جانبين أيضا في مسرحية أخرى، فودفيل" "الممثل" الذي كتبه مورو (MOREAU) وسورين (SEWRIN) وقد أثار أداؤها الكاريكاتيري المضحك لسيدة انجليزية الضحك، إذ أن العديد من المشاهدين كانوا يحتفظون في عقولهم بأصل هذه الشخصية الأكثر إثارة للسخرية، التي كانت تعيش في المدينة قبل ذلك بقليل[2] ثم يذكر الطهطاوي خريج الأزهر الذي أرسل في بعثة تعليمية من 1826 إلى 1831 إلى باريس وزار المسارح، وكتب عنها لكنه لم يجد مفردات عربية ترادف المفاهيم المسرحية: ((لذا أدخل في اللغة العربية من الفرنسية مباشرة كلمات تياتر (مسرح) وسبك كل (مشهد مسرحي/عرض) وأشار إلى الممثلين على أنهم خيالة))،[3] ثم يعرض سادجروف العروض المسرحية التي قدمها تياترو القاهرة، والمسرح الأوربي في الإسكندرية والقاهرة، ومسارح الإسكندرية زيزينيا وغيرها، والمسرح الكوميدي حسب تسلسل عرضها، ويذكر عروض الأوبرا، وكذلك بناء المسارح وعددها في كل مدينة. [1]

[1] – المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799–1882)المرجع نفسه، ص70.

[2] _ المرجع نفسه ،ص:83

[3]– نفسه ، ص87.

أما بالنسبة للمسرح المترجم فأول مسرحية مترجمة كانت "هيلين الجميلة" لأوفنباخ في أول يناير سنة 1869، تمت ترجمتها بأمر من الخديوي ليضمن أن الحاشية يمكنها أن تتبع العرض، وفي السنة نفسها افتتح سيرك القاهرة في 11 فبراير سنة 1869 ،وتلتها عروض أخرى، كما لقيت جريدة "وادي النيل" الدور البارز في غرس بذور فكرة المسرح العربي، وقد كان لمحمد أنسي مشروعا لم تذكره المراجع المسرحية، ((ولكي نكون عادلين ينبغي علينا أن نقول إن فكرة تصور خلق مسرح عربي، ودراسة ووضع أسس هذا الشكل ترجع في الحق إلى محمد أنسي، وقد كان دائما فيما يتعلق بباقي المشروع يطرح السؤال في جريدته)).[1]

ثم يذكر سادجروف مسرحية "ليلى" للشيخ محمد عبد الفتاح أحمد من أصدقاء صنوع، وهو شيخ بالأزهر مسرحية من ثلاثة فصول "نزهة الأدب في شجاعة العرب المبهجة للعيون الذكية في حديقة الأزبكية" ،نشرت سنة 1872م، وتعرف عند العامة ب "ليلي"، ويرى سادجروف أنها أول تراجيديا تعرض بالعربية في مصر.

أما عن غلق مسرح صنوع فيذكر سادجروف أن الأمر غير واضح بشكل دقيق، وكان آخر عرض له في خريف 1872، ومن الآراء في هذا الشأن نذكر أن الإنجليز هم من أوعزوا للخديوي بغلق مسرحه، وآراء أخرى تقول أن تقديمه للسخرية اللاذعة للعادات الفاسدة المنتشرة في بلاط الخديوي هي السبب، ومن قائل أن مشايخ الأزهر اقتفوا آثاره بتأليف وعرض مسرحيات عربية هي السبب، ومن الممكن أن تكون لأسباب مالية أيضا[2].

واجتماع هذه الأسباب كلها كفيلة بغلق مسرحه، وبعد ذلك يذكر مسرحيات صنوع المؤلفة والمعروضة، والتي ضاعت، ويذكر ما بقي منها، ويذكر المسرحيات المترجمة، وبعدها يتعرض سادجروف إلى محاولات صنوع إعادة إحياء مسرحه، فقد اعتبر غلق مسرحه مجرد نكسة مؤقتة، وغير صنوع من مشروعاته وآرائه، فقد بدأ جهوده بزيارة عواصم المدن وبلدان أوربا، فكتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية عن العادات المصرية، وكانت ناجحة

(1) – المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799–1882)، ص186.

(2)– ينظر: المرجع نفسه ، ص190–193.

ثم تفرغ بعد عودته من مصر للترجمة، وجاء الدور لبروز المسرح السوري بتشيع الصحافة التي يسيطر عليها السوريون.

أما في الفصل الخامس فيتعرض فيه سادجروف للمسرح العربي السوري في مصر (1876-1882) فقد وفد إليها السوريون بكثرة، وانخرطوا في الصحافة بتشجيع الخديوي، ويبدأ سادجروف هذا الفصل بالحديث عن سليم النقاش (1850-1884م) والتياترو العربي، وفرقته التي وصلت إلى مصر في ديسمبر 1876م، وكان عرضها الأول في الإسكندرية لمسرحية ""أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" تلتها مسرحية "السليط الحسود" ثم "سي هوراس" و"عايدة" و"الظلوم وعلي".

ثم ينتقل إلى جهود أديب إسحاق الذي حضر إلى مصر بإيعاز من سليم النقاش، وانضم إلى فرقته، وأول عمل له ترجمه "أندروماك" من المسرح الإغريقي، و"تشارلمان" ملك فرنسا، تلتها "غرائب الاتفاق في أحوال العشاق" و"غرائب الصدق" و"المقامر".

يأتي من بعده جهود يوسف الخياط، وهو أحد ممثلي فرقة سليم النقاش، اشتهر حين أدائه لأدوار النساء، وكان أول عرض له تحت قيادته"صان الجميل" ثم "البخيلات" و"البخيل والشيطان" و"الحكيم المغصوب" و"طبيب رغم أنفه"و"الإخوان المتحاربان".

ثم تلتها جهود القرداجي في مجال الإخراج، بأول مسرحية "حسن وحسان" و"تليماك" ثم تأتي جهود عبد الله النديم في كسر احتكار السوريين للمسرح المصري، وقد بدأ مساره بكتابة المقالات في الصحف، ثم انضم إلى أديب إسحاق، وسليم النقاش لنشر أفكار الأفغاني، وأول عرض لمسرحياته كان بعنوان "الوطن وطالع توفيق" تلتها "النعمان" ويعرض في هذا العنوان الفرعي نشاط طلبة المدارس والعروض التي قدموها، إضافة إلى إسهام الجمعيات الخيرية، وشخصيات مسرحية أخرى من بينها سليمان الحداد.

ثم يعود بالحديث عن الجهود المقدمة لإعادة بعث وإحياء مسرح الخياط، بمعية القراداجي وسلامة حجازي، ولكن سادجروف هنا وضع عبد الله النديم من أبرز كتاب

المسرح السوري وهو مسرحي معروف من مصر، وكان الأجدر أن يتحدث عنه في الفصل الخاص بالمسرح المصري، حتى يكون الأمر جليا.

الملاحظات: و من ملاحظات التي سجلتها بعد دراسة الكتاب:

1- يرى سادجروف أن المسرح الأوربي هو الذي ألهم الكتاب العربي في كل من مصر وسوريا، وقد دعاهم إلى الانسلاخ عن الدراما العربية التقليدية، وأن يبدأوا شكلا جديدا من النشاط الدرامي، والحقيقة أن هذه الأشكال العربية قديمة العهد، تمتد إلى القرن الثالث الهجري مع ابن دانيال، والمقامة وغيرها من الأشكال، وليست متأثرة بالغرب لأنها وليدة بيئة عربية خالصة.

2- ذكر أن بعض الأشكال العربية الدرامية ومنها المقامة، لا تعكس خصائص البيئة الاجتماعية والسياسية العربية، وهذا غير صحيح، فعلى الرغم من كثافة لغتها وكثرة ألغازها، وطابع التهكم والسخرية فيها، إلا أنها تعكس ظاهرة اجتماعية تسمى الشحاذة، وذلك إثر تخلي الحكام عن واجب التكافل الاجتماعي.

3- ذكره للأعمال المسرحية والعروض مرتبطة بظروف البيئة الثقافية والسياسية، فهو يتعرض لتشجيع الحكام من خلال الهبات، والعطايا وحضور العروض، وكذلك تشجيع الصحافة من خلال كتابة المقالات والتقارير ومختلف الإشهارات التي كانت تقدمها للمسرح.

4- اعتماده الكبير على الصحف والمجلات في بحثه، فهي المادة التي أخذ منها أبرز المعلومات والتواريخ، مع ذكر أسماء الصحف والصحافيين، وقد اعتمد بشكل خاص على جريدتي "وادي النيل" و"الأهرام".

5- تقديمه لمعلومات جديدة أثرى بها البحث المسرحي، فهناك مسرحيات وعروض تذكر لأول مرّة، لم يؤرخ لها المسرح العربي من قبل، يضاف إلى ذلك ذكر عناوين المسرحيات الأصلية، وترجماتها المتعددة، ويذكر العروض بتواريخها، وتواريخ إعادة عرضها والتسميات التي تشبهها في العناوين، يضاف إلى ذلك ذكر أبرز الممثلين، وذكر الحضور سواء من الأجانب أو من الحكام، أو من الجمهور قليلا أو كثيرا.

6- في كل فصل فرعي أو عام ذكر فيه آراء الصحف والمجلات، وآراء الباحثين وبصفة خاصة آراء المستشرقين من باحثين أو رحالة يستعين بآرائهم لتقوية ودعم وجهة نظره.

7- اعتماد الملاحق في آخر الكتاب منقولة عن غيره ،ما عدا الملحق الأخير الذي يكتسي أهمية بالغة، حيث عرض فيه مشروع إنشاء مسرح عربي قومي في مصر 15 مارس 1872م من طرف محمد أنسي ولويس فاروجيه.

الفصل الثاني

الاتجاه التاريخي

الاتجاه التاريخي:

المفهوم والنشأة:

يرى يوسف وغليسي أن هذا المنهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب و تعليل ظواهره، أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما،أو في فن من الفنون[1] ،ويصل يوسف وغليسي إلى خلاصة مفادها أن هذا المنهج يعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة التيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع انطلاقا من المقولة المشهورة (الانسان ابن بيئته) [2] ويضيف وغليسي أن هذا المنهج يتكئ على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية،وهو حسب عبد السلام المسدي((النص ثمرة صاحبه،والأديب صورة لثقافته،والثقافة إفراز للبيئة،والبيئة جزء من التاريخ،فإذا النقد تاريخ للأدب من خلال بيئته))[3]

بينما يذهب صلاح فضل إلى أن المنهج التاريخي يستمد مصطلحاته في نقد الأدب من (مجالات التاريخ) التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما،كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التي نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ،وأصبحت علامة على منظومات فكرية ومذهبية ،إلى جانب ذلك، فإن المنهج التاريخي قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت، وقد يستعير مصطلحاته من علم الاجتماع))[4]وقد دخل النقد العربي حسب يوسف وغليسي في نهاية الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبداية الممارسة النقدية التاريخية،على يد نقاد تتلمذوا على رموز

---

(1) – يوسف وغليسي :مناهج النقد الأدبي – جسور للنش:1ر والتوزيع،ط2 ،2009 ،ص5

(2)– المرجع نفسه،ص :15

(3)– عبد السلام المسدي :في آليات النقد الأدبي،دار الجنوب –تونس – 1994 ،ص:79

(4)– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر –دار إفريقيا الشرق،ط2 ، 2013 ،ص:36

المدرسة الفرنسية، مثل: أحمد ضيف، طه حسين،زكي مبارك،وأحمد أمين ،ويعتبر محمد مندور الجسر التاريخي المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي[1]

ويلخص يوسف وغليسي خصائص هذا النقد في النقاط التالية :

1 – ازدهاره في أحضان ربط البحوث الأكاديمية المتخصصة .

2 – الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي،واعتبار الأول وثيقة للثاني .

3 – الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخيا،مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة .

4 – المبالغة في التعميم والاستقراء الناقص .

5 – الاهتمام بالمبدع،والبيئة الابداعية على حساب النص .

6 – التركيز على مضمون النص وسياقاته الخارجية،مع تغييب خصوصية النص .

7 – التعامل مع النصوص المدروسة على أساس أنها مجرد مخطوطات بحاجة إلى توثيق[2]

إن عمر المسرح العربي هو قرن ونصف، وفي هذه المدة الزمنية كانت الأقطار العربية تتشابه في الظروف السياسية والاجتماعية، فأثناء نشأته الأولى كانت الأمة العربية تعيش تحت وطأة الدولة العثمانية، ولما غادرت السلطة العثمانية استفاق العالم العربي على استدمار عسكري غربي أشد وأنكى، تحول فيها العالم العربي إلى رقعة جغرافية ممزقة ، ثم بدأ بعدها الاستقلال عند منتصف القرن العشرين، ومع أن لكل قطر ظروفه وواقعه الخاص ومشاكله التي أفرزها كل قطر، فإن الطموح نحو الاستقلال كان مشتركا، وهذه الفترة هي

[1]– يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي، ص : 18، 19

[2]– المرجع نفسه، ص: 20 ، 21

التي اصطلح النقاد على تسميتها (بعصر النهضة العربية)،وفي هذه الأثناء يكون العالم العربي قد واجه هموم التحرر، وهموم النهضة معا، وهذا ما أدى إلى نشوء الاتجاه التاريخي في المسرح، يقول فرحان بلبل ((وهذا يعني أن الاتجاهات الرئيسية للمسرح العربي عموما وللمسرحية التاريخية خصوصا كانت واحدة رغم امتداد العرب على جزئين كبيرين من قارتين، وإذا كانت المسرحية الواقعية تمس ما هو خاص بكل قطر عربي وتولد عن ذلك أن المسرحية التاريخية التي ولدت في ظل العثمانيين ثم ترعرعت في ظل الاستعمار ثم في ظل الاستقلال، كانت تمس المواطن العربي كائنا ما كان القطر الذي ينتمي إليه، وإذا كانت مسرحيات كل مرحلة تؤكد فكرة ما، فإن هذه الفكرة كانت الهم السائد للعرب جميعا في تلك الفترة. ومن هنا ندرك لماذا أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة وبعد كثير من التعديل والإعداد))[1]

رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية:

وقد بدا المسرحيون العرب غير راضين عن النقد المسرحي لأنه لا يحسن إلا تبيان النقائص، وباعتبار المسرح فن مرئي/ بصري يتحول فيه النص إلى عرض بواسطة التمثيل والإخراج وما يتبعهما من اكسسوارات، ويمكن أن أشير إلى أن الأدب في مراحل نشأته، عبر عن الحياة الاجتماعية والتاريخية، لذلك جاء النقد مرتبط شديد الارتباط بالحياة الاجتماعية والتاريخية، فالنقد يأتي بعد الإبداع ويتحدث عنه. ومن المسرحيين العرب الذين جسدوا المنهج التاريخي اذكر على سبيل المثال لا الحصر: خليل الموسى ،حورية محمد حمو، عبد الله أبو هيف،عبد القادر قط ،محمد عبد المنعم، صالح لمباركية ،نور الدين عمرون،عز الدين جلاوجي.

---

[1] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتب العربي، دمشق، ط1، 2001، ص 16، 17.

1 ــ خليل الموسى :

تناول خليل الموسى في كتابة (المسرحية في الأدب العربي الحديث)المسرح منذ القديم أو ما يطلق عليه : ما قبل المسرحية و المسرح إلى غاية الحديث عن المسرحية المعاصرة في مصر،مرورا بالبدايات الأولى، والمسرح الشعري، ومسرح توفيق الحكيم، وهو في هذا الكتاب يتتبع المسرحية.. كما ذكرت . تتبعا تاريخيا، مع ذكر الأسباب والعلل التي دعت إلى نشوء المسرح في الأدب العربي من عدمه، ففي الفصل الأول المعنون بـ(ماقبل المسرحية والمسرح) يجد نفسه في حيرة من أمره. هل وجد مسرح ما قبل النقاش أم لا؟ ولا يفصل في الموضوع وإنما يذهب إلى عرض أراء النقاد والدارسين، يقول في ذلك ((إن قضية المسرحية والمسرح بمفهومهما المعاصر في المجتمع العربي قبل مسرح مارون النقاش قضية إشكالية لا يمكننا البث فيها بثا نهائيا، ولا يمكننا الوصول إلى حل يقيني، فالأدب العربي شعرا ونثرا عرف الكثير من النصوص القابلة لأن تتحول إلى مسرحيات ناجحة، وعرف المجتمع العربي أشكالا وأنواعا من الفرجة بنص أو من دون نص يمكن أن نطلق عليها مصطلح (ما قبل المسرحية والمسرح). ولا بد قبل الدخول في استعراض هذه الأشكال من أن تتوقف عن آراء الدارسين حول هذه القيمة فثمة رأيان متناقضان تناقضا تاما حول وجود المسرح في المجتمع العربي قبل منتصف القرن الماضي ،ويذهب أصحاب الرأي الأول، إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش،ويضعون بين يديك الأسباب التي حالت دون ذلك، وثمة رأي آخر يذهب أصحابه إلى أن العرب قد عرفوا أنواعا من الفرجة ويقدمون مشاهد من ذلك))[1]، ويذهب هذا الناقد في بسط وعرض آراء وأسباب وحجج كل فريق، ثم يتعرض خليل الموسى إلى الريادة والبدايات الأولى للمسرح العربي،من خلال ذكر المصطلحات المتعددة التي عرفتها المسرحية ، وهي: الرواية ويضاف لها تمثيلية أو تشخيصية أو تمثيلية واستخدمت مكانها كلمة (تياترو) وأطلق المغاربة على الخشبة (الركح)،

[1] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، تاريخ –تنظير– تحليل منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997، ص05.

وبعدها يبدأ في الحديث عن نشأة المسرحية العربية بداية من منتصف القرن الماضي، ويبدأ من مارون النقاش والقباني وصنوع، معطيا نموذجا مسرحيا للنقاش،وتحليله إياه تحليلا فنيا ((سنتوقف في مرحلة الريادة والبدايات عند ثلاثة رواد لا يمكن إغفال أي منهم لأن ذلك يجعل الدراسة ناقصة وغير موضوعية، وهم مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع، ولكل منهم تلاميذ ساروا على نهجهم، ثم إننا سنتوقف في ـ هذا الفصل ـ عند مسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لمارون النقاش لتحللها تحليلا فنيا لتدل على النص المسرحي في مرحلة الريادة من جهة، ولأن لهذه المسرحية فاعلات خفية فيما بعدها))[1] وهو يقرأ هذه المسرحية وفق المستويات الآتية: قراءة المصدر ثم قراءة المسرحية، فقراءة العمق، ويتتبع فيها الصراع ونمو الحدث، والشخصيات والبنية الفنية.

ويتعرض في الفصل الثاني من الكتاب الى المسرحية الشعرية التقليدية، بادئا حديثه بمجموعة من التساؤلات مفادها: هل الشعر هو سبب إخفاق المسرح، أم أن وراء هذا الإخفاق أسباب أخرى ؟. وهو في هذا الكتاب يفرق بين مصطلحين (المسرح الشعري) و(الشعر المسرحي)،ثم يعطي قائمة المسرحيات الشعرية التقليدية متبوعة بتواريخ محددة وقائمة أخرى بالمسرحيات الجديدة بتواريخها، وفي نهاية الفصل يقدم قراءة لمسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي، ويتعرض في الفصل الثالث للمسرحية الشعرية المعاصرة، ويشرح أولا مفهوم مصطلح المعاصرة،ويعني به(الزمنية والفنية، فالمعاصرة الزمنية ما انتج من مسرحيات في النصف الثاني من هذا القرن، ونقصد بالمعاصرة الفنية المسرحيات ذات التقانات الجديدة لذلك تخرج المسرحيات التقليدية التي الفت في هذه الفترة ومنها _ مثلا_ مسرحية عزيز اباضة بمصر، وعدنان مردم في سوريا وأمثالها)[2] ويعطي في ما بعد تقانات المسرحية الشعرية المعاصرة من خلال تقانة الأبعاد:الزماني والمكاني والتغريب وكسر الإيهام المسرحي، والمسرح داخل المسرحية، ثم يذكر خصائص المسرحية الشعرية من خلال الرمز

---

(1) المرجع السابق، ص14.

(2) خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث ص 67.

واللغة والحوار والشخصية والصراع،ثم بعد ذلك يذكر عيوبها ، ومن أهمها: الغنائية في الحوار في بعض المقاطع ورسم الشخوص، والترقيع (نقل حالة أو موقف من مسرحية عالمية الى هذه المسرحية نتيجة المثاقفة) والإخفاق في استلهام التراث توظيفه في بعض المسرحيات ليخلص لى نتيجة في هذا الفصل مفادها ((يثبت ما تقدم ان الشعر لا يتحمل وحده إخفاق المسرحية الشعرية وانما هو يزيدها غنى وثراء وبخاصة اذا توافر لها المبدع الخبير، ولذلك يمكن ان نقول مع صلاح عبد الصبور الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح))[1] ويخصص الفصل الرابع الى الحديث عن المسرحية في أدب توفيق الحكيم، من خلال التأريخ للمسرحية النثرية بداية من مارون النقاش،ويعقوب صنوع وفرح أنطوان، وبعدها يذهب الى تقسيم المسرحية عند الحكيم الى خمسة مراحل هي : مرحلة المسرحية الفكاهية، مرحلة المسرحية الاجتماعية الواقعية، ومرحلة المسرحية الذهنية، ومرحلة المسرحية الهادفة ثم المسرحية اللامعقولة ،وأخيرا يقدم قراءة مسرحية نموذجية وهي (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم.

ويتناول في الفصل الأخير من هذا الكتاب، المسرحية المعاصرة في سوريا التي يؤرخ لها في بداية ستينات القرن العشرين، وهي متأثرة بالمسرح اللبناني والمصري، وقد بدأ الكتاب السوريون يجربون كتابة النص المسرحي منذ الخمسينيات، وينشرونه في المجلات الخاصة خاصة مجلة الآداب، يقول خليل الموسى: ((ولكن معظم المؤلفين كانوا أدباء قبل ان يكونوا مسرحيين وهم يشتغلون بالأجناس الأدبية الأخرى قبل ان ينشغلوا بالمسرحية ومع ذلك لا يمكننا نذكره ادوارهم))[2] ثم يستعرض أهم أعلام المسرح، وأهم أعمالهم المكتوبة بالفصحى وهم: وليد إخلاصي خالد محي الدين البرادعي، فرحان بلبل، غسان ماهر الجزائري، مصطفى الحلاج، أحمد يوسف داود وفيصل الراشد والأب الياس الزحلاوي، ومراد السباعي ونجم الدين سمان وعبد المعطي سويد، ومصطفى الصمودي، وممدوح عدوان وعلي عقلة

(1) المرجع السابق، ص86.

(2) المرجع نفسه، ص 115.

عرسان ورياض عصمت، ونذير العظمة وزكي قنصل، وليد فاضل، ومحمد الماغوط ووليد المدفعي ويوسف مقدسي، حمدي موصلي، عبد الكريم ناصيف وعمر النص، وسعد الله ونوس، وهو لا يدعي أنه جمع كل شيء لحد الكمال،لانه ليس أرشيفا، ويتطرق بعدها إلى المسرحيات السورية المعاصرة والتي من أبرزها ثلاث اتجاهات هي:

- الاتجاه القومي ويمثله علي عقلة عرسان.
- الاتجاه الوجودي ويمثله وليد اخلاصي
- الاتجاه الماركسي ويمثله سعد الله وناس وفرحان بلبل.

وفي أخر هذا الفصل يقدم خليل الموسى قراءة مسرحية لمسرحية (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس، وفي أخر الفصل يصل الى نتائج حول المسرحية السورية المعاصرة أجملها فيما يلي:

- اتجهت المسرحية في سوريا الى المضمون السياسي والتحريضي.
- تداخل هذه المسرحيات بالحياة اليومية وبعضها ينتابه الضعف الفني.
- بعض هذه المسرحيات لا يمثل على الخشبة او لم يتح له ذلك.
- هي مسرحيات حدث قبل ان تكون مسرحية شخصيات.
- يتجه المسرح السوري بنصوصه المسرحية نحو مسرح بريخت التعليمي الملحمي التغريبي خاصة في أعمال سعد الله ونوس.

وما يمكن ان نستخلص في الأخير من خلال قراءة خليل الموسى التاريخية أنه :

1- يعرض أراء النقاد دون تعليق، أو تدخل ،أو ترجيح للآراء ،أو تغليب رأي على أخر.

2- لا يربط البدايات بتواريخ مضبوطة محددة، ما عدا البداية الأولى التي أرخ لها بالنصف الأول من القرن الماضي،لكنه بالمقابل يؤرخ لحياة المسرحيين ولمسرحياته،وكذلك المسرحيات الأخرى والفرق المسرحية.

3- تحليله للمسرحيات يقوم بشكل كبير على المضمون دون الشكل أو العرض.

4- ربط كل كاتب مسرحي بجميع مسرحياته مقرونة بتواريخها ليس فيه أي اعتبار لمقياس الجودة، لان المسرحيات ليست ذات مستوى واحد عند نفس المؤلف، وبعضها الأخر مجرد شعارات، وبعضها مباشرة، أكثر ما فيها من فن، وبعضها مليء بالأناقة اللفظية وشعرية اللغة، وبعضها الأخر فشل في استلهام التراث كتجربة معاصرة، وغيرها.

5-خليل الموسى في ذكره للمسرحيات للمؤلف الواحد يذكرها مرتبة حسب تاريخ صدورها، لكنه لا يفعل نفس الشيء مع ترتيب الكتاب المسرحيين، حيث يورد أسمائهم ومسرحياتهم دون مراعاة لأي ترتيب زمني أو موضوعي.

6-إغفاله لخصوصيات البيئة المحلية السورية التي لها دور كبير في تكوين شخصية المؤلف من جهة، وفي طبع العمل المسرحي بطابعها المسرحي من جهة أخرى.

2 ـ فرحان بلبل

ومن النقاد الذين تناولوا المسرح بالمنهج النقدي التاريخي نذكر فرحان بلبل، من خلال كتابه (مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة الى اليوم).

ففي الفصل الأول يتناول (التاريخ) منذ نشأة المسرح الى اليوم، لأن المادة التاريخية كما يراها الناقد (فرحان بلبل) كانت واحدا من أهم الأسلحة في بناء العملية المسرحية العربية، وإدخالها في معالجة المواضع التي رآها العرب ضرورية لهم في مرحلة ما من مراحل مسرحهم، وقد جاء هذا الفصل بعنوان (تناول المادة التاريخية في المسرح العربي خصائصه واتجاهاته)، تحدث أولا عن خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي،من خلال اللغة والدين ووحدة المصير،واعتبار المسرح جديد لا جذور له في التربة العربية،فقد أدرك المسرحيون العرب أنهم ليسوا مؤرخين وان اعتمدوا التاريخ مادة لمسرحياتهم، زيادة على معاناة العرب في المسرح بين الفصحى والعامية، يضاف الى ذلك أن نشأة المسرح كانت

تلبية لحاجة اجتماعية وثقافية،وجد المجتمع العربي نفسه مدفوعا إليها، وفي ذات الفصل تناول اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي وقد حصر في ثلاث اتجاهات هي:

- التنوير والإنهاض السياسي لمقارعة المستعمر.
- الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد.
- إعادة النظر في التاريخ.

أما في الفصل الثاني من هذا الكتاب، فقد تناول فيه الناقد نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره،إذ يرى فيه أن المسرحيين أو المخرجين أو حتى الممثلين، يجدون امتعاضا في النقد والنقاد يصل الى حد اتهام المسرحي للناقد بالجهل، وسوء الفهم للنص أو العرض، وفي ذلك يقول فرحان بلبل:((وفي الوقت نفسه لا تكاد تطالع رأيا نقديا عن نص او عرض مسرحي إلا وجدت فيه كثيرا من الانتقاص لما قرأ الناقد أو شاهد من عروض مسرحية وقليلا من الإعجاب، ويكون الانتقاص او الإعجاب في كثير من الأحوال من غير دليل علمي إلا دليل التذوق الشخصي، فإذا استخدم الناقد الدليل العلمي وضعه في غير موضعه الصحيح إلا في القليل النادر، وتكون النتيجة في هذه المعادلة المتنافرة الأطراف انقطاع الصلة بين النقد والمسرح، وإذا بالمسرحيين يضيقون ذرعا متناسين دوره في خلق التاريخ المسرحي، وإذا بالنقاد يتناسون أهمية هذا الدور فلا يتثبتون من أدواتهم النقدية ومن أرائهم التي يطلقونها جزافا من غير تدقيق او تمحيص، وما شذ عن هذه العلاقة المتوترة بين المسرحيين والناقدين قلة قليلة))[1] وقد قسم النقد المسرحي الى مرحلتين:

المرحلة الأولى: تمتد منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر،حتى منتصف القرن العشرين.

والثانية: تمتد من منتصف القرن العشرين إلى اليوم.

---

[1] فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي، ص 38

أما الفصل الثالث فيطرح فيه الناقد فرحان بلبل سؤالا جوهريا مفاده: كيف بدأ المسرح العربي وإلى أين انتهى؟ والإجابة الأولى تتمثل في انحصار المسرح العربي، وقلة الاهتمام به من طرف الجمهور والمثقفين في كل الأقطار العربية، ثم يعرض الناقد بعدها إلى ملامح الخاصة بالمسرح العربي، والمتمثلة في أن المسرح وليد الحاجة وليس وليد (الموروث الثقافي) وهو ابن (النهضة) أي أنه جديد ومن ملامحه أن (تقليد) للغرب الذي يمثل العدو السياسي والصديق الفكري.و يذكر بعدها الناقد السمات المشتركة بين المسرح العربي وغيره، ويقسم بعدها المسرح العربي الى ثلاث مراحل أوجزها في ما يلي:

المرحلة الأولى: تمتد من نشأة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى، وفيها ولد المسرح العربي بين عامي (1947و1871) من ابتكاره من طرف مارون النقاش في لبنان (بعد عشرين عام ولد في دمشق ثم ولد بمصر بعد عامين).

المرحلة الثانية: من نهاية الحرب العالمية الأولى إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، وهنا يتتبع الناقد ظهور المسرح في الأقطار العربية حسب بداياته التاريخية في كل قطر، مع ذكر أبرز الخصائص والسمات.

المرحلة الثالثة: تمتد من أواسط أربعينيات القرن العشرين إلى ثمانينات القرن العشرين وأهم ما ميز هذه المرحلة هو ظهور المسرح الاشتراكي والمنهج البريختي ومسرح العبث، وظهرت على مستوى النقد ظاهرة تأصيل المسرح العربي.

ما بعد المرحلة الثالثة: منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين، وهي علامة الانهيار. يقول فرحان بلبل عن هذه المرحلة ((لقد كتبت نصوصها وابتكرت أشكالها وعالجت موضوعاتها. فقالت كل ما وجب عليها ان تقوله وكل ما تمخض عنه طموحها، فبدأت تفقد حيويتها فالجديد الحي صار قديما باهت والأسلوب الجميل الفاتن صار معادا مملا، واذا بالأعمال المسرحية التي قدمت حتى نهاية العقد هذا تجرجر نفسها دون حرارة، وأخذت الصالات تفرغ

من المتفرجين، واخذ التصفيق يخفت، والتأييد يتحول الى صمت يتضمن شيئا من الملل وشيئا من الاستهانة))[1] وأهم ما ميز هذه المرحلة ظهور المسرح التجريبي.

وما يمكن أن ألاحظه على ما قدمه فرحان بلبل في هذا الاتجاه، هو عدم تقيده الدقيق بالتواريخ والاهتمام الاكبر بالمضامين والخصائص والسمات، إضافة الى تقسيم المسرح الى مراحل ، معطيا كل مرحلة حقها من العناية والشرح وذكر للأعمال المسرحية والنقدية التي تضمنتها.

غلبة التحليل الوصفي والأسلوب الأدبي على نقده، وفيه غياب واضح للمصطلحات المسرحية والمتخصصة.

غياب نماذج تطبيقية، يشفع بها ذلك الكم الهائل من المعارف المسرحية الخاصة بالمادة التاريخية.

وان كان سوريا إلا أن دراسته شملت بالحديث والدراسة كل الأقطار العربية، فقد كان متفتحا واسع الأفق.

3 ـ حورية محمد حمو:

ونتوجه بعد ذلك إلى ناقدة سورية هي : حورية محمد حمو في كتابها (حركة النقد المسرحي في سورية (1967-1988) الذي قسمته الى مدخل وأربعة فصول . تناولت في التمهيد بدايات النقد المسرحي في سورية منذ خليل القباني حتى عام 1918. وتناولت فيما بعد النقد بين الحربيين العالمتين الأولى والثانية، والمرحلة الثالثة خصصتها للنقد بعد الحرب العالمية الثانية حتى عام 1967،.. وفي ذكرها للقباني لا تكتفي بالتاريخ لحياته وذكر أعماله، وضبط ذلك بالتواريخ مع التحديد الدقيق للأماكن، وإنما تتحدث أيضا عن وظيفة المسرح عند القباني و دوره ، أما في حديثها عن النقد بين الحربين ،فهي تذكر أنه امتاز

[1] المرجع السابق، ص 108.

بالضعف، وتعطي أسباب ذلك وتفصل فيها وتذكر أفضال (كرد علي) على المسرح، فقد انصفه وبعد ذلك تتحدث عن النقد الصحفي من خلال نقد النصوص، ونقد العروض من غير ربط هذه المقالات بتواريخ وأزمنة محددة ،ثم تتعرض الى النقد الفني عند سامي الشمعة. وأخيرا تتحدث عن النقد بعد الحرب العالمية الثانية حتى عام 1967 وقسمت هذه الفترة الى مرحلتين:

ـ المرحلة الممتدة ما بين 1945–1959 وهي فترة تبرز جهود الفرق الفنية، والمسرح الحر وتقديم مختلف العروض الشعرية والنثرية من غير إنكار لجهود أدهم آل جندي وشاكر مصطفى.

ـ المرحلة الممتدة ما بين 1960–1967 وفيها ظهرت المؤشرات التي أدت الى نشاط الفن المسرحي منها : تبني الدولة للمسارح وإصدار كتب المسرح، واهتمام الدوريات و الكتاب به ...يضاف الى ذلك حديثها عن النقد التنظيري من خلال المساهمات النقدية التي نظرت للحركة المسرحية الجديدة،

أما في مجال النقد التطبيقي فترى الناقدة (حورية محمد حمو) أن النقاد المسرحيين قد ركزوا على قضيتين هامتين هما : اللغة والحوار المسرحي، وعلاقة المسرح بالسياسة، ثم تحدثت عن النقد التاريخي من خلال كتاب عدنان بن ذريل (الأدب المسرحي في سورية).

أما الفصل الأول فقد عنونته ب (المؤثرات في النقد المسرحي) من خلال ثلاث عناصر وهي : متغيرات الواقع، والمسرح الغربي ونقده، ونشاط الحركة المسرحية في سوريا، ففي حديثها عن متغيرات الواقع من خلال التحول الذي أحدثته نكبة حزيران 1967 ويتجلى ذلك مستوى التأليف والعمل الفني والنقد المسرحي من خلال :

1– ردة الفعل العفوية والتلقائية.

2–تصوير الواقع السياسي والاجتماعي.

3-اللجوء الى التراث.

4-الاتجاه نحو المسرح السياسي.

ثم تتحدث عن تأثير المسرح الغربي ونقده في المسرح العربي، وهو تأثير واضح جلي تقول فيه الناقدة ((لقد كان للفن المسرحي الغربي باتجاهاته المتنوعة، التأثير الأكبر في الفن المسرحي العربي ونقده، اذا لم يخل قلم ناقد مسرحي من التأثير بالنقاد الغربيين بالطروحات الفكرية النظرية بطريقة مباشرة او غير مباشرة . وقد يعود السبب في ذلك الى انعدام الثقافة المسرحية العربية، وانقطاع جذورها في التربة العربية لذا فإننا لا نستغرب دعوة بعض الدارسين المسرحيين الى ضرورة تمثل شوامخ المسرح العالمي كمرحلة أولى تليها مرحلة الخلق والإبداع، والهدف من وراء ذلك هو التدريب على الفن المسرحي والمساهمة في تنمية ذوق الجمهور وتربيته))[1] وقد حصرت الناقدة مصادر التأثر الغربي في :

1-البعثات العلمية إلى دول أوروبا.

2-وفرة الترجمات المطبوعة من كتب ومسرحيات.

3-الدراسات الأدبية والنقدية.

وبعدها ذكرت الناقدة نشاط الحركة المسرحية في سوريا بداية الستينات والسبعينات من القرن العشرين التي عرفت نهوضا واضحا على مستوى الشكل والمضمون. ولعل السبب في ذلك هو نكبة حزيران 1967. ويتمثل هذا النشاط في النصوص المسرحية و المسارح والعروض المسرحية ،ومن المسارح التي تأسست ذكرت : المسرح العسكري (1960) فرقة أمية للفنون الشعبية 1960، والمسرح التجريبي ،1976 ثم مسارح المنظمات الشعبية

[1] حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية (1967-1988) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1: 1998.

(مسرح الطلائع 1974، مسرح الشبيبة، والمسرح الجامعي 1971)، ومسرح العمال 1975 مسرح الهواة 1970.

أما مسرح القطاع الخاص فتمثلها فرقة (المسرح الضاحك، الفرقة الدرامية، فرقة زياد مولوي، فرقة غنام غنام) ثم تحدثت الناقدة بعدها على المهرجانات المسرحية وتعددها منها: مهرجان البصري الدولي، مهرجان الفنون الشعبية (1971) والمعهد العالي للفنون المسرحية 1977. وتناولت الناقدة حورية محمد حمو في الفصل الثاني أنواع النقد المسرحي، والمتمثلة في النقد التاريخي والنقد الاجتماعي والنقد الفني والنقد الاعتقادي والنقد التحليلي، مرتبة حسب ظهورها في الساحة النقدية العربية.

والناقدة في هذا الفصل اعتمدت على ثلاث عناصر أراها مهمة وهي:

1-اعتمادها على الدراسات الإحصائية من خلال ارتكازها على الإحصاء الذي قدمه زياد محبك لتثبت النصوص المسرحية المؤلفة في سوريا 1945 الى غاية 1985.

2-اعتمادها على جداول دقيقة خاصة بالعروض المسرحية حوت خانات خاصة بزمن العرض، واسم المؤلف واسم المسرحية واسم مخرجها، وعدد العروض المقدمة، وعدد الرواد أي المتفرجين، وفي جميع أنواع المسارح آنذاك بداية من المسرح القومي، ومسرح العرائس ومسرح الشعب والمسرح الجوال.

3-الترتيب الزمني لمناهج النقد حسب زمن ظهورها عند العرب، لكنها تدرسها في كثير من الأحيان- منعزلة عن سياقها السياسي و الاجتماعي .

4-لم تكتف في نقدها على النصوص فقط، بل تعداه الى نقد الإخراج، ونقد التمثيل، والنقد الموضعي، ونقد الشكل والموضوع.

وتناولت الناقدة في الفصل الثالث، قضايا النقد التطبيقي والمتمثلة في اللغة والحوار المسرحي إضافة الى السياسة والمسرح، والمسرح بين التقليد والتجريب، وهي تربط في هذا الفصل بين المسرحية كعمل مسرحي وبين الأدب، وأن النص المسرحي مجرد نص أدبي لكن خلق من أجل العرض، لأنه يتصل بالجمهور فلابد له لكي ينجح أن يعتمد على اللغة والحوار، وأن اللغة الشعرية لم تعد مناسبة للمسرحية المعاصرة. وكذلك الازدواجية في اللغة (الفصحى والعامية) التي أضعفت المسرح، ثم ربطت الناقدة بين المسرحية والواقع السياسي من خلال ما أحدثته نكبة 1967 بصورة خاصة لدى المسرحيين العرب من كتاب ونقاد وظهور المصطلح الجديد (المسرح السياسي) ومفهومه عند النقاد، وتحدثت عن عدم فصل النقاد بين المسرح الواقعي والمسرح السياسي، وركزت على وظيفة الشحن والتنفيس في هذا المسرح، وذكرت بعدها أنواع المسرح السياسي، الممثل في المسرح الدعائي، والمسرح التوجيهي والمسرح التسجيلي، وتناولت في العنصر الثالث التقليد والتجريب، فالتقليد ـ حسب رأيها ـ يبدأ بالمحاكاة اليونانية، ثم محاكاة المدارس الأدبية الأوروبية، والمدرسة الكلاسيكية، وثورة بريخت، ومسرح اللامعقول، والتقليد عندها هو التأثير بالمسرح الغربي بكل مكوناته.

أما التجريب عندها، فيعني إعادة النظر في الشكل والمضمون، وفي التأليف والإخراج والتمثيل والوسائل التعبيرية. لكن الناقدة تشير الى أن هناك من أخلط بين التقليد والتجريب في المسرح العربي من كتاب ونقاد، وتذكر فيها بعد حاجتنا الى التجريب، وتذكر موقف النقاد منه، وتنحاز إليه وتدافع عنه باعتباره هدف من أهداف تأصيل المسرح العربي من جهة وهو أداة من أداوت التواصل مع القارئ.

أما في الفصل الرابع المعنون (قضايا النقد التنظيري) ترى الناقدة في هذا العنصر، أن العرب لم يهتموا بالبحث في جذور المسرح في التراث العربي إلا في العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن، و قد أجمع العرب على ضرورة البحث في أصوله، وقد سجلت الباحثة موقف

العرب الرافض للشكل المسرحي الغربي الذي تراه قد بني على موقف غير متعصب، وإنما هو محاولة للوقوف ضد الرياح المسرحية الغربية الوافدة، وبذلك فهو محاولة للبحث عن مسرح عربي يحمل الهوية العربية بكل مكوناتها ،و ذكرت بعد ذلك الادعاءات التي تقول بافتقار الحضارة العربية للمسرح، وتعرض أراء كل فريق من غير ترجيح أو تغليب رأي على أخر وإنما تكفي بالتعليق.

أما فيما يخص تأصيل المسرح العربي، فترى أنه بدأ يخرج من دائرة التبعية للمسرح الغربي بداية من الستينات، لكنها لم تنفلت بشكل تام عن المسرح الغربي بل إن تلك الدراسات كانت تملك رؤية حضارية تقدمية، وقد بدا من خلال الاعتماد على التراث. وعلى الواقع، وعلى التجريب.

4 ـ عبد الله أبو هيف :

ونبقى دائما في سورية، لكن هذه المرة مع ناقد آخر هو عبد الله أبو، من خلال كتابه (المسرح العربي المعاصر(قضايا ورؤى وتجارب) وهو كتاب جمع فيه مجموعة من المقالات والأبحاث عن المسرح العربي المعاصر خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وقد بدأ بحثه بأهم القضايا، والمتمثلة في التقاليد، وبالتحديد في المسرح العربي المعاصر. وقد ربط المسرح بمختلف التغيرات السياسية والاجتماعية والدولية، من العنف الى المعلوماتية وثورة الاتصالات،ثم تناول التقليد والتجديد في المغرب. ويربط ذلك بالشواغل العميقة والجوهرية (الهوية، التقاليد، التجديد، والتأصيل والمثاقفة؛ ففي مسألة التأصيل يقول الناقد عبد الله أبو هيف ((ليس جديدا ان تشير الى ان قضية تأصيل المسرح العربي تعني فيها تغنيه من حيث الأساس، البحث في هوية المسرح العربي توكيدا لأصالة الثقافة العربية على ان الأصالة تفيد تمثل روح العصر لاشتمالها على عناصر الديمومة والاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية، ونعيد القول ان قضية تأصيل المسرح العربي ليست بحث عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وهذه فحسب بل تتعداها الى صورة حاضر المسرح العربي

ومستقبله، لأن هوية المسرح في أصالته بالتأكيد، والى وقت قريب غمر اليأس او كاد غالبية الباحثين والمسرحيين العرب فالتفتوا عن الماضي الى انخراط كلي في تجربة الغرب المسرحية المأخوذة عن انجاز المسرح اليوناني، فانتصرت فكرة (المثاقفة) في تقديم مسرحيات حسب المفهوم الأوروبي، وخفت صوت التأصيل قبولا لواقع الحال وشاع رأي مفاده أننا ندور في حلقة مفرغة وكادت الدائرة تكتمل في إعلان العجز هنا وهناك عن الهدف المرجو الا وهو خلق مسرح عربي أصيل))[1] ويرى في حضور المسرح في مؤتمرات أدباء العرب قضية هامشية على الرغم من أهميتها الفكرية والفنية، كما أظهر الناقد تجليات أخرى للهوية، من خلال إبداء ملاحظاته حول المسرح القومي من خلال المسرحيين (رفاعة الطهطاوي، رياض عصمت، رشاد رشدي، توفيق فياض، عبد الرحمان الشرقاوي، ومن تلك الإبداعات التي شكلت سبيلا الى وعي الذات،هو الفريد فرج هذا على مستوى الإبداع. أما على مستوى النقد؛ فقد اختار الباحث نقد على عقلة عرسان نموذجا، ويعطي نموذجا آخر للمثاقفة الحضارية المسرحية من خلال (انطونيو بويرو باييخو) و (سعد الله ونوس)، من خلال الثقافة الاسبانية والعربية عن طريق النقل والتناص. ويشير أيضا الى قضية موسوعات الأدب والفن، واجتهاد العرب في البحث عن قاموس عربي للمسرح، ويخصص بعدها حديثا آخر عن مسرح الأطفال في سوريا، مشيرا بعدها الى تطور المسرح العربي في سورية من خلال نوع المسرحيات، وعددها ، وعلى العموم فالناقد في الباب الأول تعرض الى قضايا لها عميق الأثر في واقع المسرح العربي، وكذلك مستقبله من خلال قضية النقد المسرحي والكتابة الموسوعية، ومعاينة تطور المسرح، وتتبع أشكال الخطاب المسرحي لجمهوره العام والخاص (مسرح الأطفال في سورية). كما وقف مليا عند مكانة المسرح في التفكير الأدبي العربي المعاصر، وهو في هذا الكتاب يستعرض بالاستعانة بالمراجع. ثبت للنصوص المسرحية المؤلفة بين (1945 الى 2002)، وثبت للعروض الخاصة بمسرح

---

[1] عبد الله ابو هيف: المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص48.

الطفل بسوري، وثبت آخر للكتب التي تناولت المسرح كليا أو جزئيا، وهو عمل في منتهى الدقة والإتقان، إذ تعتمد على العلم في دراسة الأدب والنقد، لكنه مع ذلك لا يربطها جميعا بتواريخ محددة.

أما في الباب الثاني؛ فقد تعرض فيه وتتبع عددا من المنظورات الفنية حول الثقافة العربية من خلال مظاهر كثيرة نذكر منها (التأليف، النقد، الظاهرة المسرحية، والظاهرة الاجتماعية، نظرة الاستعراب إلى المسرح، الترجمة والتعريب، التبادل المسرحي العربي والدولي، علاقته بالفنون الأخرى، الثقافة والتثقيف،مشكلات التواصل المسرحي العربي، المسرح الغنائي، مسرح الأطفال، التراث، التظاهرات، الروافد العلمية) وقد عالج جميع هذه العناصر، و لم يخرج عن إطار الهوية القومية، وقد تعرض الناقد في الباب الثالث للنظر في تجارب المسرح العربي من حيث التأليف والبحث والنقد، وهي تجارب لم تأت صدفة، وإنما انتقاها الناقد بعناية،وهذا دلالة على الإبداع المسرحي العربي المعاصر، وقد اختارها من بين عشرات الأبحاث والمقالات والمراجعات النقدية المكتوبة عام 1970، حتى صدور كتابه، وهذه التجارب التي تناولها لا تخص سورية لوحدها، أو أي قطر عربي آخر، وإنما هي تجارب متعددة؛ فمن المغرب العربي نجد الجزائر والمغرب وتونس، ومن تجارب المشرق العربي نجد مصر ولبنان وفلسطين وسوريا والعراق، وهذه التجارب تعد بمثابة العلامات، لأنها من تيارات مختلفة أولا، ومن أجيال متعاقبة ثانيا، ومن مستويات متباينة في التأصيل والتجريد ثالثا.

وهو في هذا الكتاب لا يفرق بين البعد القومي والبعد الجمالي، كما أنه في هذه الدراسة لم يكن ذاتيا بل لجأ إلى التزام المنهج الاجتماعي والموضوعي في قراءته للمسرح العربي المعاصر، من خلال دراسة علي عقلة عرسان وعدنان بن ذريل وفرحان بلبل وعبد الفتاح قلعة جي، ولا تزال الى اليوم أسئلة المسرح العربي مطروحة على وجدان المثقفين والمسرحيين العرب((ولا تزال أسئلة الكتاب راهنة، وضاغطة على وجدان المثقفين

والمسرحيين العرب حتى اليوم. كما هو الحال مع شؤون الهوية والتأصيل والمثاقفة ووعي الذات وثنائية التقاليد والتجديد وسواها، وقد بينت سعي الحشد الأكبر من المسرحيين العرب لخوض غمارها العاصفة في معمعان التنوير والتقدم، إذ أصبح المسرح العربي المعاصر حقيقة حية ورافدا من روافد تراث الإنسانية، على الرغم من المشكلات التي رافقت نهوضه، مثلما حرصت على أن تكون مواد الكتاب أقرب إلى السجل التاريخي والفني والفكري لمعاينة الإنجاز المسرحي العربي نحو أصالته، وإنجازاته البادية للعيان))[1]، وباختصار فهذا الكتاب سجل تاريخي وفني وفكري لجميع ما تحقق من إنجازات في المسرح العربي خلال قرن ونصف من الزمان.

5 ــ عمر الدسوقي :

وإذا انتقلنا إلى مصر نجد كثير من النقاد من اهتم بالنقد المسرحي من الناحية التاريخية، ومن هؤلاء أذكر عمر الدسوقي في كتابه (المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها) فقد بدأ كتابه في البحث عن نشأة المسرحية وتاريخها من خلال المسرح اليوناني إلى غاية موليير،وبعدها انتقل إلى الحديث عن المسرحية في الأدب العربي القديم، ثم تناولها في الأدب المصري الحديث سواء كانت شعرية أو نثرية.

وتحدث فيما بعد عن المدارس الأدبية الغربية بشيء من التوسع كالكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية، وفي هذا المجال يرى أن العرب قلدوا هذه المدارس تقليدا أعمى ((لأن كثيرا من أدبائنا المحدثين يقلدون هذه المدارس من غير أن يلموا بنظرياتها، وأصبح أدب شبابنا تقليدا ممسوخا لأدب الغرب، فعرفت بها تعريفا مسهبا أحيانا وموجزا احيانا حسب ما يتطلبه المقام، وذلك ليسهل على القارئ الحكم على ما يقرأ، والتعرف على

(1) المرجع السابق، ص483.

خصائص الألوان الأدبية التي يطلع عليها))[1]، وختم دراسته بأنموذج يتمثل في تحليل نقدي لمسرحية (مجنون ليلى)لأحمد شوقي وهي بمثابة الدراسة التطبيقية لما تناوله من قواعد وأصول.

ومن الملاحظات التي يمكن تقديمها لهذا الكتاب ؛هو التقيد بالأزمنة من خلال ذكر التواريخ، وربط كل مرحلة أو نقد بحدث تاريخي وزمن محدد، مع ذكر الظروف التي مرت بها البلاد العربية على المستوى السياسي، والاجتماعي بوجه خاص.

– لم يتوسع كثيرا أثناء دراسته للمسرحية في الأدب العربي الحديث، مكتفيا بأهم المحطات التي تعينه على توضيح الرؤية الخاصة بتطور الأدب في هذه المرحلة.

– هناك توسع واضح في حسن اختيار النماذج المسرحية العربية الحديثة النثرية والشعرية على حد سواء والتعليق عليها.

6 ـ عبد القادر القط:

ومن القراءات التاريخية للمسرح العربي في مصر أيضا، نذكر مثالا لناقد آخر، هو عبد القادر قط في كتابه (من فنون الأدب المسرحية)، يبدأ حديثه في هذا البحث عن عناصر المسرحية من خلال الحدث والشخصية والصراع والحوار، كل عنصر قدمه لوحده، أو بمعزل عن بقية العناصر الأخرى، وهذا ما أدركه الناقد في عنصر (بناء الشخصية) وهو ما عناه بقوله ((فليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات ولا الشخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها أو منها أفعال وتبدر منها أقوال تحقق لها وجودها الإنساني، وليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها، ولكنه يهدف من ورائها إلى خلق (بناء) مسرحي كامل بنشئته خطوة خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، حتى إذا اكتمل

[1] عمر الدسوقي: المسرحية في نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت) مقدمة الكتاب.

البناء اكتملت تلك العناصر معه، وتضافرت في نقل (تصور كلي) لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تنطوي عليه من رموز ودلالات))[1]، وهي تعتمد بالأساس عنصر التشويق، والوحدات الثلاث، والنهاية الحاسمة، أو النهاية المفتوحة، وفي آخر هذه الدراسة يعطينا نموذجا تطبيقيا من خلال مسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي، وبعدها يذهب في مقارنة بين شكسبير وأحمد شوقي من خلال دراسة أوجه التشابه والاختلاف،وكان الأجدر البحث عن التناص بينهما من خلال هذه المسرحية، أو دراسة التأثير والتأثر عن طريق المثاقفة، ويعطي مثالا آخر من الشعر المسرحي من خلال مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر صلاح عبد الصبور، يقول عنها عبد القادر القط ((لجأت مسرحيتنا الأولى إلى شخصية تاريخية حافلة في نشاطها الفكري والصوفي بالدلالات والرموز فاتخذت منها مادتها وموضوع قضيتها وصراعها))[2] وقد فضل الناقد دراسة الجانب الروحي والاجتماعي لتلك الشخصية وجعلها محور قضيته وهي قضية الالتزام، وأغفل دراسة الجانب الأسطوري لهذه الشخصية ،ثم يحلل بعدها مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم و(بيت الدمية) للكاتب هنريك إبسن، وهو في تحليلهما يعتمد على عناصرهما وعلى مضمونهما، ويعرض بعد ذلك ما طرأ من تجديدات على التأليف المسرحي، خرج فيه المسرحيون على كثير من المبادئ، استجابة لطبيعة المسرح من جهة، ولتأثر التأليف المسرحي بنظريات خاصة في الأدب والفن مثل، المسرح الملحمي لبرشت.

7 ـ محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم:

ولا نبرح مصر ففيها ناقد آخر قرأ المسرح بالمنهج التاريخي الإيديولوجي، وهو محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم في كتابه (المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث) ويتناول هذا البحث المسرحية (المسرحية الإسلامية) في كثير من جوانبها بداية من التعريف

---

(1) عبد القادر قط: من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص127.

بها، وتاريخ ظهورها، ومحاولة حصرها وتصنيفها، وأيضا الترجمة لروادها وأعلامها، والحديث عن اتجاهاتها وكذلك الحديث عن المواضيع التي تناولتها، ومدى تأثير ذلك على تنوعها، وانفصامها،وأيضا تتبع المراحل والأطوار التي مرت بها،والنظر والبحث في أخطائها وانحرافاتها، يضاف إلى ذلك تقديم دراسات تطبيقية لمختارات من أدبها كما يعني بخصائصها المستنبطة منها، وقد تناول في الباب الأول فن المسرحية من مقوماتها وتطوره، منذ نشأته حتى اليوم، وقد جاء في الفصل الأول الحديث عن المقومات الفنية للمسرحية من خلال تعريفها المسرحية والأدب، الفن المسرحي، بناء المسرحية، تصنيف المسرحية.

أما الفصل الثاني فتناول فيه الناقد المسرحية في الآداب الأجنبية من خلال العناصر الآتية (بذورها من فجر البشرية في ظل الحضارة القديمة) في الحضارة الإغريقية، تطور المسرحية بعد الإغريق حتى العصر الحديث، ويتحدث في الفصل الثالث عن المسرحية في الأدب العربي من خلال نشأتها وتطورها،التي ربطها بمارون النقاش من خلال مسرحية (البخيل) عام 1848، وتناول بعدها أول الكتابات عن التمثيل والمسرح باللغة العربية، بداية من نهضة المسرح المصري وتطوره؛ فأدب المسرحية العربية من خلال معالمه وأشهر أعلامه، من خلال أوليات المسرح، ممثلة في: خليل اليازجي، عبد الله بن النديم، أبو خليل القباني، إبراهيم الأحدب الطرابلسي، نجيب الحداد، إبراهيم رمزي، محمد عثمان جلال، حافظ إبراهيم، أحمد شوقي... إلخ.

أما الباب الثاني فقد عنونه بـ: (مقدمات المسرحية الإسلامية)، تناول في الفصل الأول الإسلام والفنون الجميلة، وحاول الدفاع عن وجهة نظر الإسلام في نظرته إلى الفن، ويحال أن يدفع عنه تهمة معاداته للفن، وتهمة العداء والرفض لفن المسرح بوجه خاص، وفي ذلك يقول: ((فالإسلام بهذه المزايا الجوهرية التي تنطق بها نصوصه ـ وما أتيت بها إلا بالقليل من كثير ـ و هو دين العدل المطلق في كل شيء ، دين الطبيعة والواقع فيما يسن ويشرع ومن ثم كانت وتكون نظرته إلى الفنون هي تلك النظرة الوسط المتوازنة لا تطرف

بالمنع والتحريم، ولا تطرف بالإباحة المطلقة، وترك الحبل على الغارب للمنحرفين بالفنون عن غايتها البريئة النظيفة، إنها نظرة عادلة فاضلة متيقظة إنها مزيج من السماحة ورحابة الصدر، ومن الالتزام في الفن بالمثل العليا، والقيم السامية والأهداف النبيلة التي تنسجم مع ما فيه جمال وإبداع والإسلام (من الوجهة العلمية) والتطبيقية والتاريخية دين نهضة إنسانية كبرى ورقي فكري وإبداع حسي أحيا أمة من العدم وأقام دولة شامخة البنيان وشيد مدينة ثابتة الأركان، ترتكز على دعامتي المادة والروح وتأتلف فيها الدنيا بالدين وكتب تاريخا ناصع الصفحات بالإنجازات والانتصارات في شتى الميادين... جاء الإسلام فوجد فنون قديمة، فاحتضن جوانبها الصالحة ونفى جوانبها السيئة المدمرة للعقل والنفس والإنسانية وتولدت في ظل حضارة الإسلام فنون جديدة، وكلا النوعين تطور وارتقى ونما وترعرع وازدهر في كنف المدينة الإسلامية أيما ازدهار))[1]، ومن ذلك فن الشعر والغناء والتصوير والخط والكتابة.

أما الفصل الثاني فعنونه ب(الإسلام وفن المسرح في العصور الوسطى) بدأ بالحديث عن ظاهرة خلو اللغة العربية من الأدب المسرحي وأسبابها، وكذلك غياب فن المسرح عن العصر الإسلامي في عصوره الأولى، وقد عاد الناقد إلى الأدب الجاهلي للبحث عن أسباب الظاهرة ثم البحث عنها في الأدب الإسلامي والمجتمع الإسلامي، ويعتبر هذا الفصل مسرفا في الطول، ويعود سبب ذلك في رأي الناقد إلى:

1- زاوية إمكان (نشأة المسرح) في كل من البيئتين الجاهلية والإسلامية.

2- زاوية إمكان (نقل المسرح) إلى كل من هاتين البيئتين.

وهو في هذا الفصل يعرض مختلف الآراء في تعليل ظاهرة عدم وجود المسرح في البيئة العربية، ويطرح رأي المستشرقين ورأي العرب في هذه الظاهرة. والناقد في هذا الفصل

---

[1] محمد عبد المعنم محمد عبد الكريم: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث "مخطوط"، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1978، ص68، 69.

ويربط المسرح بالزمان وظروف البيئة العربية من الناحية التاريخية والجغرافية والاجتماعية وهي من خصائص النقد الاجتماعي.

أما الفصل الثالث فتناول فيه (الظواهر التمثيلية التي عرفتها الحضارة الإسلامية) منها احتفالات الشيعة بذكرى استشهاد الإمام الحسين، والقصص الشعبي، وخيال الظل، ويتناول في هذا الباب الثالث من هذا الكتاب، نشأة وتطور المسرحية الإسلامية، والمسرح الإسلامي، وقد عالج في الفصل الأول، الإسلام وفن المسرح في العصر الحديث ويرى كما ذكرت سالفا أن المسرح وفد عن العرب في النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري (1263هـ/1847م) ولكنه خلاف الدارسين والنقاد الذين تناولتهم بالدراسة، الذين اعتبروا المسرح فنا دخيلا عن الأدب العربي، فن مستحدث وجد عدم القبول له في البيئة العربية ووصل في بعض الأحيان إلى الرفض باعتباره أداة من أدوات المستعمر،ورمز من رموز الغزو الثقافي.

أما ناقدنا فيرى غير ذلك، يقول عن هذا الوافد الجديد (فن المسرح) ((فلم يكن وفوده غريبا ولا شاذا بل تم ذلك في سهولة ويسر كأنما كان أمرا متوقعا، وكأنما المجتمع الإسلامي منه على ميعاد، ولم تنكره عقول المسلمين، ولم تثر عليه نفوسهم، ولم تستغربه أذواقهم، ولم تنفر منه طباعهم، ولم يحس مسلم من خاصة المسلمين أو عامتهم أن شيئا مخالفا للإسلام قد حدث بل الأمر بالعكس، وجد فن المسرح ترحيبا وارتياحا، وصدرا رحبا وطبعا ألوفا وعقلية متفتحة))[1]

وقد تعرض في الفصل الثاني إلى ظهور المسرحية الإسلامية في مصر وتطورها، ويرى من زاوية إديولوجية مفهوم المسرحية الإسلامية أنها ((المسرحية ذات اللون الإسلامي أو ذات الاتجاه الإسلامي في الموضوع والحوادث والشخصيات، ويمكن تعريفها أيضا بأنها المسرحية التي تقدم حدثا إسلاميا، أو شخصية إسلامية أو تحتوي على مضمون إسلامي

[1] محمد عبد المعنم محمد عبد الكريم: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، ص: 142.

من خلال معالجتها لموضوع ما؛ فالمسرحية التي تعرض لحدث إسلامي كالمسرحيات التي اتخذت من أحداث الإسلام الكبرى موضوعات لها كغزوة بدر، وهجرة الرسول وفتح الأندلس، وموقعة المنصورة وموقعة عين جالوت...)) [1] وينتقل بعدها إلى ذكر مراحل المسرحية الإسلامية وروادها والتعريف بأهم نتاجها، وهو هنا يقسمها تقسيما زمنيا محددا من ذلك:

1- مرحلة البواكير ما بين عامي: (1891-1914م).
2- مرحلة النضج ما بين عامي: (1915-1939).
3- مرحلة الرواج ما بين عامي: (1940-1961 م).

ويذكر فيما بعد نموذجا يجسّد فيه المسرحية الإسلامية في الأدب العربي من خلال النسمات الإسلامية في مسرحية (علي بك الكبير) لأحمد شوقي و(أميرة الأندلس) و(العباسة أخت الرشيد) و(جميل بثينة) وغيرها من المسرحيات الإسلامية الكثيرة.

أما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان (المسرح الإسلامي نشأته وتطوره وأعلامه) من خلال العناصر التالية: مراحل نشاط المسرح الإسلامي يذكر فيه عبد الرحمان الساعاتي ومسرحه الإسلامي، ومحمد عثمان ومسرحه الإسلامي أيضا، فالأزهر والمسرح الإسلامي، وفي آخر الفصل تناول المسرح المدرسي وصلته بالمسرح الإسلامي، ويربط هذه المراحل بتواريخها، وجهود أصحابها،وربط أعمالهم وجهودهم بظروف البيئة المحلية وكذا السياسية والاجتماعية.

ويتناول في الباب الرابع أدب المسرحية الإسلامية،اتجاهاته وموضوعاته العامة ومختارات منه للنقد والموازنة، وقد بدأ مع مسرحية قصص القرآن، ومسرحية السيرة النبوية ومسرحية البطولة الإسلامية والمسرحية الخلقية وأخيرا المسرحية الخيالية ذات المضمون الإسلامي، وقد بين أن أدب المسرحية الإسلامية ظهر في إطارين واضحين هما:

[1] المرجع السابق، ص 150.

1-إطار تاريخي: وهو الأكبر، وهو ما كانت موضوعاته من التاريخ الإسلامي قبل العصر الحديث.

2-إطار عصري: وتدخل فيه المسرحيات التي عالجت أوضاع المجتمع الإسلامي الحديث وتتناول أحواله الراهنة.

وفي تحليله للمسرحيات يعتمد على المضمون وعلى عناصر المسرحية من حدث وعقدة وشخصيات، وتناول في الباب الخامس (قضايا ومشكلات في المسرح الإسلامي والمسرحية الإسلامية) من خلال الشخصيات المبجلة والعنصر النسائي والضعف الفني وضعف المضمون، والمسرحية الإسلامية والمذاهب الفكرية والفنية، وتحدث أخيرا عن مستقبل المسرحية الإسلامية.

8 ـ صالح لمباركية:

أما عن الاتجاه التاريخي في النقد الجزائري، فنجد كوكبة من النقاد والدارسين، أحاول أن أذكرهم على سبيل المثال لا الحصر، ومن بين هؤلاء الدارسين اذكر صالح لمباركية – رحمة الله عليه- من خلال كتابه (المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، وقد تناول في هذا الكتاب نشأة المسرح في الجزائر مع دراسة أبرز رواده، وأهم نصوصهم المسرحية المكتوبة وفي ذلك يقول: ((تضمنت النشاة دراسة حول تاريخ المسرح في الجزائر والذي يعود إلى فترة الوجود الروماني في هذه البلاد، والحركة المسرحية التي سادت تلك المرحلة، وما تناولته الدراسات النقدية حول علاقة الجزائريين بالمسرح الروماني مع عرجت على المسرح العربي بشكل عام ومدى أصالته والأشكال التعبيرية العربية القريبة من المسرح الغربي، وهذا حتى بعد الحكم العثماني للجزائر، ثم المسرح في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي والدوافع التي أدت في فترة الاحتلال إلى تطور هذا الفن، ثم بروزه في

مطلع القرن العشرين في سياق الحركات الثقافية التحررية بعد الحرب العالمية الأولى، وما قام به رجال المسرح في بعث النهضة الفكرية والثقافية في البلاد عن طريقه)). [1]

وقد ذكر مجموعة من الرواد المسرحيين الجزائريين الذين أسسوا الحركة المسرحية في الجزائر، كما أنه عرض النصوص المسرحية العربية، من نشأة المسرح بالجزائر إلى سنة 1972، عرض توثيقيا بيبلوغرافيا، في مراحل ثلاث هي ((مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية، والمرحلة التي سبقت نوفمبر 1954، والمرحلة الثالثة شملت النصوص التي جاءت بعد ثورة نوفمبر 1954 حتى سنة 1972 وهذا السرد البيبلوغرافي أعطى لنا صورة عامة حول النصوص المسرحية الجزائرية التي حاول فيها مؤلفوها التعبير عن المراحل النضالية التي مرّ بها الشعب الجزائري)). [2]

وقد ربط الباحث صالح لمباركية هذه المعلومات بإطارها الزماني وبحدودها الجغرافية من ناحية، كما أنه لم يغفل الحديث عن ظروف البيئة السياسية والاجتماعية التي كان لها كبير الأثر في الإبداع المسرحي، وقد عزز هذه الدراسة بالإحصائيات والجداول التي كان لها الأثر الطيب في نجاح هذا البحث من خلال وضعه لجدول عرض فيها المدن التي أقام فيها الرومان المسارح، فكان يذكر المدينة وعدد المتخرجين، والحقبة الزمانية وفي جدول آخر يعرض المسرحيات الفرنسية المقدمة في الجزائر، من خلال ذكر المؤلف، وعنوان المسرحية، وتاريخ عرضها.

وأما في حديثه عن الرواد فأحيانا يطول وأحيانا يقصر، فقد لا يتجاوز الحديث عن أحد المسرحيين الجزائريين سوى ثلاثة أسطر، مثل الطاهر علي الشريف، وقد تتعداه إلى صفحات كما عند رشيد قسنطيني، وهو في ذكره لهذه الشخصيات كأنه مؤرخ يذكر حياتها

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى عين مليلة–الجزائر، دراسات في المسرح 01–2005، ص 06.

[2] المرجع نفسه ، ص 06.

ومؤلفاتها واحتكاكها بالمجتمع، وأهم انجازاتها الأدبية، نصوصا كانت أم عروضا واحتكاكها بغيرها من الشخصيات الفنية إلى غاية وفاتها.

9 ــ إدريس قرقوة:

ومن الدراسات الأخرى اذكر كتاب إدريس قرقوة بعنوان (الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق)، درس فيها المسرح الجزائري من النشأة، وقد ذكر أن المسرح الجزائر نشأ تراثيا، بينما نشأ مقلدا بالخليج العربي، وفي ذلك يقول قرقوة ((فقد وجدنا أنفسنا ملزمين على دراسة الظاهرة المسرحية في الجزائر منذ النشأة والتكوين (البدايات الأولى للمسرح الجزائري) ولن يتأتى لنا ذلك إلا بالتاريخ للمسرح عندنا– وقد أشرنا إلى النشأة التراثية للمسرح بخلاف نشأة المسرح بالمشرق العربي الذي بدأ مقلدا مترجما ومقتبسا لنصوص غربية أوروبية ثم تطرقنا إلى أهم اتجاهات الكتابة المسرحية في الجزائر غلى غاية سنة 1962 واستقلال الجزائر))[1] والباحث وإن كان يرى في بحوث الدراسين قبله أنها لم تركز على الظاهرة المسرحية، وإنما اكتفوا بالوصف والتاريخ في قوله:((إن معظم الدراسين للمسرح الجزائري لم يركزوا على الظاهرة المسرحية في الجزائر، وإنما تناولوا بالوصف والتاريخ له دون النقد والدراسة))[2] وهو نفسه يقع في هذا الخطأ فهو يؤرخ للحركة المسرحية في الجزائر بداية من 1921 يتأسيس فرقة (جمعية الآداب والتمثيل العربي) ويتبع الظاهرة المسرحية إلى آخرها، ويذكر تاريخ إنشاء الفرق المسرحية، أو تاريخ قدومها، وتاريخ المسرحيات، وزمن تقديمها أو عرضها، وما يشفع له أنه ذكر مسرحية إبراهام دنينوس (نزهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق)، عام 1848 التي لم يشر إليها الباحثون من قبل، واكتفوا بقولهم أن المسرح العربي مجرد تقليد للغرب أو أنه فن مستورد، وبعد ذلك يذكر الباحثون عوامل ظهور فن المسرح بالجزائر،وأخيرا يذكر اتجاهاته ودوافع استلهام

---

(1) إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والإفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 09.

التراث في المسرح الجزائري ويتعرض في الفصل الثاني لـ(لمسرح الجزائري بعد الاستقلال) تعرض فيه إلى المسرح بعد التأميم، وفي ظل اللامركزية ومن ثم تحوله إلى أداة في خدمة النظام الاشتراكي السائد في ذلك الوقت، وتحدث بعدها عن التحولات التي شهدها هذا المسرح بعد الثمانينات أو ما يعرف بأزمة المسرح الجزائري، وتناول الأطر العامة التي وضعت فيها الحركة المسرحية؛ فهناك مسرح الدولة أو ما يسمى بالمسرح المحترف، وهناك مسرح الهواة ثم مسرح التعاونيات المسرحية، وكيف أسهمت هذه الأطر في تنمية الحركة المسرحية بشكل عام.

10 ــ نور الدين عمرون :

أما الباحث نور الدين عمرون في كتابة (المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000) الذي تناول فيه موضوع الكتاب في ثلاثة مراحل من تطور المسرح العربي في الجزائر. وقد بدأ دراسته هذه بالبحث عن ما قبل الحضارة الرومانية فيما أطلق عليه (عمرون) بعروض الفرجة، وزمن الشعائر والطقوس التعبدية، وبعدها يتحدث عن الفرجة الفنية في العهد العربي الإسلامي من خلال الشعر والخطابة اللذان ظهرا وتطورا بشكل كبير لدى العرب، الذين تجسدت عندهم ظاهرة التمسرح من خلال الشاعر الممثل، والخطيب أو القاص والنص، والمتفرج، وقد تناول في القسم الثاني المسار المسرحي الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي وانتشار المسرح بالمفهوم الأوربي، ((واذكر هنا أول بناية مسرحية شيدت سنة 1953، وقد افتتحت القاعة لعرض مسرحي بعنوان: (الجزائر سنة 1830-1853)للكاتب الكابتن ديكور، وبعد ذلك اعتمدت العروض المسرحية في الجزائر في عهد السلطات الفرنسية إلى ريبرتوار المسرح الفرنسي من إبداعات موليير، وكورني وراسين وبعض المسرحيين الأوربيين، وحاولت السلطات الفرنسية إغراء بعض المثقفين والفنانين لزيارة الجزائر وفعلا لبى الدعوة عدة فرق مسرحية وشخصيات فنية مثل: (سارا برنار، وموباسان، وأشرف فيكتور هيجو على رئاسة

جمعية المسرحيين الجزائريين))[1] وذكر الباحث أمرا مهما؛ أنه بعد الحرب العالمية الأولى ودخول المستوطنين إلى الجزائر، وكان من بينهم فئة مثقفة أسهمت كثيرا في الإبداع الفني، كما ظهر مبدعون جزائريون أمثال كاتب ياسين، وحسين بوزهر.

وقد ذكر بعدها العروض المسرحية الأولى لمحمد رضا المنصالي، والعروض المقتبسة من المسرح الفرنسي من طرف محي الدين باشطارزي، ورشيد قسنطيني وقد لاقت رواجا واستحسانا من طرف الجزائريين.وهو في هذه العروض يتبع المنهج التاريخي من خلال ورودها مرتبة ترتيبا زمنيا وفق عرضها، والأماكن أو المدن التي عرضت فيها مع ردة فعل الجمهور.

وفي القسم الأخير يتعرض الباحث إلى محاولة استغلال الجزائر الهياكل المسرحية وأنشأت أولى الفرق المسرحية عام 1963 ،وأزاحت القطاع الخاص من طريقها، وشاع في هذه الفترة أدب الدعاية الإيديولوجية، وبقيت الكثير من المسارح مغلقة إلى ما بعد 1973. وبعد هذا التاريخ أنشئت ست مسارح جهوية،بدأت تنتج مواضيع سياسية واجتماعية واقتصادية، وبدأت الصراعات الفكرية تظهر فوق الركح بإيعاز من السلطة الحاكمة كما يذهب إليه الباحث، وفي نهاية السبعينات والثمانينات ازدهر المسرح، بفضل عودة الإطارات المتخصصة من خارج البلد، وأنتجت مواضيع جديدة واهتمت بالتمثيل والإخراج والسينوغرافيا، فكان من نتائجها عروض فنية تشبه تلك الموجودة في لندن وباريس وموسكو.

وأهم ملاحظة يمكن إبداؤها أن الباحث أشار إلى المسرح التكويني في الجزائر الذي لم تتناوله الدراسات التي سبقته ماعدا بعض المقالات الصحفية ،على الرغم من كون العروض المسرحية كانت في أغلبها من مؤلفين عالميين ومخرجين محترفين وممثلين من طلبة التخرج. وتطرق الباحث إلى تخصيص الدولة لمعهد متخصص في التكوين المسرحي العالمي سنة1991. وبعدها ذكر عروض المؤسسات الرسمية(القطاع العام)، وحاول تحليل

[1] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص 09

بعض المسرحيات سواء كانت عالمية أو مسرحيات معروضة. درسها من حيث المضامين والأفكار العامة و أهدافها. و حلل تلك العروض تحليلا حديثا مع ملخص إخراجي لكل عرض مسرحي بالاستعانة بالمراجع والمؤلفين والزملاء.

11 ـ عز الدين جلاوجي :

أما عز الدين جلاوجي في كتابه(النص المسرحي في الأدب الجزائري) فقد تناول المسرح تناولا تاريخيا من خلال النشأة والتطور، فعاد به إلى جذوره الأولى أو بالأحرى إلى بداياته الجنينية، والمقصود هنا مرحلة ما قبل التاريخ، من زمن الفراعنة والفينيقيين والأمازيغ واليونان، وقد تتبع في ذلك جميع المنابع والأصول بداية من المنابع الغربية القديمة والشرقية الحديثة، ويرى جلاوجي في رده على عبد المالك مرتاض حول عراقة الفن المسرحي الجزائري، فمرتاض يرجعها إلى بداية القرن العشرين، وعلى أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية بالجزائر لكن جلاوجي يخالفه قائلا: ((إن هذا الرأي في اعتقادنا يجانب الصواب لأن المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا والذي نرى بينهما نجمة كبرى ، هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها، وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في كل مناحي الحياة ولذلك دار في خلدي أن المجتمع الجزائري وهو أعرق المجتمعات على وجه الأرض، قد عرف المسرح قطعا، مما دفع بي إلى عدم الاطمئنان إلى ما جاء في هذه المؤلفات وإلى البحث في مضان تاريخية مختلفة، وسأتعرض لما وصلت إليه في بداية هذا الفصل محاولا تحري الدقة والموضوعية))[1]، وما يمكن أن أقول في هذه الرؤية أنها مستعجلة فيها الكثير من الغلو الذي لا يسنده دليل، ولا تثبته الوقائع، وإنما هي مجرد تخمينات، حاول أن يسقطها على

[1] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبته الجزائر العاصمة الثقافة العربية 2007، ص 25.

قراءته للمسرح الجزائري قديما، واعتقد أنها رؤى قسرية في تأريخها وانتمائها من خلال المسرح الجزائري والجذور غير العربية، لكنه في هذا الفصل يسلك فيه سلك المؤرخ الذي يتتبع الأحداث والتواريخ تتبعا دقيقا حسب تطور فن المسرح، وهو في ذلك يعطي خصائص البلدان والحضارات التي ساد فيها، ومختلف البيئات الاجتماعية على وجه الخصوص، ليصل به إلى غاية العصر الحديث قبل الثورة وبعدها،وتناول في الفصل الثاني مضامين النص المسرحي من خلال المسرحية التاريخية والمسرحية الاجتماعية والمسرحية الثورية والمسرحية الجزائرية والأرض، والمسرحية الإيديولوجية والمسرحية الفكاهية.

أما الفصل الأخير، فقد خصصه للدراسة الفنية لنصوص المسرحية حسب المناهج النقدية الحديثة، مكتفيا بأربع مسرحيات، اعتقد أنها ناضجة، وقد عرض فيها لعناصر المسرحية، وهي: اللغة المسرحية والشخصية والمكان والزمان، والشيئية، والحوار وهذه المسرحيات هي: (الهارب) لطاهر وطار، و(حنبعل) لأحمد توفيق المدني، و(الباب المفتوح) لمحمد واضح و(البشير) لأبي العيد دودو، ومن النقاد الآخرين الذين قرأوا المسرح وفق المنهج التاريخي أذكر عدنان بن ذريل، عبد اللطيف شرارة عمر طالب، علي الزبيدي، أحمد سليمان الأحمد وغيرهم.

علي الراعي نموذجا:

تناول علي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) المسرح من وجهة نظر تاريخية، وجغرافية،حيث اعتمد التقسيم الجغرافي بداية من المشرق العربي ثم الخليج العربي،وأخيرا المغرب العربي،وهذا ما ذكره فاروق عبد القادر أثناء تقديمه للكتاب بقوله:((وقد رسم في كتابه جدارية متزامنة الأبعاد ،اعتمد فيها التقسيم الجغرافي،فبعد القسم الأول بعنوان (الأصول) ويضم فصلين: (التراث والمسرح)جعل القسم الثاني عن المسرح في المشرق العربي،مفردا فصوله لمصر وسوريا ولبنان،والمسرح الفلسطيني ولقسم الأردن،و السودان والعراق، ثم القسم الثالث عن الخليج العربي،ويشمل فصلين عن الكويت والبحرين،والرابع

يضم فصولا عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب،وأخيرا ينهي المؤلف كتابه ببحث عن المسرح العربي والمستقبل))[1]

أما من الناحية التاريخية، فهو يجمع فيه نشاط الأمة العربية في مجال المسرح في كتاب واحد،يجمع فيه هموم الأمة وآلامها، من المحيط إلى الخليج،معتمدا فيها على ما توافر من النصوص،أما تلك البلدان التي لم تتح له الظروف أن يطلع على انتاجها،فقد اعتمد فيها على الغير،وفضل فيها أن يكون ناقدا على أن يتجاهل ذلك الانتاج المسرحي أو يطمس هذه الدولة أو المرحلة حقها من الدراسة والعناية،كما اعتمد الايجاز في التعريف والشرح بالنسبة للدول التي أخذت حقها من الدراسة والعناية،واعتمد التطويل والإسهاب في التعريف بنشاط البلدان التي كان حظها من الدراسة غير كاف((سيجد القارىء أنني أوجزت الحديث نوعا ما عن الأقطار العربية التي أخذت حظا وافرا من التعريف بنشاطها،مثل مصر،بينما تعمدت الاسهاب في كل حالة من الحالات التي وجدت فيها أن التعريف بنشاط بلد عربي آخر لم يكن حتى الآن كافيا،وأبرز هذه الحالات فلسطين وليبيا.))[2]

وكان هدف علي الراعي من هذا الكتاب هو التعريف بالمسرح العربي في الوطن العربي،وقد تحرى في هذا التعريف الشمول والاتساع ،كما دعا إلى بذل جهد أكبر حتى يكتمل هذا التعريف ((وقد سلكت كل السبل المتاحة حتى يكون هذا التعريف أوسع ،وأشمل ما تسمح به الظروف موقنا . مع هذا . من أن جهدا أكبر لا بد أن يبذل في المستقبل لكي يكون التعريف كاملا.))[3]

---

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة،رقم248 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ط2 أغسطس/آب،1999

(2) – المرجع نفسه،ص:29

(3) – المرجع نفسه،ص :30

بينما يتناول القسم الأول (الأصول)الذي يبحث فيه عن أصول المسرح العربي، مبتدئا ب(التراث) في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، خلص فيها إلى أن الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب، لم ترق إلى فن مسرحي، ما عدا ما عرفه المسلمون أيام الخلافة العباسية،فقد عرفوا شكلا واحدا معترفا به من الأشكال المسرحية، وهو(مسرح خيال الظل) الذي ابتدعه ابن دانيال،وذكره الشابشتي في كتاب الديارات[1]ويذكر علي الراعي،أن الخليفة المتوكل((كان أول من أدخل اللألعاب والمسليات والموسيقى،والرقص إلى البلاط،وأنه كان يميل إلى التهريج،والأغاني الهزلية،ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية.))[2]،أما باقي الناس فكانوا يجدون تسليتهم عند القصاصين المنتشرين في طرق بغداد،يقصون عليهم النوادر والأخبار و الغرائب، وكان هؤلاء ذوي هزل ممزوج بلهجات النازلين ببغداد من الأعراب (سكان البوادي)والخرسانيين وغيرهم من الأجناس الأخرى،وفي أحيان أخرى يقلدون العميان والحمير ،ومن أشهرهم ابن المغازلي.[3]

ومن أبرز فنون المسرح العربي فن المقامة الذي ابتدعه بديع الزمان الهمذاني ، وهذا من أهم ما برز من المسرح قديما عند العرب،لكنه كان عبارة عن نصوص مكتوبة،لم يكتب لها أن تؤدى على خشبة المسرح.

ونعود إلى خيال الظل الدي يعتبره على الراعي وافدا جديدا على البلاد العربية من تركيا ،وبدايته بالضبط من سوريا ممثلا في القراقوز،وهي محاولات فنية بدأ بها في العصر الحديث جورج دخول، الذي وفد إلى مصر، غير أن محمد الطاهر فضلاء يرى غير ذلك ؛حيث يورد قصة بديعة لبداية ظهور فن المسرح لدى العرب؛تتمثل في قصة رجل صوفي يرتدي زيهم ،ويتسم بسماتهم،كان يلجأ إلى أسلوب الوعظ والإرشاد،ويتجمع حوله العديد من

(1)– الشابشتي :الديارات،نقلا عن المسرح في الوطن العربي،ص:33

(2)– علي الراعي : المسرح في الوطن العربي،ص :34

(3)– ينظر المرجع نفسه ،ص :34

المريدين،ثم يخرج بهم مرتين إلى خارج مدينة بغداد ،فيصعد على تل مرتفع وينادي في الجمع بأعلى صوته ، قائلا:

((ما فعل الأنبياء والمرسلون؟ أليسوا في أعلى عليين؟

فيأتي الجواب بديهيا من الجميع قائلا:

. بلى ،هم في أعلى عليين.

فيقول الصوفي:

. هاتوا إذن أبا بكر الصديق.

ويتقدم رجل من خاصته،ويجلس بين يديه فيقول له الصوفي: جزاك الله خيرا يا أبا بكر الصديق، فقد عدلت ،وقمت بما فرضه الله،وخلفت رسول الله . صلى الله عليه وسلم . فأحسنت الخلافة،ووصلت حبل الدين، بعد حل وتنازع...اذهبوا به إلى الجنة، إلى أعلى عليين،ويتقدم جمع منهم((وهم يمثلون خزنة الجنة،وزبانية الجحيم)ويأخذون الرجل))[1]

ثم ينادي مرة أخرى :

((هاتوا عمر بن الخطاب .

ويتقدم رجل يمثل شخص عمر،فيقول له الواعظ :

. جزاك الله عن الإسلام يا أبا حفص,فقد فتحت الفتوح،ووسعت الفيء،وسلكت سبيل الصالحين.

(1) . محمد الطاهر فضلاء:المسرح...تأريخا...ونضالا المسرح العالمي المسرح العربي ج1دار الأفاق،وزارة الثقافة 2009 ص ص :209، 210

اذهبوا به إلى الجنة إلى أعلى عليين))[1]

ثم يستمر الوعظ ويأتي بجميع خلفاء بني أمية، بعد الفراغ من الخلفاء الأربعة، يقيم لهم محاكمة عادلة،واحدا تلو الآخر،ثم يبين أخطاءهم للناس،وتنازعهم على السلطة والثروة،ثم يأمر بإرسالهم إلى النار إلا عمر بن عبد العزيز، ثم يحاكم خلفاء بني العباس،بادئا بأبي العباس السفاح، ثم من يقع تحت سلطة هؤلاء...وفي هذه الدعوة،يقول محمد الطاهر فضلاء: ((قد اتخذ لدعوته مسرحا شبيها بمسارح الإغريق القدامى ،ثم اتخذ لنفسه من هذا المسرح شخصية الإله،أو الملاك المكلف من قبل الإله،فيأمر بذهاب هذا إلى الجنة ،وبذهاب ذلك إلى النار،وفي هذا المسرح نجد"قاعة المسرح"و"جمهور المسرح"و"الممثلين للشخصيات المسرحية"و"الحوار المسرحي".))[2]

وهذه القصة لا يوردها إلا هذا الباحث فقط،ولا نجدها عند غيره من الباحثين . في حدود ما وصلت إليه . ويردف محمد الطاهر فضلاء ، قائلا : ((أليس هذا كافيا للدلالة على وجود ذهنية خلاقة في الفكر العربي،والذي تحامل الكثيرون،فوصموه بالبداوة،والعنجهية التي لا تتفاعل مع أسباب ووسائل الحضارة.))[3]

ويعرض في القسم الأول من كتابه" الأصول"في جزئه الثاني " المسرح الشعبي البشري"الذي كان عبارة عن عروض تقدم في الشوارع،وبدايته حسب علي الراعي من قدوم الرحالة"كارستين نيبور"سنة1761، الذي سجل عدة أعمال مسرحية كانت تقام في مصر داخل البيوت والشوارع يدعى فن "الغوازي"،ثم فن "الأراجوز" الذي كان منتشرا في أرجاء القاهرة،و يضيف" نيبور" أن هناك من يستعين منهم بالحيوان لإمتاع المتفرجين،وقد وجد

(1) . المرجع السابق ،ص:210

(2) المرجع نفسه ، ص :211

(3) . نفسه،ص :211

"نيبور"حينذاك عددا كبيرا من الممثلين،من مسلمين ومسحيين،ويهود،وكانت كل المسرحيات باللغة العربية.[1]

وبعد خمسة وثلاثين عاما،يصل إلى مصر سائح آخر من إيطاليا اسمه"بلزوني"الذي سجل لنا بعضا مما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم "المحبظين"، وأول ما شاهده مسرحية قدمتها فرقة شعبية مصرية في حفل أقيم في شبرا عام 1815م،وبعدها بخمسة عشر عاما شاهد لين في أحد الحفلات وصف" لين" خطوطها الرئيسية وشخصياتها،((إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون في الأماكن العامة، و أضاف أنهم يعتمدون على النكات و الحركات الخارجة، وأن الممثلين كلهم من ذكور، ما بين رجال وصبيان، يقدمون الأدوار جميعا الرجالية منها والنسائية))[2]

ويستمر حديث علي الراعي على الرحالة،وقد ذكر أن هناك رحالة أخر اسمه "وارنر"ما شاهده في موسم1874 ـ1875 رأى بحارة مصريين يمثلون فيما بينهم حادثة هزلية محلية، تجسد عادات كبار القوم من تجار وموظفين كبار،يشتركون في إعطاء الرشاوى،وتلقيها[3].

وما يستخلصه علي الراعي من هذا كله((أنه كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل دراما محلية تماما ،خالية من المؤثرات الأجنبية التي أخذت تتعامل على فن التمثيل في مصر منذ بداية القرن التاسع عشر،وما لبثت أن أثرت تأثيرا بارزا في حرفية هذا التمثيل، مما بدا واضحا منذ قيام مسرح "يعقوب صنوع"حتى الآن))[4]

(1) ينظر علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:52

(2). المرجع نفسه،ص:53

(3) ينظر المرجع نفسه، ص:55

(4) المرجع نفسه،ص:55

وهذا يدل على أن هذا المسرح نابع من البيئة التي انتجته، ناطق باسمها سواء في الطريقة الفنية أوفي تركيبة شخصياتها،وهذا دليل على تأثرها بالمسرحية "الظلية"لاغير،وقد ظلت هذه الألوان مسيطرة على أهل البلاد العربية سنوات طويلة،قبل أن يفد المسرح الغربي إلى بلادنا العربية ،على أيد فرق أجنبية،وإلى جانب ذلك كان فن المسرح في بلاد المغرب عبارة عن حلقة تقام في جامع"الفنا"بمراكش،يشبه التمثيل فيها ما كان يحدث من تمثيل المحبظين ، ممزوجا برقص شعبي مخلوط بالأداء التمثيلي الفكاهي،يقول علي الراعي: ((وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفتها الأقطار العربية في مصر والشمال الإفريقي قبل أن يفد اليها المسرح البشري الغربي بوقت طويل))[1]ومن أشكال المسرح المغربي "مسرح الحلقة"و "مسرح البساط" أو "كرنفال" "سلطان الطلبة"

ولم يظهر المسرح العربي المكتوب في رأي علي الراعي إلا في أواسط القرن التاسع عشر،وما منع ظهوره حتى هذه الفترة في رأي علي الراعي أمران:

((أولهما أن العرب الأقدمين لم يقرأوا نصوصا مسرحية قط، لا من فن اليونان،ولا من فنون الشرق الأقصى،فكان المسرح بهذا . كفكرة وفن معا . غير وارد عليهم.الأمر الثاني أن العرب . أشرافهم . كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح،وكانوا يشتغلون به في السر والعلن))[2]

والمهم في هذا كله أن المسرح في المغرب جمع بين حلقات "ألف ليلة وليلة"،وفصول "خيال الظل"و "مسرح التعزية" وغيرها من الأشكال الشعبية الأخرى، وخلق منها تركيبا خاصا صاغها بطريقة أصلية أصيلة، وباللهجات المحلية،وبالمزاج العربي الشعبي أنذاك،الذي يتساوق مع العرف الاجتماعي السائد،التي أضفت على كل هذا التركيب جمالا خاصا،وطعما عربيا خالصا.

(2) . المرجع السابق ،ص :58

(3) . المرجع نفسه،ص:62

أما القسم الثاني من هذا الكتاب ،فقد عنونه علي الراعي ب:"المسرح في المشرق" خصص فيه دراسة منفردة،و مستفيضة عن كل قطر عربي،شمل هذا القسم كل من : مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والأردن والسودان والعراق،يؤرخ لظهور المسرح العربي في كل قطر من الأقطار السالفة الذكر، يبدأ من الرواد الأوائل في كل قطر، مدعما رأيه بالتواريخ ،والعروض المسرحية الأولى، وما تلاها من أعمال مسرحية سواء كانت مكتوبة أو معروضة،ولا يكتفي بهذا القدر بل يعززه،بذكر الفرق المسرحية الوافدة على مختلف البلدان العربية،كما يذكر اسهامات الفرق المسرحية المحلية،في الحركة المسرحية،إضافة إلى جهود الهيئات الرسمية ؛من جامعات، ومعاهد التمثيل المسرحي، ودور مختلف الوزارات، ومدريات الثقافة والإعلام، في تنشيط ،وتفعيل النشاط المسرحي، ولا يخلط علي الراعي بين الأنواع المسرحية، بل يفرق تفريقا واضحا بين المسرح الشعري،والمسرح النثري،وبين المسرحية التاريخية، والمسرحية الاجتماعية، والمسرحية السياسية...دون أن ننسى تتبع الراعي للحركة النقدية التي كانت تواكب هذه الأعمال المسرحية،المكتوبة منها والمعروضة،وتتبعه لهذه الأعمال لا يتوقف عند ذكرها فقط ،بل يتتبع نموها الزماني ،وانتقالها الجغرافي،من قطر إلى آخر،ثم يقدم تاريخ كل عرض مسرحي مشفوعا بالتاريخ،ودور العرض المسرحي الذي قدمت فيه،ومدى النجاح الذي حققه لدى الجمهور،ويدقق علي الراعي في التفريق بين الأعمال الغربية الصرفة الوافدة إلى البلاد العربية،وبين الأعمال المترجمة،والمقتبسة،وبين الأعمال التي تعتمد على التراث العربي كشكل فني يؤرخ لبداية التأصيل المسرحي في العالم العربي،والأهم من هذا كله،تفصيله الدقيق ،وشرحه المستفيض لبعض الأعمال المسرحية العربية الرائدة،دون أن ينحاز لقطر على حساب قطر آخر؛يذكر الأحداث ،ونموها،ومميزات الشخصيات ،معرجا على تأزم الأحداث (العقدة) ثم الحل.

ولا أستطيع من خلال كل ما سبق أن أقدم كل تلك التفاصيل،وأطبقها على كل قطر عربي،لأن الشرح يطول،ونضيع معه في التفصيلات،والجزئيات الدقيقة،وسأكتفي بذكر بلد

عربي مشرقي رائد كنموذج لهذه الدراسة،وما ينطبق على هذا البلد ينسحب على غيره من البلدان، ولا يكون التغيير إلا في الأسماء،والأعمال المقدمة،وتواريخها،وأنواعها المسرحية...وقد وقع اختياري على مصر للأسباب التالية:

1- كون مصر لها الأسبقية التاريخية في ظهور المسرح بعد لبنان

2_ اشتمالها على كل الأنواع المسرحية (الشعرية والنثرية)والأخرى التارخية،الدينية،الاجتماعية ... وحتى التجارية منها.

3_شساعة الرقعة الجغرافية ،الذي أدى إلى تنوع الأعمال المسرحية،وكثرة المسرحيين.

4_التاريخ الأدبي الحافل،حيث يشمل جميع مراحل تطور المسرح،من الترجمة إلى الاقتباس.

5 _ وفرة العروض المسرحية،وتنوعها،وكذا الأعمال المكتوبة(النصوص).

6_ إسهام الهيئات الرسمية من جامعات ومعاهد ووزارات في تطوير الحركة المسرحية.

7 . الامتداد الزمني،حيث تستغرق أكثر من غيرها؛فهي التي تؤرخ لبداية المسرح مع تنوعه،وخصبه،وهي من يمثل بدية التأصيل والإبداع،ولم ينقطع فيها الإنتاج المسرحي بأنواعه إلى الآن.

المسرح في مصر نموذجا:

يؤرخ علي الراعي لميلاد المسرح العربي سنة 1847 على يد"مارون النقاش" من خلال مسرحية "البخيل" التي استوحاها من "موليير"، لكنه كان يتمنى لو التفت الرواد الأوائل إلى التراث الشعبي المسرحي، غير أن وضعهم أنذاك لم يكن يسمح لهم بأن يتعمقوا في التراث،بل كان في أذهانهم أن المسرح الغربي الذي تلقوه هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية،يقول علي الراعي :((ولم يدر في خلدهم أن هناك شكلا أخر للمسرح غير الشكل الغربي يمكن لهم أن يستخدموه،وأن هذا الشكل موجود بينهم قابل للتطوير،قادر على

الخدمة،ومن العسف طبعا أن تطالبهم بذلك،إنما نحن نسجل فقط أن المسرح الذي تمت ولادته على أيديهم كان مسرحا مستوردا منذ البداية))[1]

ويرى علي الراعي أن هناك ضغوط أدت إلى نشأته.

1 . شعور رواد المسرح العربي بشيء من العار لازدهار المسرح الغربي،في حين لا تعرف له الأمة العربية شيئا،إذ لا عهد لها به.

2 . حماس هؤلاء الرواد في جلب هذا الفن، وتأصيله داخل التربة العربية، بهدف تهذيب الأمة ،وإمتاعها، ورفعا لشأنها,[2]

وعند التأريخ لهذا الفن برائده الأول "مارون النقاش" يذكر علي الراعي، أن بدايته كانت متعثرة لعدم ميل أبناء وطنه لهذا الفن، يضاف لذلك عدم معرفتهم به ،وكذلك توفره على عنصر الفكاهة، ومزجه الشعر، و النثر،و الأنغام،لأن هذه الأمور مجتمعة تجلب المتفرج العربي ،فالشعر تفهمه الخاصة، والنثر لعامة الناس، بينما الأنغام ،والموسيقى ،والإنشاد للطرب.[3]

أما الرائد الثاني ،فهو "أحمد أبو خليل القباني"،الذي اعتمد بشكل أكبر على كل ما هو خارج عن النص مثل: الغناء، والإنشاد، والرقص،أكبر من اعتماده على النص، كما اعتمد على القصص،والسير الشعبية.

أما الرائد الثالث فهو "يعقوب صنوع"الذي تدرب قبل أن ينشيء فرقته المسرحية،مثل مع فرقتين مسرحيتين قدمتا من فرنسا، وإيطاليا، زارتا مصر سنة 1870 ثم كون فرقته مسرحية ،وكان يشرف على تدريب الممثلين ،والإخراج، والكتابة،وكان مع ذلك يجمع في مسرحه

(1) . علي الراعي :المسرح في الوطن العربي،ص:70

(2) . ينظر ا لمرجع نفسه،ص :70

(3) . نفسه، ص:70

تصوير الواقع الاجتماعي ويصف التخلف ،وينتقد الظلم الاجتماعي،وقد طعم مسرحياته بالنكات، والفكاهة لتحقيق الفرجة[1]، ويؤرخ لميلاد المسرحية الاجتماعية،على يد "إسماعيل عاصم "بمسرحيته(صدق الاخاء)سنة 1894،ثم يؤرخ لظهور المسرحيات الاجتماعية الأخرى التي تلتها ممثلة في(مصر الجديدة) "لفرح انطوان" 1913 ثم بداية تخلص المسرحية الاجتماعية من كل أثر للاقتباس، أو الاعتماد على المسرحية الغربية على يد "إبراهيم رمزي" التي بدأها بالمسرحية التاريخية، والاجتماعية، والغنائية، نذكـر باكورته الأولى(الحاكم بأمر الله)حوالي 1914 ويواكب هذا المسرحي في الفترة نفسها مؤلف مصري هو"محمد تيمور"،وأهم مسرحياته الأولى (العصفور في القفص) في مارس 1918، وقد كانت في أغلبها أجنبية أحسن تيمور تمصيرها،ثم يظهر كاتب كبير هو"توفيق الحكيم"الذي أعطى للمسرحية العربية احترامها،وقد بدا في كتابة المسرحية في وقت مبكر، فقد أخرج أولى مسرحياته1919 باسم (الضيف الثقيل) وهي مسرحية مفقودة، وأول مسرحية كاملة وصلتنا منه هي(المرأة الجديد)سنة 1923 ،هي مقتبسة المسرح الفرنسي[2]

ثم يؤرخ علي الراعي للمسرح الغنائي بزعامة "سلامة حجازي" الذي أنفق كثيرا على المسرح، وصرف الناس عن المقاهي، وأصبح الغناء أكثر تعبيرا عن المعاني ،والمواقف المسرحية، وبوفاته سنة 1917 حذا حذوه "السيد درويش"في أعماله المسرحية التي نذكر منها:(العشرة الطيبة) و(شهرزاد) و(الباروكة)،وقد استفاد من التمثيل في فرقتي "جورج دخول"و"عطا الله "في رحلتين إلى الشام، كما قام بأدوار غنائية ،وتمثيلية ،وهذا دليل على أنه عايش العملية المسرحية في جميع مراحلها،كما احتك بفن الزجل،وبرجاله أمثال "بيرم التونسي"و"بديع خيري"و"أمين صدقي" واستفاد أيضا من المخرج"عزيز عيد"الذي أخرج له مسرحية (شهرزاد) وكانت صحبته "بديع خيري"و"نجيب الريحاني" أثرا بالغا في تطور شخصيته

(1). انظر المرجع السابق،ص:71

(2). انظر نفسه،ص :77

الفنية.[1] ويليه"جورج أبيض" صاحب التدريب العلمي الذي عاد من فرنسا سنة1910 على رأس فرقة فرنسية لتقديم بعض المسرحيات باللغة الفرنسية،ثم وجهه "سعد زغلول" إلى التمثيل باللغة العربية؛فهو أول مسرحي يتلقى فن المسرح في أوربا بعد أن أوفده "الخديوي عباس" إلى فرنسا،إضافة إلى اشتراكه مع الشيخ"سلامة حجازي"في فرقة مشتركة،قدم مسرحيات غربية،مثل(أوديب) ومسرحيات "لموليير" ممثلة في(طرطوف) و(مدرسة الأزواج) و(مدرسة النساء) .. وقدم أول مسرحية مصرية، كما وصف في يومها (مصر الجديدة ومصر القديمة) للكاتب "فرح انطوان" ،ثم ينتقل علي الراعي على التأريخ لفن الإخراج،بداية "بعزيز عيد" الذي اهتم بفن الإخراج باعتباره منفصلا عن التمثيل،وعمل ممثلا ومخرجا، بداية من 1904، وانظم إلى حركة "القرادحي"، وظل ينتقل من فرقة إلى أخرى ممثلا ومخرجا، وعمل مع فرقة"سلامة حجازي" وأخرج لها مسرحيات (عواطف البنين) و(اليتيمتان) و(صاحب معامل الحديد) ثم أخرج لفرقة "جورج أبيض" (أوديب الملك) و(لويس الحادي عشر) و(عطيل)[2].

أما تأريخ "الراعي" لميلاد أول فرقة مسرحية مصرية نظامية، سنة 1923 على رأسها المخرج المتمرس "عزيز عيد" و"يوسف وهبي" و"روز اليوسف"و"حسين رياض"و"فاطمة رشدي"و"زينب صدقي"..وتسمى هذه الفرقة "فرقة رمسيس" وقد قدمت أشهر مسرحياتها (غادة الكاميليا) و(راسبوتين) و(كرسي الاعتراف) وقد تمكنت هذه الفرقة من كسب احترام الجمهور،وتطوير العمل الفني،و تقديم نموذج في الانضباط، واحترام المواعيد، وأهم شيء أنها كسبت متابعة نقدية لأعمالها،ومن أبرزهم"طه حسين"و"محمد حسين

(3) . ينظر علي الراعي :المسرح في الوطن العربي ،ص :80

(2) . ينظر نفسه ،ص :81

هيكل"و"العقاد"و"المازني"..ولم تعش كفرقة مسرحية محترمة إلا في السنوات الثلاث الأولى من عمرها،وقد عمرت هذه الفرقة أحد عشر عاما.[1]

وفي هذه الأثناء ظهرت مجلات متخصصة في النقد المسرحي نذكر منها:"التياترو" ومجلة "المسرح"[2] لكن زكي الظليمات يعتبر إنشاء هذه الفرقة ((أكبر حدث مسرحي وقع في المشرق العربي خلال الثلاثينيات حتى منتصف الأربعينيات،وأن عهد الفرقة الذهبي قد امتد ما بين الأعوام:1923 -1931))[3]

وبعد تسع سنوات ظهرت إلى الوجود الفرقة القومية للتمثيل التي كونتها الدولة،وتعمل تحت إشرافها سنة 1935 بإدارة الشاعر "خليل مطران"،كما كان تمويلها من الدولة،وقد أنشئت لها لجنة علمية عليا تشرف عليها،وكانت كل أعمالها بالفصحى،وقد قدمت هذه الفرقة في موسمها الأول 1936 مسرحية "أهل الكهف"لتوفيق الحكيم،وظلت تنشط حتى موسمها السابع، ثم حلت في15 سبتمبر1942 بقرار من وزير الشؤون الاجتماعية، وقامت مكانها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى سنة1943 بإدارة "محمد حسن" وقد أدخلت خلافا للفرقة الأولى مسرحيات باللغة الدارجة،كما وسعت دائرة اختصاصها، فشملت الأوبريت،وقد قدمت عدة مسرحيات أولها "شهرزاد"من اقتباس "بيرم التونسي" وموسيقى وألحان سيد درويش[4].

كما قدمت مسرحيات أخرى شعرية لعزيز أباضة،إلى جانب النثرية لتيمور وعلي أحمد باكثير.وفي عام1956 صدر قرار وزاري بتعيين أحمد حمروش مديرا عاما للفرقة المصرية، كما أصدر وزير الارشاد القومي قرارا بتأليف لجنة قراءة برئاسة نفس الشخص،ثم حلت لأسباب كثيرة لعل أهمها كما يذكر الراعي ((إعراض جمهور النظارة عن أعمال الفرقتينن

(1). المرجع السابق،ص :84

(2) . المرجع نفسه،ص:84

(3) . زكي الظليمات،نقلا عن علي الراعي: المسرح في الوطن العربي،ص :84

(4). نفسه،ص:86

،أنهما كانتا تقدمان بضاعة مسرحية لا تتحدث عن هموم الجماهير،ولا تسعى الى تجسيدها على الخشبة))[1]

وبعدها بتسع سنوات ظهرت إلى الوجود الفرقة القومية للتمثيل،التي كونتها الدولة،وتحت إشرافها سنة 1935 بإدارة الشاعر خليل مطران،كما كان تمويلها من الدولة،وقد أنشئت لها لجنة علمية عليا تشرف عليها،وكانت كل أعمالها بالفصحى،وقد قدمت هذه الفرقة في موسمها الأول 1936 مسرحية"أهل الكهف"لتوفيق الحكيم،وظلت تنشط حتى موسمها السابع،ثم حلت في 15 سبتمبر1942 بقرار من وزير الشؤون الاجتماعية.

فلما قامت ثورة يوليو1952 أفرجت عن الطاقات الحبيسة لدى الجماهير،والفنانين،والكتاب معا،أما المسرح الجاد فكان قد أفلس تماما في ظل نظام الحكم القديم،فظهر في الساحة مسرحيون أقحاح على رأسهم نعمان عاشور، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، ولطفي الخولي، وميخائيل رومان، وفتحي رضوان وكان المسرح القومي يقدم كاتبا جديدا،وأحيانا كاتبين في كل موسم[2]

ثم يؤرخ علي الراعي لظهور الأجهزة الفنية بداية من وزارة الإرشاد ،ثم وزارة الثقافة 1968 ثم مصلحة الفنون،وقد وسعت هذه الأجهزة رقعة الفنون المسرحية بحيث شملت الفنون الأخرى،مثل:الرقص الشعبي، والباليه، وفنون عرائسية، وعروض السرك ،وعلى ضوئها قامت فرق للرقص الشعبي في كبرى مدن مصر، وأوفدت فرقا إلى كبرى البلاد العالمية ،مثل: موسكو وبوخارست وبراغ وبكين[3]

ثم يؤرخ علي الراعي لأنواع المسرحية،بداية بالمسرحية الاجتماعية النقدية،بزعامة نعمان عاشور من خلال مسرحيته "عيلة الدوغري" ثم المسرحية السياسية الفلسفية،بزعامة ألفربد

(1) ـ المرجع السابق ،ص:95

(2)المرجع نفسه،ص:97

(3) نفسه،ص:99

فرج،من خلال مسرحيته "سليمان الحلبي" ثم المسرحية الشعرية السياسية،بزعامة عبد الرحمان الشرقاوي بمسرحيتيه "الفتى مهران" و"ثنائية الحسين"، إلى جانب صلاح عبد الصبور في مسرحياته "مأساة الحلاج"و "الأميرة تنتظر"و "ليلى والمجنون" إضافة إلى ظهور المسرحيات التعليمية في حقلي الكومديا لألفريد فرج "عسكر وحرامية" وتوفيق الحكيم في "شمس النهار"[1]

ويأتي علي الراعي بعد هذا كله ليؤرخ لحركة النقد المسرحي،الذي ظهر للإجابة على سؤالين: ((الأول: هل المسرح الذي تقدمون،مسرح شعبي حقا أم هو مسرح المثقفين وحسب؟ والسؤال الثاني:هل هذا المسرح وثيق الصلة بتراث البلاد في فنون العرض المسرحي عامة،أم هو مسرح مستورد . معرب،مسرح مستعرب؟))[2]

جاءت في أوائل الستينات كتب نقدية كاستجابة على الأسئلة المطروحة،أولها يوسف إدريس،الذي اعتبر أن المسرح الذي يقدم يعتمد على الصيغة الغربية المستوردة للمسرح،ودعا إلى البحث عن شكل عربي للمسرح،يتمثل في مسرح السامر الشعبي،وتلاه توفيق الحكيم في كتابه"قالبنا المسرحي"إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي القائم على التقليد،وليس التمثيل،ثم دعا صاحب كتاب"الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري"إلى الافادة من صيغ المسرح المرتجل التي أدخلها الفنان السوري جورج دخول،وظل يقدمها على مسارح المقاهي والمسارح الشعبية المرتجلة حتى عشرينيات القرن.وقد كان لهذا تاثيره الواسع خارج مصر،فانتشرت التجارب المسرحية التي تستمد التراث في العراق وتونس والجزائر،أما في مصر فكانت التجارب العملية أسبق في الظهور من الدعوات النظرية،مثل:مسرحية"حلاق بغداد"1963

(1) . علي الراعي :المسرح في الوطن العربي ،ص :100

(2) . نفسه،ص:101

كما صاحب هذه الدعوات النظرية عروض مستمدة من التراث على رأسها"يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم[1].

وعلى ضوء ما سبق يقسم علي الراعي الإنتاج المسرحي في مصر إلى أقسام ثلاثة:

1. المسرحية الاجتماعية النقدية بزعامة:نعمان عاشور،سعد الدين وهبة،طفي الخولي،ألفريد فرج... .

2 . المسرحية التراثية؛التي تفيد من مأثور الشعب في الصيغة والمضمون،بزعامة:ألفريد فرج،نجيب سرور،شوقي عبد الحكيم،محمود دياب.

3 . المسرحية السياسية إما معاصرة أومن تاريخ الأمة أعاد الكاتب أحداثها،وكان بعضها شعريا،بزعامة عبد الرحمان الشرقاوي،صلاح عبد الصبور،والبعض الآخر كان نثرا يدخل معها المسرحيات التي اعتمدت إعادة تفسير الأساطير تفسيرا معاصرا.[2]

ثم يأتي علي الراعي على شرح المضمون، وكيفية بناء المسرح التراثي من خلال مسرحية "عيلة الدوغري" لنعمان عاشور،ومسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس،و"حلاق بغداد" ،و"علي جناح التبريزي وتابعه قفة" لألفريد فرج،و"شفيقة ومتولي" لشوقي عبد الحكيم،و"يسين وبهية" لنجيب سرور،ثم يقوم علي الراعي بشرح هذه المسرحية،وكيفية بنائها،ثم يذكر علي الراعي الذين أفادوا من التراث،ثم يشرح مسرحياتهم،أمثال:محمود دياب في"ليالي الحصاد"،ورشاد رشدي في"اتفرج يا سلام"وتوفيق الحكيم في مسرحيته "الصفقة" وسعد الدين وهبة في"كوبري الناموس"و"المحروسة"ومسرحية"الزيرسالم" وعلي سالم في"أوديب" وعلي أحمد باكثير في"هاروت وماروت" ومحمود دياب في "باب الفتوح"وميخائيل رومان،في"الدخان"وفتحي رضوان في "شقة للإجار" وغيرها.ثم يؤرخ علي الراعي للمسرح الشعري في مصر بداية بأحمد شوقي ،الذي كتب سبع مسرحيات أحدثت ضجة كبرى واعتبرت فتحا كبيرا في

(1) . المرجع السابق،ص:103

(2) . ينظر المرجع نفسه ،ص:103

المسرح،وقد كان في هذه المسرحيات،كما يرى الراعي؛شاعرا غنائيا،أكثر منه شاعرا دراميا،والمسرحية الشعرية التي نجحت دراميا هي مسرحية "الست هدى"[1].ثم تلاه في الأربعينيات عبد الرحمان الشرقاوي،الذي تحرر من العمود والقافية معا،وبدأ يكتب الموضوعات الجديدة،خرج فيها عن المناسبات من خلال مسرحياته(مأساة جميلة،الفتى مهران،ثنائية الحسين)وغيرها،وصلاح عبد الصبور في"مأساة الحلاج،ليلى والمجنون،الأميرة تنتظر"وغيرها.[2]

ثم يعلق علي الراعي في آخر الفصل الأول من كتابه،بأن المسرح المصري ظل مزدهرا أواسط الستينات،بفضل المناخ الثقافي الذي خلقته الثورة،وبفضل أجهزتها الثقافية،وبفضل الكثير من كتابها على اختلاف أطيافهم،وتعدد اتجاهاتهم نغير أن المسرح الذي تديره الدولة واجه عقبات، ووقف في وجهه تجار المسرح،واتهم باليسارية وغيرها مما جعل كتابها يهاجمون مسؤولي هذه المؤسسات،في حين ما رست هذه الأخيرة مهمة الرقابة على المسرح؛فضيقت أفاقه،واختفت الكثير من إبداعاته.[3]

(1) . ينظر علي الراعي :المسرح في الوطن العربي ،ص:157

(2) . ينظر المرجع نفسه،ص:168

(3) . ينظر المرجع نفسه،ص:177

الفصل الثالث

الاتجاه الاجتماعي

المنهج الاجتماعي :

المنهج الاجتماعي من بين أهم المناهج التي تطبق على النص الأدبي أو تضع له مقاربة قرائية، وقد انبثق عن المنهج التاريخي وجاء بعده مباشرة، وأخذ منه منطلقاته الأولى خاصة لدى الفلاسفة والنقاد الذي بحثوا في فكرة تاريخة الأدب التي تهتم بدراسة تطور المجتمعات على اختلاف البيئات والظروف والزمان، وهذا ما يكشف أن المنهج التاريخي هو الأساس والأرضية التي انطلق منها المنهج الاجتماعي من خلال الزمان والمكان وبين مرتكزاته وخصائصه بحسب تغير نوع الأعمال الأدبية في كل عصر، أو فترة تاريخية، ويعمق من هذا التغير اختلاف البيئات المكانية لكل أدب مما يجعل لكل أدب ميزة تنطبق على الشعوب التي أوجدته، وعلى حسب الظروف الزمانية التي أحاطت به، وما يمكن أن أقوله أن هذا أدى إلى الربط بين الأدب والمجتمع، ونتج عن ذلك المنهج الاجتماعي الذي يهتم بالوعي الاجتماعي الذي يرتبط بمستوياته المتعددة من خلال الطبقات الاجتماعية وهذا يعني اهتمام الأدب (الأعمال الأدبية) بالوقائع والأحداث الخارجية، وهذا ما جعل أهل الفكر يربطون بين الادب بما يحدث داخل المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته، والخلاصة أن المجتمع هو من ينتج هذه الأعمال الأدبية.

وهناك من يرى أن القراءة النقدية الاجتماعية ليست تطبيقا لبعض الأسس والمبادئ على النصوص الأدبية، ولا تطبيقا لوصفات جاهزة في متون نظرية لأنها لم تتوصل إلى كل ما يمكن قوله عن المجتمعات، وبالتالي عن النشاطات والنتاجات الأدبية والفنية، وذلك للأسباب التالية:

((لأن هذه المتون النظرية وأصبحت اليوم قديمة ولا تحتوي على كل المفاتيح واقع يبدو لنا أغنى وأشد تعقيدا: إذ لم يقل مونتيسكيو Montesquieu ولا ماركس كل ما يمكن أن يقال عن المجتمعات وعن التاريخ، وإن قالا أكثر بكثير مما قيل قبلهم.لأنه قد تشكل في النصوص ذاتها، وفي التأملات التي ولدتها هذه النصوص نقدا اجتماعيا وليدا وموجودا

بالقوة.لأن كل قراءة هي ابتكار وبحث ولأنها عند مستواها الخاص، تساهم في إغناء وتقدم الوعي بالظاهرة الاجتماعية، التاريخية: فالتأويل–مثل الكتابة والإبداع– يساهم ولو بطريقة غير ثابتة دوما، في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع بأشكاله المتعددة، وإن اعتمد هذا التأويل على بعض المكتسبات النظرية دون الحاجة لإذن من أحد إذ يتشكل باستمرار على مستوى التأويل، كما على مستوى الكتابة والإبداع، تركيب جديد بين البنى التحتية والبنى الفوقية بين الوعي و عدم الوعي بين الفردي والعالمي بين النص والمرجع Référent وبين الأشياء والأحداث والتعبير، وبين الأشكال القديمة والمتوارثة والأشكال الحديثة المبتكرة)).[1]

وقد ساهمت نظرية (الانعكاس) التي جاءت بها الواقعية في تقوية التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب، لكن هناك (مشكلة) عقبة وقفت في وجه تلك الدراسات التي كانت تربط بين الادب والمجتمع، فقد كانت تتجلى في فكرة أو فرضية مفادها أنه كلما تطورت الحياة الاجتماعية في جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية، وفي جميع مناحيها الحضارية، هذا يؤدي حتما إلى تطور مصاحب له في مجال الأدب ومختلف الفنون الإبداعية الأخرى (غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا، فكثير من الفترات التاريخية التي كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسي، وتدهور اقتصادي، وترد اجتماعي شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا، ولعل ذلك يتضح إذا ضربنا مثلا من تاريخنا العربي، فالعصر العباسي الثاني الذي كان نموذجا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب إلى الأعاجم، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من الظواهر السلبية هي التي اقترنت –على وجه التحديد– نشوء كوكبة من كبار شعراء العربية وهم الذين يمثلون ذروة الإبداع الشعري في الثقافة العربية)).[2]

---

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا مراجعة المنصف الشنوفي–عالم المعرفة– سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت رقم: مايو 1997، ص136–137.

[2] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص40.

هذا هو النقد الذي وجه إلى هذه النظرية، لكن السؤال الذي يطرح نفسه كاستمرار لنقد النظرية السالفة الذكر كيف يمكن أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية، بما فيها الثقافية والاقتصادية والحضارية عامة وبين ازدهار الإبداع الأدبي والفني بمختلف أنواعه ؟ وكيف يمكنها تفسير ذلك؟ وقد قدم صلاح فضل إجابة عن هذا السؤال، بعض التفسير لهذه المقولة ((لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادي ذلك، يطلق عليه تصوّر (العصور الطويلة)، ويرى هذا التصوّر أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية، والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة، ويكون الأدب في موقف ضعيف، لأنه لم يستوعب بعد هذه المظاهر، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها، وتفاعله الداخلي للابتكار والإبداع نتيجة لها، يمكن أن تكون الدواعي التي أدت إلى هذا الازدهار قد زالت، فيبرز الازدهار على وجه الحياة في الفترة التي تكون أسبابه فيها قد اختفت، لأن العلاقة تقتضي فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى بطيئة الإيقاع))[1] ومن هذا المنطلق قدم صلاح فضل نقدا لهذه النظرية إذ نجد التوازي بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة وليس القصيرة أي أن تلك الثقافة العربية في ازدهارها ونشأتها لم تلبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة في مجملها، وبهذا يكون ارتباط الأدب بالمجتمع ارتباطا طرديا وليس عكسيا، رغم الانتقادات المقدمة.وقد ظهر علم الاجتماع وازدهر بفضل تعميق الاتجاه بأهمية النقد الاجتماعي.من خلال التلازم بين البنى الاجتماعية من جهة ،وبين الأعمال الأدبية من جهة أخرى، من طرف فلاسفة الماركسية والواقعية الغربية اللذان كانا يعملان جنبا إلى جنب في تكريس هذا المبدأ، ثم اتسع علم الاجتماع وتعدد، ومن بين نتائجه ظهور علم اجتماع خاص بدراسة الأدب (علم اجتماع الأدب)، أو سوسيولوجيا الأدب ،الذي ظهر في منتصف القرن العشرين، وقد تطور هذا العلم

(1) – المرجع السابق، ص41.

نتيجة تطور نظرية الأدب أولا، وما ظهر من مناهج في علم الاجتماع ثانيا. وقد تجسد في تيارين اثنين في منتصف القرن هما:

التيار الأول: وهو ما يسمى علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو اتجاه ذو طابع تجريبي أمبيريقي، يستفيد من كل التقنيات الخاصة بالتحليل في جمع مناهج الدراسات الاجتماعية من ذلك: الإحصائيات، البيانات، تحليل المعلومات وتفسير الظواهر، ثم بعد ذلك يطبقها وفق مناهج اجتماعية، وسيتخلص منها النتائج وهذا الاتجاه الأمبيريقي التجريبي في دراسته الاجتماعية الأدب، يرى الأدب مثله مثل بقية عناصر الحياة، فهو جزء مكون للحياة الثقافية ((يرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور يقتضي تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة الرواية، فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة ونضع البيانات الإحصائية الشاملة له، نجد أن الإنتاج الروائي جزء من الإنتاج السردي الذي يتمثل في القصة والقصة القصيرة والرواية، فنأخذ في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج: عدد القصص والروايات التي أنتجت في هذه البيئة، عدد الطبعات التي صدرت منها، ولو أمكن أن تصل إلى عدد القراء الذين تداولوها الاستجابات المتعددة، درجة الانتشار، وما تعرضت له من عوائق وما أثارته من ردود فعل، مستخدمين في ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الأمبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة ؛بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية هي التي تكشف عن حركة الأدب في المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه، وردود الفعل الناجمة عنه)).[1]

وقد تزعم هذه المدرسة(دراسات سوسيولوجيا الأدب) نقاد غربيون من أبرز أعلامهم في المدرسة الفرنسية نذكر (سكاربيه) وله مؤلف في علم اجتماع الأدب وقد درس الأدب كظاهرة انتاجية ترتبط في قواعدها وقوانينها بقوانين السوق وقد تعرضت هذه النظرية إلى الانتقاد

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص42-43.

حسب رأي صلاح فضل لاعتمادها على(الكم)كأداة من أدوات الإنتاج ((أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة أنها تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية ،فتستوي عندها الرواية ذات القيمة الخالدة مع تلك الرواية التي انتشرت لأنها تعمد الى الإثارة أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدي الى الانتشار في منظور هذا الاتجاه ،تستوي الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة، لأن الأساس الذي يحكم هذه الدراسات في الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا، لا علاقة له بالكيف، فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية، وبما أنها ظواهر اجتماعية، فاللغة التي تسعفه في هذه الدراسة هي لغة الأرقام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى، أو تحولت الرواية مثلا إلى فيلم سينمائي أو أنتجت في مسلسل تلفزيوني، كل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية، وتغير في الإعداد الكمية للمتلقين)).[1]

ومن خلال ما سبق فإن الأحكام النقدية القيمية تغيب تماما ويختفي كل أثر جمالي للأعمال الأدبية لكن لم تبق الأمور على حالها وتطورت النظرة لارتباطها بشكل ضعيف بالجانب الجمالي في الأعمال الأدبية، وقد ضرب صلاح فضل مثالا على ذلك بدراسة تطبيقية، لأن هذه الأخيرة هي من تكشف بوضوح عن القيمة الفعلية للمناهج، وقد أجريت هذه الدراسة التطبيقية في الثقافة العربية وأجرتها باحثة سويدية هي (مارينا ستاغ)، وقد ترجم هذا العمل إلى العربية بعنوان (حدود حرية التعبير)، وهي دراسة وظفت التقنيات التجريبية والتحليلية ولكن بطريقة مختلفة عن التوظيف السابق للدراسة التجريبية في علم اجتماع الأدب ((وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة وهي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، أي في ثلاثة عقود منذ الخمسينات وحتى بداية الثمانينات، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية، حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة

[1] – المرجع السابق،ص43.

المجتمع،وأن هذا الإبداع –غالبا–ما يصطدم بعوائق تتمثل في الممنوعات والمحرمات الاجتماعية، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة وهي الممنوعات الثلاثة التقليدية:

1– الممنوعات السياسية.

2– الممنوعات الدينية.

3– الممنوعات الأخلاقية.

ترى الكاتبة –وهذا هو المنطق الثاني المنهجي للدراسة– أن الحرية قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر يتدخل المجتمع في تكييف الإنتاج الأدبي، لا عند ممارسة هذا المجتمع للخطر فحسب، ولكن حتى قبل أن يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته، بمعنى أن الكاتب الذي يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع إذا اتسمت ببعض الجرأة، فإنه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب دواتهم، لدلك فن مؤشرات المصادر والخطر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهي ليست مؤشر كميل فحسب ولكنها مؤشر نوعي يمكن قياسه)).[1]

ويذكر صلاح فضل أن الباحثة السويدية عمدت إلى تحديد حالات الكتاب المصريين الذين تعرضت أعمالهم الإبداعية في مجال القصة القصيرة للحصر كليا أو جزئيا يمنع النشر أو الرقابة أو الحذف، أو تعرضوا هم شخصيا للسجن نتيجة نشرهم لهذه الأعمال أو اضطرتهم الظروف إلى التحايل على هذا الحظر بنشر أعمالهم والهجرة بها خارج الوطن تخلصا من الرقابة التي فرضتها السلطة الحاكمة عليهم، ((هنا نجد أن تطبيق (مارينا ستاغ) للمنهج الأمبريقي في سوسيولوجيا الأدب أدى إلى ربط التطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات وبالتطور الإبداعي لكتابه، وأن قياس مستوياته، يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ،ص: 44،45.

الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم التي تحالف منظومة القيم المستقرة في المجتمع والتي تزعم السلطات المتعددة في المجتمع أنها داعية لهذه المنظومة والحريصة على عدم المساس بها، وهي في حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها مصلحة المؤسسات والتي تنتهي إليها من وهذا المنظور نرى أن الدراسة السيوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا تستطيع تقسيم الظواهر طبقا لخواصها النوعية))[1]، ويقول صلاح فضل أن الكاتبة في اختيارها لتلك النماذج المصرية المقتصرة على القصة القصيرة التي تعرضت للقمع والمصادرة والنشر خارج حدود الوطن، أو تعرض أصحابها للسجن أو المساءلة ليست بالضرورة هي أفضل النماذج المبدعة في المجتمع المصري، في تلك الفترة التاريخية (حكم عبد الناصر والسادات)، لأنها منعت أو قمعت فهي جيدة، وإنما هو واحد من المقاييس وهناك أعمال أخرى لا تقل أهمية عن هذه المصادرة، عمدت إلى الرمز والدهاء والمجاز، وكل ما تتيحه التقنيات الفنية إلى الوصول إلى غايتها دون أن تتيح الفرصة للأغبياء والمدافعين عن السلطة والقائمين على الرقابة أن ينتبهوا لها أو يدركوا خطورتها ((إن الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافي في حدود إبداعاته،، ويحول خطابه الثوري من مستواه المباشر في الخطابات غير الأدبية إلى مستواه الإبداعي الذي يستخدم تقنيات فنية عالية الإتقان يستطيع أن ينجو من المؤاخذة المباشرة لهذه السلطات ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية في خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع في الاتجاه الذي يتخيره، ومع ذلك نجد أن بعض دراسات الإنتاج الثقافي المستويات المتعدد الفاعلية في بنية المجتمع من سياسية، واقتصادية واجتماعية)).[2]

ويقول صلاح فضل أن هذا الاتجاه قد وجهت إليه انتقادات، بالإضافة إلى كونه غير قادر عن الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية فهو:

---

[1] – المرجع السابق، ص45 .

[2] – المرجع نفسه ،ص46.

1- أنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في دراستها أو تفسيرها، وربطها ربطا عميقا.

2- يقيم التوازن بين ظواهر غير مجانية أصلا..فإقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة تعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسيولوجية للآداب الإمبريقية أو التجريبية.

3- تجعل نتائج عملها في نهاية المطاف مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي تخدم علماء الاجتماع أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه.

4- المقياس الذي اتخذه هؤلاء مطعون فيه من الوجهة النقدية، لأن النقد في جوهره يقود إلى التميز النوعي.

وهذا ما أدى بعد فترة من الزمن إلى نشأة مدرسة أخرى في سوسيولوجيا الأدب وهي ما يسمى بـ"المدرسة الجدلية وهي أقرب إلى الفلسفة منها إلى المفاهيم الاجتماعية".

التيار الثاني:

يرى صلاح فضل أن هذا التيار يعود أصلا إلى مؤسسة (هيجل) ورأيه الذي بلوره (ماركس) فيما يعد في العلاقة بين البني التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة تقوم على المبادلة والمفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية، ويعتبر (جورج لوكاش) هو المنظر الأساسي لهذا الاتجاه، في النصف الأول من القرن العشرين ((وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة، وقدم بعض الدراسات الأخرى التي تعد إسهاما مبكا في نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للآداب، وهو الذي يسمى (سوسيولوجيا الأجناس الأدبية)، وهي التي تربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية، وصعود البورجوازية الغربية، ظلت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفي، والميتافيزيقي، لأنها وتنبثق من تصور أساسي،مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة، لا تقف عند

الجزئيات، وإنما تدرس الظاهرة من كليتها وشمولها، الأدب –إذن– يصبح من المنظومة الثقافية، ويصبح ارتباطه بها عضوية والمنظومة الثقافية هي التعبير الفكري والفلسفي عن حركة المجتمع ذاته)).[1]

جاء بعد (لوكاش) أكبر منظر لاتجاه سوسيولوجيا الأدب هو (لوسيان جولدمان) الذي انطلق من مبادئ لوكاش ثم طورها وخلق جملة من المصطلحات الجديدة، وبعض التقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة وأطلق على هذا الاتجاه (علم اجتماع الإبداع الأدبي)، ويهتم بالجانب الكيفي بالدرجة الأولى، وليس الجانب الكمي الذي اهتمت به مدرسة (سكاربيه) أما (جولدمان) يرى (صلاح فضل)، فإنه ينطلق من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة أو ...فيما يلي:

أولا: يرى (جولدمان) أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب وإن كاف فردا، لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة، فالأدب ليس إنتاجا فرديا ففيه تتجسد عملية الوعي الجماعي، وكلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى.

ثانيا: إن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر، وهو ما يفهم من العمل في إجماله، ويمكن أن نجد كما يقول صلاح فضل تناظرا بين الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام، بمعنى أننا في قراءتنا الأعمال الأدبية، فإننا ننحو إلى إقامة بنية دلالية كلية، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي وعندما تنتهي من القراءة تتكون لنا صورة عن بنية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص47–48.

والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب، ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الطبقي هي أهم الحلقات عند (جولدمان).

ويطلق عليها مصطلح (رؤية المعالم) فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم من خلال الإنتاج الكلي للأديب في عصر معين، وفي خلال ذلك يمكن رؤية كيفية تبلور العلاقة الخلافة بين العملية الإبداعية والوقائع الاجتماعية وانطلاقا من هذه الرؤية أسس (جولدمان) منهجه في سوسيولوجيا الأدب الذي يطلق عليه (المنهج التوليدي) كما يسمى في المشرق و(المنهج التكويني) وفي المغرب العربي، وقد أجرى (جولدمان) عدد من الدراسات ارتبطت بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل (لوكاش) من قبله، وقد أصدر كتابه الشهير (من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية) درس فيه نشأة الرواية الغربية، وتحولاتها المختلفة من خلال الرؤية البرجوازية للعالم.[1]

ولهذا الاتجاه جوانب إيجابية تتمثل في عدم إغفاله الجانب الكيفي في دراسة الأعمال الأدبية، أما سلبياته فإنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة بين الحياة الاجتماعية الخارجية، والأعمال الأدبية، ((الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية، بل اعتمد على وجه التحديد عن هذا الجانب القيمي الكيفي، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية، والوعي الجماعي عندما جعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية العالم، هي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن في الآن ذاته وعندئذ لا يمكن أن يستوي عمل روائي عظيم يعمل بوليسي مثلا لأن الرؤية القصيرة والمحدودة والآلية ولهذا العمل البوليسي تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية العالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك، لكن تظل الإشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة في أنه يقيم تناظر بين ظواهر غير متجانسة، الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية

[1] – ينظر : المرجع السابق، ص50.

اللغوية من ناحية ثانية، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة، وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف في التباين السابقين من سوسيولوجيا الأدب والتيار الكمي عند (سكاربيه) والتيار الكيفي عند (لوسيان جولدمان) و(لوكاش)، صحيح أن منهج (جولدمان) حاول إقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة، ولكنها مازالت قائمة)).[1]

فالنقد الاجتماعي إذن يقدم قراءة لكل ما هو تاريخي واجتماعي وإيديولوجي وثقافي من خلال النص الأدبي هذا النقد الذي وجد بوجود الواقع، لذلك نحن لا نعرف الواقع إلا من خلال الخطابات التي تتناوله، وهكذا تكون القراءة النقدية الاجتماعية لا تتم فقط انطلاقا من نصوص مؤسسة، وإنما جهد يلمس الأشياء ويكشف عنها، ويبتدع لغة جديدة ويظهر مشكلات جديدة ويطرح أسئلة جديدة ((ولأن الأنا ما هو دوما أنا اجتماعي ولأنه أيضا لا يختزل إلى بعده الكمي، فالنقد الاجتماعي هو التزام في البحث عن نقاط الالتقاء وعن التناقضات ولهذا السبب لا يضع النقد الاجتماعي إطلاقا نقطة النهاية التي يجعل من النص نتاجا نهائيا، ولما كان النص نتيجة aboutissement فهو أيضا نقطة انطلاق، وشيء ما لم يكن يوجد من قبل، فكل نص محدد déterminé دوما، هو دائما وأيضا محدد جدا Nouveau détermenaut وإذا ما كان للقراءة النقدية الاجتماعية على الدوام بعد سياسي، فلها على الدوام أيضا بعد وجودي Existentielle فالطفل ليس وحده الذي ويحيا العالمي بصورة الخاص (سارتر) بل هو كل إنسان بعقله وببراعته، وأيضا بوعيه وبنفسيتة، وبالتالي بلغته وبلغاته))[2]

وقد سجل النقاد في كتاب (مناهج النقد الأدبي) معالم تاريخية تتمثل في مختلف وجهات النظر إلى النقد الاجتماعي على اختلافها وتعددها، وتعدد النقاد في رؤاهم الفكرية، ومنطلقاتهم المعرفية، وكذا البلدان التي ينتمون إليها ومن هاته القراءة.

---

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص50.

[2] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص137.

وقد قام النقد الاجتماعي – منذ عصر التنوير وحتى الماركسية– بالبحث داخل النصوص عن دلائل وآثار وثوقية تطورية وبروميثولوسية promé théenne.للتاريخ الإنساني، فالحديث عن العدالة والقيم والحرية، يعني إعلان قيم جديدة، وإصلاح القيم الفاسدة، والشيء نفسه يقال عن العقد الاجتماعي هل هو عقد قديم أم عقد جديد؟ فالطبيعة والعقل يؤيدان ذلك معا فهناك عقد قديم استهين به وعقد جديد لم يعرف من قبل، وهنا تكمن الثغرة المعروفة عند (ماركس) بين إنسان يجب تحريره من قيوده وإنسان فوق كل الشبهات، ((لقد تغيرت أسس النقد الاجتماعي المتعلقة بكتابة التاريخ، إذ لم يعد يكتفي بدور المساعد أو الخادم لتاريخ ثم تجاوزه وإذا ما أراد هذا النقد لنفسه أن يبقى نقدا تاريخيا واجتماعيا فعليه أن يأخذ في الحسبان أن التاريخي والاجتماعي لم يعودا كما كانا من قبل، وعليه وهو يلفت نحو الأدب أن يكشف مرّة أخرى، ويدفع إلى اكتشاف ما فيه من استباقات anticipation مذهلة تختلف عن استباقات العصر الجميل، فقد لا يكون الأساس القاعدة والبنى العميقة مما يثير حماس النفوس، وقد تصبح المرأة الرومنسية زبونا لشبكات البيع بالمراسلة، والبروليتاري مكلفا بمهمة المستهلك الإصلاحي، فأين إذن إعلانات ووساطات الماضي؟ إن العقليات تقاوم، أما وجهاء النظام السلطوي فهم دوما ما يترسخ في التاريخ)).[1]

وإذا أردنا أن تربط هذه القراءة السوسيولوجية بالواقع الحقيقي من خلال اقتحام المجتمعات، والانفجار الثقافي وصعوبة بعض القوميات الجديدة، وفقدان المعالم الجماعية، والفوضى التي تسبب وفيها العالم الجديد، وتزعزع النظريات وغيرها، فإننا نجدها في دراسات متخصصة يمكن الاطلاع عليها.[2]

رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية:

---

[1] – المرجع السابق، ص164.

[2] – بتران بادي/ ماري كلود سموتس: انقلاب العالم: سوسيولوجيا المسرح الدولي ترجمة: سوزان خليل، دار العالم الثالث، كتاب إلكتروني www.kotobarabia

وقد بدأت حركة النقد الأدبي في العالم العربي منذ مطلع القرن العشرين نتيجة احتكاك العرب بالثقافة الغربية، وقد بدأت هذه الحركة من خلال الثورة على التقاليد الأدبية القديمة، في شكل معركة بين القديم والجديد وتوالت التحولات الحضارية والمجتمعة التي عرفها العالم العربي وخاصة هزيمة 1967 وهنا بدا التفكير في إيجاد نقد مسرحي ممنهج، حيث بدأ التركيز على علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، ومن هنا بدأ البحث عن هوية انتماء النص إلى محيطه الاجتماعي الخاص في كل قطر عربي، وهو منهج انصب على قراءة مضامين الأعمال المسرحية ((وجدنا تطبيقات هذا المنهج في قراءات التجربة المسرحية العربية بشكل مكثف، أعطت ولنا أشكالا متعددة في تطبيق هذا المنهج، حتى أننا صرنا نجد أنفسنا أمام مناهج اجتماعية في القراءة تنتمي إلى هذا المنهج وتحتمي به، وتتوسل إلى مصطلحاته وتجعل ثقافة الناقد، وانتماءه إلى إيديولوجيته يسارية أو قومية أو طليعية أو واقعية أساسا القراءة، وعندما نقول أننا لم نجد تطبيقا واحدا للمنهج الاجتماعي، فهذا يعني أن كثيرا من النقاد كانوا يغلقون فرص التعايش والتجاوز والتحاور بينه وبين مناهج أخرى، كما نجد لها ظلالا في خطاباتهم، وكنا نلمس تحركاتها واشتغالاتها في تصوراتهم ومفاهيمهم، فيجوز هذا المنهج كنا نجد المنهج المقارن بشكل خافت الحضور، وذلك حين يلجأ الناقد إلى المقارنة ما بين موضوعه، وبين موضوعات أخرى مشابهة في المرجعية المسرحية العالية، ونجد أيضا لجوءا إلى المنهج التاريخي، حيث كلما كان الناقد اجتماعيا، فإنه يقوم بدور المؤرخ للتاريخ للتجارب المسرحية، ويصنف مضامينها في سياق تطور الأفكار والتجارب والثقافات)).[1]

1 ـ سميرة السباعي :

وقد حاولت الناقدة سميرة السباعي أن تقارب هذا المنهج من الناحية النظرية منذ نشأته في الوطن العربي وظروف نشأته، ومضامينه وغيرها من العناصر، وتقول عن هذا المنهج انه وجد تربة خصبة ومهيأة في العالم العربي، بعد انتشار المد التحرري من جهة، ومحاولة

[1] – سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح، ص61-62.

تأسيس مشروع قومي يعطي للتغير والثورة معانيها في الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي من جهة ثانية، وما لوحظ على هذا المنهج أنه يخلط بين ما هو اجتماعي وما هو واقعي بما يصعب الفصل بين المنهجين، كما ترى سميرة السباعي.

((وقد كان إيمان النقاد المسرحيين بالصراعات الطبقية، وصراع البنيات الاجتماعية، وانتشار أدبيات الماركسية والدعوة إلى الالتزام، وربط الأدب ربطا جدليا، بالمعطى التاريخي والواقع الاجتماعي، والعمل على ترسيخ قيم الحوار ونقد المؤسسات، ونقد الفكر الديني، والغيبي محفزات على توجيه قراءات هؤلاء النقاد نحو المضمون الذي ينتجه المسرح وقراءته في علاقته بالواقع الذي أفرزه وأوجده، ويبقى اللبس واضحا في هذا المنهج، لأنه يدعي الانتماء إلى المنهج الاجتماعي، أحيانا وأحيانا أخرى، تكون مصطلحاته ورؤاه واشتغالاته، منتمية إلى المنهج الواقعي أكثر من انتمائها إلى المنهج الاجتماعي مما يصعب معه، وضع حدود تفصل بين المنهجين، وتستخرج خصوصيات كل منها)).[1]

وهذه الدعوات إلى الكتابة الواقعية في الأدب، أو تبني المنهج الاجتماعي في رأي سميرة السباعي كانت وراء تبني القراءة التي تربط ما بين الأدب ومحيطه، حيث تهتم بنظرية (الانعكاس) في الأدب الذي لا يمكن أن يكون محايدا أو منعزلا عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية والواقعية وترى السباعي أن في المسرح ترسخت الدعوة إلى تبني المسرح الواقعي والمسرح الاجتماعي معا، إضافة إلى تبنيهم المسرح الملحمي، والتجارب المسرحية الأخرى التي تستجيب لطموحاتهم في تأسيس مسرح سياسي اجتماعي يخدم التغيير، ويساعد على فهم الواقع وتفسيره من أجل تعييره وترى السباعي أن مسرح بريخت لم يأت صدفة، فقد تبنى الماركسية، وهذا ما حرك الوعي المسرحي عند المسرحيين العرب، إما في كتابة النص المسرحي أو في كتابة التنظيرات التي قدموها لإحداث تغيير في نظرة الناس للمسرح، ((لقد بلور الصراع الثقافي والاجتماعي المضامين المسرحية العربية في الخمسينيات والستينيات

[1] – المرجع السابق، ص62.

من القرن الماضي، نتيجة الصراع الثقافي والاجتماعي الذي رسخ الاهتمام بدور المثقف العضوي ورؤيته الواقعية إلى العالم ووعيه التاريخي الذي هو جزء من طبقته، وقد تبلور هذا المنهج الاجتماعي في العلاقة المتماسكة والقوية بين المثقف والناقد، والناقد الاجتماعي والناقد الواقعي الذي كثف جهوده كي يكشف العلاقة الاجتماعية والوعي بالبعد الاجتماعي للأدب، وهذا ما وجهه إلى علم الاجتماع كنمط من أنماط تناول الظاهرة الأدبية، ووجد في الماركسية المنهج الصحيح للتفكير، وبالتالي الاقتناع بأنها المنهج الأصلح للنضال.. وإذا كان النقاد الذين تبنوا المنهج الاجتماعي قد أبانوا عن قدرتهم الفائقة في البحث عن قدرات النصوص المسرحية الواقعية، فإنهم كانوا يقربون واقعية النصوص من منهجهم الاجتماعي، ويدعون إلى الصدق الفني، ويضعون الفرق بين النسخ للواقع والتعبير الخاص عن هذا الواقع)).[1]

وترى سميرة السباعي أن النقاد الواقعيون شكلوا امتدادا طبيعيا لنقد الواقع في علاقته بالنقد الاجتماعي، وترى أن أسلوبهم تميز بالحماسة والخطابة والتشدد في الأحكام وترى أن هذا بعد وفاء لتعاليم الواقعية الكلاسيكية، وتنقل عن عبد الرحمان بن زيدان أهم ما يتصف به النقد الاجتماعي في علاقته الجدلية بالواقعية في السمات اللآتية:

– أن جل النقاد العرب ركزوا على المضمون وأهملوا الشكل بصفة شبه كلية.

– إبراز القيمة الوظيفية للأدب واعتباره أداة مهمة في الكفاح ،وسلاح من أجل الدفاع عن وجود الإنسان.

– الإلحاح على إنسانية الأدب الاشتراكي كصفة تتسم بها الطبقات الشعبية التي لم تفسدها المال ولا التجارة ولا الصناعة.

[1] – سميرة السباعي:جماليات تلقي المسرح ، ص63.

– المراهنة على الطبقات لأنها الوحيدة التي تقاوم استغلال الإنسان للإنسان[1] وتذكر (السباعي) أمثلة عن النقاد الذين تبنوا هذا الموقف لتجاوز كل المقولات التي كانت تتهم الأدب بالرجعية والانعزالية ومن هؤلاء ذكرت (عمر الفاخوري)، محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، الذين اهتموا بالمضمون والتزموا بقضايا المجتمع، وأشاعوا الفكر العالمي بين جماهير الشعب، ولكنهم موزعين بين المنهج الاجتماعي والنقد الواقعي ((وفي مجال المسرح نجد كثيرا من النقاد ينطلقون من هذا الإطار العام كخلفيات نظرية، أسهمت في بلورة تجربة نقدية قدمت قضايا المنهج، وإشكالاته كاشتغال، وكقراءة والتباس أحيانا، يتوزع بين المنهج الاجتماعي والنقد الواقعي، فـ((محمود أمين العالم وفرحان بلبل ورياض عصمت، وعلي عقلة عرسان وأمير إسكندر، وغالي شكري وياسين نصير..يهتمون بتحليل النص المسرحي وعرضه بميل شديد نحو ربط الأحداث المسرحية بالأحداث الاجتماعية ويعملون على رؤية البطل كممثل لشريحة اجتماعية تسهم سلبا أو إيجابا في المجتمع وتامر المهدي ومحمد الجزائري وصادق الصائغ وعلي مزاحم عباس وأحمد فياض الفرجي وماجد السمرائي الذين كانوا يقارنون بين المسرح العراقي الواقعي منه والتجريبي والمسرح العالمي)).[2]

وتبدي الناقدة السباعي ملاحظة هامة هي أن الخطابات النقدية الواقعية من داخلها كانت تتبنى المنهج الاجتماعي في النقد، وقد دافعوا عنها بغاية تركيب أصول معرفية في النقد المسرحي العربي، في الخلاصة فإن العمل المسرحي ليس مجرد عمل فني، وإنما هو عمل نضالي، الغاية منه تحقيق الوجود العربي الذي يحقق من خلاله فنا مسرحيا راقيا ومتميزا وهو طرح فرحان بلبل الذي يتراوح بين المنهج الواقعي والمنهج الاجتماعي، والذي يريد من خلاله أن يصل إلى مجموعة من النتائج تحدد توجهه وهي:

1– أن هوية المسرح العربي تقوم في إيجاد الأشكال الفنية المميزة له.

---

[1] – المرجع السابق، ص:64–65.

[2] – فرحان بليل : المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة،منشورات وزارة الثقافة –الجمهورية العربية السورية1984، ص 178.

2- أن القدرة على جعل المضمون المعبر الواقعي عن الواقع الاجتماعي في حركته التقدمية.

3- الاستفادة من كل التجارب المسرحة الأجنبية القديمة والحديثة.

4- عدم إهمال تاريخ المسرح العربي وواجبه القومي.

ويرى فرحان بلبل أن وجود المسرح العربي مرتبط ومشروط بوجوب توفر هذه المقترحات ((أن البحث عن هوية المسرح العربي: هو البحث عن تحقيق الوجود القومي، ضمن الواقع الاقتصادي الواحد والتجمع السياسي الواحد مدعوما بالتاريخ المسرحي بكل قطر عربي، لا من خلال سكون المجتمعات العربية الإقليمية، بل من خلال حركتها التقدمية الجمعية)).[1]

وترى الناقدة السباعي أن التجربة النقدية وقضية المنهج الاجتماعي، تلونت بسمات الأسئلة النقدية، وتقفان أمام الظاهرة المسرحية العربية للبحث فيها عن النبض الاجتماعي الذي تعيش فيه، وقد حاولت إيجاد تمايز بين الثقافة العربية والنقد الاجتماعي الغربي، من خلال محاولة استيعاب المنهج بطرق جديدة تعيد قراءة الساحة العربية من خلال الإبداع المسرحي العربي، من خلال قراءة ثقافة المبدع، وحمولته الفكرية، وهذا ما أشارت إليه والناقدة من خلال نجاح (عبدالله أبو هيف) في كتاباته التقدمية، المليئة بالتقويم الإيديولوجي، ورؤيته ارتبطت بأفق مظلم قاتم، وفيه أمل في ذات الوقت وهي رؤية مبنية على فهم واع ودقيق للذات الفردية داخل الجماعة، ووجهة نظره هذه موصولة إلى أساس مادي، واجتماعي وكما يبدو أن العلاقة بين الإبداع والاقتصاد ليست علاقة آلية تماما أو كما يفهمها البعض، بل هي علاقة جدلية قاتمة بين الأساس المادي للمجتمع والبنية الفوقية، وبهذه الرؤية والقناعة يكون المنهج الاجتماعي قد صب في الخطاب النقدي عند عبد الله أبو هيف وأن

---

[1] - المرجع السابق،ص:178

منهجه الاجتماعي هو أحد الروافد التي استقى منها منهجه النقدي بأدواته، وترى (السباعي) أن أبا هيف قد ناصر كل المشتغلين بالنقد الاجتماعي، والدفاع عن واقعية الأدب، وجعل النقد يربط هذه الرهانات التي يبلورها المسرح بالتحليل وبالكشف عن موقعها في المجتمع ووظيفتها في التاريخ، وعند طرح الناقدة السباعي لكيفية اشتغال هذا المنهج في النقد المسرحي العربي حاولت تلمس التقاطعات بينه وبين المنهج الواقعي، وكيف أن لهذا التقاطع كان منسوجا بإيديولوجية الناقد التي تعطي لمشروعه النقدي مشروعيته وهو يؤسس أركانا ودعائم،بنقده .

2 ـ محمد فراح:

أما محمد فراح في كتابه (المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية) يرى أن المسرح المغربي كان قائما على التذوق والانطباع في الستينيات من القرن العشرين، وكان اهتمامه منصبا على المضامين الفكرية التي عجزت الصراعات والمنافسات الإيديولوجية وسبب ذلك النزعة التحليلية السطحية للأدب، وكذا مزجه للذاتي بالموضوعي بطريقة آلية وانطلاقه من الأحكام المسبقة، من خلال اعتمادها على كل ما هو سياسي/ إيديولوجي، عرض الاهتمام بما هو فني وأدبي محض، وهذه هي المعوقات التي جعلت من النقد المسرحي في هذه الفترة يمتاز بعدم المصداقية والموضوعية، ويشترط محمد فراح توفير وجود ديمقراطي تسود فيه حرية الرأي والتعبير مما يؤدي إلى تطوير النقد المسرحي، لأن سيطرة الرأي الواحد تقضي على نزاهة النقد المسرحي، وهذا ما دفع بالمسرحيين إلى البحث عن أشكال جديدة ((إن هذه الاعتبارات السابقة هي التي جعلت المسرح المغربي يبحث عن صيغ وأشكال مسرحية جديدة ومتميزة تعتمد على بعض التنظيرات المسرحية، وعلى الواقع المغربي المعيش مبتعدة عن كل المؤشرات الأجنبية التي عوضتها بمميزات وخصائص واقعية وفنية تعمل على تأصيل الظاهرة المسرحية ومغربتها، وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى فترة السبعينات التي عرف فيها مسرح الهواة فترة خصبة وغنية حظيت باهتمام النقاد

والدارسين الجامعيين))[1]، ويرى محمد فراح أن النقد المسرحي أمام هذه الوضعية وجد نفسه مضطرا للاستفادة في الأبحاث النظرية الغربية، وبالموازاة مع ذلك الأخذ من مخزون الثقافة العربية تماشيا مع طبيعة المسرح المغربي، لكن اطلاع المغاربة على المناهج الغربية في رأي محمد فراح غير كاف لبلورة نظرية منهجية مسايرة لظروف وحيثيات الواقع المغربي الذي يختلف كل الاختلاف عن الواقع الغربي لذلك فإن عملية الانفتاح على التجارب المغربية يجب أن تخضع للتجارب الذاتية والموضوعية التي تتحكم في الذات العارفة للإنسان المغربي المطوق حتما بمجموعة من العادات والتقاليد الحضارية التي لها سمات ومميزات خاصة».[2]وهنا بدأت إشكالية النقد العربي الحديث خاصة عندما تعرف العرب على كل من بريخت وبراند للو وقسنطنطين ستانسلافسكي، وسارتر غير أن هذا التأثير لم يكن ليؤدي إلى تغيير في الممارسة المسرحية، أو عملية القراءة ،وهنا يستنتج محمد فراح أن العرب ملزمون بأخذ الحيطة والحذر من كل اتجاه حداثي في النقد الأدبي عموما وفي مجال النقد المسرحي على وجه الخصوص وفي ذلك يقول: ((نستنتج من هذا النص أن النقاد المسرحيين المغاربة ملزمون بأخذ الحذر من كل اتجاه حداثي في النقد الأدبي عموما وفي النقد المسرحي خصوصا إذا اعتبرنا أن الرجوع إلى الموروث الثقافي،والبعد العربي –في الوقت الراهن– ضربا من الحداثة، فسواء استفاد النقد المغربي من المناهج النقدية الغربية أو عمد إلى توظيف بعض الطروحات النقدية العربية القديمة فإنه ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار الظروف الموضوعية والإطار النظري لمرجعياته المعرفية التي تطبعها سمات نوعية))[3]، ومن أبرز الملاحظات الأخرى التي قدمت في هذا المجال، أن النقد المغربي مر بمجموعة من المراحل حاولت تخصيصه، والتي لا تفسر إلا بالرجوع إلى معطياتها المعرفية والتاريخية من جهة وتواجد الناقد المسرحي بين ثقافتين مختلفتين، ثقافة واحدة من الغرب، وثقافة قائمة

---

[1] – محمد فراح: المسرح المغربي، ص39.

[2] – المرجع نفسه، ص40.

[3] – المرجع نفسه، ص41.

على الموروث العربي الإسلامي، قد جعلت النقد المغربي يقف مكتوف الأيدي لفترة طويلة، طبع فيها بسماتهما المختلفة مما جعله يفكر في بناء نقد عربي متميز، ونقد مغربي استفاد من إيجابيات الثقافيين.

ويرى محمد فراح أن النقد الاجتماعي قد بدأ بعد هزيمة 67 وحرب أكتوبر، حيث ركز على علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، وقد اعتمد هذا النقد في بدايته على مضامين الأعمال المغربية، حيث حايث هذا النقد التجارب المسرحية من خلال التغيير الاجتماعي الذي أرادت أن تعكسه، ولكن وفي الناقد المغربي في دور المسرح في التغيير الايجابي جعل بعض المغاربة كعبد الرحمان بن زيدان يتجهون إلى تأسيس نوع من النقد الموضوعي الذي ينطلق من الممارسة الأدبية الاجتماعية، التي برزت بفضل تلاقح المناهج الغربية والمغربية، مم أنتج عنده قراءات للأعمال المسرحية دعمت تحاليلها الاجتماعية والإيديولوجية ببعض المناهج الحديثة.

ويرى محمد فراح في ذلك ظاهرة إيجابية لأن هذه المرحلة استطاعت مسح الضباب عن وجه النقد المسرحي، وأسهمت في بناء أسس فكرية أخصبت الساحة المسرحية المغربية، ودفعت النقاد المغاربة إلى إعادة النظر في أدواتهم وآلياتهم النقدية التي أصبحت أكثر صدقا ومنطقا وابتعدت عن التلاعب بالمصطلحات، وهذا ما نتج عند خلق منهج تقعيدي للنقد المسرحي.

3ـ عبد الواحد بن ياسر:

لكن نشأة النقد المسرحي حسب ناقد آخر هو عبد الواحد بن ياسر في كتابه (عشق المسرح) نتيجة أو رد فعل على نقد الدعاية، وقد قام على مفهوم الوظيفة الاجتماعية للفن ومن أكثر دعاة هذا التوجه حسب رأيه هو (محمد كرد علي) في نهاية القرن الماضي، وقد كان هذا المفهوم قد تأثر بشروط المجتمع المصري التي كانت تدفع بالنقاد في ذلك الوقت

إلى ضرورة المشاركة في الحركة الإصلاحية، وقد وجد الداعون إلى الاصلاح أن المسرح هو خير وسيلة وأداة لتبليغ المضامين الإصلاحية وإحداث التغيير الاجتماعي، ويعطي الناقد عبد الواحد بن ياسر، مثالا عن نقاد هذه الفترة والمتمثل في (فرح أنطوان) الذي يعد منظرا وناقدا في الوقت ذاته، جمع بين التأليف والكتابة الصحفية والدعوة إلى الإصلاح، وكما كان يملك دراية واسعة بالأصول الفنية للمسرح ((ويأتي في مقدمة النقاد المسرحيين في هذه الفترة (فرح أنطوان) الذي كان منظرا، وناقدا مسرحيا على جانب كبير من الاستعداد والمهارة والعمق، وجمع بين التأليف المسرحي والكتابة الصحفية والنقد والدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي، وكان (أنطوان) على دراية كافية وذا فهم عميق للأصول الفنية للتأليف المسرحي، فنجده ويرجع ضعف التأليف في أيامه إلى وانعدام حرية النقد والجهل بحقيقه الفن المسرحي، من أجل نقده واعتبار الشرقيين المسرح عالما خياليا لتسجيه وقت الفراغ، وغياب قرائه في اللغة العربية))[1]، لذلك عرض ـ حسب ابن ياسر ـ جملة من الأصول الفنية التي يجب على المؤلفين مراعاتها، حتى يقضوا على أسباب الضعف في أعمالهم المسرحية، وهذه الأصول أجملها الناقد في:

1- قدرة الاختراع وقوة المخيلة.

2- قوة الحركة.

3- وحدة السياق وتجنب التفكك وتنوع الموضوع منعا للملل والسأم، وسبر أغوار طباع الشخصيات وأبعادها الاجتماعية.

4- الدراسة النفسية والاجتماعية العميقة للشخصيات والمواقف المسرحية.

5- العناية بدراسة الفن المسرحي.

---

[1] – عبد الواحد بن ياسر: عشق المسرح، ص100.

6- التزام الحس الجمالي في المسرحيات من حيث موضوعها وشكلها[1]

وحسب ما ذهب إليه الناقد عبد الواحد بن ياسر فإن إيمان (فرح أنطوان) بضرورة تعرف الأدب العربي على الآداب العالمية، والأخذ منها والتعرف عليها عن قرب، حتى يتحسن التأليف المسرحي، ويتحسن معه أداء الكتاب وتتدرج ترجماته عن المسرح العالمي ضمن هذا المنظور، ولاحظ الناقد (ابن ياسر) أن (فرح أنطوان) هو أول من أثار قضية اللغة المسرحية، وقضية الفصحى والعامية في التأليف المسرحي على بساط التحليل والنقاش وحاول تقديم إجابة وحلول عملية لتلك المشكلة وفي ذلك يعلق (ابن ياسر) قائلا ((وذلك من خلال مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة)، ويتأمل فكرة (فرح أنطوان) عن تكوين المسرحية ،نجده لا يذكر رأيه في الشكل المسرحي لأن الشكل عنده ليس له نفس أهمية البناء، كما تبين رفضه للشكل الكلاسيكي وبالتالي فلا لزوم لذكره، وهو لم يرفض الشكل الكلاسيكي فحسب بل رفض تراجيديا العقل الكلاسيكية وتفعيل تراجيديا العاطفة الرومنسية فقوة الاختراع، -أي الخيال والمخيلة- مفهوم رومانسي، وشرط قيام الأدب الرومانسي. والرومانسيون جعلوا العاطفة والجمال الأهمية الأولى في المسرح، فنمقوا في تعبيراتهم، هذا فضلا في ثورتهم على وحدة الموضوع، وقولهم بتنوع الموضوعات الجانبية التي تسير على الخط الأصلي للمسرحية)).[2]

والملاحظة الأخيرة التي أبداها الناقد (عبد الواحد بن ياسر) على (فرح أنطوان) أن كتاباته تعتبر أول عمل نقدي توجيهي للمسرح، وهو أول من طبقه في المسرح من خلال اقتباس مسرحيته (مصر القديمة، مصر الحديثة) عن مسرحية (زازا) لأميل زولا.

4 ـ محمد سندباد:

---

[1] – السيد حسن عيد: النقد المسرحي في مصر نقلا عن عبد الواحد بن ياسر: عشق المسرح، ص100-101.

[2] – أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر(1876 – 1923) رسالة ماجستير بجامعة القاهرة1965،ص:109.

بينما يقدم محمد سندباد في كتابه (الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث)، قراءة نقدية اجتماعية مغايرة للقراءتين السالفتي الذكر، بداية من عصر النهضة التي يقدم فيها آراء كثيرة حول فهم النقاد العرب لهذا المصطلح، هذا التعدد في فهم المصطلح وسع الهوة الزمانية التي يمكن أن يبدأ منها المسرح من جهة، كما أنه جعل هذا المسرح تابعا للمسرح الغربي الذي له أكبر الفضل في ميلاد المسرح العربي، والعلاقة بينها هي علاقة تكامل وقد كان عصر النهضة قد امتاز بالعديد من الظواهر رصدها الناقد محمد سندباد فيما يلي:

- إحياء التراث القديم والتعصب له مع اتخاذه مثالا يحتذى به.

- نشوب معارك بين أنصار القديم وأنصار الجديد.

- تدفق المذاهب الأدبية من خلال المطالعة والرحلة، مع ظهور موضوعات جديدة.

- ظهور فنون جديدة إما تأثرا بالغرب أو تلبية لحاجات المجتمع مثل الرواية والتمثيل (إنشاء مسارح وتأليف فرق وتأسيس المعاهد الفنية ووضع تمثيليات أو نقلها أو اقتباسها)، ويحدد هذا الناقد الخطاب النهضوي في الفكر العربي المعاصر بداية من التيار الإسلامي الذي ربطه بعده عوامل ساهمت في فرز هذه الظاهرة وتناميها منها هزيمة 1967، امتداد التيار الاشتراكي في الوطن العربي، وغياب مفهوم الدولة على مستوى الواقع، تمثل التيارات الفكرية والسياسية السائدة في تحقيق التقدم المأمول، مساندة جهات أجنبية لهذا الاتجاه للضغط على النظام الحاكم، يضاف إلى ذلك تفاقم الأزمات الاجتماعية وتفشي الاستبداد وقهر السلطة، ورأى هذا التيار رد اللأمة إلى جادة الصواب (الدين الحنيف) والقضاء على تهميش الإسلام وتقزيمه، وقد التمس مشروعيته كما يقول سندباد من:

أ- كثير من النصوص الدينية تحث على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

ب- التاريخ الإسلامي شهد الكثير في الانتفاضات ضد السلطة الحاكمة وضد مظاهر الانحراف التي عرفها المجتمع وقادها علماء وفقهاء.

ج _ هناك أحاديث نبوية صحيحة بشرت بأن المستقبل سيكون في نهاية المطاف للإسلام.[1]

ونتج عن هذه الاعتبارات محاولة إقامة الدين كله، فرقع هؤلاء في مأزق الإصلاح الإسلامي في العالم العربي، حيث تعذر الفصل بين ما هو ديني وما هو سياسي وبين ما هو إسلامي بما هو أدبي وفني، وقد كانت بداية الوعي القوي عند العرب بعد تفكك الدولة العثمانية وظهور الحركات الانفصالية المتأثرة بالفكر القومي الغربي، وقد تعزز من خلال وحدة اللغة والأدب والتاريخ والتراث الثقافي العربي ووحدة المصير المشترك، من خلال القضية الفلسطينية وضرب البحث والحركة الناصرية ويرى محمد سندباد أن هذا الوعي قد انشطر إلى ثلاث اتجاهات رئيسية:

1- القومية العربية الحالمة بالأمة العربية الواحدة.

2- القومية العلمانية التي لا تعترف بالدين كجزء من القومية.

3- القومية النظرية التي حفزها المستعمر على الظهور لضرب الوحدة العربية.

ومع التحولات التي عرفتها المنطقة العربية أصبح الفكر القومي يتوزع في الأشكال الآتية:

- اتجاه يجعل الإسلام جوهر القومية العربية.

- اتجاه يبعد الدين عن القومية العربية ويتصورها قومية علمانية ليبرالية.

_ اتجاه يعتبر القومية العربية إطارا تتكامل فيه الإشتراكية والوحدة،والعلمانية (وحدة المصير)

[1] - ينظر : محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، -إربد- الأردن، ط1، 2013،ص52.

_ اتجاه يعتبر القومية فضاء عرقيا وطائفيا.

– اتجاه يعتبر القومية شكلا متجاوزا.[1]

ثم يتحدث الناقد محمد سندباد عن التيار الاشتراكي/ اليسار العربي الذين ظهر في رأيه من أجل التغيير (الواقع الاجتماعي) الذين عانى من التخلف والغبن والظلم وقد عمد إلى الثورة من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية وقد ظهر هذا التيار بمظهر المنقذ والمخلص بسبب الأوضاع المتردية اجتماعيا، والتي أسهم المستعمر والإقطاع المحلي على إقامتها عبر وسائل الحكم والقمع والاستبداد، وبذلك وجدت النظرية الماركسية تربة خصبة في المجتمع العربي.

أما على المستوى الأدبي، فقد سعى إلى التغير الاجتماعي وفي ذلك يقول محمد سندباد ((على المستوى الأدبي أمسى الأدب ميدانا للنضال الاشتراكي والوعي الاجتماعي والتعبير عن واقع الإنسان وتطلعاته مما مهد لظهور الأدب الملتزم أو الواقعية في الأدب التي وسمت بالمذهب التقدمي، هي وكل مذهب ينتصر للجديد وينظر إلى المستقبل، ويهتم بالقوى التي تسعى لتغيير الواقع الاجتماعي لصالح أوسع الطبقات الاجتماعية، بينما اعتبرت المذاهب الرجعية تلك التي تنتصر للقديم وتؤثر الماضي على الحاضر والمستقبل، وكان وراء هذا التيار كتاب ونقاد وشعراء وقصاصون وروائيون ومسرحيون أسهموا في كل المجالات وعلى كل المستويات من أجل تعميق هذا التيار الذي ظل يقوى منذ الخمسينات من القرن العشرين مما أعطى دفعة جديدة للأدب العربي، حيث نشأ الاختلاف في تقويم المنتوج الأدبي والغاية من الأدب (الفن للفن/ الفن للحياة)، كما باتت الثورة على القديم تشمل ما ألفه الناس من

[1] – محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، ص54.

معايير في النقد والأدب بل أصبح دعاة التجديد السابقين رمزا وللمحافظة والرجعية تقام الثورة عليهم لصالح الأدب الاشتراكي)).[1]

ويخصص محمد سندباد الحديث عن الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث من خلال الموضوع وطريقة المعالجة، وهو هنا يفرق بين خطابين اثنين هما:

1- خطاب النهضوي المسرحي. 2- الخطاب المسرحي النهضوي.

في الخطاب الأول يذكر سندباد الإشكال النهضوي، من خلال أعمال المبدعين المسرحيين تنظيرا ومسرحا فحضور الإشكالية جنبا إلى جنب مع النهضة، يعني مجموعة من التيمات التي تستبد باهتمام المسرحيين المتعامل معهم، وهي تيمات تتمتع بالتعدد والتنوع والتداخل فيما بينها في رؤية موحدة تحكمها أحد التيارات الفكرية المرصودة وتحيط بها جملة من الملابسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية أفرزها الواقع العربي الذي يرزح تحت التخلف،وفي نفس الوقت يتوق إلى النهوض[2].

أما الخطاب الثاني،فيحصر فيه نفس القلق النهضوي،لأن المسرح العربي له همومه وتطلعاته ،وما دامت الثقافة على قدر وافر من الخطورة داخل المجتمع، وهي شكل من أشكال تحدي المعاصرة ،لذلك تطرح عدة أسئلة – كما يرى محمد سندباد – منها :

- هل لا يزال مسرحنا العربي موشحا أدبيا، وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا على حد تعبير النقاش؟
- هل المضمون التراثي هو ما يعطي لمسرحنا الهوية المفتقدة ؟
- هل عندنا شكل عربي أصيل ؟
- ما الجديد الذي أتت به لغة البيانات والتنظيرات والخطابات المقدماتية ؟

---

[1] – المرجع السابق، ص55.

[2] – نفسه،ص :56

- هل أبدعنا مسرحا عربيا له مميزاته وخصائصه أم أننا ما زلنا نجتر هاجس التأصيل ؟
- هل تمثل روح العصر في إبداعاتنا المسرحية،وكل ما يثير سؤالنا النهضوي ؟[1]

والأكيد أن الاجابة عن هذه الأسئلة ستكون متباينه ،ونظرا لخصوصية الواقع الفردي والجماعي وكذلك كيفية التناول وطريقته، قد أعطى الناقد محمد سندباد مثالا بتجربة الناصرية من منظور اجتماعي – خلال مسرحية (لصفقة) لتوفيق الحكيم – من خلال تصويره الدقيق لوضعية الفلاحين الذين يسعون دوما لامتلاك الأرض ،وهي تعبير صادق على الهيمنة الأجنبية في شقيها الاقتصادي والسياسي، وتكشف عن ذلك الصراع بين البسطاء الكادحين والاقطاع ،وهذه المسرحية في جوهرها تقوم على الاختلاف الحاد بين مفهوم الحياة قبل الثورة،ومفهومها بعد الثورة ، ويستمر محمد سندباد في تحليل هذه المسرحية من خلال أحداثها ، التي يسقطها على الواقع الاجتماعي ، من خلال المنظور الاشتراكي والاجتماعي .

5 ـ طامر أنوال:

أما بالنسبة لطامر أنوال في قراءتها للنقد الاجتماعي في كتابها (المسرح والمناهج النقدية الحداثية) فإنها تقرأ هذا النقد من زاوية (الواقعية في المسرح)، من خلال بحثها أولا عن مفهوم الواقعية، ثم تربط الواقعية بثورة 1848 بفرنسا على المستوى السياسي، أما على المستوى الاقتصادي فتربطه بالصناعة والمنجزات العلمية، ثم تعطي بعض نماذج الواقعية عن التاريخ منها:المسرحيات الرعوية، وقد أعطت أمثلة عن بداية العلاقة بين المسرح والمجتمع من خلال ما تركه رشيد قسنطيني من المسرحيات والسكاتشات، وقد كان يحمل على أكتافه مهمة تصوير ومعايشة الواقع الاجتماعي بكل تركيباته تقول طامر أنوال عن أعمال رشيد قسنطيني ((فأعمال رشيد قسنطيني تشخيص للجزائري بلغته، بصوته، بهمومه بأتعابه بأغانيه ببساطته، وهي تصوير لواقع جديد، بلغة سلسلة غنائية في علاقة أفقية

(1)_ محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، ص :56

بمجتمعه، الزواج من امرأة لها طفل مراهق مشاغب، منحوس وأكول، وهي مقاربة جد صريحة لواقع العلاقة المشتركة مع "الربيب" ويعري في "جيت نتوب" تصارع تصورين للمجتمع أنذاك، وهي فصاحة الخطيب رجل الدين، وعفوية ودراجة رشيد ورفيقه من خلال وصف حال هؤلاء "الغوغائيون.. يبدو أن الكاتب لم يستورد شيئا أجنبيا، ولم يسوق لشيء ، لغير الصدق والعفوية والانتماء لهذه التربة))[1].

ونجد أن المتخيل الجماعي هو الغالب، والمؤسس للمشهد المسرحي، من خلال مثال آخر هو "عبد الرحمان ولد كاكي" في توظيفه للمداح والأغاني الشعبية من خلال أعماله (كل واحد وحكمو) 1966 و(ديوان الكاركوز) 1964 ويعلق الناقد عن الواقع الجزائري السائد في تلك الفترة بأنه مختلف عن جيرانه ((فهو ينتمي إلى زمن الحساسية الجديدة، بكل تقلباتها متأرجحا بين ماض ذاكرته المبتورة التي تصل إلى حدود تاريخية قريبة العهد جدا وهي الفترة الكولونيالية، ذاكرة غير مدونة، ترتكز على التداول التقليدي من حكايات متناقلة من حين لآخر من ناحية ومن ناحية أخرى، تدوين رسمي لعلاقة افتخار وتضخيم في إطار سرد ماضوي للأحداث، هذا الاجتثاث يقف عنده سؤال الهوية حائرا عندما تصطدم الذات بظاهرة الاغتراب، ومن ثم يتعذر إيجاد رابطة التواصل والاستمرارية بين الذات و ثوابتها بين الذات وماضيها))،[2] وترى (أنوال) أن الواقعية كمذهب فني ليست فقط التزام إنها استقراء للحاضر من خلال ولوج آلياته الأكثر عمقا لربط النتائج بالعلل ربطا دياليكتيكيا موضوعيا يسمو عن الظرفي، وتعطي الناقدة بعض الجزئيات الدقيقة منها تنبؤ (تشيكوف) بسقوط المجتمع البورجوازي قبل الثورة البلشفية ثم تعطي الناقدة أمثلة عديدة عن الأعمال المسرحية مثل (حديقة الكرز) لتشيكوف و(النافذة) لإمانويل روبلاس وغيرهما التي تجسد واقعية اللغة، وبساطة الحوار، وذكر الحقائق ونقلها بأمانة مما أدى إلى بروز الإخراج التاريخي الذي يدقق في تفصيل الملابس وتاريخانيتها.

---

[1] – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص77–78.

[2] – المرجع نفسه، ص78.

وتتعرض الناقدة أنوال بعدها إلى الواقعية النقدية من خلال تبين مفهومها ((تؤمن الواقعية النقدية بإثارة الأسئلة، وليس يطرح الحلول ،ومهما كان نوع التساؤل وهدفه وطريقته، فهو جزء من الشك الديكارتي الباحث عن أسرار العالم الموضوعي والنفسي والاجتماعي، وتساؤل بطل المسرحة النقدية، يبدأ بنفسه بتاريخه، بوجوده مقيما ومؤسسا الإجابة على وعي بما يحيط به، وعندما يستوي الوعي وحجم المشكلة ينتقل بالتساؤل ليصبح تساؤلا لفئة أو جماعة. إن الواقعية النقدية لا تقدم من غير أن يتناول الموضوع الذي يجعل الفرد ينتقل إلى الوعي السياسي وإلى فهم قيمته التاريخية، إن هذا الانتقال يوسع حدود الشخصية ويغير بناءها الداخلي))[1]، ثم ذكرت تصنيف مسرح إبسن الذي يندرج ضمن (الدراما المعاصرة الواقعية) أو دراما المشاكل.ثم تذكر الناقدة، الواقعية الاشتراكية وتذكر تاريخها ومكانها الذي ارتبط بالاتحاد السوفيتي 1932 من خلاله وضعه حدا للنزاعات النظرية التي شغلت رجال الأدب السوفيتي منذ الثورة البلشفية، وترتكز الواقعية الاشتراكية على مبدأ بسيط هو (partynost) أو روح الحزب الذي ينادي بانتمائه للفكر اللينيني ثم أضيف فيما بعد مصطلح (narodnost) ويعني الروح الوطنية، وإن كان مفهوم لينين يخالف ذلك، حيث تحدثت في مقال سنة 1905 حول أدب الحزب ، وعن استقلالية الفن عن الإيديولوجيا. إن الفن في المنظور الاشتراكي هو فن إيجابي، وعلى الكاتب المبدع احترام الخط العام للمجتمع، وطور لينين (نظرية الانعكاس) حيث أن الفن لا يكون له صدى إلا إذا عكس الواقع الحقيقي، وإذا اكتفى بالوصف فإنه يتقاطع مع الطبيعيين لذلك لزم حضور الكاتب في النص من خلال ما يطلق عليه وبالنزعة، وقد بنيت النقدية الاشتراكية على هذه الأسس:

1- روح الحزب.

2- النزعة.

3- الفكر الشعبي (Naroudost) المبني على الفلكلور والتقاليد.

---

[1] – المرجع السابق ، ص85.

4- القالب: البطل النموذجي.

5- صحة وحقيقة الوضعيات والشخوص.

6- بساطة الأثر والقدرة على استيعابه، إذ إنه موجه للعامة يحاول توعيتهم وتثقيفهم، ولهذا وجب التأثير على المتلقي لحثه على البطولة من خلال العمل والدفاع عن الأفكار الاشتراكية ؛أفكار الحزب.[1]

وبعد هذه المرحلة ظهرت مصطلحات أثرت فلسفيا وفنيا ومنها: (الالتزام) أو الأدب الملتزم التي كتب خارج البلدان الاشتراكية، لقد سعى النقد الاشتراكي الملتزم إلى التطابق بين الإبداع والضمير الجماعي، على مستوى القيم والبنيات التركيبية، وليس على مستوى المضامين، وهذا ما يتطابق تماما مع الرؤية الماركسية: الأنا الفردية لا تتحقق إلا في الإطار الخلفي للمجتمع.

أما الواقعية السحرية التي تحدثت عنها الناقدة (طامر أنوال) هي مذهب واسع الانتشار في المسرح، وخاصة مسرح الطفل والسينما ؛وهو اتجاه أساسه الفانتستيك" "الغريب" الممزوج بالواقعي، غير أنها تلف بغرائبية تفقدها أي حسن بالواقع ،ومن أبرز روادها الكاتب الإسباني غابريال غارسيا ماركيز ثم تتعرض الناقدة للوسيان غولدمان والقضاء الإيديولوجي للنص الذي تأثر بالناقد الماركسي لوكاش، وقد سبق وتطرقنا إلى هذه المسألة، ثم تناول الكاتب (راسين) من زاوية رؤية أو منظار غولدمان من خلال كتابه (الإله الخفي) وقد قسم غولدمان مسرح راسين في لهذه الدراسة إلى:

1- ثلاثة تراجيديا جونزيست: تغير عن البحث المطلق ورفض التسامح وهي أندروماك (Andromaque) بريتنكيس (Britannicus)، بيرينيس (Bérénice).

2- مسرح غير تراجيدي يقيل التنازلات: باجازية (Bajazet) ايفيجينيه (Iphigénie).

[1] - طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص88.

3- عودة المأساوي مع فيدرا والمسرح المقدس وحضور الإله في كل من استير (Esther) أتالي (thaalie)

كما يفصل غولدمان بين مستويين من الوعي الاجتماعي:

- الوعي الواقع: وهو مجموع التصورات التي تحملها الجماعة عن حياتها ونوعية نشاطها مع الآخر ومع ذاتها.

- الوعي الممكن: وهو إدراك لتلك الطموحات التي يمكن أن تتحقق كهدف تسعى للوصول إليه الجماعة وهنا نلمس الجانب الفكري والفلسفي الخاص بالفئة المستنيرة من المفكرين والأدباء ذوي البصيرة الحادة.[1]

هكذا قرأ المسرحيون المغاربة أو بالأحرى النقاد المغاربة، المنهج الاجتماعي الذي كان يسير جنبا إلى جنب مع المرحلة الاشتراكية والماركسية التي تسود العالم العربي في أنظمة الحكم وعلى المستوى السياسي من خلال الحزب الواحد، والرئيس الواحد ،كأداة لمحاربة التخلف في كل أشكاله، مما أدى إلى استنهاض الهمم في المجال الفني والأدبي بشكل عام، وفي المسرح بشكل خاص، من خلال الدعوة إلى الإصلاح. ومحاربة كل رجعية في الفكر أو الأدب، لكن هذه القراءات كانت مختلفة ومتعددة بتعدد زوايا الرؤية التي يطل منها والأدباء والنقاد وحسب انتمائهم المذهبي والديني، وحسب الثقافة التي تلقوها، والمعارف التي مهروها.

وإذا عدنا إلى ذكر الملاحظات وتسجيل بعض النقائص التي لاحظتها على هذه النقود من خلال الرؤية النقدية لأصحابها ونبدأ من أول ناقدة وهي "سميرة السباعي من خلال ما قدمته سجلته هذه الملاحظات:

1- ركزت في نقدها لنظرية القراءة وفق المنظور الاجتماعي على قراءة الإنتاج المسرحي العربي، من منظور تاريخي فقد تتبعت النقد الاجتماعي والظاهرة المسرحية على العموم عند

[1] – المرجع السابق، ص102-103.

العرب منفصلة عن تلك المرجعيات الغربية، وعن مدى التأثر بالغرب عن طريق النص أو النظرية، وكذا غياب ملامح الأخذ، وأشكال الاستيعاب والتأويل بعد القراءة.

2- غياب الحديث عن كيفية تطوير العرب للفن المسرحي (تأليفا ونقدا)، لأن الكاتب هو أول متلق للثقافة المسرحية وتقنيات الكتابة والتاريخ والتراث وغيرها، وكيف حولها بقدرته وإمكانياته الذهنية إلى عمل إبداعي، سواء أكان اقتباسا أم ترجمة أم خلقا، وهل نجح في ذلك أم فشل.

3- لم تشر إلى أن المسرح في تلك الفقرة مع المنهج التاريخي لم يكن يملك القدرة على القراءة، وغياب تمثل حقيقي لنظرية المسرح، ولم يكن النقاد يفكرون في قضايا المنهج أو تطوير أدوات القراءة، بل كان أكبر همهم ما يتركه العمل المسرحي من انطباع لدى المتفرجين/الجمهور من خلال البحث عن قضية اجتماعية أو وطنية، أو باختصار كان فهمهم للنقد سطحي.

4- لم تظهر الناقدة تلك القراءات المتعددة للنص المسرحي، التي تكشف عن القارئ السياسي (الكاتب المسرحي) للمسرح السياسي والاجتماعي إلا قليلا، كما أنها لم تظهر هذا النوع من النقد بكل أطيافه وتجاربه ومعارفه ومقارباته، أما الملاحظات التي توجه إلى الناقد عبد الواحد بن ياسر،فهي:

- اقتصر على ذكر ارتباط النقد المسرحي، وفترة ظهوره.

- اكتفى بذكر مثال واحد عن نموذج القراءة وفق المنهج الاجتماعي، المسرحي واحد هو (فرح أنطوان) من خلال مسرحيته (مصر القديمة ومصر الجديدة).

- عدم ذكره أو إغفاله للتقنية لأن لكل كاتب/ناقد خصائصه ومميزاته وأدوات قراءته، ومصطلحاته، ضف إلى ذلك، الملامح المشتركة بين النقاد في فترة ما، أو اختلافهم في القراءة باختلاف ظروف التلقي وملابساته.

أما بالنسبة لمحمد سندباد، فقد ركز على:

– الاشتراكية والماركسية كحركة فكرية أدت إلى إحداث تغيير في مختلف مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

– التغيير الذي أحدثته الاشتراكية في ميدان الأدب باعتبارها حركة تغيير في مستوى الفن من خلال المسرح في محاولتها لتغيير حياة الإنسان نحو الأفضل وتخليصه من التخلف والتبعية.

– أن النهضة الغربية والعربية تتكاملان في جميع العصور، فالحضارة الغربية في نظر البعض مدينة للحضارة العربية الإسلامية، ولولاها ما عرفت الثقافة الغربية هذا التطور والرقي.

– غياب النقاد المنظرين للتيار الاجتماعي في المسرح العربي، كما غاب أو غيب الكتاب والنقاد وأهم أعمالهم المسرحية، وظروف نشأة المسرح في الفترة الاشتراكية وكيفية قراءة العرب لهذا المسرح.

– المثال الذي جسده في توفيق الحكيم غير كاف للحكم على فترة بأكملها أو على تيار بذاته، إذ لابد أن تتوافر مجموعة من الأعمال تشترك في الرؤية والخصائص والمنطلقات، وبالتالي تتحد في النتائج.

– لم يقف على التجارب الناجحة أو الفاشلة في المسرح العربي التي حاولت أن تتبنى الاشتراكية كرؤية، والمفاهيم الاجتماعية كمنهج.

أما الناقدة طامر أنوال فإنها اكتفت بتعريف الواقعيات، دون تحديد دقيق لتاريخ كل واحدة، يضاف إلى ذلك ربط تلك الواقعيات بالسياسة والمجتمع وكمفاهيم فلسفية، أما تطبيقاتها في الأدب والمسرح فورد ذكرها بصورة مقتضية.

النموذج الوحيد الذي ذكر الباحثة كان لرشيد قسنطيني وعبد الرحمان ولد كاكي من الجزائر، وهي لا يمثلان الواقعية في جميع تجلياتها، وإنما يمثلان بعض خصائصها فقط.

التقسيم الدقيق للواقعيات: الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية الواقعية السحرية، لكن اغلب النماذج بتطبيقية كانت غريبة دون ذكر للمسرح العربي في جانبه النظري أو التطبيقي.

تخصيص لوسيان غولدمان بالدراسة من خلال الفضاء الإيديولوجي للنص المتأثر بدوره بالماركسي (لوكاش) بدون إجراء أي تطبيق عملي لا من الأدب الغربي، ولا من الأدب العربي، وأعني تحديدا المسرح، إلا نموذج واحد وهو تحليل راسين من خلال كتابة (الإله الخفي).

6 ــ شايف عكاشة

أما في مصر فقد خصص الناقد شايف عكاشة بابا كاملا للاتجاه الاجتماعي في كتابه (اتجاهات النقد المعاصر في مصر) قسمة إلى فصول ثلاثة: (بداية الدعوة الاجتماعية الأدب في مصر، المنهج الماركسي، المنهج الإنساني، التحليل الاجتماعي للأدب).

وقد بدأ الحديث عن الدعوة الاجتماعية الأدب ومن الأدب اليوناني القديم إلى الأدب الغربي الحديث متتبعا إياها تتبعا زمنيا موضوعيا من أفلاطون وأرسطو إلى غاية لوسيان غولدمان.

أما في النقد العربي الحديث فيرى الناقد (شايف عكاشة) أن عمل النقاد العرب في النصف الأول من القرن العشرين لا يخرج عن الظروف الخارجية للعمل الأدبي الذي اهتم به نقاد الغرب وعلى رأسهم تين، لوسيون وسانت بيف وجون لومبير، وهازلنت وغيرهم، وقد برزت عند العرب من خلال أعمال طه حسين، أحمد أمين جماعة الديوان سلامة موسى وهذا النوع من النقد عرف لاسم النقد السياقي (critique–contextuale)، وقد تميز في هذه المرحلة، بالتنظيرات الحماسية وكخلاصة لهذا الاتجاه يقول الناقد عكاشة عنه مايلي: ((في ضوء ما تقدم، نصل إلى أن الاتجاه الاجتماعي في النقد يهتم بإبراز المضامين

الاجتماعية للأثر الأدبي، والبحث عن مصدرها الذي نشأت منه، وإلى أي مدى تمكن الأديب من تشخيص الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والأخلاقية التي عاشها، بالإضافة إلى حث الأديب على مراعاة هذه المعايشة في أعماله..وبالتالي فإن هذا الاتجاه قد يتطلب من الأديب أن يخترق جدار الأديب ويخرج إلى المجتمع شاهرا موقفه من مشكلات مجتمعة ومختلف قضايا وطنه)).[1]

يري شايف عكاشة أن حركة النقد الأدبي في مصر قد عرفت تطورا كبيرا في مطلع القرن العشرين وذلك لاتصال مفكريها بالثقافة الغربية، وقد تبين ذلك من خلال الثورة على التقاليد الأدبية القديمة وقد تجلى ذلك في شكل ثورة بين (القديم والجديد) وقد برزت بدايات المنهج الاجتماعي النظري في مصر، من خلال تلك الأحاديث أو المناقشات، أو المعارك الأدبية والفكرية التي كانت قائمة بين أبرز النقاد العرب ومنهم أحمد أمين، سلامة موسى، أمين الخولي، توفيق الحكيم، العقاد وغيرهم حول قضية موقف الأدب العربي –قديمه وحديثه– من المجتمع، أما عن النقاد الذين تبنوا هذا المنهج فإنهم ليسوا على درجة سواء في فهمه وتطبيقه فأحمد أمين مثلا –حسب شايف عكاشة– يجمع من أشتات المدارس الأدبية دون التمييز بينهما ودون مراعاة للفروق، ولم يربط قضية الالتزام بنوع أدبي معين، ومن خلال هذا أعطى الناقد عكاشة حكمه على أحمد أمين بأن تأثيره قليل في ميدان حركة النقد التطبيقي من خلال تضارب أرائه وتناقضها، هذا خلاف سلامة موسى الذي أكسب الدعوة النظرية إلى الاتجاه الاجتماعي في الأدب العربي قوتها من خلال كتابه (الأدب الإنجليزي الحديث) حيث وضح فيه ((عن النزعة الاجتماعية التي يتسلح بها الأديب الانجليزي، وهاجم في مقدمة الكتاب الأدب العربي لخلوه من تلك النزعة، غير أن سر هجومه على الأدب العربي القديم لا يمكن –كما سيتضح– في طبيعته الفنية بقدر ما يمكن جنايته على الأدب العربي الحديث، إذ لاحظ أن الأدباء لا يزالون يجعلون من الأدب العربي القديم

[1] – شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص22.

غايتهم المثلى ويهتمون بأسلوب الكتابة، دون أن يراعوا أسلوب الحياة، أو يراعوا في أعمالهم الأصول الفنية أكثر مما تأخذهم مشاكل المجتمع وقضاياه))[1].

يقول شايف عكاشة أن دعوة سلامة موسى تبلورت عبر جميع أعماله لكنها تحديدا نضجت من خلال كتابه (الأدب للشعب) ويعد ملخصا لكل النظريات الاجتماعية التي تبناها في جميع أعماله السابقة، ويرى من خلال هذا الكتاب أنه لابد للكاتب العربي أن يواكب الأدب الغربي، وينفصل عن قضية الأدب العربي القديم حتى يحقق انتماءه للشعب من خلال العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع ،وقد صاغها في مجموعة من المعايير هي: (المعيار الاجتماعي، والمعيار الماركسي، والمعيار الأخلاقي، والمعيار الإنساني) يضاف إليها معايير أخرى نستشفها من خلال دعواته المتكررة في بقية الكتب منها: (أدب الاعتراف، أدب الأفكار).

أما المنهج الماركسي في الأدب فلم يظهر إلا بعد النصف الثاني من القرن العشرين وفي ذلك يقول شايف عكاشة: ((والمنهج الماركسي هو من أبرز المناهج المنتشرة في النقد المعاصر، وإذا كانت معالمه لم تتضح في مصر، إلا بعد ثورة يوليو 1952، حين أخذت تيارات الثقافة الاشتراكية تتسرب إليها، فظهرت النزعة اليسارية في مجموعة من النقاد من بينهم محمد مفيد الشوباشي، وعبد الرحمان الخميسي، ومحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ومحمد مندور، ولويس عوض، وغالبي شكري وغيرهم ممن كلف بالدعوة إلى ضرورة الاهتمام بمشاكل المجتمع، غير أن بعض هؤلاء النقاد قد تخلوا عن الحماس المتطرف في الدعوة إلى منهج اشتراكي يقوم على أركان ماركسية، بينما غالى البعض الأخر في الأخذ بحذافر النظرية الماركسية، وقد فضلت الاختصار على من ظل متمذهبا بما يطابق المبدأ الماركسي في النقد، ولعل أهم أولئك: محمود أمين العالم، محمد مفيد الشوباشي وعبد الرحمان الخميسي، وعبد المنعم تليمة، وأحمد محمد عطية، وكان مفيد الشوباشي من أوائل

[1] – المرجع السابق، ص28–29.

من اعتنق الماركسية، وظهر تأثره بها حين عرض لأعمال النقاد الماركسيين الروس بالدراسة والتحليل والترجمة، أما محمود أمين العالم فقد كان ماركسيا في كل كتاباته، ولم تكد تخلو أية دراسة من دراساته النظرية أو الشخصية من أثار الواقعية الاشتراكية))[1].

ويرى الناقد عكاشة أن هناك نقاد متميزين في فترة الستينيات من القرن العشرين، اتبعوا وأردفوا أعمالهم التطبيقية بنظيراتهم وهي سمة يخلو منها النقد العربي المعاصر، ومن هؤلاء عبد المنعم تليمة، وأحمد عطية، وتتلخص أهم القضايا التي طرحها حسب عكاشة في سؤالين: هل الأديب حر في أن يلتزم بقضايا أو مشاكل مجتمعه؟ وما هو نوع ذلك الالتزام وتلك الحرية؟ ثم ما هو مفهوم الثقافة عندهم؟، أي ماهي طبيعة العمل الأدبي ووظيفته وقيمته عندهم؟، وباختصار فالأدب عندهم هو تصوير ايجابي لواقع الاجتماعي، ويرى عكاشة أن هؤلاء الأدباء يرفضون أن يكون الأدب والفن مرآة للواقع (انعكاس) لأن الواقع في الفن والأدب أكثر غنى من الحقيقة الواقعية، فالأديب لا يصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا، وإنما يتخطاه إلى إكمال صورة الواقع، متجاوزا الواقع، إلى تغطية النقص الموجود فيه، كما ربط أصحاب النقد الماركسي الأدب والفن بالدفاع عن قضايا العمل والعمال لكي يكون الأدب صادقا ومعبرا (الأدب البروليتاري) كما ذكر عكاشة أن المنهج الماركسي ساهم في إشعال الحرب عند طائفة من النقاد حول قضية الشكل والمضمون خاصة في الشعر، حيث يرى عبد المنعم تليمة أن الشعر ثلاث تيارات لكل منها أسلوبه الخاص ومضمونه المميز.

ومن أبرز رواد التيار الأول ذكر عكاشة: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم فشعرهما اهتم بتصوير المشاعر القومية المصرية.

– التيار الثاني تمثله جماعة الديوان، وقد اهتمت هذه المدرسة بالقضايا الخاصة الذاتية عوض القضايا العامة الوطنية، وكذلك مدرسة (أبللو) التي من أبرز أعلامها محمود طه، ومحمد أبي الوفاء، ومحمد حسن إسماعيل.*أما التيار الثالث التي توفرت فيه شروط القبول

[1]– شايف عكاشة اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص43.

حسب الناقد، فيمثله الشعر الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، ومن أبرز ميزات هذا الشعر حسب أمين العالم:

- ارتباط الشاعر بالحياة الاجتماعية.

- الصياغة الجديدة.

- المصدر الشعري أساسه نظرة الكفاح وتخندق الشاعر مع الشعب.

أما جانب الرواية في مصر فيرى عكاشة أنها ترتكز على مدى معاينة الأديب لواقعه وصدق تجاربه، وهنا يقسم أحمد عطية الرواية إلى نماذج مختلة منها ما تقاوم بالكلمات والشعارات، ورواية المقاومة الفردية، وروايات المقاومة الجماعية أو الاشتراكية، وقد ضرب لكل واحدة منهما مثالا تطبيقيا، فالنموذج الأول تمثله رواية (الشوارع الخلفية) لشكري عبد العالي، التي تقاوم شخصياتها الانجليز وعملائهم، من مواقعها الطبقية والفكرية مقاومة كلامية، كما في رواية (الأرض) لعبد الرحمان الشرقاوي التي كان الصراع فيها جانبيا.

أما النوع الثاني فهو (نموذج المقاومة الفردية) تمثلها رواية (في بيتنا رجل) التي تحول فيها من الشعارات والمظاهرات إلى المقاومة المسلحة من خلال بطل الرواية لاحسان عبد القدوس الذي فضل عدم إشراك المجتمع في بطولته.

أما النموذج الثالث فتمثله رواية يوسف إدريس (قصة حب) التي كانت تؤمن بالناس والمقاومة الشعبية.

وقد ركز شايف عكاشة على النظريات الغربية ومدى حضورها من خلال التطبيقات العربية، مركزا وجاعلا من فشلها أو نجاحها يتوقف على مدى مسايرتها الدقيقة للنظرية الغربية، وأن جميع النماذج العربية لا إبداع فيها وإنما هي انعكاس وظل للرؤى الفكرية والنظرية الوافدة من الثقافة الغربية، يضاف إلى ذلك إغفاله الحديث عن المضامين الفكرية والسياسية وتلك

التشكيلات الحضارية والتغييرات السائدة في تلك الفترات من حياة الأمة العربية، وخاصة المنجزات المادية واقتصادية والعلمية.

أما في مجال المسرح فيرى شايف عكاشة أن الاهتمام به كان واسعا من طرف النقاد الماركسيين في مصر تحديدا، وقد طبقوا في دراستهم نفس المقاييس التي طبقوها على الأنواع الأدبية الأخرى، فقد جعلوا من مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم أدبا رجعيا، ومن مسرحية (جميلة) لعبد الرحمان الشرقاوي أنها من عيوب المسرحية الشعرية التقليدية، على الرغم من محاولتها الخروج عن البناء التقليدي الذي رسمه عزيز اباضة وأحمد شوقي، وعلى الرغم من الاهتمام الواسع بالمسرح إلا أن شايف عكاشة لم يذكر إلا نماذج قليلة تعد على رؤوس الأصابع، يمثلها رواد المسرح الأوائل، أما المتأخرين منهم فلم يذكروا ولم تذكر أعمالهم، يضاف إلى ذلك غياب الحديث عن التنظير المسرحي في الساحة المصرية خاصة وفي الساحة العربية على وجه العموم، في تلك الفترة من عمر الأمة العربية، فلا يمكن أن نفصل بينهما، لأنهما سارا جنبا إلى جنب خاصة في المجال الأدبي، وأخص بالذكر المسرح، فقد أخذ جميع أدواته ونظرياته من الغرب إثر عملية الترجمة والاحتكاك، أو عن طريق تلك النظريات التي أخذها العرب عن الغرب، واستثمروها عن كتب مدعومة بالشروح والأمثلة المستمدة من الواقع العربي فكرا وأدبا وفنا، وقد أثاروا فيها عدة قضايا نظرية، كأدب الالتزام، التجديد، الشكل ويشمل المنهج الاجتماعي الاتجاه الإنساني الذي يربط الأدب بالحياة وهذه القضية بدأت من زمن أفلاطون وأرسطو، وقد تبنى بعض الدارسين في مصر هذه الفكرة (علاقة الأدب بالحياة) كمنهج في الأدب والنقد، وهم لا يتقيدون بطبقة معية أو فكرة خاصة ، وإنما تشمل نظرتهم الحياة كلها،ومنهجهم هذا خليط من الفلسفات والاتجاهات المختلفة، وهم لا يتقيدون بتوجه معين، وإنما يسيرون وفق المنهج الإنساني العام، ومن أبرز أعلامه: لويس عوض، محمد مندور، عبد القادر القط، غالي شكري، عبد المحسن طه بدر، حامد النساج، صبري حافظ، جلال العشري، سامي خشبة، فؤاد دوارة،

رجاء النقاش، وبعض أعمال أحمد كمال زكي، سهير القلماوي، محمد غنيمي هلال، شكري عياد، إبراهيم عبد الرحمان، يدوي طبانة...[1].

قد خصص شايف عكاشة خمسة أعمال لخمس شخصيات، رأى أنها تمثل مجتمعة، أكمل خصائص هذا المنهج ومعالمه في النقد الأدبي المعاصر في مصر، وأول من وقف موقفا إنسانيا عاما في الايديولوجية التي يصدرون عنها هو لويس عوض، الذي بدأ ماركسيا في بداية حياته من خلال أعماله الأولى، لكن تخلى عن هذا المنهج في أعماله اللاحقة واختيار المنهج الإنساني الذي يقوم على مبدأ (الأدب للحياة)، وكذلك محمد منذور الذي أخلط بين المناهج فقد اعتنق المذهب الجمالي والتأثري والاجتماعي، وحاول ربطها (المذاهب) بفكرة (الأدب للحياة)، وهذا ما دهب إليه عبد القادر القط الذي تبنى النزعة الحضارية في الدراسة النقدية، وتنطلق هذه الأخيرة من أن العمل الأدبي يتفاعل في تطوره مع حضارة المجتمع الذي نشأ فيه، وما يمكن قوله أخيرا أن العمل الأدبي يحتفظ بشخصيته الفنية بالرغم من وظائفه المتعددة، والشيء نفسه يقال عن غالي شكري الذي بدأ ماركسيا في أول حياته وانتهى انساني المصير والكفاح، وهي نفس القضية التي انتهى إليها عبد المحسن طه بدر التي مفادها أن ميدان الأدب هو الحياة الإنسانية، ويذكر عكاشة سبب اختياره لهذه العينة قائلا: ((اقتصارنا على هؤلاء النقاد الخمسة –كما قلنا– ليس لأنهم يمثلون المنهج الإنساني أفضل من سواهم، وإنما لأنهم يمثلون شبه سلسلة متصلة الحلقات في نمو هذا المنهج وتطوره في النقد الأدبي المعاصر في مصر، وإن كان هذا لا ينفي وجود اختلافات جزئية – في مختلف آرائهم النقدية– حول قضية علاقة الأدب بالحياة))[2].

وذكر الناقد عكاشة أن لهذا المنهج ميزات ذكرها محللا إياها، وسأحاول تقديمها في شكل نقاط:

---

[1]– شايف عكاشة اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص73،74.

[2] – المرجع نفسه، ص77.

1- اتساع مجال دعوته (الأدب للحياة) ليشمل خصائص المناهج الأدبية الأخرى.

2- دعاتها حاولوا الجمع بين الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية.

3- موقفهم من وظيفة الأديب الذي يساهم في تمهيد الطريق لحياة إنسانية أفضل.

4- لم يرتض ما رفضته النظريات الواقعية التي ترتبط الإنتاج الفني بالحياة، دون إغفال للمقومات الفنية.

5- يفضل التجربة المعاشة على التجارب الماضية.

6- لا بسلب الأديب حريته.

7- يرفض هذا المنهج مذهب الفن للفن.

8- الاهتمام بالمضمون الإنساني والصياغة الفنية أو تحقيق الربط بين مضمون العمل الفني وأدوات التعبير التي اختارها الأديب.

9- لا يمانعون أن يستعمل الأديب اللغة العامة في بعض أعماله، أو في أجزاء معينة كالحوار، بشرط أن يتطلب العمل الأدبي نفسه وجود اللغة العامية.

ويلاحظ شايف عكاشة أن النظرية قد طغت على التطبيق في هذا المنهج ((ولئن كانت الآراء النظرية عند أصحاب المنهج الماركسي قد طغت على دراستهم التطبيقية، فإن النقاد الإنسانيين قد تخلصوا من هيمنة الدعوة النظرية على الأعمال التطبيقية، غير أن الرواد الأوائل منهم –وأخصهم لويس عوض ومحمد منذور– ظلوا ينزعون إلى التنظير أكثر من اهتمامهم بالتطبيق، ومهما يكن من ضعف التطبيق في بداية المنهج الإنساني، فإن هذه

المرحلة لم تخل من الأعمال التطبيقية وآية ذلك الدراسات التي قدمها دعاته في مختلف الأنواع الأدبية))[1].

وذكر (عكاشة) أن لويس عوض قد درس القصة والمسرحية بالإضافة إلى الشعر الذي ركز فيه على تتبع ديوان (أشواق إنسان) لعبد الرحمان الخميسي، بينما اهتم عبد القادر القط بجميع الأشكال الأدبية من بينهما دراسة لشعر: محمد الفيتوري ومحمود درويش، كما اهتم غالي شكري في دراساته بمختلف الأنواع الأدبية وخاصة المسرحية منها، فقد درس مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم كما تناول عبد المحسن طه بدر في روايته (الأرض) تناولا إنسانيا وكذلك رواية (الفلاح) وفي آخر هذا المبحث يخرج الناقد شايف عكاشة بمجموعة من الحقائق حول تلك الآراء النظرية والأعمال التطبيقية أذكر أهمها:

1- أن المنهج الإنساني قد ألم أصحابه بالأسس الفلسفية والمنهجية في التنظير والتطبيق على السواء، قد تخطى بعض الأخطاء التي وقع فيها المنهج الماركسي، نتيجة ضعف القاعدة المنهجية التي بني عليها أصحابه أحكامهم، والدعاية النظرية الناقصة التي انطلقوا منها.

2- ونتيجة ارتكاز هؤلاء النقاد على قاعدة سليمة:

أ- خلت دراستهم من التعسف في محاكمة الأديب، ومن الشطط في تفسير الأعمال الأدبية وتقويمها.

ب- تخلص نقدهم التطبيقي من ظاهرة الفصل بين المضمون والشكل.

ج- واكبت أعمالهم التطبيقية دعوتهم النظرية.

---

[1] - المرجع السابق، ص82.

3- لم يقتصر المنهج الإنساني على استخراج القضايا الفردية أو القضايا الاجتماعية، ما هما سوى وسيلة لتحقيق العامل الإنساني في الأدب والفن.

4- ومن خلال هذه الخصائص نصل إلى أنه ليس من الغريب أن يكون المنهج الإنساني في النقد الأدبي المعاصر في مصر قد نشأ كرد فعل للمنهج الماركسي المناقض لكل تلك الخصائص التي انفرد بها المنهج الإنساني[1].

أما فيما يخص التحليل الاجتماعي للأدب فقد بدأت تتحدد ملامحه في الخمسينيات من القرن العشرين، حيث تأسست المعاهد لدراسة الأعمال الأدبية في ضوء نظريات علم الاجتماع، وقيام هذه المعاهد لم يعف هذا المنهج من التخلف عن مواصلة ازدهاره، كغيره من المناهج التي تفرعت عن علم اجتماع المعرفة ((وربما يرجع سر هذا إلى طبيعة العمل الأدبي نفسه ،وإلى رفض بعض النقاد والدارسين التفسير الاجتماعي للأدب ،منطلقين من أن العمل الأدبي مستقل عن العلوم، ولعلهم يساندون هنا الأدباء والفنانين الذين يرفضون أن تتناول أعمالهم بالدراسة من الوجهة العلمية، فضلا عن أن علم الاجتماع الأدبي يعاني من العجز عن الربط بين مضمون العمل الأدبي وشكله، لاقتصاره على تحليلات الظواهر الاجتماعية التي يتضمنها العمل الأدبي، بالإضافة إلى هذه المشكلات النظرية، هناك مشكلات منهجية تواجه قيام علم الاجتماع الأدبي والمقصود بالمشكلات المنهجية،الميادين الرئيسية التي تدور في رحابها الدراسات السوسيولوجية للأعمال الأدبية، وقد اختلفت الدارسون حول تحديد هذه الميادين غير أن اختلافهم ليس جوهريا، إذ أنهم لا يختلفون سوى في تحديد بنود شكل المنهج الذي يسيرون عليه في الدراسة السوسيولوجية، أما الإطار العام للمنهج فواحد عندهم، وقد يتجلى بهذا -مثلا- في دراستين قام بإحداهما (البيرميمي) وقدم الثانية (روبير اسكاربية))[2].

---

[1] - شايف عكاشة اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص96، 97.

[2] - المرجع نفسه ، ص102،101.

وحسب شايف عكاشة فإن مجالات بحث علم الاجتماع الأدبي في (المؤلف، العمل الأدبي والجمهور) من خلال كتاب (مشكلات سوسيولوجية الأدب) لألبير ميمي، ويقترح في تلك المجالات بالنسبة للمؤلف دراسة وضعيته الاقتصادية ومكانته الاجتماعية، أما فيما يخص العمل الأدبي فيقترح ضرورة الدراسة السوسيولوجية للأجناس والموضوعات والشخصيات والأساليب، أما بالنسبة للجمهور فيرى دراسة عملية الاتصال ومدى نجاح العمل الأدبي في انتشاره بين الجمهور.

أما فيما يتعلق بروبير اسكاربيه في كتابه (سوسيولوجية الأدب) فقد ركز في ميدان علم الاجتماع على ثلاثة عناصر هي: (إنتاج الأدب،تسويقه، واستهلاكه) أما فيما يخص إنتاج الأدب فإن تناوله من طرف الكاتب باعتباره منتج السلعة الأدبية، ((ويبحث الأوضاع الاقتصادية للكاتب ومشكلة تموينه، ومهنته الأصلية التي يقتات منها، ثم يكشف عن انتماءاته الطبقية، كما يناقش فكرة الأجيال الأدبية التي تتكون من مجموعة متجانسة من الأدباء يتصدرون الحياة الأدبية في كل حوالي تسعين سنة، ثم يرى ضرورة الاهتمام بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية الخاصة بمشكلة "تسويق" الإنتاج الأدبي، وضرورة مناقشة طبيعة عملية التسويق أو النشر والعوامل التي تتحكم فيها في مختلف المجتمعات، ودور وسائل الإعلام والدعاية، في ترويج الكتب أو كسادها مع الاعتماد في كل هذا على البيانات الإحصائية، وفي المجال الثالث (استهلاك الأدب) يرى ضرورة مناقشة العلاقة التي تربط العمل الأدبي بجمهوره، ومدى نجاح العمل الأدبي ودوافع استهلاكه، والظروف التي تحيط بمطالعته))[1].

وقد لاحظ عكاشة نقطة الاختلاف بينهما، التي تكمن في المجال الثاني والمتمثلة في (سوسيولوجية العمل الأدبي)، أما فيما يخص الاتفاق بينهما فأن العناصر الثلاثة التي

[1] – المرجع السابق ، ص102،103.

اقترحها (اسكاربية) جمعهما العنصران الأول والثالث (سوسيولوجية المؤلف، سوسيولوجية الجمهور) في منهج البيرميمي.

ويرى شايف عكاشة أن علماء الاجتماع يدرسون الأدب كظاهرة اجتماعية مستغلين نظريات علم الاجتماع، ومن ثم طرح عكاشة سؤالا مفاده: هل يدخل علم الاجتماع الأدبي في باب النقد الأدبي؟ والإجابة عن هذا السؤال تتجلى حسب رأي عكاشة من خلال تتبع إحدى الدراسات التطبيقية التي تبنت علم الاجتماع في دراسة العمل الأدبي، والمتمثلة في دراسة رواية (العيب) ليوسف إدريس، من طرف السيد ياسين، وقد وصل بعد تتبعه لأحداث وشخصيات الرواية ألخصه في شكل نقاط حسب ما يلي:

1- يمكن تفسير هذه الرواية باعتبارها وثيقة تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية في ضوء منهج (الظواهر الاجتماعية المنحرفة).

2- هذه الرواية (العيب) أشبه ما تكون بدراسة عملية منهجية منظمة فيما يطلق عليه في علم الاجتماع (دراسة الحالة).

3- تفسير سلوك شخصيات الرواية من خلال رؤية علم الاجتماع يتجلى في محاولة تعليل، وهو ما يسمى في علم الإجماع (الثقافة الإجرامية)التي لها قيمها الثابتة.

وقد أجاب شايف عكاشة عن السؤال الذي طرحه من قبل و المتمثل في علاقة علم الاجتماع الأدبي بالنقد الأدبي ((وبغض النظر عن أن المهتمين بعلم الاجتماع الأدبي هم- في الغالب- علماء الاجتماع الذين يتحدون الأثر الأدبي مجرد وثيقة تاريخية لاكتشاف الظواهر الاجتماعية التي تميز بها عصر من العصور أو جيل من الأجيال أو مجتمع من المجتمعات أو أمة من الأمم..فإن علم الاجتماع كما اتضح لنا من دراسة (السيد يسن) والمنهجين الذين وضعهما (ألبير ميمي) و(اسكاربية) يحاول فهم الظواهر الاجتماعية من خلال الرؤية الأدبية.وعندئذ يصبح فهم الأدب مجرد وسيلة لمعرفة الحقائق الاجتماعية

الكامنة فيه، ومن البديهي حينئذ، أن تكون القيمة الاجتماعية التي يجنبها المحلل الاجتماعي للأدب مختلفة عن القيمة الفنية التي قد يصل إليها الناقد الأدبي في تحليله لنفس العمل، ولعل ذلك يرجع إلى اختلاف الرؤية عندهما، فرؤية المحلل الاجتماعي تنصب على ما يتضمنه العمل الأدبي من حقائق اجتماعية، وفي ضوء تلك الدلالات يكون حكمه –إذا كان له حكم– على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة، بينما يتوسل الناقد الأدبي بالظروف الاجتماعية التي أحاطت نشأة العمل الأدبي –وقد يتجنبها– لسبر أبعاد دلالاته وفهمها، كما أن منهج علم الاجتماع الأدبي يكثر من استغلال النظريات الاجتماعية –وقد يتعسفها– في تحليله للأعمال الأدبية، ويحاول أن ينسج عليها مقوماته لشخصيات العمل الأدبي وأحداثه))[1].ويقول عكاشة أنه رغم الفروق بين التحليل الاجتماعي للأدب والنقد الأدبي لكن هناك من يرفض هذه التفرقة ومن هؤلاء (ديفيد ديتشس) و (لوسيان جولدمان) و (إدوين جرينلو).

وهذه الدراسة التي قدمها شايف عكاشة قد ألمت بجميع عناصر القراءة الاجتماعية للعمل الأدبي في شتى أشكالها واتجاهاتها إلا أنها ركزت كل جهدها التطبيق على الشعر والرواية بصفة خاصة، واقصت المسرح إلا في القليل واليسير منها، يضاف إلى ذلك الشرح الوافي للنظريات الغربية فيما يخص أنواع الواقعيات واتجاهاتها الاجتماعية عند الغرب، في حين ذكر تأثيراتها وامتدادها في الساحة العربية، من غير إشارة إلى تنظيراتها العربية أو بالأحرى مساهمة العرب في اغناء هذه النظريات.

7 ـ خيري شلبي:

هناك قراءة أخرى قام بها خيري شلبي في كتابه (في المسرح المصري المعاصر) حول القراءة الاجتماعية للنص الأدبي من خلال (المضمون الاجتماعي) لمسرح يوسف إدريس،

[1] – ، شايف عكاشة اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص 106،107.

هذا الأخير لقي نجاحا باهرا في مجال القصة القصيرة، التي أجاد بناءها ورسمها، وقصصه كلها تحفل بالحركة والدينامية والمشاهد المكتملة المحبوكة حبكة درامية مسرحية، وهنا يستشف شايف عكاشة ميل إدريس إلى المسرح ((كما في قصة (جمهورية فرحات) مثلا أو (قصة حب) أو قصة (حادثة شرف) وقصة (الحرام) على وجه أخص، وقصة (طبلية من السماء) وقصة (شيخوخة بدون جنون) وقصة (أ- الأحرار) وقصة (الوجه الأخر) وقصة (أبو الهول) وعديد من القصص الأخرى، لا شك أننا نحس أن المؤلف قي كل هذه القصص يضع شخصياته، في موقف معين ثم يعطيها قصة حافلة بكل الإمكانيات الدرامية من خلال هذا الموقف،ولا أعتقد أن أحدا ينكر أن هذا الأسلوب أقرب المسرح،وقد يبدو من الواضح أنني اتهم قصص المؤلف بالنقص القصصي، ولكنني على العكس من ذلك أؤكد أنه لولا أن في أعماق الؤلف موهبة قصصية طافحة تستطيع أن تصيغ كل رؤاه بصيغة قصصية، لجاءت أغلب قصصه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ،إن الموقف القصصي أو اللحظة، في قصص يوسف إدريس غالبا ما يكون موقفا مسرحيا بطبعه))[1].

ومن تجارب يوسف إدريس في الكتابة ذكر الناقد خيري شلبي نموذجان أولهما قصة قصيرة بعنوان (جمهورية فرحات) ثم حولها بعد ذلك إلى مسرحية، والعمل الثاني هو مسرحية (ملك القطن)، هذه الأخيرة تعتبر -في رأي خيري شلبي- أول عمل مسرحي يقدم شخصية الفلاح المصري على حقيقتها دون تزييف، وكانت الشخصية قبل هذا العمل نموذجا للسخرية والإضحاك، وفي رأي الناقد شلبي فإن مسرحيتي يوسف إدريس (ملك القطن) و (الناس اللي تحت) يمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصري، فإلى جانب المضمون الاجتماعي والفكري الذي يصعد إلى خشبة المسرح لأول مرة نرى أن المسرح كنمط فني يتخذ شكله الأصيل والأكثر من ذلك ينتمي إلى مدارس معينة، وقانون الحياة الذي يؤمن به يوسف إدريس هو قانون الملكية الفردية، قانون الرغبة في الاستحواذ والسيطرة وحب

[1] - خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر: دار المعارف، القاهرة، 1981، ص50،51.

السلطة، ومن المضامين الأخرى في أعمال يوسف إدريس نذكر موضوع (الخوف) في مسرحية (اللحظة الحرجة) ويعتبر هذا الموضوع موضوعا دراسيا من الطراز الأول، وهو موضوع محفوف بالمخاطر لفرط دقته كما يرى شلبي، وتعتبر هذه المسرحية تقرير مصير على المستوين: الفردي والجماعي، تقرير مصير فرد هو في نفس الوقت تقرير لمصير الجماعة داخل الوطن، وتقرير مصير الوطن هو في حد ذاته تقرير لمصير الفرد، والشخصية المسرحية في رأي الناقد شلبي، هي شخصية فرفور في جميع أبطال يوسف إدريس((وإذا كانت الفرفورية موزعة بين أغلب أبطال يوسف إدريس، ولكن بنسب متفاوتة ومختلفة في جوهرها فإن (مفهومها) مع ذلك لم يكن قد تكون بعد في ذهن المؤلف، أما وقد تكون وأصبح ذا فلسفة واتجاه وتكونت له (نظرية) فإن المؤلف تبعا لذلك يتخذ منه نقطة انطلاقة جديدة إلى افتتاح أرض فنية خصبة يمكنه عن طريقها اكتشاف (ملامح شخصية المسرح المصري الأصيل) وبالفعل يضع المؤلف يده على (الشخصية) المصرية الصميمة: شخصية الفرفور، روح الشعب وضميره وعقله المتوهج ولسانه الحاد كسوط العذاب الأليم الذي لف ظهره وطوقه وقيده وشمله على مر السنين الخوالي وبظهور هذه الشخصية تبدأ ثورة الفرافير، وتجيء ثورتها هذه المرة شاملة مدمرة لكل الخرافات التي تحكم وجدانهم، وهي ليست ثورة دامية ضد أحد ما أو قوة معينة، ولكنها ببساطة ضد كل الأسياد ،وكل القوانين التي جعلت الواحد منهم فرفورا ومن الآخرين أسيادا))[1].

وإن كانت هذه الحكاية (سامرا) في الليل إن في طبعنا كما يقول الناقد شلبي ميل طبيعي إلى التمسرح بمعنى حب التجمع وشد أنفاس الحكايات والموضوعات والقضايا وتطارح الأفكار حول شيء ما .. مشاركة وفرجة في آن واحد معا، وهي حالة تشير إلى ظاهرة الأقنعة في المسرح الإفريقي، فالشخص في حلبة ما ومكان ما يدخل في مسرح شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية في شخصية (المؤدي) ليشيء ما يعتمل في رأسه،

[1] – المرجع السابق ص 66.

وفي رأس من يتفرجون عليه، وسيكون هؤلاء بعد لحظة إلى مؤدين ثم عودة نفس الشخص إلى وضعه كمتفرج، وهو في رأي (شلبي) ليس متفرجا فقط بل هو متفرج إجابي بمعنى انه يتدخل في سير ما يحدث ويعطي فيه رأيا وبتعبير أدق هو (جزء لا يتجزأ من هذه اللحظة، متفرجا ومشتركا..) ويقول الناقد شلبي أن مسرح يوسف إدريس قد تطور فيما بعد إلى ما يشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هما: فكرة سلب الملكية، وفكرة استرداد هذه الملكية، وهما فكرتان مترابطتان متداخلتان، حسب (شلبي)؛ فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوهه استردادا للملكية، واسترداد الملكية يعتبر سلبا للملكية على الوجه الآخر، وفي هذه المعاني والأفكار ذات المضمون الاجتماعي كانت كل أعمال يوسف إدريس تدور في فلكها.

ويرى الناقد شلبي أن (نعمان عاشور) هو أول من أدخل القضية الاجتماعية على خشبة المسرح في تاريخ مسرحنا المعاصر، من خلال مسرحية (الناس اللي تحت) وقد نجح فيما كان يصبو إليه يوسف وهبي ونجيب الريحاني.

وقد اكتفى الناقد شلبي في كتابه يذكر هذين المثالين مجردين من سياقهما التاريخي النظري والتطبيقي في امتدادهما المعرفي الغربي، والتطبيق على المستوى النقدي العربي، إضافة إلى غياب التنظير الفكري بمصطلحاته ومنطلقاته ،ومن بين الجهود الأخرى في قراءة المسرح وفق الرؤية الاجتماعية أذكر جهود الناقد.

8 ـ محمد الدالي:

محمد الدالي في كاتبه (الأدب المسرحي المعاصر) الذي تناول قيمة (المعالجة الواقعية للظاهرة الاجتماعية) من خلال الأدب والأعمال الأدبية فقد اتجه الأدب المسرحي إلى التجارب الموضوعية والواقعية، وانتقل من مجال الفردية إلى مجال الجماعة، وقد ثار على شرور الحياة... وكان هدفه الأسمى في ذلك هو الإصلاح الاجتماعي، وكانت معالجته لها بطريقتين إما إثارة السخرية والضحك (الكوميديا) أو بإثارة شجون المتفرجين وعواطفهم بشكل مأساوي (تراجيديا) وحسب رأي محمد الدالي فإن مسرحية توفيق الحكيم (المرأة الجديد)

1952 أول من لفت انتباه الواقع الاجتماعي وظواهره من أدباء مصر، ومن خلال عرضها استنتج محمد الدالي أن الحكيم تناول ما يستهدف الأسرة، والأخلاق العامة من خطر نتيجة السفور وخروج المرأة من البيت واختلاطها بالرجال ومن المسرحيات التي تمثل الإصلاح الاجتماعي حسب (الدالي) وتقترب من الوعظ مسرحية (لكل مجتهد نصيب) التي تعد صورة من صور الفساد الذي استشرى في المصالح الحكومية ودواوين الوزارات، وتقدم نموذجا طيبا من الموظف المجتهد في عمله، الشريف في رزقه ويسلك الدكتور مصطفى محمود هذا الاتجاه الاجتماعي بمسرحيته (الشيطان يسكن في بيتنا) وهي مقالة قصير ة في قالب حواري ومناخ مسرحي، يقول عنها محمد الدالي:((وفلسفة المؤلف في هذه المسرحية تسوقنا إلى حقيقة الموقف إزاء رجل الدين، هل يواجه الدنيا وينزل إليها ويخوض أوحالها؟ أم يتجنبها ويعتزل عنها، ويلتزم صومعته ويتفرغ لخلوته وعبادته؟ وكيف يخرج من أوحالها دون أن يتلوث؟ وما الشيطان الذي جعله يفشل في الاختيار؟ وما حقيقته؟ ولماذا كانت هذه المعركة الخالدة بين بني آدم وذريته إبليس اللعين؟ لقد حاول المؤلف أن يعري الزيف الذي لبس ثوب العلم، والفوضى التي ارتدت ثوب التمدن، والتحلل المستتر خلف قناع الفن، وبالجملة كل ما هو ضار وقميء ورزيل عندما يبتدئ في صورة أفكار عسكرية أو فلسفات مستوردة..والبناء الدرامي للمسرحية يعتمد على خطين ويمشي في اتجاهين: الأول هو مهمة رجل الدين ورسالته التي تتلخص في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ومقاومته الإغراء وألاعيب الشيطان، ونبذ التخلف والتقهقر والانعزال، والثاني يقوم على المقابلة والمقارنة بين حضارة الشرق والغرب، وابتكار الأخيرة أساليبها المتعددة وطرقها المتجددة لمواءمة كل مكان وزمان))[1].

ومن المسرحيين الذين غلب عليهم الطابع الاجتماعي (فتحي رضوان) في مسرحياته (دموع إبليس) و (شقة للإيجار) ويعتبر هذا المسرح امتدادا لمسرح توفيق الحكيم، فهو

[1] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة،ط1، ص 122،123.

شغوف يكشف مفاسد المجتمع، التي تتقنع بقناع الفضيلة وتلبس أثواب الخديعة والنفاق، وقد تجلى ذلك في مسرحيته (المحلل) ((ومعالجة الكاتب للمسرحية تتسم بالحيلة والصراع النفسي المؤثر في دواخل الشخوص في حدود مواصفات الفصل الواحد بأسلوب شديد التركيز دون استطراد أو امتداد للزمان والمكان في لغة فصيحة سهلة مبسطة))[1].

ويعلق محمد الدالي على (فتحي رضوان) أنه انتقل من المرحلة التجريبية والأفكار الذهنية إلى مرحلة الدرامية الفنية، والحرفية المسرحية، بمسرحية اجتماعية صارخة اسمها (الجلاد والمحكوم عليه) ويرى الناقد الدالي أنها تختلف عن المسرحية السابقة لأنها بدأت بخلق الشخوص، وانتهت بتقديم الفكرة، ومن ثم جاءت الصورة أشد تركيزا وأنضج فكرة فلا مجال للمناظرات العقلية والأفكار المجردة فالموقف الإنساني واضح، والتفاعل والحركة النفسية تتسق مع الحركة الجسدية، وهناك مسرحية أخرى تصور آفة من الآفات الاجتماعية في أبشع صورها وهي مسرحية ميخائيل رومان الموسومة ب (الدخان) إضافة إلى تصوير الآفة الاجتماعية، فهي مملوءة بالتصميم والعزم والإرادة، ويختار محمد الدالي مسرحية أخرى عنوانها (الفراشة) لرشاد لرشدي، وهي مسرحية اجتماعية معاصرة موضوعها الصراع الدائر بين المثل العليا والقيم الشريفة في الحياة، وبين الانحلال لخلقي والتهالك على الثروة والجاه، يقول الدالي ((والشخوص ينقسمون قسمين: الأول وهم يمثلون الأكثرية التي تنغمس في الملذات والمتع المادية وعل رأس هذا الفريق شخصية البطلة (سميحة) وهي الفراشة التي سميت باسمها المسرحية، والثاني يؤمن بالمثل العليا ويعمل حساب الآخرة، ويقنع بالحياة الكريمة الشريفة ويعاني من شظف العيش، وقسوة الحياة))[2].

ويستعرض محمد الدالي مسرحية (برج المدابغ) لنعمان عاشور، وهي قضية اجتماعية من قضايا الطبقات الفقيرة التي صارعت من أجل تخسين وضعها، ونجحت في ذلك بفضل

---

[1] – المرجع السابق ، ص 124.

[2] – المرجع نفسه ، ص 129.

الانفتاح الاقتصادي، وعرفت كيف تستثمر في غناها الطفيلي وتحول هذا الانفتاح إلى انفتاح ذاتي نفعي وشخصي على حساب الفئات الكثيرة، وتطرق بعدها الناقد محمد الدالي إلى (المعالجة الرمزية للظاهرة الاجتماعية) ويرى أن الأدب العربي زاخر الواقعية والأحلام الرمزية، التي مزج الأدباء بينهما، إنهم يتأثرون بعواطفهم التي يحسونها في حياتهم الواقعية كالحب والغيرة، والظلم ، والعدل..ويظهر ذلك التأثر عن طريق الوعي الباطن بالتعبير عن مكبوتاتهم..أو يظهر عن طريق الرمزية في تناول القضايا الوطنية العامة كقضية الحرية والاستقلال والتنديد بجرائم الاستعمار وفظائع المحتلين، وقد يجمع الأديب بين الرمز الفكري والمواقف الواقعية المحسوسة من خلال تناقضات الحياة وركام المشاهد والصور المتباينة، ليخرج من كل أولئك بتجسيد مسؤولية الفرد والجماعة[1].

ويرى محمد الدالي أن المكتبة العربية مكتظة بالأدب الرمزي، لأنه في رأيه موغل في القدم، بداية من مثالية أفلاطون، ورمزية كتاب (ألف ليلة وليلة) وكتاب (رسالة الغفران) وقصص (كليلة ودمنة) و(حي بن يقظان) و (مقامات الحريري)...والرمز قد يكون موضوعا أو لفظا أو نغما، وقد ذكر العقاد أن الأحلام هي لغة الرمز التي يعبر بها الوعي الباطن وقد انتشر مصطلح (الوعي الباطن) ورموزه في الاصطلاح وخيالات الفنون تتلقفها أفواه المدرسة الرمزية، وقد نحا توفيق الحكيم إلى تجسيد البعد الاجتماعي والرمزي في أعماله ومن ذلك مسرحية (الضيف الثقيل) التي كانت استجابة لأحداث الوطن المحلية وقضايا الوطنية، ثم مسرحية (أشواك السلام) التي جسدت الاتجاه الاجتماعي الذي جمع بين الرمز الفكري والمواقف الواقعية في عمل درامي موحد، ويرى محمد الدالي أن التعبير الاجتماعي قد ارتقى برقي المشكلات الاجتماعية وبراعتها فعبر عن مشاكل العصر سياسية وفكرية واقتصادية، وانتقل إلى صور فنية بارزة في مسرحية (حبيبتي شامينا) لرشاد رشدي، فهي تمثل مشكلة العصر، وربط الحاضر بالماضي وإبراز الاستماتة من أجل الحرية والاستقلال، أما بالنسبة

[1] – ينظر المرجع السابق، ص 135.

لرموز هذه المسرحية وشخصياتها فيرى الدالي ((لقد جسد المؤلف الحب في هذه المسرحية وجعله ذا أبعاد ثلاثة (الكلمة والإنسان والله) حيث قابل بها أبعاد الوجود الثلاثة: المعرفة والحرية والحياة، جعل (جاكين) رمز الكلمة والمعرفة، والفتى (راعين) رمز الإنسانية والحرية، و(شامينا) رمز الحب والحياة و(سوسته) رمز سيناء، وأبناء سليمان (رمز اليهود) وبهذه الرموز يعالج المؤلف قضية الأرض المغتصبة، أرض البرتقال الحزين، أرض فلسطين، أرض من صمدوا لأعداء الحياة، وأكلوا خبز الجياع، وشربوا ماء العطاش، ولبسوا أثواب العراة...إنهم أبناء سليمان والذين صيروا هيكله دمارا وذهبه ترابا، ومجده خزيا وعارا أنهم شرذمة اليهود))[1].

وأعطى الدالي مثالا آخر بتوفيق الحكيم في مسرحية أخرى بعنوان (براسكا) أو مشكلة الحكم وهي مسرحية اجتماعية سياسية رمزية، تؤكد هذه المسرحية رأي الحكيم السابق الذي يتلخص في أن المرأة لا تصلح للحكم ولا لإدارة السياسة، وأكثر شيء تجيده هو شؤون البيت.ويطرق محمد الدالي موضوعا آخر يتمثل في (الخيال العلمي) ومراجعة الواقع الاجتماعي، وقد نشأ هذا الأدب ليواكب أحدث الاكتشافات ويبسط العلوم ويقدمها بطريقة شائقة ويذكر الدالي مسرحية (الأرانب) مثالا على ذلك للكاتب لطفي الخولي، وكان الموقف فيها من خلال الشخوص((والشخوص في هذه المسرحية مرسومة بطريقة خيالية علمية، فالموقف يقدم لنا الزوجين على أنهما أرانب يجري عليهما الطبيب العالم تجربته الجريئة التي من شأنها أن تعطي الإنسان حق التحكم في جنسه كما يشاء، وفي أي وقت، لذلك فإن هاتين الشخصين لا تصبحان مجموعة من الخصائص النفسية التي تخلق في تصارعها مع نفسها ومع الآخرين موقفا معينا يتطور حتى يصل إلى معنى، وإنما تواجهان الموقف الخارجي وهو تجربة التحكم في التذكير والأنوثة، بما يكشف من تناقضاتها في الحياة أو بما يؤكد موقفهما قبل التجربة بشكل مباشر منذ البداية، كما هو الحال عند الزوج في الحالة الأولى والزوجة

[1] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر: ص 14.

في الحالة الثانية))[1].ويعطينا الدالي مسرحية أخرى لتوفيق الحكيم هي (رحلة إلى الغد) وفلسفة الحكيم في هذه المسرحية تتجسد في الصراع بين الجمالية والمثالية التي يسندها العقل وبين الآلية التي تسيطر على إنسان اليوم وقبولها المادة العضلية والإنتاج الآلي، وفي النهاية تنتصر الواقعية على المثالية وتتجرجر المباديء والقيم مهزومة أمام تطاحن المادة.

ثم ينتقل محمد الدالي بعدها إلى تناول (الجذور التراثية للظاهرة الاجتماعية) التي يبدأ فيها بذكر الاتجاه الاجتماعي، من خلال ظهور نوع من الدراما الاجتماعية تسمى (الدراما الدامعة) التي لا تثير حزنا شديدا ولا فزعا مفجعا، والغاية من الاتجاه الاجتماعي هو الإصلاح الإنساني أو الديني أو السياسي أو الأخلاقي أو التاريخي على أسس عقلية سليمة، وأول السير التي يستشهد بها محمد الدالي هي (السير الشعبية) وهي باقية، وبقاؤها مصدر من مصادر الأدب العربي عامة والأدب المسرحي خاصة، وهي تصور قيما وعادات وتقاليد وملاحم لشعوب عريقة تربط حاضرها بماضيها، وتقرب أصالتها بمعاصرتها، وخير من يمثل هذا السير مسرحية (الزير سالم) للكاتب ألفريد فرج، وهي مأساة تصنع قانونا طبيعيا صارما لظاهرة(الأخذ بالثأر)، ويرى محمد الدالي((أن المسرحية إعادة صياغة لسير ة من سير تراثنا العربي فحسب!!.والمتمثل في حقيقة العربي وكيانه وكرامة عاداته وتقاليده فقط، فالقصاص عنده حياة، والكرامة والعزة أغلى شيء في الوجود، بل فلسف الكاتب ظاهرة الثأر؛ حيث جعلها شعورا اجتماعيا تثور فيه طبقة على طبقة، ويتغلب العقل والمنطق على التهور والاندفاع، وتقهر الحكمة والموعظة الحسنة الحقد الدفين والضغائن الموروثة، والعقل هنا لا تحركه النوازع الفردية، بل يتحرك من خلال الوجود الاجتماعي للبقاء على الجنس وحفظ النوع، ليحل الوئام والسلام محل التفرقة والخصام، ولغتها هي اللغة السهلة البسيطة الفصيحة، التي تسوق حوارا، يشير إلى الهدف في أكثر من طريق إلا أن إقحام بعض المشاهد الحوارية بين يمامة والأمير سالم (أريد أبي حيا) لم يساعد على تطور الحدث بل

[1] – المرجع السابق، ص148.

كان مدعاة لتسرب السأم والملل ،ثم هذه الخطبة التي وردت على لسان هجرس في آخر المسرحية يتخللها الكثير من النصح والإرشاد قد فككت العمل الدرامي،وصرفت عنه وحدة الشعور،ولذة المتعة،فالمسرح ليس كلمة فقط..وإنما هوالتعبير بالكلمة والحركة والموقف وتطور الحدث))[1] ومن السير مسرحية (ملك القطن) ليوسف إدريس، التي تصور الصراع بين المالك والمستأجر.

أما جانب الفكاهة في الاتجاه الاجتماعي، فيذكر محمد الدالي مسرحية (قطط وفئران) للكاتب علي أحمد باكثير تعالج مشكلة اجتماعية نتيجة انشغال المرأة بالوظائف العامة في الدولة وتركها بيت الزوجية والأولاد في العصر الحديث، وفضلت العمل كموظفة في شتى القطاعات، وبدأت تمارس حقوقا لم تكن متاحة لها من قبل،يقول عنها محمد الدالي: ((والمسرحية من النوع الفكاهي الهادف ؛فهو يثير الضحك ولكنه إضحاك غير مقصود لذاته، لكن هدفه هو السخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية والاقتصادية التي مازال بعضها قائما في المجتمع ويعاني منها الكثير، وإن شئنا نقل إنها مسرحية ذات رسالة، مؤداها أن المرأة العاملة الحديثة ينبغي أن تشارك الرجل في أعباء الأسرة والأولاد اقتصاديا واجتماعيا، وإن قضية الحموات وتصويرها تصويرا مشينا –كما كان سائدا– قد تطورت، ولم يعد ثمة مكان للألسنة السليطة ،وتصارع بين النزاعات الشخصية، وقيم المجتمع الجديد ونحن لا نوافق المؤلف في الطريقة التي وضعها لتغير الأم من موقفها المتعنت المتشدد،لتصبح أما مثالية تراعي مصلحة بنتها وتقدمها ،وتقدمها على نفسها بعد أن عرض عليها أب الزوج رغبته في الارتباط بها؛ وهو أرمل ؛وهي أرملة، فتقبل على الفور ودون تردد حتى بدأ الابتذال واضحا ورخيصا، وفكرة القتل التي طرأت على الزوج، حينما ضاق صدره وأعجزته الحيل، للتخلص من زوجته المشاكسة، فكرة تبعدنا عن حلول المشاكل الاجتماعية ولا تساعد على التغلب عليها، لأن العلاج لا يقوم على التخلص مما تقوم عليه المشاكل،

[1] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص:161–160.

بل بالبحث عن الأسباب التي أدت إليها))[1].وقد جاءت لغتها بسيطة، وهي اللغة التي يكتب بها (باكثير)، وهي مناسبة للشخوص الذين يرسمهم، ويستطيع التصرف فيها بسهولة، ويخلق منها ألوانا متعددة، ويضرب محمد الدالي مثالا آخر بمسرحية (جمهورية فرحات) ليوسف إدريس، فقد سلك فيها مسلكا هادفا حالما من ناحية،وفكاهة ساخرة من ناحية أخرى، صور فيها الدولة المثلى، والمدينة الفاضلة التي طالما تمثلها المفكرون، وحلم بتحقيقها الفلاسفة والمصلحون، إنها جنة الله في أرضه؛ أسسها سليمة ونظمها كاملة، واقتصادها منزه عن كل شائبة، ركائزها الأخلاق والقيم، ودعائمها الحق والعدل والفضيلة .

أما الحوار في هذه المسرحية فيقول عند محمد الدالي : ((والحوار في المسرحية لم يستخدمه الكاتب كوسيلة رئيسية لتحقيق الهدف من ناحية، والإفصاح عن الحالات النفسية من ناحية أخرى؛ فهو حوار درامي يتمثل لحتمية الوقائع الفنية، يظهر أثره الوظيفي لو استغنينا عن السير منه، ومن ثمة بدأ خضوعه لعامل التطور الحيوي طبيعيا في نقل المشاهدين من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر، يصعد بهم إلى قمة الأحداث، ويهبط إلى نهاية انفراج الأزمة، حيث يفقد فرحات معنى وجوده بين المطحونين من المواطنين ولا يجد أيه دلالة لحياته في مجتمع جاثم على صدره بكل ثقله وأوزانه)) [2].وجميع المسرحيات التي تصب في هذا الاتجاه قد أظهرت كثيرا من قضايا الطبقات الفقيرة الكادحة لتحسين وضعها أو رفع مستواها عن طريق المعالجة الواقعية أو الرمزية أو النفسية للظواهر الاجتماعية، وروافد هذه المسرحيات عديدة منها ما غرس في نفوسنا عادات وقيم وتقاليد مجتمعنا، ومنها ما ينفر من نظم الإقطاع والرجعية،ومنها ما جعل العمل مقدر ما، ومنها الذي عالج المشكلات الاقتصادية والسياسية، ويبدو محمد الدالي من خلال كتابه (الأدب المسرحي المعاصر) قد ركز في دراساته للمسرحيات الاجتماعية على ذكر العيوب ونقدها،

---

[1] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص166.

[2] – المرجع نفسه، ص 171.

من خلال الأخلاق الاجتماعية وسلوك الأفراد وأنشطتهم المتغلغلة في كيان المجتمع والضاربة في جذوره.ومن الملاحظات التي خرجت بها من قراءة هذا الكتاب:

– لم يركز على النظرية الغربية في مجال التحليل الاجتماعي للأدب، ولم يذكرها تماما، ولم يجر إسقاطها على الأدب الغربي من خلال فن المسرح، واكتفى بتقديم نماذج عربية تمثل الظواهر الاجتماعية.

– علاج محمد الدالي النقدي للظاهرة الاجتماعية في الأدب كان علاجا سطحيا ركز فيه على المضامين والأحداث والشخصيات، والحوار فقط ؛وهو تحليل سطحي لا عمق فيه.

– تظهر الممارسة المسرحية أن المسرح يعاني من عدة أزمات بداية من افتقاره دور العرض، وعزوف الجمهور وضعف المؤسسات الثقافية بوجه عام والمسرحية بشكل خاص،غيا ب التخطيط والإستراتيجية المستقلة، وهي موجودة من بداية القرن الماضي،أبعدته عن بعده التثقيفي والتنويري، كما أبعدته عن قضايا أمته وأفرغته من محتواه الحضاري والثقافي والإنساني.

– بقى المسرح خلال الفترة التي ذكرتها سالفا مجرد (عارض) من عوارض الثقافة، ممارسة وعرضا وتنظيرا ونقدا، مقتصرا على النخبة الحداثية، وهكذا تحول المسرح إلى ممارسة نخبوية و مناسباتية ترتبط أساسا بالمهرجانات واللقاءات، ومدى قربه من الثقافة الغربية،

9 ــ أحمدو حبيبي:

وهذا ما سجله الناقد أحمدو حبيبي بقوله: ((وخلال تاريخه الطويل لم يستطع المسرح العربي أن يتحول إلى(حاجة) اجتماعية تلبي رغبة ثقافية وجمالية لدى الجماهير،كما أنه لم يستطع المساهمة في أفكار النهضة الاجتماعية، والتحول لمدني، رغم أن المسرح فن مدني بالأساس، وابتعد عن طرح قضايا الناس، ولم يستطع الارتباط بهمومهم اليومية، ولم يعبر عن انتظاراتهم وأحلامهم بالحرية والعدالة والكرامة، هذا الاغتراب الذي عاشه المسرح العربي

جعل منه فنا (شبه منبوذ) أو غير مرغوب فيه، وتحول المنشغلون به مع الوقت إلى شبه (طائفة) أو (نحلة) مغلقة هي نفسها تنتج العروض وتشاهد المسرحيات وتشارك في المهرجانات وتكتب عن المسرح، وسبب هذا الانفصال (عن الناس) لم يستطع المسرح العربي تبني قضايا جوهرية وغابت عنه الأسئلة الملحة والمصيرية التي تتعلق ب: مدنية المدينة وحيوية الحياة وإنسانية الإنسان، وكان المسرح العربي مغيبا ولم يتناول الأفكار التي قادت إلى الثورات الحديثة، ولم يستطع التنبؤ بالانفجار الذي كان وشيكا، رغم أنه فن يمكن أن يساهم في قياس اتجاهات واهتمامات الجماهير، لقد كان من الممكن في ظل الظروف الحالية أن يلعب المسرح دورا أساسيا في تشكيل وعي مدني، سياسي واجتماعي، ويساهم في التخفيف من التشنج الطائفي والعرقي والديني في الوطن العربي))[1].ويضيف هذا الناقد مزيدا من الكشوف الجديدة، حيث اعتبر أن المسرحيين العرب عاشوا قرنا ممزقين، بين إرساء قواعد المسرح التقليدي، وبين محاولة التمرد عن هذا المسرح بحثا عن صيغ جديدة تعتمد على التجريب، وهذه العملية (المراوحة بين التقليد والتجريب) تركت المسرح العربي يعيش على (الهامش) بعيدا عن الحياة، بعيد عن المجتمع والسياسة والدين، وقد ظل مسرح لنخبة من الناس ذوي توجهات خاصة، وهنا يطرح الناقد (حبيبي) مجموعة من التساؤلات ((لكن لماذا لم يستطع المسرح العربي الارتباط بالجماهير؟ ولم يستطع بناء علاقة (ثقة وود) مع المتفرج؟ لماذا لم يظهر للمسرح العربي أي دور اجتماعي محوري؟ لماذا هذه القطيعة بين المسرح وهموم الناس؟ ولماذا يظهر المسرح العربي بعد مئة سنة فنا مقيما بشكل غير شرعي؟ ربما يمكن البحث عن إجابة لبعض الأسئلة في سوسيولوجيا المسرح من حيث هي السياق النهجي لإدراك وتحديد المنتظر من العمل الفني، انطلاقا من تعدد الرؤى والاهتمامات داخل الجماعة الواحدة ، لقد غاب الدرس الاجتماعي عن المسرح العربي بوصفه ظاهرة متعددة الأبعاد تهتم بالصلة بين الأفراد والعلاقة بين الجماعات، وغياب

---

[1] – أحمد حبيبي: نحو سوسيولوجيا للمسرح العربي، مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية –الندوة الأولى–واقع المسرح العربي– مكامن الإخفاق ومواقع التعثر، الشارقة، 2011، ص124.

التحليل و(التحديد) الاجتماعي المبكر لوظائف المسرح، ودور العاملين فيه، حرم المسرح العربي من عمقه الاجتماعي، وعطل مفعوله الآني، كما ساهم في تخفيف تأثيره على الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي))[1].

وقد تجاهل العرب وتجاوزوا التحليل الاجتماعي لوظيفة المسرح العربي، كما تجاهلوا الدراسة الاجتماعية لجمهور المسرح نفسه، والتي تهتم بالنقاط التالية:

- نوع الجمهور الذي يحضر إلى العرض المسرحي.

- مستوى ارتياده للمسرح ومدى تردده عليه.

- ترتيب هذا الجمهور وتقسيمه حسب النوع والعمر.

- مستواه الثقافي، مهنته، ومستوى دخله.

- واهتماماته الأخرى، وما الذي يفعله قبل مشاهدة المسرح، وما الذي يفعله بعد ذلك ((وفي نفس السياق غاب الاهتمام بالعاملين في المسرح، سواء المتفرغين مهنيا، أو أولئك (الوقتيين) فليس هناك من تصنيف لهؤلاء حسب وضعهم الممهني ومستوى تكوينهم ووضعهم الاجتماعي، ومدى الانسجام داخل الفرقة المسرحية الواحدة، أو مؤسسة الإنتاج الواحدة، ومدى التميز بين الجنسين داخل العاملين في المسرح ونوع الصراع بين الأجيال المسرحية في البلد الواحد))[2].ويرى الناقد (حبيبي) أن الوقت قد حان لدراسة الواقع الاجتماعي لمسرح العربي من حيث أساليب الإنتاج والتوزيع والدعم، ودراسة وضع العاملين في المسرح العربي، اجتماعيا واقتصاديا ومهنيا، والبحث من خلالها على سوسيولوجية المتفرج العربي لمعرفة من هو وماذا ينتظر؟ وفي هذا الإطار اقترح الناقد (حبيبي) أربعة محاور لتعميق البحث في سوسيولوجية المسرح العربي ،تقدم رؤية واسعة للبعد الاجتماعي، وهي:

---

[1] – المرجع السابق، ص125.

[2] – المرجع نفسه، ص126.

– المسرح بوصفه مهنة.

– الجمهور المسرحي/نحو سوسيولوجيا المتفرج العربي.

– مسرح الهواة وممارسته الهواية.

– السياسات العمومية والمؤسسات المسرحية[1].

وهذه الرؤية وإن كانت تنكر جميع الجهود التي قدمها النقاد العرب إلا أنها تقدم رؤية مخالفة، من زاوية ثانية.

– أنكر هذا الناقد تلك الجهود التي قام بها الناقد على مستوى النظرية، والكتاب على مستوى النصوص وفق الرؤية الاجتماعية لمسرح.

– تركيز اهتمامها على الجمهور، وكل العاملين في المسرح لدراسة سوسيولوجية للمسرح، وهذا ما قام به أصحاب نظرية الاحتفال وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد.

إبراهيم عبد الله غلوم نموذجا:

وفي نهاية المطاف يحق لنا أن نتساءل عن رائد المنهج الاجتماعي في المسرح العربي، وهو ذات التساؤل الذي طرحته (سميرة السباعي): ((هنا تتساءل: من هو المؤسس الحقيقي للمنهج الاجتماعي في النقد المسرحي العربي بكل تأكيد أن (إبراهيم عبد الله غلوم) يعد أحد القلائل الذين قرؤوا المجتمع الخليجي وتغيرات الأسرة فيه، وتحولات المجتمع، وانتقاله من عالم الفقر إلى عالم الثراء، وكانت مضامين المسرحيات التي قرأها كشفا عن الظاهرة الاجتماعية وتغيراتها في الخليج العربي، وفي كتابه (المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي) تطبيق للمنهج السوسيولوجي بعملية متماسكة لها مصطلحاتها، ولها طرق فهمها

[1] – ينظر ، أحمدو حبيبي: نحو سوسيولوجيا للمسرح العربي ص126.

لكل الظواهر الاجتماعية التي قدمتها الظواهر المسرحية في الخليج العربي))[1]، حيث يرى غلوم أن المسرح الذي يعتمد على الإصلاح قد انتهى دوره، في نهاية الخمسينيات، فاتحا المجال أمام مسرح جديد، انتقل من الأندية والساحات إلى المكان الطبيعي المخصص للعرض المسرحي، بما يملك من وسائل وأدوات فنية، ومن أبرز ملامح التعبير حسب عبد الله غلوم هي:

– وجود طبقة اجتماعية يطلق عليها (البورجوازية المعارضة)، فقد وجدت في المسرح مضمونا حيويا لإشباع معارضتها للأخلاق والعادات، والقوانين والنظم التي أفرزتها التغييرات الجديدة.

– أدى ظهور النفط إلى تغير البنى الاجتماعية فتخلخل الوضع الديمغرافي التطبيقي، وزال مفهوم وحدة القبيلة، وتعرض نظام الأسرة إلى التغير (اقتصادي).

– ازدياد تغلغل أشكال الحراك الاجتماعي في الطبقات الاجتماعية، وتطورالتعليم والخدمات، وظهرت مظاهر الغنى والثروة على أفراد المجتمع ،وهذا ما أدى حسب الناقد (عبد الله غلوم) إلى ظهور (فن المهزلة)، أو المسرح الهزلي التي انتشر بشكل واسع ، وهي تمثل الجانب الأكبر من جهود التجربة المسرحية طول عقدين من الزمن ((وإذا كان ذلك يذكي الرغبة في دراستها فإنه يثير أسباب الحذر في معالجة الكثير من نماذجها، ذلك أن هذه الظاهرة لا تخلو أمثلتها ونماذجها من التكرار أحيانا، والاضطراب وعدم الوضوح أحيانا أخرى.. ومثل هذه الأسباب تدفع بنا إلى تخير النماذج الواضحة التي تراه تتشكل بصدق، وعفوية من خصوصية التمثيل الاجتماعي لظواهر التغير في مجتمع الخليج العربي))[2].

---

[1] – سميرة السباغي:جماليات تلقي المسرح، ص69.

[2] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ط1، 1998، ص18.

كل هذا كان يسير في الخليج العربي بشكل عام،وفي قطر والكويت بشكل خاص ، من خلال المسرح الهزلي الذي كان يتكرر بشكل دائم، إضافة إلى أنها تميزت بالاضطراب وعدم الوضوح، كما أن تأثيراتها عابرة غير مستمرة، وهذا ما يؤدي إلى تخير النماذج الواضحة التي تشكل يصدق خصوصية التمثيل الاجتماعي، وفي ذلك تقول سميرة السباعي: ((حيث ربط بين التجربة المسرحية وهذا التغير الذي مس الحقائق الموضوعية والجوهرية في حركة تتسم بالشمول والحتمية في علاقتها بالوعي الإداري الجمعي وبحركة التغير في الشكل المسرحي، أي البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية اجتماعية، وهو ما حدد به المشكلة الأولى في سوسيولوجية المسرح، والمتمثلة في تحديد نوع العلاقة التي تنشأ بين ظهور المسرح وبنيته الاجتماعية المتطورة، وهو في دراسته السوسيولوجية للمسرح في الخليج العربي، يعاين ظواهر الانقسام والتوتر والصراع والقلق وعدم التوازن التي خلفها ظهور النفط وانقلاب نمط الإنتاج وعلاقات الإنتاج، والوعي بالذات في هذا الانقلاب ،وفي هذا يوضح كيف أن العمل المسرحي هو الأكثر قدرة – بالمقارنة مع سائر الفنون الأخرى– على استقصاء المكبوت من الرغبات وإزالة الكوابح التي تحول دون التغيير، وتخليص الأفراد من قيود تقف أمام أي احتمال أو ضرورة))[1].

وحسب غلوم فإن المسرح الهزلي أو كما سماه (الفن الهزلي) قد بدأ ارتجالا في الخليج العربي، والبحث في هذا الفن هو بمثابة البحث عن الجذور لأنه حقق الانتشار، ومن بواكيرها مسرحيتان (خروف نيام نيام) و (مهزلة من مهزلة)، ولا يمكن في رأيه أن تكونا الأصل الذي تطورت منه الكوميديا الهزلية في الستينيات، وذلك لأن العملين لم يكتب لهما الاستمرار والتأثير يضاف إلى ذلك أنهما لم تعرضا على خشبة المسرح، لكنهما تجربتان تأثرتا بشكل واضح بالجو الشعبي، فهما مزيجان من (ألف ليلة وليلة) وشخصيات من التراث العربي، ونماذج من الواقع المحلي، وكما يكشف (غلوم) فان ظاهرة الارتجال قديمة

[1]– سميرة السباعي:جماليات تلقي المسرح، ص69.

في الأدب العربي، وهذا يستلزم قدمها في الخليج العربي من خلال المجالس الشعبية (الديوانيات) التي تعقد في مداخل البيوت الكبيرة، وساحاتها الداخلية أو الخارجية ((كما عرف هذا المجتمع مراسم من الاحتفال الشعبي المعتمد على فنون الغناء، والرقص والايقاع، وكان أكثرهما زخما وتأثيرا ما يتصل بمواسم ومناسبات الغوص في البحر كموسم (الركبة) و(الكفال) ومناسبة الاحتفال بالسفينة الجديدة (أوشار) بينما كان (الراوي) الشعبي في المجال يقوم بدور الممثل، الذي يعرف وسائل السيطرة على الجالسين بما يسخر في (سوالفه) من الطرائق، والحركات المسلية، نجد الجماعات من الرجال والنساء، وحتى حاكم البلاد؛ يرتجلون في مواسم الغوص مشاهد منتظمة من الحركة والغناء، تختلط بمشاعر من الحزن أو الفرح، الترقب والانتظار أو الخوف والانفصال))[1].

ويضيف غلوم ظاهرة الاحتفالات الدينية التي كانت تشخيصية، كالمولد النبوي، وذكرى عاشوراء، وتنتشر في البحرين بصفة خاصة طائفة دينية شيعية ذات أصول عربية، تقدم طقوس دينية تجسد العواطف الدينية، والمواقف التاريخية في تمثيل مرتجل، ومن خلال التطور الذي عرفته المهزلة السلوكية يؤكد على أهمية الجذور الشعبية و الاجتماعية في ابتداع الشكل المسرحي، ومن أبرز الكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين الذين تخرجوا من مدرسة الارتجال ذكر غلوم: محمد النشمي، وعبد الرحمان الضويحي، وحسين صالح الحداد، وعبد الحسين عبد الرضا، وعبد الله خريبط، وغيرهم من الكويت، وراشد المعادة، ومحمد عواد، وعبد الرحمان بركات من البحرين.وقد اتعبر الناقد (عبد الله غلوم) أن أبرز أعلام الكوميديا الهزلية ونموذجها هو (عبد الرحمان الضويحي)، فهو أحد تلامذة المهزلة الشعبية المرتجلة ،وهو خريج مدرستها مع مجموعة محمد النشيمي التي كونت فرقة (المسرح الشعبي)، وقد تمكن من فنون الأداء والتمثيل، إضافة إلى ذلك فقد كان متعدد المواهب، وفي ذلك يقول غلوم((وإلى جانب ذلك وفر للضويحي معايشة كاملة مع التجربة المسرحية ؛إذ

[1] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص20.

جرب التمثيل لفترة طويلة، ثم جرب الكتابة والإخراج وشارك في الأعمال الإدارية لفرقة (المسرح الشعبي) وكان من أجل ذلك قريبا من الخشبة المسرحية بصورة يسرت له امتحان أساليبه وموضوعاته ومسرحتها في إطار يعتمد على الخبرة أكثر من اعتماده على المعرفة النظرية، أو الثقافية المدركة، ولا ينبغي التقليل من أهمية هذه المعايشة باعتبارها عاملا في وضوح تجربة الضويحي على المسرح، ذلك لأنها تصبح سمة أساسية يبرز من خلالها الكثير من كتاب المسرحية طوال العقدين السادس والسابع مثل، حسين صالح ومحمد النشيمي، وصقر الرشود، وسعد الفرج، وعبد العزيز السريع في الكويت، وراشد العودة ومحمد عواد في البحرين، إن عبد الرحمان الضويحي يرث قالب المهزلة الفنية عن مدرسة الارتجال دون شك، ولعله أكثر من يستوعب هذا الإرث ويستثمره عن دراية وخبرة ربما فاقت غيره من الكتاب، الذين خرجوا معه من مدرسة الارتجال في فترة واحدة أو كانوا من جيلها على الأقل))[1]، و يعتبر غلوم أن المهزلة هي الشكل المسرحي مند عبد الرحمان الضويحي بمثابة الرمز المستمر للتحول الاقتصادي والاجتماعي، وقد التزم في مسرحياته خطا فنيا واحدا تبناه فيما يسمى (بالنموذج المقلوب) ((تنطلق هذه المسرحيات جميعها –من موكب واحد لأحداث مقلوبة أو معكوسة يفترض عبد الرحمان الضويحي– غالبا– انقلابها أو حدوثها بصورة عكسية ليعبر بذلك عن خطأ فادح في المعايير المتبعة أو اختلال جسيم في توازن القيم، التي يمثلها الأفراد نظير التحول والانقلاب الحدث فوق سطح الواقع، ذلك أن التداخل في منظومة الحوادث الطبيعية، يقلبها أو خلخلة موازينها عملية تصاحبها مشاعر، وأفكار لا يمكن تحقيق انتسابها إلا إلى الموقف المعارض المغاير لما تجري عليه الحياة من قوانين ونظم ألفناها واندمجنا مع كوابحها))[2] ولكثرة وتوفر عنصر الكوميديا في مسرحياته، لا يظهر فيها الألم، والمرارة وإن سمح له أن يظهر فهو لا يظهر بصورة كاملة بسبب الإفراط في الضحك،وعلى الرغم من ذلك فإن الضويحي قد سمح لمرارة المهزلة بأن تجيش في كثير

---

[1] – المرجع السابق، ص44.

[2] – المرجع نفسه، ص46.

من الأحيان. ثم يتحدث بعدها عن (الهوة الثقافية) وهي الحصيلة المنطقية للتغييرين الاجتماعي والبنائي في مجتمعات الخليج العربي ((اللذين جاءا في كثير من مظاهرهما نتيجة تغير مفاجئ في الثروة القومية، ولا شك في أن هذه المشكلة (الهوة الثقافية) تعتبر إحدى مشاكل التغير في المجتمعات المعاصرة، وليس مجتمع الخليج العربي وحده، وافتراض هذه المشكلة يقوم على فكرة (عدم التناغم) الواضح بين النموذج التكنولوجي السريع وبين التحول البطيء في النظم العائلية والسياسية وغيرها من النظم...وتتحقق (الهوة الثقافية) بهذا المعنى في مجتمعات الخليج العربي بناء على تفاوت معدل التطور الاقتصادي، مع معدلات التطور الأخرى، وخاصة فيما يتصل بالنظم والمعتقدات، فقد لاحظ أكثر من باحث اجتماعي ما يعاني منه المجتمع الكويتي –مثلا– من مظاهر التخلخل الثقافي..والصراع بين القديم والحديث، وتضارب أساليب التفكير والقيم والعادات والسلوك وغير ذك من الظواهر النفسية والاجتماعية المصاحبة للتغير الاجتماعي السريع))[1] فالخط الحضاري سبق الخط العلمي نتيجة ما أحدثته الثورة الجديدة (اكتشاف النفط) من خلال مسرحية (ناس وناس)ومسرحية صالح موسى (يمهل ولا يهمل) و (مدير طرطور) يقول غلوم ((لقد أصبحت (الهوة الثقافية) التي تشكلها المهزلة عند هذا الكاتب مندمجة في الهوة الطبقية نفسها، لأنها لا تحفر غورها في أفراد بعينهم، وإنما هي غائرة في طبقة بأسرها تعرضت لأقوى وأعنف أشكال الحراك الاجتماعي، في فترة وجيزة من الزمن و بدافع من التغيرات الاقتصادية التي افتقرت بشدة إلى التخطيط العقلاني))[2] وحسب غلوم فإن المهزلة الفنية ملهاة الهزل؛هو شكل لا يمكن النظر إليه في معزل من ديناميات التغير الاجتماعي في مجتمع الخليج العربي، ولو نزعت هذه المهزلة من هذا التغير أكثر توغلا فيما تفترضه حول الخصوصيات الجمالية التي يشتقها المسرح من العالم المتغير،لأن المهزلة في – رأي غلوم– لا تغترب عن الوجود الاجتماعي مهما أسرفت في استعمال وسائل الضحك وتوظيف دلالاته

---

[1] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص64.

[2] – المرجع نفسه ص82.

المختلفة لأن الضحك أيا كانت مصادره لابد من أن يكون انعكاسا للطابع المحلي، وقد لاحظ غلوم أن بعض الآثار المضحكة، لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى؛ فهي مرتبطة بما ألفه مجتمع خاص من عادات وتقاليد وأفكار،كما أنها مرتبطة بتقاليده وبالكيفية التي ينظر فيها ذلك المجتمع إلى عوامل الاستمرار والثبات في معتقداته، لذلك يقول غلوم بسبب ذلك فنحن قد نضحك من مظاهر معينة في شذوذ ما، أو سلوك ما لا يضحك عليها مجتمع لآخر، وهذا ما يؤكد حسب غلوم ((القول بأن المهزلة إنما تشكل عالمها، وبناءها الفني من مادة سوسيولوجية، لا تنفصل عن الإيديولوجية المغايرة للشيء السائد، إنما في أبسط مظاهرها تسعى لأن تكون مضحكة، والضحك ليس مجرد تسلية نتفكه بها، أوليس ظاهرة غريبة مستقلة بذاتها، بل إنه موقف مغاير متناقض مع الآخرين أو مع أنفسنا أحيانا، أو مع الرقابة المعادية التي يستسلم لها المجتمع))[1]، ومن الأعمال التي ذكرها غلوم والتي انطلقت من الثورة على الجوانب اللاعقلانية في التغير، واتجاهاتها في محاولة إيجاد نمط غير إنتاجي للمجتمع الاستهلاكي،واقتصاد الخدمات، وهي لا تنحصر- حسب غلوم - في أعمال كاتب معين فقط، بل هي موجودة على امتداد الملهاة الهزلية المحكية، وتطور وسائلها الفنية ودلالتها الاجتماعية، ويظهر ذلك من خلال الكتابات المسرحية لصالح موسى منها (مفاوضات مع الشيطان) و (ضعنا في الطوشة) وكتب حسين صالح (شرايكم يا جماعة) ويسعد فرج (الكويت سنة 2000) وهذه الكتابات لا يمكن عزلها عن التجربة الجماعية، التي وجدت في ملهاة الهزل أشكالا متعددة من التعارض مع مضامين التغير ورموزه.

يشير 'غلوم" أن ظهور الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي مند العقد الخامس؛ وهو الذي أعطى الدراما المحلية وأخرجها إلى الوجود في العقد السادس والسابع من القرن العشرين، في مظاهرها الفجة، أو المليودرامية، وفي معالجتها الرومنسية أو الواقعية، وفي

---

[1] – المرجع السابق، ص86.

ذلك يقول غلوم((ذلك أنه مند المحاولات المسرحية المبكرة ل (محمدالرجيب) في الخمسينيات ومنذ مسرحية (تقاليد) التي كتبها صقر الرشود عام 1960، دخلت الدراما بين جدران الأسرة ثم لم تخرج منها أو خرجت الأسرة عل المسرح ثم لم تغادره، لقد أصبحت الأسرة بتقاليدها، ونظمها وهيكلها النموذجي، هي الدراما ليست باعتبارها مسرحا لعملية صراع جارية ودائمة، وإنما لكونها نموذج التركيب (السوسيودرامي) في العمل المسرحي، فالأسرة المتغيرة هي النموذج الاجتماعي الشامل للمجتمع المتغير، وهي النموذج الفني الخالص للدراما المحلية الجادة وفي الحالة الأولى تمثل الأسرة –كما تدلنا الدراسات السوسيولوجية– وحدة اجتماعية من المجتمع الكبير، بحيث أن ما يقرأ على النظام الاقتصادي أو السياسي أو الايديولوجي من تغير ينعكس بالضرورة على بناء الأسرة وهيكلها فالتغير في الأسرة نموذج مصغر للتغير في المجتمع ما دامت هذه الأسرة تكون الوحدة الرئيسية في البنا ء الاجتماعي))[1].

ويرى غلوم أن هذا التصور قد وجد عند كتاب الدراما،ولم ينفصل عن الحركات المسرحية عبر كل العصور من يوريبدس وشكسبير، وبرناردشو، وموليير وبيراندللو، وتشيخوف،وإبسن وسترند بيرغ، وشون أوكيزي وأونيل،وقد نظر هؤلاء إلى الأسرة نظرة تتجاوز الحدود الضيقة للكلمة،إنها المجتمع الذي ينتمي إليه العمل المسرحي، هذا في الحالة الأولى أما في الحالة الثانية يقول غلوم: ((أما في الحالة الثانية ـ وهي محور هذا الجزء من الدراسة ـ فإن الأسرة تكون نموذجا دراميا لما هو راهن من التغير في بنائها، ولما هو قادم أو مستشرق أيضا، ذلك أن التغير الذي أصاب الأسرة في مجتمع الخليج العربي،يتسم بديناميتة الشديدة، التي تبعث بها نسبية المضمون الديمقراطي، باعتبارها أساسا جديدا في علاقاتها الداخلية، وقيمة جوهرية في تحقيق مبدأ الحرية الفردية بين أفراد الأسرة))[2] إن الأسرة التي ظلت متمسكة بمبادئها القبلية – حسب غلوم – وثوبها الارستقراطي، وانتماءاتها الدينية خاضت مند الخمسينيات، وحتى الوقت الراهن في تجربة التغير فيقتحمها المثل

[1] – ، إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي،ص: 101– 102.

[2] – المرجع نفسه، ص103.

الأعلى البرجوازي، ويخلخل بنيتها وأسسها الهيكلية، ويبعث فيها أهواء التحديث والعقلنة، فتصبح إثر ذلك النموذج الدرامي الرديف الذي تستقل به دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي،وهناك عوامل شتى في رأي (غلوم) جعلت من الأسرة نموذجا قابلا للتمسرح، والتشكيل الدرامي، أوجزها غلوم في النقاط الآتية:

1- فهي وحدة صغرى تعكس ما يوجد في المجتمع باعتباره وحدة كبرى التي يبحث عنها المبدع.

2- تمتاز الأسرة باستقطابها لشتى معايير الإرث والأخلاق والدين والسياسة، فهي بمثابة المخزن لثقافة المجتمع، وميدان لتنفيذ القوانين وسير القيم.

3- تدرج المكانة بين أفرادها بصورة لا تختلف كثيرا عن التدرج الطبقي في المجتمع، وخاصة من ناحية تجسيدها لمبدأ عدم المساواة الذي تستمده غالبا من غياب المساواة في القوانين والمعايير الاجتماعية والأخلاقية السائدة في المجتمع.

لقد كانت الأسرة في مفهومها التقليدي في الخليج العربي، أسرة مشدودة إلى الماضي لا وجود للمساواة فيها، ولا للحرية الفردية، وهناك كتب للرغبات والميول وقمع الأفكار، فهي أمام جدار من الحتميات التي فرضتها المعاير والقيم، التي تفرض سلطتها القانونية والطبيعية لذلك اختفى أفق الرؤية الدرامية، وبعد ذلك شهدت الأسرة تغييرا بعدما تغيرت الحياة الاجتماعية بتغير الحياة الاقتصادية التي أسهمت ثروة النفط في انتعاشها،فتغير التعليم ودخل الفرد،ومشاريع التنمية، والتخطيط الديموغرافي واستقرار الحياة السياسية بأحد أشكال الديموقراطية (مجلس الأمة) كل هذه تعتبر ضربات عنيفة لمفاهيم الأسرة التقليدية،وفتح الباب على مصراعيه لأسرة جديدة متغيرة، وفي ذلك يقول غلوم ((وقد توالى ظهور الأسرة المتغيرة على المسرح بعد ذلك واستمرت نمذجتها الدرامية في الكثير من الأعمال المسرحية، ونعتبر صقر الرشود أكثر الكتاب وعيا بالخصائص الدرامية العنيفة في الحياة اليومية للأسرة

المتغيرة، التي تواجه انحلال معاييرها وانهيار رموز نظامها القديم، كما نعتقد أن النموذج الدرامي الذي خلقه صقر الرشود للمسرحية المحلية يتخلق بدرجة عضوية من عصبين يجريان، وتمثل العصب الأول ثلاث مسرحيات هي: (تقاليد)1960 و(أنا والأيام) 1964 و(الحاضر)1966 أما الثاني فتمله ثلاث مسرحيات أخرى هي: (فتحنا)1962 و(المخلب الكبير) 1965 و(الطين)1965))[1].وبعد أن تناول غلوم مسرحيات صقر الرشود الثلاثة الأولى بالتحليل والدراسة والتوسع والمتمثلة في (تقاليد)و(أنا والأيام)و(الحاجز) قرأ المسرحيات الأخرى لكن بشكل مختلف عن النموذج الأول،وهذه المسرحيات هي: (فتحنا) و(المخلب الكبير) و(الطين)،فالنموذج الأول ـ حسب غلوم ـ بني على فكرة الشك في الحتمية التي تفرضها التقاليد.

أما النموذج الثاني فهو مشتق من التوغل في نفس الفكرة، ولكن من خلال التوسع في الرقعة المأساوية التي ستشمل الحياة الاجتماعية للأسرة، وعن هذه الدراسة التطبيقية تقول سميرة السباعي: ((وفي دراسته التطبيقية التي استقصى بها التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، وجد أن الاتجاه الظاهر في هذه التجربة هو المهزلة الفنية النابعة من إشكالات حركة التغير لدى كل من (محمد النشمي) و(عبد الرحمان الضويحي) و(حسن الصالح الحداد) وقف على التشكيلات الدرامية الدالة على تشكيلات الانقسام والصراع داخل الأسرة المتغيرة مما أدى إلى قيام ملامح دراما/اجتماعية، وفي الأخير وقف عند ظاهرة التشكيلات الاجتماعية/والصراع مع رموز السلطة في مسرحيات سياسية واقعية، وقد وضع كل هذه التجارب في سياق التحولات في نمط الإنتاج، من وسائل الاقتصاد التقليدية إلى وسائل الاقتصاد الحديثة))[2].

---

[1] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص111.

[2] – سميرة السباعي: جماليات تلقي المسرح، ص71.

ويرى (غلوم) أن الفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضروريا أو محتملا إلا إذا كان مرادفا لشروط التغير وعوامله سواء كان –أي فعل– يستمد ضرورته من حتمية التغير أو كما يستمد احتماله من نسبية التغير ((ومن ثم فأن الحتمية الدرامية التي سنبحث عنها في الأعمال المسرحية لهذا الفصل لن تختلف كثيرا عن فكرة الشك في حتمية التقاليد والمعايير، أو حتمية انهيار النظام الاجتماعي القديم إلا في جانب واحد لا ريب في جوهرية مضمونه الاجتماعي وأهمية تأسيسه لبنية الفعل الدرامي، وهو أن الحتمية الدرامية في الأعمال المسرحية التي سنعرض لها يرتبط أثرها، وتشكيلها المسرحي بتفاعل الأسرة مع مجموعة من الظواهر المادية في التغيير الجنائي سواء ما اتصل منها بأشكال الحراك الاجتماعي كالتعليم، والعوامل الديموغرافية والحضارية الجديدة أو ما اتصل منها بقوانين توزيع الثروة، وتبدل نمط الإنتاج))[1]، وقد تتبعها (غلوم) في أربعة أعمال مسرحية هي: (الأسرة الضائعة)و(فلوس ونفوس) لعبد العزيز السريع و(عشت وشفت) لسعد الفرج (هدامة) لمهدي الصايغ، وتشترك هذه الأعمال في أنها تنتزع قالبها الدرامي من حتمية التغير، وهي تؤمن أن هذا التغير هو الذي خلق انقساما حادا في المجتمع بين التغير والثبات ، وبين الغنى والفقر، وبين غنى النفس أو فقرها الروحي، يقول غلوم من أسباب هذا الانقسام ((ويوحي الانقسام السابق بوجود صراع إيديولوجي أفرزه التغير الاجتماعي، بعد ظهور النفط وسببه عاملان جوهريان: أحدهما الحراك والصراع بين الأجيال، وثانيهما: الحراك والصراع الطبقي، ذلك أن فترة الستينيات التي تبلورت فيها الأعمال المسرحية المذكورة هي أكثر الفترات تعبيرا عن الصراع بين جيل الآباء، الذين عاشوا ظهور النفط دون أن يستوعبوه بمؤهلات حضارية كافية، وبين جيل الأبناء الذين تفتحت أعينهم على ظهور النتائج الحضارية للنفط، ومن ثم فقد استو عبوا التغير بمؤهلات مختلفة، ونظرة مغايرة، وفترة الستينيات هي فترة ازدهار البرجوازية (المعارضة) التي اتسعت رقعتها بفضل انتشار التعليم وكثرة خريجي الجامعات،

[1] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص170.

واتساع الأجهزة الإدارية في المجتمع وانتشار الوعي الاجتماعي المتحرر من التقاليد الجامدة وكانت أكثر المواجهات والصدمات التي خلفها ازدهار هذه الطبقة هو محاربتها لجمود النظام التقليدي القديم الذي تحالفت حوله الأسر البرجوازية الكبرى التجارية أو القبلية،إن هذا الانقسام الحاد بجذوره الاجتماعية الراسخة، هو أساس الانقسام داخل الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي، وهو سبيكة البناء الدرامي في الكثير من الأعمال المسرحية الاجتماعية))[1].

ومن الملاحظات الدقيقة التي سجلها الناقد (غلوم) أن الكاتب المسرحي (صقر الرشود) هو أول رومانسي ثائر على النظام التقليدي للأسرة والمجتمع، ويلتقي الرشود مع عبد العزيز السريع حول مطلب عصري واحد، يخلخل هيكل الأسرة، وهو الدعوة إلى الحرية الفردية، وقد برهنا على أنهما ينتميان مباشرة إلى الحركة التقدمية في المجتمع، وعن أعمال السريع قال غلوم:((والحظ الذي تبتدعه أعمال عبد العزيز السريع المسرحية هو انتزاعها لأعمق المشكلات السيكولوجية، التي يخلفها البحث عن المثل الأعلى للحرية الفردية من أبسط ظواهر الحياة العادية في مجتمع الأسرة ومسرحيتها الأفكار الواقعية والعقيدة الثورية في أشد الأفعال المسرحية إحكاما والتزاما بشروط العقدة الدرامية فالمسرحية عند هذا الكاتب تستمد مثالها الراقي بين الفردي والموضوعي، بين المرتهن بالواقع، والثائر عليه وتزود تلك المراوحة المتأرجحة كل واحدة من المسرحيات التي أشرنا إليها بسياق درامي مزدوج تتعايش فيه وسائل الدراما السيكولوجية مع وسائل الدراما الواقعية أو الطبيعية وتتعانق فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل والعقدة فكما يمد الأساس السيكولوجي والفكري الكاتب بالتمرد والثورة فإن العقدة الطبيعية أو (العادية) تمده بالرؤية الموضوعية، وكل ذلك لا يعني تحول الأساس العقلي والسوسيولوجي في دراما الأسرة المتغيرة، بقدر ما يعني تأصيلها اشتقاقها

[1] – المرجع السابق، ص171.

لمزيد من الخصائص المسرحية الحديثة القادرة على التمثل العميق لحركة التغير))[1]، وأبلغ مثال تنطبق عليه هذه المقولات من خصائص درامية مستجدة نذكر هذه المسرحيات (الجوع) و(عنده شهادة) و (الدرجة الرابعة).

يرى (غلوم) أن أكثر الجهود والتنظيرات المؤصلة للمسرحية في دراما الأسرة المتغيرة في سنوات العقد السادس، وبعد مضي هذا العقد أسست الدراما لنفسها كثير من التقاليد المسرحية الاجتماعية، من خلال عمق الصلة بين نموذج تلك التقاليد، ونموذج التغير البنائي في الأسرة، وأن مختلف الموضوعات التي أولتها الجهود المسرحية في الستينيات بالعناية والتركز، جعلت من الكاتب المسرحي مفتونا بالتغير ويستمد هذا الافتتان من الإحساس الشعبي بالتغير، حيث لم يعد هذا الإحساس حكرا على فئة (محدثة) تنطلق من هموم تحديث البلاد،وليس مقصورا على طبقة تمثل الحراك الاجتماعي، وإنما أصبح في رأي (غلوم) ممزوجا بالإيقاع الشامل في الحياة الاجتماعية، ويمثل الرشود والسريع تجربة ناضجة تسعى إلى التطور((إن التغير في تجربتها المسرحية هو الفعل المسرحي بلحظاته التاريخية اللاهبة الحرارة، وبقواه المشدودة في جميع اتجاهات الزمان والمكان، وقد كشفت دراستنا فيما مضى الأبعاد المختلفة التي توغلت فيها أعمال كل منهما سواء في استبرار حتمية التغير، أوفي التعرية التدريجية لمساوئه، أو في التنبؤ والتخطيط لمستقبله، ومن الحق أن نتساءل بعد الآن...إلى أين نتيجة تجربة هذين الكاتبين مع المسرح ؟ إن دينامية التغيير في أي مجتمع من المجتمعات عملية مستمرة،لا توقف فيها ولا نكوص وربما اكتسبت بعض الحقائق الاجتماعية، أو ميتافيزيقية صيغة الخلود ولكنها أمام مرأى التغير لابد ن تكتسب تشكيلتها وخصوصيتها المرتبطة باللحظة التاريخية التي تحتشد بها دينامية التغير، وفي زمان ما... ومكان ما...والمسرح هو صيغة التعبير عن هذه اللحظة، لأنه القادر على احتواء ما فيها من إهمال وكثافة، ولأنه النموذج الديمقراطي في الإبداع القادر على إطلاق تلك اللحظة من

[1] – المرجع السابق، ص193.

عقال الجمود (التاريخي) وثبات النمط (الاجتماعي) ومن ثم فإن هذا المسرح هو الذي يتلقى – دون غيره– ضربات التغير بالعناق لا بالتضاد لأنه يتغذى جماداتها الحيوية ويتمثلها في بنيتها تمثيلا تلقائيا، ولعلنا قد أدركنا ذلك بوضوح من خلال ما مضى من هذه الدراسة، ذلك أن التجربة المسرحية في الكويت والخليج العربي أنفقت وجودها الكامل في الستينيات من أجل أن تكون تمثيلا عالي الكثافة للتغيرات البنيوية في المجتمع والأسرة، وهو تمثيل لم يسلك طريق الحياد، بل جعل أبزغ مواقفه تعتمد الانحياز المتطرف لحتمية التغير العقلاني، والشوق المستمر لامتلاك الإرادة الفردية الواعية))[1].

ويذكر (غلوم) أن دراما الأسرة ظلت متغيرة خارجة عن قانون الثبات، وقد أصبحت تتنبأ بمصير التغير في حياة القوى الاجتماعية على وجه اليقين،ومن ثم تحالفت دراما الأسرة المتغيرة في الستينيات من القرن العشرين، مع المعارضة الشديدة للنظام الاجتماعي والسياسي،وهذه الدراما كما يرى غلوم تزعزع جميع الحجج للنظام،والبراهين التي تبرر استثبات السلطة في يد الطبقة التجارية القبلية، وتطيح بمعاير نظامها الاجتماعي من خلال إطاحتها بمعايير نظام الأسرة التقليدي إذن حسب (غلوم) فإن مسرح الستينات يدل على مضمون التفتح العقلاني؛ فهو يستنبت التجربة (المعارضة) من جذور رومانسية أو واقعية أو مثالية أو فردية، بل هذه التجربة المسرحية تمثل التغيرات البنيوية بمرافق طليعية ورؤوس عقلانية،أما مسرح السبعينيات ـ في رأي غلوم ـ فتبرز فيه مظاهر اللاعقلانية في التغير إلى عمق أشد ضراوة، فقد ازداد تحكم النظام الاقتصادي الذي يستخدم الثروة في أغراض الاستهلاك، وهنا يظهر (مجتمع الرفاهية) من الازدهار الاقتصادي الهائل، وقد تلازمت صورة مجتمع الرفاهية هذا مع الكثير من الظواهر السلبية التي جعلت من الفرد مقيدا – في رأي غلوم – هذا الفرد يستجيب لصالح الفردية، وينفر من مصالح الجماعة.

[1] – عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص221 ،222 .

ويتناول غلوم في الفصل الأخير من كتابه النماذج/أو الشخصيات النموذجية وهذا الاهتمام يعكس جانبين مهمين في هذه الدراسة .

1-الافضاء بالعمل المسرحي نحو الواقعية .

2-تكثيف الدلالة السوسيولوجية للعمل المسرحي، وإحالتها إلى رمز أو بديل حقيقي للحرية الغائبة في مجتمعات الخليج العربي، وهنا ويعطي غلوم ثلاث نماذج عليا ذات وجود جوهري في حبكة الفعل المسرحي للكثير من الأعمال المسرحية.

الأب: نموذجا منتزعا من معايير الأسرة الأبوية، وأساسا دراميا من المسرحية الاجتماعية.

النواخذة (ربان السفينة) نموذجا منتزعا من التقسيم الطبقي في المرحلة الاقتصادية التقليدية التي سبقت ظهور النفط وأساسا دراميا لاستبصار الماضي.

السلطان: نموذجا منتزعا من واقع النظام السياسي، وملتحما بالأفعال والأفكار والعواطف وأساسا دراميا للصيغة السياسية المباشرة على المسرح.[1]

وهذه النماذج الثلاثة لا تحفل بالأفراد والنوازع الذاتية للشخصية المسرحية قدر احتفالها بما هو نمطي، أي رؤية العام دون الخاص، ثم يحلل الناقد نماذج من مسرحية (الآباء) ونماذج أخرى من مسرحية (النواخذة)، ونماذج أخرى عن مسرحية (السلاطين)، وما يمكن أن يقال عن هذا البحث الجاد

1- أنه راعى خصوصية مجتمعات الخليج العربي في مجال التراث والتجربة المسرحية،والحق أن الناقد تتبع الظاهرة المسرحية من خلال (الكويت والبحرين) تتبعا غلب عليه طابع المضامين والأشكال أكثر من اعتماده على التاريخ الزمني المحض الذي لا يراعي فيه تلك الخصوصيات الفنية والأدبية التي يمتاز بها كل بلد، وكل فئة أدبية.

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص251.

2- اعتماده على شخصيات بعنيها، يكررها في كل فصل من الفصول كنموذج للتغير أو الثبات على حد سواء، مما جعل البحث يضيق في زاوية رؤيته النقدية.

3- الفترة الزمنية التي حددها البحث وهي العقد السادس والسابع وجزء من العقد الخامس، لم تكن فترة طويلة لاستيعاب جميع التجارب، كما أن قطرين عربيين لا يمكن من خلالهما إسقاط التجربة المسرحية على الخليج العربي.

- اعتماد الناقد على التحليل والوصف في نقد النصوص، ونقد العروض، مما جعل البحث يتركز على النص والعرض معا،أي أن نقده كان نقدا مسرحيا، حضرت فيه المصطلحات المسرحية والأدوات المتخصصة التي تقرأ النص المسرحي.

الباب الثاني

الاتجاهات النصية

الفصل الأول

الاتجاه الدراماتورجي

الاتجاه الدراماتوجي (القراءة الممسرحة للنص)

المفهوم والنشأة:

الدراماتورجيا كما هو معروف ؛هي الوسائط التي تتعدد بتعدد آليات القراءة، فهي موجودة في جميع العناصر، ومن ذلك الكلمة الملفوظة، الحركة، الصورة، الإضاءة، الموسيقى ...((هل هي كل هذه العناصر مجتمعة تترابط فيما بينها، أم هي الحوار الدائم بين الممثلين في المسرحية؟ هل هي الفضاء المكاني والزماني في العرض؟.. أم هي العرض أثناء اتصاله بالجمهور؟ وحتى وإن وجدت لها تعاريف دقيقة في المعاجم والموسوعات، ومن شروح واضحة، فإنها لا ترقى لاستخداماتها المتعددة المعقدة...كلمة تعبر عن عملية تظافر الجهود من قبل جميع المشتركين في العرض، ذلك التعاون الساعي لإنتاج كل عناصر العمل جنبا إلى جنب، إن مثل هذه الأصداء المتنوعة لمدلول الكلمة تفضي على الكيفية التي تكمن بها وتتعايش تلك الافتراضات البحثية المختلفة داخل هذا التعريف مازجة أفكارا مراوغة عن التأليف والبنية الداخلية، بما يعني بقاء المصطلح الدرماتورجيا، في مستنقع المراوغة والميوعة والضمنية الغامضة))[1].

وما يمكن أن أقوله من خلال ما سبق ؛أن الدراماتورجيا هي مصطلح مراوغ ،كثير التعريفات ؛لكثرة وظائف الدراماتورج ، من خلال تعدد الوسائط من جهة ، وتعدد آليات القراءة من جهة أخرى .

الاتجاه (المنهج)الدراماتورجي:

تمارس النصوص المكتوبة سلطتها على حساب الفنون البصرية والتشكيلية، ومرد ذلك صعوبة البحث عن الإبداعات المشهدية (البصرية) يضاف إلى ذلك قلة المهتمين بالفنون

---

[1]– الدراماتورجيا وفن العرض المسرحي : كاثي تيرن،سين ك .بيهرندت، ترجمة وتقديم: محمد رفعت يونس، العدد:2051 المركز القومي للترجمة،ط1 ،2014 ،ص:44

على اختلافها كالسّنما والرقص والمسرح كظاهرة فرجوية، في حين تبسط الدراسات حول النص المكتوب، وتفرض نفسها في جانبها الإبداعي والنقدي والصحفي، وهذا ما نلاحظه بشكل جلي على الجماليات العربية، وأكثر خصبا في المجال النقدي والتحليل، على المستوى الكم والكيف، ولعل السبب الأهم، حداثة المناهج التي تدرس النص البصري،ومن بين الفنون التي لاقت بعض الاهتمام، من هذه المناهج والدراسات النقدية هو فن المسرح، الذي يجمع الكثير من العناصر المكونة للعرض تتحد في تناغم وانسجام محدثة ما يسمى الفرجة، غير أن هذا الاهتمام لا يتعدى الحدود النظرية ((فجل الدراسين واعون نظريا بضرورة النظر إلى العمل المسرحي باعتباره فرجة، ولكن واقع الحال عمليا يؤكد عكس ذلك تماما، إذ تهيمن الكتابات النقدية النظرية على مثيلاتها التطبيقية، مع استثناءات معدودة)) [1].

وعلى الرغم من دخول مقياس المسرح في أغلب المناهج والمقررات المدرسية والجامعية، إلاّ أنها ظلت في الأغلب الأعم معتمدة على الجانب النظري، رغم وفرة بعض الورشات المسرحية في بعض الجامعات المغربية على وجه الخصوص، ومن أصعب الأشياء وأشقها، هو قراءة المسرح باعتباره فرجة، وليس عادة أدبية، وهنا لا بد من دخول المنهج الدراماتورجي لمواجهة هذه الظاهرة المستفحلة ، وقد وصل سوء فهم ـ حسب مصطفى رمظاني ـ هذا المصطلح إلى أن بلغ درجة الاختلاف عند الأوربيين أنفسهم حسبما ورد في إحدى المقالات التي جاء فيها ((سألت رئيسة الجلسة بسخط – وهي نفسها درماتورج– الأعضاء الستة المشاركين عن ماهية مهنة الدراماتورج، وهاكم ما حصلت عليه من إجابات " ربما سأقتل لما سأقوله الآن، ولكن لا أعرف لذلك جوابا " هكذا قال الدراماتورج الأول وهو يعمل في مركز لينكولن – نيويورك، " أنا أبحث واستعمل القياس في الأمور"، قال الثاني: " أنا عبارة عن وسيط بين الممثل والمخرج ".قال درماتورج شهير من (volksbuhne) في برلين كان الرابع يعمل درماتورجا ومصمما، وقد قال " يعتبر

[1]– مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1: 2014، ص 95.

الردماتورج منظما عظيما وحافظا للتوازن بشكل مميّز لكل ما يدخل في العمل المسرحي وكان الخامس درماتورجا يعمل في مؤسسة شكسبير ، حيث قال: أريد أن أعمل على ضمان أن يفهم الممثل كل كلمة وكل سطر وكل جملة موجودة في النص المسرحي، أما الأخيرة فقال:" الدراماتورج" يجيب على الأسئلة بأعمق وأصعب شكل ممكن، وأكثر تحريضية وبأكبر قدر ممكن)) [1].

وهذا دليل واضح على تشعب الدرماتورجيا، واختلاف مهامها، واختلاف الدرماتورجين أنفسهم حول مفهومها، يضاف إلى ذلك كله وجود درماتورجيا كلاسيكية وأخرى حديثة، وقبل أن أكشف على هذه النقاط بالدراسة والشرح لابد أن أشرح مفهوم الدرماتورجيا، وأعرف أهم أعلامها وتاريخها وتطبيقاتها في النقد الغربي.

الدرماتورجيا :((فن أو تقنية التأليف الدرامي أو التقديم المسرحي"، وفي هذا السياق فإن الكلمة الإنجليزية (Dramaturgie) والفرنسية (Dramaturgie) قد استعيرتا من الكلمة الألمانية (Dramaturgie) تلك الكلمة التي استخدمت من قبل الدرامي (Dramatist) والناقد غوثولد ليسنغ في سلسلة من المقالات المعنونة بـ" Dramaturgie Hamburgische" (درماتورجا هامبورغ)، وقد نشرت في الفترة الواقعة بين الأعوام 1769-1776 م الكلمة مشتقة من الإغريقية (Dramaturgia) وتعني التأليف الدرامي أو (Action of Play) "حدوث الفعل المسرحي)). [2]

كما نجد لها تعريف آخر في الموسوعة البريطانية الواردة في موسوعة (Wikipedea) مايلي: يمكن تعريف الدرماتورجيا بشكل أوسع من خلال صياغة القصة أو أي مما يشبه عناصرها في شكل يسمح بتجسيدها، الدرماتورجيا تعطي العمل أو العرض

---

[1] Hanane, william.H. "Dramaturgs take à while to defend Hremselves", the New York Times, Marche 2002, p82.

[2] http: www. Bntammica. Com /EBecked / Tapic /171026 / dramaturg.
http:// en. Wikipedia. Org/ wiki / Dramaturgv.

شكلا أكثر من الكتابة الفعلية، عمل الدرماتورج يمكن تشبيهه بالتصميم ((وما يمكن أن نلاحظه في هذا التعريف هو الفصل الواضح الذي لا يرقى إليه الشك. الدرماتورجيا بين عمل الدرماتورج، وعمل كاتب المسرحية أو الكاتب المسرحي، وقد ورد في نفس الموسوعة تعريفا دقيقا للدرماتورج، يركز على مهنته الممثلة في الكتابة المسرحية وممارس للعمل المسرحي، كما تضاف له مهمة جديدة متمثلة في البحث والتطوير "مركز في المسرح يتعامل بشكل رئيسي مع البحث والتطوير.. بأن هذا الوصف المستخدم حاليا لمهنة الدرماتورج قد اكتسبت معناه من ابتكار غوثولد إبرايم ليسنغ)).[1]

وعلى الرغم من تعدد المصطلحات إلاّ أنها تنحدر من جذر لغوي واحد، لكنها تختلف في اللواحق فالصفة (le drame) دراما ودرامي (Dramatikos)(Dramatique) ودرماتورج (Dramaturgos) (Dramaturge)، والدرماتورجية (Dramatugéo-Dramaturgie) فالكلمة اليونانية (Dramaturgos) مركبة من (Dramato) و(ergos) الأولى تعني العمل المسرحي والثانية تعني الصانع ((وعليه، فإن الكلمة المركبة منهما تدل على الصانع، صنع العمل المسرحي، رأي المبدع المسرحي وبالتحديد المؤلف، غير أن الكلمة المقصودة اكتسبت مدلولا جديدا في العصر الحديث هذا المدلول ينعت بكونه ألمانيا ذلك أنها لم تعد تدل على مؤلف النص الدرامي، وإنما على الشخص الذي يهيء نصا دراميا ليغدوا قابلا للمسرحة، هذا الأخير يضع في اعتباره العرض المسرحي، لذلك فهو يعتني بجميع الشروط التقنة والفنية اللازمة حين الإخراج المسرحي)).[2]

تاريخ المصطلح ووظيفته:

أما إذا تتبعنا تاريخ ظهور هذا المصطلح النقدي المسرحي، فإننا نجده أولا عند ليسنغ (1729-1781م)، وبالتحديد فيما يسمى (درماتورجيا هامبورغ) فما هي وظيفتها، وما هي

---

[1]- http:// eN, wikipedia. Org/ wiki/ Dramaturge.

[2] – أحمد بلخيري: نحو تحليل درماتورجي، ط1، 2004 الدار البيضاء، المغرب، ص65.

أسباب نشوئها، وما مدى ارتباطها بالفن المسرحي؟، وإذا عدنا إلى "درماتورجيا هامبورغ" التي نادى بها ليسنغ، لم تجمع في كتاب يؤسس لها، ولا هي مقالات تؤسس لهذه المهنة كما يقول بلخيري"بل هي مقالات نقدية حية عن عروض مسرحية، تميزت هذه المقالات بجديتها وتحليلها لواقع المسرحي في زماننا"، وتحديدا في الفترة (1767-1769م).

تجمعت هذه المقالات فيما بعد في إصدار معنون ب: ((Hamburgische) Dramaturgie) وكما يظهر من هذا العنوان، فقد كتبت هذه المقالات عندما دعا ليسنغ إلى مدينة هامبورغ في عام 1767 ليكون المستشار الأدبي الأول للمسرح القومي الألماني، ومن هذا بالتحديد ولد هذا المصطلح (Dramaturgie)، وبذلك صار نموثولد إبرايم ليسنغ أول درماتورج معروف)).[(1)]

وفي هذه المقالات كان يقوم بتحليل ريبرتوار المسرح، وفي ذات الوقت كان يقوم بتحليل الأداء التمثيلي للمثلين، وقد كان في كل مقالاته يدعو إلى البرجوازية ونصرة الطبقة الوسطى، والعمل على تكريس حقوقها، كما كانت نظرته تختلف عن وجهة نظر الكنيسة في العديد من القضايا، وهنا لجأ إلى الدرماتورجيا ((ومن هنا نستطيع أن نلاحظ كيف جمع ليسنغ في دوره ككاتب مسرحي، ومفكر، وثائر كل ذلك، وتوصل إلى نتيجة أنه لابد من استخدام الدرماتورجيا لضمان إيصال أفكاره، إلا أننا ننوه هنا بأن هذه الأهداف ما كانت لتتحقق دون أن يرتبط عمل الدرماتورج بمسرح ريبرتوار منتظم، فلا تظهر طبقة الدرماتورجيا وتتأطر كل ملامحها وتفاصيها الخاصة بدرماتورج معين من خلال عرض واحد فقط أو عروض متناثرة لا جامع بينها)). [(2)]

[(1)]- مؤيد حمزة: تطور مفهوم الدرماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي -الدرماتورجيا الجديدة-، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة -كتاب جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة- سلسلة رقم: 32، ط1، 2014، ص115.

[(2)]- المرجع نفسه، ص118.

وقد تطورت الدرماتورجيا بشكل أوضح عند بريخت وستانسلافسكي في دعوتهما إلى التغير في نظام الحياة بشكل عام، من الناحية الدينية والسياسية، وكيف يعمل الفن عمله في التغيير الاجتماعي من خلال الأفكار التي يطرحها الممثل على المجتمع من خلال الجمهور، وعلاقة هذا المتفرج بالممثل، وهكذا لا يكون الفن المسرحي فكرا فقط، بل يصبح فنا أكثر موضوعية حين يصور علاقة المجتمع بهذه الشخصية من خلال خلخلة المفاهيم السائدة، ومحاولة التنوير الذي يحدث عنه التغيير المرغوب فيه ((كان بريخت درماتورجا رائدا في القرن العشرين، تداخل عمله بين الإخراج والتأليف، بالإضافة إلى وجهة نظره في الأداء التمثيلي ليس بهدف استحداث شكل جديد في الأداء ، بل من أجل منع الجمهور من الاندماج بالعرض، وبالتالي منعه من التطهير والتنفيس عن مشاعره، فعل بريخت – الدرماتورج كل شيء سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو المشهدية أو الأداء التمثيلي المنشود من أجل أن يبقى المتفرج بعيدا عن حالة التنفيس عن مشاعره وغضبه، فيبقى في حالة قلق مستمر حتى لدى عودته إلى المنزل، يفكر فيما رأى وتلقى من معلومات في العرض المسرحي، فيصل إلى نتيجة أن لابد من التغيير، بعد أن يكون قد أدرك بالطبع سوء الوضع في زمن النازية)).[1]

وقد عمل بريخت على تحقيق هذه الأهداف انطلاقا من ضرورة تظافر جهود كل العاملين في حقل المسرح، من خلال العرض المسرحي من المخرج إلى المؤلف، والسنوغراف، وما يعمل على تحقيق هذا الهدف هو الدرماتورج لأنه يعمل منسقا ومنظما لكل هذه العناصر، ويربط بينها.

أما ستانسلافسكي فقد اعتمد على فكرة 'الهدف الأسمى" المتمثلة في زرع فكرة من طرف الممثل في وعي الناس، الذي يؤدي إلى التغيير في النشاط العقائدي ، الذي يؤدي بدوره إلى التغيير الاجتماعي، ولكي يحدث ذلك لابد من إشراك كل جهود العاملين في إنتاج العرض

[1]–المرجع السابق، ص120.

المسرحي، وكان ستانسلافسكي يعتقد أنه يمكن الفصل بين الجانب الأدبي والفني للعملية الإنتاجية للمسرحية "إلا أن هذا الفصل بين كلا المسارين كان لابّد أن يصل إلى طريق مسدود بعد مجموعة من العروض فعند العمل على طائر النورس تحديدا يقول ستانسلافسكي في البدء ضايقتنا هذه الطرق والمسارات المختلفة خضنا في جدال مستمر، انطلاقا من الخاص وحتى المبادئ من الدور إلى المسرحية، والفن بشكل عام، وصل الأمر إلى حدّ الجدل"، ويضيف ستانسلافسكي:أما فيما يتعلق بالفصل بين مساراتنا والتفريق بين قوانا في العمل المسرحي من الناحية الأدبية والمشهدية، فقد اختفى بسرعة اقتنعنا أنه من المستحيل فصل الشكل عن المضمون، فصل الجانب الأدبي للنص النفسي والاجتماعي، في تلك الأشكال والميزانسين والشكل المادي، والتي بمجموعها تؤسس العرض. [1]

واتضح مفهوم الدرماتورجيا بشكل أكبر عند مايرهولد في محاضراته (1918) من خلال إيلاء الدرماتورج أهمية خاصة، ويعني بذلك الكاتب المسرحي الذي يعي قيمة العرض المسرحي، وليس الكاتب الذي يهتم بالناحية الأدبية للمسرح، فقد استخدم مايرهولد هنا صفة الدرماتورج للدلالة على الكاتب المسرحي الذي يكتب المسرح، وليس للأدب، فكان يؤكد أن الكتّاب في عالم المسرح ينقسمون إلى مسرحيين وأدبيين، وكان يصف المسرحين منهم فقط بالدرماتورجين، فهذه صفتهم تبعا "لمايرهولد" الدرماتورجيون الذين كتبوا المسرحيات للمسرح كان يجمعون في شخصهم، المخرج والممثل، بالإضافة إلى الدرماتورج، كذلك كان شكسبير وموليير ويوريبيدس وغيره[2]،وتبعا لمهمة الدرماتورج أو الدرماتورجيا أصبح يسمى في عرف المسرحيين المعاصرين (المدير الفني) ويرجع الفضل في هذه التسمية إلى (غوردن كريغ) طبيعة منصبه يجب أن تجعله أهم شخصية في دنيا المسرح كلها((رجلا يستطيع أن يتناول المسرحة فيخرجها كما يطيب له هو نفسه، ويتولى تدريب الممثلين فيزودهم بما تستلزمه كل حركة وكل موقف، ويتولى تصميم المناظر واقتراح الملابس، فيشرح لمن يقوم

[1]– ستانسلافسكي قسطنطين، الأعمال الكاملة، ج1، حياتي في الفن، ص146، نقلا عن الدرماتورجا الجديدة، ص121.

[2]– مايرهولد فيزفولد: محاضرات دورة الإخراج المسرحي، (1918–1919)، ص51، نقلا عن المرجع السابق،ص122.

بصنعها ما لابد من توفره في كل منها ثم عمل مع مهندسي الأضواء الصناعية، فيوضح لهم توضيحا تاما ما يريد منهم)) [1]، وحسب ما تقدم من معنى فإن المدير الفني للمسرح، هو نفسه المخرج والممثل والسنوغراف، علما بأن غوردن كريغ كان يقوم بكل هذه الأعمال مجتمعة أي أنه يتوقع من المخرج أن يكون مخرجا درماتورجيا على دراية بكل خفايا المسرح من الداخل، لدرجة أنه يشترط أن يكون ممثلا " من قبل((قبل أن تصبح مديرا يجب أن تكون ممثلا أولا)). [2]

هذا بالنسبة لتطور مفهوم الدرماتورجيا في أوروبا من خلال استغلال كل العناصر المسرحية من أجل إحداث التغير في المجتمع من خلال الجمهور ((فأي تفصيل دقيق في الأزياء أو الديكور، أو حتى في أي عنصر من عناصر السينوغرافيا الأخرى، يمكن أن ينقل رسالة ما إلى الجمهور فمن الطبيعي أن يقوم الدرماتورج بالتدخل في تفاصيله، أو تقديم المشورة في شأنه، من الطبيعي أن يقوم الدرماتورج باستغلال أي أسلوب فني أو أسلوب أداء تمثيلي يضمن له إيصال أفكاره بشكل أكبر تأثيرا بالأمر الذي أجاز له التدخل في شؤون الأداء التمثيلي والإخراج كذلك، فهو بمثابة المؤلف (المايسترو) لمجموع عناصر العرض المسرحي، وهو الضامن لإيصال الأفكار بشكل فني بعيدا عن المباشرة، بحيث يدفع الجمهور، أو يثير فيهم الرغبة بالتغيير)). [(3)]

وممّا سبق ذكره يستنتج الباحث محمد يوسف أن الدرماتورجيا ليست ابتكار وإنما هي تطور لمفاهيم قديمة((إن الدرماتورجا لم تبتكر، وإنما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور

---

[1]– مايرهولد فيزفولد: محاضرات دورة الإخراج المسرحي، (1918 –1919) ص:51نقلا عن المرجع السابق ص:122

[2]– المرجع نفسه، ص123.

[3]– المرجع نفسه، ص124.

المسرح وعناصره، ولهذا بإمكاننا القول بأن مفهوم الدرماتورجيا، قد عرف عند أرسطو وحتى الآن، تطورا دلاليا ملحوظا، في المجال المزدوج للفكرة والنشاط المسرحي)). [1]

وإن كانت الدرماتورجيا الحديثة قد خرقت ما قبلها من المفاهيم، فإنها في الوقت ذاته ظلت تقوض بعضها بعض، وقد استفاد منها العالم العربي، وبشكل خاص من الدرماتورجيا البريختية ((إذا كانت الدرماتورجيا الحديثة التي بدأت في الظهور في القرن الثامن عشر قد قوضت شعرية أرسطو، وابتكرت أجناسا مسرحية جديدة خرقت القواعد التي ترسخت مع كل الشعريات الكلاسيكية، فإن الدرماتورجيات التي تلاحقت خلال القرن العشرين على يد كل من لينهارت وبريخت وكوكتو وسارتر وأرطو وغروتوفسكي وغيرهم، قد ظلت تقوض بعضها البعض إلى اليوم، وهو ما أفاد الإنسان الشرقي والغربي على حدّ سواء وضمنه الإنسان العربي ومسرحه الذي استفاد من مختلف التوجهات والمدارس والدرماتورجيات المتعاقبة يهمنا منها في هذه الورقة على الخصوص الدرماتورجيا البريختية التي كانت أكثرها حضورا في العالم العربي بحكم خصوصيتها أولا، وخصوصية العالم العربي في النصف الثاني من القرن العشرين ثانيا)). [2]

وإن كانت الدرماتورجيا قد لاقت عند الغرب نجاحا بارزا من خلال تلك التطبيقات التي أجراها الدرماتورجيون على مختلف العروض المسرحية، فإنها لم تكن كذلك في عالمنا العربي واكتفى الدرماتورجيون العرب بما يسمى مقاربات درماتورجية أو ما يسمى نحو تحليل درماتورجي للنص الدرامي فما مفهوم المقاربة الدرماتورجية، وكيف طبقها العرب على النصوص الدرامية؟.

- المقاربة الدرماتورجية:

---

[1]- محمد سيف،: هل الدرماتورج بطل خارق التفكير "ساحر"أم هو "سوبرمان"الدرماتورجيا الجديدة، ص128.

[2]- لعزيز محمد: الدرماتورجيا الاستنباتية، الدرماتورجيا الجديدة، ص199.

قبل الولوج إلى التحليل الدرماتورجي، وجب أن نعرف أن المهم ليس الدرماتورجيا وإنما الدرماتورج، وهذا الأخير ليس مهما يقدر ما هي مهمة صناعتة، وهي موضوع التحليل الدرماتورجي الذي يعتمد بالأساس على اللغة المسرحية التي تختلف في وسائل التبليغ غير أنها تسهم مع غيره لتحقيق التواصل المسرحي بين العرض والجمهور، وتختلف هذه اللغات في الوسائل ((التي قد تكون ألفاظا أو إشارات أو حركات أو أصوات أو صورة سينمائية أو أيقونة أو موسيقى.. فإن كل لغة لها سننها الخاص، وعلى المحلل أن ينتبه إلى كل هذه اللغات والتفاعل الحاصل بينها، ووظائفها داخل الخطاب المسرحي، وعليه يبدو واضحا من خلال هذا الكلام الأخير، أن هذا الخطاب يعادل العرض المسرحي، وهذا الأخير يتكون من النص الدرامي مضافا إليه نص الإخراج المسرحي والنص الدرامي يتركب بدوره من صنفين من النصوص هما: نص الحوار الدرامي أو خطابات الشخصيات، ونص الإرشادات المسرحة أو خطاب المؤلف الدرامي)). [1]، وهنا نجد أنفسنا بين النص الدرامي، وبين لغة العرض المسرحي، فالنص الدرامي ((يتكون من الشخصية المسرحية النصية والحكاية والحدث والحوار والحوار الدرامي والزمن والفضاء (هذه العناصر هي أساس أو العمود الفقري للغة الدرامية)، والإرشادات المسرحية... وعلى هذا الأساس فإن النص الدرامي يتكون من الحوار الدرامي والإرشادات المسرحية، ولذلك فإن تحليل نص درامي هو تحليل لهذه العناصر بالذات)).[2]

أما لغة العرض المسرحي فإنها تختلف تماما عن لغة النص، لأنها تعتمد على وسائط أخرى أكثر فنية، مثل الرقص أو الغناء وغيرهما تتكون من اللغة الدرامية ووسائل الإخراج المسرحي الفنية: موسيقى، رقص، غناء، ماكياج، قناع سينوغرافيا، جسد، نبرات الصوت الخ...،((إن ما تضمنته الإرشادات المسرحة على مستوى الألفاظ، يصير هنا محققا بالفعل وقد ثبت أن المخرج المسرحي المبدع لا يكون أسيرا لها، وإنما يمكن أن

[1] – أحمد بلخيري: نحو تحليل درماتورجي، ص67.

[2] – المرجع نفسه، ص69.

يتصرف فيها حسب حسه الفني ومخيلته الإبداعية، تصرف يخضع برؤية فنية وفكرية تضع في الحسبان التناسق والانسجام المطلوبين بين مختلف لغات العرض المسرحي، لفظية، حركية، موسيقية، جسدية...)).[1]

والقراءة الدرماتورجية تختلف عن كل القراءات الأخرى، التي يتلقاها المتفرج أو القارئ، ذلك أن النصوص الأدبية تسعى وراء الأحداث والمعاني والانزياحات، بينما يسعى النص المسرحي الدرامي إلى مجموعة من الافتراضات تفتح النص، وتحاول ملء بياضاته لأن هذا النص يترك الفرصة لقرائه بملء فجواته بعدد لا يحصى من الاحتمالات، تنسجم وتتوافق مع كل قارئ على حسب المكان والزمان الموجود فيه، وعلى حسب ثقافته ونظامه الاجتماعي والسياسي، وميولاته النفسية، وموانعه الداخلية وغيرها، ولهذا عد محمد الكغاط النص المسرحي من أشد أنواع النصوص قراءة وأتعبها((إذ يحتاج قراؤه إلى أن يمتلكوا إمكانات ثقافية ومعرفية وتقنية، وإلا كانت قراءتهم ناقصة، لذلك يمكن القول أن القراءة الدرماتورجية أعادت الاعتبار للنص على أساس أنه موضوع فني، كما أعادت الاعتبار للعرض باعتباره ممارسة ركحية خصوصا وأن الدرماتورج قارئ مبدع ينضاف إلى جماعة المبدعين المشتغلين بالمسرح كالمؤلف والمخرج والسينوغراف، إنه القارئ النموذجي بمفهوم أمبرتو إيكو، أي ذلك الخالق الثاني الإبداع الأول، فقراءته تسبر أغوار النص الدرامي وتؤوله ليتحقق بواسطة افتراضات وتصورات ركحية مختلفة)).[2]

عناصر التحليل الدرماتورجي

وعلى هذا الأساس فالدراماتورج يعمل على تفكيك عوالم النص الدرامي، بداية من العنوان والأحداث والمواقف واللغات، والشخصيات هذه العناصر التي يعتمد الدرماتورج في

---

[1] – المرجع السابق، ص69.

[2] – ميلود بوشايد: مسرح، مجموعة محاضرات جامعية، مخطوط، جامعة الحسن الثاني، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2015، 2016، ص01.

تحليله للنص الدرامي وتأخذ كل وقته واهتماماته، وعليها يؤسس قراءته وتصوره لبناء العرض وسنحاول شرحها من خلال المنهج الدرماتورجي.

1 /أ- الإرشادات المسرحية: وهي ما يعرف بالإعانات التي تصاحب الحوار لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، وهي نوعان:

- إرشادات أولية تتمثل في لائحة الشخصيات الموجودة في المسرحية من خلال تبيان علاقتها ببعضها كعلاقة القرابة مثلا، أو السن أو الطباع أو الملابس، وكشف حالاتها الاجتماعية والنفسية، كالفقر، والحزن أو الغضب.

ب- إرشادات تعبيرية: وهي الواسطة بين الكتابة واللعب المسرحي، أي بحث الكاتب عن الأثر الذي يريد تركه انطلاقا من النص، وهذه الإرشادات موجهة إلى القارئ بالأساس لاكتشاف طريقة اللعب المسرحي من خلال القراءة من خلال طريقة النطق، برفع الصوت أو خفضه، (النبر و التنغيم)، والإيقاع.

ج- إرشادات نصية: وتتمثل في الإرشادات المسرحية داخل النص نفسه ((مثل ما نجد ذلك عند شكسبير حيث توجد معظم المعلومات المخصصة للممثلين توجد داخل الحوار)).[1]

ولا يكتفي الدرماتورج يكشف هذه العناصر فحسب بل عليه العمل على تحليل هذه الإرشادات ((باعتبارها تؤثر على شخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضوعاتها وحركاتها فوق الخشبة، كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان وعلى كل العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تهم اللعب والأداء التمثيلي كالإضاءة والملابس والماكياج وكل ما يتعلق بالفضاء السنوغرافي)).[2] وعلى الدرماتورج أن يدرس الفضاء في بعديه الزماني والمكاني لأنه يقدم صوره واضحة عن كيفية تأثيث الفضاء

---

[1] - أحمد بلخيري: نحو تحليل درماتورجي، ص75.

[2] - ميلود بوشايد: مسرح، ص111.

السينوغرافي، وهي التي تحدد زمن الحكاية والإيقاع الداخلي للنص الدرامي، إضافة إلى الملحقات والإكسسوارات التي تملأ هذا الفضاء بمعية الشخصيات الممثلين من خلال تحديد وظيفة كل عنصر وفق سياقه المعرفي والاجتماعي، وهي التي تبرز بدورها المواقف الفنية والجمالية من خلال وظيفتها داخل خشبة المسرح.

2- الحوار: هو عنصر الحياة في المسرحية، لأنه ينقل كل شيء بواسطة اللغة من خلال الحوار الذي يدور بين الممثلين، ويتلقاه الجمهور آنيا (حاليا) لحظة سماعه، ومن ثمة كان البحث عن حوار يحمل إلى الجمهور المتعة الجمالية، والمتعة الفكرية مطلب أساس للتأثير في المتفرج وتحقيق نوع من التواصل معه . وللحوار في المسرحية وظائف متعددة أهمها:

1- أنه يسير بالعقدة المسرحية إلى الأمام، ويطورها وينميها.

2- أنه يكشف عن الشخصيات.

3- أنه يساعد التمثيلية فنيا أثناء إخراجها.

((وكل حوار لا يخدم نمو المسرحية، يعد حشوا لا فائدة منه)).[1]ويفضل هذا الحوار، سنكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط الشخصية بنفسها وعالمها الخارجي ومع غيرها، من الشخصيات كما يبين هذا الحوار مدى حضور الشخصية فوق الخشبة، ومدى ارتباطها بالزمان والمكان اللذان يؤثران فيها إيجابا أو سلبا، وهو عبارة عن نص مكتوب في النص المسرحي، بينما يتحول إلى حوار منطوق في النص الدرامي مصحوبا بالإشارات، الغمغمات، الإعادات، زلات اللسان و التخمينات المقصودة في غالب الأحيان، وهو محاولة لتقليد اللغة المكتوبة بطريقة أحسن وأمتع، غير أن هناك فرق بين التلفظ المزدوج، والتلقي المزدوج ((بالنسبة للمصطلح الأول فإن المتفرج يسمع ويرى شخصيتين تتحاوران بفضل تدخل ممثلين يمنحانهما واقعا فزيقيا"، خلفهما هناك تلفظ آخر غائب: إنه الكاتب الذي

[1] – المرجع السابق، ص04.

يخاطب الجمهور بواسطة شخصيته...وفيما يتعلق بالمصطلح الثاني، فإن الحوار المسرحي دائما متلقين، ذلك أن الكاتب يخاطب الجمهور في نفس الوقت الذي تتكلم فيه شخصياته فيما بينها، ولذلك يكشف المتفرج خطابا يبدو كما أنه ليس موجها إليه)).[1]

هذا التلقي المزدوج هو الذي يحدد وضعية المتفرج اتجاه الحدث الدرامي فالشخصيات أقل معرفة من الجمهور اتجاه ما يحدث، وهنا يحدث ما يعرف بالتشويق لأن الجمهور يتوقع ما سيحدث للشخصيات قبل أن تعرف هي ذلك ،ويرى الجمهور الفخاخ المنصوبة للأبطال، وكيف ستقع، حيث يمتلك الجمهور مفتاح الأسرار، والنهايات لا تعلم الشخصيات عن نفسها شيئافي رأي رشاد رشدي، وإن تشابهت وضعية الشخصيات مع وضعية المتفرجين فالتشويق يزداد إثارة، وهنا يكون اكتشاف الحدث متزامنا (في نفس الوقت)، وهذا ما يحدث عنصر المفاجأة ويصل بالتوتر الدرامي إلى حد الذروة، فالحوار إذا هو جوهر المسرح وبفضله ينمو الحدث ويوجد وتوجد معه الشخصيات ، وقد قال أرسطو من قبل: ((أن العبرة ليست بما يتصف الإنسان من أخلاق بل بما يفعل)).[2]

3- بنية الفعل الدرامي: الدراما في أصلها تقوم على مبدأ المحاكاة،أي تقليد أشخاص يفعلون شيئا ما وقد عرفها أرسطو: ((فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل تترابط أجزاؤه بعضها مع بعض، بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه تغيّر الحدث كله أو انعدم، فمن البديهي أن الجزء الذي يمكن حذفه أو تغيره دون أن يؤثر هذا عل الكل ليس جزءا من الكل..))[3] ولكي يتمكن الدراماتورج من الإحاطة التامة بكل عوالم الشخصية المسرحية، عليه أن يرصد البنية الحكائية للمسرحية، وهي تتكون من مجموعة من الأحداث التي تتحرك الشخصيات ضمنها سواء أحبت ذلك أم لا، وهي أيضا القصة التي تحكي للجمهور بغاية المتعة واللذة، إنها القصة الخيالية التي بفضلها يجري العرض في الزمن، وهي حاضرة حتى

---

[1] – أحمد بلخيري: نحو تحليل درماتورجي، ص77.

[2] – رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، 1975، دار العودة، بيروت، لبنان، ص17.

[3] – المرجع نفسه، ص17.

في بعض المسرحيات المعاصرة، والتي "لا شيء يجري فيها"، لأن المتفرج ينتظر دائما أن يحدث شيئا ما هذا الانتظار وحده يؤسس الحكاية أكثر من ذلك تغير الحكاية مسار المجتمع والتاريخ والإيديولوجيات))،[1] والحكاية في الأصل تتكون من الأفعال والأحداث التي تشكل القصة المحلية، أما الفعل فهو كل ما يتعلق بما يقدمه النص المسرحي للجمهور على الخشبة، وقد قسمت بنية الفعل الدرامي إلى:

1- نظام النص الدرامي l'organisation du texte dramatique

2- ترتيب الفعل الدرامي l'agencement de l' action dramatique

3- النمو الدرامي le progression dramatique

وهنا يجب الإشارة إلى ضرورة التفريق بين الشخصيات والفاعلين، فلا يجب أن يكون الفاعلون من المجردات مثل الأفكار والقيم أو الأشياء كالكراسي والأبواب ((ولذلك فالكاتب المسرحي يعني أساسا بما يفعل الناس ومن ثم فإن عنايته بما يفكر فيه الناس، أو بما يسميه أرسطو طباعهم.. لا تأتي في المحل الثاني...))[2]

وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الحكاية هي مجموعة الأفعال المتتابعة المنتظمة المحققة في النص الدرامي، ولابد لهذه الأحداث من تسلسل يتعلق بالأسباب والنتائج، حسب الفعل أو الحدث، أما المتفرج الذي يجهل ما ذهب لمشاهدته، فإن عرض هذه الحيلة يحدد معطيات الصراع ((بناء على هذه المفاهيم الأخيرة، فإن هناك تدرجا يبدأ بالعرض ثم العقدة، فالتحولات وأخيرا الحل، ومعلوم أن التراجيديا الإغريقية تقوم على هذه الأسس الفنية.

---

[1] – ميلود بوشايد: مسرح، ص06.

[2] – رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص17.

أما المسرح الذي لا يكون متسلسلا، بحيث لا يرتبط النتائج بالأسباب، فلا يتقيد بهذه الأسس الأخيرة))[1]، إذن لكل حدث بداية ووسط ونهاية، والقصة المبنية بناء محكما لا يمكن أن تبدأ أو تنتهي كيفما أراد الكاتب، بل يجب أن يراعي الترتيب ووحدة الحدث، فالبداية والوسط والنهاية في الحكاية ليست لها معنى كما هو في الأشياء المادية ((فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الحبل، أو حلبة السباق أو المسطرة أو قطعة من القماش أو فترة زمانية أو مسافة مكانية، هذا خطأ يجب أن تنتبه جيدا، والواقع أن البداية والوسط والنهاية قال أرسطو الكثير الذي يجب علينا أن نتفحصه ولفهمه وتقدره جيدا، فهذه هي وحده الحدث ووحدة الحدث هي أهم عناصر الدراما وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى التي نسبت إلى أرسطو كوحدة الزمان والمكان فوحدة الحدث، إذا توفرت كانت الدراما وإذا نقصت وانعدمت الدراما، وهذا كائن من أيام الإغريق إلى أيامنا حتى في مسرح العبث، وفي مسرح بريخت، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو..)).[2]

وتنمو الدراما من خلال مفهوم وحدة الفعل، وتعدد الفعل حول قصة مركزية واحدة ،وهذا لا يعني أن يكون هناك فعلا واحدا، وليس معناها أن يكون الحدث بسيطا، إذ يمكن أن تكون هناك عدة حبكات شرط أن لا تخرج عن الفعل المركزي، وتكون وثيقة الصلة به وزوال واحدة منها تجعل النص غير واضح تماما.

4- حوافز الفعل:

أولا: يجب التفريق بين المسرحيات الآلية: pieces- machines

والمسرحيات غير الآلية: pièces- paysages ((ذلك أنه في المسرحيات الآلية تقوم الدرماتورجيا على توتر حاد يقود انطلاقا من اندفاع أولي إلى خاتمة مرعبة أو مرغوبة يعتمد المسرح في هاته الحالة على انتظار المتفرج، الخاضع للتشويق الناتج عن تنسيق الأحداث

[1] – أحمد بلخيري: نحو تحليل درماتورجي، ص81.

[2] – رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص16.

الذي يؤدي إلى النتيجة النهائية، وفي المسرحيات غير الآلية تقوم الدرماتورجيا، بالعكس على وجود فجوات بهذه الفجوات تجعل من الدرماتورجيا دراماتورجيا غير الآلية، هنا تتم دعوة المتفرج لاستعمال مخيلته لنسج العلاقات الممكنة من الأحداث وتأسيس المعنى ويرتكز التوتر الدرامي في هاته الدراماتورجيا على المفاجأة)).[1]

وهناك فرق واضح بين الفضاء المسرحي، والفضاء في النص المسرحي، في إطار القضاء المسرحي أدرج الفضاء المشهدي أو الركحي، وهو ما يعرف بالخشبة أو الفضاء المادي الذي يلعب فيه الممثلون أدوارهم وهو أهم العناصر، والتسمية المشتقة من Theatron (المكان)، وهو مكان التمثيل. فالنص المسرحي في حاجة إلى مكان ليحقق وجوده من خلال علاقة الشخصيات فيما بينها، أو بينها وبين الجمهور، ويتميز هذا الفضاء بالمواصفات التالية:

1- ((أنه أولا مكان مشهدي Lieu, scénique ينبغي تشييده، وبدونه لن يجد النص صيغة الوجودية المتحققة.

2- إن العناصر المساعدة على بنائه تؤخذ من الإرشادات المسرحية التي تزودنا بـ:

أ- المؤشرات المكانية المحددة والمفصلة قليلا أو كثيرا حسب النصوص المسرحية.

ب-المؤشرات الحركية أو الإيمائية التي تسمح في حالة وجودها بتخيل صيغة لملء الفضاء.

3- إن الفضائية يمكن أن تستشف بشكل أو بآخر من الحوار المسرحي، إن هذه المواصفات تؤكد أن الفضاء المسرحي حقيقة مركبة ومعقدة تبنى بطريقة مستقلة وتؤسس في الوقت نفسه إلى وقائع نصية مسرحية، وإلى وقائع غير مسرحية.

[1] - أحمد بلخيري: نحو تحليل درماتورجي، ص83.

وإذا كان الفضاء المسرحي بالنسبة إلى الجمهور هو موضوع للإدراك، فإن الدرماتورج يعتمد إلى مقاربته انطلاقا من النقط التالية:

1- نقطة انطلاق نصية يرى بموجبها كيف يبنى الفضاء المسرحي من النص المسرحي، ومساعدته.

2- نقطة انطلاق مشهدية/ ركحية ويحاول أن يرى بواسطتها، كيف يبنى الفضاء المسرحي انطلاقا من عدد معين من شفرات العرض، وانطلاقا من مكان مشهدي توجد محدداته الملموسة قبليا في الفعل المسرحي.

3- نقطة انطلاق جمهورية (من الجمهور) تؤكد على عملية الإدراك التي يمكن أن يحصل عليه المتفرج من الفضاء المشهدي، وتبرز الاشتغالية النفسية بتلك العلاقات التي يقيمها المتفرج/ الجمهور مع هذا الفضاء)).[1]

ومن هذا كله نستنتج أن الفضاء المسرحي يملأ بالكثير من الأشياء المادية، ذات الصلة الوطيدة فيما بينها، تتمثل هذه العناصر في: الممثلين، سواء كان العدد قليلا أو كثيرا عناصر الديكور، الإكسسوارات، وحتى الموسيقى، والأضواء وكل ما يمت إلى الأشياء المادية بصلة.

4- الزمن في المسرح: وهو عنصر لصيق بالفضاء، ذلك أن علاقتهما تتجلى في العرض المسرحي، وهو في العرض زمانان يجمع بينهما التنضيد la superposition دون اختلاط، هناك زمن العرض الذي يتمثل في المدة الزمنية المعاشة لدى المتفرج، يبدأ بافتتاح المسرح وينتهي بإغلاقه[2]، وزمن خيالي يتعلق بالحدث المعروض من خلال التشويق وترتيب الأحداث وإيقاعها وهو الأساس لأنه يوهم بالواقعية والحقيقة.

(1) - ميلود بوشايد: مسرح، ص09.

(2) _ ينظر أحمد بلخيري:نحو تحليل درماتورجي،ص:85

5- الزمن الدرامي: هو الزمن الكرونولوجي، ولكل فعل أو حدث كما في المسرح اليوناني وبداية ووسط ونهاية، يجري في زمن وفق مدة قابلة للقياس متعلقة بالأحداث المعروضة وما يمكن أن يلاحظ أن زمن الخيال أطول من زمن العرض.

- إعداد الزمن الدرامي: يعد بطريقتين اثنتين: إما بواسطة الإرشادات المسرحية التي تتضح من خلال العصر المرجعي الذي اختاره المؤلف ليبنى عليه الفعل بواسطة خطاب الشخصيات من خلال حضور الشخصيات التاريخية أو الميثولوجية ومن خلال الملابس والديكور التي تكشف عن عصر الذي تجرى فيه الأحداث، وهذا ينطبق أيضا عن الشهور والفصول والساعات التي تسجل بطريقة مضبوطة.

- دلالة الزمن المسرحي: وإذا نظرنا إلى ارتباط الزمن بالفضاء، أدركنا تعدد العلامات الزمانية وهذا يدل على أهمية الزمن الدرماتورجي، ولا يقتصر التحليل الدرماتوجي على الإشارات الزمنية، ولكنه يركز على الحقول المعجمية النحوية مثل استعمال الأفعال (temps verbaux) والظروف (Adverbes) وكذلك الاستعارات الزمنية المختلفة، حسب دلالتها وليس الزمن الحقيقي، مثل البطء والسرعة، المفاجأة،... وهو الذي يعمل على تحريك عنصر التشويق، ويدفع بالأحداث إلى النمو، ويدفع بالمتفرج إلى مواصلة تتبع الأحداث.

- الشخصية: هي عنصر أساسي من عناصر البناء الدرامي، لأنها هي من ينسج البنية الحكائية، وهي كلمة منحدرة من (Persona) اللاتينية والتي تعني القناع.

- مقاربة الشخصية: هي كائن ورقي مبني في خيال القارئ من خلال العناصر المكونة لها هذا في النص الروائي أو القصصي، لكن الأمر يختلف تماما في النص المسرحي لأنها تتحول إلى جسد حي له صوت، وحركة على خشبة المسرح أثناء أداء الدور أو العرض، ويجب الكشف عنها من خلال حالتها المدنية، ووصفها الاجتماعي[1]، ويمكن الكشف عنها

([1]) _ ينظر المرجع السابق ،ص:86 ،87

أيضا بواسطة الملابس، وعلاقتها بغيرها، أو من خلال مزاجها أو عيوبها، أو من خلال طبائعها النفسية، كالغضب ، القسوة، التي تعطيها تفردها وتميزها، ((لا تستطيع الأبعاد الفسيولوجية أو الاجتماعية أو النفسية أن تحيط بها، وتمنحها خصوصيتها لأن الشخصية المسرحية تعكس "الإنسان" الظاهرة الذي لا يمكن بأي حال تأطيره في خانة معينة وإخضاعه لقواعد مرسومة، لذلك كانت الشخصية الدرامية متحولة متبدلة باستمرار لأنها بالضرورة في صميمها يدور نموها المستقبلي))[1].

ويجب أن تكون هذه الشخصية لها علاقات متناسقة بغيرها، ولا تكون وحيدة، متفاعلة ذات علاقات متعددة كعلاقة الأب بابنه، والعشيق بمعشوقته، وكل شخصية لها وظيفة أساسية في التنظيم الدرامي بغض النظر عن كونها ذات دور أساسي أو ثانوي، ويمكن تحديد علاقات التأثير التي تربط بين الشخصيات من خلال النظام العاملي ((إن الشخصية تقدم أولا باعتبارها فاعلا، وغير الهوية الخيالية بتأسيس اسمها، وفي مجالها النصي تنجز الوظائف الأساسية، ومع مختلف المحاور التي تحدد الوظائف التركيبية المتدخلة بالتتابع في نمو الفعل (مرسل/ متلقي، ذات/ موضوع، متباعد/ معارض)، يمكن النظام العاملي من وضع كل شخصية في شبكة علائقية، هذه الشبكة تجعل الشخصية منسجمة أو متعارضة مع باقي الشخصيات وعليه فإن الذات لا توجد إلاّ في إطار علاقة الرغبة التي تحملها اتجاه موضوعها والمساعد لا يوجد منطقيا إلا بحضور معارض يعاكس بحث الذات))[2]

ولكل شخصية دور تقوم به كما هو عليه الحال في النص المكتوب، غير أنها أكثر تميزا في العرض من خلال (الملابس، والحركة)، على سبيل المثال، كما يمكن أن تؤدي هذه الشخصية أكبر من دور لكن الشخصية ليست هي الممثل ((ليس الممثل هو الذي يدخل في جلد الشخصية لسبب بسيط وهو أن هذه ليس لها تحديدا، جلد ، ولكن الشخصية

(1) – ميلود بوشايد: مسرح، ص 06.

(2) – أحمد بلخيري : نحو تحليل درماتورجي، ص90.

هي التي تتجسد عبر الممثل، عملية التجسيد هذه تنجز انطلاقا من اللحظة التي يكون فيها الممثل وهو أولا قارئ لنص، بإبراز شخصي خيالي يمنحه وجودا زمن العرض))[1]، وهي في العمل المسرحي ليس ثابتة وليست جامدة ولا تقدم كاملة (دفعة واحدة)، وإنما تتكشف تدريجيا ((الشخصية المسرحية لا تقدم كاملة ونهائية دفعة واحدة لأنها طبقات متعددة تكشف عن هويتها تدريجيا، ولا تكتمل إلا في نهاية المسرحية ،فالفجوات تملأ حياتها وتملأ سيرورتها بتعبير آخر أنها مكون مفتوح يحتاج إلى القارئ/ الجمهور، كما يضفي سمات تملأ تلك البياضات الملء المناسب حتى لا يتم تزييفها وتشويهها، أي تفسيرها تفسيرا أحاديا لأن ذلك يؤدي إلى عدم فهمها، وفي هذه الحالة لن يقتصر عدم الفهم هذا على الشخصية وحدها، بل يشمل كل الأداء الذي لن يكون عندئذ مفهوما هو الآخر)).[2]

ينقل الممثل نصوصا عديدة نص الحوار، نص الحركة، نص الإشارة، وانسجامه مع غيره من الممثلين، يتطلب هذا الأمر كي يحدث أن يلبس الممثل جسد الشخصية، ويتقنع بقناعها، ويتحدث بلسانها مساهما ومبدعا، وبواسطته يتحقق العمل المسرحي تحققا كاملا بمعية عناصر أخرى فوق الركح ((وذلك لأن الممثل لا يكون معزولا فوق الركح فوجوده المادي: مظهره، صوته، حركته، طريقة كلامه، الإضافات التي يلحقها بجسده: مكياج، ملابس وكل العناصر المعمارية التأثيثية المشهدية تؤدي دورها من خلال اللون والإضاءة والتمويج الموسيقي وغير ذلك، يساعده حين يلبس الشخصية لا من أجل التلاؤم التاريخي معها فحسب، ولكن –وهذا هو الأهم– من أجل التلاؤم الدرامي لذلك لم يعد الممثل هو ذلك الذي يقلد الشخصية وينسخها، وإنما هو ذلك الشخص الذي يهدف إلى الكشف على النموذج الاسمي الذي تعرف عن مظاهره تقنيات التشخيص واللعب))[3]

---

[1] – المرجع السابق، ص91.

[2] – ميلود بوشايد: مسرح، ص 06.

[3] – المرجع نفسه، ص 06.

وعلى هذا الأساس لابد أن يكون درماتورج مالك لثقافة مسرحية موسوعية حتى تمكنه من البحث في هواجس الشخصية المسرحية، وأسئلتها المعقدة، متجاوزا كل ثابت وجاهز، لأنه باختصار ناقد، وقبل أن يكون كذلك فهو قارئ مبدع.

- **الخطاب المسرحي:** وتنطوي تحته محاور الثلاثة هي:

1- أشكال الخطاب، 2- برغماتية الخطاب، 3- رهانات النص المسرحي.

أ- أشكال الخطاب:

يقدم الخطاب المسرحي عادة في شكل حوار وهو يشكل تلفظا مزدوجا، فهو يوصل خطاب المؤلف، عن طريق الشخصيات أولا وهذا الخطاب يؤديه الممثل في العرض إلى المتلقي، لكن كل هذه العملية تتمثل افتراضا، أي تصور وجود شخصيته/ ممثل مفترض يسمى المتفرج، ويمكن أن يكون هذا الحوار مونولوجا أو حوارا بين الشخصيات، ويأتي دور درماتورجيا في الكشف عن الصراعات التي تنتاب الشخصية، والتوتر الداخلي الذي ينقل إلى المتفرج.

وهناك أنواع كثيرة من الحوارات، وهي الحوار المزيف le faux dialogue والحوار الثاني le duo المحادثة la conversation والحوار المتعددpoliylogue ((إن الحوار المزيف يبدو ظاهريا كما لو أنه حوار غير أن الأمر ليس كذلك لأن الشخصيات لا تستند إلى حوار حقيقي إن هذه الحالة موجودة في عدد من الحوارات التراجيديا، حيث يتحدث البطل إلى مخلص له، ليس لهذا المخلص سوى الاستماع إلى الخطاب دون إبداء وجهة نظره، وقد استعمل هذا الحوار المزيف في درماتورجيا الكلاسيكية لتجنب استعمال المنولوغات تحديدا، والحوار الثنائي يكون غالبا غنائيا، حيث تغنى شخصيتان بشكل متناسق معبرتين عن حبهما أو ألمهما.وبالنسبة للمحادثة فتنتظم الأجوبة السريعة وفق متواليات تناسب سياقات الكلام، هذه الأجوبة السريعة تكون متسلسلة منطقيا وتبادلها يكون في معظم الأوقات مجموعة متوازنة حيث كل شخصية تتدخل بالتناوب حسب تسلسل يسعى إلى إعادة

إنتاج حيوية محادثة وأحيانا محادثة عادية، أما بالنسبة للحوار المتعدد فتكون مجموعة من الشخصيات مشاركة في هذا التبادل الحواري، لذلك تغدوا البنية مركبة، يمكن لهذا الحوار أن يكون ثلاثيا أو رباعيا أو سداسيا، أو مجموعة من الأصوات المتعددة))[1].

– برغماتية الخطاب المسرحي: كما سبق وذكرنا فإن للحوار آليات تتجسد في اللغة التي تستعملها الشخصيات بواسطة الكلام أو الملفوظ ـ في رأي أحمد بلخيري ـ لإحداث التأثير المتبادل فيما بينها، ولابد في الحوار من مراعاة:

أ– شروط التلفظ: les conditions L'enonciation

ب– الافتراضات: les présuppisés

ج– التضمينات: les sous entendus

د– المقول وغير المقول: le dit et le non dit

هـ– الصمت: les silences

((والحوار في أصله قرينة ولفظية لأنه من الملفوظات المباشرة، ولكنه يساعد على الكشف عن قرائن معنوية يمكن الاستئناس بها لتخيل العرض المسرحي، كأن يشير الممثل مثلا إلى مكان الأحداث أو زمنها أو إلى أحداث ذات دلالة خاصة، أو إلى نوعية الموسيقى أو الأزياء أو الإكسسوار، ونحو ذلك مما يتلفظ به ليكون ذلك قرينة تضيء للمتلقي سبل اكتشاف الفرجة ولو نظريا، ويتخيل من ثم كيف يمكن أن يكون العرض في صورته العامة))[2].

– طرق الحوار ونوعيته: كما هو معروف هناك حوار داخلي، ذاتي، وحوار خارجي يتم بين الشخصيات وهو الذي يحدد علاقة الشخصيات فيما بينها، وهو الذي يمكنها من حضورها على ركح ((غير أن ذلك لا يتحقق إلا بحصر كل الشروط التلفظ المتخيلة التي يؤثر عليها الزمان والمكان ووضعية الشخصيات في علاقتها بدورها و بباقي الشخصيات الأخرى، إن

---

[1] – أحمد بلخيري : نحو تحليل درماتورجي، ص93.

[2] – الدرماتولوجيا الجديدة، كتاب جماعي إشراف خالد أمين وسعيد الكرم، ص77.

دراسة ملفوظ الشخصيات وتوزيعها سيقودنا إلى الوقوف على طبيعة الحوار المسرحي وعلى كيفية اشتغاله داخل النص الدرامي، كما سيمكننا من معرفة الإشارات النوعية التي تشهد في الحوار على مقدرته التواصلية وعلى إبراز الخلفيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتحكمة في سلوك الشخصيات المسرحية وملفوظاتها))[1].

فالشخصيات تتكلم وفي كلامها تمزح، تفرح، تحزن، تقنع، تسعى إلى نفي التهمة عن نفسها، وخلافا لواقع الحياة فإن اللغة المسرحية تكون مضاعفة من خلال حسن تنظيم كلامها لأنها تؤثر في غيرها أي الجمهور.

– دلالات أخرى تحمل الأشياء المسرحية بما فيها من اللباس والألوان والأضواء والموسيقى دلالات خاصة ووظائف تبرز من خلال جمالية العرض، من خلال:

– الوظيفة البلاغية التي تضيف إلى العرض دلالات غنية وثرية من خلال تعدد الدوال البصرية التي توحي بتعدد المدلولات، كدلالة المكان الجغرافي أو المكان النفسي كما يدل على الوضع الاجتماعى أو الاقتصادي...

أما اللباس فهو يدل على الانتماء إلى طبقة اجتماعية معينة أو ديانة معينة وينبغي للدرماتورج أن يهتم دائما بالدقة التاريخية والفضائية في شؤون الملابس لتعكس روح العصر، ومكانه..وفيما يخص الألوان والأضواء التي تشيع في الديكور/ فضاء قوة أشبه بقوة الحياة ((إذ يقوم هذان المكونان بقوة تفسيرية موازية لما يتحدث عنه الحوار فالتلوينات الضوئية أصبحت تلعب دورا سميائيا في العرض المسرحي ضمن وظائفها الأساسية خلق علامات مزاجية والايحاء بالجو النفسي (أي إثارة العواطف والانفعالات) والإشارة إلى زمان(صباح، مساء، شتاء، صيف، شروق، غروب) وتحديد المكان وعزل الممثلين أو قطعة أثاث عما يحيط بها والغرض من ذلك هو إبراز الشيء المضاد و عما حوله وتقديمه، وإعطاءه الأهمية))[2]،كما يهتم بالموسيقى أثناء العرض بما لها من دلالات متعددة ووظائف سيميائية

---

[1] – ميلود بوشايد: مسرح، ص 112.

[2] – المرجع نفسه، ص 10.

فهي توحي إلى مكان بذاته أو مرحلة تاريخية، أو بيئة اجتماعية، وتتغير حسب تغير المعطيات الموقف العاطفي التي تتميز به الشخصية، فهي تؤكد الأحاسيس أو تضخمها أو تنفيها ((ذلك بأن بعض التموجات الصوتية قادرة على خلق نص يطابق نص الحدث أو يطابق زمانه أو مكانه لذلك كان نوع الموسيقى الذي يوظفها الدرماتورج ذات قيمة سميائية حيث توحي إلى مكان تعيينه أو بيئة اجتماعية أو مرحلة تاريخية))[1].

وللنص المسرحي وظائف ثلاث يضطلع بها:

1- وظيفة درامية: تتمثل في الفعل L'action الذي يحمله النص المسرحي ويفسره أحيانا فالحوار أصلا مزود بمعلومات مقصودة واضحة ومضمرة تتعلق بسريان الفعل (الحدث) هذه المكونات تشكل في مجموعها نسيجا فنيا متكاملا هو الخطاب المسرحي بمعية العناصر الأخرى.

2- وظيفة شعرية: إن النص المسرحي يشبه النص الأدبي لأنهما يشتركان في مختلف مهارات الكتابة كالاستعارات Métaphores والكنايات Métonymie فهما يستجيبان لغاية جمالية.

3- وظيفة تواصلية: يحقق المسرح هذه الوظيفة من خلال الحوار بين الشخصيات وبين الدرماتورج والجمهور، باعتبار المسرح منتج للمعنى، وهو في مجال العرض ينقل صورة عن العالم[2].

وملخص المقاربة الدرماتورجية أو ما يسمى بالتحليل الدرماتورجي الذي يستهدف ضبط خاصية التمسرح في العمل الدرامي من خلال تقديمه لمجموعة من الاقتراحات الفنية على مستوى العرض المسرحي، المتخيل، وتغيير هذا التحليل عملية بعد (تالية) لعملية خلق النص الدرامي، وعملية سابقة على وجود العرض الذي يتأسس عليه ويستفيد من رؤاه الفكرية والجمالية، وينطلق هذا التحليل من اعتبار.

(1) - المرجع السابق، ص11.

(2) _ ينظر المرجع نفسه،ص:97

– أن النص الدرامي يتحقق بتجسيده على وخشبة المسرح.

– الحوار المسرحي يحقق التواصل ويجد في العرض الفضاء المناسب له.

– حركة الممثلين تشكل لغة أكثر قدرة على التواصل مع المتلقي من إرشادات وتعيينات النص الدراسي.

وعلى هذا الأساس يجب على القارئ ربط النص الدرامي بالعرض، والإلمام بكل تقنيات المسرحية بما في ذلك الكتابة الإخراجية والسينوغرافية، إن التحليل الدرماتورجي يهتم بتفكيك النص الدرامي وتركيبه ومحاولة التأليف بين مكوناته ووحداته، كما يحاول ربط العلاقة بين النص والعرض ينطلق من النص ليصل إلى العرض وينطلق من العرض (الخشبة) ليصل لدراسة صيغ التلقي وأشكاله المحتملة[1].

وبعض الدارسين والنقاد من تناول العناصر السالفة الذكر،لكن تحليلها يتم بطريقة مغايرة للطريقة الأولى؛ ففي هذه بطريقة، وفي التحليل الدرماتورجي ينبغي استحضار عناصر أربعة تعتمد فيما بعد أثناء التحليل والفهم والاستنتاج، وهي قرائن لفظية تحيل على قرائن بصرية وحركية وسمعية، وهي وسائل تسعى لتحقيق اللذة والمنفعة التي يسعى كل عرض ناجح لتحقيقها[2]،وتتمثل هذه العناصر الأربعة في: العتبات، الحكاية (الأحداث)، الإرشادات المسرحية، حوار الشخصيات،وأضافت آن أبرسفيلد ثلاث عناصر أخرى،هي:ثقب النص،تعارضاته الداخلية،أو ما تسميه باللامتوقع[3].

تنطلق هذه القراءة من اكتشاف العتبات واستنطاق أبعادها الدلالية ومن بينها (المؤلف، العنوان، الغلاف، حجم الكتاب...)، وكل ما توحي به خارج نطاق مضمون النص، ثم النظر في العناوين الفرعية ثم تحديد حسن الإبداع، عدد طبعاته، وهي عتبات خارجية، ثم تنقل إلى التأويلات الخاصة بالعتبات المساعدة الأخرى، إذا كانت موجودة ثم

(1) – ينظر : ميلود بوشايد: مسرح، ص109–110.

(2) – ينظر الدرماتورجية الجديدة، كتاب جماعي، ص73.

(3) Anne ubresfeld, lire le théatre, éd sociales 4eme ed,.1982,P8

نربط بين تأويل العنوان وتأويل الغلاف، ثم نوحد بين التأويلين، ثم ندرس العتبات الداخلية من خلال الكشف عن خصوصية الكتابة المسرحية عند المؤلف، بنصه، وبصوره، واتجاهه الفني، ومظاهر هذه العتبات، ودلالتها تساعدنا على تخيل العرض المسرحي من خلال طريقة تقسيم المشاهد، وتوزيع الأدوار وبناء الشخصيات والأحداث...، وهي وسائل تساعد على تصور الفرجة المسرحية وهذه العتبات المتنوعة مختلفة وليست ثابتة، فلكل نص عتباته تقرأ في سياقها الخاص ضمن البنية الكلية، وهي التقديمات ،البرولوجات، الفصول، المشاهد، توزيع الأدوار العناوين الفرعية، الرسومات الداخلية، علامات ترقيم...[1]وهي عوامل مساعدة على قراءة النص فرجويا وبعد قراءة العتبات تنتقل إلى مضمون النص أي الأحداث أو الحكاية.

والحكاية هي مجموعة من الأحداث تنمو وتتطور إلى نتيجة معينة وهي مجموع الأحداث التي تتحرك الشخصيات ضمنها، سواء أرادت ذلك أو لم ترد، وهي القصة الخيالية التي بفضلها يجري العرض، ضمن إطاره الزمني وعند قراءتنا لنص ما، ويشدنا إليه فنواصل القراءة، إنما نفعل ذلك بفعل المتعة التي توفرها الحكاية وكأننا ننتظر حدوث شيء ما، هذا الانتظار هو الذي يؤسس الحكاية التي تعتمد على الحبكة الجيدة والتشويق، والعقدة، وقد تكون أكثر تنوعا في الأحداث ووسائل الإشارة والامتاع، ولابد للدرماتورج أن ينظر إلى كل هذه العناصر بعد استحضار السياق الذي وردت فيه الأحداث والنظر إلى العمل المسرحي كبنية كلية لا تتحدد قيمة أي مكون إلا داخل السياق، وكذلك علاقتها الداخلية بالمكونات الأخرى، إذ يجب أن تتعامل مع كل عنصر أو مكون داخل سياق النص الموجود بالفعل، وكذلك داخل سياق العرض الموجود بالقوة، وفي هذه الحالة يمكن أن تستعين بالنقد والشخصيات والأحداث، والفضاء للوصول إلى الغاية المرجوة وتقديم إضاءة حول خصائص العرض[2] وهذا ما يمكن الدرماتورج من إلقاء الضوء على منطق الأحداث، ويجعل النص

(1) _ ينظر الدرماتورجية الجديدة، كتاب جماعي، ص:74،75

(2) _ ينظر المرجع نفسه،ص:75

الدرامي حكيا متماسكا يساعد على تحديد الأسس السسيوثقافية والتاريخية والفنية للشخصيات كما يمكنه من الانتقال الزمني ولا يتم ذلك إلى عن طريق الحوار.

والحوار هو العنصر الأهم الذي يميز المسرح عن باقي الأجناس الأدبية وهو يتضمن الحكاية (الأحداث) التي تجري بواسطة الحوار وليس السرد، وهو الجوهر، حتى وإن كان مسرحا صامتا، ومضمون المسرحية يصل إلى المتلقي عن طريق الأحداث والحكاية، فالحوار هو إذن حامل المضمون والحوار نوعان داخلي وخارجي يتلقاه المتفرج من أفواه الممثلين المؤدين للأدوار، ولا يتدخل أحد كوسيط بينهما وبين المتلقي، بالشرح أو الوصف أو كيفية الحدوث، فكل شيء واضح يتم عبر الحوار أو عبر الإرشادات المسرحية في النص وأثناء التحليل الدرماتورجي يجب مراعاة مايلي:

– لابد للمتلقي من لمعرفة أكبر من الشخصيات بالحالات والأحداث التي ستقع، ولابد أن يكشف الحوار عن انفعالات وعواطف الشخصية ونواياها ومواقفها وحالتها الاجتماعية والنفسية والدينية من خلال التصريح أو التلميح.

– ينبغي الانتباه إلى أسلوب الحوار وكيفية صياغته وتركيبه ولغته، هل استعمل الإنشاء أم الخبر؟، أيهما أكثر استعمالا، وما دلالة ذلك ما الصيغ التي ركز عليها أكثر (الأمر، النهي،..الأسماء، الأفعال...) ولكل أسلوب دلالته ووظيفته ومدى تأثير ذلك على البناء الكلي للعمل المسرحي.

– لابد من الكشف عن الملفوظات المباشرة، فالحوار قرينة لفظية وأيضا الكشف عن قرائن معنوية يمكن الاستئناس بها، مثل إشارة الممثل إلى مكان الأحداث أو زمنها، أو إلى نوعية الموسيقى والأزياء والإكسسوار وكل ما يتلفظ به قرينة إضافية تضيء للمتلقي سبل الاكتشاف الفرجة ولو نظريا، ثم كيف يكون العرض في صورته الكاملة.

– ينبغي للحوار أن يحدد زمن الأفعال، يكثر فيه من استعمال الزمن الحاضر لغلبة الديالوج على المولونوج بشكل عام[1]،ويعتمد على الحوار للانتقال بالنص المكتوب إلى مستوى العرض فمخزون الحوار من وظائف وقرائن كفيل يدعم القراءة البصرية الركحية (المشهدية).

ثم تأتي الإرشادات المسرحية وهي: الكلام الموضوع بين قوسين غير مندرج ضمن الحوارات التي تؤديها الشخصيات في النص فهو كلام موجه إلى القارئ أو المخرج ومن خلال معرفة فضاء الأحداث وهوية الشخصيات وخصائص المكونات الأخرى ثم يربط بينهما وبين الحوارات (جوهر النص الملفوظ)، وهي بمثابة الدليل النظري لدى الممثل فيما يخص المكونات التقنية، السينوغرافية والجمالية وهي التي توفر النص شروط تحويله إلى فرجة بصرية دون المساس بجوهر خطابه الفكري ويضع المخرج تصورا للعملية الإخراجية قبل شروعه في التقطع المشهدي وينبغي لمن يستعين بالدرماتورجيا أن يكون على دراية بأهمية الإرشادات المسرحية في تقريب المتلقي من مكونات العرض المسرحي تخص أمور عملية وتقنية وهي التي تساعد وتغني النص ليكون قابلا للتمسرح، وأهم هذه العناصر هو الفضاء الذي تعيش فيه الشخصيات وتجري فيه الأحداث، وهناك نوعان من الفضاء: فضاء درامي هو فضاء متخيل أي نظريا، وفضاء ركحي هو مكان تقديم العرض (الخشبة)، والفضاء المتخيل نوعان – متخيل: هو الذي يظهر عبر الديكور والسينوغرافيا فوق الخشبة، وافتراضي؛ وهو الذي تتحدث فيه الشخصيات عبر الحوار ولا نراه كما تساهم الإرشادات في تحديد الزمن الدرامي (وقت الأحداث)، صباح، مساء...وهو نوعان: متخيل وهو الذي يحدده المؤلف صراحة داخل الإرشادات ويضعه بين قوسين وافتراضي وهو الذي تتلفظ به الشخصيات أثناء الحوار وهناك مكونات أخرى تعمق الوعي الزمني منها الإضاءة، الموسيقى الألوان، السينوغرافيا وغيرها من الإكسسوارات، كما تحدد الإرشادات نوعية الأحداث (فرح،

(1) _ ينظر الدرماتورجيا الجديدة ،ص: 77

عرس، موت...)، وتعرفنا بالشخصيات من حيث (الجنس، السن، والحالة النفسية والاجتماعية والماكياج والهندام وكل ما يتعلق بالشخصية بشكل أدق).

– كما تقدم إضاءات حول الجانب التقني والجمالي للعرض كتحديد نوعية الإضاءة (صفراء، برتقالية، قوية، باهتة...)، لأن لكل لون دلالته ونوعية الآلات الكهربائية التي يستعان بها ونوعية الموسيقى صاخبة، جماعية، فردية...)، ونوعية الديكور ودلالته وحجمه (ثابت، متحرك، قديم أو عصري...)[1].

ويجب التثبت في دراسة هذه الإرشادات واعتبارها أصلية فهي تحدد هوية الفرجة المسرحية، وعلينا أيضا تعويد المتلقين على قراءتها كجزء أساسي من الحوارات لأن بغيابها لا تتم أية قراءة مفيدة، سواء في جانبها الدلالي أو المحاكى.

وكل ما تقدم من دراسة تحليلية درماتورجية، لا تغني عن الدراسة الأدبية لمن أراد أن يخوض فيها.

– رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية

إذا أردانا البحث عن الدرماتورج في المسرح العربي، والمفهوم الذي تضمنه، فلا بد أولا أن نرجع الأمور إلى نصابها ذلك أن فن المسرح في حد ذاته مستحدث أخذ عن الغرب وحتى التقاليد المسرحية العربية أخذت أيضا عن الغرب، مع تغيير في أسمائها وأحداثها وطريقة معالجتها، وهذا ما جعل الكثير من المفاهيم والمصطلحات لا تأخذ حقها من العناية أو البحث وبعضها الآخر يساء فهمه، إضافة إلى عدم اتفاق النقاد والباحثين حول التسمية الواحدة للمصطلح الواحد... كما أنهم لم يميزوا تميزا واضحا بين المفهوم الكلاسيكي الحديث للدرماتورج، وبعضهم الآخر لا يفرق بين عمل المخرج وعمل الدرماتورج، وإن استطاع المسرح العربي أن يخطو خطوات عملاقة في مجال تأصيل النص المسرحي واعتماد التراث ركيزة أساسية في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال اعتماد القصص الشعبي

(1) _ ينظر المرجع السابق،ص:78،77

والحكايات والسير...ولكن الشكل والتقنيات والممثلة في الإخراج، والممثل والسينموغرافيا بقيت تعتمد على التقاليد الغربية، وغياب هذه التقاليد المؤسسة وما جعل مسرحنا العربي يعيش في دوامة من الدراسات الناقصة المبتورة، ويعتمد على التقويم في كل شيء لهذا لجأنا إلى استعمال المصطلحات في غير مكانها وفي غير زمانها، وكان كل همنا الجري وراء كل جديد وكل مستحدث من غير تعمق أو استفادة، لذلك أغفلنا المفاهيم الصحيحة وحتى وإن أدعينا الفهم فإن تطبيق هذه المفاهيم يكون أعرجا بالنسبة للتقاليد المعروفة والصحيحية وهذا لا يعني الفشل الكلي للتجارب العربية فيما يخص الدرماتورج التي نذكر من خلالها التجارب الناجحة على سبيل المثال ((تجارب فاضل الجعايبي وجليلة بكار و قاسم محمد" في عروضه التي أخذت أشكالا وبحوثا مسرحية مختلفة على مستوى الكتابة والإعداد والتوليف المسرحي والاستلهام سواء من التاريخ العربي القديم أو الأحداث اليومية والسياسية المعاصرة و"صلاح القصب" في تأويله لبعض النصوص الشكسبيرية، والنصوص المحلية العراقية التي تجاوز فيها النص الأدبي، كمتن أدبي وذهب بها نحو الصورة الشعرية وتفجرها في العديد من العروض وهو بهذا انتمى إلى شعراء الخشبة الذين ينطلقون في عملهم من الركح نفسه وتجارب "جواد الأسدي" المسرحية التي تنوعت وتأرجحت بين التأليف المسرحي والاعداد والاعتماد الكلي على الإخراج وفن الممثل بالدرجة الأولى والأخيرة، وكذلك تجارب المخرج العراقي "إبراهيم جلال" في تعامله مع المؤلف العراقي "عادل كاظم" الذي كان يرافق العمل المسرحي بشكل ويومي بل حاول المخرج "إبراهيم جلال" في الكثير من الأحيان استكتاب المؤلف بطريقة أقرب إلى مفهوم الدرماتوج في الوقت الحاضر، ولهذا جاءت عروضه متميزة ومدروسة ومبينة على أسس مسرحية رصينة استطاعت أن تؤثر في أجيال كثيرة من المسرحيين العراقيين والعرب))[1]، وهو من الأوائل الذين اشتغلوا على المسرح البريختي في العراق من خلال إخراج مسرحية له نقلها للمسرح العربي بعنوان "البيك

[1] – الدرماتورجيا الجديدة، كتاب جماعي، ص134.

والسائق" من إعداد الشاعر العراقي "صادق الصائغ" بلهجة أهل بغداد القريبة إلى الفهم في القطر العراقي كما أن هناك تجارب مسرحية أخرى ناجحة مثل المخرج درماتورج "محمد قاوتي" الذي تأثر ببريخت وافتتن بنصوصه وأخرج له نص "السيد بونتيلا وخادمه ماتي" تحت عنوان "بوغابة" ومن الأسماء الأخرى "حسن يوسفي" من خلال اشتغاله على نص "في – روس" "vie– Rus" تم إعدادها درماتورجيا انطلاقا من نص معروف في المسرح العربي للكاتب المسرحي السوري القدير "سعد الله رنوس" في مسرحية الأيام المخمورة يضاف إلى هذه النجاحات الذكورية الأسماء النسوية وعلى رأسها "زهرة مكاش" وهي كاتبة مسرحية ودرماتورجية ليس هذا فحسب بل هي صانعة فرجة ومؤسسة مشروع درامي يقوم على جماليات مختلفة ومغايرة ومن بين تجاربها درماتورجية والفرجوية نذكر "مسرح الكلام 2007" و"شذرات 2008" ومن التجارب الناجحة "سعد الله ونوس"، لكنه آثر في الأخير الكتابة المسرحية والدرماتورجية وطلق الإخراج بقناعة شخصية وسأحاول في هذا النموذج أن أركز على "قاسم محمد" الدرماتورجي العراقي لأنه أول من نادى بالدراسة الدرماتورجية منذ السبعينيات من خلال الأرشيف السمعي والبصري الشفوي والمكتوب، وكذلك تجاربه الشخصية في التمثيل ومختلف المشاركات المسرحية وإن كان "سعد الله ونوس" ينادي في مجال التأليف الدرماتورجي والتنظير كان يمارسه "قاسم محمد" في تطبيقه له من خلال الإعداد والاقتباس (من الغفلة إلى اليقظة) للكاتب المسرحي سعد "الله ونوس" وهو عرض لمسرحية قدم من طرف قاسم محمد ومن الأسماء الأخرى المغربية البارزة في مسرحة النص "محمد الكغاط" من خلال محاولته توضح العلاقة بين النص والعرض من خلال النص مرورا بالخشبة من أجل الوصول إلى الملتقى وهو بذلك يحاول بناء مشروع للتلقي من خلال اشتغاله على النص المسرحي "سهرة مع أبي خليل القباني" لسعد الله ونوس وقد درس في هذه المسرحية ((العنوان البرولوج وعلى نص المسرحية والتراث وعلى تصور المؤلف للإخراج وعلى تصوره للشخصيات وملاحظاته حول النص المسرحي والتقسيمات الممكنة وقسم هذه المسرحية إلى العناصر النصية والعناصر السينوغرافية، ثم رصد الحركة والإيقاع

ومفهوم المكان والزمان ومفهوم اللغة وتقنية الربط بين المشاهد واللعب والرمز ليقدم فيما بعد مشروع قراءة إخراجية لهذه المسرحية، من خلال إعادة بناء هذه المشاهد هذا كله يدخل ضمن تشكل القراءة الممسرحة التي تروم تقديم اقتراحات فنية على مستوى العرض المسرحي المتخيل وكيف يمكن للمخرج أن يستفيد من الإستراتيجية المقدمة، وكيف يمكن للمتلقي الدخول إلى رحاب عالم النص الدرامي بمجموعة من الافتراضات التي تفتح هذا النص وتحاول ملء بياناته لأن لكل نص مسرحي يترك للمتلقي فرصة ملء ثقوبه وفجواته بعدد لا يحصى من الاحتمالات وتقديم هذا النوع من القراءة الممسرحة للنص المسرحي))[1].

يضاف إلى ذلك قراءته المسرحية وتحليله الدرماتوجي لمسرحية (امرؤ القيس في باريس) لعبد الكريم برشيد ومسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني) للطيب صديقي وكذلك قدم قراءات لمسرحية (بشار الخير) من خلال مرتجلاته (شميسا لالا- المرتجلة الجديدة، مرتجلة فاس) ومن بين كتاب المسرح الدرماتورجيين نذكر: مصطفى رمضاني وحسين المنيعي، ومصطفى القباج، وعبد الرحمان بن زيدان، ويونس لوليدي في المغرب وحسن البحراوي في مصر .وأحمد الجسمي وسيف غانم.

- وقد أشرت في هذا العرض إلى دراسة قام بها محمد سيف على نص سعد الله ونوس "رحلة حنضلة من الغفلة إلى اليقظة" لأن نقد هذه الدرماتورجيا لا يتم إلا من خلال حضور عرض مسرحي في إحدى الصلات وتتبع الفرجة من أولها إلى آخرها ثم تقديم الأحكام النقدية وعرض النقائص أو المحاسن وفق الميزان النقدي، حسب التحليل الدرماتورجي المتعارف عليه[*].

قاسم محمد نموذجا

- العرض وموضوع التقديم:

---

[1] - سميرة السباعي : جماليات تلقي المسرح، أفق التوفق والاحتمال، المغرب، نموذجا، ص..

[*] هناك تحليل آخر لهذه المسرحية قدمه: نديم معلا محمد في كتاب مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديدة، ط1، 1990، ص227 وما بعدها.

لم يحتفظ "قاسم محمد" بنص "سعد الله ونوس" كما هو الآن عملية الاقتباس والإعداد أمر ضروري لكل مسرح يبحث عن التجديد والنص ليس معطي ثابت بل له تاريخيته المتنامية المتغيرة، فقد أعيدت كتابة النص بلهجة محلية وفق رؤية محلية أيضا استطاعت عقد علاقات جديدة ومغايرة مع النص كمتن أدبي وشكل، وأعادوا قراءته وفق معطيات التاريخية الجديدة ومتغيرات العصر.

- العرض بين التقديم والتمرين:

لقد اضطلع "محمد سيف" على تمارين العرض والاضطلاع على ميكانيكية العمل من الداخل لقد كان يمارس دور المتفرج لأنه في اعتقاده ضروري للممثل، كما هو للمخرج فماذا استفادت هذه التمارين؟ وماذا اكتشف؟ وماذا تعلم؟ فقد كان يراقب تطور المشاهد "كنت أراقب اللحظات وتحولاتها من حالة لحالة" ((لقد أسند المخرج "قاسم محمد" وفق رؤيته المسرحية الجديدة دور حنظلة للفنان "سيف الغانم" واختصر جميع باقي الشخصيات الأخرى في شخصية الممثل "أحمد الجسمي" من خلال فعل الاختصار والاختزال هاذين،وعملية تكثيف الحدث، وحصر الفعل، جعل المخرج ممثله ينفتح على مساحات وفضاءات تمثيلية متنوعة ومختلفة إذ أخضعه في ذات الوقت لذاكرتين – ذاكرة ظاهرة وأخرى خفية جعله يمارس دور الرقيب الداخلي والخارجي، وأن يكون شاهدا على أفعاله ومظاهرها وأن يشرف بشكل كلي على هذا الذي يجب أن يقدم لحظة العرض التي لم تأت بعد، ولن يحن موعدها وذلك من خلال مراقبة مشاعره وأعماقه الدفينة التي يجب أن تستمر ولا تنقطع أو تتوقف عن تدفقها مهما حصل ويحصل))[1]، ولكن كيف يتوافر كل هذا للمثل؟ يعتقد "محمد سيف" أن هذا السؤال منطقي لكن الإجابة عليه صعبة لأن الارتجال ليس سهلا فقد كان الارتجال يعني الخروج من النص والعودة إليه بطريقة أخرى غير مألوفة... ولأجل حدوث كل هذا

[1] – الدرماتورجيا الجديدة، كتاب جماعي، ص138.

أثناء التمرين لابد من اللجوء إلى التغريب وتحسيس الجمهور أنه داخل المسرح حيث وجود الرسوم والإكسسوارات والابتعاد قدر الإمكان عن كل تنويم وتغييب.

- تأليف اللحظة والمشهد:

يعطي "محمد سيف" مشهد السجن كمثال عندما يطلب السجان من حنظلة المسجون رشوة لإخراجه من السجن وبعد طول انتظار يوافق "حنظلة" على المبلغ الكبير... وفي هذه الأثناء يطلب "قاسم محمد" من الممثل "أحمد الجسمي" ترك شخصية السّجان ويتجه صوب الجمهور لكي يشرح لهم حالته الاجتماعية التي أرغمته على أخذ الرشوة والجهد الذي سيبدله من أجل إقناع مرؤوسيه، وتزوير أوراق المسجون بأوراق مسجون آخر...وهذا الجزء غير موجود بالنص "قاسم محمد" من الممثل "سيف الغانم" (حنظلة) وهو في السجن أن يلقي قصيدة كبريخت يصف فيها عذاب هذا النوع من البشر بمعزل عن الشخصية تكررت هذه اللوحة التوليفية في المسرحية، ولكن بشكل مختلف مثلا في المشهد الذي يبدأ فيه حنظلة يسأل نفسه عن نفسه ((وإذ بنا نرى حرفوش" "أحمد الجسمي" يتقدم نحو المنصة متخليا عن جميع الشخصيات التي أسندت إليه في هذا العمل لكي يلقي ويلعب دور(هاملت) وهو يلقي حوارات مشهد الكينونة : (أكون أو لا أكون،هذا هو السؤال) أي الحالتين أمثل بالنفس، الرجم بالمقاليع، وتلقي سهام الحظ الأنكد ، أم النهوض لمكافحة المصاعب ولو كانت بحرا عجابا...ومع ذلك يظل "حنظلة" يلهج بالسؤال عن وجوده كإنسان ، وهل انه إنسان أم مجرد برغي من البراغي؟ و بعد هذه التساؤلات يبدأ حنظلة في رحلة البحث عن الخلاص ،و إذ به يجد حلوله و خلاصه في الإعلانات الكاذبة و الأبراج والتمني الذي هو رأس مال المفلسين...و بهذه الطريقة و الكيفية يغرق حنظلة في أمواج من الهذيان و التعب))[1]وهنا يضطر حرفوش إلى أخذه للطبيب ...و إذا بالطبيب عبارة عن إنسان آلي أي مجموعة من الوصفات الجاهزة و تعقد الأمور أكثر مما كانت عليه .

العرض و استجابة الجمهور :

(1) المرجع السابق،ص:139

العرض هو عمل مسرحي تمرن عليه مجموعة من الممثلين لأجل العرض و التقديم ،ففي المشهد الذي يمثل فيه أحمد الجسمي دور الزوجة التي تطرد زوجها بعد افتضاح أمرها وبعد انتهاء المشهد وعودة الجسمي إلى دور "حرفوش" يأتي إليه "حنظلة" (سيف الغانم) الذي كان يمثل قبل قليل دور الزوج ويسأله عن سبب طرده من طرف زوجته له...لاحظ "محمد سيف" انتقال الممثل من دور إلى دور في ظرف قصير رغم ذلك يقوم بتصديقه والتعاطف معه ((إن عملية التصديق تترجم مشاركة الجمهور الحقيقية في العرض وليس قفزة إلى خشبة المسرح والاشتراك بالحدث جسديا أي أن اشتراك المتفرج في العرض يأتي من خلال مساهمته بلعبة التجاوز وغض الطرف في واقعية الحدث الفوتوغرافية، وتلبس شخصية المتفرج ذات الطبيعة الثانية شأنه شأن الممثل في تقبله أداء شخصية إنسان آخر بممارسته نوع من الكذب النبيل الذي يتمرن عليه طويلا من أجل لعب دور شخصية غائبة غير شخصيته، يحاول من خلالها إقناع جمهور الصالة))[1] ولكي تتحقق هذه المعادلة الصعبة لابد أن يكون الممثل صادقا في أدائه لإقناع المتفرج، لكي يصبح طرف في المعادلة ولابد لهذا الأخير القدرة على الخيال والتخيل لأن الممثل المخادع يفقد الإحساس بالحياة والعلاقة المسرحية بين الممثل والجمهور لا تتحقق إلا بالصدق ويعتقد الدرماتوج "محمد يوسف" أن "أحمد الجسمي" و"سيف الغانم" قد نجح في تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الكثير من الممثلين الغربيين والعرب على حد سواء في الكثير من العروض التي شاهدها وذلك لمرونتها الفكرية والفنية وإمكانيتهما على استقبال المعلومة الموجهة إليها من قبل المخرج وتأويلهما بكيفية تدعو للاندهاش".

وهذه التجربة التي قام بها "محمد سيف" لتحليل درماتورجي لمسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" اعتمدت على الجهود جبارة من طرف الممثلين من خلال ابتكار وتصوير مفرداته المسرحية ومن خلال التأمل والتقصي الذي يرافق عملية إعادة التمرين إذن

[1] – المرجع السابق ، ص140.

فهو إيمان من المخرج بالعمل الجماعي من قبل كل الفريق بما فيهم المتفرج وقد خرج "محمد سيف" من خلال مشاهدة هذا العرض كتمرين كامل كمجموعة من الملاحظات كان قد طلبها منه الدرماتورج "محمد قاسم" وهي:

- ازدحام المسرح يقطع الديكور تدخل إلى المسرح دون أن تخرج منه وهذا تقييد لحرية وحركة الممثل في الفضاء.. والهدف من وراء ذلك هو الرؤية السينوغرافية، فقد نظم الفضاء بحسب الفكرة القائلة بأن الإنسان محاصر وبشكل مستمر باحتياجاته اليومية ومعاناته التي تثقل كاهله بالمشاكل والمظالم التي يتعرض لها وهذا يكشف عن فكرة بليغة وذات دلالات فكرية وبصرية غاية في الروعة.

اقترح "محمد سيف" على "قاسم محمد" بتعرية المسرح من قطع الديكور كل ما ينتهي مشهد من المشاهد تخرج قطعة الديكور الخاصة به، وهكذا تقوم بتعرية المسرح بنفس طريقة التي قام بها الدرماتورج لتعرية شخصية "حنظلة" لجميع ممتلكاته بما فيها زوجته وملابسه.

بعد ثلاثة أيام من التوقف عن التمارين أخذ "قاسم محمد" باقتراح "محمد سيف" وقام بإخراج ديكور وفق المقترح حتى أصبح الفضاء المسرحي خاليا إلا من المشاعر الإنسانية التي كانت تتدفق بوضوح لدى المتفرج، وقد قام هنا ببحث درماتورجي بشكل غير مباشر ودون قصد ومعرفة مسبقة بوظيفة الدرماتورج.

وقد تبلورت الدرماتورجية عند "قاسم محمد" أثناء البروفات اليومية التي كان يؤذيها الممثلون وبعد القراءات المتعددة يحدث لدى الممثل الكثير من التغيير في الأداء والتفسير فيحدث التغيير في بعض الجمل والحوارات خاصة عندما يشكك "قاسم محمد" في طريقة الأداء التلفظ من أجل استفزاز الممثل وحثه على البحث والتعمق وكان يقول الممثل هل أنت متأكد مما تقول؟! على سبيل المثال ويقول ماذا يحدث لو قلت هذه الجملة بطريقة معلومة مثلا وغير هذه من الأسئلة التي كانت تصب في عمق التحليل الدرماتورجي، هذا الحديث لابد أن يكون هناك تواصل بين الممثلين وهو حديث إلى الجمهور في نفس الوقت من خلال مجموعة العبارات والجمل التي يتلفظونها لبعضهم البعض، وحتى يكون هذا الحديث سليما

لابد من سماع بعضهم البعض وإن يعرفوا الكثير عن بعضهم لكي يقدم العمل بكل ثقة نحو الجمهور الذي لا يعرف قصة هذا العمل المتواصل.

وما يمكن أن أخرج به من خلال قراءة محمد سيف الدرماتوجية للعرض التجريبي (التمرين) لمسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" مايلي:

– إن محمد سيف حلل هذا العمل انطلاقا من التمرين الكامل وليس العرض المتكامل لذا يعتبر هو المتفرج الوحيد أو القارئ الوحيد الذي يعطي ويقدم ملاحظاته انطلاقا من معرفته الغزيرة بالمسرح وثقافته لا تعكس بالضرورة ثقافة بقية الجمهور في العرض –لو حدث فعلا– إذ هناك اختلافات في الرؤى والنوازع وطرق التلقي أيضا.

– إدخال بعض المقاطع غير موجودة في النص مثل: تقاضي الرشوة من طرف السجان وهي حوارات أساس إضافتها الارتجال، لكن لم يبرر محمد سيف ولم يعط أسباب لجوء "قاسم محمد" لها وقيم تفيد مادامت خارجة عن لب العمل الدرامي.

الإشارة إلى محاسن الانتقال السريع من طرف الممثل من دور إلى دور، لأنه يكسب تعاطف وتصديق الجمهور للمثل كأنه شخصية ثانية تختلف تماما عن الأولى.

لفت الانتباه إلى الفضاء، والديكور، وجوده المكثف ودلالته في المسرح وعند نزعه دلالته في النص أي الخروج من النص والعودة إليه والخروج من العرض والعودة إليه.

– لم يتحدث "محمد سيف" عن تحويل لغة النص من الفصحى إلى العامية أو بقائها على حالها ولم يتحدث عن آليات الكتابة المسرحية وتماسك الخطاب المسرحي، وتركيب وصياغة بعض الجمل.

– إغفال الحديث عن الصراع ونمو الأحداث وعن تلك الحوارات التي كانت تجري بين الممثلين وكيفية التواصل فيما بينهم وبين الجمهور، ليحدث التناغم والانسجام الذي يؤدي في الأخير لنجاح العمل المسرحي ككل.

الاستنتـــــــاج:

كان العمل الذي أوكل للدرماتورج أول الأمر يتمثل في مهمة المستشار الأدبي والفني، الذي يقوم بتحليل النصوص والعمل على تبيين عمقها الفكري ثم تطور هذا المفهوم والوظيفة ليصبح معناه إدارة الممثلين والعمل معهم من أجل إبراز تفاصيل الشخصيات التي يشتغلون عليها والوقوف على كل العناصر– مهما كانت صغيرة– المكونة للغة السينوغرافية ثم انتقل هذا المفهوم إلى المدرسة الفرنسية التي قامت بإيضاح معناه والذي أصبح يعني أحسن الحلول السينوغرافية حسب وضعية الإخراج المسرحي المرتقب، أي أن الدرماتورجيا تشمل كل المكونات المسرحية (المرئية، الصوتية، التخيلية) من الكتابة الدرامية إلى غاية الكتابة السينوغرافية، والتلقي المسرحي.

لذلك حظي الدرماتورج في المسرح الحديث بالحضور القوي في مختلف الفرجات المسرحية، لكن هناك سوء فهم للدرماتورجية يتجلى في الغاية من التحليل ودور الدرماتورج وقد اختزلها "باتريس يافيس" في السؤال الآتي: هل الدرماتورجية هي شعرية /إنشائية/ العمل الدرامي الفرجوي؟ أم أنها نقدية دقيقة و برغماتية لتحليل نص وإخراجه عمليا على الركح؟ ((يبقى سوء الفهم هذا منتجا في نهاية المطاف مادام أنه يدفع في اتجاه أن تصير الشعرية العامة والتحليل الملموس متكاملان بالفعل هل بإمكاننا إقامة شعرية أو درماتوجية عمل بنحو تجريدي دون أن نكون متجذرين في التاريخ؟ وفي المقابل اقتراح تحليل نص دون استناده بشكل قبلي على نظرية التأليف؟))[1].

– لتقييم منهج التحليل الدرماتورجي في كل حقبة تاريخية، وطرق تحليلها وهذا يعني الانتقال من الطرف إلى الطرف الآخر أي من الشعرية الكلاسيكية الإغريقية إلى الكلاسيكية الجديدة، خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ودرماتوجية النصية والعرضية لديدو

[1] – باتريس يافيس : درماتورجيا، وما بعد درماتورجيا، الدرماتورجية الجديدة، ص20.

وليسينغ ودرماتورجيا السياسية لبريخت أو بيسكاتور من أجل الوصول إلى الدراماتورجيا المتشظية في وقتنا الحاضر[1]، وهل الأشكال ما بعد الحداثية وما بعد الدرامية ما تزال درماتورجية وقابلة للتحليل بأدوات درماتورجية.

اختلاف الأدوار التي يضطلع بها النشاط الدرماتورجي فهي مختلفة تماما من بلد إلى آخر وهذه الملاحظة سجلها بافيس حين رأى الاختلاف بين مؤسسة وأخرى في النشاط الدرماتورجي حتى كأنها لا تنتمي إلى النشاط نفسه فعلى سبيل المثال يقوم دور الدرماتورج في ألمانيا وفرنسا على التأويل التاريخي والسياسي للنص المسرحي إلى جانب المخرج وفي المملكة المتحدة يساهم في الغالب في تطوير الكتابة الدرامية أو يشارك في الإعداد الجماعي للمسرح التوليفي، وفي بلجيكا وهولندا غالبا ما يناط به الرقص أو الأشكال التعبيرية المرتبطة بالفن التشكيلي.[2]

الاختلاف في التسمية يدل حسب رأي بافيس في الفرق الشاسع في الممارسة في الدرماتورج عادة يتعاون مع المخرج ويكون المستشار الأدبي أو الفني هو موضوع النصوص أو الخبير في الفن المعاصر في حين أن المنشط المدبر (Facilator) يساعد الهواة أو المشاركين لتنظيم أنفسهم ومن هنا وجب مساءلة التاريخ عن وظيفة الدرماتورج والاهتمام بالإخراج المسرحي بدل المخرج وبوظيفة المتفرج (المنظور، الفكر، المشاركة...) بدل المتفرج.[3]

ولكي يكون للتحليل الدرماتورجي معنى مضبوط تسجيل الاختلاف الموجود في قراءة النصوص المسرحية، قراءة فردية تتم دون الإخراج ويجب أن تحدد عبارة "التحليل الدرماتورجي" التي تتصل بقراءة النص وبالطريقة التي يتلقى بها المتفرج.[4]

---

[1] – المرجع السابق، ص:20.

[2] – المرجع نفسه، ص: 20.

[3] – المرجع نفسه ، ص:21.

[4] – المرجع نفسه، ص:21.

وبالمعنى الأدق المحلل الذي يصف ويؤول كلمة العرض المسرحي من أجل إعادة تشكيل مبادئ التأليف المسرحي.

تختلف التسمية فأحيانا نقول عن المساعد مستشارا أدبيا، أو درماتورجيا للإنتاج، إلا أن العبرة تكمن في مواجهتها للقراءة، وتفسير النصوص هل هذه القراءة تروم تطلعات كونية مستقبلية، أم أنها معدة للإخراج المسرحي الظرفي فقط، والحقيقة أن التحليل الدماتورجي يتلاءم كما يقول بافيس مع مقتضيات مشروع عملية الإخراج، ويرفض الحقائق العامة.

– لابد أثناء التأويل الدرماتورجي للحركة أو الحكاية أو غيرهما أن يكون هذا التأويل مجسدا فعلا على الخشبة، قبل أن يكون على الورق وليس مسؤولا عن كيفية قراءتها من طرف الجمهور ويراعى فيها عملية الإخراج السليمة[1]، من خلال استغلال كل جزءه من أجل إيجاد الوسائل التعبيرية و السينوغرافية الكفيلة بترجمة تحليلاتهم.

أثناء تجزئ الخشبة ويشمل النص والعرض من خلال وضع علامات ترقيم درماتورجية تتحول إلى أحداث لقراءة الحبكة، ثم التوزيع الجزئي لدور الممثل الذي يساهم المخرج في تحديده ثم توزيع أدوار الحركات الجسدية والأدائية ثم إعداد الممثل حركيا وصوتيا من خلال درماتورجية منسقة ثم درماتورجيا الفرجة التي يعيد بنائها من طرف المتفرج[2]، لكن السؤال المطروح كيف يتولى المتفرج القيام بالتحليل عقب تلقيه للعرض؟ وكيف يمكن لهذا المتفرج أن يكتشفها ويصورها ويرسمها؟ فالمتفرج في هذه الحالة لا يستطيع فك رموزها كما أنه لا يستطيع إعادة بناء الموضوع المجرد والافتراضي لأنه غير ملموس.

– عدم وجود معنى ثابت لمصطلح درماتورجيا في فترة زمنية واحدة، وهذا يكشف عن اختلاف واضح في تباين الأحكام والمواقع ومشاريع النظريات والمعارف الخاصة بالمدارس المسرحية، وكذلك تلك المتعلقة بالإخراج والنقد وهذا يكشف أيضا عن اختلاف في النظرية والمنهج وحتى الجغرافيا، وهذا ما يجعل هذه التسمية أو المصطلح ذا دلالة نسبية حسب

(1) – المرجع السابق ،ص: 21، 22.

(2) – المرجع نفسه، ص23.

النقاد والممارسين والمنظرين، وهذا الاختلاف يعود إلى غياب نظرية فنية ثابتة وكذلك انحياز كل منظر وكل مدرسة ..حسب تصور كل واحد للمصطلح ويضاف لها هيمنة هذا المصطلح على الساحة العالمية لمفاهيم جديدة، مما جعلها تختلف وأحيانا تتداخل مع التأليف والإخراج السينوغرافية والتمثيل...

الدرماتورجيا تعريفات تحتاج إلى تعريفات وهذا ما ذهب إليه "عبد الرحمان بن زيدان" فقد كانت الدرماتورجيا محفوفة بصعوبة التعريف الجامع المانع الذي يقترب من الرصيد الموضوعي للرصيد التاريخي والإبداعي للممارسين المسرحيين..وهذا ما أدى إلى قبول وظيفة الدرماتورجيا"، أو رفضها وهناك طرف آخر يرى ضرورة التعايش بين هذا الاختلاف أمرا ممكنا وذلك بإدماج الدرماتورجيا في العملية المسرحية وأن تصبح أساسية في نقل النص إلى العرض وقد أثبت التراكم النظري والعلمي ((الذي تحقق في فضاءات درماتورجيا ينفلت عن كل محاولة تنشد تفسيره، وضبطه لرسم واحتواءه لرسم حدود تحدد الأشكال اشتغاله وترصد أولويات حركيتة وديناميته، لأن هذا يصطدم بالتعريفات النقدية الموجودة ويحول دون تعريف نهائي))[1]، حتى أصبح تعدد الدرماتورجيا هناك درماتورج للنص وآخر للعرض وثالث للخشبة وغيرهما.

– هناك خلط مفهوم الدرماتورج عند الكلاسيكيين، وقد أعطوا له مصطلحات مبهمة غير دقيقة لا تشير إلى مفهوم الدرماتورج الأول الذي يعني المؤلف وظائفه، ولم يتمكنوا من الفصل بينه وبين التحليل الدرماتورجي الذي يهتم بالممارسة النقدية التي تقوم المسرح وإعداد وسائل العرض، وهذا العرض الذي يحدث تواصل مع المتلقي.

– يجب عدم الخلط بين تلقي العرض والتحليل الدرماتورجي فالناقد أثناء إبداء ملاحظته بعد مشاهدته للعرض ليس تحليلا درماتورجيا، وليس له علاقة بالبحث الدرماتورجي لأن هناك

[1] – الدرماتورجيا الجديدة، ص63.

تحليل درماتورجي قبل الإخراج يقوم به الدرماتورج بمعية المخرج وبعد العرض عندما يبدي المتفرجون ملاحظاتهم حول العرض.

- إذا تتبعنا تطور وظيفة الدرماتورج من أولها إلى آخرها:

1- ((تحفيز المخرج.

2- التشجيع على تطور العمل بشكل جماعي.

3- التدخل في تحديد البرنامج المسرحي.

4- البحث عن المواضيع.

5- العمل مع المؤلفين.

6- تحقيق الإعداد والتكيف.

7- الاشتراك في تطوير الإخراج في البداية.

8- البحث عن المعلومات التي يمكن أن تخدم الإخراج.

9- المشاركة في إعداد الوثائق: برامج، نصوص متعددة وداعمة، المنشورات، المجلات، والكتب وغيرها.

10- تنظيم دفتر لتحرير وتدوين مختلف المفاهيم الخاصة في الإخراج.

11- إقامة العلاقة مع الصحافة واستخدام وسائل الاتصال لإبراز أنشطة المؤسسة.

12- تحديد الملامح العامة للجمهور الفعلي والمحتمل.

13- تنظيم مجموعة من الشراكات مع الجمهور[1])).

وهذا يعني أن دور الدرماتورج مختلط ومتعدد وكثير يتراوح بين الكتابة (المحظوظ) وقبلها ترجمة النص إذ كان بلغة أخرى.. والتنفيذ والنقد ثم علاقته بالملتقى، وكل هذه العناصر لا يستطيع الدرماتورج تحقيقها في وقت واجد إذ لابد لها من جماعة تتظافر جهودها.

[1] - الدرماتورجيا الجديدة، ص136.

– صعوبة تحقيق التحليل الدرماتورجي على مستوى المسرح العربي لغياب التجهيزات عن كبرى المسارح ما بالك بالمسارح الأخرى، وما توافر منها فهو يفتقر إلى التمويل المالي وحتى النقاد والدرماتورجيون لا يستطيعون الحصول على التسجيلات للمسرحيات أو المشاهد المسرحية فكيف يستطيع هؤلاء دراسة وتحليل هذه المسرحيات وكيف نطالبهم نحن بالخلق والإبداع أو بالتحليل الدرماتورجي.

وفي الأخير كإضاءة لما سبق ذكره فإن عمل الدرماتورج مرتبط أكثر بالشخص بخلاف الدرماتورجيا التي ترتبط بصناعة النصوص المرتبطة بالعرض، ومهنة الدرماتورج المتغيرة والمتطورة تحددها طبيعة النص الذي يشتغل عليه وعلاقته مع المخرج أو المؤسسة المنتجة للعرض ومن بين الوظائف الأساسية لعمل الدرماتورج حسب المدرسة الفرنسية أربعة وظائف:

1– الدرماتورج الموثق: الذي يهيء بحثا عن النص والمؤلف ويقترح نصوصا قريبة منه، كما يطعم العمل بوثائق سمعية وبصرية.

2– الدرماتورج المقتبس: وهو الذي يمسرح النصوص، يحدد الفقرات ويختار العقدة ويطوع اللغة ويعدل في الحوار وغيرها.

3– الدرماتورج المتفرج: وهو من يوجه اختيارات الجمهور، ويستبق أفق انتظاره نحو إحساس الجمهور وأسئلة المجتمع، مثل عالم اجتماع.

4– الدرماتورج الكاتب: يندمج مع فريق العمل، ولا يعيش عزلة في مكتبه ويبقي قريبا من المخرج ومن شروط إنجاز العرض، كما يجب عليه أن يحسن الاستماع للمخرج والجمهور.

5– الدرماتوج المخرج: الذي يجمع ما بين الكتابة والتحليل والإدارة والإخراج.

أما وفيما يخص الدرماتورجيا فلم تكن بادئ الأمر كما هي عليه الآن فقد تبلورت في نهاية القرن التاسع عشر مع تأسيس الإخراج المسرحي، وإعادة قراءة المسرح الكلاسيكي ثم امتدت إلى خارج ألمانيا(فقد بدأت المفاهيم من النص المسرحي إلى الكتابة الدرامية ثم الإخراج)، بعد الحرب العالمية الثانية لتصل إلى أوج ازدهارها في الستينيات متأثرة بمنهج

"بريخت" وظهور ما يسمى ما بعد الحداثة وما بعد الدراما في السبعينيات ثم عرفت بعدها تراجع عن أصولها النقدية والسياسية وتطور معها المسرح من سلطة المؤلف إلى سلطة المؤلف –المخرج– وصولا إلى سلطة المخرج –المؤلف– واختفى بذلك الكاتب تماما من الخشبة وعوّض بوسائل أخرى لغوية وغير مرئية...

الفصل الثاني

الاتجا السيميولوجي

الاتجاه السيميولوجي: المفهوم والنشأة

ظهر هذا المصطلح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، يسمى (السيميائية: Sémiotique) حينا و(السيميولوجيا: Sémiologie) حينا آخر، بتسمية أمريكية أوروبية مشتركة في فترة زمنية متقاربة والاختلاف حول هذا المصطلح مرده إلى تعدد المصادر الثقافية فالمتحدثين باللغة الفرنسية يعطونه تسمية، والمتحدثين بالإنجليزية يطلقون عليه تسمية أخرى، أما العرب يستخدمون ثلاث مصطلحات ((سنجد المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة "جنيف" التي يتزعمها "دي سوسير" ويطلقون على هذا اللون (السيميولوجيا) وسنجد أن المتحدثين بالأنجلوسكسونية يتبعون تقاليد موازية تعود إلى "شارل بيرس" الأمريكي المنطقي الشهير، ويؤثرون مصطلح "السيموتيك" أما النقاد الباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات بعضهم يؤثر مصطلح "سيميولوجيا" وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الإشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمي مع بيئاتها العلمية، ومنهم من يعتمد على المصادر الأنجلوسكسونية فيفضل كلمة "السيموطيقا"، وخاصة أنها تمضي على نفس النسق التي كانت تمضي عليه عمليات التعريب، كما انتقلت كلمات "البيوطيقا" وغيرها بهذا الشكل اللغوي أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث

العربي ذاته عن الكلمات المناظرة والتي يمكن أن تؤدي وبشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث ويقع على السيمياء، ويشتق منها السيميائية)).[1]

إذا فتسمية "سيمولوجيا" تخص المدرسة الفرنسية التي استخدمها "دي سوسير "وتسمية "سميوطيقا" تخص المدرسة الأنجلوسكسونية استخدمها "شارل بيرس"، فما معنى هذا المصطلح على وجه الدقة والتحديد؟

((إن القول بمصطلح (sémiotique) يستدعي –حتما– إدراك المفهوم الإغريقي للحد sémion الذي يحيل على سمة))*ميزة (marque distinectiv أثر(trace) قرينة(indice) علامة منذرة (signe précurseu)، ودليل (preuve) علامة منقوشة أو مكتوبة (signe grave au écrit) بصمة(empreinte) تمثيل تشكيلي (figuration)[2] أما مصطلح "سميولوجيا" الذي قال به "دي سوسير" فيعني «السيميولوجيا (sémiologie) من الكلمة الإغريقية semien بمعنى العلاقة (signe) التي يمكن أن تنبئنا بما تكون العلامات والقوانين التي تحكمها))[3]، ومن بين تعريفاتها الأخرى الأوضح والأقرب إلى الفهم والوضوح ((تعني السيميولوجيا العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة، العلامات اللغات، وأنظمة الإشارات، التعليمات: أي يتناول دراسة وموقع العلامات في الحياة وفي المجتمع وفي كشف

---

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص96–97.

(*) – تعني السيمياء في العربية: العلامة مشتقة من الفعل: سامَ مقلوب الفعل: وسم وتأتي سمى بالقصر، كما تأتي سيمياء بالمد، وسيمياء بزيادة الياء والمد، وقد جاء في القران،كما جاء على لسان العرب قولهم:الخيل المسمومة: و هي التي عليها السيما و السوما وهي العلامة.

[2] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص93.

[3] – المرجع نفسه، ص94.

العمل الأدبي والنصوص فالإنسان يرى نفسه والعالم المحيط به من خلال علامات ،ولكنه يعبر عنها أيضا من خلال علامات أخرى يستنبطها لتحقيق عملية التواصل))،[1] ومن هذا كله،فهذا العلم يختص بدراسة العلامات، ودروها في الكشف عن خبرات الإنسان في شتى مناحي الحياة متجاوزة اللغة المعيارية إلى لغات أخرى مثل الرموز والإشارات والأعراف الاجتماعية، والتقاليد وغيرها ((إن العلامة وهي تحمل المعنى لا تقتصر على الأنظمة الظاهرة للتواصل مثل اللغة وشفرة مورس وإشارات المرور، أن تنوعا هائلا من الفعاليات والنتاجات البشرية مثل حركة الجسم واليد والأعراف الاجتماعية وأنواع اللبس والمأكل والبناء...تحمل معاني مشتركة لكل أفراد حضارة معينة، لهذا يمكن وصفها بعلامات تعمل ضمن أنظمة دلالية ويتخذ السيميائيون من اللسانيات أي من الدراسة الحديثة للغة نموذجا لدراسة الأنظمة السيميائية الأخرى))[2]، ومن بين التعريفات الأخرى نذكر((سيميولوجية المسرح منهج منصب على تحليل النص/ أو العرض ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص أو الفرجة كما يعني بدينامية سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور))[3]، والأهم في هذا العلم

---

[1] – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحدايثة، من المسرح الجزائري والعالمي، مطبعة دار القدس العربي، وهران، 2011، ص167.

[2] – مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث: مجيد الماشطة/ أحمد كاظم الركابي، المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص164.

[3] – باتريس بافيس: "قضايا السيميولوجية المسرحية ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات إلكترونية"، العدد16، ص102.

هو التواصل بطرق مختلفة حيث يسعي هذا العلم إلى تحليل علامة كل رسالة وأبنيتها بهدف الاكتشاف كيفية بناء النص.

تعرف أيضا على أنها((مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بتعرف العلاقات وبتحديد العلامات وبتحديد ما يجعل منها علامات ومعرفة العلاقات القائمة بينها، وقواعد تأليفها فالسيميولوجيا لا تهتم بالكشف عن المعنى (وهو مجال اهتمام العصر منطقيا والنقد الأدبي)، بل تهتم بنمط إنتاج المعنى عبر العملية المسرحية، التي تمتد من قراءة المخرج للنص وصولا إلى النشاط التأويلي للمتفرج فهي درس "عتيق" و"حداثي" في الآن ذاته))[1].

يرجع الاستعمال الأول للسيميائية للهنود، لأنهم الأسبق في دراسة النصوص دراسة منظمة، لارتباط جهودهم بالكتاب المقدس عندهم وهو "الفيدا" ((وتأتي الدراسات السيميائية فيما بعد لتدعيم وتوطيد العلاقة مع مفهوم "البنية" ذلك النظام من العلاقات والقواعد والتراكيب الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات، والتي تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة))[2]، وقد استعمل هذا المصطلح عند قدماء اليونان بغير المعنى الذي استخدموه حديثا إذ كان يعني القراءة والكتابة كما استعمله جون لوك بهذا المعنى بعد ذلك ((فقد استعمل أفلاطون مصطلح (Sémiotiké) إلى جانب مصطلح (Grammatiké)بمعنى تعلم القراءة والكتابة في اتساق مع الفلسفة أو فن التفكير...ثم يختفي هذا المصطلح قرونا

---

[1] – المرجع السابق، ص102.

[2] – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحدايثة، ص183.

طويلة، ليعود مع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (1632-1704) الذي استعمل مصطلح (Sémiotiki) في حدود سنة 1960 بدلالات مشابهة لاستعماله الأفلاطوني)).[1]

كما استعمل مصطلح السيميولوجيا ضمن المجال الطبي، وكان يعني الأعراض المرضية ((استعمل مصطلح (Séméiologie)وأحيانا (Sémiologie) ابتداء من سنة 1752، ضمن المجال الطبي بمعنى (الدراسة النسقية للأعراض "Symptômse"المرضي) مرادفها لمصطلح آخر (Symp tomatalogie) تجمعهما شعبة طبية واحدة، تستدل على الامراض بأعراضها البادية منها والخفية، إنه علم الأعراض المرضية الذي لا يزال يحيا في معظم معاهد الطب العربية والعالمية))[2]، وتتكاتف الجهود مع بعضها البعض قديمها وحديثها لتشكل تميزها السيميائي، ولم تقف عند هذا الحد (العلمي) إلى منهج قائم بذاته ((تتظافر هذه الجهود المتقدمة مع جهود لاحقة قدمها يلمسليف وبنفنيست وتروتسكوي ومونان وبارت وكريستيفا وغريماس ولوتمان وإيكو ..مشكلة تيارات سيميائية متميزة، ومتعايشة ضمن هذه "الإمبراطورية العلامية " التي تقدم نفسها على شموليا يتسلط على سائر العلوم ويحكمها بوصفها "فيدراليات علمية " مرتبطة بقوانينه المركزية، ولم تقف السيميائية عند حدودها العلمية بل تجاوزتها إلى المناهج الوسائل المنهجية حيث تحولت من علم، موضوعه العلامة، و منهجه التحليل البنيوي (عادة) إلى منهج قائم إذ يستوقفنا مثل

---

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص96.

[2] – المرجع نفسه، ص96.

هذا التحول الطريف في كتاب (نظام الموضة) لرولان بارت الذي يقدم الموضوع بحثه على أنه (التحليل البنيوي للأزياء النسوية)، أما منهجه فمستوحى من علم العلامات العام)).[1]

ثم بدأت السيميائية في الاتساع والرواج فأنشئت الجمعيات، وأصدرت القواميس، كما احتفى بها العرب بصفة عامة والمغاربة بصفة خاصة، ((وفي سنة 1969 تتأسس "الجمعية الدولية للسيميائية" (التي تولى: أ.ج غريماس أمانتها العامة) وتعقد مؤتمرات وملتقيات من حولها، وتصدر مجلة فصلية (Semiotica) وتنشئ فرق بحث تابعة لها، وفي سنة 1979 يصدر قاموسان سيميائيان متخصصان أحدهما لجوزيت راي دوبوف (Lexique Sémiotique) والآخر وهو أعقد وأضخم من المادة والمعالجة–لجوليان غريماس وجوزيف كورتاس Dictionnaire raisomé de la théorie du langage Sémiotique– استعصى على الباحثين العرب حتى أن يترجموا عنوانه بصيغة موحدة! وقد انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي في وقت متأخر نسبيا فهرعت الدراسات إليها تترى وعقدت لها ملتقيات، مؤسسات لها جمعيات (على غرار رابطة السيميائيين الجزائريين) ومجلات (على غرار مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية مغربية 1987) ومحضت لها قواميس متخصصة (كما فعل التهامي الراجي الهاشمي، ورشيد بن مالك وسعيد بنكراد)، وصارت مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومنهج ينتهجه كثير من النقاد العرب المعاصرين كمحمد مفتاح ومحمد الماكري، وأنور المرتجي وقاسم المقداد، وعبد الله الغذامي وصلاح

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص97.

فضل وعبد المالك مرتاض وعبد القادر فيدوح وعبد الحميد بورايو وحسين خمري ورشيد بن مالك وسعيد بوطاجين ومحمد الناصر العجيمي...)).[1]

مفهوم السيمياء في الفكر العربي القديم

أما عن مفهوم السيمياء في الفكر العربي القديم فقد كانت مرتبطة بعلوم شتى: علم النحو وعلم البلاغة وعلم التصوف، وعلم التفسير، وإذا أردنا التعمق في البحث عن مفهوم السيمياء في التراث العربي، فلا مناص في العودة إلى كتاب "دروس في السيميائيات للباحث مبارك حنون عن السيميائيات العربية"،((والذي جمع فيه نصوصا قيمة من التراث العربي الإسلامي وشرحها وعلق عليها ليصل في النهاية إلى أن الآراء السيميائية التي شملتها كل المجالات المعرفية لم تكن منهجية ومؤسسة على ضوابط متينة، ولم تحاول أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها أو تحدد موضوع دراستها أو اختارت الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها، وبالتالي لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميائية مضطربة وتتقاذفها التصورات الإيديولوجية والسوسيولوجية والثقافية))[2]، وقد خاض في هذا الموضوع الكثير من علماء اللغة والفلاسفة والمناطقة، وعلى رأسهم الجاحظ وابن جني.

الجاحظ يعتبر العلامة دلالة، فالدلالة واضحة تؤدي إلى إشارة أوضح، ويصلان إلى غاية واحدة هي "الفائدة / النجاعة "، ويرى في البيان الكشف الحقيقي للمعنى((إن اهتمام الجاحظ بالعلامة كان واضحا ينعكس بشكل مباشر على الدلالة التي هي المراد، فبيان

---

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص97–98.

[2] – عمر الرويضي : سيميائيات المسرح، إمكانيات وحدود الاقتحام، كلمات للنشر والطباعة، المغرب، 2016، ص09–10.

المعنى أو غموضه مرتبط بطبيعة الإشارة زد على ذلك أنه جاءنا في هذا الباب بمصطلحات مفاتيح من شأنها أن تغني البحث السيميائي الحديث من قبيل الإشارة والدلالة و"قناع المعنى" الذي سماه التداولي "بول غراس" ب مضمنات القول))[1]، ويعتبر الجاحظ الدلالات والمعاني مختلفة ومتنوعة فهناك دلالة اللفظ، أما الإشارات فتكون بغير اللفظ أي تكون باليد والرأس والحاجب و المنكب في بعض الأحيان، وقد تكون في أحيان أخرى بالسيف والسوط ((وفي إطار حديثه عن اللغة يحدد الجاحظ وظيفتها بكونها القدرة على التواصل بهدف نقل الخبرة والمعرفة من جيل إلى جيل داخل المجتمع الواحد أو من مجتمع إلى مجتمع آخر، والحاجة إلى التواصل تعني التعبير عن محتوى معرفي يتميز به الإنسان عن غيره، والبيان عند الجاحظ يتمثل في أربعة عناصر هي: "اللفظ والخط والإشارة والعقد، والإشارة عنده في البيان والتبيين هي الإشارات الجسدية".والإيماءات التي قد تصاحب الكلام فترتبط بدلالة الملفوظ اللغوي وقد تنفصل عن الكلام فتكون دالة بذاتها..لقد أولى الجاحظ اهتماما بالغا للمعنى، وحاول تفسيره وتوضيحه وبيان معانيه من كل الزوايا وهذا الاهتمام لم يقتصر على اللغة الطبيعية المباشرة فحسب، بل عممه على كل الظواهر التواصلية الأخرى بدءا بالإشارة البصرية بكل أنواعها وصولا للعلامة الصوتية بوظائفها))[2]، وإلى جانب الجاحظ يوجد علم من أعلام اللغة الكبار ورائد من روادها الأوائل إنه ابن جني عالم النحو الشهير، ولعل سبب

---

[1] – المرجع السابق، ص10.

[2] – المرجع نفسه، ص11.

شهرته مقولته في اللغة أو تعريف اللغة "هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1] ويعتبر هذا التعريف من أوضح وأدق التعاريف التي وصلت إلينا وبشهادة كبار الباحثين ((يتميز هذا التعريف بالدقة، ويتفق في جوهره مع عناصر تعريف اللغة عند الباحثين المعاصرين ومنه تتبين الطبيعة الصوتية للرموز اللغوية، ويتبين أيضا أن وظيفتها الاجتماعية وهي التعبير ونقل الأفكار في إطار البيئة اللغوية، ويذكر كذلك أنها تؤدي وظيفتها في مجتمع يعيشه، ويمكن أن يوصف تعريف ابن جني للغة بكونه تعريفا دقيقا يستمد دقته من ذكره للجوانب المميزة للغة ويكفي إشارته للوظيفة التعبيرية للغة (يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)، ويفصح عن كون اللغة اجتماعية أي أنها لا توجد إلا في أحضان جماعة لغوية معينة يتعاملون بها تعبيرا عن أغراضهم، وأهم من ذلك يقر أن "اللغة، أصوات" وهذا ما يؤكده اللغويون المحدثون "دي سوسير" الذي يرى أن اللغة في جوهرها نظام من الرموز الصوتية أو مجموعة من الصور اللفظية تختزن في أذهان أفراد الجماعة اللغوية وتستخدم للتفاهم بين أبناء مجتمع معين ويتلقاها الفرد عن الجماعة التي يعيش فيها عن طريق السماع)).[2] ولعل عبده الراجحي من الباحثين القلائل الذين قدموا شرحا علميا دقيقا لتعريف ابن جني للغة ((ومع أن لابن جني هو أول من عرف باللغة، فيما نظن فإن تعريفه لها يثير دهشة الباحثين البعيدين عن تطور الحياة العلمية العربية، لأنه يقترب اقترابا

---

[1] – ابن جني: الخصائص، تر: محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، د.ط، د.س، ص33.

[2] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص12.

شديدا من تعريفات المحدثين، ولأنه يشمل معظم جوانب التعاريف التي عرضها علم اللغة الحديث"))[1].

وقد جمع وفصل هذا التعريف "عمر الرويضي" بناء على أربع قواعد رئيسية وهي:

((- أن اللغة أصوات.

- أن اللغة تعبير.

- أنها تعبير يعبر بها "كل قوم".

- أنها تعبير عن أغراض.

هذه القواعد تعكس وعيا مبكرا بالدلالات غير اللغوية التي يمكن أن تؤثر في الملتقى بصيغة غير مباشرة،وبالتالي الإيمان المسبق بوجود دوال رمزية تصنف ضمن ما يسمى حاليا بعلم العلامات))[2]، ومن غير "الجاحظ وابن جني" نجد هناك آراء متعددة حول تعريف العلامة اللغوية وغير اللغوية، بعضها في شروح وتفاصيل وبعضها الآخر فيه تنويع وزيادة في ذكر الأنواع أو تغيير الأسماء، وقد شاع استعمال موضوع "العلامة" عند اللغويين والأصوليين والفلاسفة وفقهاء اللغة العرب، ((ويمكن ذكر دراسات عدة للحاتمي، والبوني، وابن خلدون، وابن سينا، والفارابي والغزالي، الجرجاني، والقرطاجني، تباينت التقسيمات للدلالة حسب الفرق لأجل استنباط الأحكام فعند الشافعية: المنطوق والمفهوم، أما الحنفية فقسموها إلى أربعة أقسام: دلالة العبارة، دلالة الإشارة، دلالة النص ودلالة الاقتضاء،كما صنفوها حسب

---

[1] - عبده الراجحي: فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص27.

[2] - عمر الرويضي : سيميائيات المسرح، ص13.

الوضوح والإبهام كما يمكن إيجاد تلك العلاقة "الاعتباطية" المذكورة "دي سوسير" ممتدة في دراسات "الفخر الرازي" الذي يرى "أن المعنى اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية" وهذه الدراسات للنظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة ظلت في مرحلة التجربة، للنص المقدس ولم تتجاوزها))[1]، وهي دراسات مقتضبة حينا وجزئية وحينا آخر،((غير أن أغلب الدراسات العربية التي تناولت المباحث الدلالية عند الأصولين أو عند المتكلمين البلاغيين أو النقاد دون الاهتمام بطبيعة التصورات الدلالية التي قد يشترك فيها هؤلاء جميعا إلى هذا الحد أو ذاك))[2].

أما عند العرب المحدثين فأهم ما جاؤوا به هو أن أصل اللغة محاكاة لأصوات طبيعية، وقد انقسموا في تسمية المصطلح منهم من قال ب"السيمياء" ومنهم من قال بالسيميولوجيا على رأي المدرسة الفرنسية ((ومع ذلك نلاحظ أن مجموعة من النقاد المغاربة يوشك أن يكون رأيهم قد استقر على هذا المصطلح، "سيمياء" و منذ حاولت في السبعينيات تعتيم المنهج البنيوي فقد آثرت مصطلح "السيميولوجيا" لمحاولة انتزاعه في الثقافة العربية الحديثة بعدا عن مضنة اشتباهه بالمجلات العربية القديمة من ناحية وتوثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدي الحديث وتيسيرا على المتلقين من ناحية ثانية))[3].

بين السيميولوجيا والسيموطيقا:

---

[1] – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، ص166.

[2] – عمر الرويضي : سيميائيات المسرح، المرجع السابق، ص13.

[3] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص97.

هناك اختلاف بين وواضح بين السيميائية (Sémiotique) وبين السيميولوجيا (Sémiologie) وقد وضح باتريس بافيس ذلك بقوله((إن الاختلاف بينهما ليس مجرد خصام حول التسمية، ولا حتى صراع مصطلحي فرنسي أمريكي بين "السيموطيقا": بورس "سيميولوجيا" سوسير بل هو اختلاف يقوم في العمق على تقابل بين نموذجين للعلامة لا يقبلان الاختزال: سوسير الذي يحصر العلامة في الاتحاد بين دال ومدلول وبورس الذي يضيف لهذين الحدين ، (اللذين نسميهما وماثولا ومؤولا) مفهوم المرجع، أي الواقع الذي تحيل عليه العلامة))[1].

ويرى يوسف وغليسي أن مصطلح سيمياء ومصطلح سيميولوجيا متداخلان تداخلا مريعا في الكتابات الغربية وحتى العربية، وكأنهما حدان لمفهوم واحد، مع تجاهل الفروق الجوهرية الفاصلة بينهما ((حيث يقدم تودوروف وديكرو وهذين المفهومين، في قاموسهما الموسوعي بصيغة العطف والتخيير: (السيميائية أو (السيميولوجيا) هي علم العلامات، وهي الصيغة التي يحتفظ بها (القاموس الموسوعي الجديد...) لديكرو وشيفر مع إضافة تعرفية بسيطة لا تلامس الفارق في الجوهر: "السيميائية أو السيميولوجية" هي دراسة العلامات والسيرورات التأويلية" إلا أن قاموس جورج مونان يميز قليلا بين المصطلحين، إذ يشير إلى السيميائية معادل – بالمصادفة – لسيميولوجيا، ينتمي إلى الولايات المتحدة الأمريكية بصفة خاصة عند شارل موريس مثلا، ويستعمل أحيانا بدقة أكبر للدلالة على نظام من العلامات

[1] – علامات عدد16، ص103.

غير اللغوية كإشارات المرور))[1]، غير أن "باتريس بافيس" يستغرب من دلالة مصطلح سيميولوجيا في أعمال قريماس على "سيموطيقا بورس"، في حين أن أعماله هو غريماس التي تستلهم أبحاث سوسير وبالمسليف، سيطلق عليها سيموطيقا ((وبهذا تتسع الهوة بين السيميولوجيا التي تتخذ اللغات الطبيعية نموذجا لوصف الموضوعات السيميائية وبين السيموطيقا التي تجعل موضوعها الأول هو بناء لغة واحدة واصفة من جهة ثانية (...) فالسيمويولوجيا تسلم بقدر قد يكبر أو يصغر من الوضوح بوساطة اللغات الطبيعية في قراءة المدلولات التي تنتمي إلى السيموطيقا غير اللسانية (الصور، الرسم، المعمار) في حين تنكر السيموطيقا ذلك، ويمكن قول كلام كثير عن هذا الإقصاء المسبق للسيميولوجيا (المسرحية مثلا) التي لم تكن سوى دراسة للخطابات القائمة حول المسرح ، وهو أمر مشروع في المنظور الغريماسي الذي لا ينشغل إلا بالبنى السيميوطيقية السردية (العميقة) ويؤجل الاهتمام بالبنى الخطابية (السطحية)، فغريماس يتوخى الكشف عن ظهور المعنى وانبثاقه، ومن ثم فهو يكب على الكشف عن الأشكال السيميوطيقية، الدنيا (العلاقات، الوحدات) المشتركة بين مختلف المجالات البصرية، وبناء عليه فإن المسرح باعتباره تجليا خطابيا خارجيا لا يشكل موضوعا لبحثه، والحال أن علم المسرح لا يستطيع التخلي عن وصف ما يرى على الخشبة، كما أنه لا يتورع عن الربط بين العلامات و مرجعها دون أن يدفعه ذلك

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص99.

إلى أن يجعل من المسرح محاكاة أيقونية للواقع، ومن الأيقونة معيارا للحكم على العلامات المسرحية)).[1]

ومن هذا كله يمكن أن نقول أن السيميائية ظاهرة ثقافية أمريكية تشير إلى العلامات غير اللغوية وإلى كثير من المفاهيم الفلسفية الشاملة أما السيميولوجيا، فهي من صميم الثقافة الأوروبية الفرنسية تحديدا تحيل على علامات لغوية أو لسانية على وجه العموم، فالأولى "السيميائية" تمتاز باتساع موضوعها، وقدمه عن الثانية ،غير أن علماء العلامات لا يتقيدون باستعمال مصطلح معين، ولا يلزمون أنفسهم به، بل إنهم كثيرا ما يرادفون بينهما ((على أن علماء العلامات –في مجملهم–كثيرا ما يرادفون بين المصطلحين، ويتساهلون في استبدال أحدهما بالأخر ولا يتقيدون بما بينهما من فروق ،مما دعا خمسة من أقطاب السميائية الكبار(جاكبسون،غريماس،ليفي ستروس،بنفينيست،بارت) إلى توقيع اتفاق "اصطلاحي" سنة 1968 قبيل انعقاد الجمعية الدولية السيميائية ينص على اصطناع مصطلح (Sémontique) بيد أن تغلغل مصطلح (السيميولوجيا) في الثقافة الأوروبية جعل نسيانه أمرا مستبعدا وإلا فما معنى أن يصدر باحث وفرنسي من مواليد 1947 هو برنار توسان (B.Toussaint) كتابا بعد ذلك الاتفاق عنوانه «Qu ést ce que la ? Sémiologie)).[2]

السيمياء والمسرح:

---

[1] – علامات: عدد16، ص103.

[2] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص100.

سأحاول في هذا المبحث دراسة السيمياء كمنهج نقدي، يطبق على النص الإبداعي المسرحي والفرجوي وطبيعة العلاقة بينهما مع إمكانية الجمع بين شقين في المسرح، وهو النص وإمكانية عرضه ((حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع تدخل ضمن مستوى آخر هو سينوغرافية النص الدرامي إلا أن دراسة بنية النص المكتوب وليس المعروض تمنح إمكانية توظيف دراسات حداثية حول المتن الحكائي والسرد والزمكنة من خلال تصور سيميائي يوظف نظريات غريماس، وجاكبسون جبيرار جينيت إلى جانب جهود العاملين في الحقل السيميائي المسرحي مثل "آن ايبرسفيلد" و"كيير إيلام" وغيرهما لأجل بلورة منهج كدراسة النص الدرامي متفتح على جميع الاجتهادات دون التنكر لأرسطو في رسم معالم البنية المسرحية))[1] ويعرف باتريس بافيس في كتابة (معجم المسرح سيميائيات) المسرح ((بكونها منهجا ينصب على تحليل النص/ أو العرض ويعتم بالتنظيم الشكلي للنص الفرجة، وكذا بالتنظيم الداخلي لأنساق الدالة التي يتألف منها النص والفرجة، كما يعني بدينامية سيرورة والدلالة وبإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور،وهو التعريف الذي جاء مشابها حد التطابق عن "ميشيل كورفان")).[2]

والحقيقة أن باتريس بافيس قد اتكأ في تعريفه هذا (سيميائيات) على ميشيل فوكو الذي يرى أنها((مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بتعرف العلامات وبتحديد ما يجعل

---

[1] – طامر انوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص168.

[2] – باتريس بافيس: معجم المسرح، ص60.

منها علامات، ومعرفة العلاقات القائمة بينها وقواعد تأليفها،لا تهتم سيميائيات المسرح بالكشف عن المعنى (وهو مجال اهتمام الهرمنطيقا والنقد الأدبي) بل تهتم بنمط إنتاجه عبر العملية المسرحية التي تمتد بقراءة المخرج للنص وصولا إلى النشاط التأويلي للمتفرج))[1].

ولم يبتعد ميشيل كورفان كثيرا عن باتريس بافيس ((ففي المعجم الموسوعي للمسرح يتحدث عن سيميائيات المسرح واعتبرها جزءا من السيميائيات العامة أو علم العلامات، ومنهجا في تحليل النصوص / أو العرض المسرحي حريصا على نظامها الشكلي وديناميةوسيرورة بناء المعنى آخذا بعين الاعتبار نظامها الصريح في حركيتها وموقعها المتطور لمعانيها، وهي المعاني التي تكون بواسطة شراكة جامعة بين صانعي الفرجة والمتفرجين، وذلك هو مسعى المتمرسين المسرحيين والجمهور))[2]، ويرى كورفان أن المنهج السيميائي أسلوب يحلل للمسرح ويطبق عليه بصورة منتظمة وتطبيقية، والسيميائيات استمدت مبادئها من مجموعة من الحقول المعرفية، كاللغة والفلسفة والمنطق وعلم النفس وغيرها..وهذا ما جعلها منهجا تحليليا يستطيع التكيف مع كل العلوم وتحليل مختلف الخطابات سواء كانت إخبارية أو التجارية أو الفنية أو الفرجوية، ومن أنواع السيميائيات نذكر:

1- السيميائيات الشعرية: (مولينو، رومان جاكبسون، جوليا كريستيفا، جيرار دولودال، ميكاييل ريفاتيير).

---

[1] – عمر الروضي: سيميائيات المسرح، ص60.

[2] – المرجع نفسه، ص61.

2- سيميائيات الرواية والقصة: (غريماس، كلود بريموند، رولان بارت، جوليا كريستيفا، تودوروف، جيرار جينيت، فيليب هامون).

3- سيميائيات الأسطورة والخرافة: (فلاديمير بروب).

4- سيميائيات المسرح: (هيليو-كيير إيلام).

5- سيميائيات السينما: (كريستيان ميتز، يوري لوتمان).

6- سيميائيات الصورة الإشهارية: (رولان بارت، جورج بنيو، جان دوران).

7- سيمياء الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة: (رولان بارت).

8- سيمياء التشكيل وفن الرسم:بيير فروكستيل، لويس ماركان، هوبرت داميش، جان لويس شيفر).

9- سيمياء التواصل: (جورج مونان، بريبطو).

10- سيمياء الثقافة: (يوري لوتمان، تودوروف، بياتيكورسكي إيفانوف، أو سبنسكي، إمبرطو إيكو، روسي لاندي.

11- سيمياء الصورة الفوتوغرافية: (العدد الأول من مجلة التواصل، رولان بارت).

12- سيمياء القصة المصورة la bande dessinée بيير فريز تولد دورييل.

13- سيمياء الموسيقى: (مجلة Musique enjeu في سنوات 1970-1971م).

14- سيمياء الفن: (موكاروفسكي).[1]

15- سيمياء التواصل كما عند جورج مونان.

---

[1] - لمزيد من الاطلاع والتفصيل راجع : عمر الرويضي، سيميائيات المسرح، ص44-59.

16- سيمياء الدلالة (بارت، كريستيفا، مولينو، جان جاك ناتبي).

- موضوع السيميائيات:

السيميائيات تتضمن في تعريفاتها التي سبق ذكرها معنى "العلامة" أي السيمياء، وهي "علم العلامات" (الأيقون، الرمز، الإشارة)، وهي واسعة في مفاهيمها، وما حرك البحث السيميولوجي في هذا الباب هو دي سوسير، الذي يعتبر اللغة نظام من العلامات يعبر عن أفكار ونفس الشيء يقال عن الكتابة وأبجدية الصم البكم...((وهكذا يعتمد دي سوسير إغفال دراسة الرمز، أو هو في أحسن الأحوال يختزل الرمز في العلامة تتكون وحدة ثنائية المبنى لدى "دي سوسير" من وجهين: الدال/المدلول، والرابط بين الدال والمدلول رابط اعتباطي لا يعني مبدأ الاعتباطية أن الفرد يستطيع أن يختار اعتباطيا لمدلول ما إن العلاقة بين الدال ومدلوله ليست موضوع خيار فردي، ولو كانت كذلك لأصبح التواصل غير ممكن حيث تتساءل لماذا لا يسمى "القفص" شجرة ولما لا يسمى "الجمل" أخطبوطا ؟)).[1]

وعلى هذا لا يمكن إطلاقا فهم وظيفة الأجزاء إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل فهذه الأخيرة "الأجزاء" لا معنى لها إذا كانت معزولة عن غيرها، أما برس فإنه يقدم معنى مغايرا لدي سوسير بتقسيمه للعلامة إلى ثلاثة أقسام ((في علاقتها الثلاثية الأبعاد بين العلامة وموضوعها والفكر المؤول في ذاته، والعلامة إما مظهرا وهذا ما أسميه (qualisigne) وإما موضوعا أو حدثا فرديا، والذي أسميه (sinsigne) وإما طابعا عاما وهو ما أسميه (légisigne) إذ عند بيرس العلامة أو المصورة هي شيء ما ينوب عن

[1] - طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص243.

شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها،والطرح عند "بيرس" ذو طابع ثلاثي فلسفي ، تداولي و سيميائي)).[1]

أقسام العلامة:

1- الأيقونة (Icon) :لإيصال فكرة مباشرة لابد أن تمر على أيقونة ، ولإيصال فكرة غير مباشرة لابد من توظيف أيقونة فهي لصيقة بالتواصل سواء عندما تكون مباشرة أو غير مباشرة،((فهي في كلتا الحالتين صالحة لإيصال فكرة ما»، هي صيغة "يعتبر فيها الدال شبيها بالمدلول أو مقلدا له".(يمكن التعرف على شبيه في المنظر أو الصوت أو الإحساس أو المذاق أو الرائحة)، يشبهه في امتلاك بعض صفاته"، تميزها صفات خاصة تمكنها من أن تكون علامة كالصورة والرسم البياني، ويتضح موضوعها من خلال تشابه بين الدال والمشار إليه، لكن هل نكتفي بتعليلها من منطلق التشابه أو العرف أم من خلال اصطلاح سابق؟ يؤكد "إيكو" على وجود علاقة عرفية ثقافية بالإضافة إلى مرجعية اجتماعية..الإشارات الأيقونية لا تلفت انتباهنا إلى أنها وسيطة وتبدوا أنها تمثل الواقع مباشرة، أكثر الإشارات الرمزية))[2].

المؤشر (Indice ou index) يكون فيه الدال سببيا أي ليس اعتباطيا ويرتبط بالمدلول ويمكن ملاحظة ذلك أو استنتاجه((ومن ثم فإن المؤشر هو العلامة أو تمثل بحيل إلى موضوعه ليس لأنه يحمل بعض من الشبه أو التماثل معه، ولا لأنه مشترك مع السمات

---

[1] – المرجع السابق،ص244.

[2] _ المرجع نفسه،ص:245

النبيلة التي يحملها هذا الموضوع، ولكن لكونه في تواصل ديناميكي (بما فيه فضائي) ومع الموضوع الفردي من جهة، ومع الحواس أو ذاكرة الشخص الذي يوظفها كعلامة من جهة أخرى وهي نوعان:

– طبيعية تمثل عالم الموجودات.

– فرعية تمثل ما يدخل في غرف البشرية من علامات)).[1]

– الرمز (Symbole) هو علامة طبيعية مجردة تحيل إلى وشيء معين عن طريق التداعي ((وهو موجود في معنى اتفاق أو معاهدة، يمكن أن يكون كلمة أو جملة أو كل علامة عرفية، ومن ثم فكل شيء جديد يتم التواضع عليه ويدخل في التداول التواصلي يتحول إلى رمز، كما تحدد العلامة في السيمياء عند "بيرس" بشكل ثلاثي مرتبطة بثلاثة أشياء: الأساس والموضوع والمتأول، وهنا يمكن أن نقف عند موقف "أمبرتو إيكو" حول ما يسميه "الرمزية" باعتبارها سيميائية ... ثمة نظريات تطابق فضاء الرمز مع الفضاء الذي يذهب البعض إلى تعريفه على أنه سيميائي، ومن هذا المنظور يكون رمزيا ذلك العمل الذي من خلاله يعبر الانسان عن ثراء التجربة منظما إياها في بنى للمضمون تقابلها أنظمة للتعبير)).[2]

إن الخطاب المسرحي يتكون من ثنائية متلازمة (نص وعرض) يمثل النص العنصر الثابت، القائم على مجموعة من العلامات اللفظية اللغوية، لكنه يظل خطابا ناقصا ما لم

---

[1] – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، المرجع السابق، ص245.

[2] –المرجع نفسه، ص146.

يمثل على خشبة المسرح، فيتحول من الثبات إلى الحركة ويتحول من الكينونة إلى الاحتمال، ويتسع معه أفق الخيال، فتتغير بذلك القراءة وتتعدد ولئن كان فن المسرحية فنا مركبا، حيا لا يجد متنفسا إلا على غير حيزه الطبيعي وهو "الخشبة" أمام متلقي في جو إيحائي، فإن التعامل معه لن يكون بالمقاييس النقدية ذاتها التي تتعامل بها مع نص أو قطعة شعرية ومن ثم عوض أن ينصب النقد المسرحي على النص الأدبي المسرحي وحده، بدأ يهتم بمكونات العرض المسرحي ككل، لأن هذا النقد أمسى يحي ويدرك خصائص الفن المسرحي واستقلاله النسبي عن فن الأدب، وهذا التباين ليس فقط على مستوى تركيبة المسرحية من حيث البناء الدرامي من عقدة، فعل وشخصيات إنه الإيقاع الداخلي، هذه الحركية التي تلتم من خلال تزاوج عناصر عدة ليتحول كل إكسسوار إلى علامة قائمة بذاتها في إطار جمالي كلي))[1]، والنص المسرحي لا يقرأ قراءة واحدة، قراءة كاتبه تختلف عن قراءة المخرج، وقراءة المخرج تختلف عن قراءة المتلقي (المتعدد) فهو نص مثقوب لا يقول كل شيء على كل طرف أن يملأ هذه الثقوب (القراء).

((إذ من الجور مقاربة النص المسرحي دون الأخذ بعين الاعتبار إلزامية القراءة المتعددة، والمفتوحة على مصراعيها لا ليقول النص المسرحي كل شيء، لأنه "نصا مثقوبا" كما تسميه "إبرسفيلد" وهذه الثقوب قد يملأها القارئ للنص، وقد يملأها المخرج أثناء العروض، فالنص المسرحي يهدم لغة التعبير ليبني لغة أخرى أكثر كثافة في إطار فضاء لعبة تأليفية إن دمج العلامات المتباينة على مستوى العرض المسرحي، ودراسة التداخل بين هذه

[1] – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، المرجع السابق، ص246–247.

العلامات، كأن يتحول الممثل –الجسد– إلى كرسي أو تمشي الدمية طفلا، يمنح العلامة حقلا خصبا يتجاوز حدود المنطوق إلى عوالم الإيحاء والإيهام)).[1]

عناصر التواصل المسرحي:

يتكون الخطاب المسرحي من عدة عناصر تشكل مجتمعة ما يسمى بالرسالة المسرحية التي تبعثها للمتلقي الذي يجتهد في فك رموزها طيلة العرض، فما هي هذه العناصر؟. كيف تشتغل على الخشبة؟ وما الرسالة التي تبعثها إلى المتلقي؟ سأحاول هنا أن أتعرف عليها معزولة عن غيرها، ثم كيف تعمل مجتمعة حتى تحقق المتعة والفرجة.

1– السينوغرافيا والنص البصري: عادة ما يكون الحديث حول نص المؤلف ونص المخرج فقط ويغفلون نص السينوغراف الذي يمثل النقطة التي يلتقي فيها المخرج والممثل والسينوغراف والمؤلف، وقد وجد هذا المصطلح (Scénographie) عند اليونان القديمة باسم "سيكنيغرافين" (Skenegraphien) وتعني تصميم الديكور،وتزيين واجهة المسرح بالألوان الخشبية المطلية بالرسوم.[2]

وتهتم السينوغرافيا بهندسة الفضاء المسرحي، وباقي الفضاءات الأخرى التي ترتبط تقنيا وهيكليا بالجانب الإبداعي والجمالي، وكيفية ملء الفراغ الخاص بالخشبة، مما يضفي جمالا يفسره نص العرض في ترابطه مع الجمهور، والممثلين وقد عرفت تطورا نوعيا مذهلا إثر التقدم التكنولوجي،وظهور جيل جديد من المخرجين المتمرسين والسينوغرافيين المتخصصين،

---

[1] – المرجع السابق، ص247.

[2] – انظر عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص75–76.

وما يهمنا هنا أنها جاءت من أجل تنظيم الفضاء المسرحي، وهو جل اهتمامها((تهتم السينوغرافيا بهندسة الفضاء المسرحي في إطار ركحي، وتحاول إعطاء معنى للفراغ ولمجموع العناصر التي تكون الفضاء المسرحي وفق معايير ومقاييس التوازن والتناغم والانسجام، وتشكيله ونحته بالإمكانية التعبيرية والرمزية والإيحائية التي تتيحها باقي المكونات الأخرى، بغية خلق فضاء مشحون بالدلالات والشاعرية والدرامية، إن فن السينوغرافيا لا يقف عند حدود خشبة المسرح بل يتجاوزها إلى مظهر المكان كله من الخشبة إلى الصالة، إذا كان بعض هذه الجوانب جزءا من المكان المسرحي))[1].

والسينوغرافيا يمكن أن تتجاوز البناء المسرحي، أي يمكن أن تخرج إلى الهواء الطلق، ((وتهدف إلى التأثيث والتزيين، وترتيب عناصر الديكور والأثاث والإكسسوارات والإطارات والهدف إبراز وإضفاء البعد الرمزي على خشبة المسرح))،[2] ويمكن أن تتحول دلالة العلامة السينوغرافية داخل الخشبة فتؤدي الأشياء أكثر من وظيفة، فقد يكون شباك النافذة سجنا، وقد تتحول العصا إلى حصان..

2- النص الدرامي رسالة صوتية للعرض المسرحي:لكل مسرح لغته الخاصة بغض النظر عن خصوصيتها، وبغض النظر عن شكلها، أو المستوى الذي كتبت به، وما يهم المتلقي الذي يحضر العرض ليس اللغة المنطوقة فحسب، بل يبحث عن كل جزئية انطلاقا من الكلمة إلى الإشارة والإنارة والديكور، أي يبحث عن تلاحم كل هذه العناصر، فيما يسمى

---

[1] _ ينظر عمر الرويضي: سيميائيات المسرح،ص:75، 76

[2] – المرجع نفسه، ص77.

بالرسالة المسرحية((حينما نتحدث عن نص المؤلف تقصد به النص الدرامي، حيث نفكر بوعي أو بدون وعي، في الجانب الأدبي من المسرح، وكأننا بعملنا هذا نصنف المؤلف في خانة الكلمة، في حين نصنف المخرج في خانة الحركة، فيبدو الأمر كما لو كان هناك مبدعان لكل منهما اختصاصه، غير أن كل منهما يكمل الآخر، ولا يمكن الاستغناء عن النص الدرامي أو تعويضه إلا استثناء، ويعرف بكونه بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص، ومن عمليات ترابطها وتقاطعها وتقابلها وتكراراها تتكون وحدة منسجمة تبلور مجمل رؤية الكاتب، لأن عناصر النص هي اللغة والسرد والغناء والإشارات ، في حين أن عناصر العرض هي النص والأداء والمناظر والملابس والإضاءة والموسيقى التصويرية))[1]، هذا النص عبارة عن أداة في يد الكاتب المسرحي يفصح فيها عن الرسائل التي يود تبليغها، ومن خلالها يحدد ملامح الشخصيات الاجتماعية والنفسية...ولابد هنا الفصل بين النص الأصلي والنص الذي يحتوي على الإرشادات المسرحية.

3- الممثل: علامة أو سند:

يعتبر الممثل هو العنصر الرئيس في العرض المسرحي، الذي يتكون من عناصر عدة أهمها جسد الممثل الذي لا يمكن الاستغناء عنه،لأن كلاهما مرتبط بالآخر، الممثل بالجسد، والجسد بالممثل، وتكمن أهميته في نقطتين،حسب عمر الرويضي،وهما:

[1] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص78-79.

– الممثل هو العنصر الوحيد الذي يبحث الحياة في المكونات الأخرى، فلا معنى لها في غيابه.

– لأن الممثل هو الحامل للخطاب المسرحي، وهو من يدير الحوار، ويعمل على الأحداث، وحتى المتلقي لا يمكن أن يتصور عرضا بدونه، إذن فالجسد هو العنصر الأهم في الخطاب المسرحي.

((الأكيد أن الممثل هو أهم مكونات العرض المسرحي التي لا يمكن الاستغناء عنها، نظرا لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى الجمهور، ولا يمكن أن يقوم المسرح إلا على عاتقه ووجوده الإلزامي لقد كان الجسد وتعبيره أو "لغاته" دوما قضية أساسية بالنسبة لجماليات العرض، وإذا كان الجسد يخضع للمسرحة فإن استعماله مسرحيا من لدن الممثل يتموضع في نطاق أسلوبين للعب: التلقائية والمراقبة المطلقة، أي بين جسد طبيعي تلقائي وجيد/ دمية يقوده ويحركه منتجه الروحي، وهو المخرج المسرحي، ونظرا للأهمية التي يحضى بها جسد الممثل، وأهمية اللغات الصادرة عنه، بشقيها: اللّغوي (لغة الحوار) والإشاري (الحركة والإيماءة) وجدنا أنه من الضروري الاستناد إلى بعض التجارب الغربية التي اعتمدت مدارسها الإخراجية على الجسد باعتبارها عنصرا أساسا يمكن الاعتماد عليه في غياب العناصر الإخراجية الأخرى شريطة الإيجاز، ومن هذه التجارب "قسطنطين ستتيسلافسكي"، جيرزي كروتوفسكي، وأنطونين أرطو)).[1]

4- الديكور علامة أولية:

[1] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص80-81.

– يعتبر الديكور من أهم العلامات البصرية في المسرح، ويمتاز الديكور بتأثيره الهائل على بقية العناصر المسرحية الأخرى ـ في رأي الرويضي ـ لأنه:

– يدل على المكان والزمان.

– يترجم الحالة النفسية في المواقف والأحداث.

– لأنه الحيز التشكيلي الذي يحيا في النص، ويساعد الممثل على التعايش مع العمل.

((وباستطاعة الديكور أن يحدد مكان الحدث وزمانه، لأن مكان الأحداث يحتم مسارا معينا ومختلفا على الحوار بين نفس الشخصيات، ويمثل الديكور تحديدا مسبقا لماهية المكان وطبيعته، وينقلنا في الزمان مباشرة إلى العصر الذي تجري فيه الأحداث، بغض النظر عن الأبعاد المادية المحسوسة للفراغ، غير أنه في بعض العروض المسرحية قد تجري الأحداث خارج نطاق الزمان والمكان، وقد ساعدت مجموعة من الشروط الموضوعية على تنامي الوعي بقيمة الديكور، وتطورت تقنيات اشتغاله على الركح...الديكور أداة فعالة، وذات قيمة عليا في يد مخرج العرض إذ يعتبر جزءا من الموقف أو الحدث، وله دور حاسم وفاعل في عملية الإخراج بحد ذاتها، باعتباره عنصرا من عناصر اللغة المسرحية، لها دلالتها في تفسير الكلمات تفسيرا بصريا محسوسا وبإمكان المخرج أن يستخدم خطوطه وألوانه في توجيه أنظار الجمهور إلى ما يسمى في اللغة المسرحية بالتركيز البؤري، والتكوين البصري المسرحي ليس ساكنا، بل هو ترتيب متغير دائم الأشكال، ويتميز بمركز متحرك باستمرار لبؤرة الاهتمام، والديكور مما فيه من خطوط وألوان من العناصر التي يمكن للمخرج أن

يستخدمها لتوجيه أنظار المشاهدين إلى ما يريده))[1]، ويعتبر الديكور لغة لكنها أكثر شمولية من الكلام، وهو يرتبط مع عناصر أخرى كالإضاءة ليشكل معها ما يعرف بالعمل المتكامل أو العرض في صورته النهائية الذي نجد به جمهورا يقرأ هذا العرض وفق مدارس واتجاهات معينة.

5- الإضاءة: علامة شكلية مصاحبة: هي علامة تعبيرية مثلها مثل الديكور مثلها مثل الخطابات الفرجوية الأخرى، التي تخلق مع غيرها الفرجة المسرحية، وتحقق بذلك الفن والجمال، وقد اهتم بها الكثير من المخرجين ـ حسب الرويضي ـ نظرا لدورها في تشكيل العرض وإيصاله إلى المتفرج، ومن أبرز المخرجين نذكر السويسري أدولف آبيا والإنجليزي "إدوارد كوردن كريك"، وتتعدى الإنارة دورها في إضاءة الديكور والممثلين، وذلك من خلال إبراز ملامح الممثل وجمالية الجسد، ولها نفس القدرة على التعبير مثلها مثل الموسيقى وباقي العناصر الأخرى، ((وقد سمحت الإضاءة ببروز إدراك جديد للفضاء المسرحي، والإمكانيات التي تتيح استثمار أبعاده ومنح مواصفات جديدة للديكور و للمثلين أنفسهم، فامتلك المخرج المسرحي أداة جيدة للتحكم في الفضاء المسرحي وتشكيله بحرية أكبر "وبدأت الإضاءة تؤثر في كل مكونات السينوغرافيا وأدوات العمل المسرحي وتضفي عليها ملامح متنوعة خلال العرض المسرحي الواحد، إلى أن أصبحت فيما بعد نسقا خاصا مستقلا ليستطيع خلق أثر جمالي دون لوازم المسرح الأخرى»، لقد حققت الإضاءة في المسرح، تقدما هائلا (وفتحت الأفاق أمام العرض المسرحي، مطاولا عناصره كلها من الملابس والمكياج إلى حركة

[1] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ، ص85.

الممثل، والسينوغرافيا بعامة، وتضافرت وسائل تقنية، ورؤى جمالية لابتكار تجليات الإضاءة، لتتجاوز ثنائية النور والظلام، أو الظل والضوء لتلج باب لغة قادرة على التعبير، بل قادرة على إنشاء بلاغتها الخاصة بعيدا عن البلاغة اللغوية التي لم تعد تغوي المتفرج، وتعمل الإضاءة باعتبارها إحدى نظم العلامات في سينوغرافية الصورة المسرحية، على تأكيد الممثل عما حوله لإبراز أهمية الدور الذي يقوم به، أو إذا كان الدور لشخصية حالمة أو تأملية بما تلقيه الإضاءة عليه من ألوان خضراء أو زرقاء، أو كانت الشخصية صاحبة فعل جنسي أو دموي بما يسقط عليها من ألوان حمراء)[1]، وللإضاءة وظيفتين هما:

_ إضاءة مكان العرض والممثلين (الفضاء المسرحي) وهي هنا ذات وظيفة عملية.

– إضاءة تعبر عن الخيالي والمجازي، وتدخل في بنية الأحداث وهي وظيفة جمالية.

ومن أهم أنواع الإضاءة المسرحية والسينوغرافية أذكر: الإضاءة الأفقية، الإضاءة العمودية، الإضاءة المتوهجة، الإضاءة المتوازية، والإضاءة المتناوبة، والإضاءة المركزة، والإضاءة الشاملة والإضاءة المتوازنة[2]، كما توجد إضاءة أرضية وأخرى علوية، وهناك إضاءة زمنية ليل، نهار...

الأزياء: لغة تصنيفية: هو الشكل الخارجي للممثل، وهو علامة بصرية نكشف من خلالها على حالة الممثل من ناحية العمر، والوضعية الاجتماعية، وطريقة التفكير، والحالة النفسية، والثقافية، وكيفية تعاملها في المجتمع...ونجد هذه الأزياء مختلفة منها ذات الأصالة، ومنها

---

[1] – المرجع السابق، ص87.

[2] – انظر: محمد تهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص97–103.

المعاصرة وفي العموم لها وظيفة أساسية تتمثل في التعريف بالشخصية وسنها وعملها، وعندما يتحدث الرويضي عن اللباس: فإنه يضعنا أمام أزمنة طويلة من أنماط اللباس واختلافه بين الرجال والنساء، ومن عصر وآخر، وبين مختلف الطبقات الاجتماعية، فلباس المدينة غير لباس أهل الريف، و تقاليد وأعراف المدن، تختلف تماما عن تقاليد الأرياف، وتقاليد أهل الشمال تختلف عن أهل الجنوب، ولباس أهل الجبال غير لباس ساكني السهول، وهكذا ((ومن خصوصية الزي، الإشارة إلى هوية الشخصية ثم إلى مركزها ومرتبتها بين بقية الشخصيات، كما من شأنه أن ينقلنا عبر الزمان، ويتجلى ذلك بقوة في الأعمال التاريخية، ذلك أن تحديد الفترة التاريخية التي يتناولها العمل المسرحي يبنى عليها تحديد نوع وطراز الملابس تلك الفترة تحديدا دقيقا، لتضفي على العمل صفة المصداقية، وتضيف إليه الجو المناسب إلى جانب ذلك "فإن الملابس تحمل جانبا بصريا مهما، يدخل في التركيبة" التشكيلية للعمل ككل، مهما اختلفت نوعية العرض واتجاه المخرج للأزياء دور بالغ الأهمية في المسرح، منذ نشأته وحتى اليوم، ويرجع ذلك بالتأكيد إلى أنها العنصر البصري الأول في التعبير عن الشخصية في العمل الدراسي، لا يضاهيها في ذلك عنصر آخر، فهي ليست نوعا من الزخرفة الإضافية للعمل، بل هي جزء من الديكور بوصفها عناصر حية لها دلالتها في دعم أداء الممثل أثناء تقمصه وبالتالي (وظيفة الملابس وظيفة جمالية معرفية،لأنها جزء من نسيج شامل من العرض المسرحي، فلا تقصد لذاتها وإنما ما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض، لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى)).[1]

[1] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، المرجع السابق، ص91-92.

وهناك أنواع كثيرة من الملابس، منها الحديثة والقديمة ومنها أزياء الخلاعة والمجون (العري) ومنها أزياء واقعية طبيعية وأخرى "فنطاستيكية" وغيرها،ويرى الرويضي أن هذه الأزياء مجتمعة تسهم في خلق عنصر الإدهاش، كما تدل على جدلية القيم، والتناقضات كما تعبر عن الأحداث والمواقف، وهي في الأخير تساهم في بلورة وخلق الشخصية المسرحية، التي تترك انطباعا لدى المتلقي (المتفرج) فور صعودها على خشبة المسرح، الكاهن أو زي السلطان اللذان ويمثلان الشخصيتين كزي في ذهن المتفرج.

الماكياج: لغة نفسية:هو أيضا علامة بصرية تظهر على وجه الممثل، وتغير ملامحه، ولا يستعمل من أجل الحفاظ على بشرتنا من أشعة الشمس، أو من الوقوف أمام عدسات الكاميرات، بل يوظف حسب الرويضي من أجل إخصاب العرض المسرحي وزيادة المتعة في الفرجة، ومن جهة أخرى فهو بعكس طبيعة الشخصية، والقناع الذي تختفي خلفه وتبين وظيفتها داخل العمل المسرحي، ((وقد يكون الماكياج جزئيا أو كليا، طبيعيا أو اصطناعيا، وقد يكون لغويا أو بصريا، إن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق الركح، ويعتبر أهم ميسم في مسرح "النو" و"الكابوكي" اليابانيين، ومسرح "الكاطاكالي" الهندي و"أوبيرا بكين" الصينية... بالإضافة إلى أنه عامل يساعد الممثل على الإندماج فوق المنصة مع عناصر العرض الأخرى، يمنح الماكياج (دور الملامح المميزة للشخصية والتي تعطيه صيغة واقعية أو غير واقعية، فيحدد الممثل بخطوط ماكياجه واقعية الشخصية، بما يتوافق مع عمرها، وحالتها الصحية وموقفها الطبقي)، وإذا كان الماكياج في المسرح يعني

إضافة بعض المواد على وجه الممثل، أو جسمه لتحقيق المقاربة، فإن هناك من الأدوار المسرحية التي تستدعي إزالة الماكياج كالانتقال بها من مرحلة عمرية إلى أخرى، ومن بيئة اجتماعية ووظيفية إلى أخرى))،[1] وهو لا يوظف اعتباطا كما يظن البعض، وفي توظيفه يختلف حسب مستوى كل شخص وثقافته، وفئته العمرية، وبيئته الجغرافية، فالمرأة الآسيوية في ماكياجها تختلف عن المرأة العربية، والمرأة العربية تختلف أيضا في ماكياجها عن المرأة الأوروبية، وهو يستعمل في الغالب قصد تجميل صورة الشخصية أو تقبيحها.

- **المؤثرات الصوتية: قيمة مضافة:**هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية، للإيهام بالمحيط الصوتي الذي تدور فيه الأحداث، وقد تكون طبيعية أو مصطنعة تحكمها قواعد موسيقية أو أغان ممزوجة بلغات مختلفة، ورقصات متعددة أو قد يؤديها الممثلون، أو تكون خلف الكواليس، وقد ترتبط بالحدث على الخشبة أو يحدث خارج الخشبة، وهي تقوم بوظائف دلالية أذكر منها:

- الإحالة على زمان الحدث، كدقات الساعة لتعيين الوقت، وأصوات الطيور دلالة على فصل الربيع...

- محاكاة الأشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث من قبيل رنين الهاتف، وصوت السيارة، أو طلقات الرصاص التي تدل على الحرب...

[1] - عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص91-92.

– وقد تؤدي وظائف رمزية من قبيل الآذان الذي يحيل على الديانة الإسلامية، والنواقيس الدال على المسيحية.[1]

كما تشير بعض الأصوات وتحيل إلى دلالات زمنية، كصوت المطر، والرعد دلالة الشتاء، أو تحديد المكان من خلال المناخ، أو تحديد بيئة الفعل من خلال الأصوات، كأمواج البحر، وطيور النورس، وصوت السفن كدلالة على مدينة ساحلية وهكذا، وهذا كله من أجل العمل على إنجاح العمل المسرحي ((يلعب المؤثر الصوتي أهمية قصوى في نجاح العرض أو فشله، إذ من مزاياه أنه يساعد ويكشف الحالة المزاجية والنفسية للشخصية أو يكون بديلا استعاريا والشخصية هي التي تضفي على المؤثر الصوتي معناه، بما يرفعه من دلالته الأيقونية أوالمؤشرية إلى علامات استعارية للموقف النفسي للشخصية إلى جانب المؤثرات الصوتية، تصنف الموسيقى ضمن المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي وخلق توتره الدرامي وكشف صراعه وتوضيح لمسرحه الدرامي، وتساهم كثيرا في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العرض والمشاهد، وغالبا ما نستفتح المسرحية بـ"برولوج" يكون بمثابة "جينيريك" جمالي تمهيدي يؤشر على بداية العرض المسرحي، أو قد تتخلل الموسيقى مشاهد المسرحية وفصولها وحواراتها أو تكون في خاتمة العرض لتعلن تراجيديتها أو كوميديتها أو الخلط بينهما، وتلعب الموسيقى دورا هاما في إنجاح العروض المسرحية، خاصة في العروض الغنائية والاستعراضية والمؤلفة خصيصا لها، وقد تكون

[1] – انظر : محمد تهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص107–109.

معدة من تسجيلات جاهزة))[1]، وتؤدي الموسيقى وظائف سيميائية كثيرة في العرض المسرحي نذكر منها:

- **وظيفة إعدادية:** حينما تلعب الموسيقى دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخييلي.

- **وظيفة تعبيرية:** من ذلك الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج، فيوحي مقطع موسيقى بالحنان أو القلق أو...

- **وظيفة تأثيرية:** تتمثل في الإحالة على مكان جغرافي أو عصر من العصور، كأن تحيل مقطوعة موسيقية على بلد معين أو ثقافة مثل عربية، هندية، صينية...

- **وظيفة حكائية:** حينما تستعمل لتمييز شخصية عن الشخصيات.

- **وظيفة تركيبية:** عندما نستعمل الموسيقى للتشديد على موقف من الموافق الدرامية، أو لمصاحبة التطور السيمائي والدرماتورجي للحدث.

وتكون صلة وصل بين مكونات العرض، تملأ الفراغات، بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس بين الفصول واللوحات.

- **وظيفة شعرية:** فهي لا تكتفي بمصاحبة الحدث في العرض المسرحي، بل تميل إلى خلق أثرها الخاص، والتأثير في حس المتفرج ووجدانه، بغض النظر عن مكونات الحكاية.[2]

-**الجمهور المسرحي والقراءة المتباينة:**الجمهور في المسرح هو ما يعرف بالمتلقي، أو

---

[1] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص93.

[2] – ينظر : محمد تهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص105-106.

المرسل إليه، وهو طرف أساس في عملية التواصل التي تتم أثناء العرض بين خشبة المسرح والصالة (الجمهور)، فالمتفرج داخل الصالة وجوده فقط هو إعلان ضمني في رغبته في التواصل، ولذلك فهو مجبر بفك رموز العرض المسرحي، وكل ما يحدث على الركح ((يتلقى المتفرج العرض المسرحي في شكل شفرات لغوية وأخرى فنية، ولكي يفهم التعبير اللفظي يجب أن يكون على علم بلغة والتخاطب أو النسق اللغوي الذي تبناه النص الدرامي، كذلك الأمر بالنسبة للفن مثلا، يجب أن يكون المتلقي مستعدا لفهم التعبير الفردي للممثل، أو لغته الخاصة أو لغة أي فنان آخر...تتم عملية التلقي على النحو الآتي تقريبا: (عندما نسمع كلاما نفصل عنه كل ما هو فردي، ولا يثبت إلا ما هو واقعي اجتماعي في الجملة أو الجمل التي سمعناها) إن الجمهور في قاعة المسرح ركن مهم في العملية المسرحية ككل، وصاحب فعل لا يقوم العرض من دون وجوده، وعمله هو أن يدخل ضمن العرف الذي يكتبه باعتباره فردا أو جماعة، لأن التلقي عموما يعرف باعتباره قضية جدلية، تحتضن مرور النشاط بين الإنتاج والتلقي عبر وساطة التواصل، ويفهم من خلال معنى مزدوج يمتد إلى الاستقبال والتبادل في الآن نفسه، ومعرفة ما إذا كان المتلقي بتلقي نصا بطريقة ملائمة، تتوقف على قبول هذه المعطيات الأولية، وينتج عن هذا القبول، ضرورة قيام المتفرج بحل خطابات العرض السمعية والبصرية))[1].

[1] – عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص95.

ومن خلال ما سبق يمكن قراءة عناصر العرض قراءة سيميائية[1] بداية من سيميائية الممثل الذي يرتبط بأنساق بصرية[2]، وأخرى سمعية، وهناك أنساق أخرى في العرض مرتبطة بالفضاء أي الخشبة، الديكور، الإنارة والإكسسوارات، وأخرى مرتبطة بالسمع كالموسيقى والمؤثرات الصوتية،ومنها أنساق أخرى ترتبط بالعرض كالألوان والأشكال والشم واللمس والذوق، وأنساق أخرى ترتبط بالجمهور أو المتلقي الذي يفك كل الشفرات والرموز السابقة، ويشكل بها قراءة للعرض المسرحي، من خلال ما تنتجه له ثقافته ومعرفته ومدى تحكمه في العلامة.

السيمياء إذا هي لعبة الهدم والبناء، ولا تهتم بدراسة المضمون، ولا دراسة الكاتب (قائل النص) وتركز اهتمامهاما في رأي الرويضي على: كيف قال النص وماذا قال؟ أي شكل للنص؟،أي أنها تهتم بدراسة الأشكال والمضامين، وتتبني على طريقتين هما: التفكيك، والتركيب، قصد إعادة النص من جديد، فهناك بناء أولي هو النص المكتوب ثم يأتي بعده نص العرض، بما يضفي عليه المخرج والسينوغراف من تغييرات، وترتكز السيمياء على ثلاثة مبادئ أساسية هي:

1/التحليل المحايث: ويقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي وعليه فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

(1) أحمد شرجي:سيميولوجيا الممثل..ثقافة الأداء والمؤدي،مجلة دراسات الفرجة،العدد الثالث 2016 ص:4

(2) فاضل سوداني:تداعيات الذاكرة البصرية المطلقة لجسد الممثل المرجع نفسه،ص:70

2/تحليل بنيوي: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، ومن هذا يمكن القول أن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام متين من العلاقات، وهذا يؤدي إلى القول أن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها، ولذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر إلا ما كان منها داخلا في نظام الاختلاف تقييما وبناء، وهو ما نسميه شكل المضمون (تحليلا بنيويا)، لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما شكله ومعماره.

3/ تحليل الخطاب: يهتم التحليل السيميائي بالخطاب، أي تهتم ببناء نظام الإنتاج الأقوال والنصوص وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية، وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة.[1]

- السيميولوجيا في العالم العربي:

رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية

ظهرت السيميولوجيا في عالمنا العربي متأخرة عن نظيرتها الغربية عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الانتاجات المنشورة في أوروبا والدراسة على يد أساتذة السيميولوجيا في الجامعات الغربية((وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا (حنون مبارك، محمد السرغيني، سمير المرزوقي، جميل

[1] – جميل الحمداوي: المقاربة السيميائية، دنيا الوطن موقع إلكتروني: 2017/10/08
http// pulpit. alwatanvaice.com.23/12/2006

شاكر، عواد علي، صلاح فضل، جميل حمداوي، فريال جبوري غزول..)، أو عن طريق الترجمة (محمد البكري، أنطوان أبي زيد، عبد الرحمان بوعلي، سهيد بنكراد...)، وإنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب (محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو سعيد بنكراد، محمد السرغيني، سامي سويدان...)، أو مقالات (انظر مجلة علامات ودراسات أدبية لسانية وسيميائية بالمغرب، ومجلة عالم الفكر الكويتية وعلامات في النقد السعودية ومجلة فصول المصرية..ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية والفنية والسياسية..على ضوء المنهج السيميائي انجزت بالمغرب وتونس وهي لا تعد ولا تحصى)).[1]

وقد وقع النقد السيمولوجي العربي في عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية في ترجمة المصطلح الغربي sémiolgie–sémiotique وقد أشار عبد الله بوخلخال في أحد الملتقيات إلى هذا الأمر حيث أحصى خلال محاضرة في أحد الملتقيات ما يقارب عشرين ترجمة للمصطلحين، وقد نادى الجهات المختصة بضرورة توحيد المصطلح، وقد عد الباحث يوسف وغليسي أكثر من ثلاثين مصطلحا عربيا مقابل مصطلحين غربيين ((ستة وثلاثون مصطلحا عربيا (وما خفي عنا سيجعل الأمر أعظم!) في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبيا أي أن المعادلة الغربية (2=02) انتقلت إلى الوطن العربي بشكل لا يمكن أن يكون إلا مشوها (2=36!!!) ومن الطريف أن

[1] – جميل الحمداوي: المقاربة السيميائية.

تندك "الأعراضية" وسط هذا الركام، لتكون تعبيرا ضمنيا أمينا عن إسهال مرضي فتاك بالفعل الاصطلاحي العربي، وهذه الترجمات السبت والثلاثون هي بعض أغراضه!)).[1]

وقد حاول العرب أن يقابلوا مصطلح "علم الدلالة" مع المصطلح الأجنبي sémontique وهو أمر مؤسف في رأي وغليسي، لأنه انعكس سلبا على هذا المفهوم، ثم عاد ليظهر من جديد تحت تسمية مقابلا لمفهوم آخر هو "السيميوتيكا" وليس السيمنتيكا، كما كان وفي الكثير من الكتابات العربية تتداخل الاختصاصات، وتسود الفوضى ويلتبس الأمر على القارئ، يقول وغليسي أن عادل الفاخوري يتحمل بعض هذا الوزر، لأنه طلع على القارئ العربي سنة 1985 بكتاب سيميائي مهم، لكنه جعل علم الدلالة عنوانا له، حيث إن كثيرا من القراء يجتزئون بعنوانه الكبير، ولا ينتبهون إلى عنوانه الفرعي الخفي (علم الدلالة عند العرب– دراسة)مقارنة مع السيمياء الحديثة[2].

وما لاحظ جميل حمداوي على هذه التطبيقات السيميائية،((أنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونة والأبعاد الإديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء، أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها – تبقى في اعتقادي– تحصيل حاصل بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية والأسهم التواصلية، ولكن الفائدة قليلة جدا تتمثل في لعبة التفكيك والتركيب دون الحصول على معارف جديدة ما عدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة، ويلاحظ أيضا أن هذا المنهج السيميائي يقف عند

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي: 108.

[2] – المرجع نفسه، ص108.

حدود الملاحظة والوصف ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه اللذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبي))[1].

لكن علم السيمياء تغير ابتداء من 1970، واستبدل بمصطلح آخر أطلق عليه (علم الدلالة)، ويرى وغليسي أن موريس جعل علم الدلالة جزءا أو قسما من علم السيمياء، لكن الأمر يختلف عند العرب فقد أطلقوا عليه تسميات عدة،فيها الكثير من التلبس بالمفهوم العربي القديم لهذا المصطلح، وحتى مجمع اللغة العربية أطلق عليه تسمية أخرى لم يحترم فيها البعد التداولي، ولم يسر وفقها نقادنا العرب((وقد قادنا الفضول إلى معرفة المصير العربي لمصطلح "sémantique"، بعد تجريده من مقابلة "علم الدلالة" وتمحيص هذا المقابل ثانية للسيموتيكا، فألفينا "علم المعنى" عند عبد الكريم حي، وسميرة بن عمو و"علم الدلالات" عند سمير حجازي و"الدلالة" عند المسدي، و"علم المعاني" في (المعجم الموحد للمصطلحات اللسانية)، وعند مبارك مبارك وهي ترجمة شائكة لأنها تلبس هذا العلم الغربي الجديد بلبوس علم عربي قديم يشكل أحد الأقسام الثلاثة للبلاغة العربية، دون مراعاة الفوارق بينهما في الزمان والمكان والموضوع) مثلما ألفينا عبد العزيز بن عبد الله ويصطنع "علم الدلالاتية" تارة، و"علم السيمياء، تارة أخرى"، (والترجمة تعيد مشكلة علم الدلالة مع السيميائية إلى أولها!)، بينما وجدنا معجم اللغة العربية بالقاهرة يثبت مصطلحا إشكاليا آخر هو "السيمية" والمؤسف أن هذا المصطلح رغم أنه قد قرر سنة 1962، إلا أن لا أحد أخذ به (وهذه إحدى مشكلات المجامع اللغوية التي تحرص على النقاء اللغوي وتدير ظهرها

[1] – جميل حمداوي: المقاربة السيميائية.

للبعد التداولي)، ومن جهة ثانية فإن هذا المصطلح ويلتبس بصيغة النسبة إلى مصطلح سيميائي آخر (séme) في شكله المعرب المألوف عند عامة السيميائيين العرب (التحليل السيمي L 'Analyse sémantiqre) الذي يتداخل مع نتيجة الاقتراح الجمعي (التحليل السيمي L 'Analyse sémantique)![1].

والشيء نفسه حدث مع المصطلحات الأخرى يضيف يوسف وغليسي، وخاصة تلك الموجودة داخل المسارد والقواميس، وانتقلت بعدها إلى الممارسات النقدية، ((وحين تقدمنا إلى مصطلحات أخرى تحيل على علوم فرعية،تنتمي إلى العائلة الدلالية الواحدة من طراز (sémaciolgie) و(sémaciographie) و(sématologie) اصطدمنا بخليط اصطلاحي لا يكاد ينتهي، فالمصطلح الأول من هذه المصطلحات الثلاثة –مثلا– الذي يعني بتطور دلالات الألفاظ، إذ يدرس الدلالات المختلفة للدال الواحد، وهو أحد أقسام علم الدلالة وجدنا "معجم مصطلحات علم اللغة الحديث" يترجمه بنفس الترجمة التي ترجم بها المصطلح السابق (sémantique) وهي علم الدلالة (وهذا سقوط شنيع في هوة المشترك اللفظي) مثلما وجدنا "علم المعاني أو الدلالة عند مبارك مبارك الذي يقدم له مفهوما خاطئا في معجم يفترض أنه متخصص: «هو علم ينطلق من الرمز إلى تحديد الفكرة»!!! بينما ينقله المسدي إلى علم "الدلالة" وآخرون إلى علم المعاني اللفظي" أو "علم تطور دلالات الألفاظ"، وهكذا يختلط الحابل بالنابل وينتقل الخلط من داخل المسارد والقواميس إلى فضاء الممارسات النقدية والعلمية، حيث نقرأ مثل هذا الكلام المغلوط في كتاب لباحث متميز (لا يهمنا علوم

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص110–111.

تخصصه في هذا المجال، لأنه أقحم نفسه خارج فضائه الحيوي!) "يقف اليوم علم الدلالة، أو علم العلامات أو السيميوطيقا (!) (...) وإنما يهتم علم الدلالة بالعلامة، والتي يسميها البعض بالرمز أو الدال (!...) حيث تتهاطل المصطلحات مترادفة ومسوية بين مفاهيم متمايزة"))[1].

وقد استعمل العرب تسميات أخرى تقابل لفظ السيمياء منها "السيماطيقا" والدلائلية، وعلم الأدلة كما شاع عند آخرين مصطلح "عناصر السيميولوجيا"،(("أما السيماطيقا" التي أوردها سمير حجازي في سياق ترجمته لمصطلح (systeme sémiotique) بـنسق سيماطيقي فيبدو من قوله في دلالات السياق "وهي عبارة سيمانطيقية"، أنه حاول أن يجري "السيماطيقا" على نسق "السيمانطيقا"، وقد كفانا الدكتور المسدي شر هذه "السيماطيقا" حين نعت بنيتها الصوتية بأنها "على غاية من الهجنة في أصواتها ومقاطعها"، وأما الدلائلية (وما يتبعها من دلالات وعلم الأدلة وعلم الدلائل) فتشيع بصورة حصرية في بعض الكتابات المغربية إلى درجة أن أحدهم وهو الدكتور التهامي الراجحي الهاشمي، قد ألف قاموسا سيميائيا بعنوان "معجم الدلالة" 1985 وقبله كان – ولا يزال– محمد البكري من أشد المتشيعين لمصطلح "الدلائلية" الذي اقترحه منذ نهاية السبعينيات، كما يقول: «وميزة هذا اللفظ أنه متجانس ومع دال ومدلول ودليل وتدلال (sémiosis)» [!].فضلا عن جدته التي تجعله قادرا على تحميل دلالات جديدة بدون أن تعيقها حمولات تقليدية وتراثية، كما هو الحال بالنسبة للفظ "سيمياء" في حين محض للسيميولوجيا مصطلح علم الدلالة على نحو

[1] – المرجع السابق، ص112.

ما فعل حين ترجم كتاب "بارت" الشهير: (Eléments de sémiologie) إلى "مبادئ في علم الدلالة"!، في وقت شاع على ألسنة الآخرين باسم "عناصر السيميولوجيا")).[1]

غير أن عبد المالك مرتاض يشمئز من استعمال مصطلح "دلالة" للسميوتيك، ويتفق مع هذا الرأي المسدي لأن مصطلح "دلالة" لا يدخل ضمن نطاق السيميائيات، بل هو أقرب إلى علم المعاني،وفي ذلك يعلق يوسف وغليسي قائلا:((يشمئز باحث بحجم عبد المالك مرتاض من معادلة «دليل: signe» بدعوى أن الدليل غالبا ما يتصرف إلى معنى قريب من البرهان، وإذن من الدلائلية» في صيغتها المنسوبة إلى الجمع، ولا يرى فيها سوى (مصطلح يفتقر إلى تأسيس من الوجهتين اللغوية والمعرفية جميعا)، ولسبب آخر يشاطره المسدي الرأي بل الرفض لكل مشتقات مادة (دل- دلالة) في المجال السيميائي، التي أدخلت مصطلحات من مصطلحات علوم اللسان في غير موطنه لأن مادة الدلالة بمشتقاتها قد تكرست لعلوم المعنى (...)، فكان في استعمال مادة الدلالة للتعبير في الساميوتيك إحراج للغة وإدخال للضيم على ألفاظها) باعتبار أن مادة (س،و،م) هي المكرسة أصلا لعلم العلامات"))[2]، وقد واكبت هذه الجهود في وضع المصطلحات الوضع السليم، جهود أخرى حاول أصحابها الابتعاد عن المفهوم القديم للسيمياء (الفراسة، الخرافات، المعارف السحرية) إلى استعمال مصطلح السيميولوجيا والسيموطيقا، وقد دافعوا عنها دفاعا مستميتا، ومن هؤلاء: صلاح فضل، عبد الله الغذامي، محمد عناني وغيرهم، وقد سبق وأن ذكرت أن

---

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص113.

[2] – المرجع نفسه، ص113.

الجهود الأولى كانت عبارة عن مقالات منشورة في الدوريات المتخصصة في مختلف جامعات العالم العربي، ودعوات أخرى كانت منشورة في المعاجم والقواميس، وقد شاع استعمال مصطلح "سيمياء" أو "سيميولوجيا" في بلدان المغرب العربي أكثر من المشرق لأسباب كثيرة لعل أبرزها احتكاك المغاربة بالتجارب الغربية، بفعل المثاقفة، والتأثر بالقراءات النقدية بمختلف مناهجها، والتأثير اللغوي الكبير، غير أن هذا لا ينفي اجتهاد النقاد المشارقة في قراءة النص المسرحي/ العرض قراءة سيميائية وفق ما يقتضيه هذا المنهج لكنها في الغالب قراءات نظرية، ركزت اهتمامها حول الشروط والعناصر المكونة لهذا المنهج في المسرح العالمي وكيفية تطبيقها على المسرح العربي، ومن هذه التجارب أذكر "دريني خشية" الذي ترجم كتاب "في الفن المسرحي" لإدوارد جردون كريج، والذي دعا من خلاله القارئ العربي إلى ضرورة التخلي عن الأدب الاجتماعي الواقعي الذي أوغل في رسم الواقع بكل جزئياته حتى غدا فنهم ساقطا،وقلدهم في ذلك المخرجون فهوت إلى الحضيض تلك الأعمال ((والعجيب أن العيوب التي شن عليها المؤلف حملته لا تزال هي داء المسرح العياء، ولاسيما في مصر وفي مقدمة هذه العيوب إغراق كل المشتغلين بالمسرح عندنا في حمأة المذهب الواقعي وفرعه النغل غير الشرعي، المذهب الطبيعي...فالمؤلفون يغرقون إغراقا قبيحا في وصف الحياة عندنا وصف فتوغرافيا يهوى بالجمهور إلى القاع، وقلما يرتفع بهم إلى القمة.. والمخرجون يضاعفون ما رسمه المؤلف قبحا بتجسيم ما يضطرب به هذا القاع من أمراض وعلل، ويلجأون دائما إلى كشف العورات المستورة التي لا تصلها بالفن صلة، وهم يفعلون هذا في مبالغة تصدم الذوق، وتغثي النفس وتنفر عين الفنان..ويأتي الممثلون

فيغرقون هم كذلك في تقليد المرضى الذين يحيون في هذا القاع البائس، وهم لا يكتفون بتقليدهم، بل يبالغون في هذا التقليد تلك المبالغة التي تخرجهم عن حدود المعقول بحجة أن هذه هي الصنعة المسرحية الحقيقية، والصنعة الحقيقية المسرحية من هذا كله براء، والفن الحقيقي بريء من هذا البلاء))[1]، هكذا كان واقع وحال المسرح في مصر، بما في ذلك التأليف والتمثيل والإخراج لذلك دعا دريني خشبة إلى التخلي عن المذهبين الواقعي والطبيعي لصالح الفن والأخلاق المسرحية، باختصار فالكتاب الذي ترجمه عبارة عن دواء، الكل في حاجة إلى فهمه ووعيه، والعمل به يقول:((ليس هذا الكتاب إذن كتابا تعليميا..إنما هو إيحاء وإلهام لرفع الفنان حيثما كان، وأيا كان هذا الفنان من فناني المسرح..مؤلفا أو مخرجا أو ممثلا أو عاملا من الذين لا يراهم الجمهور، وإن كان يتوقف على جهودهم معظم ما ينعم به الجمهور من ثمرات مسرحية..والتسامي به على أوضار المذهبين الواقعي والطبيعي..الكتاب دعوة ملهمة إلى لباب الفن المسرحي والأخلاق التي يجب أن يتخلق بها العاملون بالمسرح..إنه رسالة مسرحية وليست نحوا مسرحيا..إنه جرعة من الدواء تشفي المغرورين وأدعياء الفن ومن ينتسبون إلى المسرح ظلما والمسرح منهم براء، ولعلنا أحوج الأمم إلى فهمه ووعيه))[2]، وهذا كله كان بتشجيع من وزارة الثقافة في مصر، وقد حاول دريني خشبة من خلال ترجمته أن ينير بعض الجوانب الخاصة بالمنهج السيميائي من غير

---

[1] – في الفن المسرحي: إدوارد جوردن كريج: ترجمة دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2000، ص15.

[2] – في الفن المسرحي: إدوارد جوردن كريج: ص16

أن يعلم (المترجم والمترجم) من خلال حديثه عن الممثل النموذجي*، من خلال صوته، وتنسيقية الحوار مع غيره... ولابد له من البصيرة، كما أن للقناع والملابس دورها في إبراز شخصيته، كما تحدث عن المخرج وصنع البروفات وواجباته، وأيضا كيفية صنع المناظر والحركة، وأعطى أمثلة عن شكسبير، وهي إشارة جزئية إلى بعض الملامح السيميائية التي يجب أن تتوافر في المسرح المصري على وجه الخصوص، وإذا عرجنا على المسرح العراقي وجدنا واحدا من دعاة السيمياء، وهو باسم الأعسم من غير أن يصرح بها مباشرة، واستعان في ذلك من خلال الكشف عن عناصرها، وفي ذلك يقول:((إن الثابت في الخطاب المسرحي الأصيل يوصفه فعالية تواصلية دينامية هو التحول النوعي للأنساق اللفظية، وغير اللفظية المنتجة لمنظومة خطاب العرض المسرحي، ولذلك فإن السمة الغالبة على الخطاب المسرحي (خطاب النص ونص العرض) هي الدينامية المشروطة بتغير الأنساق العلاماتية السمعية والبصرية والحركية ومداليلها التأويلية والجمالية المعتملة في ذهن المتلقي والتي تعمل الدوال على إثرائها))[1]، وقد خصص مبحثا كاملا للحديث على سلطة العلامة في الخطاب المسرحي، وقد دعم ذلك بمثال عن المخرج "صلاح القصب"((إن العلامة لا تقتصر على أحد مقومات الخطاب، بل إن سينوغرافيا العرض تشكل برمتها فيضا هائلا من العلامات إلى جانب خطاب النص الذي تلعب فيه العلامات دورا استراتيجيا في تصعيد

(*) – ينظر عدد خاص، مجلة دراسات الفرجة، ملف العدد: الممثل بوصفه معرفة وقوة في المسرح المعاصر، العدد الثالث نوفمبر 2016.

[1] – باسم الأعسم: الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص07.

القيمة الجمالية والدلالية .إن تنوع وتعدد العلامات المبثوثة في منظومة خطاب العرض، يزيد من تشابك المداليل وكلما تحررت العلامة أكثر من وجودها الطبيعي المألوف، فإنها تغدو أكثر دينامية، وإن اتصالها بعدد من الشفرات المقترنة بمرجعياتها المتغايرة يرجح فاعلية العلامة ودورها النشيط في مد جسور الاتصال مع المتلقي بوصفه شريكا رئيسيا في إنتاج خطاب العرض المسرحي، لاسيما على وفق الطروحات الحداثية))[1]، ثم يستعرض بعدها سلطة التشكيل في الخطاب المسرحي من خلال حديثه عن خطاب العرض الذي يتحدث فيه عن العلامات البصرية ذات الطابع التشكيلي وفي ضوء الجدول الذي اقترحه "تاديوز كاوزان" لدى تحليله بنية خطاب العرض المسرحي، تتضاءل فعالية الأنساق اللفظية (خطاب النص)، فيما تتركز أكثر هيمنة سلطة العلامات البصرية ذات الطابع التشكيلي في بيئة المشهد المسرحي، الأمر الذي يرجح الرأي الذي يقر بمقدار الإفادة التي حصدها الفن المسرحي من التشكيل بوصفه خطابا فنيا لصيقا بالخطاب المسرحي منذ أمد طويل، وتستعير مكونات الخطاب المسرحي (خطاب العرض) من الفن التشكيلي العناصر الرئيسية في المدرك الجمالي (اللون، الظل، الضوء، الخط، الكتل، المساحات، الملمس...) يقصد إنتاج الصورة الكلية لنص العرض، بل إنها تآزر الأسس الفنية في المقاربة الإخراجية لبعث جمالية التكوين بما يضمن استجابة المتلقي أن ما يميز الخطاب المسرحي هو التحول

[1] – المرجع السابق، ص24.

النوعي في الأنساق العلاماتية انطلاقا من كون العرض المسرحي فعل سينماتيكي على حد قول "رولان بارت".[1]

أما في لبنان فنجد خالدة سعيد، قد بدأت تدعو في كتابها "الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحية" إلى ضرورة التجديد في المسرح، والبعد عن تلك القوالب الجاهزة، وقد أفردت بعض التطبيقات والنظريات الحديثة في الفصل الخامس من كتابها السالف الذكر، مع مسيرة التجريب التي قادها الشريف خزندار ومنير أبودبس وقاسم محمد وفرقة مسرح الحكواتي، ومما قالته على عرض لمسرحية "الطوفان" لمنير أبو دبس على سبيل المثال لا الحصر ((يهمني خاصة في قضية (الطوفان)ظاهرة صوتية ولعلها موسيقية، كيف فتحت الصوت الإنساني على مجالات خارج اللغة، على لغة ثانية عند حدود اللغة، لغة جسدية محضة، تعبيرية أولا تعبيرية لكن فالتة، هذا الصوت الفالت من اللغة من الحدود..الكلام الذي وضع على ألسنة الشخصيات هنا لم يعد مهما "لقد كان كلاما للجسد، فالممثلون كانوا في حال الانطلاق والإنشاء الروحي والهذيان الجسدي شخصيا أدهشني الممثلون أكثر مما أثر في النص))[2]، وخالدة سعيد في هذا الفصل "تقرأ العروض المسرحية، قراءة بصيرية بداية من عرض بغداد الأول بين الجد والهزل "لقاسم محمد" وفرقة مسرح الحكواتي، وقد توالت البحوث في مجال البصري للعرض المسرحي من خلال بعض المقاربات السيميولوجية انطلاقا من الإخراج المسرحي باتجاهاته المتعددة، ومحاولة قراءتها من طرف حازم عبد

---

[1] – المرجع السابق، ص33.

[2] – خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2008، ص277.

المجيد إسماعيل الذي ألف كتابا سماه (المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي)،تطرق فيه إلى النظرية الجمالية، ثم تطرق إلى اتجاه ستنسلافسكي وكروتوفسكي وآبيا وفاغنر وكريك وتادوش كانتور وخصائص الإخراج عند كل واحد منهم، ثم تعرض إلى الاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي أردفها بتحليل عينات عن هذه الدراسة((وصفوة القول إن القيمة الفكرية والمفاهيم الجمالية إذا ما تم صياغتها أو بلورة تنظيراتها في سياقات فكرية أخرى، ولاسيما الفنية المسرحية تحديدا فإنها تشكل علاقة إضافية لتقويم الطابع التشكيلي والتطبيقي لتلك الرؤى التخيلية والمنهجية ضمن أطر كل اتجاه إخراجي وهذه العلاقة يؤكد تعميق الفكر الجمالي الإخراجي إلى سياقات فلسفية، على وفق بناء وتشكيل العرض المسرحي))[1].

ويعرض نفس المؤلف (حازم عبد الحميد إسماعيل) كتابا آخر خصصه أيضا للإخراج المسرحي، أطلق عليه اسم إستراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف جسد الممثل، تناول فيه بالدراسة لاستراتيجيات الجسد، وجسد الممثل، وكيفية صنع الفضاء، وقد ركز بشكل كبير على جسد الممثل، يقول:((والجسد البشري هو حضور متغاير في البيئة وهو أساس إنتاج نسق التواصل من خلال اللغة والتعبير والحركة، وإذا ما توفرت فيه الأدوات الملائمة لهذا التعبير بشكلها المثالي وهي (الفكر والإرادة) فلا يمكن الاستدلال عن قيمة حضوره الجوهري ولاكتشاف خواصه الداخلية والحقيقية في تكوين شبكة العلاقات الإنسانية

[1] – حازم عبد المجيد إسماعيل: المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي، دار أفكار، سورية، دمشق، ط1، 2016، ص10.

اتجاه نفسه، وهو الأساس في تحريك الجسد والصوت بسرعة لإيصال المعلومات والحاجات والرغبات فالمسرح هو من المحددات المهمة والوسائل المنفردة لإيصال تلك الرسائل وفق أدوات خاصة للعرض المسرحي بعناصره المختلفة والمتخيل والفكر المؤسس لواقع الفضاء ومساحة إنتاج الصور والتعبير، لذا فهو المساحة المناسبة التي يمكن لفكر المخرج أن يرسم تشكيلاته وتعبير قنوات الأدائية ضمن جسد قادر على صنع حرفية العرض من خلال الجسد))[1]، ومن الباحثين الذين أسهموا في الكشف عن علامات الممثل داخل العرض المسرحي، أكرم وليم آراميا من خلال كتابه "علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي" وفي ذلك يقول:((الانطلاق من افتراض يتماشى مع أهمية الممثل وضرورته كمتصدر حي في نطاقات علامات العرض المسرحي، حيث تنطلق هذه الفرضية على توكيدها هل إن البث العلاماتي للممثل في أدائه التمثيلي يحقق هدفه في توصيل رسالة خطاب العرض المسرحي الشاملة، أي توصيل الفكرة الفلسفية لخطاب العرض المسرحي؟ ليتبنى على هذا الأساس هدف الدراسة كصياغة تسعى للتعرف على علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، ولنكشف عن علامات أو إشارات العرض المسرحي البصيرية والسمعية وعلائقها المتعددة والمتنوعة لعلامات خطاب الأداء التمثيلي بغية خلق وحدة متكاملة في الإرسال والاستقبال في العرض المسرحي))[2].

---

[1] – حازم عبد المجيد إسماعيل: استراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف جسد الممثل، دار أفكار للدراسات والنشر، سورية، ودمشق، ط1، 2016، ص7–8.

[2] – أكرم وليم أرميا: علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، دار أفكار للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2016، ص87.

وقد جاءت هذه الدراسة في جانبها النظري لتبحث في مفهوم العلامة والكشف عن أبرز النظريات التي تناولت العلامة، وكذا كيفية تحليل العلامات في العروض المسرحية من خلال خصائصها ووظائفها.

وقد تناول في المبحث الثالث الخطاب التمثيلي ((البحث في خطاب الأداء التمثيلي بعده نسق سيميائي دال وعنصر فني ديناميكي فاعل وهام يتعالق في بنية خطاب العرض المسرحي مع مجمل العناصر الفنية المنتمية إلى أنساق فنية أخرى والمكونة لهذا الخطاب كون الممثل باثا رئيسيا لرسالة خطاب العرض المسرحي المحملة بشفرات وإشارات أو علامات الممثل الحي الذي يسعى عبر عدة صيغ فنية كي (يقترب) أو يتماهى مع الآخر (الشخصية) من خلال صيغة (الإنشاء) بوساطة قدراته الجسدية والتعبيرية المرتكزة إلى منظومته السمعية والبصرية))[1]، وهذا يكشف أن للعلامات دورها البارز في العروض المسرحية من الوجهة الدلالية، وللعلامات خصائص تميزها، فإن لها وظائف متنوعة تتفاعل مع بنية العرض المسرحي، فتؤثر وتتأثر((وهذه الخصائص والوظائف العلاماتية هي التي تطيع العرض المسرحي وعناصره المختلفة بسمات يكتسب من خلالها حقيقته السيميائية، فالعرض المسرحي شق سيميائي دال يتوافر على أنساق علاماتية أو إشارية أو لفظية سمعية وبصرية تنتمي إلى فنون عديدة (النص الأدبي وفن الإلقاء، والشعر والحركة، والإيماءة،

[1] – المرجع السابق، ص09.

والرقص (الكوريوغراف) والموسيقى والمؤثرات الصوتية والإثارة والأزياء، والماكياج، والإكسسوار))[1].

أما في سوريا فنجد عبد الفتاح القلعة جي الذي خصص جزءا مهما من كتابه (المسرح الحديث– الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل) لدراسة العناصر السيميولوجية من خلال العناصر التالية: مسرح الجسد المسرحي، الرقص المسرحي، المسرح الصامت وغيرها ((كان لابد لفناني ما بعد الحداثة من البحث عن لغة أخرى وجدوها في الجسد، لقد أدت حركة تحرير الجسد إلى اعتباره كائنا محترما مكرما مستقلا له إبداعه وله لغته الخاصة التي يستغنى بها عن اللغة الملفوظة المثقلة بالقيود الارثية والاجتماعية، وقد انتهى ذلك إلى ظهور المسرح الراقص وهو يختلف كلية عن المسرح الاستعراضي يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص باعتبار أن الجسد بتاريخه ورموزه وإيماءاته عالم معرفي قائم بذاته له كيانه المستقل إنه يتمحور حول فزيائية الجسد وتحريره من خلال إطلاق الطاقة الكامنة فيه، والتعرف على الجذور والطقوس الفطرية والبدائية بهدف التجريب والتطوير لطرح شكل مسرحي جديد من خلال البحث في الجسد عبر حركيته وصوتيته وتواجده في الفضاء المسرحي لتقديم مسرح مستقبلي يتجاوز الواقع من أجل هدمه وإنتاج واقع جديد مؤنسن))[2].

أما فيما يخص المغرب العربي،فنبدأ من الجزائر من خلال الباحثة طامر أنوال في كتابها (المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي) فقد خصصت

---

[1] – المرجع السابق، ص35–36.

[2] – عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012، ص171.

الفصلين الأخيرين لدراسة سيمياء المسرح من خلال الحديث عن تعريف السميولوجي وبنية النص المسرحي، والفعل ووظائفه ثم الحبكة و الحوار و الحكاية وغيرها ، وخصصت الفصل الأخير للحديث عن نظام الكودات والجسد والفضاء المسرحي وغيرها وكل هده العناصر مجتمعة تتفاوت لتكون العرض المسرحي ((إن دمج العلامات المتباينة على مستوى العرض و دراسة التداخل بين هذه العلامات كأن يتحول الممثل – الجسد – إلى كرسي أو تمسي الدمية طفلا يمنح العلامة حقلا خصبا يتجاوز حدود المنطوق إلى عوالم الإيحاء و الإيهام ، حيث تتحول كل الأشياء على الخشبة وتمنح دلالات ووظائف قد تفتقدها في الواقع العادي ، والمتفرج الذي يدخل قاعة العرض المسرحي يعرف ويفترض أن الشيء مهما كان بمجرد ظهور على الخشبة تدخل عليه عملية التحول.))[1] .

أما في المغرب الأقصى فنجد أول المبشرين بالاتجاه السيميولجي، هو عبد الرحمان بن زيدان من خلال كتبه (أسئلة المسرح العربي) و(التعريف في النقد و الدراما) و (الطيب صديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة) ففي الكتاب الأول " أسئلة المسرح العربي " خصص الجزء الأول منه " دراسة تطبيقية للطيب صديقي و الاحتفالية من خلال مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" ثم حلل ظاهرة الاحتفال بالصوت و الصورة من خلال مسرحية " تاريخ المدينة" لنفس المؤلف ، يقول عن الطيب صديقي المخرج: ((إن الصديفي يتحكم في انتباه الجمهور فيركز على ما هو بصري- أحيانا وعلى ما هو سمعي أحيانا أخرى – ونجد أن الحيل المسرحية قد احتلت مكان الديكور الوصفي الذي وجدناه في مسرحية " مومو بوخرصة" أو 'مسرحية "بوكتف" للمرحوم عبد الصمد الكنفاوي ... مما جعل الحركات في مسرحه ذات تنوع وفير وخصب ولم يعرف تماما وحتى الآن"[2] أما في كتابه " التجريب في النقد و الدراما " فقد خصص مبحثا للسميولوجيا من خلال حديثه عن قضايا التأسيس النظري للسينوغرافيا العرض المسرحي. وتحدث عن إشكالياتها ثم تحدث عن

[1]– طامر أنوال : المسرح و المناهج النقدية الحديثة ، ص:247-248

[2]– عبد الرحمان بن زيدان : أسئلة المسرح العربي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع الدار البيضاء ط1 1987– ص:67

العلاقة المكانية والبصرية بين الدراما والمسرح والمتفرج ((في فن السينوغرافيا صارت كينونة وهوية العرض المسرحي قائمة على الحيز البصري الذي يمنح مكوناته ومقوماته من النص المغلق للمؤلف ومن النص المفتوح للمخرج قبل انغلاق و اكتماله زمن العرض))[1] وخصص كتابا منفردا للطيب صديقي "المخرج المتعدد في صناعة الفرجة"، تناول فيه الطيب صديقي والاحتفالية من خلال ديوان "سيدي عبد الرحمان المجذوب" و الاحتفال بالصوت و الصورة في مسرحية " تاريخ مدينة ،"وهو توسعة لما ورد في كتابه " أسئلة المسرح العربي" وقد تحدث هنا على بعض العناصر السيميولوجية مثل: المونتاج ، وعن دلالات الفرجة وتجلي الفرجة – الإخراج المسرحي التمثيل وغيرها، ومما قاله عن هذا الأخير((إن ممثلي الصديقي كانوا يتبعون طريقة واضحة في التمثيل تريح وتساعد المتفرج على تتبع الأحداث كما تساعده على ملاحظة حركاته المسرحية لأن تمثيله يعبر عن لعبة تقدم للجمهور ، وليس نصا مسرحيا مؤلف متخصص يقرأ بطريقة باردة))[2].وقد خصص محمد الكغاط في الباب الثالث من كتابه "(بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات) مبحثين الأول خصصه للعرض المسرحي في التيارات الغربية ،وخصص الثاني للعرض المسرحي في التيارات العربية ، وهي إشارات خفيفة تعرض فيها لأهم النقاط التي ركز عليها الرواد في عروضهم المسرحية وتأثر هذا العرض بالسينما والإذاعة، وغيرهما ((كما تأثر النص المسرحي العربي باتجاهات العروض المعاصرة تأثر كذلك بالسينما والتلفزيون والإذاعة فاعتمد بدوره على الاسترجاع ،والمواقف المتعددة والصور السينمائية والصور الثابتة ....))[3]

---

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد و الدراما مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء – المغرب : ط1 2016 – ص 103 .

[2]– عبد الرحمان بن زيدان: الطيب صديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة منشورات الإسماعيلية الكبرى – مكناس – المغرب – ط1 –2016 – ص 39.

[3]– محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالغرب من البداية إلى المانينات دار الثقافة للنشر و التوزيع الدار البيضاء " ط1 – 1686 – ص: 303 .

ومن الباحثين الآخرين، نجد عبد الرحمان بن إبراهيم في كتابه" الحداثة والتجريب في المسرح" تناول فيه مفهوم الفضاء في المسرح الملحمي التجريبي،ثم مفهوم الفضاء النصي وفضاء الممثل عند ستانيسلافسكي، ثم تناول مفهوم الفضاء في المنظور الاحتفالي، وكذلك الإخراج والممثل عند كل من عبد الكريم برشيد، ومحمد مسكين من خلال تأثرهما بالمسرح البريختي، وخلاصة ما ذهب إليه تتجلى في ((أن ما هو أدبى لا ينسجم مع طبيعة الفعل المسرحي وأن التمسرح لا يتحقق إلا بتحويل الكتابة الأدبية المقروءة ‘لى كتابة مسرحية فرجوية ، وهو ما يفهم منه – على المستوى العلمي –أن النصوص الأدبية المقبولة مسرحيا أو القابلة لمنطق التمسرح (الراوية مثلا)لا بد أن تفقد هويتها لتكسب خصوصية بديلة.))[1]

كما تعرض محمد فراح في كتابه "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية و الممارسة النقدية" إلى قراءة محمد بهجاجي قراءة سيميولوجية من خلال العرض ، وقراءة أخرى للنص يقول:((تلك الصعوبات و المشاكل التي اعترضته وهو يقوم بمحاولة قراءة بعض الأعمال المسرحية نصوصا كانت أم عروضا، مثل صعوبة الانتقال من قراءة النص إلى قراءة العرض وفي حالة عرضه مرات متوالية يصبح المتلقي/ القارئ إزاء عروض أخرى مختلفة في الزمان و المكان وفي المعطيات المادية و التقنية و الأدبية.))[2]

ويخصص عبد الواحد بن ياسر مبحثا عنونه ب :" المسرح بين النص و العرض " ثم ذكر وسائل الاتصال الجماهيرية التي تساهم في صناعة الفرجة ومنها الصورة ((تأتي الصورة إذن في قلب الفرجة ، بل إنها قلبها النابض وعمودها الفقري ، بل إنه لا وجود ولا قيمة لفرجة بدون صورة .))[3]

---

[1]– عبد الرحمان بن براهيم : الحداثة و التجريب في المسرح ، إفريقيا الشرق المغرب ط1.2004–ص–157

[2] – محمد فراح: المسرح امغربي بين أسئلة الكتابة الابداعية و الممارسة النقدية دار الثقافة ، الدار البيضاء ط1 2000 –ص– 85

[3]– عبد الواحد بن ياسر : عشق المسرح –دراسات نقدية ، منشورات دار التوحيدي الرباط ، ط1 2011– ص : 69 .

أما عبد الواحد عوزري فيتطرق إلى الإخراج المسرحي المعاصر من خلال أسئلة المفهوم والوظيفة والتطور ،وكيف تغيرت وظيفة المخرج، وكيف تطورت من مجرد إرشادات إلى علم قائم بذاته منهجه السيميولوجيا من خلال العرض [1]لا ننسى أنه قبل ظهور المخرج كانت الفرق المسرحية مسيرة من طرف ممثلين نجوم ، الشيء الذي جعل المسرح تقترب في بعض تجلياته من عملية التسلية . وهنا ينبغي الإشارة إلى ثلاثة عوامل كان لها دور حاسم في تطور اشتغال ومفهوم الإخراج .

الأول : تطور الكتابة المسرحية

الثاني: تطور التقنيات المسرحية

الثالث : ظهور وتطور مهن ملحقة بالسينوغراف، ومصمم الإضاءة ...[2]

ومن الكتب التي تخصصت فعلا في دراسة السيمولوجيا وكرست كل جهدها لشرح عناصرها كتاب" مدخل لقراءة الفرجة المسرحية" لمحمد التهامي العماري،الذي تناول فيه جمالية العرض المسرحي، وقراءة العرض من خلال الأنساق المرتبطة بالممثل والفضاء ، وعلامات بصرية أخرى عابرة للأنساق، وعلامات أخرى إدراكية كالعلامات الشمية والذوقية واللمسية ((إن المسرح باعتباره شكلا من أشكال الفرجة يعد ملتقى لعلامات متعددة ، منها ما هو سمعي ، ومنها ما هو بصري ، ومنها ما هو شمي ، كالعطور و البخور ...ومنها ما يتصل باللمس و الذوق ... مما يفرض على المتفرج استعمال قنوات حسية عديدة بشكل متزامن أثناء التلقي: بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة و المتزامنة إلى وحدة متلاحمة دالة))[3]

ومن الكتب المتخصصة الأخرى أذكر كتاب "سميائيات المسرح إمكانيات المقاربة وحدود الاقتحام" الذي تناول من خلاله محمد الرويضي المقاربة السميائية للمسرح، ثم تناول إشكالية

---

[1] – ينظر عبد الواحد عوزي : تجربة المسرح دار تويقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط1 : 2014 –ص: 68

[2]– محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، دار الأمان ، الرباط ط12006–ص : 25.

المصطلح،وتعرض للاتجاهات السميائية ،وأردفها بالجوانب التطبيقية، ومما جاء فيه : ((هذا الكتاب هو محاولة للكشف عن دور العلامات المسرحية في نسج علاقات تواصلية واضحة بين الخشبة و الصالة وكيف يمكن إدراك دلالة العرض المسرحي وفق الأنساق السيميائية خاصة النسق البصري و اللساني ، كما يمكن أن تتسائل عن نوعية العلاقة التي يمكن أن تربط بين مختلف هذه الأنساق ، هل هي علاقة تفاعل وتكامل أم هي علاقات تفسير وتدليل ؟ إن الأشكال الذي يضعنا فيه التصور النظري ، هو ذاك المتعلق بالبعد التطبيقي للمقاربة السيميائية ، فإذا كانت السيميائيات بمفهومها العام و الخاص تنتج جهازا مفاهميا فيه الكفاية الوصفية و التفسيرية ما يمكن من مقاربة مجموعة من الظواهر اللسانية وغير اللسانية ، فإن السؤال المفترض في هذا العمل يتصل أساسا بكيفيات التطبيق و الممارسة في هذا السياق ، يمكن أن نطرح الإشكال التالي : كيف يمكن مقاربة العرض المسرحي سيميائيا ؟))[1]

يضاف إلى هذه الجهود المجلات والدوريات المتخصصة، وأعمال الملتقيات والمحاضرات الجامعية كلها أسهمت بشكل واضح في تحديد المصطلح، وفي بعض الأحيان تشعبه وتعدد مفاهيمه، والخلط بين المصطلحات في أحيان أخرى، وقد ركزت هذه الدراسات في أغلبها على:

1- الجانب النظري،وشرح مصطلح السيمياء، والسيميولوجيا والفرق بينهما وأسسها ومرتكزاتها ،وجهود الغرب والعرب في استنبات هذا المنهج في المسرح العربي .

2- الخلط بين المصطلحات – سيميائي- سيميولوجي- دلالي ...مما انعكس سلبا علي الدرس المسرحي وتطبيقاته علي النصوص والعروض المسرحية .

[1]- عمر الرويضي :سيميائيات المسرح ص:5

3- إن مفهوم العلامة عند الغرب يقابله نفس المفهوم عند العرب في الدلالة والاستعمال، غير أن العرب لم يهتدوا إلي تطويره والعمل به بعد الأوائل ونقلوه مباشرة على الغرب ثم راحوا بعد ذالك إلي الحديث عن وجوده عند أسلافهم العرب، وذكروا المفاهيم المختلفة له وكيف وجد، والعلوم التي استخدمته وأبرز أعلامه ومفهومه عند كل علم .

4- افتعال الفروق الدقيقة بين مفهومين هما في الأصل والاستعمال واحد،وهما السيميولوجيا والسيميوطيقا، فهما متقاربتان في المعنى، وإن اختلفنا في المنبت الجغرافي، ومهما يكن بينهما من فروق تبقى السيميولوجيا تصور نظري، والسيموطيقا إجراء تحليلي وتطبيقي .

5- للسيميولوجيا علاقة وطيدة مع علوم أخرى كثيرة منها اللسانيات والفلسفة وعلم النفس ، والسوسيولوجيا والمنطق والفينومينولوجيا (فلسفة الظواهر) كما لها علاقة بالانثربولوجيا كتحليل الأساطير والأنساق غير اللفظية ، أما السميولوجيا فترتبط من حيث المنهج بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى والمسرح والسينما والتشكيل كما ترتبط بالشعرية و النحو والبلاغة ، وكذلك بالهرمونطيقا ودراسة الكتب الدينية المقدسة

6- تهتم السيمياء بالتواصل، وذلك من خلال دخولها عالم الاتصال ووسائله المتعددة ، بما في ذلك اللباس والكتابة والكلام ودخلت في شتى مناحي الحياة السياسية والاقتصادية و الثقافية وحتى النفسية .

7- دخول السيمياء للمسرح يعود إلى "حلقة براغ" ثم تطورت تطبيقاتها في المسرح لما تمتاز به من غنى وخصب وتنوع في العرض المسرحي، ما بين السمعي والبصري والإدراكي، وهو بذلك يكشف أثناء التحليل المسرحي على القدرة الفائقة لهذا المنهج في تحليل الخطابات الأكثر تعقيدا ، وهذا ما يؤدي في النهاية إلى اختلاف قراءة العرض المسرحي عن قراءة الأعمال الأدبية الأخرى كالشعر والرواية و القصة ..

8- توظيف العرب للسيمياء في تحليل العرض المسرحي ومقاربته ، كانت تعتمد في أغلبها – إن لم أقل كلها – على ما رسمه الغرب لها من أطر وعناصر، لم يتجاوزه العرب إلى تحليل خصوصية الدلالة العربية في ارتباطها بالموروث العربي و الديني .

9- كثر استعمال مصطلح السيميولوجيا في وسائل الاتصال وبقية العلوم الأخرى ، في حين قلت هيبته في المسرح ، ودراسته وفق نفس العناصر- السينوغرافية جعل من تحليل تلك العروض مجرد إعادة لنفس الخطابات بنفس الطريقة ونفس العناصر .

وهذه بعض الملاحظات التي رأيت أن أذكرها في هذا الفصل لإنارة فكر القارئ بما توافر لي من عين ناقدة وبصيرة نافذة لا ازعم أنني سجلت كل الملاحظات لكن حاولت أن أكشف أغلبها حتى تتضح الرؤية، ولتكريس هذه النظرة اخترت نموذجا تحليليا وفق هذا المنهج اخترته بما توفر لدي من مراجع دون أن أجتهد في هذا التحليل لأنه في الأساس يعتمد على التطبيق، وهو حضور عرض مسرحي، ومقاربته وفق المنهج السيميائي/ السيميولوجي.

النموذج : طعم الطين / رسالة حب : علاء الدين كوكش .

نظرا لطول هذا التحليل وتعذر نقله كاملا آثرت أن أتحدث عنه بشيء من الايجاز،بداية من البطاقة الفنية لهذا العرض مصحوبة بملخص مركز حول مضمون العرض .

البطاقة الفنية للعرض :

الفرقة : (مسرح أبعاد) من الدار البيضاء المغرب

مسرحية طعم وطين عن " رسالة حب " للكاتب السوري علاء الدين كوكش .

- الإعداد و السيتوغرافيا و الإخراج : عبد المجيد شكير .

- تشخيص : سناء الدقوم ومصطفى قيمي

- إضاءة : عبد الفتاح لمكشط .

- موسيقى و مؤثرات صوتية : مصطفى وردي .

- ملابس و مكياج : فتيحة سايح .

- المحافظة و إدارة الخشبة : يوسف شكير .

- اللغة المستعملة : العربية الفصحى

- مدة العرض : 60 دقيقة .

- بدعم من وزارة الثقافة و بالتعاون مع المركز الثقافي كمال الزيدي ، و المركب الثقافي ثريا السقاط .

- إنتاج : مسرح أبعاد شراكة مع المركز الوطني محمد الخامس .

- مسرحية " طعم وطين" هي العمل التاسع لمسرح أبعاد بعد مسرحيات :(الجسر ، حلم ليلة دم ، الهشيم ، يوم من زماننا ، بروتوكول ، كلام الليل ، نيكاتيف ، ظل الغزال) ، ويبقى القاسم المشترك بين كل هذه الأعمال أنها قدمت باللغة العربية الفصحى.[1]

- **ملخص مضمون العرض :**

تبدأ أحداث المسرحية من اللحظات الأخيرة كانت غرق سفينة سياحية ، وكان من نتائجها لقاء فجائي على ضفاف البحر في جزيرة مهجورة بين امرأة من " بلاد الرخام " ورجل من بلاد " الحجر" باعتبارهما الناجيين الوحيدين من الحادث ، فالمرأة ممثلة مشهورة تدعى " مرمر" والرجل عامل بسيط على ظهر الباخرة يسمى " صخر" يجد الاثنان نفسيهما وجها لوجه في مكان محايد ، ويحمل كل منهما أحقادا للآخر ف" مرمر " من أرض الرخام تحمل

[1] – عمر الرويضي : سيميائيات المسرح ص : 101

الضغينة لأهل" أرض الحجر " وترى أنهم آدميون أجلاف ، أوغاد ،وإرهابيون يتربصون بأرض الرخام وأهلها أما " صخر " فهو ذلك العامل من أرض الحجر ، يعادي بلاد الرخام ويعتبر أهلها متكبرين يحتقرون بلده وأهله ،وأن عجرفتهم وتكبرهم بسبب الأحقاد و الصراعات التي تطالهم .

كل منهما يحمل تهما للثاني ويهاجمه ، الأول يفتخر ويتطاول و الثاني يشمت و يستهزئ ، يستمر الصراع في قالب درامي لا يخلو من حس فكاهي راق ، وهو الصراع الذي سينتهي بينهما حين يدركا أن الطين هو أصل الحجر والرخام – منه تولد الحجر – ومنه يتشكل الرخام – ومن ثم لم يعد هناك مبرر لعجرفة الرخام ولا لصلابة الحجر ورغم تباين الانتمائين تصير الجزيرة تماسا للقاء بين متناقضات ، ومجالا للبوح و التعايش ، لذلك يتمسكان بالعيش على هذه الأرض المحايدة .

وفي ظل القناعات الجديدة تمكن لهما أن يتخليا عن التعصب للاسم وللانتماء ويتمسكان بالإنسان في بعده المطلق و يؤمنان به حتى العمق لأنهما أدركا في النهاية جوهر الحياة ، وتذوقا معا طعم الطين.وفي النص الأصلي " رسالة حب " للكاتب السوري علاء الدين كوكش تتلخص قصته المسرحية بين عامل سوري وملكة جمال لبنانية في جزيرة نائية ومهجورة بعد غرق الباخرة التي كانا على متنها مع مجموعة من الركاب ، ويتناول علاء الدين كوكش في نصه المشاعر المتناقضة التي يخفيها أو يعلن عنها كل طرف اتجاه الآخر ، على خلفية الانتماء إلى البلدين المتجاورين ، وتداخل تاريخ العلاقة بينهما وصولا إلى اللحظة الاستثنائية المشتركة التي يعيشانها على الجزيرة المعزولة عن العالم ، حيث تختلط المشاعر بين الحذر والخوف والكراهية المضمرة وصولا إلى الحب الذي يولد في آخر المسرحية ليؤكد أن قدر السوريين واللبنانيين الحقيقي و التاريخي هو الحب لا الكراهية .[1]

[1] عمر الرويضي : سيميائيات المسرح ص :103/102

وهو عرض ناجح علقت عليه الصحف و المجلات وكتبت حوله المقالات ، كلها متوهمة بفكرته وجودة إخراجه ، احترافية ممثليه ((في سياق التعليق على عرض مسرحية " طعم الطين" أتيح لنا الإطلاع على أزيد من أربعة عشر مقالا صحفيا – موزعة بين الصحف الورقية والالكترونية الوطنية و العربية ،وحين قراءة وتحليل هذه المقالات نلاحظ أن القاسم المشترك بينهما أنها نوهت بفكرة العرض ومضامينه وباحترافية اخراجه وبصدق أداء ممثليه))[1]

ولمزيد من الاطلاع علي المقاربة التحليلية السيميولوجية لهذا العرض لابد من العودة إلي كتاب"سيميائيات المسرح" ففيه تفصيل واف ،وشرح طويل يمتد إلي ثمانين صفحة ،يقف خلالها صاحب الكتاب علي السينوغرافيا وجسد الممثل والإيماءة والأزياء والمؤثرات الصوتية والإضاءة والماكياج .

السينوغرافيا والنص البصري:عاد الناقد الرويضي إلى الشريط المسجل للعرض المسرحي حيث يلتقى السمعي بالبصري، لينتج رسائل مثيرة تزيد من تلهف المتلقي لفهم خطاب الخشبة وتفكيك شفراتها، قبل أن تبدأ اللغة المنطوقة واللسانية بوظيفتها، ويذكر الناقد أن المتلقي يجد نفسه أمام مجموعة متنوعة من الأفعال والعلامات والإشارات، فهو يحدث تحديا في طريقة تلقينا للأشياء، وينزع الغشاء عن أعيننا ويبصر ما خفي عن عيوننا قبل ظهور الممثلين على الركح. ويقول الناقد أن دلالات العرض وإشاراته التي تحاول إشراك المتلقي في الحدث، أما الديكور فإنه لا يقوم بأي فعل في المسرح، فهو يشكل مجالا محددا والتقاء ذاتي، أما ما يربط الخشبة بالعالم فهي العلاقات التواصلية من خلال التواصل الذي يحتم الطرفين، وحتى الأفعال الصغيرة من همهمات التي يؤديها المتلقي هي من صلب العملية المسرحية، فالأكيد أن المتفرج قبل العرض، وهو جالس يطرح عشرات الأسئلة عن العرض الذي سيشاهده، وبهذا فإنه يخلق قيادة تربطه بالخشبة تسمى التواصل.

---

[2] – المرجع السابق ص: 103

وقد قدم له الناقد الرويضي قراءة سيمولوجية بداية من تقسيم النص الدرامي لهذا العرض إلى أربعة فصول، الفصل الأول يبدأ ب(بروليوغ) وضعه الكاتب ليقدم تصورا للمخرج. حول كيفية تنظيم الخشبة وهو يتصف(البروليوغ) بالاختزال، يقول (جزء من التلة تشرف على شاطئ جزيرة مرمر مستلقية من تعبها يدخل بعدها صخر مستطلعا المكان يلبس لباس البحارة ينتبه إلى مرمر يحاول إيقاظها..تقوم فزعة[1]

وقد حلل الناقد قطع الديكور الموضوعة على الخشبة بشكل عشوائي منها الطبيعية ومنها الاصطناعية ،وقد أثارت انتباهه قطعتان صخريتان كبيرتا الحجم تحيلان على مغارتين صغيرتين.

فالقطعتان الكبيرتان توحيان بالرهبة والخوف في نفس المتلقي وتعكس الإحساس بالغربة ،وقد رافقتا العرض حتى نهايته.

أما المغارتين الصخريتين فيهما غصنان حديثا للتقطيع، وطاولة بيضاء صدئة وبجانبها كرسيين بلاستكيين.. وهناك قطع أخرى كبيرة ذكرها الناقد كانت تؤثث الخشبة، وبتساؤل الناقد عن كل هذه العناصر على خشبة المسرح وعند دلالتها، وكيف استقبلها المتلقي، والأكيد أنها لم توضع اعتباطا.((وهي لا تغير إلا من خلال انشغالها مع كل عناصر العرض، وهنا يطرح الناقد سؤالا جوهريا، هو هل هذه العناصر كافية بالنسبة للمتلقي كي يدرك دلالات العرض ومضامينه المسبقة؟ ولا يمكن أن يكتمل الخطاب المسرحي إلا بحضور الكلمة/النص، أما الديكور فوظيفته إضفاء قدر من الواقعية على تلك الوقائع وتغريب المتلقي منها ويعلق الناقد على ذلك كل شيء على الخشبة يدور واقعيا الديكور والإضاءة، والمؤثرات الصوتية.. كل هذه الأشياء وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى، بمعنى آخر العرض المسرحي هو مجموع العلامات، فالممثل يمثل شخصية درامية والمشهد يمثل المكان الذي يتكشف فيه النص، والإضاءة المعتمة ترمز إلى الليل، وتدل

[1] عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص:110.

الموسيقى على الحدث... إذن وظيفته في الإشارة إلى شيء آخر)) [1] والأشياء الموجودة على المسرح لها وظيفتان: تتمثل الأولى في إعطاء وصف أيقوني للشخصيات المسرحية ولمكان العرض، والثانية تتمثل في الاشتراك في النعل الدرامي.

ويرى الناقد الرويضي أن كل ما هو فوق الخشبة موجه بالدرجة الأولى إلى المتلقي والهدف من ذلك هو خلق العلاقة التواصلية بين الركح والصالة أي بين العرض والمتلقي، وتأثيث الخشبة لا يتحملها المشرفون على العرض فقط، بل يتحملها المتلقي الذي يفترض فيه أن يكون على دراية بالشفرات الموظفة في العرض مسبقا، وحتى وإن كان العرض متقشفا بأنساقه العلاماتية وأدواته الفنية، لكنه يكون ذا قدر كبير من الثراء الدلالي الذي تتحقق من خلاله الاستجابة الجمالية، فالجمهور في بنية العرض المسرحي غير معني فقط بما يحدث على الخشبة، فوجود هذه الأشياء لها معنى محدد ووجود محدد تؤثر في الجمهور باعتبارها أشياء تختلف عما هي عليه في الواقع، وهذه الأشياء تلعب دور الإرشادات المسرحية بالنسبة للجمهور. أما في العرض فإنها تكسب ميزات وخصائص لا تتمتع بها في الحياة الواقعية، ويحدث ذلك بفضل الممثل الذي يبعث فيها الحياة ويغير دلالتها من دلالة إلى أخرى حسب حاجة الممثل، كما أن تنوع تلك الأشياء يؤدي تشابك الدلالات. وكلما تحررت العلامة من وجودها الطبيعي المألوف، أصبحت أكثر دينامية. إذن فالمتلقي أمام خطاب مسرحي أو علامة كبرى تتشكل من فنون بصرية سمعية حركية، والعرض لهذه الفنون يكون بوتقة تصريفها جميع العلامات السيميائية وتصبح أكثر دلالة، وتنوعا في التأويل حسب طبيعة المقاربة الإخراجية.

ويصفق عليها أثناء العرض ويبدي رضاه التام في ذلك، أو ردود الفعل هذه نابعة من توافق وتواصل مسبق مما يشاهده وإذا كان العكس سنشهد ردة فعل معاكس ومغاير، وصورة العرض لا تكتمل إلا حين يندمج السمعي بالبصري، أي التوافق بين ما يسمعه

---

[1] المرجع نفسه، ص111.

المتلقي وبين ما يراه. لأنها توهم المتلقي بالمكان الذي هو فيه، وهنا يكون المتلقي مهيئا لنقد العرض وفق المنطق التأويلي. وهذا يعني نجاح التواصل بين العرض والمتلقي. ولا يمكن الحكم إطلاقا على التواصل بين العرض والمتلقي في غياب الممثلين من ناحية، وقبل أن يبدأ العرض من ناحية أخرى.

ويرى الناقد الرويضي أن كثرة العناصر والمعطيات تؤدي إلى تعدد الاحتمالات، ومعها تكثر الدلالات مما يؤدي إلى كثرة التأويلات التي تعمل على تشويش المتلقي، لذلك يستحسن التقليل من الديكور قدر الإمكان، حتى يدرك الجمهور رسالة العرض بشكل صحيح، وهذا لا يعني أن يلجأ المخرج إلى الوضوح المفرط، لأنها تفقد العرض عمقه، وإنما تحافظ على مسافة يكون فيها المتلقي قادر على فك شفرات العرض بما يحقق الاستجابة الجمالية، فلا يجب أن يكون الوضوح المفضوح، أو الانغماس في الغموض، وقد أيد الناقد مجموعة من الملاحظات على هذا العرض في الجانب السينوغرافي أحاول إجمالها فيما يلي:

1- أن العرض بدأ مكثفا اعتمد فيه على السرعة والمفاجئة، وتوحيد كل العناصر التقنية في بوتقة واحدة من خلال الإضاءة وجسد الممثل ولغة النص كل ذلك سبب الدهشة والانبهار لدى الجمهور، الذي يزيد من تركيزه وانتباهه، حتى يتمكن من فك شفرات العرض.

2- تنمية النص المسرحي ومحتوياته من خلال شكل الفضاء المسرحي كمكون رئيسي ومن خلال الروابط التي قدمت وصفا دقيقا لعمل الشخصيات أثناء الحوار التداولي أو الجانبي امتثالا الميتانصية المرفقة بالمقاطع الحوارية، ومن ثم يتشكل الفضاء الدرامي مع النص وفواعله في جملة من الأنساق السيميائية التي تشكل رسالة غير لغوية أي تشكل ثلاث مستويات: مستوى الوظائف، مستوى الأفعال، ومستوى الإنشاء.

3- بناء الخشبة وخضوعها لتحديدات فيزيائية ومعمارية، صارمة لا يعني التحكم في دلالة العرض وفي حركة الشخصيات.

4- لجوء المخرج إلى توظيف قطع الديكور على خشبة المسرح من أجل إضفاء الواقعية على العرض.

5- إن البعد السيميائي للخشبة نستخلصه من كونها مكانا دراميا-أي أن الممثل ليس شخصا يتكلم ويتحرك على الخشبة وإنما وظيفته أن يدل على شخص ما في نص درامي.

6-قدمت لنا المعطيات الأولية للخشبة عدد لا متناهي من الدلالات أي أن الفضاء المسرحي لا يشكل فشاء التواصل فحسب بل موضوع هذا التواصل بين المتفرج والممثل حامل رسالة النص.

7-هناك ميزة في تحديد دلالة الأشياء المؤثثة للخشبة في هذا العرض من خلال خيارين:

الأول: تقوم بموجبه قراءة سيميائية دلالية للعناصر المادية المشكلة للخشبة مع إقصاء المكونات الأخرى المشكلة للعرض المسرحي كالإضاءة والمؤثرات الصوتية.

الثاني: يمكننا من خلاله تحديد دلالات تلك الأشياء أثناء العرض، وبناء على ماتعنيه المكونات الأخرى، ومن ثم تشكل هذه العناصر جزءا من رسالة العرض، وهذا غير صحي في نظر الناقد عمر الرويضي.

8- فضل الناقد الرويضي الخيار الأول لسببين: لأن دراسة تلك الأشياء منفردة يمكن التحكم فيها في عناصرها الحقيقية والأصلية غير المتغيرة. والثاني أن هذه الأضواء لا تحتفظ بدلالتها الأم أثناء العرض. بل تصبح متغيرة في إطار ما يسمى ديناميكية العلامة.

9- النظرة الأولية للخشبة تحمل المتفرج بعيدا عن البناء المعماري الجالس فيه، إلى جزيرة مهجورة لم تطأها قدم إنسان، توهم الخشبة المتلقي أنه أول الزائرين، وكل المؤشرات تؤكد ذلك من خلال ديكور الخشبة.

والناقد سبق وأن ذكر أن العرض مبدأ مكثف واعتمد على المفاجئة لكنه يعود عن رأيه سهوا أو قصدا-في قوله((منذ بداية العرض تطرح الخشبة على المتلقي أسئلة استفزازية تجعله قلقا

مما يشاهده- غير أنه يجد نفسه ملزما بانتظار ظهور أحد الممثلين كي يخلصه من التيه الذي يعيش فيه أمام هذه الديكورات الجامدة وأما الأشياء الصامتة))[1]

10- ولم يبدأ العرض المسرحي بإظهار الخشبة أولا، بل فضل مخرجه توظيف المؤثرات الصوتية وتقديمها على كل العناصر الأخرى المشكلة للعرض المسرحي، لاعتبارات يدركها المخرج أكثر من غيره، حتى يشد انتباه المتلقي سمعيا وجعله مركزا انتباهه على الخطة العرض الأولى قصد متابعة وخلق عنصر المفاجئة من خلال الإدراك بالصوت ثم بالصورة.

11- ظهور الخشبة بشكل تدريجي، ويعود ذلك للإضاءة، التي جعلت المتلقي يتحسس عناصر الخشبة بصريا وبشكل تدريجي حتى لا يتفاجأ بالكم الهائل من الرسائل التي تنتظر متلقيها، وقد يساء فهمها، وهذا ما ترك المخرج يحقق من خلالها اندماجا تاما بين المتلقي والخشبة من بداية العرض.

12- يرى الرويضي أن من خلال هذا العرض يظهر وعي مسبق لدى المخرج بمشاكل التواصل المسرحي، وما تشكله اللحظات الأولى للعرض في أية مسرحية، وبقدر ما تشد المتلقي إليك في بداية العرض بقدر ما تحقق انتباهه إلى نهاية العرض.

13- تظهر أهمية العناصر المؤثثة للخشبة من خلال إنتاجها لرسالة فكرية وجمالية يعبر بها بأشياء مادية واقعية، من أهمها الديكور، الإضاءة، المؤثرات الصوتية، التمثيل، الأزياء.

أما فيما يخص هذا النص الدرامي والرسالة الصوتية لهذا العرض، فيمكن أولا أن تعتبر أن النص الدرامي يتميز بازدواجية التواصل. لأننا أمام مرسل واحد وهو المتلقي، ومتلقيين/ مخاطبين اثنين في نفس الوقت هما (ممثل آخر ومتلق آخر هو (المشاهد العرض)، وفي التحليل أي نص مسرحي لا بد من وجود صعوبات، يضاف إلى ذلك أن كل نص مسرحي هو في جوهره خطاب أدبي متخيل ((لا يمكن تحليل نص مسرحي معين دون ذكر بعض الصعوبات التي تعترضه، والمتمثلة في كونه يعمل بوصفه بناء تركيبيا

---

[1] عمر الرويضي: سميئيات المسرح، ص 118.

تتشكل إلى جانبه علامات أخرى كالإضاءة والموسيقى.. ليشكلان في نهاية الأمر نسقا مركبا يشكل خطاب العرض المسرحي ككل. وعند الحديث عن سيميائيات النص نتحدث عن عنصر منفصل عن عناصر العرض الأخرى، ورغم هذه العزلة التي يمكن أن نفرضها على النص، إلا انه يمثل علامة كبرى، وبتأمل النص المسرحي الذي بين أيدينا، ويلاحظ في جوهره أنه خطاب أدبي متخيل جرى تطويعه لفعل المسرحية مع احتفاظه بالقيمة الدرامية التي تمثل العلاقة الدالة على تنامي الصراع الدرامي، فأضحى قريبا من منطقة التمسرح، وهو ما جعله حاملا لكم متنوع من العلامات المنتظمة وفق سياق محدد تمليه الطبيعة البنائية للنص نفسه وتحدده الضرورة الدرامية المشروطة بمنطق العرض والتلقي ضمن راهنية العرض، أو التواصل الذي ينبغي أن يكون حيويا ومؤثرا في المتلقي بنحو إيجابي، لقد مثل هذا النص دوما حكمة الاتصال الأساسية بين الخشبة والصالة))[1]

وقد اختار مخرج العرض(طعم الطين) اللغة العربية الفصحى باعتبارها خطابا منطوقا. وقد شكل مفارقة عجيبة؛ إذ إن شخصيات المسرحية أجانب لكن اختار لهم اللغة العربية ينطقونها بسلاسة وطلاقة ،وهو ما أثار لدى الناقد (عمر الرويضي مجموعة من المفارقات:

– لقد استطاعت اللغة العربية الفصحى أن تجعل العرض يتدفق شعرية ،وإيحاء، حيث أصبح المشهد المسرحي مثقلا بالأجواء اللغوية الشاعرية التي خيمت على الشخصيات المسرحية من خلال شخصية(صخر) التي جاء حوارها ومنولوغها مفعم بالحماس، ويفيد بالبلاغة والإيحاء ورهافة الحس.

– جعل الشخصيات الأجنبية تتحدث اللغة العربية الفصحى بطلاقة في العرض اختيار صائب من طرف المخرج، لأن الحديث بلغتين مختلفتين، سيشوش على المتلقي، ويؤثر من ثم على البعد الجمالي للعرض بشكل عام.

– لاحظ الناقد الرويضي قصر في الحوار بين الشخصيات باستثناء بعض المنولوغات.

---

(1) المرجع السابق، ص: 120–121.

– حينما نتحدث عن النص ونعزل عن باقي المكونات المسرحية المرافقة له في العرض – في رأى الرويضي– فنحن ننسلخ ضمنيا من المسرح، ونتجه صوب النص الأدبي ونكون بذلك أمام نصين، نص رئيسي، ويتمثل في الألفاظ والعبارات التي تنطقها الشخصيات، ونص ثانوي يتمثل في الإرشادات المسرحية التي يوردها المؤلف، فتختفي هذه أثناء العرض ويحل محلها مؤثثات الخشبة، وحركة الممثل الجسدية، إذا فهي لا تدرك إلا عند قراءة المسرحية.

وقد اقترح الناقد عمر الرويضي لمسرحية (طعم الطين) قراءة سيميائية اعتمادا على نماذج لغوية تحكم البنيتين السطحية والعميقة لمسار النص المسرحي واستثمر في ذلك (نظرية التمفصل المزدوج) لأندري مارتيني Andrée Martinet ومن خصوصيات هذه النظرية أنها تنظر إلى أي خطاب مهما كان نوعه أو جنسه على أنه يقبل التشكيل في تمفصلين كبيرين هما:سمي الأول première articulation أي التمفصل الأول وسمي الثاني deuxième articulation أي التمفصل الثاني.

– يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات الدالة: وهي وحدات صوتية تقبل التجزئ إلى وحدات أقل منها.

– يدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة وائتلافها يعطي التمفصل الثاني.

ويرى الرويضي أن أي دراسة سميائية لمكونات النص المسرحي تعتمد أولا وبشكل خاص على الوحدة الأساسية للنص، وهي العلامة المسرحية أو الطريقة التي يشتغل فيها أنساق العلامات من أجل إنتاج كمعنى، لأن النص المسرحي لا يدرك إلا بحدوده الفضائية[1] ولهذا قسم الناقد في قراءته لهذا العرض الإرشادات والرموز إلى عدة تمفصلات،

[1] ينظر عمر الرويضي : سميائيات المسرح، ص:122.

وتعد حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سميائية unité sémiotique جسدها في التمفصلات التالية:

- التمفصل الأول: سيميائية العنوان.

- التمفصل الثاني: (صخر، مرمر، جبر، ثريا)، الاسم باعتباره علامة.

- التمفصل الثالث: العلامات الدالة على الحالة النفسية للشخصيات.

- التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على الغربة والضياع.

- التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على التحول إلى الحب وانفراج الأزمة.

- التمفصل السادس: الوحدات السميئاية الدالة على أصل الإنسان/ أو حل العقدة.

وقد تبين الناقد من خلال هذه الوحدات/ التمفصلات أن النظام التسلسلي في مسرحية (طعم الطين) هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، ويرى أيضا أن المؤلف قد حرس على تطور الأحداث بشكل واضح، ورصد تفسيراتها بناء على ما تقوم به الشخصيات، وبناء على أفعالها وسلوكياتها الاجتماعية والثقافية المتناقضة، العربي مقابل الغربي، التأخر مقابل التقدم... ويستمر الصراع بين المتناقضين إلى أن يدرك كل واحد منهما حاجته للآخر فيتحول –في الأخير– الحق إلى حب والصراع إلى تكامل... إلخ.

- **التمفصل الأول: سميائية العنوان:** هو بوابة النص التي تمدنا بالمعاني الدالة التي نجدها داخل هذا النص، وهي تعمل على مساعدة المتلقي في فهم النص وقد رأى (عمر الرويضي) أن عنوان المسرحية يمثل مؤشرا قويا على ما يمكن أن نصادفه في النص ولاحظ أنه جاء غامضا، وغير صريح في دلالته، وهو عنوان مستفز وقد أدرك الناقد المعاني المعجمية المختلفة (للطعم) و(الطين) كل كلمة ودلالتها على حدة ورأى أن هذا العنوان لا يعطي

الدلالة أو العلامات القطعية حول طبيعة العرض ومضامينه ويحتاج مؤشرات أخرى حتى يحقق التواصل بين الخشبة والصالة.

– **التمفصل الثاني:** سخر، مرمر، ثريا، جبل، الاسم باعتباره علامة: ويرى الرويضي أن اختيار أسماء الشخصيات المسرحية من طرف الكتاب لا يكون بالصدفة بل يحمل أبعادا سميائية، فهو يكشف أبعاد الشخصية النفسي وانتمائها الجغرافي وتوجهها الديني، ومستواها الاجتماعي... ويعتبر الاسم امتداد للأحداث وتطورا لها والنص (طعم الطين) يتكون من ممثلين وأربع شخصيات هم: مرمر، صخر، ثريا، جيل، ويرى الناقد في دلالة هذه الشخصيات فـ(مرمر) نوع من الرخام الأبيض يستعمل للتزيين و(صخر) اسم عربي يدل على لقوة وهو دلالة على الصخرة أيضا أما (ثريا) فمشتق من الكواكب والنور و(جبل) مشتق من الضخامة والكتل الصلبة. وتلتقي كل هذه الشخصيات المتناقضة على صعيد واحد فمرمر من بلاد التقدم وصخر من بلاد الحضيض حيث الخشونة والقوة والسؤال الذي طرحه الناقد هنا: هل يكون حوار بين هاتي الشخصيتين، وهل يمكن لهذا الحوار أن يتطور؟ ومن الذي سيتغير في الأخير؟ وأمام هذه التفاصيل يتسائل الناقد عن موقف المتلقي من هذه المؤسرات باعتباره المستهدف الأول. والإجابة على هذه الأسئلة يجب متابعة العرض حتى يجد فيه القارئ ما يرضيه.

– **التمفصل الثالث:** العلامات الدالة على الحالة النفسية للشخصيات: والحكم على هذه الشخصيات يكون بناء على ما تتلفظه وقراءة سميائية للمقاطع الحوارية لشخصيات النص نستطيع أن نتخيل من خلالها البناء الاجتماعي والثقافي والنفسي ومن خلال مقاطع المسرحية يبدو صخر منبهر ومصدوم رغم غربة المكان فهو سعيد، أما مرمر فهي متكبرة متعجرفة رافضة وممتنعة، ويعكس إعجاب صخر بمرمر تبعية العرب للغرب واعتبرا بلاد الرخام نموذج يجب أن يتبع ويحاكى ويقتدى به. وقد وضع الناقد (عمر الرويضي) جدولا لخص فيه أهم السمات النفسية والاجتماعية للشخصيات الورقية.

1-مرمر: من بلاد الرخام ممثلة مشهورة متعلمة، خائفة، مترددة، متورطة تحاول التخلص من الوضع، متكبرة متعجرفة، تنظر إلى الآخر باحتقار، لا تؤمن بالآخر، أنانية متطاولة، متذمرة من الوضع.

صخر: عامل احتياطي في السفينة، غير متعلم غير واثق من نفسه، خشن، تقليدي، إرهابي، معجب بالآخر، عاشق يرغب في بقاء الوضع على حاله، ضعيف الشخصية مستسلم، خاضع مذل لنفسه، منبهر، متكلف، حالم، ساذج، بليد،خدوم، طيّع، غير متحضر، قاس، متحمس، مندفع، يرضي الآخر، مقابل تهميش نفسه. [1]

التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدَّالة على الغربة والضياع وتتجلى هذه الغربية من خلال اتجاه الشخصين من الغرق، ورفض الشخصية الثانية محاورة الشخصية الأولى أو حتى ربط علاقات نفسية معها، فهذا كاف لأن يسقط المتلقي في براثن الغربية والضياع، ويعمق تلك الغربة محاولة (مرمر) الاتصال بهاتفها النقال، وهذه الحركة موجهة إلى المتلقي (تخبره فيها عن غربة المكان) وتيمة الغربة والضياع التي تميز حيزا كبيرا من النص لا تكتشفها من خلال الشخصيات في بعدها الجغرافي أو المكاني، وإنما من خلال الغربية في الحب، فخوف مريم ليس من الجزيرة بل من صخر الذي لم يعرف كيف يستميلها، وعلى القارئ هنا أن يتساءل عن المخرج، هل يبرز حدث جديد، أم يستمر الأمر على حاله إلى غاية ظهوره في آخر المسرحية وتبدأ الأحداث في الانعطاف من خلال اطمئنان (مرمر) إلى (صخر) فهو رمز الحماية لها، من خلال الوحدة التي تحسها عند غياب صخر.

التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على التحول إلى الحب وانفراج الأزمة: يرى الناقد أن المقطع الأخير بدأت تلوح في الأفق بوادر التواصل والاتفاق بين الشخصيتين، وتزول (مرمر) من برجها العالي، الذي يمثل استجابة لثقافة المجتمع الذي عاشت فيه، وأن

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح، ص 130.

العربي ما هو إلا خادما لها، وهنا تنعدم إمكانية التوافق النفسي معه، وبرزت بعدها (تيمة متناقضة) لسابقتها، حيث بدأت مرمر تنزاح بشكل صريح عن قناعاتها، بعد أن صحح الزمن أفكارها... وفي مقابل إلحاحها على البقاء بجانبه وإصرارها على تغيير نمط حياتها وبروز الابتسامة على شفاهها تكشف عن ما يأتي بعدها.

وهذا التغير هو تغيّر رمزي إشاري الملاحظ في الشخصية المعنية (مرمر) ((وبملاحظة بصرية بسيطة للمقطع السابق،- كما يرى الناقد- نجده ممتلئا عن آخره بالإرشادات المسرحية والإشارات والحركات الجسدية التي تعكس الحالة النفسية للشخصيتين، إذ نلمس بجلاء واضح المفارقة المسرحية أمام سمات أخرى ضدية مناقضة لسابقاتها، الحب بعد الكراهية، الرغبة بعد الحقد، الحماس بعد الجمود، القبول بعد الرفض، التوافق بعد التنافر، العشق بدل الكراهية، التواصل عوض الرفض...)) [1]

وهذه الشخصية تكشف سوء الفهم الكبير الذي يتبناه الآخر حول كل ما هو آت من البلاد العربية، وبناء على تنشئته الاجتماعية والثقافية، فإن العربي هو نموذج البداوة والتخلف، والتقليد، وهو تفكير خاطئ من خلال قوله: إنه خدوم محترم شريف عاشق، ولكي يفهم الآخر هذه القناعات اعتمد المخرج على توظيف عامل الزمن من أجل الإقناع.

التمفصل السادس: الوحدات السيميائية الدالة على أصل الإنسان/أو حل العقدة

يرى الناقد أن نهاية هذا النص جاءت سعيدة، ونهايتها لم تكن متوقعة، إذا علمنا ذلك التباين الشاسع بين الشخصيتين، وبالنظر إلى البنية الكلية للنص، فإن (مرمر) قد تغيرّت كثيرا بشكل يثير الاستغراب، حيث انقلبت الكراهية إلى حب، واستطاع (صخر) أن يغير من قناعاتها ويطلعها على جوهر الرجل العربي عن قرب، ومن خلال المقطع الأخير يكشف الناقد أن سلوكات الإنسان والتصورات المرسخة في أذهان البشر، هي تصورات

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح ، ص 136.

ملقنة، فالإنسان يولد على الفطرة، ويجد بعد ذلك العادات والتقاليد الاجتماعية التي لا تترك له فرصة الاختيار، فتغرس فيه ثقافة الحقد وتضع له الحدود، وتخلق الفوارق، فيستجيب لها يقول الناقد عن هذا النص: ((إن النص الذي بين أيدينا، أقل ما يقال عنه، أنه جاء بالغ الإتقان، ولا يمكن لكاتبه إلا أن يكون متمرسا عارفا بتضاريس الخشبة ويتقن التمييز بين سهولها ومنحدراتها، فبغض النظر عن سيرورة الأحداث، يلاحظ أن حوار النص خضع إلى الغربلة والتدقيق والتمحيص، أما اللغة فكانت ذات طابع مركز ومعبرة تعبيرا مباشرا، لا استطراد فيها ولا غموض، لأن المتلقي/المتفرج لا يملك الفرصة لملاحقة المعاني، أما العبارات المسرحية فشأنها شأن اللغة، تميزت بالاختزال والاختصار، بشكل يفسح المجال للمثل أن يطلقها بعفوية، فكانت سليمة النطق تحمل جرسا رنانا يصيب السمع فيحرك الأفئدة، ويثير المشاعر بما يطرحه من أفكار وبما يقدمه من قضايا من خلال انسجامها مع الموقف المسرحي كي تتحقق الوظيفة الأهم للمسرح وهي وظيفة التواصل)). [1]

وتساءل الناقد (عمر الرويضي) عن مدى تحقيق النص للتواصل المرجو مع المتفرج، ويرى أن ذلك تم عبر زاويتين هي اللغة المستعملة، وزاوية مضمون النص، ويرى أن لغة النص تميزت بالدلالة الكثيفة، وجمعها بين اللغتين لغة لسانية وأخرى سيميائية، تتمثل الأولى في شكل جمل إنشائية استفهامية وتجلت الثانية في كثرة الإرشادات المسرحية التي تعني الترميز والإشارات المسرحية التي تستند لجسد الممثل من خلال حركاته...

أما مضمون النص فيرى الناقد أنه تميز بالتشفير، ولم يعبر عدة بالوضوح الكافي مما جعل العرض في متناول جميع الفئات التي تتلقى العرض، ويرى الناقد أنه موجه إلى النخبة التي يقترض أن تتوفر على آليات فك شفرات هذا النص بشكل صحيح.

جسد الممثل وأنماط السنن المسرحية: يعتبر الجسد المصدر الأساسي لكل علامات العرض، وكل علامة ينتجها لا تكتمل دلالتها إلا به، وهذا يعني –في رأى الرويضي– أنه

[1] المرجع السابق، ص: 139.

علاقة كبرى سواء بالنسبة لعلاماته أو بالنسبة للعلامات المحيطة به، والحديث عن الممثل أو الشخصية على خشبة المسرح أثناء العرض، لا يمكن أن يكون بمعزل عن المتفرج الذي يتلقى العرض في نفس اللحظة وبشكل مباشر، والشخصية هي نافورة دلالية لأنها لا تصدر الدلالات فقط، بل تبعث الحياة في ديكورات الخشبة ومكوناتها وفي العرض (طعم الطين) شخصيتان رئيسيتان هما (صخر) و(مرمر) وشخصيتين ثانويتين هما (جبل) و(ثريا)، وقد أجرى الناقد عليها تحليلا سيميائيا للغاتها الجسدية من خلال النص الورقي محاولا البحث عن تمثلات السمات النفسية للشخصيات الورقية، على جسد الممثلين أثناء العرض تميّز هذا العرض في رأي الناقد بإخراج شحنات هائلة من طرف الشخصيتين فـ(صخر) ارسل إشارات واعية على حالته النفسية الصعبة، وكان وجه (صخر) أكثر تعبيرا مقارنة بـ (مرمر)، ويعكس وجهه طريقة تفكيره ومزاجه، وطريقة عيشه...كما لاحظ الناقد (الرويضي) أن شخصية (صخر) قد سيطر عليها الخوف والقلق والتردد والضعف...ومن خلال حركاته ونبرات صوته تبين للمتلقي أنه أمام شخصية متأزمة، وتلك الحركات والسلوكات الجسدية هي في رأي الناقد (الرويضي) عبارة عن شفرات حركية دالة على الخضوع والخنوع متمثلة في عدد مألوف من الحركات، مثل الانحناءة وثني الركبة وغيرها وحركات أخرى تنم عن الخوف والرهبة مثل: الانبطاح على الأرض، أو الجري أو الفرار ويؤدي (صخر) و(مرمر) دورهما من خلال المزاوجة بين الحركة والكلمة، وهذا التعبير الجسدي يعبر بما فيه كفاية عن واقع الحال، ويتولد شعور كل شخص اتجاه الأخر، كما يرى الرويضي، في المسافة الفاصلة بينهما، فآلية تكبير الحدود المكانية والنفسية بين الشخصيتين لها دور كبير في دلالات العرض خاصة عند دخول (صخر) في علاقة حميمية مع (مرم) فبناء على المسافة بينهما استطاع الناقد أن يفهم الرفض في البداية، وحينما غيرت رأيها فيه غيرت المسافة التي تفصلها عنه، وهذا ما يعكس على المتلقي أحاسيس الشخصيات ورغباتها يفضل دلالات المسافة، ومن هذه المعطيات يتأكد غني النسق الحركي للمثلين، وقد اتسع

نطاقها ليشمل حركة اليد والذراع والساق أو الرأس أو الجسد كله من خلال القلق الذي ترجمه (صخر) إلى ذهاب وإياب على الخشبة.

ويرى الناقد أن شخصية (مرمر) بدأت تظهر بعض التحول من خلال فتح الحوار مع (صخر) ومع توالي الأحداث لمس الناقد تغيّرات جذرية في الشفرات الصادرة عن جسد (مرمرة) وهي إيماءات تعبر عن تعديلات بسيطة، إذ بدأت تقترب منه أكثر وتحس بالإطمئنان إلى جانبه ((مهما كانت طبيعة القراءات التي تقدم في شأن شخصيات العرض، تبقى الشخصية المسرحية بنية معقد الإشارات تتضمن جميع العناصر سواء كانت لغوية أو خارجة عن نطاق اللغة، وسواء كانت ثابتة أو متغيرة، وجميع حركات شخصيتي العرض تشكل بنية لإشارات كل أجزائها على علاقة منظمة هرميا، أما النص الذي تنطق به الشخصيات على الخشبة في شكل علامات صوتية يشكل بدوره مجموعة معقدة من الدلالات، تعبر متكله من خلال ما يقوله عن حالته الذهنية أو النفسية كما يدل كلامه أيضا عن مستواه الثقافي والاجتماعي)). [1]

ويرى (عمر الرويضي) أن كلام الشخصيتين في بعده غير المباشر، فعملية التعبير تتم بالقول واللهجة والنبرة الصوتية التي تنطق بها الكلمات من طرف الشخصية، وبعد ذلك يأتي الانسجام بين الشخصيتين من خلال تغيّر الإشارات الجسدية، حيث تحولت (مرمر) إلى رجل وتقمصت شخصية (جبل) واتقنت حركاته الجسدية المفترضة، بغض النظر عن الأزياء، فهي حركات توحي بالخشونة مصطنعة على مستوى الحركة...ويأتي بعد ذلك الدور على صخر ويحاول تقليد دور أنثوي من خلال حديثة بلسان (ثريا) فقد استطاع بحركاته الجسدية وحباله الصوتية أن يخلق ذلك الانسجام فقد جعلت الجمهور يتماهى مع خطابه تماما ويرى الناقد، عند تأملنا شخصية ثريا يلاحظ أنها تعمدت الإكثار من الحركة فوق الركح لتتجاوز الإرتباك والتستر على الجانب الذكوري للممثل، بالإضافة إلى حجب

[1] عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، ص146.

الطابع الأصلي وتعويض ذلك بحركات اليدين، وتصفيف الشعر، وتحرك هذه الشخصية فوق الخشبة لم يكن مبالغا فيه، بل جاء لتعويض بعض النقائص التي يمكن ملاحظتها من طرف المتلقي.

وقد لاحظ الناقد في تقسيم فصول العرض الذي جاء حسبه استجابة لأدوار الشخصيات، فقد لاحظ في الفصل الأول الذي يمثل نقطة تلاقي الشخصيتين الرئيستين وتوضيح مضمون العرض وفكرته الرئيسية بينما خصص حيزا كبيرا (المرمر) من خلال تأديتها لشخصية (جبل) أما الفصل الثالث فقد خصص لـ (صخر) حيث عمل على تشخيص (ثريا) صديقة (مرمر) ولم تتخل الشخصيات عن تداول الأدوار إلى آخر المسرحية وفي الفصل الرابع وجد المتلقي نفسه مع أحداث جديدة انعكست من خلالها الجوانب النفسية والسلوكية للشخصيتين الرئيستين، وانقلبت الأحداث وتحولت، هذا التحول هو الذي نقل المتلقي من اللاواقع إلى الواقع الذي لم يقبله (صخر) وفي المشاهد الأخيرة عجل العرض على تقليص المسافات، وكشف عن زيف الواقع الذي تعيشه الشخصيات، وقد عاشته شخصيات العرض، فالأصل البشري واحد، فلا فرق بين أبيض وأسود...يجب أن تمحي الفوارق مهما كان نوعها فالإنسان يولد على الفطرة وهي (الطين) والمجتمعات هي التي تلقن الضغينة و الحقد لأفرادها.وقد لاحظ الناقد أن الجمهور لم يستطع تبين ملامح وجه الشخصيات لأن الصالة كانت مظلمة، وبالتالي يقل عنصر التواصل شيئا ما.

أما من حيث الشخصيات فقد امتازت شخصية (صخر) بالثبات ولم تتغير مواقفها من بداية المسرحية إلى نهايتها.

الإيماءة: وتعتبر الإيماءة مكملا طبيعيا للحضور الجسدي للممثل، إذ لا يقتصر التعبير الإنساني على ما هو صوتي فقط، بل يزاوج بين الصوتي والحركي، من خلال الإيماءة التي توافق انفعالا معينا حد التطابق أي أن لكل انفعال نفسي إيماءة معينة وباستطاعة التعبير

الجسدي أن يعكس لنا وللجمهور حقيقة البعد النفسي للشخصية المعبرة لهذا الغرض، ومن الإيماءات التي وردت في عرض (طعم الطين) وقد ساهمت في بناء دلالة العرض ومنها:

الإيماءة الرجالية: ويرى الناقد أنها تمثلت تحديدا في الإيماءات الصادرة عن "صخر" وتتمثل في اليدين، الذراعين الرأس والجذع لإثبات رجولته أمام (مرمر) و(جبل) في حواره مع (مرمر) إيماءاته كانت رجولية مغلفة بالإعجاب والرومانسية أما مع (جبل) فقد كانت أكثر قوة مقارنة بالأولى.

الإيماءة النسائية: ويتشكل خطاب (مرمر) خطابا نسائيا متكاملا، يتشكل أساسا من الزي والصوت والحركة والإيماءة، فقد اعتمدت على الإيماءة في حوارها مع (صخر) وللجمهور أيضا...ومن إيماءاتها ندرك التعالي والعجرفة والتكبر خصوصا في بداية العرض وهي السلوكات التي ستتحول وتصبح معبرة عن الرضا والقبول، ومن الإيماءات النسائية تقف على (صخر) من خلال أدائه لشخصية (ثريا) صديقة مرمر، فقد تميزت هذه الشخصية بعدد من الصفات والسلوكات النسائية كالزي والصوت والتنغيم الصوتي والإيماءات...وهذه الأخيرة أضفت كما يرى الناقد بشكل واضح صفة الأنوثة على شخصية (ثريا).

الإيماءة الإنفعالية: استخرج الناقد (عمر الرويضي) عددا من الإيماءات الانفعالية أي الحركات الرمزية الدالة على الغضب والقلق أو العكس، ونلمس بوضوح انفجار (صخر) وانفعاله جراء سماع خطاب لم يكن يتوقعه من (مرمر)، وإيماءة (مرمر) في الفصل الثاني حين أدائها لدور (جبل) في هذا المشهد وهناك إيماءات كثيرة لا يتسع المقام لذكرها كلها.

الإيماءة الدالة على الهيمنة والتفوق: يرى الناقد أن (مرمر) بدت متفوقة على صخر في الفصل الأول من خلال الإيماءات الدالة على الرزانة والثبات، وتنقلب هذه الهيمنة رأسا على عقب في الفصل الرابع، حيث بدا (صخر) قويا وتفوق على (مرمر) وتعكس إيماءته مدى سيطرته على الموقف، بينما اكتفت (مرمر) بالإصغاء والامتثال...

الإيماءة الدالة على الخضوع والامتثال: لقد استقبل المتلقي كثيرا من الإيماءات الصادرة عن بعض شخصيات المسرحية والتي عبرت كما يرى الناقد عن الخضوع والاستسلام و نلمس ذلك في بداية العرض مع (صخر) الذي عبر عن خضوعه وامتثاله أمام (مرمر) خصوصا عندما طلب منها توقيعا.

كما أن للأزياء لغتها وللمؤثرات الصوتية قيمتها، وللإضاءة علامة شكلية وللماكياج لغة نفسية، وكل هذه العناصر يقرؤها الجمهور قراءة متباينة بتباين ثقافته، ومستواه التعليمي، وسنه (عمره) وحالته الاجتماعية والنفسية، يضاف إلى ذلك الظروف المحيطة بالعرض في حد ذاتها، مثل: الظلام والنور، الحر والبرد، الجلوس في المقاعد الأمامية غير المشاهدة من الصفوف الأخيرة وهلم جرا.....

الفصل الثالث

اتجاه القراءة والتأويل

مصطلح القراءة والتأويل: (المفهوم والنشأة)

من الصعب الحديث عن القراءة بمعزل عن التأويل،فهما متلازمان، ومن الصعب أيضا تحديد فترة زمنية نحدد من خلالها ميلاد هذا المنهج عند الغرب، لكن هناك اجتهادات قام بها بعض الباحثين على رأسهم صلاح فضل في تحديد زمن لبداية هذا المنهج يقول: ((ربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الأماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينات المعنون "التغير في نموذج الثقافة الأدبية"، المنطلق الحقيقي لهذا التوجه برمته إذ أنه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتي النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات "توماس كون" في بنية الثورات العلمية بوصفها إنجازا شببها بإجراءات علوم الطبيعة يؤكد على أن دراسات الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي لحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة والمعرفة وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه فترات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة))[1].

وقد تعددت مصطلحات القراءة بتعدد نظريات أصحابها، وهذا ما يظهر تعدد الفرضيات والأسس التي تقوم عليها المدارس التي أبدت اهتمامها بالملتقى أو القارئ ومن هذه المصطلحات نذكر "المتلقي" عند ياوس "القارئ" عند إيزر، "المستهلك" عند إسكاربيت أو آميرتو إيكو، وهي((ونظرية التلقي أو ما يصطلح عليه نظرية القراءة théorie de la lecture"[2]لا تعني سوى الخروج عن المألوف في مقاربة النصوص والإبداعات، والإنتاجات لأن فعل القراءة ما هو إلا رصيد وتحليل لآليات الاستجابة، ولردود الفعل أمام المتون والنصوص الأدبية والفنية والجمالية، لتصير القراءة مدركة لجملة ،لآليات الحسية والنفسية والثقافية التي تنتج عند مواجهة نص ما، وهذا يعني أيضا وجود فروقات من هذا

(1) – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصرة، ص106-107.

(2) _ ينظر محمد الهادي الطرابلسي:الشعربين الكتابة والقراءة،أعمال الندوة المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الانسانية،تونس 1988 ص:25

المفهوم والمفاهيم السابقة ووجود شه قطيعة مع النقد الذي يعد نفسه قراءة أو أحد أشكالها))[1].

ظهرت نظرية التلقي والقراءة أول الأمر عند الألمان، وقد وجدت لها مصطلحات كثيرة جدا وحدها أيزر في مصطلح واحد ((لكن وبعد هذه البيانات بدأ المنظرون للتلقي يبحثون عن سحر الاشتهاء في التلقي ويبعثون منه نشوة الدلال والجلال، وبدأت لعبة المعرفة والتذويت ومنهجية التأويل والحوار مع yauss والتفاعل والوقع مع "إيزر" Izer وبوقوفنا أمام الاختلاف في المنطلقات وتمايز الخلفيات وتضارب التوجهات وتعدد المنهجيات والنشاطات كبرت الحيرة أمام تشعب المسالك كنسق تأويلي وآخر ظاهراتي وثالث نفسي ورابع تجريبي لتظهر نظرية "التلقي" لتحقق بعدها الانزياحي تميزا ما يحيل على نفس الأخلاقية العلمية، لأنها اعتمدت على الفينومولوجيا والهيرومونطيقا[2] وسوسيولوجيا الجمال، أو دراسة القارئ التجريبي لتوسع نظرياتها داخل الفضاء الناطق بالألمانية إضافة إلى هذا فهي تشمل نظم ومرجعيات لا نهائية غطت على أهم محطات التاريخ الأدبي فكانت مدرسة برلين ومدرسة كوستانس التي قدمت مفاهيم ومصطلحات كونت بها جهازها المفاهيمي مثل [القراءة، التفاعل، التجسيد، التحقيق، الإنتاج، الأثر التعادل، الاختيار، المرجع، السجل، المصدر، الفراغ، التوتر، التأثير، المنعة الصورة، النسق، البنية، السطح، العمق، النسيج، المستوى الخلفي، المستوى الأحادي، التواصل، الحوار، التأويل التمثل، الاستشارة، الاستعدادات الذهنية، الاستجابة، المحيط الاجتماعي والثقافي، الجدل، الخرق، التحويل التخييب، التيمة، المنظور، الاستتيقا]، وهي المفاهيم التي تظل الأسرار في إخراج التلقي من

---

[1] – سميرة سباعي: جماليات تلقي المسرح أفق التوقع والاحتمال –المغرب نموذجا–، شركة الطباعة، مكناس، ط1، 2011، ص10.

[2] _ أمبرتو إيكو: القاريء في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ترجمة:انطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي1996 ص:28

دائرة التشتيت والتعدد غير المنتج بفضل "إيزر" الذي أدخل كل المصطلحات إلى مدار التوحد ووضعها في الجانب الوظيفي الأكثر حيوية وجمالية في نظرية التلقي))[1].

لقد ظهرت إلى الوجود بعد ظهور هذا المصطلح (فكرة) "موت المؤلف" الذي دعا إليها "رولان بارت" الذي يرى أن المتلقي هو من ينتج المعنى "ولادة القارئ"،وفي نفس الوقت القضاء على الرومانسية باعتبارها تمثل الخلق والإبداع، وقد حاولت هذه النظرية "القراءة" من خلال التحليل الذي يتبناه المتلقي، فهو إعادة كتابة للنص – بل هو– إنتاج له.

ولم تصل إلى ما وسلت إليه دون سوابق أو مقدمات، فقد كان مفهوم القارئ يرد بصيغ كثيرة في العلاقة التي تربط بين النص والقارئ[2]، وهذا ما أجملته سميرة السباعي في هذه النقاط.

1–((أن التلازم الموجود بين الكتابة والقراءة هو تلازم قديم قدم القراءة والكتابة.

2– إن التلازم ليس بالضرورة تنظيرا للتلقي ووعيا به.

3– هناك في كل الآداب الإنسانية إشارات دالة على العلاقة القائمة بين المؤلف والشاعر، مثلا والإلقاء والإنشاء مما يفيد وجود نوع من العلاقة القائمة بين النص والمستمع.

4– إن تجويد القصيدة القصيرة الشعرية وتنقيحها يفيد الاهتمام بالقارئ، واستحضاره أثناء الكتابة والإبداع.

5– إن استحضار القارئ أثناء العملية الإبداعية وارد في الاهتمام بعملية الإدراك الفني خصوصا بعد أن بدأ السؤال يطرح، لمن نكتب؟))[3].

---

[1] – المرجع السابق، ص11.

[2] _ ينظر حميد لحميداني:المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني،في قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الانسانيةج1 فاس 2000 ص:147

[3] – سميرة سباعي: جماليات تلقي المسرح ، ص12.

لقد ظهر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين مجموعة من النظريات والمناهج النقدية، التي طورت أدواتها وأساليبها في قراءة النص الأدبي، من خلال الاهتمام بدور المتلقي[1]، وكيفية إنتاجه للنص من خلال تلك التحليلات الأدبية المطبقة على النصوص، ولابد لهذا التحليل أن يراعي ثلاثة عناصر مهمة، المنتج أو المؤلف الفعلي أو الضمني للنص، والنص (الرسالة) في حد ذاته، والمتلقي الذي يعيد إنتاجه ((لذا يجب توفر عنصرين مهمين عند شروع المتلقي في قراءة النص الأدبي وتحليله وهما (التوليفة النقدية) التي يمكن أن تضمن للمتلقي ما هو صالح من تعددية المناهج النقدية، و(الخطاطة الأولية) في تتبع سير المشهد النقدي لتحليل النصوص الأدبية إن ما يميز تاريخ القراءة والتحليل في النص الأدبي طبيعة تلك الخطاطة، وهي توصف على أنها علاقات غير متكافئة على مر التاريخ النقدي، إذ كرس عمل المتلقي في تحليل بيان دور المؤلف بحثا عن حياته الشخصية (من مستوى التحليل النفسي، ومستوى التحليل الاجتماعي ومستوى التحليل التاريخي وإلى الخ من مستويات النقد السياقي) وصولا إلى التيارات البنيوية التي تمثلت بانغلاق النص على ذاته، مما كون ردة فعل في إقصاء دور المؤلف في العملية النقدية ؛ثمنا لإعلاء سلطة النص، وهي سلطة مطلقة في تحديد مستوى الدلالة المعرفية التي يحاول المؤلف تحريرها حتى تنتهي داخل النص نفسه وتتعلق في ذاته وصولا إلى مراحل (ما بعد البنيوية) وإبراز فاعلية دور المتلقي في بناء معنى النص))[2].

وقد خلق هذا الالتقاء بين وعي القارئ ووعي المؤلف إلى ظهور سلطة المتلقي وعلا شأنها، وأصبح النقد مجرد عامل يكرس كل همه لقراءة النص وتحليله، فظهرت خصائص أجملها مصطفى جلال مصطفى فيما يلي:

---

[1] _ ينظر حسين خمري:نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي،مجلة العلوم الانسانية العدد:12 ،1999 ص:174

[2] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر النص المسرحي أ نموذجا ، دار أفكار للطباعة والنشر والتوزيع، ..ط1، 2016، ص15.

1- ((ظهور تيار نقدي يرتبط بإبداع المتلقي، وما يحمله من إيديولوجية تمكنه من تأويل وتفسير النص الأدبي.

2- انطلاقا من ذاتية المتلقي عند تحليله النص الأدبي تعدد قراءات النص مما أساءت للنص دون تقويمه أو الحكم عليه جماليا.

3- حينما تعددت القراءات النقدية التي تعتمد على ذاتية المتلقي أفسح المجال إلى لا نهائية التفسير والتأويل وعدم محدوديتها لأن طبيعة المنهج النقدي رسم ملامح لآليات التداولية والأدوات البحثية المستخدمة في تحليل النصوص مما يشكل نظريا وتطبيقا لتلك المناهج، وأن هذه المنطلقات جعلت من نقد(ما بعد البنيوية) ينظر إلى أهمية طبيعة عمل المتلقي و آلياته المتعددة حينما يشرع بقراءة النص))[1].

ويرى بعض النقاد أن مفهوم النص بحد ذاته مرتبط بوجود المتلقي، لأن هذا الأخير هو الطرف الثاني في عملية التواصل، وبدونه النص لا قيمة له إلا بوجود إنتاج وتلق((فالنص المبدئي في ذاته والذي لم تمسسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث فنحن لا نلتقي إلا بالنص المؤول الذي باشره الباحث بالقراءة، وتتكون (عملية النص) هذه من مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التي تتضمن تلقي بعض الجماعات للنص عند تقديمه، والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول لتقييمه في ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه وعندئذ يتبين لنا أن المهم في حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارئ بل القارئ بالقارئ، ففي تقدير هؤلاء النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن في النصوص وخاصة في النصوص المقدمة في شكل كتب يقدر ما يتمثل في عمليات استخدام النصوص))[2].

---

[1] – ينظر: مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص21.

[2] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص121-122.

وقد ازدهرت هذه النظرية (القراءة) بعد البنيوية التي اهتمت بتحليل النصوص من خلال أفعال الكلام، الذي من خلاله أعلن عن وفاة المؤلف، وميلاد عصر جديد سمي بالمتلقي، فما هو مفهوم القراءة؟

لقد ساد مفهوم قارئ/ مؤلف زمنا طويلا. ونظرة الناس للقارئ لم تكن واضحة المعالم ، فقد كانوا يتساءلون عن ماهية الجمهور؟ وهل له وجود؟ ((وشيوع القراءة يجعل منها أساس من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملا أساسيا في تغيير النصوص، وهذه الفكرة البديهية لم تتعرض يوما للشك ولكنها بقيت مبخوسة القدر نسبيا، في أوروبا بسبب الموقع الرئيسي المعطى للمؤلف من القرون الثلاثة الأخيرة، لهذا كان التكافؤ عن المزدوج (couples) مؤلف/قارئ زمنا طويلا كما أن النظرة السائدة إلى القارئ، كمنطلق سلبي شملت قسما كبيرا من النقاد، على اعتبار دوره في العملية الأدبية ثانويا وتحريريا غالبا وقد كثر التساؤل حول كيفية إدخال الجمهور إلى حقل التلقي لصياغة أسئلة ربما تكون تجريدية مثل: ما الجهور ؟ هل للقارئ وجود ؟ أو هل ينبغي البحث عن قراء؟ ثم أين هي؟ الآثار الموضوعية للقراءة؟ هذه الأسئلة كانت المحفز القوي على تحديد المعيقات التي تحول دون إدخال القراءة وعلم اجتماع القراءة في البحث الأدبي من هذا الإشكال نريد أن نحدد بعض الدلالات الاصطلاحية التي أعطيت للقراءة حتى تتمكن من تلمس مسامات الجسد القرائي ضمن النظرة الكلية التي جمعت ما بين نص الموضوع وإحساس الذات)).[1]

وقد عرف تودوروف (Todorov) ودولا كروا (De la croix) القراءة ((القراءة فعالية تختلف في أن موضوعها النص المفرد وهدفها أن يعري نسق ذلك النص))[2]، ومن خلال هذا القول نكتشف أن وظيفة القراءة ليست الوصف والتفسير وليست كذلك دراسة صاحبه، لكنها فعل يتحدد من خلاله مفهوم النص وإعادة بنائه وكل قارئ يقرأه قراءة تختلف عن

---

[1] – سميرة السباعي: جماليات تلقي المسرح، المرجع السابق، ص13.

[2] - Todorov et de la croix : Dictionnaire encyclopédique des Science du langage Coli points, Seuil, 1972, p107.

القراءة الأخرى، وهذا هو سحر النص، وهذا سبب خلوده، كما أن لهذا المصطلح معان كثيرة ((تهدف اكتشاف وإنتاج المعرفة الجديدة لتصير فعلا يدل على وعي يتأمل نفسه، كما تقوم على استراتيجيات وقواعد تحكم العلاقة بين المقروء والقارئ والاختيارات التي تلبيها القراءة، هذه القراءة صارت محط اهتمام الفلاسفة والأدباء والمفكرين))[1].

لقد أصبح التلقي مسألة مهمة في كل تحليل أدبي أو فني وزاد اهتمام القراء بهذه النظرية، لأنها تقدم صياغة جديدة مغايرة لكل المفاهيم السابقة لتخلق قراءة جديدة يصبح فيها هذا النوع من النقد حوارا مفتوحا، وقد رسمت سميرة السباعي دلالات القراءة ووظائفها فيما يلي:

1- اكتسب مصطلح القراءة في العقود الأخيرة بعدا مفهوميا في حقل النقد الأدبي بعد أن ابتعد مدلول القراءة ضمن التداول العادي القائم على القراءة الأفقية أو القراءة العمودية.

2- تجاوز القراءة الأفقية يعني تجاوز الاهتمام بفك ألغاز الصيغة الخطية المكتوبة، أما القراءة العمودية فكانت تقوم على إدراك الدلالات الموجودة في ثنايا المكتوب.

3- إن مصطلح القراءة لم ينشأ ولم يتحدد إلا حين ارتبط بحقل الفينومينولوجيا وحقل التأويل، ثم حين ارتبط بالمقاربات ذات المنحى البنيوي.

4- يتحدد فعل القراءة بحسب مرتكزاتها الفلسفية أو اللغوية، وبحسب عناصرها، وبحسب وجود القارئ فيها.

5- إن الممارسة القرائية تعد نشاطا تفاعليا بين عدة مكونات نصية ومعرفية، بحيث ينظر إلى النص الأدبي كرسالة متبادلة من الكاتب والقارئ.

---

[1] – سميرة السباعي: جماليات تلقي المسرح، المرجع السابق، ص15.

6- إن فعل القراءة عبارة عن أوليات نصية ومعرفية يستعملها القارئ في التفاعل مع النص المقروء عن طريق إستراتيجية القراءة[1].

7- إن القراءة لا تهدف إلى معرفة المعنى أو المضمون بشكل مباشر، وإنما تهدف كما يقول أدونيس ((إلى الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسس النص، بتعبير آخر تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النص في رحلته الاستكشافية فالقراءة هنا من حيث هي مفهوم تصبح فعلا ارتياديا للنص بغرض الوصول إلى صورة أخرى غير سطحية وغير مرئية، وغير مألوفة:

أ- طريقته في استخدام اللغة والتشكيل.

ب- طريقته في المعرفة والتغيير.

ج- قيمته المعرفية.

د- بعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة، والتشكيلات التي لم تكشف جيدا بعد أو لم تكشف أصلا))[2].

لقد جاء النقد من أجل تحرير النص من القراءة الانطباعية أو الذوقية، وجاءت نظرية "القراءة" كثورة ورد فعل على تلك الاتجاهات النقدية التي ساد فيها كل من المؤلف والنص على حساب القارئ، ومن هنا أصبحتا (القراءة/ الكتابة) عمليتان لا تنفصلان، ومن هنا نطرح فكرة كيفية تحليل النصوص الأدبية، التي تعمل كاستراتيجيات بين المتلقي والنص الأدبي، وهي:

1- ((هل يتفاعل المتلقي مع النص الأدبي على وفق آلية التأثير والتأثر؟

---

[1] _ ينظرجان ستار وسكي:نحو جمالية للتلقي،ترجمة محمد العمري،دراسات سال،العدد:6 ،1992فاس،ص:18

[2] – أدونيس: سياسة الشعر ،دار الآداب بيروت ،ط1 1985.ص :55

2- هل إن النص الأدبي والمتلقي لهما علاقة تواصلية من حيث امتلاكهما الإيديولوجيات التي تنقل بصورة تواصلية إلى النص المقروء للوصول إلى آلية التحليل الأدبي؟

3- هل يمكن للمتلقي أن يحلل النص الأدبي وفق عمليات (الاستنباط والتكهن والاستنتاج)، وذلك باستخدام آليات التوقع؟ وإذا ما استخدم تلك الآلية هل تنتج له مواصلة توقعه دون حدوث انكسارات للتوقع؟.

4- هل إن حوار المتلقي مع النص يبين انتماءه إلى جماعة تأويلية معينة، تعنى بتحليل النصوص الأدبية مما يضيف إلى المتلقي آلية محكمة على وفق آراء الجماعة؟

5- عندما يصطدم المتلقي بالنص الأدبي، فهل يتمكن من قراءة الخطبة المنذمجة؟ أم تعمل على كسر تحفظات النص للوصول إلى بنية عميقة في فهم النص؟.

لذا تنبثق ضرورة الإحاطة باستراتيجيات التحليل الأدبي المعاصر على وفق مستويات تحليلية مفترضة يمكن حصرها في خمس مستويات من التحليل وهي:

- المستوى الأول: تفاعلية المتلقي مع النص.

- المستوى الثاني: توقعات المتلقي.

- المستوى الثالث: التعددية المرتجعة

- المستوى الرابع: الجماعة التأويلية.

- المستوى الخامس: المستوى العمودي والأفقي في التحليل))[1].

وما يهمنا هنا هو قراءة المتلقي للنص المسرحي، وهي قراءة تخضع لشروط وقواعد رسمت من طرف منظرين ونقاد لقراءة المسرح، وعلى هذا القارئ أن يكون مسلحا بأدوات

[1] - مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص23.

إجرائية تمكنه من التفاعل مع النص((تهتم نظريات التلقي المعاصرة بالمتلقي عند شروعه بقراءة النص المسرحي وتحليله فهي ليست بالعملية الإجرائية البسيطة التي تتمتع بسهولة وانسيابية التي توحي بالقراءة السطحية العابرة، بل تستند القراءة إلى مبادئ وإجراءات أساسية تفرض على المتلقي قيودا وقواعد ومعايير إذ أن القيام بتلك الممارسة الإجرائية في إطار نظريات معاصرة قد بحث عنها من طرف مفكرين ونقاد من تحقيق التفاعل الذي يتم بين المتلقي والنص[1]، موجهة أنظار النقد الأدبي بصورة عامة والنقد المسرحي بصورة خاصة على فاعلية المتلقي الذي ينبغي له أن يكون مضطلعا ودارسا للآليات الإجرائية لتلك النظريات مما تسمح له في تكوين معنى للنص ومنتجا له))[2]، وقد رصد النقد المسرحي النظريات في قراءة وتلقي النص المسرحي عبر خمسة مستويات.

1- مستوى أنموذج (فولفغانغ آيزر) في تلقي وتأويل النص المسرحي:

تأثر آيزر في نظريته بالفلسفة الظاهراتية نتيجة اعتماده على عدة عمليات إجرائية هدفها إشراك وعي المتلقي مع طبيعة النص المسرحي، وما يهم في هذه العملية هو التفاعل الذي يحدث بينهما، وهذا يكشف عن وجود قاسم مشترك بين النص والمتلقي، يستخرج المعنى عن طريق العلاقات التوليدية[3]، وهذه النظرية تقوم على ثلاثة أسس:

1- مفهوم القارئ الافتراضي (الضمني) lecteur implicite

2- مقولتا السجل (répertoire) والإستراتيجية (stratégie).

3- فكرة النفي (la négation) بوصفها فكرة مرتبطة بالطابع السلبي للنص.

Jean marie goulmot de la lecture comme production de sens, in pratique de la lecture sous la direction de roger chartier édition revages paris , 1985, P 116-123

(2) - ، مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر ص145.

(3) - ينظر: المرجع نفسه ، ص146.

وهو في هذه النظرية يركز على نظرية الوقع الجمالي التي تبنى على ثلاثة أسس هي: النص القارئ وتفاعلهما.

((يمكن أن نركز على نقطة محورية في نظرية القراءة وفعل الوقع هي بناء المعنى، وبناء الذات، حيث يتحدث عن معنى النص وعن بناء المعنى بمشاركة القارئ ذلك أن الأهم بالنسبة إليه ليس هو المعنى ذاته أو الدلالة بل ما يتولد عنهما، أو بالأحرى ما ينبثق عن تلك العملية كلها من أثر، إنه الوقع الجمالي بتنوع مصادره وأشكاله: وهو يميز بين نوعين من القراء المحتملين، فهناك القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي الذي يمكن أن تسقط عليه كل التحيينات النص الممكنة أما القارئ الحقيقي فيحيل على دراسة زمنية التلقي وتاريخه ليرصد الطرق التي يستجيب بها جمهور ما من القراء للعمل، أما القارئ الضمني كمفهوم فله جذور متأصلة في بنية النص لأنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي، والأساس الأول عند "آيزر" ينطلق من مبدأ ظاهراتي يوجه أغلب آراء حول فعل القراءة وهو مبدأ "التحقيق"، أما الأساس الثاني فيتمثل في خلفية تأويلية حديثة مستندة إلى محاولة تجاوز ثنائية الفهم/التفسير))[1].

إن عملية تحليل النص في أصلها تعتمد على القارئ/ المتلقي، لأن هذا الأخير يفترضه المؤلف بصورة لا شعورية، أي أنه موجود بالقوة لا بالفعل، ويكشف عن البنية الحقيقية لوعي المؤلف وهو ما يسمى (القارئ الضمني) كما أطلق عليه آيزر، أي أنه يمثل أثر النص في المتلقي، ومن بين الأسس الأخرى سجل النص وإستراتيجيته، ولكن هذه النظرية تطالها الانتقادات ويحاول آيزر أن يرد عليها وينفيها ((ومن بين ما يضعه آيزر للقراءة عن أسس أوليات بناء المعنى الذي ذكرناه والتي سماها بسجل النص وإستراتجيته، ثم بناء المعنى ومرجعيات النص والقول بوجود مرجعية لكل نص، ثم سجل النص الذي يحيل على ما هو سابق على النصوص كأوضاع وقيم وأعراف لأن كل هذا يساهم في بناء

[1] – سميرة السباعي: جماليات تلقي المسرح، ص97-98.

وتحديد معنى النص، ثم إستراتيجية النص التي تتمثل فيما انتقى من معايير وقيم في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي الثقافي، وبحكم تكون أفق النص تكون بهذه الطريقة، ويرفض "آيزر" كل الانتقادات التي وجهت إلى جمالية التلقي، وإلى "نظرية الوقع" خاصة،والقائلة في الإغراق في الذاتية مؤكدا أن القراءة لا يمكنها أن تنطلق كمسلسل يؤدي إلى بناء المعنى وإنتاج الوقع إلا من الذات وإلى الذات، لكنه يرفض اختزال الذات والذاتية في التماهي أو التشابه بين عالم النص ووقع القارئ، إنه يسجل حضورا قويا لمفاهيمه في نظرية يمكننا نعتها بالوسطية مثل: الوقع الافتراضي كنقطة توجد بين النص والقارئ، والقارئ المفترض (كحلقة تربط بين القراء الحقيقيين وبين بنية النص ذاته، المستوى التداولي باعتباره منطقة متاخمة للنص وللفرد وللمشترك للخاص والعام، البناء كعملية تتجاوز في آن أسبقية المعنى وأسبقية الذات/ القارئ)، تبدوا هذه المفاهيم وكأنها تلغي المسافة بين الذات والموضوع، في حين أنها جاءت لتؤكد على الإطار التواصلي التفاعلي الذي يحكم تصور "آيزر" للكتابة))[1].

2- مستوى أنموذج (هانس روبرت ياوس) في تلقي وتأويل النص المسرحي:

تأثر ياوس بمفاهيم "غادامير" وتحديدا مفهوم ("الأفق التاريخي" فقد طوره ياوس من نظرية التلقي إلى أفق التوقعات)، إذ يرى ياوس أن النص الأدبي بصورة عامة والنص المسرحي بصورة خاصة يشتمل على البنية (بنية النص المسرحي) بوصفها بنية معطاة أبدعها المؤلف، وما ينبغي على المتلقي سوى القيام بإدراك هذه البينة إدراكا في الوقت نفسه[2]، ومن هنا نلحظ أن تشكيل معنى النص هو نتيجة تطابق في فضاء أفق التوقعات المتلقي، وأفق المفترض في النص الذي أبدعه المؤلف، لذلك يتلقاه القارئ وهو مهيأ من قبل، من خلال بعض الإشارات مثل العنوان، فضاء النص، طبيعة الشخصيات .((وبالتالي

---

[1] – المرجع السابق، ص98.

[2] – ينظر: مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص163.

فإن تشكيل معنى النص هو نتيجة تطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في النص الذي أبدعه المؤلف وأفق التجربة المفروضة من قبل المتلقي عن النص نفسه، إذ تجري عملية التطابق في فضاء وأفق التوقعات المتلقي عبر عمليات بناء ورسم خطوات المركزية في التحليل للوصول إلى المعنى فالنص حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدّة مطلقة مما يسمح للمتلقي أن يكون مهيئا من قبل ليتلقاه عبر مجموعة من الإشارات الكامنة أو الظاهرة في النص، مثل عنوان النص المسرحي طبيعة حركة الشخصيات المسرحية في فضاء النص حركة الصراع وأحداث المسرحية، جميعها تعمل على تهيئة المتلقي ليتوقع ما تكنه تلك الإشارات، وهو ما يطلق عليه "ياوس" بأفق توقع المتلقي))[1]، لكي يتحقق الانسجام بين الذات و الموضوع أو بين الشكل والمعنى، لابدّ من تداخل بين تجربة القارئ الأدبية من خلال أفق توقعه اليومي مع الأفق المفترض في العمل (النص) كما سبق وذكرت ((لقد عمل ياوس على إخراج القارئ من إطار القراءة الممزوجة بوعي نظري انتقائي ليدفعه إلى اكتشاف إمكانيات مقاربة جديدة، وتوليد معاني مغايرة ومتطورة للإنجازات التاريخية الأصلية، فحينما يشرع المتلقي في قراءة عمل ما تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقع حياته اليومية فتصبح عملية القراءة هاته قائمة على الاختلاف والإتلاف، الثبات والتحول في أفق التوقع المفترض في العمل(النص/المقروء) وأفق التجربة المفروض في المتلقي/ القارئ حتى يتشكل الإنسجام بين الذات والموضوع، الشكل والمعنى، إنه التواصل التداولي الذي يرتهن تحققه بواسطة التشكل الجدلي ضمن هذه التجربة الجمالية التي تسمح للمعنى أو الدلالة بالانفتاح والتحول والتوليد كمؤشرات خاصة ترشح الأجوبة المفترضة التي تخاطبنا في كل عمل ويمكن تلخيص أهم المبادئ الأساسية التي استهدفت الكشف عن دور القارئ عند"ياوس" في تشكيل النص))[2].وقد أدرك "ياوس" أن تطور دراسات التلقي تمثل إسهاما في نظرية الاتصال، وتقسط في الدرجة الأولى إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والتفاعل برد الاعتبار

---

[1] – المرجع السابق، ص163.

[2] – سميرة السباعي: جماليات تلقي المسرح، المرجع السابق، ص99.

للطرف الآخر (غير المؤلف) وهو القارئ والسامع المشاهد وهؤلاء هم المتلقون في الدراسات الأدبية، وأن هذا ينفتح على ما يحدث في المجالات المعرفية الأخرى بغية الوصول لنظرية عامة في الاتصال تشمل على رؤية إنسانية كاملة[1].

لكن يبقى أن هناك بعض المؤشرات التي تؤثر في سلوكه الاجتماعي وتحدد معاييره، وهذا يستلزم توجيه هذه الأدوات لرؤية المتلقي، وتحديد بعده القرائي للنص من خلال فك شفرته، وتشكيل شبكة علائقية جديدة من خلال خمسة مستويات تتمثل فيما يلي:

1- ((أن التلقي نشاط اجتماعي يخضع لآليات المجتمع ومؤسساته المختلفة داخل المجتمع الواحد.

2- أن العمل يكتب من أجل القارئ يكون موجودا ضمن عملية التشكيل النص أثناء الكتابة.

3- أن النص فضاء لغوي يفيض بالمعنى ويفترض نوعا من التعددية القرائية، ولذلك فإن مهمة القارئ تبقى أساسية في فض أسراره، وملء فراغاته وبياضاته.

4- أن القارئ هو المسؤول عن تركيب العمل، وإنتاج دلالته (فالمعنى ليس كامنا في النص وإنما يقدم النص كشبكة من العلاقات والقارئ هو الذي يختار الشبكة التي تتضح لها، وليس بالضرورة أن تكون هي الشبكة الوحيدة في النص).

5- أن النص الجيد هو الذي يفرض مسافة جمالية بينه وبين ما هو قائم: (فبقدر انزياح النص عن معايير القارئ وبتعديله لأفق توقعه كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية، فالمسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب))[2].

3- مستوى نموذج (أمبرتو إيكو) في تلقي وتأويل النص المسرحي.

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص125.

[2] – سميرة السباعي: جماليات تلقي المسرح، ص100.

هناك نوعان من التلقي: تلقي خارجي يتم بين النص والمتلقي، وتلقي آخر يسمى داخلي من خلال التراسل الداخلي في النصوص نفسها، ويكون ذلك بشكل جلي وواضح في النصوص السردية، التي تحتوي عادة على نموذج الراوي والمروي له، وهذا ما تناوله عبد الله إبراهيم في كتابه (التلقي والسياقات الثقافية) في قوله:((تلقي خارجي يعنى بالتواصل بين النص والمتلقي، والتلقي الداخلي الذي يعنى بدراسة طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية ذاتها وخاصة السردية منها، إذ ينطلق (إبراهيم) من فرضية قوامها إن الإرسال السردي يتم بين راوي بعده مرسلا ومروي له (المرسل إليه) متخذا روايات سردية مثل (ألف ليلة وليلة) عينه بحثه لتكون (شهرزاد) راوية وهي قطب الإرسال و(شهريار) المروى له وهو قطب التلقي، إذ أن المادة السردية هي من قصص (ألف ليلة وليلة) بمثابة صيغ تداولية يستمد قوامها من الإرسال والتلقي، ويتخذ (إبراهيم) من الدراسات السردية منطلقا لدراسة طبية التلقي الداخلي في السرد القصصي ليضع دراسة(برنس) حول دور المروي له بعده قطبا ايجابيا في المتلقي مما يهيأ له وظائف تتحد فيما يلي:

1- طبيعة العلاقة بين (الراوي والمروي له): لها انعكاس في المتلقي الخارجي (القارئ الفعلي) مما يساهم في تأسيس الهيكل العام للسرد.

2- تحديد السمات العامة لشخصية الراوي في النص السردي والكشف عن مغزى النص (قصد النص) مما ينمي حبكة الأثر الأدبي))[1].

وشخصية الراوي (المرسل إليه الثاني) عندما يتوجه إلى المتلقي هو ما أطلق عليه اسم(المتلقي النموذجي) هو من يفك شفرات النص، ولهذا المتلقي طبيعتان إحداهما بارزة والأخرى مضمرة ((إذ تتمتع بعض النصوص المسرحية بوجود شخصية الراوي، وهو المرسل الثاني المكلف من قبل المؤلف الحقيقي ليتضمن مادة نصية تمثل طبيعة الحكاية التي يتوجه

[1] – إبراهيم عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، نقلا عن مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص172.

بها إلى مروى له داخل النص وهو صورة "المتلقي النموذجي" وهو بناء خالص ينطوي على استجابة مبنية للاتصال، بحيث يمتلك دليل المؤلف نفسه وفضلا عن أنه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص فإنه يكون مطلوبا منه أن يفصح عن النوايا أيضا، وعليه كذلك أن يكون قادرا على استنفاذ معنى التخيل يقوم بتعضيد المادة النصية ليمررها إلى المتلقي الخارجي، وهو المتلقي الحقيقي النموذجي من فكرة (المسرح داخل المسرحية) يحاول (إيكو) في العديد من كتاباته التأكيد على عنصر مهم يصب في قلب نظريته، إذ يرى بأن المتلقي النموذجي في كل حكاية يتخذ شكلين محددين، إذ يحدد المؤلف آليات كتابته من طبيعتين مختلفتين هما:

1- طبيعة بارزة ومكشوفة بحيث يحاول كل متلقي نموذجي التماهي معها وتجسيدها.

2- طبيعة مضمرة تتطلب من المتلقي النموذجي أن يفعل تأويله بجد، لهذا يحدد (ايكو) المتلقي النموذجي الذي يطال المستويات المجسدة ببنى وآليات مقصودة، وطبيعة الفراغات المتولدة في النص والتي يمكن الولوج إلى عتماتها عن طريق الآليات غير المقصودة، ومن ثم لابد من أن يترك النص منفتح الدلالات بكثرة فراغاته لأنه عبارة عن آلة كسولة يتطلب من المتلقي أن يملأها، حيث أن المؤلف مجبر حسب تعبير(إيكو) على إيجاد متلقي نموذجي على غرار متلقي (أيزر) الضمني))[1].

فحسب (إيكو) فإن النص الأدبي يلزم المؤلف على إيجاد المتلقي النموذجي، الذي يقوم بملء الفراغات، رغم أن النص عبارة عن أفعال لغوية تعمل كمرجع إجباري انطلاقا من هذه القاعدة المزدوجة، ويبدو أن المصادرتان النظريتان في الحكاية (النص كآلة ضاغطة والقارئ النموذجي)، وهنا يحاول إيكو تحليل التحرك التعاوني الذي يتطلبه النص انطلاقا من

---

[1] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص173-174.

[2]– المرجع نفسه.176

[3] – المرجع نفسه، ص177.

التفسير الذي تضعه كل قراءة لنفسها[1]، استخدم (أمبرتو إيكو) ثلاثة مفاهيم مهمة في هذه النظرية وهي الموسوعة والمدار والعالم الممكن.

فالموسوعة تعنى قصدية النص وقصدية المتلقي ((يرتبط مفهوم الموسوعة عند إيكو بمفهوم "التشاكل الدلالي" (isotopic) أي الربط الديالكتيكي من قصدية النص وقصدية المتلقي إذ أن نشاط المتلقي هو في المقام الأول من نمط استدلالي أي إن القراءة تعني (الاستنباط والتكهن والاستنتاج) من نص ما، إلا أن المشكلة تكمن في معرفة ماذا يقصد بقصدية المتلقي، على الرغم من أن قصدية النص ليست معطاة بشكل مباشر وهكذا كان بالإمكان الحديث عن قصدية النص فإن ذلك مرتبط بتخمينات المتلقي ،أما أن يؤكد قصدية النص ،أو أن يصححه لذلك يستخدم المتلقي في عمله التكهني ما يسميه (إيكو) بالموسوعة))[2]، إذن فالتعرف على قصدية النص هو أشبه بكثير التعرف على إستراتيجية سيميائية.

ومما سبق فقصدية النص تبنى من الأسس الأسلوبية المتداولة في النص، والتي تشكل في مجموعها مخزونا ضمنيا تفرضه قصدية النص قبليا للمتلقي، ولا يمكن الوصول إليها (القصدية) إلا بإخضاعها لسلطة النص باعتباره كلا منسجما، إذ أن كل تأويل يعطي جزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، ولهذا المعنى فإن الانسجام الداخلي للنص يعد بمثابة الرقيب على حركة المتلقي[3].

أما (المدار) (topic) فإن (أمبرتو إيكو) يستعير هذا المصطلح من اللسانيات لأنه عبارة عن أداة (ما ورائية) نصية افتراضية أو فرضية، يعتمد عليها المتلقي لإنتاج الدلالة ((يقوم بها المتلقي ويعتمد عليها خلال قراءة النص، بتخفيض والسيطرة على أنتاج الدلالة

---

(1) _ المرجع السابق، ص:176

(2) _ المرجع نفسه، ص:176 ،177

(3) – المرجع نفسه، ص:176

من الدوال المنتشرة في النص، والتي بينها (غريماس) بمصطلح السيميوزة (semiosis) وهي العلاقة الترابطية بين الدال اللغوي ومدلولها، إذ يقوم المدار بتوجيه مسار قراءة النص وتشمل (القراءة على بناء متتابع لسلسلة من المدارات المختلفة التي تتغير كلما انتشرت ما يسميه (إيكو) الموقع الكبير للنص، كلما تحققت أو انتفضت التكهنات التي صاغها القارئ المتواطئ))[1].

أما مفهوم (العالم الممكن) حسب رأي (أمبرتو إيكو) الذي يتجسد في النص المسرحي، من خلال تحرك الشخصيات داخل فضاء النص إلى نهاية العمل مع توقعات المتلقي ((يتجسد بمفهوم ممتلئ أومفروش حسب تعبير إيكو بالشخصيات المسرحية داخل فضاء النص وتحديد سيرها داخل المدارات المختلفة نحو بناء سير اتجاه النص نحو النهاية، لذا ترتبط بنية العالم الممكن مع توقعات المتلقي من خلال ثلاث مستويات هي:

1- **المستوى الأول:** يتعلق هذا المستوى بخصوصية المتلقي الذي لا يمكن أن يستغني عن بناء صورة ذهبية عن ذلك العالم داخل فضاء النص، لكونه يمثل أداة تمكنه من التعامل مع العالم الممكن المفترض.

2- المستوى الثاني: يتعلق هذا المستوى بخصوصية النص نفسه، فكل التأثيثات اللازمة لبناء سينوغرافية النص مسجلة فيه عبر الإرشادات المسرحية ووصف شخصيات المسرحية.

3- المستوى الثالث: يتعلق هذا المستوى بالحالات النفسية لشخصيات المسرحية، لتحدد أهمية اشتغال تلك المؤثثات.

وبالتالي فإن طبيعة المتلقي من خلال تلك المستويات يفترض بناء سلسلة من العوالم الممكنة المتعلقة بما يمكن تسميته بالممكن السردي المؤقت الذي يظهره النص على أنه سير

[1] – المرجع السابق ، ص179..

خطي، مما تشكل أفقا لتوقعات المتلقي وهذا ما يجده (إيكو) ارتباط العالم الممكن بأفق التوقعات (الياوسي) لذلك يتخذ العالم الممكن مسارين هما:

– مسار في بنية النص نفسه إذ إن الشخصية المسرحية بحركتها داخل فضاء النص تحدد تلك العوالم(المكان –الزمن–الحدث.)مما تشكل عالما ممكنا مفترضا يتصل بعالم النص نفسه.

– مسار في مخيلة المتلقي نفسه بتشكيل عوالم ممكنة مستمد عن المسار الأول))[1].

4– مستوى نموذج (ستانلي فيش) في تلقي وتأويل النص المسرحي:

ومن خلال ما سبق من تحليلات للنص الأدبي من خلال دور الجماعات التأويلية في إطلاق الأحكام والمعايير النقدية من خلال تلقيها من طرف القارئ ..بدوره إلى جماعة معينة وهذا ما ينطبق تماما مع أراء (موكاروفسكي) في مدرسة(براغ) النقدية من خلال ما توصل إليه من التخلص من سلطة المؤلف،((لهذا عززّ (ستانلي فيش) دراسة حول المسار التأويلي في التعاقب الزمني لدور (الجماعة التأويلية) التي تبنى مشروعها في تحليل النص الأدبي مما يضفي بالتالي وصفا نقديا مقننا للمتلقي الذي يبنى استجابته بما يمليه المعيار النقدي الإجرائي الذي تحدده رؤية الجماعة للمفاهيم الجمالية عن القيمة الأدبية، لذلك تضبط تلك المعايير للتأويلات المفرطة في عملية التفسير ليصبح المتلقي مجرد قارئ للنص في ضوء استراتيجيات الجماعة التأويلية))[2].

فما هو مفهوم (المعيار النقدي) عند (فيش)؟ وبماذا يمتاز؟((يمتاز مفهوم (المعيار النقدي) بالطابع التاريخي بحسب فلسفة (انجاردن) إذ أن الطبقات الاجتماعية المختلفة عبر التاريخ تؤدي دورا بارزا في تأسيس المفهوم بحسب ما يراها (موكاروفسكي)، مما تساعد

---

[1] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر ، ص182.

[2] – المرجع نفسه، ص183.

المتلقي في الاستقصاء التفصيلي للتعارض الجدلي بين تاريخية المعيار وحقوقه في التطبيق النقدي، لذا يقف المتلقي حسب (فيش) عند تحليل النص المسرحي أسير اندماج التعارض الجدلي، بتركيز المتلقي على مجرى التعديلات التي يقوم بها وفقا لأفق التوقع الفرضيات داخل النص نفسه، إذ أن شكل فضاء النص الظاهري ناقض بعده الزمني في تحقيق معاينة باستبدال البنية الشكلية للنص ببنية خبرة المتلقي)).[1]

ومعنى المتلقي الخبير في رأي (فيش) هو الذي يراقب ردود أفعاله، ويعتبر هجينا بين القارئ المثالي، والقارئ الفعلي يطلق (فيش) مفهوم (القارىء الخبير) على المتلقي في نظريته، وهو القارئ الذي يستطع أن يراقب ردود أفعاله من خلال معرفته التطبيقية بالمناهج لاستخراج المعنى، لذا يعده متلقيا هجينا بين القارئ المثالي (المناهج النقدية) والقارئ الفعلي، يستطيع أن يسقط استجابته وفقا لاستجابة القارئ المثالي بعدما عدلت بمجموعة من التغييرات التي تفترضها المناهج النقدية، مما يهيء متلقيا فعليا يستطيع أن يصل إلى مصاف القارئ الخبير[2].ولكي نصل إلى مصاف القارئ الخبير، لابد من وجود محورين لتحليل النص المسرحي وفق وجهة نظر (ستانلي فيش) وهما:

1- المحور الأول: دور الجماعة التأويلية في تحليل النص المسرحي:

لقد مهدت المذاهب الأدبية لظهور النقد وفلسفته ـ في رأي مصطفى جلال ـ من خلال أفلاطون الذي أخضع عالم المثل إلى العقل، وأخضع أرسطو قواعد الفكر الفلسفي إلى الواقع، وقد أعطت فلسفته تصورا جديدا للأدب والنقد المسرحي وللمتلقي بداية من عصر النهضة، الذي يعد (بوالو) من خلال كتابه (فن الشعر) أول المتلقين له، من خلال إخضاع القواعد النقدية لجماليات التأليف المسرحي،من خلال مقولات (النقد الكلاسيكي)، وبتطور الحياة السياسية والاجتماعية كبرت الرغبة في تغيير تلك الأحكام النقدية التي كانت تبسط

---

[1] – المرجع السابق ، ض183.

[2] – المرجع نفسه ، ص183.

سيطرتها على الأدب والنقد مما أدى إلى ولادة مذهب جديد يدعى الرومانسية فحاولوا أول الأمر تغيير تلك الأحكام النقدية فكانت نتيجة ذلك ميلاد المذاهب الأدبية السياقية((لذلك انبثقت المناهج النقدية والسياقية حسب التوجهات الفلسفية لتلك المرحلة وهي تنم عن عمل المتلقي في تحليله للنص المسرحي الذي يعد مصدرا لرأي الجماعة التأويلية وهي بمثابة تقييم للأحكام والتقاليد التي تسنها الجماعة ليقوم (المتلقي) أنذاك لعملية تلقي جدلي بما تصفه الجماعة من آراء في الماضي ومناقشة تلك الأحكام على وفق رؤية المتلقي الجديد متوصلا إلى محورين:

1- محور يتحدث حول تعديل أفق التوقعات السابقة في التحليل.

2- محور الأفق الجديد إلى ذاكرة المتلقي الجماعية بما يتوافق والتعديل القائم على طبيعة المناهج النقدية أنذاك))[1]

وبتغير نفس الظروف السياسية والاجتماعية برزت الواقعية في منتصف القرن التاسع عشر، وفي القرن العشرين تفرغت المذاهب النقدية، وتحولت المفاهيم السياقية إلى مناهج نصية (داخلية) بداية من (بنيوية) التي تزعمها الشكلانيون الروس، ومدرسة براغ، كجماعة تأويلية تحاول أن تؤسس مراجع فكرية وفلسفية، مما أدى إلى تحول آخر تمثل في بروز دور المتلقي، وموت المؤلف.

2- المحور الثاني: التعارض الجدلي بين معايير المناهج النقدية ومفهوم المتلقي الخبير.

لابد من مسح تاريخي لبيان الجماعات التأويلية، وتبنيها للمشروع النقدي، بوصفها المادة البحثية والتجريبية لاستخراج المعايير والقواعد النقدية، ويعد كتاب "فن الشعر" لأرسطو وثيقة، فهي التي حددت ملامح النص المسرحي ومكوناته، مما أدى إلى ظهور

[1] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر ، ص185.

التقاليد المسرحية لدى المتلقي[1]، من خلال تطبيق تلك المكونات على جميع النصوص المسرحية الشيء الذي أدى إلى تطور بنيتها، وكمثال على ذلك مسرحيات (شكسبير) التي طور بنيتها من الكلية إلى بنى فرعية، تتجمع في بنية الحدث الرئيسي، وواصل المتلقي طريقه في قراءة النماذج المسرحية قراءات تختلف عن تلك التي وجدت من قبل في النقد السياقي، أما في الدراما اللا تقليدية المتمثلة في تحول المتلقي من متلقي يندمج بالحدث المسرحي إلى متلقي يفكر ويناقش الأحداث المسرحية حسب رؤيته الإيديولوجية كمتلقي إيجابي((تمثل دراما (بريخت) إذ قام بكتابة بيان نظري حول المسرح بعنوان (أورغانون صغير للمسرح) عام 1948 على الرغم من الدراسات المستفيضة التي قدمها (بريخت) في السنوات 1941-1947 التي قضاها في المنفى (أمريكا) وهو يسعى جاهدا على الوقوف حول المناهج النقدية التي اتسم به المسرح الملحمي وأساليبه التغريبية، إذ كان ذلك السعي عديم المعنى في أمريكا إلا أن بيانه شكل وثيقة كدراسات جمالية ناضجة عن المسرح الملحمي بعدما قدم مسرحياته (حياة غاليلو، الأم الشجاعة وأولادها، إنسان شسوان الطيب ،دائرة الطباشير القوقازية) ، مطورا بذلك كما أطلق عليه بالمسرح الجدلي، إذ يعد بريخت باحثا ومفكرا وفيلسوفا في المسرح كمخرج مسرحي في محاولة منه لاستخراج المعايير والتقاليد الجديدة، مهاجما الدراما التقليدية التي يعدها كفرع من العمل التخديري، لذلك يتطلب منه كمخرج يعي فكرة قراءة واستخراج الأساليب الجديدة في الإخراج المسرحي، وهو ما يتضمن موقعه كمتلقي واعي أن يقدم العمل المسرحي على تأثير التغريب المسرحي، مما شكل نقطة خلاف بينه وبين الدراما الأرسطية)).[2]

وضع (بريخت) كتابا سماه (الكتاب- الموديل) سجل فيه أعمال الخشبة المسرحية جسد فيه حركة الممثلين ومواقفهم من خلال التدريبات المسرحية،((كذلك يعكس الكتاب اهتمام المؤلف وعنايته باللفظة الدقيقة لتحقيق الأثر المطلوب عند المتلقي، على الرغم من الانتقاد الذي

---

[1] – المرجع السابق، ص186.

[2] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص188-189.

وجهه النقاد على (الكتاب) بتقييد أسلوب المخرجين لمسرحياته فيما بعد، إلا أنه يؤكد على أن أي مخرج يرغب بإخراج مسرحيته عليه أن يبدأ من حيث انتهى سلفه وهي إشارة لطريقته في العمل المسرحي التي توحي إلى طبيعة عمل الجماعات التأويلية لاستخراج المعايير وبناء الرؤى بما يتناسب ورؤية الجماعة))[1].

إن المتلقي عند (فيش) هو الذي ينتج المعنى، وهو معنى محايث للنص المسرحي لذا فإن المناهج النقدية التي يقارب بها المتلقي النص، هي من يقرر تلك الافتراضات التي يبينها المتلقي من أجل الحصول على النتائج((إن تحديد صفات المتلقي بناء على ما سبق من تحليل استجابة المتلقي على وفق بناء المرجعيات الفكرية والفلسفية للجماعة التأويلية، أن يتصف بالخبرة العامة عن الأساليب الإجرائية لمناهج النقد، مطلعا على الكيفية الإجرائية التي يمكن أن يحلل بها النص المسرحي على وفقها، لأن عملية تأسيس المناهج من قبل متلقين تسمح للمتلقي أن يرسم خريطة للدخول في تحليل وتحديد البنى المسرحية إذ يمكن للمتلقي أن يرتبط بأحد المناهج في تحليله وإلتزامه بالمعايير النقدية التي تسنها الجماعة التأويلية لذلك يفترض (فيش) إن المعنى المنتج من قبل المتلقي هو بالأحرى معنى محايثا للنص المسرحي الذي يقترب من آراء الجماعة التأويلية لذا تعد المناهج النقدية التي يقارب بها النص قد قررت الافتراضات الذي يبنيه المتلقي لتحقيق النتائج على الرغم من أن المتلقي هو من يمنح المعنى في النص ويشكل هيئته))[2].

5- مستوى نموذج (ريشار دومارسي) في تلقي وتأويل النص المسرحي:

ينحصر دور المتلقي في هذا المستوى من التحليل في نظريات التلقي المعاصرة ضمن ثنائية (الدال والمدلول-الحضور والغياب) التي تجعل منه على وعي بالأشياء (النص) ليكون قابلا للإدراك وتتحدد بما يلي:

---

[1] - المرجع السابق ، ص189.

[2] - المرجع نفسه ، ص191.

1- يستحضر المتلقي المتصور الذهني للنص المسرحي من خلال التناص.

2- تأسيس حالة الحضور في النص المسرحي[1].

يحدد (ريشار دومارسي) نموذجين في تلقي النص المسرحي هما: التلقي الأفقي، والتلقي العمودي من خلال نوعين عن الدراما،دراما تقليدية من خلال (التطهير) الأرسطي، ودراما غير تقليدية مجسدة في التغريب البريختي، فالأولى تمثلها (الدراما الإغريقية، الدراما الشكسبيرية، الدراما الواقعية)، والثانية يمثلها بريخت و يوجين يونسكو، وصامويل بكيت وغيرهم،((إن عمل المتلقي الدراما التقليدية يتمثل في المستوى الأفقي من التلقي من خلال فكرة اندماجه مع الأحداث المسرحية، على الرغم من تقيد المؤلفين المسرحيين بتقاليد الدراما الأرسطية والتي يمكن ملاحظتها داخل الوحدات الملموسة، لذلك يشكل (أفق الانتظار) المتلهف بتورط المتلقي في بنية الحدث لتحقيق مظهرية النص وسيره في المستوى الأفقي من المتلقي إن المتلقي في الدراما الحديثة يعد غير تقليدي في الوقوف على المستويات العمودية من التحليل إذ تتجلى وظيفته في بناء صورة أو متصور ذهني كأداة لقياس أثر التغريب في النص إذ يشكل المتلقي في مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) لـ (بريخت) عناصر التغريب من خلال الأغاني والأحاديث الجانبية عنصرا شكليا يتخذ محورا عموديا على البنية الأفقية إذ تمثل بشكل سلسلة من الأحداث غير المتصلة،التي لا تتوافق فيما بينها؛فكل حدث منها يشكل بنية متكاملة تستشرف لما سيحدث لاحقا دون الرجوع إلى الأحداث الماضية...في الوقت نفسه يلاحظ المتلقي انسلاخ الشخصيات المسرحية من أدوارهم المسرحية والتحدث مباشرة للمتلقي في تشكيل صورة عمودية في بناء المشهد المسرحي، ليتحول المتلقي إلى ملاحظ لتلك الأحداث دون أن يجعل من الإيهام والاندماج عنصرا رئيسيا في قراءة النص، لذلك اعتاد المتلقي في قراءة نصوص (بريخت) كسر التوقعات الذي يبنى من خلاله محورا

[1] المرجع السابق، ص:192.

عموديا في مسائلة النص والمؤلف معا، كذلك يجد المتلقي في تذبذب شخصية(غاليلو) بين المثالية والواقعية ك (عالم وإنسان) هدفا تغريبيا عند المتلقي))[1].

كتلخيص لمستويات التلقي المتقاطعة في تلقى النص:

1-المستوى الأفقي: وهو وقوف المتلقي على مظهرية النص عبر تنسيق الوحدات النصية التي تشكل علاقات ذات تنسيق نحوي تقبل الملاحظة التي يبديها المتلقي، لذلك يتصف المتلقي بالانتظار المتلهف للوصول إلى نهاية الحدث المسرحي، ليشكل المتلقي انتقاله على المستوى الأفقي في بنية النص الخطية وصولا إلى الاندماج في عملية الإيهام مع مجريات الحدث المسرحي.

2- المستوى العمودي: يتمثل في وصول المتلقي من خلال قراءته للنص قراءة واعية إلى عملية اكتشاف بعض القيم والمعتقدات التي تشكل في مجوعها مخزونا معرفيا يرتبط فيما بينه وبين بنية النص المسرحي التي تؤدي إلى التناص الذي يفرضه المتلقي، وهو بالأحرى صورة أخرى للمتلقي عن تكوينية النص ذات النسق المركب في فضائه عبر الوحدات الدلالية وآثاره المفترضة[2]، ومن خلال اندماج العناصر القراءة على المستوى الأفقي بالقراءة على المستوى العمودي ، تحدث نوع من القراءة قريب جدا من القراءة السيميائية أو التفكيكية، لتحقق ذلك التغريب الذي ينتجه المتلقي مع البنية النصية الخطية.

((إن القراءة في هذا المستوى تتبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول، إذ تمثل الدال الصورة اللغوية للنص، لتمثل حالة الحضور بينما يمثل المدلول المتصور الذهني الذي يشكله المتلقي في حالة الغياب.تحقيق التصور الذهني من خلال التناص في محاولة من المتلقي بإيجاد النظائر النسقية في النص، إذ يتحدد عبر الحوار القائم بين المتلقي والمؤلف حول الفضاء المفتوح (النص) يتمكن المتلقي من طرح الأسئلة التي تنهض بها

[1] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر ، ص197.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، 205.

طرفي المعادلة (المؤلف– المتلقي) يقوم المتلقي في تأسيس حالة الحضور في النص بعملية تنسيق القراءة تدعى بمرحلة (ما قبل القراءة) تتحدد باختبار المتلقي المنهج النقدي ليؤسس مرحلة أخرى (فعلية) في قراءة النص قراءة أفقية بالتعرف على المكونات الأساسية المتعلقة بالشكل والمضمون لتؤكد عمله في القراءة العمودية، يمكن للمتلقي أن يرصد مستويات النص المتعددة التي لها صلة بالمعنى العميق، لتهيء المتلقي دراسة البنى المسرحية على وفق المستوى العمودي للوصول إلى أعماق النص))[1].

– نموذج القراءة والتأويل في النص المسرحي العربي:

عرف النقد العربي في أواسط السبعينيات قفزة نوعية استجاب فيها للأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت بشكل أو بأخر في المسرح العربي، ((وخلال هذه المرحلة بدأت التجريبية تعرف طريقها للمسرح بما أضفت عليه من أبعاد فكرية وجمالية ومعرفية، لكن ما يؤاخذ عليها أن البعد الفكري فيها كان قائدا للبعد الجمالي والمعرفي ومعظم إنتاج تلك الفترة كان يتسم بالطابع الإيديولوجي من خلال الواقعية الإشتراكية كمذهب فني))[2]، وانطلاقا من هذا التوجه الفكري كانت القراءة معتمدة أشد الاعتماد على النص باعتباره لب العملية المسرحية، وأغفلوا العرض، وعد عندهم مجرد أمر ثانوي يعمل على تجنيب الجمهور الرتابة والملل، فالنص ـ في رأي عمار بلحسن ـ إذا هو المسؤول عما يحمله العرض من أفكار، وقد وجد من النقاد العرب من كان يدافع بضراوة على هذا الاتجاه، من خلال تلك الردود على الكتابات التي لا تلتزم بالمنهج الإديولوجي أولا تستجيب لبعض مفاهيمها كالالتزام والثورية والصراع الطبقي، وكثيرا ما كانت تمزج بمصطلحات لا تفرق فيها بين ما هو سردي، وما هو إيقاعي، وما هو درامي، فالناقد يتعامل مع النص الأدبي انطلاقا من نصوص فكرية يحملها بداخله ولهذا قل التفاعل مع النص، وهنا يبرز موقف من مواقف

---

[1] – مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص206.

[2] _ عمار بلحسن:قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي،مخبر سوسيولوجية التعبير الفني دفتررقم3 ج1 جامعة وهران1992 ص:22

المسرحيين العرب في هذا الشأن وهو عبد الكريم رشيد ((وبهذا يمكن القول عن النقد الإيديولوجي أنه أولا نقد غير علمي، وبأنه ثانيا إلزامي، وأنه أخلاقي ثالثا، ورابعا مدرسي فالناقد يتعامل مع النص الأدبي والفني انطلاقا من نصوص فكرية يحملها بداخله، أنه بالأساس نصوص في مقابل نصوص، وبهذا كان يستنطق العمل المنقود ولا يستقرئ جزئياته وكيانه بقدر ما يستعرض مباديء وأفكار ونظريات ومحفوظات ذهنية، وبهذا تقطع كل السبل الحوار والجدل والتفاعل مع النص لأن العلاقة عندئذ تكون ساكنة))[1].

ومما سبق فإن أصحاب هذا الاتجاه قد ركزوا على مضمون النص، وأغفلوا العرض بكل مكوناته الفنية والتقنية((ولتعويض ذلك النقص في قراءة العمل المسرحي كليا، يلجأون إلى إيهام القارئ بمعرفته بمكونات العرض المسرحي، فنجدهم يذيلون مقالاتهم الانطباعية بإشارات عامة إلى التمثيل والإخراج أو الديكور، دون التركيز على ما يفيد أنهم بالفعل استوعبوا دلالات العرض المسرحي المعرفية والفكرية والجمالية، ونتيجة ذلك غالبا ما يأتي كلامهم عن العرض عاما لا يستجيب لسياق اشتغال هذا المكون أو ذاك، خصوصا إذا ما اعتبرنا أن كل يكون من مكونات العرض المسرحي يمثل علامة دالة ولا يمكن الحكم عليها إلا ضمن سياقها الخاص،وبذلك يتحول كلامهم إلى مجرد انطباعات ذاتية لا تعدو مضمون النص المسرحي،أما مكونات العرض الأخرى فتبقى بدورها في حكم النص الغائب كذلك))[2].

وتركيز العرب على النص مرده عند بعض النقاد تأثره بنظرية "أرسطو" الذي ركز اهتمامه على النص وأغفل العرض، ولهذا السبب ظلت سلطة النص مسيطرة على الأذهان وباعتباره نصا ثابتا نعود إليه في كل وقت، لكن الأمر يختلف بالنسبة لنص العرض، الذي كان يقرأ على أنه تجريبي ورمزي من خلال تلك الانطباعات المكتوبة عن العروض من

---

[1] – ألف باء المنهج الاحتفالي في النقد، الزمن المغربي (المغربية)، عدد: 5، 1981، ص70.

[2] – مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 31 طنجة،–المغرب–، ط1، 2014، ص21.

خلال تلك الرموز، واللغة البصرية والحركية فوق الخشبة، وهكذا كان حال أغلب النقود في السبعينيات والثمانينيات، وهذا يشبه إلى حد كبير تلك الكتابات التي كانت تقدم قبل العرض ((وهي تمثل أصلا دعابة قبلية له لأنها تفتح أفق انتظار معين أمام المتلقي، ومثل هذه الكتابات متداول في مجال السينما على وجه الخصوص، لأنها تقوم بعملية إغراء قصد ترويج الإبداع ولكن المتلقي سيفقد ثقته بدون شك في النقد المسرحي، أو ما يكتب حول الأعمال المسرحية، لاسيما إذا انتبه إلى أن العمل الذي شاهده لم يستجيب لأفق انتظاره، أو لا يوافق ما كتب عنه قبليا، وبذلك يدرج ما قرأه حول العمل المسرحي في خانة الاحتيال، قبل أن تتولد لديه حالة توجس والنفور بعد ذلك من كل ما يروج له من أعمال مسرحية))[1]، وكثيرا ما كانت كتابات الصحفيين حسب مصطفى رمضاني لا تغطي حقائق العرض، بقدر ما تحدث عن هواه الشخصي، ورغم ذلك فقد وجدت ثلة من الكتاب والصحافيين الذين أخلصوا للمسرح منهم من درس في الجامعة، ومنهم من درس المسرح، ومنهم من مارسه كهاو، ومنهم ما أحياه من خلال المهرجانات وهي كتابات واعية تراعي خصائص العمل المسرحي، وتبتعد عن تلك الكتابات الدعائية التي تكون بمهمة تغطية الإعلامية المفروضة، وقد ساهم((هؤلاء النقاد في تطوير الحركة المسرحية بفضل آرائه ومواقفهم وإن كانت آراء ومواقف لا تعدوا النص المسرحي في اغلب الأحيان هي الأخرى، ولكنها مع ذلك يمكن اعتبارها كتابات تعبر عن نضج صحفي في النظر إلى العمل المسرحي، وكثيرا من هؤلاء على وعي بدور المكونات السينوغرافية والتقنية في بناء العرض المسرحي، ولكنه حين يستحضرونها في مقالاتهم يستحضرونها مجزأة والتشخيص والإضاءة والجمهور، ليس كبنية متجانسة مكونة للعرض الكلي، ولكن غالبا كوحدات مستقلة خارج تلك البنية قبل أن ينتهوا إلى الحكم على العمل المسرحي في صورته الإجمالية، وهذه الطريقة في النقد أنضج من تلك التي تعتبر النص محور العرض المسرحي وهي تعكس مرحلة تمهيدية بالنسبة للنقد

[1] – مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي ، ص25.

الذي وينظر إلى الفرجة المسرحية في إطارها البنيوي بعد تفكيك عناصرها الداخلية ضمن السياق الذي وظفت فيه))[1].

وفي مرحلة السبعينيات والثمانينيات برزت تجارب جديدة في المسرح وأهمها تجربة المسرح الملحمي التي يمثلها (بريخت) فتبنوا هذا الاتجاه، ودافعوا عنه وركبوا هذه الموجة اختيارا أو موضة، لما كان النقد يأتي بعد مرحلة الإبداع ويتأثر بما يطرأ عليه، فقد تأثر النقد بالمناهج النقدية الجديدة وأدوات تحليلها، وهنا برزت المدرسة الواقعية في النقد المسرحي على يد بعض خريجي الجامعات((وهكذا فإن البنيوية التكوينية قد هيمنت على الخطاب النقدي الروائي والشعري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك فإن هيمنة الشكل الملحمي البرشتي على الكتابة الدرامية قد أثار انتباه النقاد باعتباره شكلا يمثل العالم في المسرح خير تمثيل، كما أنه يزيل الاغتراب على المتفرج ويساعده على أن يتخذ موقفه من الأوضاع المعيشية، ولإبراز مواصفات هذه الكتابة عمد نقاد المسرح إلى تعميق دراسته حول النظرية البارشاتية: الشيء الذي أتاح له اقتناء مفاهيم جديدة كتقنية الحكي أو السرد المسرحي، وتقنية المونتاج، وتعظم الإيهام الأرسطي، ودور الممثل في الأداء، وتدخل المتفرج في إعادة إنتاج متخيل العمل المسرحي))[2]، وقد أدت الجامعة الدور الكبير في تطور النقد المسرحي فقد نقل هؤلاء ما درسوا إلى مجال الإبداع ،فطبقوا ما درسوه على الأعمال المسرحية مناهج حديثة كالتحليل النفسي والمنهج السوسيولوجي والبنيوي،((وأخذوا يوظفون بعض المصطلحات الجديدة مثل: البنية السطحية، البنية العميقة، وعقدة أوديب، ويبدوا أن كثيرا من هؤلاء النقاد كانوا لا يدركون جوهر العملية المسرحية، لذلك وجدناهم يكتبون عن المسرح بنفس الأدوات والمناهج والمصطلحات التي يكتبون بها عن أجناس أدبية وفنية تختلف من حيث المكونات والأبنية والوظائف...وربما كان المنهج السيميولوجي فيما أعتقد أقرب إليه من غيره من

---

[1] – المرجع نفسه ، ص27.

[2] – حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط ، 2002، ص98.

المناهج مادام معا – أي العرض المسرحي والمنهج السيميولوجي – يعتمدان على مفهوم العلامة: هذا من خلال المقاربة وذاك من خلال الاشتغال، وإن كانت المناهج الأخرى كفيلة بدراسة العرض المسرحي كذلك، ولكن المنهج السيميولوجي يملك من الأدوات الإجرائية وطرائق التحليل ما يجعله أقرب إلى مقاربة العرض المسرحي في بناءه الكلي من غيره من المناهج كما أسلفنا))[1] إن غياب الناقد المتخصص، والجهل بخصوصية المسرح أدى إلى الخلط في المسرح رغم معرفة رجال المسرح بالمناهج الحديثة وتقنياتها، لكنهم يجهلون تماما خصائص العرض المسرحي من خلال ما يعانبه الممثلون ورجال المسرح قبل العرض وأثناءه وبعده ((ولذلك نرى أنه على الناقد المسرحي أن يكون على دراية شاملة بكل ما يتعلق بعالم المسرح بدءا بالكتابة الدرامية والدرماتورجية مرورا بالإخراج وما يرافقه من عمليات فنية وتقنية تخص السينوغرافيا والديكور والإضاءة، والأزياء والموسيقى وإدارة الممثل والخشبة وغيرها وصولا إلى مسألة التلقي...وقد تمتد هذه الدراية إلى ما وراء ذلك ما يرتبط بهموم العمل الجمعوي، والتضاريس المسرحية وإشكالية تهيء العرض المسرحي وترويجه، وغيره مما يندرج عادة ضمن القضايا العامة للمسرح المغربي، فمعرفة هذه الأمور كفيلة بالاقتراب من دلالات العرض المسرحي وأبعاده الكلية))[2]، وإن غاب على أكثر المسرحيين التخصص غير أن الذين اشتغلوا على النقد التطبيقي للعرض المسرحي كانوا في أغلبهم ممارسين للمسرح، وقد جمعوا بين الكتابة والإخراج والنقد، وبعضهم الآخر أضاف إليه إدارة الفرق المسرحية والتشخيص((فإذا كان الكثير من النقاد قد فشلوا في استكناه جوهر العرض المسرحي بسبب غياب التخصص، وافتقارهم إلى الوعي الحق بخصوصية الفن الدراما، فإن حل النقاد الذين استطاعوا أن يساهموا في النقد التطبيقي للعرض المسرحي ممارسون للمسرح: كتابة أو إخراجا أو تشخيصا أو إدارة، وهذا أمر طبيعي إذا ما اعتبرنا أن هؤلاء يعيشون تجربة الإبداع عن كثب، ويدركون وظيفة كل مكونات العمل المسرحي وكيف أن

---

[1] – مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، ص32.

[2] – المرجع نفسه، ص34.

العرض بناء متكامل ينبغي أن ينظر إليه في إطار البنيوي الكلي، وأن لا مجال للحديث عن عنصر خارج السياق الذي وضع فيه، وكيف أن اشتغاله رهين بذلك السياق، وأنه بذلك علامة من العلامات الدالة التي يتحدد مجال اشتغالها وحدود تأويلها – ومن ثم دلالتها– في إطار ما يربطها من علاقات بالعلامات الأخرى في ذلك السياق الذي يحدد الصورة النهائية للعرض المسرحي،...فأكيد أن تمرس هؤلاء الممارسين على مكونات العرض المسرحي أهلهم أكثر من غيرهم لاستجلاء خصوصياتها الفنية أو التقنية، وإدراك وظائفها وكيفية اشتغالها، وفهم أبعادها ودلالاتها، ومن ثم تأويلها تأويلا مقبولا لا يتحاشى الاسقاطات الذاتية وتوظيف مصطلحات ومفاهيم غربية عن الحقل الدرامي، أو التركيز على عناصر دون أخرى))[1]، يضاف إلى هذا العامل، تلك المناقشات الشفوية التي كانت تعقب العرض المسرحي في المهرجانات، ومختلف اللقاءات قد لعبت دورا فعالا في إثراء وتطوير النقد المسرحي، وانتقل الحديث من النص المسرحي إلى الحديث عن العرض المسرحي ومن الإيديولوجيا إلى صناعة الفرجة((فصرنا نسمع كلاما عن السينوغرافية ولغة الجسد وتقسيم الفضاء وتأثيث الركح، ودلالة الأوان، والإكسسوارات وما إلى ذلك ومع تطور مناهج وآليات التحليل بدأ النقض يتطور بتطور القضايا والإشكاليات، حتى صرنا نتحدث عن جمالية التلقي، وملء بياض العرض، والعلامة المسرحية وهكذا...ولم يقف بعضهم عن الحديث عن النص المسرحي وتاريخه وأعلامه بل تجاوز ذلك إلى الحديث عن إشكاليات وقضايا أخرى فنية وتقنية، كالإخراج والسينوغرافيا، والتعريف ببعض المخرجين واتجاهاته والمدارس الفنية وغير ذلك مما له علاقة بالفرجة المسرحية عموما...ومن المؤكد ذلك الجدل النقدي الذي أفرز ظاهرة نقدية جديدة على المسرح المغربي، وأعنى بها ظاهرة التنظير فقد كان الجدل القائم حول ماهية المسرح، وإشكالية الهوية والتراث والتجريب والتأصيل وراء إبراز كتابات تتجاوز

[1] – مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي ، ص35–36.

حدود قراءة العرض المسرحي واستجلاء مكوناته الفكرية أو الجمالية إلى التنظير للظاهرة المسرحية في إطارها العام))[1].

وبفضل الكتابات ذات الطابع الأكاديمي تطورت الرؤية إلى المسرح، وتطور النقد، فأصبحنا نتحدث عن الفرجة، وشعرية المسرح، ودراماتورجية العرض المسرحي، والتحليل السيميولوجي، ((وهكذا وجدنا ثلة منهم يتحدثون عن العلامات المسرحية وكيفية اشتغالها في العمل المسرحي، وعن جمالية التلقي وكيفية تأويل العلامة وملء ثقوب العرض وبياضاته، ويوظفون مصطلحات دقيقة، وآليات تحترم حقولها المعرفية والمنهجية، وهذا كله يعكس تطور الوعي النقدي لدى بعض نقادنا المسرحيين المتسلحين بالمنهج العلمي وبالطابع الأكاديمي، وهو ما يفتح المجال أمام بوادر النقد المسرحي التطبيقي في المغرب ولو هي حدود ضيقة وبجهود معدومة))[2].

ومما سبق نستنتج أن مفهوم القراءة متعدد حسب كل مدرسة واتجاه نقدي، وبين الغرب والعرب وبين الماضي والحاضر، وبين القدماء والمحدثين، والقراءة في أبسط تعريفاتها هي((هي منهج يستقرأ النص وتعيد شرح عناصره في ضوء افتراضات ليست سوى فهم للسياقات النص الأصلية: صورة لنص أصلي، منطلق، أو نص غائب، وباختصار أنها تأويل))[3]، ومن المفاهيم الأخرى للقراءة التي لها علاقة "بالنص" ومن القائلين بهذه النظرية "تودوروف" وهذه القراءة تبتعد عن الوصف والتفسير((إنما بإعادة بناء النص وتلك هي المشكلة أي أن أي نص هو قابل باستمرار لإعادة بناء مستمرة، بل مناقضة..قراءة مهووسة تتلذذ بإنتاج خطاب، ميتا- نص يوازي خطاب النص- :

-قراءة عصبية تندفع منجذبة إلى النص والانغمار في التباساته.

---

[1] - المرجع السابق، ص37-40.

[2] - المرجع نفسه، ص44.

[3] - محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، كليات الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص269.

– قراءة انفصامية (بارتوية) تنتج نصا استبهاميا على هامش النص.

– قراءة فيتيشية تحسيس مناطق في جسد النص وتتلذذ بها، هذا دون أن تنسى بارت نفسه أن يقترح قراءة أخرى هي "قراءة المتعة" أو ينمذج لمفهوم آخر يصيب في مجرى التفكيك))[1]، وهناك قراءة أخرى مغايرة للمفهوم السابق تتمثل في التلقي، حيث تصبح القراءة موضوع بحث، ومجموعة من الآليات الإدراكية والنفسية والثقافية حين تواجه نص من النصوص((ذلك كله يقف مجرد اختبار أمام آخر اهتمت به نظرية القراءة والقارئ أو ما يسمى نظرية التلقي، فهذا اقتراح وصل إلى تصور مغاير لكل ما سبقه ليرى القراءة رصدا وتحليلا لآليات استجابة لردود فعل أمام نصوص الأدب وغيرهم...فالمفهوم هنا إذن بعيد عن "المفاهيم" السابقة، ولا يندرج قطعا في أي علاقة بالنقد إلا من حيث اعتبار النقد نفسه قراءة أو أحد أشكالها، لكن القراءة لا تقتصر عليه ولا تريد أن تقف عند حدوده فبالأحرى أن تقنع به))[2].

ومن خلال ما تناولته؛ فمفهوم القراءة متعدد، ليست له أدوات واضحة ،ولا مرجعية قارة، ولا موضوع خاص، ويمكن أن يظهر في كل مرة احتمال مفهومي ضمن الاحتمالات المذكورة واقترانه بالنقد يزيد من تقريبه إلى الأشكال بلاغية، من خلال مجموعة من البدائل مثل: قراءة تشريحية، قراءة سيميولوجية، قراءة بنيوية، قراءة نقدية قراءة سياسية، قراءة سوسيولوجية، قراءة أسلوبية، قراءة موضوعاتية[3].

وقد تسربت هذه القراءة إلى النقد العربي في جانبه التنظيري، وتجلت بشكل واضح لا يدعو إلى الريبة في خطابات القراءة الأدبية ومناهجها ونظرياتها،((وبالرغم من ذلك فإن خطاب التعريف بالقراءة قد وضع أمام الناقد العربي نموذجا من التفكير، وفيه إلى عوالم

---

[1] – محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص270–271.

[2] – المرجع نفسه ، ص271–272.

[3] – ينظر: المرجع نفسه ص273.

أخرى ممكنة في النقد...فحثه عليها مباشرة أودعاه بطريقة غير مباشرة إلى تصحيح تفكيره.. وحاصل ذلك أننا في خطاب النقد العربي، وخطابات التنظير له نجد كلمة "قراءة" ما تزال مشحونة بدلالة عامة يصعب فيها تبين الحدود الفارقة بينها وبين المصطلح، خصوصا وأن الاستعمال يقرن الكلمة المصطلح بين النقد والنص، فلا نعرف في أي سياق يتم هذا الاقتران وما هي مرجعياته بالإضافة إلى هذا حتى الذين يملكون وعيا بالاصطلاحية يميلون إلى جعل القراءة المعروفة بحيث يصير مصطلح القراء دالا على عناصر شتى.. ومؤدي هذا الفهم للقراءة يحولها إلى"تركيم" قراءات، أي منهجا متعددا يتوهم أن القراءة تستطيع أن تحيط بالنص وتشمله من جميع جوانبه وتمتلك حقيقته، وأنها تعطيه تعددا مماثلا))[1].

وهناك القراءة الأدبية، وهي فعل يقوم به كل نقد، وأي قارئ مهما كانت علاقته بالنص الأدبي، ثم يظهر فيما بعد النقد الجدلي الواقعي،((يظهر توظيف آخر يطوع المصطلح ليحمل سمات منهج قائم معروف لم يقترن من قبل بمصطلح القراءة ولكن سحر المصطلح فتح الشهية لابتلاعه وجعله ضمن ترسانة المصطلحات، حتى يظهر متصفا بالحداثة الأعمال الأدبية ثم تعود إليها بعد أن تمر في حيز التجربة وفي ساحة التنظيم علائق القراءة)، وأكثر من ذلك فإن التنظير للنقد وجد نفسه بغتة قائما على قراءة القراءة أو تجريد القراءة ذاتها))[2]، لقد ظل النقد الجدلي ردحا من الزمن، وجد نفسه أمام إغواء القراءة التي استفاد منها واستمر في إنتاج المعرفة شأنه في ذلك شأن القراءة التي أصبحت تنتج معارف للنص((لقد تحول مصطلح القراءة إذا من إطاره الأصلي ليكون في خدمة منهج قائم لغاية إعطاءه مسح من الحداثة، وملء جملة فراغات الوصف فيه، مما يؤدي بنا إلى الابتعاد عن الأفق والذي أراده الذين استعملوا "القراءة" –في المغرب– للحد من سلطة المنهج المسبق للاقتراب من التعدد[3]، وهو تعدد من نوع الذي تؤدي إليه الاجتهادات

---

[1] – المرجع السابق ، ص274–275.

[2] _ المرجع نفسه، ص276

[3] _ المرجع نفسه ، ص: 277

التلفيقية، أي الجمع بين مناهج عدة يستحيل الجمع بينهما دون تحطيم المنهج وجعله أجزاء متناثرة أو مختزلة تسهل الربط بينها وبين أشلاء منهج آخر، إن التعدد الذي يتحقق من "القراءة" هو تعدد مقاربات أي خلق قراءات كل واحد منهما منفردة بأسئلتها ورؤيتها وأدواتها، غير ملزمة بشروط مسبقة سوى ما يمكن أن يبوح به النص، فهي قراءة منفردة بنصها وقواعدها الخاصة التي تعطيها المعقولية ولا يستجيب إلا لمبادئ كبرى، وأساسا:

1- مفهوم التعدد في المعالجة الذي يؤدي إلى تعدد في النظرة إلى النص، وتجسد حوارية حقيقية في مكان غير معروف مسبقا.

2- مبدأ الاحتمال: كل قراءة تمنع نفسها من أن تقول الحقيقة كاملة أو أن تحكم بفساد قراءات أخرى، فأفقها ممكن باستمرار، ويمكن فيه أن تحدث أكثر في قراءة لنص واحد.

3- مبدأ التفاعل الذي يجعل القراءة والنص قادرين على إنتاج نص هو النص النقدي قبل أن ينتج خطابا نظريا أو منهجا.

4- مبدأ الدينامية: وهو مبدأ الذي يجعل القراءة قابلة لأن تعدل أدواتها، وأن تنصت إلى تغيير النص الأدبي، وأن تتفق وتختلف مع النصوص النقدية السابقة، رافضة التطابق مع هذا أو ذاك.

5- مبدأ النسبية: الذي لا يقر بوجود وظيفة واحدة للقراءة أو بوجود مخاطب واحد قار أو بوجود أدب نموذجي ثابت.

نتيجة هذه المبادئ لا يمكن للقراءة أن توصف بأنها فعل وصفي أو معياري، أو نقد تقويمي، وإنما عمل تأويلي هيرمينوطيقي خالق لفهم الأدب، بحثا عن مكان غير محدد أنطولوجيا، لكنه فقط فضاء القراءة))[1].

[1] – محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص277-278.

وقد نشأ مصطلح القراءة وتحدد عندما ارتبط بحقل التأويل، والفينومينولوجيا كما ارتبط بالنظريات البنيوية، وهذا الفهم لمصطلح القراءة غاب عن العرب بالمفهوم السابق، ولكن هناك مفاهيم أخرى في التنظير النقدي العربي المعاصر اتكأت على المصادر الأصلية لمفهوم القراءة، ((القراءة لا تهدف إلى معرفة المعنى أو المضمون بشكل مباشر وإنما تهدف إلى الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص، بتعبير آخر تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النص في رحلته الاستكشافية، فالقراءة هنا من حيث هي مفهوم تصبح فعلا ارتياديا للنص بغرض الوصول إلى صورة أخرى غير سطحية وغير مرئية وغير مألوفة عبر واحد:

1- طريقته في استخدام اللغة وفي التشكيل.

2- طريقته في المعرفة والتعبير.

3- قيمته المعرفية.

4- بعده الجمالي وكيفية استقصاءه لإمكانات اللغة والتشكيل التي لم تكشف جيدا بعد، ولم تكشف أصلا.

وكون القراءة هنا –ترجمة اكتشاف النص- فهي تحاول أن تميز نفسها من أشكال النقد المألوفة التقويمية والتفسيرية لكنها لا تبتعد كثيرا عنها ولا تؤسس منهجا يمكن اقتفاؤه، ورسم حركته بالضبط لأنها تفتقر إلى أدوات واضحة ولا تسمى إجراءاتها بدقة، فهي قراءة واقعة بين النقد التقليدي والنقد البنيوي الشكلي، وتجتمع فيها القيمة والشكل أو التشكيل الجمالي والمعرفة، إذ الاكتشاف ليس منهجا، و إنما هو غاية تتأثر بأساليب وإجراءات لا حصر لهن ويقتضي ربطه بآليات منهجية مخصوصة كالتي يقترحها من يتبنى البنيوية كما هي أو يتبنى التشريحية كما يفهمها فتكون القراءة جملة خطوات منهجية هي:

1- قراءة عامة لكل أعمال الشاعر وهي استكشافية تذوقية.

2- قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة لرصد المحاولات مع محاولة استنباط النماذج التي تمثل (صوتيات) العمل أي النوى الأساسية.

3- قراءة نقدية تعتمد إلى فحص النماذج لمعارضتها مع العمل على أنها كلمات الشمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمال الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر.

4- دراسة نماذج على أنها وحدات كلية.

5- وبعد ذلك تأتي الكتابة، وهي إعادة البناء التي يتحقق بها النقد التركيبي إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص))[1].

والقراءة التشريحية التي تحدثت عنها سابقا ما تحافظ على وحدة النص بل إن مفهومها يخالف ذلك تماما إلى عناصر الاختلاف والتناقض، وبالتالي فهي قراءة أقرب إلى النهج البنيوي، وقد ظهر ما يدعم هذا في الفكر العربي حيث قدم هؤلاء خلاصات في فهم القراءة من منظور تشريحي، في حين بقي بعضهم الأخر يطرحون أمام القارئ عروضا تعريفية وتقويمية للقراءة في علاقتها بالمتلقي، وهذان اتجاهان لم يصلا إلى خلق تيار عام، واكتفي بتقديم تطبيق (القراءة) على النص العربي، وابرز تطبيقاتها الدقيقة كانت على النص الديني أو نص التراثي، في حين لم توظف هذه القراءة على النقد إلا من طرف باحث واحد _ حسب ما توصلت إليه _ هو "جابر عصفور"((الذي مارس هذه القراءة التي تختلف عن النقد، وجعلها جهازا لقراءة النقد نفسه بما يلي:

1- كل قراءة لها مستويات: مستوى نظري وأخر تطبيقي.

2- المستوى النظري: يصف مستويات الفكر من حيث هو تصور وإدراك.

3- المستوى التطبيقي: إخضاع النصوص للوصف والتركيز على جانب منها.

---

[1] المرجع السابق، ص:279 . 280

4- القراءة لها صلة بالتفسير والتأويل (فعل هيرمينوطيقي).

5- القراءة لها هدف الاكتشاف وإنتاج معرفة جديدة.

6- القراءة دالة على وعي يتأمل نفسه.

7- القراءة إقرار بوجود انقطاع في مسيرة الموضوع.

8- القراءة استراتيجيات وقواعد تحكم العلاقة وقواعد تحكم العلاقة بين المقروء والقارئ والاختيارات التي تليها القراءة.

9- القراءة بحث عن رؤيا العالم...

فهي بهذا ترسم تصحيحا للمسار النقدي، وتتضمن تصورا لما ينبغي أن يكون عليه في مرحلة تأمل النقد لنفسه، لتكون استنطاقا للصوت المتحكم في النقد نفسه وشموله لصداه الأتي من مختلف علاقات التكوينية وحقوقها من جانب:

- مستوى العلاقة القائمة بين القارئ وما يتناص معه من تراثه المقروء.

- مستوى علاقة هذا القارئ بالأنساق المعرفية في عصر القراءة، أي بأدوات إنتاجها للمعرفة وعلاقاتها.

- علاقة المقروء نفسه بنفسه في عصر إنتاجه من حيث ما يتضمنه من حضور خاص بتاريخ وأدوات المقروء وليس القارئ.

- علاقة المقروء في نفسه بغيره من الأنساق المعاصرة والسابقة أو اللاحقة.

إن أفق القراءة الجديد الذي وصل إليه خطاب النقد: أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صعوبة الحوار مع الأدب إنه مدخل للممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده أو التنظير له دون فهمة))[1].

رواد هذا الاتجاه وتنظيراتهم النقدية:

ومن بين النقاد الذين حللوا بعض الأعمال المسرحية المغربية على وجه الخصوص نذكر **عبد الرحمان بن زيدان** من المغرب الشقيق، وقد جاءت هذه القراءة كمشروع نقدي نتيجة ((إحساسه بأن النقد المسرحي المغربي لا يملك دراسة سوسيولوجية لمفهوم التلقي الذي يلعب منه الجمهور المغربي دورا أساسيا، ومن ثم فإن اهتمام الناقد بقراءة الأعمال المسرحية المغربية ينبثق من طبيعة المسرح المغربي الذي يستلزم البحث عن تدعيم العلاقة العضوية بين البدع المسرحي والجمهور/القراءة في رصد الظاهرة المسرحية المغربية))[2].

ومن بين المسرحيات الأخرى التي حللها وفق منهج القراءة نجد مسرحية "خيوط ،جبال، شعر" لمحمد تيمد، فهو يقرأ هذه المسرحية على مستوى المضمون كما يقدم لها على مستوى الشكل، من خلال الإخراج((نستنتج مما سبق أن مفهوم الناقد للقراءة ينحصر أساسا في العناية بالمضامين والأفكار التي يعبر عنها العمل المسرحي دون الاهتمام بتلك الجوانب الفنية الجمالية التي لا يمكن القيام بعملية القراءة دون أخدها بعين الاعتبار))[3].

كما يقدم قراءة أخرى لمسرحية (الزغننة) لمحمد تيمد، وقد قارب هذه المسرحية وفق المنظور الإيديولوجي الاجتماعي، وهو مشروع قراءة جديد فأين تكمن الجدة في هذه القراءة؟ ((إن الجديد عند الناقد ربما قد يفهم في قيامه بالمقارنة بين هذه المسرحيات، وبين أعمال

---

[1] – محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ص281–282.

[2] – محمد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدارالبيضاء،ط1 ،2000 ص:74

[3] – المرجع نفسه، ص76.

مسرحية أخرى لنفس المؤلف (محمد تيمد) أو بينها وبين أعمال أخرى لمؤلفين آخرين، وقد يكمن هذا الجديد في إشارته إلى بعض الخصوصيات التي انفردت بها تجربة (تيمد) المسرحية كإلغائه المطلق لمفاهيم الزمن والحدث والأشخاص، وإلى تلك التأثيرات النفسية التي تركتها المسرحية لدى المتفرج، ولعل مظاهر التجديد عند الناقد تتحدد في استشهاده في بعض الآراء الفلسفية والتصورات المسرحية لبعض المخرجين أو الممثلين العالميين ومقابلتها بالأبعاد المضمونة الفكرية لمسرحية (الزغننة)))[1]، فقد حاول الناقد في هذه المسرحية أن يربط بين المحك في المسرحية وبين جوانبها التقنية وأبعادها الفنية لدى شخصياتها أو لدى الجمهور، وهناك مشروع قرائي آخر لواحد من أعمدة النقد المغربي هو **"محمد البهجاجي"**، وهو مشروع جاد بعد مشروع عبد الرحمان بن زيدان، لقد اعتمد البهجاجي في مشروعه القرائي على عدة مناهج منها، التحليل السيميولوجي والنفسي والاجتماعي، وقد واجه عدة صعوبات في قراءة النصوص، أو العروض مثلما هي صعوبة الانتقال من قراءة النص إلى قراءة العرض ((فضلا عن الطبيعة الانفلاتية للإنجاز المسرحي الذي يعرض مرة واحدة، وفي حالة عرضه مرات متوالية يصبح المتلقي/القارئ إزاء عروض أخرى مختلفة في الزمان والمكان وفي المعطيات المادية والتقنية والأدبية لكل عرض))[2]، ومن النصوص التي قدم لها منهج القراءة نص (النبي المقنع) لعبد الكريم الخطيبي، وقد تعامل الناقد مع النص، وقد اكتفى فيه الناقد بتحليل خطاب الشخصيات تاركا الإرشادات المسرحية عرض الحائط، رغم كونها العامل الأساسي في القراءة كما ركز على الصراع بين الشخصيات الرئيسية ،وقدم لها تحليلا سيميائيا ((وبخصوص هذا التحليل السيميائي نلاحظ أن الناقد قد اعتمد على نظرية العوامل التي تؤسس لنية العمل الأدبي وباعتماده على هذا النموذج التحليلي يكون قد غيب مناهج سيميائية أخرى لها مردوديتها المعرفية والنقدية، وفي مجال تحليل الخطاب المسرحي

---

[1] – المرجع السابق، ص77.

[2] – المرجع نفسه، ص85.

كالسيموطيقا التحليلية لكريستيفا مثلا..))[1]، ويقدم البهجاجي قراءة أخرى مغايرة للأولى لعمل مسرحي آخر هو (أوفيليا لم تمت) لنبيل الحلو بمنهج آخر، فقد حاول في هذا العمل قراءة البنية الحكائية للمسرحية ،ومحاولة تحليلها عن طريق الوقائع والحقائق المسرحية للعالم الخارجي، انطلاقا من سلوك الشخصية (المادية واللغوية)، لذلك((نجد قراءته تركز على طبيعة الخطاب اللغوي الذي يتسم في هذا النص المسرحي بالفوضى ويقوم على إحداث اشتقاقات لغوية أو تكسيرات واستبدالات معجمية وصوتية، هذا مع الإشارة إلى أن هذه القراءة قد أثارت بعض القضايا المرتبطة بطبيعة المسرح المغربي، والتي تمثلت في مناقشة النص المسرحي على ضوء إشكاليتين أساسيتين هما: إشكالية التأسيس وإشكالية التجريب في هذا المسرح))[2].

ومن بين النصوص الأخرى التي قدم لها قراءة منهجية مختلفة أذكر عرض مسرحي بعنوان (تركبوا لهبال) المسرح اليوم التي اعتمد فيها على النص، وبعض الكتابات النقدية السيميوطيقية، كما اعتمد على بعض الاقتراحات التي قدمها له مخرج المسرحية عبد الواحد عوزري، ثم قدم قراءة أخرى ضمن مشروعه، وهي مسرحية (الرينك) لمحمد قاوتي وإخراج إبراهيم نشيخ، وقد قرأها وفق البنية الحكاية للمسرحية ومفهوم الشخصية، ثم لصراع الدرامي، كما أشار إليها من ناحية الإخراج الذي اتسم –حسب رأيه – بالسلبية لأنه لم يحسن في التصرف في النص، ولم يعمد إلى ملء الثغور والفراغات التي يفترض وجودها في كل عرض مسرحي[3]، إضافة خلوه من الإبداع في مجال السينوغرافيا، كما تناول عملا آخر بعنوان (مرتجلة فاس) لمحمد الكغاط، وهو عمل تجريبي وقد انطلق من النص ولكنه ألح على العرض شكليا فقط((أبرز ملاحظة يمكن إبداءها بخصوص هذه القراءة هي أن الناقد قد سقط فيما سقط فيه بعض النقاد المغاربة الذين كتبوا نقدية أو قرائية لأعمال مسرحية،إذ نجده

---

[1] – محمد فراح :المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية ، ص87.

[2] – المرجع نفسه ، ص88.

[3] – المرجع نفسه ، ص91.

قد عمد إلى قراءة هذا النص انطلاقا من تلك القضايا وألغوا والظواهر الأساسية التي وسمت ومازالت تسم المسرح المغربي كالتأسيس والتجريب والتأصيل))[1]، وبعد هذا العمل قدم البهجاجي قراءة من نوع مختلف لنصوص مختلفة من المسرح الاحتفالي، انطلاقا من مستوى الدلالة، ومستوى الكتابة الدرامية، وهذه النصوص المسرحية هي (عطيل الخيل والبارود، وحكاية العربة، وامرؤ القيس في باريس) لعبد الكريم برشيد، فهو في هذه المسرحيات((نجده يتحدث عن البنية الحكائية للنص مقدما بعض التحاليل التي تتسم بالطابع الاجتماعي/الإيديولوجي.. ثم المستوى الدلالي..إلا أنها دلالات تلخص الرؤيا الاجتماعية التي يرى من خلالها المؤلف الذات والآخر، انتقل إلى رصد المستوى الثاني وهو المستوى الدرامي من خلال مقاربته للعناصر الفنية لكتابة المسرحية، كما تصورها أرسطو..الحدث، الحوار، الشخصية..أما بخصوص تحديده بطبيعة الحوار المسرحي فإننا نجده يميز بين داخله وبين الحوار (الديالوج) والحوار (المونولوج).. وبين الحوار الإخباري الذي يساهم في تطور الشخصيات والحدث..أما الشخصية المسرحية فإن الناقد بخصوصها يخرج عن تلك التحديدات التي قدمت لها قديما أو حديثا..والتحليل لمسرحيات انتقالية تتميز بتداخل مستويات الوحدات الرمزية اليقينية منها واللايقينية..ذلك أن الجانب الاجتماعي في المسرحيات تتضافر في بناءه مستويات أخرى نفسه شكلية، حيوية، صورية، تراثية..يعني هذا أن قراءة الناقد الاجتماعية لهذه الأعمال المسرحية قد غيبت قضايا أخرى تعتبر من الأهمية بمكان))[2]، ومن القراءات المغربية الأخرى نذكر احتفال "مدينة العميان" لمحمد الواد من طرف **محمد أبو العلا**، والتي قدم لها عبد الكريم برشيد ويعتبر هذا النص انفلات على ثوابت المسرح التقليدي، وهو قيمة نصية تتجاوز مفاهيم الاحتفالية الأولى، كما تتجاوز أدوات القراءة تلك الأدوات النقدية الموجودة من قبل ((وتجاوز التجربة النظرية إلى تشغيل فعل القراءة بانفتاح النص على استثمار ذكي للغة متعالية وقد صارت ملعوبة، وتحرير

---

[1] – المرجع نفسه، ص92.

[2] – محمد فراح :المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية ، ص95-97.

الشخوص باللعب من إكراهات واقع المدينة، وقد غذت متخيلة متماهية كفضاء درامي مع فضاء القاعة في تعارضه كفضاء سلفي/ مع فضاء الخشبة (فضاء علوي/ مضاء) المدينة البديلة ، المضاءة بكل ألوان الطيف للتأثير على الحكم، لتصبح المسافة بين المدينتين هي المسافة ذاتها لاكتتاب النص من منظور احتفال جنائزي، وتجهيز المتخيل في سرد/ سرود شخصيات الحضور(حمادة، يوسف، مصطفى) المتشظية بياض الرصاص وهشاشة الحاضر، المرتهنة في حضورها باللعب كما السرد بثقل الغياب/ غياب عباس المناضل الذي ناضل من أجل مدينة جاحدة ومتنكرة))[1].

ومن الذين قدموا دراسات نقدية حول منهج "القراءة" وخاصة "قراءة" السرد القديم من خلال الظاهرة الدرامية **لعلي بن تميم**، وهي دراسة جديدة لنصوص قديمة فهي ((لا تعتمد على الإشكال الذي طرحه الدارسون المحدثون حينما تناولوا أجزاء من السرد العربي القديم على أساس أنه فن مسرحي وإنما تحاول الدراسة كشف رؤية النقد الحديث للتقنيات الدرامية في السرد العربي القديم دون استجلاب ما هو خارج منه ودون تعسف في التحليل))،[2] وفي بداية هذه القراءة لظاهرة السرد قديما يقدم علي بن تميم الأسباب التي أوجدت مفهوم الدرامية ولا نذكر جميع هذه الأسباب لطولها وإمعانها في تجزيء هذه القضية، ونكتفي بما يخص الدراما.

1- ((إن الدراما لم تعد حكرا على الفن المسرحي فلجأ إلى الدراما بعد أن وجد منها القدرة على التعبير عن مشاعره، مستخدما في ذلك لغة جديدة وبناء متميز وتفصيلات جوهرية فيها تقلص وانقباض وحركة وانتشار وانسجام وتناقض...

---

[1] – محمد أبو العلا : المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، فاس، ط1، 2010، ص71.

[2] – علي بن تميم: السرد والظاهرة الدامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص5.

2- إن المضطلع على مصطلحات السرد الحديثة يلحظ أن معظمها كاتب في الأصل مصطلحات مسرحية وضعها أرسطو في كتابه (فن الشعر)...

وحينما استفاد النقد الحديث من مصطلحات المسرح وطبقها في مجال السرد وقف حائرا أمام أهم مصطلح مسرحي ألا وهو "الدراما" فمن غير المعقول أن يستفيد من مجمل مصطلحات الدراما ويترك الدراما هذا المصطلح الذي تندرج تحته كل المصطلحات المسرحية، فلم يجد النقاد مناصا في النهاية من أن ينقلوا مصطلح الدراما للسرد محورين في المصطلح من الدراما إلى الدرامية))[1]، وبعد ذلك يعرف علي بن تميم الدرامية، ومفاهيمها المختلفة عند النقاد العرب منهم: شوكت عبد الكريم المياتي، وجلال الخياط، وألفت كمال الروبي، وعبد الفتاح القلعة جي وغيرهم، واختلافهم من التفاصيل لا يعني اختلافهم في الرؤى، فهم ينطلقون من مرتكزات واحدة ((رؤيتهم للعمل الدرامي في السرد العربي القديم.

- رؤيتهم للمتلقي الدرامي في السرد العربي القديم.

- رؤيتهم للمؤدي الدرامي في السرد العربي القديم.

- رؤيتهم للمتشابهات الدرامية: بين الإغريق والمسرح الأوروبي من جهة وبين السرد العربي القديم))[2].

ثم يخصص الفصل الأول من قراءته للمؤدي والأداء في المصطلح النقدي العربي القديم، من خلال المساس والحكاية والخيال والكرج.. وهو يناقش المصطلحات الأكثر ترددا وإشكالا عند النقاد بغية الوقوف على هذه المصطلحات وفهمها، وتناول في الفصل الثاني رؤية النقاد للعمل الدرامي في السرد العربي القديم موضحا رؤيتهم للشخصية والنموذج الإنساني والبناء واللغة، كما أوضح في هذا الفصل العلاقة الدرامية بين الشعر والسرد، وتناول في الفصل

---

[1] - علي بن تميم: السرد والظاهرة الدامية، ص13.

[2] - المرجع نفسه، ص25.

الثالث رؤيا النقاد للمؤدي والأداء الدرامي في السرد العربي القديم، متوقفا فيه على أشكال الأداء وأنماط المؤدين والمرأة المؤدية والإخراج والتأليف المساعدين والديكور، وأدوات المؤدي والإكسسوار والماكياج والتنكر السردي. وفي آخر هذه الدراسة تناول رؤية النقاد انتقاد للمتلقي الدرامي في السرد العربي القديم، وقسمه إلى المتلقي العام/والمتلقي الخاص، والمتلقي الإيجابي المشارك في الأداء والسرد، والمرأة المتلقية والمتلقي المعياري، ووضع المتلقي أغراضه، وبمعنى آخر فإن هذه القراءة تناولت العناصر والمقومات الرئيسية للدراما المتمثلة في النص المسرحي والمؤلف والممثل والمخرج والديكور والخشبة والجمهور.

أما في لبنان فقد قرأ النص المسرحي حسب المتغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، التي انعكست بدورها على المتلقي من خلال بداية تخطي تلك البنى والأشكال التي كانت سائدة في المسرح، ومن هذه القراءات أذكر قراءة **وطفاء حمادي** المعنونة "الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990– 2006)" التي بدأته بإشكالية التأصيل من خلال توفيق الحكيم وإشكالية التحديد من خلال عروض المسرح في ملتقى علمي، لتبحث عن قراءة زمنية حول تأسيس وتطور المسرح اللبناني، ومن خلال المسرح اللبناني الذي كان داخل المعاهد وتغيرت مناهجه، وتخرج منه طلبة متخصصون، وسرنا نقارن ين المسرح اللبناني الأصيل، وبين المسرح اللبناني المستمد من الغرب ، ثم تقوم هذه الباحثة بتقديم قراءة لأهم الأعمال المسرحية لكبار المسرحيين العرب، ومسرح لبنان ومن هذه الأعمال (منمنمات تاريخية) و(الأيام المخمورة)،لسعد الله ونوس أيضا، ومساحات الصمت لخالد أمين (ترنيمة) لانتصار عبد الفتاح وكذلك (طبول فاوست) و(معاقون) لجان داوود و(حدث) لمحمد إدريس، وعرض (الميسان) لروجي عساف و(سيرة المصبة) لجواد الأسدي، كما قدمت قراءات أخرى للنقاد، من ذلك جواد الأسدي، خالدة سعيد، محمود أمين العالم وغيرهم.

ومن بين أبرز الإشكاليات والقضايا التي طرحتها وطفاء حمادي السيمات الحداثية((التي جرت تأثيراتها في بنية النص الدرامي، وفي بنية العرض، والعلاقة مع الممثل والمتلقي

إشكاليات برزت لدى الخطاب المسرحي العربي))[1] أما الخطاب النقدي في هذه الدراسة فقد ربطته (حمادي) بالمرجعية الاجتماعية والثقافية((وهي تتناول موضوعات العروض، وتيمات الدراما المسرحية التي كتبها المؤلفون المسرحيون العرب، أمر الذي يستدعي حتما ضرورة التمرس بشكل أعمق باستخدام أدوات نقدية حداثية تفند النص وتشرحه))[2].

أما الخطاب النص الدرامي فقد تأثر بالحقل الثقافي الناتج من تجليات الحداثية ((ونجد ملامح هذا التأثير في نصوص درامية كعروض كتب عنها في هذا الكتاب، واتصفت بأنها لا تحمل صفات النسبية وعدم الاكتراث التي ترسم بها كتابة ما بعد الحداثة، وبأن تغييرا طرأ عليها من حيث التيمة والمضمون فعبرت عن فكرة تعزيز للفرواتية، إذ تم طرح القضايا الخاصة بحياة المؤلف وقد ظهر ذلك في النصوص الدرامية التي يؤلفها أو يكتبها جيل التسعينات))[3]، ومن تلك السمات توظف الصورة واستخدام التكنولوجيا.

أما قراءة العرض فقد كانت تتم وفق منظور هذه الدراسة عن طريق مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وغيره من المهرجانات الذي أنتج لنا ترجمات ومؤلفات كثيرة كما أنتجت مخرجين كبار ((حيث اتسمت عروضهم المسرحية بالوحدة المتعثرة والعسيرة التي تنهض عن التنافر والتشظي، أما إدارة التمثيل فغالبا ما وقع في التغريب والتقنية الغربية البحتة التي تخلت عن النص/المنطوق/ الحوار/الكلام، واستبداله بلغة جسدية مطواعة))[4].وقد تناولت الجسد بالدراسة من خلاله ما بعد حداثي الذي اعتبرته وسيطا بصريا يجسد كل رؤية العرض حيث تصبح جميع الحركات والإيماءات والكوريغرافيا هو لغة العرض البؤرية.

---

[1] – وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي، (1990–2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص09.

[2] – المرجع نفسه ، ص11.

[3] – المرجع نفسه، ص12.

[4] – المرجع نفسه ، ص15–16.

أما التقنيات التي قرء بها النص فتتمثل في (الفيديو، الصورة الرقمية، شرائط الصورة المتحركة، الإضاءة) ((في مسارحنا العربية عادة بوصفها مجرد استخدام للآليات الحديثة المعتمدة على الطاقم، في حين أن المفيد هو خلق إمكانية الوعي بالتكنولوجيا خاصة في العرض المسرحي، أي أن العنصر التكنولوجي ينبغي أن يأتي توظيفه منسجما مع فكرة العرض، ومن خلال ما يبتكره هذا العرض من تقنيات خاصة به، وقد لا يكون لهذه التقنيات أي قيمة تذكر في معزل عن التفاعلات الخاصة بالعرض، لكن هذا التوظيف في بعض العروض المسرحية العربية غالبا ما جاء استعراضيا مسطحا لا يغوص على عمق رؤية العرض ولا ينسجم معها، لذلك نجد في أغلب عروضنا المسرحية العربية التركيز على التكنولوجيا الموظفة بشكل عشوائي في المسرح))[1].

وقد قرأت المسرح العربي في جانبه التأصيلي من خلال البحث عن المضامين العربية الإسلامية أو تاريخية أو ثقافية، أو تلك الدعوات التي نادت إلى ضرورة تأصيل المسرح العربي من حيث الشكل، ومن أبرزها (توفيق الحكيم، يوسف إدريس، جماعة السرادق)، وآخر قراءة قدمتها للمسرح العربي تلك التي تتعلق بالمتلقي الذي يعاني صعوبات في الاتصال، فاستعان ببعض التنظيرات وعلى رأسها (أوبرسفيلد) من خلال كتابها (مدرسة المتفرج) ((إلى جانب ذلك كان بعض المسرحيين العرب وقد بدأوا هذا البحث وقيدوا ضمن أول اهتماماتهم إيجاد العلاقة التفاعلية مع المتلقي، فعادوا إلى التراث وغيروا من شكل الخشبة الدائرة عند أنطوان متلقي والحكواتي عند روحية عساف الذي اعتمد أسلوبا بريختيا تغريبيا، وكذلك جلال خوري وغيره من مسرحيين في لبنان والعالم العربي فمع بداية الثمانينيات أصبح الخطاب النقدي والعربي يواجه تحديات تمثلت بدخول مناهج ما بعد البنيوية كالسيميائية (السيميولوجية) والتفكيكية، والاتجاهات المتمحورة حول القراءة النقدية، عندها شعر العديد من النقاد أن الإستراتيجية التي تبنتها البنيوية باتت عرضة للتفكيك، وأن

[1] – وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي، (1990–2006) ص:24.

زمن تسلط النص قد انتهى، وبدأ وعصر جديد، عصر المتلقي وظهرت نظريات حديثة لتكشف عن إشكالية العلاقة مع المتلقي/ القارئ/ المشاهد/ المستمع وفي المسرح ظهرت نظرية موت المؤلف المسرحي))[1].

أما في سوريا فقد قرأ **(عبد الفتاح قلعة جي)** المسرح الحديث قراءة مختلفة تماما فقد حاول تقديم المسرح الغربي من خلال مفاهيمه للمتلقي العربي، ومنها المسرح التعبيري والتسجيلي والملحمي، واللا معقول ومسرح الجسد واليوتو الياباني، ومسرح الصوامت، وفي الأخير يعرض بالأوبرا وحكاية ونشأتها، ولم ينس المسرح وما قبل المسرح فقد عالجه إلى غاية ما بعد الحداثة[2].

وفي صورته تحديدا نجد من قرأ المسرح خلال قراءة مجموعة من النصوص وعلى رأس هؤلاء **(جان جوان)** في كتابه "قراءات في النص المسرحي السوري"[3]فقد تناول بالدراسة مسرحيات وليد فاضل القصيرة، حاول أن يقارب منها الدراسة ما بين الواقع والرمز، وقد تناول بالدراسة لمفهوم المرأة في النص المسرحي، عند علي عقلة عرسان، لينتقل إلى قراءة مفهوم الأسطورة الإغريقية في المسرح السوري من خلال نموذجين هما (رياض عصمت، ووليد إخلاصي) ثم يتناول بالدراسة أربعة نصوص مسرحية قصيرة لهذا الأخير، ومن النصوص الأخرى التي تناولها بالدراسة (حال الدنيا) لممدوح عدوان و(صناعة الأعداد) لعبد الفتاح قلعة جي و(سأعود إلى قتالكم) لحبيب كيالي و(يوم من زماننا) لسد الله

---

(1) – المرجع السابق،ص: 24

(2) -ينظر عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012.

(3) – جان جوان: قراءات في النص المسرحي السوي: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2006، كتاب إلكتروني.

ونوس و(السلسلة) لنور الدين الهاشمي و(القاطع) لمحمد قار صلي و(انتحار غير معلن) لحمدي موصللي و(مكيال الشيطان) لمحمد جهاد الكاتب و(جحا لهذا الزمان) لأحمد إسماعيل إسماعيل وأخيرا (هدى) لمصطفي حقي، وهذه القراءة للنصوص السابقة هي قراءة عادية وفق منظورات فكرية مختلفة، اجتماعية وأخرى واقعية، وثالثة رمزية وهكذا بينما قرأ **مصطفى الصمودي** نصوصا مسرحية سورية في كتابه (قراءات مسرحية) بطريقة خاصة، فقد قال في تقديمه للكتاب((قليلا ما أقرأ النقاد يكتبون كثيرا ما أقرأ لكتاب ينقدون وأعترف سلفا بأني كنت من الفريق الأول، وما القراءات المسرحية التي أقدمها في هذا الكتاب إلا انطباعات شخصية محضة لا أكثر))[1]، وقد اختار ثلاثة نصوص مسرحية لدراسة أولها مسرحية (صعود العاشق) لعبد الفتاح رواس قلعة جي قدم لها دراسة نقدية من خلال تحليل الشخصية وديكور المسرحية، أما النص الثاني فكان بعنوان (السجين رقم 95) قام أولا يبحث عن المسرح السياسي ومفهومه عند علي عقلة عرسان، ثم توقف النقاد من هذا النوع من المسرح، ثم تلخيص المسرحية، وفي النص الثالث تناول بالدراسة مسرحية (دولة الشيطان) لصاحبها "علي سلطان" قسمها إلى عشر لوحات فنية، ثم تناول شخصية (باندورا) الشخصية العربية الغائبة أو المغيبة، ليختم هذه الدراسة يبحث نظري قصير، تناول وبالدراسة إشكالية النص والعرض، من خلال خصائص كل واحد منهما، ومن خلال مفهوم كل واحد على الصعيد الفني والفكري، ومن خلال ذلك في وجهة نظر شخصية لا يهم من يقتنع بها ((ما طرحته وفي هذا الكتاب يعبر عن وجهة نظر شخصية، فإن وجدت من

[1] – مصطفى صمودي: قراءات مسرحية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص08.

يماثلني ويشاطرني الرأي، فلدينا من الشواهد ما هو كفيل بإثبات وجهة نظرنا، وإن وجدت من يخالفني الرأي فتلك ظاهرة صحية لا مرضية لأن اختلاف وجهات النظر كثيرا ما يزيد الموضوع غنى، حتى أن تناقض نقيضين- لا يعني بالضرورة أن أحدهما خاطئ)).[1]

أما **نهاد صليحة** في كتابها (ومضات مسرحية) فقد قرأت نصوصا بمنهج مختلف يخضع لشروط الزمان؛ إذ كتبت هذه النقود في أواخر الثمانينات إلى أواخر التسعينات، وهي متنوعة منها الدراسة الطويلة ومنها القصيرة وقد ركزت فيها على العرض المسرحي، تقول:((أما أسلوب تسجيلها فيتنوع بين المقالة القصيرة والدراسة المستفيضة، لكن الهدف من التسجيل يظل واحدا في كل الأحوال، وهو أن تستحضر الكتابة العرض المسرحي، عبر الوصف والتحليل إلى مسرح الخيال أو الذاكرة بعد اندثاره، خيال القارئ الذي لم يشاهده، أو ذاكرة القارئ الذي رآه، ويمثل هذا الكتاب من ناحية أخرى جزءا من سيرة ذاتية لكاتبه، سيرة ذاتية من نوع خاص، فهو يؤرخ لحركة وعيها الإنساني والفني معا؟، في فترة هامة من حياتها، ويتلمس ملامح رؤيتها النقدية، متتبعا مساراتها وتحولاتها، كما يفصح عن منابعها الفكرية وهمومها الوجودية، وربما نسيجها الوجداني والفكري أيضا))[2]، ومن بين النصوص الأولى التي تناولتها بالدراسة أذكر (في ليلة حب مصرية) لكرم مطاوع، (صعلوك في قصر الملوك) لعبد العزيز شنب(طب وبعدين) لمحمد أبو داوود، ومن الشخصيات التي تناولتها بالدراسة النقدية، وإن صح التعبير قراءة إنتاجهم وفكرهم نذكر: (نهاد جاد، عبد الله الطوفي،

---

[1] – المرجع نفسه ص84.

[2] – نهاد صليحة: ومضات مسرحية، هيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 2001، ص10.

يوسف إدريس، نعمان عاشور، أحمد مرعي، ألفرد فرج، جلال الشرقاوي...)، وقد اعتمدت هذه المسرحيات على المنهج الوصفي والتحليلي كما سبق وذكرت، ومن التمثيليات التي لبس فيها الممثل الشخصية، وبرع في أداء الدور في العرض المسرحي نذكر العناوين الآتية أحمد مرعي في(شباب عنترة) حمدي غيث و(عودة الزير سالم)، (حملة البكوات على خفافيش الصعيد) (في 1988) رأفت الدوري و(بدائع الفهلوان)، لينين الرملي (مع سعدون المجنون)، عباس أحمد و(لعبة مسرحية في خيمة عربية)، محمد صبحي وعبلة كامل، و(عشاق الشعر) و(الكوميديا في وجهة نظر)، عزة بلبع... وأخيرا (كلمة، يا ريت تعمر بيت)، عبد الغفار عودة (بين الدكتور والفلوس)، ومهر منصور مكاوي عبد الستار الحضري (تحت التهديد)، عبد العزيز شنب و(صعلوك في قصر الملوك)، عبد اللطيف دربالة و(إعدام مواطن)، كما تناول ما كان بين المخرج والكاتب من ذلك كمال الدين حسين ومطب نجيب محفوظ.

ولا نغادر مصر، ففيها من قدم قراءات أخرى للمسرح، ومنهم **عبد الكريم العبد** في كتابه (ثالوث القيمة في المسرح والفنون) الذي تناول فيه توصيف المسرح، ونقد بعض العروض الحية والتاريخية، تناولا نقديا أو تذوقيا، ولم يشمل المسرح فقط، بل تعداه إلى مجالات ثقافية وخصص أخرى للرسم والباليه والميثولوجيا مع ملحق خاص بالتصوير الإسلامي والتغذيات الرابعة.

وما يغنينا هنا هو جانب المسرح، فقد خصه بالذكر في الفصل الأول والثاني، فقد خصص الفصل الأول للجانب التنظيري والتاريخي والتراثي، وقد قال فيه ((هذا العمل إذا يحاوله لإنقاذ الحب النبيل المختان في مجال عملنا وحيواتنا بين اللغات وآدابها من جهة وبين

الفنون الرقيقة وتقنياتها من الجهة الأخرى، بين القول وبين الفعل بين ..وبين القيمة بين الفوضى والهدر، وبين الإيديولوجية والالتزام))[1]، وقد بدأ هذا الفصل بالتنظير والتاريخ من خلال تعريف المسرح ورسالته وأدواته، ثم مكتشفاته ومعطياته في النقطة الأولى من هذا المبحث تناول المسرح والجمهور، أدوات التمثيل، فقد حاولت الجهود المتعددة التوحيد بين خشبة المسرح وبين النص والجمهور، في ذلك يقول العيد((على أن محاولات التوحيد بين المسرح (خشبته) وبين النص المكتوب أو حتى المرتجل وبين الجمهور قد جرت ولاسيما في تجريب (الجروتوفسكية) وغيرها من حركات مسرح الطليعة، ومن ثم لا تعجب من التعريف الذي تعالت نبرته عند عثمان الحمامصي بأنه (شيئان ممتزجان في شيء واحد يهدف تقديم عصارة الفكر الأدب لأجيال الحضارة، على خشبة – إن تكن – محدودة الطول والعرض والارتفاع (فإنها تمثل بانوراما الحياة بخيرها وشرها– مثلها مثل المعبد للمتعبدين، وإن كان تاثيرها..بالاعتماد على الكلمة والحركة والتعبير يتغلغل في وجدان المشاهدين فينصهر الجميع في بوتقة واحدة تنقى المعدن وتطرح النفايات وتعيد الأصل الحقيقي للإنسان))[2]، أما أدوات التمثيل التي تحدث عنها تتمثل في الأدوات الخارجية، وهي (الصوت، حجمه، طبقته، نوعه، إيقاعه) والجسم (الرأس كالإيماء الجذع للإشارة– (الرجلان للحركة).

أما الأدوات الداخلية فتتمثل في قدرة الذكاء (الموصل إلى الفهم) والطاقة (الموصلة للإرادة) والخاصية الدرامية (التي توصل الإحساس) ومتطلبات أخرى للعظمة منها الأخلاقية

---

[1] – عبد الكريم العبد، ثالوث القيمة في المسرح والفنون، كتاب الكتروني www.kotop arabia. Com ، ص24–25.

[2] – ، المرجع نفسه، ص33–34.

والصحية، والجسدية، ويتناول مفهوم التراث في المسرح، ويعطي مثالا عن لأبي العلاء المعري،ثم يظهر المكتشفات، التي تعد قاسما مشتركا بيننا وبين الغرب تاريخا وواقعا،وتعبيرا، ويتناول في الفصل الثاني المسرح في العالم العربي الوسيط (جذوره وفنونه المشهدية والأدبية)، فقد عرض للمسرح بين الشرق الأدنى قبل الإسلام والعالم العربي الإسلامي وتتبعه تاريخيا وذكر مواطن الضعف والقوة،ثم عرض بعد ذلك لنموذج مسرحي عربي ثم تعرض إلى دراسة المسرح عربيا (استحصاد ومشايعة والتباس) وفيه يذكر جمهور المسرحيين في التأريخ للمسرح، ويقدم النقد لبعض نظرياتهم، ثم يذكر الجذور والمخزون المسرحي عند العرب من خلال متابعة المصطلحات الخاصة بالمسرح مثل: المحبظين، الصفاعين، البابة...ثم ذكر سرد بأعمال ملموسة في المسرح الحي في العالم العربي، ومنها خيال الظل، لعبة اليهودي[*1]،والمسرح المؤدي،مسطرة الخيال[*2]وغيرها،ويتناول في مبحث آخر مسرح خيال الظل وما إليه مثل (الأراجواز، وصندوق الدنيا)، وكأنه يعرض لنموذجين المسرح القديم والمسرح الحي، وعرفهما بقوله: ((مسرح خيال الظل وما إليه مسرح حقيق بالتسمية والأسلوب/ الأساليب الخاصة به وبما ينتمي إليه بالإجماع الباحثين، بيد أنه يقابل الطبيعة الحية في المسرح الحي، والمسرح المكتوب التقليدي يكون أشخاص من الدمى التي تحرك

[*1] مسرحية ذات خمسة ممثلين لعبد الباقي الاسحافي (1660).

[*2] ليس من نمط خيال الظل وإنما هي صياغة شعرية ذات فصل واحد (قصيرة) بالدارجة المصرية بها خمس شخصيات.

من وراء ستار قد ظهر ظلالها عليه بتأثير ضوء المصباح أو الشمس خلفها، وكذلك الأراجوز وصندوق الدنيا)).[1]

ويضرب أمثلة أخرى لهذه البدايات المسرحية بنوع آخر من التمثيليات المسرحية، لابن دانيال، والمتمثلة في البابات الثلاث، أولها طيف الخيال، وعجيب وغريب، والمتيم، ويتعرض إلى الأراجوز ثم يتعرض لأنماط الحوار في الأراجوز وبعض السيناريوهات فيه، وأغلبها تركية، ذكر منها الباحث (سيناريو تيجار الدموية the Bloody Nigar، وسيلفا المتأنق والغائبين، ويالويا سيفاسي Yaloya Sefasi والرحلة الممتعة إلى يالوفا the pleasure trip to yaloya)، (سيلي المتأنق يعد لرحلة مع حبيبته إلى يالوف)، وقد أورد الباحث في ذلك ما يقارب (26) نبذة، ويذكر بعد ذلك الشخصيات النمطية في الأرجواز، ويتعرض في مبحث آخر إلى الدراما عربيا من خلال الحكاية والأشكال الأدبية الأخرى، مثل حكاية (الآبي وحكاية أبو القاسم البغدادي)، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، وحكايات ابن الشهيد (في التوابع والزوابع) ورسائل أبي العلا المعري (رسالة الغفران)، ثم يعرض في الأخير إلى المسرح المكتوب عند مستوى الدراما في العالم العربي الوسيط، وفي الفصل الثاني قدم قراءة للمسرح الغربي من خلال المسرح التجريبي ودراسة دارسة تاريخية، ثم دراسة جهود (قسطنطين ستانسلافسكي من خلال مسرحه، والارهاصات الأولى ومسار مسرحه، ومنهجه وأهميته الإخراج أو مدرسته الجديدة، ثم جروتوفسكية من خلالها تعريفات ومسارات وعناصر، وتتوالى قرارات المسرح العربي المعاصرة والتي انصب اهتمامها على المتفرج/

[1] – عبد الكريم العبد، ثالوث القيمة في المسرح والفنون، ص69.

الجمهور، ومن هذه الدراسات (مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري) ل**جلال الشرقاوي**، ويبدأ هذه القراءة من تعريف الفن، ثم ذكر عناصر الثلاث: التجربة، والوسيلة أو الأداة ثم أخيرا المشاهد أو المستمع، ولهذا الفن غرض((إن الغرض من الفن هو إثارة الأحاسيس وعلى أن تكون بالغة العمق بحيث يبقى بعد زوال المؤشر المباشر، انطباع دائم يؤدي إلى التفكير وإلى وإيقاظ تجارب المشاهد الذاتية وتصوراته وأفكاره إلى إدراك أعمق للحياة وعلاقة الإنسان بها وبتلك القوى الأعظم التي تحركه كالقوانين السماوية والوضعية))[1]، ثم بعد ذلك يعرف المسرح،ويتناول جمهور المسرح بالدراسة قائلا: ((العرض المسرحي بكل ما فيه يقدم أساسا كجمهور يتجمع خصيصا كرؤيته، وبدون هذا الجمهور تصبح الظاهرة المسرحية نفسها لا وجود لها لأن هذا الجمهور هو الذي يمنحها الخصوبة والحياة من خلال ذلك اللقاء الحي المتجذر بين الإنسان بلحمه ودمه وهو "الممثل" على خشبة المسح، وبين إنسان آخر بلحمه ودمه وهو "المتفرج" في صالة العرض، وهذه الخاصية المرتبطة بالعرض المسرحي لا وجود لها في الحقول الفنية التعبيرية الأخرى كالإذاعة والتلفزيون والسينما))[2]، ثم يبين بعد ذلك فنان المسرح وجمهور المسرح، والعلاقة التي تحكمهما المبنية على الوضوح والسلامة، ثم يطرح وبعدها سؤالا عن المسرح المقروء، وماذا عن المسرح المقروء؟ وقد كانت الغاية من وراء تقديم وكتابة المسرح هو إرضاء

---

[1] – جلال الشرقاوي:مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري،كتاب الكتروني.www.com.mohamedrabeaa.
ص161.

[2] – المرجع نفسه،ص: 161

الجمهور وتقديم ما يعجبه،لا ما يرضي الفن ويحترم أصوله الصارمة التي تجعل منه أدبا وتضمن له الخلود، ثم يخصص مدخلا لدراسة هذا الجمهور، وتتبعه من حيث التاريخ والأرقام فالجانب التاريخي يشمل البدايات، من خلال الرواد، والمؤلفين الناشرين والمخرجين والممثلين، المسرح القومي، فرق الهواة، المسرح المدرسي أما من حيث الأرقام فقسم إلى عدّة مراحل ولكل مرحلة تاريخها وخصائصها، وقائمة العروض، ونسبة تقديم العروض ونسبة زيادتها و..يطرح الباحث في آخر قراءاته مشكل الجمهور وحله ((مشكلة الجمهور ليس مقصورة على بلادنا، ولكنها أخذت تظهر كذلك في البلاد الأخرى المتقدمة في الفن وعلى صورة تلف لها أهل الرأي الفني ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في النبع القديم، فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور، ولا تخاطب الفئة الأخرى))،[1] وفي آخر القراءة يقدم (الشرقاوي) عنصرا بعنوان (نحو جمهور أفضل) الذي تمنى من خلاله أن يقوم هذا المسرح على دعائم ثلاث: الممثل، والمنهج والطالب، وهذا الجمهور لابدّ أن يكون أخيرا: ((هل يهبط الفنان إلى مستوى الجمهور..أو يحاول أن ينهض به؟ ولكننا في نهاية الأمر لا تستطيع أن تتجاهل بنسبة الأمية البالغة حوالي 80%،كما لا تستطيع أيضا أن نتجاهل أنه حتى بين المتعلمين توجد نسبة كبيرة تفتقد الوعي المسرحي والذوق الفني، وتفتقد حتى أبسط مبادئ وسلوكيات المسرح، نحن في حالة حقيقية إلى أن نرى جمهورا جديدا وحيدا))[2]، ومن محاسن هذه القراءة أنها

---

[1] – المرجع السابق ص203.

[2] – نفسه ص205–206.

قدمت عشرات الإحصائيات والجداول التي تناولت نشاطات العروض في القاهرة الإسكندرية ومسرحيات تعرض لأول مرّة والمعادة وعدد الرواد، ونشاط مسرح الحكيم والمسرح العالمي، والمسرح الكوميدي ومسرح الطفل، وكذلك الفرق المسرحية، ومن القطر الشقيق البحرين قدم **إبراهيم عبد الله غلوم** قراءة أخرى سماها (أسئلة النقد وإشكالية الجمهور(الناقد والمتلقي) بدأها بمقدمة، وضع فيها تقنين العلاقة بين الجمهور والمسرح، ثم يتناول في صلب القراءة الجمهور أمام مشهد المسرح الذين يقول فيه((لم تنشأ بعد دراسات واضحة المنهج حول طبيعة المتلقي للعمل الأدبي أو الفني فضلا عن طبيعة الجمهور المسرحي، وخاصة في البلاد العربية، وغياب الدراسات المتصلة بالجمهور واحد من أكثر مؤشرات تخلف الظاهرة الشفافية العربية))[1]، وقد ربط طبيعة الجمهور العربي بأزمة المجتمع العربي الحديث وحين نوجه أسئلة عن الجمهور، لابد أولا أن نوجه أسئلة عن النقد وطبيعة التلقي ((ولا يمكن لنا – على أية حال– أن يفترض وجود عزلة بين الجمهور والنقد من غير أن تتبع أسئلة الأول وأسئلة الثاني، فللجمهور أسئلة الخاصة المستقلة عن أسئلة النقد، وللنقد أسئلة الخاصة المستقلة عن أسئلة الجمهور، قد يضع النقد ذلك الجمهور وسط اعتباراته العديدة الموجهة إلى النص/ العرض، ولكن ما مدى جوهرية هذا الاعتبار؟، خصوصا أن النقد في وضعنا

[1] – إبراهيم عبد الله غلوم: أسئلة النقد وإشكالية الجمهور (الناقد والمتلقي)، كتاب إلكتروني، www.mohamed rabeea.com، ص:15.

المسرحي الراهن يكاد أن ينعزل عن المسرح بسبب ما يتمتع به المسرحيون عادة من مكابرة وتزمت المجتمع الحديث في الوطن العربي)).[1]

وتناول فيما بعد شروط الجمهور المسرحي، بداية من تعريف الجمهور (المتلقي) وتحدث بعدها عن النقد أمام مشهد الجمهور، من خلال طبيعة العلاقة بين الجمهور والمسرح، وهذا يدفع إلى طبيعة النقد ومشكلته من خلال تحديد وظائفه، ومشكلة التلقي ودورها في العملية الإبداعية، وموقف النقد من العملية الإبداعية في ضوء النظريات الأدبية والمناهج الحديثة((لم يتجه البحث في وظيفة النقد إلى تحديد مباشر لطبيعة الجمهور الذي يخاطبه النقد، بل لقد قاد ذلك إلى تعقيد صورة هذا الجمهور مثلما حدث في المشهد الأول من هذه الدراسة عندما تعقدت صورة الجمهور أمام المسرح عبر الملاحظات والاستنتاجات التي كنا نهتدي إليها فيما سبق))[2] ثم يطرح عبد الله غلوم مجموعة من التساؤلات حول النقد ودوره في تعريف الجمهور بالمسرح،((هل كان النقد في يوم ما وسيلة لاحتواء الجمهور والتأثير عليه؟ هل النقد الذي عنيناه فيما سبق، معنى بالتحريض ضد عمل مسرحي ما في مقابل الانحياز لعمل مسرحي آخر، هل يضع الناقد القارئ/ الجمهور أمامه أم يضع النص/ العرض المسرحي، هل يعالج النص والعرض والعرض نقدا مستهدفا إياهما بمعايير الحكم والتقويم والحساسية النقدية أم أنه يستهدف الجمهور بمعايير ما يفترضه لديه من شروط ومطالب؟ ثم ما موقف نظريات الأدب والنقد من القارئ/ الجمهور؟ هل اتجهت إلى تحرير

---

[1] – المرجع السابق، ص22.

[2] – المرجع نفسه ، ص35.

دوره في العملية الإبداعية أم أنها لم تسلم له بدور يذكر، ومن ثم لم تعن به قدر عنايتها بالعمل الفني))[1]، ولكي تعرف تأثير النقد في الجمهور لابد من التعرض إلى موقف بعض النظريات النقدية عن القارئ/الجمهور،من خلال المنهج السوسيولوجي والبنيوي، ويختم القراءة الذي جاء بها، بالبحث عن نموذج نقدي، يقرب المسافة بين القراءة/المشاهدة النقد لخطة واحدة عن العمل المسرحي، ونبقى في الخليج العربي، وتحديدا الكويت في دراسة أخرى مشابهة لهذه الدراسة والمعنونة بـ(طبيعة المتفرج العربي) الجمهور متلقيا، للناقد **خالد عبد اللطيف رمضان** التي بدأ بأهمية المتفرج أي الجمهور في العمل المسرحي، واهتمام رجال المسرح به منذ البدايات الأولى من خلال محاولاتهم في جذب الجمهور إلى المسرح، ومنهم من نجح في ذلك ومنهم من فشل، وبدأت مظاهر عزوف الجمهور عن العروض الجادة تظهر، وبدأ معها شكاوى رجال المسرح، ويقول وعبد اللطيف عن هذا الجمهور أنه كان((أثناء العروض يتدخل في الأحداث، يعلق عليها، ويدخل في محاورات مع الممثلين، فعند عرض مسرحية "أبو الحسن المغفل" قدم النقاش مشهدا تمثيليا فكاهيا بين الفصلين الثاني والثالث يحكي خيانة زوجة لزوجها...وقد قابل الجمهور هذه الحملة لعاصفة من الضحك، مما تساعد على نجاح هذا المشهد، والفضل في ذلك يرجع إلى الممثل الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته))[2]، وكان القباني يهتم بشكل العرض، وتقديم ما يتوافق مع

---

[1] – ، إبراهيم عبد الله غلوم: أسئلة النقد وإشكالية الجمهور (الناقد والمتلقي) ص:37.

[2] – خالد عبد اللطيف رمضان: طبيعة المتفرج العربي (الجمهور متلقيا)، كتاب إلكتروني، www.mohamed rabeea.com، ص:137.

طبيعة الجمهور العربي وذوقه، كما اعتمد يعقوب صنوع على الكوميديا المرتجلة، هذا عن جهود المتقدمين.

أما جهود المعاصرين أمثال توفيق الحكيم، يوسف إدريس وسعد الله ونوس فقد واصلوا جهود الأوائل، حيث بدأ يظهر التغيير في الشكل واللغة والأسلوب من خلال التجريب، ثم ذكر دور الجماعات المسرحية، مثل جماعة المسرح الاحتفالي، وجماعة فوانيس، وجماعة السرادق في مصر،وفي الأخير ذكر عبد اللطيف رمضان في قراءته الخصائص العامة للجمهور، والخصائص الخاصة من خلال الإحصائيات والنسب المئوية، ومن العوامل المؤثرة على إقبال المسرح في الكويت على وجه الخصوص فكر والباحث مايلي:

1/ الدعاية والإعلان.

2- نجوم المسرح.

3- اختيار الوقت المناسب.

4- توفر عنصر التسلية.

5- أهمية عنصر القضية المثارة.

وبهذه الخصائص ختم قراءته.

عوني كرومي نموذجا:

ونأخذ بعض النماذج عن قراءة المسرح في العراق، ومن أبرز تلك القراءات (الجمهور والمسرح التجربة في العراق) للباحث عوني كرومي الذي بدأ قراءته بمقدمة ذكر فيها أن تعريف المسرح والبحث في تاريخه وخصائصه قضية معروفة، والشيء الذي يركز اهتمامه

عليه فهو المتلقي/ المتفرج باعتباره من ركائز المسرح، وعلينا أن نعرف من هو المشاهد؟ وماذا نقصد به، وما هي المشاهدة؟ وغيرها ((من المعروف أن العرض المسرحي يتحول من بين أيدي مبدعين ليصبح ملكا لمشاهديه يعبرون من خلاله عن مشاعرهم وأحاسيسهم بردود أفعال نفسية واجتماعية أهمها: الصمت، الضحك، البكاء، الخوف، الإعجاب تصفيقا وبالصفير أحيانا، فالجمهور يتلقى العمل المسرحي بحواسه فيكون من خلالها رافضا مشاركا، متأثرا لأن المسرح، يفعل الممثل قادر على تجسيد صورة الإنسان الاجتماعي))[1] ثم يتطرق عوني كرومي إلى نقطة حساسة تتمثل في خصائص الجمهور وأنواعه على وجه عام، والجمهور المسرحي بشكل خاص، فهناك جمهور يأتي إلى المسرح من أجل التسلية، وقضاء الوقت والبحث عن المتعة، وجمهور آخر يأتي بهدف إبداء الإعجاب، ونوع آخر من الجمهور يأتي وفي اعتباره أن المسرح ضرورة اجتماعية، وجمهور منظم يحضر في أوقات محدد مرة أو مرتين في الأسبوع، وهناك جمهور آخر أطلق عليه عوني كروسي (بالصديق كالمسرح) ويتعرض بعدها إلى نقطة أخرى هي علاقة المشاهد بالمسرح ((إن المسرحي مطالب دوما بإعلاء شأن المسرح، وهو في بحثه هذا يبحث عن المشاهد المساهم والمشارك في ذلك، ولا يتحقق هذا من خلال المشاهد المستهلك أي أن درجة كمال العرض المسرحي مقرونة بمشاركة المشاهد في تطوير الأفكار والمعاني من خلال إضافاته التفسيرية فصعوبة إعداد العرض المسرحي ومراحل العمل وأسلوبه، تستوجب مساهمة الفنان من خلال تقديم

---

[1] – عوني كرومي: الجمهور والمسرح، التجربة في العراق، كتاب إلكتروني، www. Mohamed Rebeea.com، ص214.

ثراء في الدلالات والمعاني حتى وإن كانت عميقة وصعبة ويتوجب على المشاهد خوض صعوباتها وصولا إلى حالة القيم وبالتالي إغناء العملية المسرحية بالتبادل)).[1]

ثم يقدم (كرومي) عملية المشاهد المسرحية من خلال موقف المشاهد داخل العرض، اعتمادا على القراءة البصرية، ولكل مشاهد دوافع لمشاهدة العرض انطلاقا من رغباته واحتياجاته وتوقعاته،((إن المشاهد أثناء العرض المسرحي، هو شخص متابع للعرض سعيا منه للوصول إلى الانسجام..فالمشاهد كالممثل يعرف من الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية بمعنى أن المشاهد يتابع العرض أو التمثيل على أساس أن كل لحظة تمثل لحظة اكتشاف وخلق، وبهذا يكمل المشاهد ما ينقص الحدث من استنتاجات ونتائج، أكان ذلك بالرجوع إلى الذاكرة أو من خلال المعايشة أو من خلال إدراكه للواقع المعاش أو المتخيل، إن هذا التواصل في متابعة العرض المسرحي، يخلق حالة من الفهم المتبادل بين وما يفهمه الجمهور وبين ما يجب أن يرتقي إليه بالفهم)).[2]

أما فيما يخص موقف المشاهد من العرض، فقد ربطها كرومي بتباين شكل الإنتاج المسرحي والإنتاج المسرحي نفسه، والإنتاج بدوره يرجع إلى عوامل كثيرة منها الإعداد، المهارة، القدرات الذاتية للمثل، مذهبه في التناول، انتماؤه الفكري والاجتماعي، وكذلك تدخل فيها قدرة الممثل في نقلها إلى المشاهد/المتلقي، إذا فالتأثير يبقى مختلفا، ويقف في الطرف الآخر تأثير العرض المسرحي في عملية المشاهدة، فالتبادل القائم بين المشاهدة وعملية

---

[1] – المرجع السابق ، ص218.

[2] – المرجع نفسه، ص219.

العرض المسرحي تخضع لعملية إقناع واقتناع، وليست مجرد تجسد لوقائع اجتماعية ((فالمشاهد يغامر بمعرفته ومشاعره من اجل تطويرها وإغنائها وإثرائها، آملا في أن يجد ما ينشد من اكتشافات جديدة يحققها له العرض المسرحي)).[1]

وقد أرجع عوني كرومي دوافع المشاهدة عند الجمهور إلى النقاط التالية:

1- الحصول على المتعة بأنواعها.

2- اكتساب الخبرة والمعرفة والثقافة.

3- يقصد المشاركة الوجدانية والجماعية.

4- لغرض اكتشاف حقائق جديدة تثيرها توقعاته عن سياقات أحداث الحياة.

5- لرغبته بتقسيم ذاته والكشف عن نفسه من خلال مقارنة معارفه بالمعارف المستقاة من العمل الفني.

6- التعرف على المبدعين وحالة الإبداع وموضوعيته من كاتب إلى ممثل إلى مخرج، أو لحب الظهور الاجتماعي والتباهي والتعارف أو الفضول.[2]

ويقدم هذا الباحث بعدها الوسائل الكفيلة بتطوير عملية المشاهدة التي نذكرها منها: أبنية المسرح، والاعتناء بالتربية الفنية، خلق الرغبة لدى المشاهد، وتطوير الروح النقدية لديه، وانتقال المسرح إلى الجمهور وغيرها، ثم يطرح هذا الباحث شأنه شأن الباحثين الآخرين، سؤالا يتعلق بأسباب ابتعاد الجمهور عن المسرح، وقد لخصها فيما يلي:

---

[1] – عوني كرومي: الجمهور والمسرح، التجربة في العراق ، ص222.

[2] – المرجع ، نفسه،ص:223.

1- لكل فرقة مسرحية جمهورها الذي يتابع أعمالها، ويغرق عن حضوره الفرق الأخرى، ويعرض عن هذه الفرقة إذا فقد الثقة فيها.

2- بعد المكان المسرحي عن التجمع السكاني.

3- الاكتفاء أي أن المشاهد أصبح يسد حاجاته من المشاهدة من خلال التلفزيون أو الفيديو.

4- عوائق عائلية وعدم وجود فضاء للأطفال الذين تصحبهم عائلاتهم.

5- العمل فعامل الوقت يشكل عائقا مهما في ارتياد المسرح.

6- المواسم وظروف أخرى، مثل فترات الامتحانات، مواسم الصيف، كمنع الأسرة كلها من حضور العرض.

7- الرقابة، ولها دوره الهام، وغير المباشر هذا يجعل الكثير من النصوص الجادة غير ممكنة الإنتاج.[1]

وقد شرح بالتحليل عن تلك البحوث الميدانية التي كانت تقوم بها المنظمات الفنية والمسارح من خلال استقصاء رأي الجمهور، بهدف الارتقاء بمستوى المسرح، وللعمل على زيارة عدد المشاهدين، وقد خصص (عوني كرومي) بعض النماذج، وأعطى بعض الأمثلة عن تلك الاستطلاعات وفي آخر المطاف يذكر كرومي العلاقة بين الجمهور والفنان المسرحي لأنها تمثل إشكالية أساسية، وقد كانت هذه رغبة (عوني كرومي) ((وطالما أرقني

[1] - ينظر المرجع السابق، ص226.

هذا الموضوع أثناء مسار حياتي المسرحية، وطالما حلمت أن لا يكون اتصالي بالجمهور من خلال هذا القبر الكبير الذي يسمى صالة وخشبة المسرح)).[1]

ويقدم (كرومي) معوقات التي تقف بين الممثل والجمهور من خلال تجربته الشخصية، والمتمثلة في بعد المشاهد عن الممثل مكانيا، عدم مشاهدة الممثل بصورة واضحة، وجود الضوضاء من خلال الأحاديث الجانبية، وقد أعطى هذا الباحث تجربته الشخصية الناجحة من خلال تحقيق التلاحم بين الجمهور والعرض، وذلك يفضل تغيير شكل المسرح، على شكل حلقة، وبذلك تحققت الرؤية الواضحة والسماع الجيد وكان ذلك عام 1965 من خلال مسرحية (عند الصليب) ثم جرب تجربة أخرى من خلال تقليل الديكور، والاعتماد على الارتجال والتحريض، وقد تحدث عن نوع آخر من أنواع المسرح من خلال كسر الحاجز، وإدخال المشاهد في مواقع الحدث، وبتغريب المشاهد عن العرض من خلال اكتشاف وسائل جديدة وواقعية للتمييز عن الفن المسرحي، وقد طبق هذه الأدوات على عرض مسرحي، وفي آخر العرض حاول المخرج والمؤلف الدخول في حوار وجدل مع المتفرجين قصد تطوير القيم النقدية عند المشاهد، ليتحول من مجرد متفرج اعتيادي إلى متفرج ناقد بل أكثر من ذلك أن يكون مبدعا، وإن كانت الجهود العربية السابقة في قراءة المسرح سواء كان نصا أو عرضا لم تأت من فراغ، فإنها ترجع بالأساس إلى المثاقفة الغربية التي كان لها عميق الأثر في خدمة الحوار العميق بين المسح والمتلقي، وإن كان هذا الغرب لا يتوقف قط عن المراجعات الجذرية للتصورات والنظريات التي سادت ردحا طويلا في الغرب وهذا يكشف أن

[1] – عوني كرومي: الجمهور والمسرح، التجربة في العراق ، ص233.

الغرب بدأ يختلف مع ذاته، فإنه علينا نحن العرب أن نستثمر في تلك النظريات من خلال مدخراتنا الثقافية والتراثية بما يحقق القبول لدى المتلقي، ويحقق التحول وليس الذوبان وفي هذه القراءة تطرح "آن أوبرسفيلد" الناقدة الفرنسية قراءة للمسرح معتمدة على العناصر الآتية:

1- العلاقة بين العرض والنص.

2- العلاقة في المسرح.

3- المسرح والاتصال.

4- النموذج الفاعلي في المسرح.

5- العناصر الحية: من الفاعل إلى الشخصية.

6- النموذج الفاعلي.

7- فاعلون معيدون أدوار.

8- الشخصية، ونقد مفهومها.

9- الشخصية وخيوطها الثلاثة.

10- طرق تحليل الشخصيات.

11- مسرحية الشخصية.[1]

[1] – قراءة المسرح: آن أوبرسفيلد، ترجمة منى التلمساني، منشورات وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ط2، 1982، ص:17

وهي نفس المواضيع التي تطرق إليها نقادنا العرب المعاصرون الذين قرأوا النص المسرحي أو العرض وفق العناصر السالفة الذكر، واستثمارها، منهم من أجاد استغلالها، منهم من طورها ومنهم أضاف إليها...

ومن القراءات القليلة التي ركزت على قراءة المسرح من حيث المختبر، من خلال التجريب والمنهج قراءة عراقية لعوني كرومي الموسومة بـ(مختبرات المسرح التجربة والمنهج إلى أين؟)، والمختبر المسرحي هو((تجربة يحصل عليها المشارك من خلال تفاعله الحر مع مجموعة العمل، لا يخضع إلى تقاليد وعادات أكاديمية وإنما هو بحث دائم ومتواصل ووعي كامل بمعرفة أدوات الفنان الذاتية، الجسدية، الذهنية، الصوتية والفكرية، إن المختبر ممارسة وتجريب بعيدا عن معايير الخطأ والصواب، والنجاح والفشل، الربح والخسارة، يبني عمله على مبدأ الإزاحة والتكامل، الحذف والإضافة من خلال الممارسة العملية والتطبيقية على النفس وعلى الآخر)).[1]

والمختبر المسرحي من خلال الممثل يعيد طرح أسئلة المسرح، من أجل تطوير أدواته التعبيرية، وكذلك الصوتية والجسدية (جسد الممثل) وهو في ذلك يحاول الارتقاء عن طريق الفهم بالوظيفة الاجتماعية والفكرية والسياسية للمسرح، وكذلك محاولة إيجاد جسر أو ممر إلى المتفرج لخلق ذلك الانسجام المسمى (الفرجة) وعوني في هذه القراءة يعتمد على العناصر التالية:

---

[1] – عوني كرومي: مختبرات المسح التجربة والمنهج إلى أين؟ كتاب إلكتروني، www.mohamed rabeea.com ، ص131.

1- تعريف المختبر المسرحي.

2- المدخل إلى المختبرات المسرحية العربية.

3- أنواع المختبرات المسرحية: النظرية، التطبيقية.

4- المختبر المسرحي العربي من أين يبدأ وإلى أين ينتهي؟

5- أهمية المختبرات المسرحية في دول الخليج العربية.

6- أهمية المختبر المسرحي بالنسبة للممثل.

وهذا العنصر الأخير هو المهم في عنصر القراءة، ((باعتبار الممثل الركن الأساس في العملية المسرحية مهما تغير مفهوما على التمثيل، الصوت الجميل والمميز والنطق السليم والإلقاء، وقدرة الممثل على تلوين والصوت حسب الحالة والموقف والشخصية التي يؤذيها، ولهذا نجد أن أي خلل طبيعي يسقط على الممثل هويته التي يتميز بها)).[1]

ويقدم (عوني كرومي) بعض المقترحات البحثية للمختبرات المسرحية من خلال تكوين الصورة المسرحية التي تعني:

1- الفضاء المسرحي وتقلل المسرح في كل مكان ابتداء بكل ما هو أثري وقائم وانتهاء بما هو جديد ومناسب للفعالية المسرحية الذي يعمل على تصميمه وإنشائه وتأسيسه.

2- مفردات التعبير عن الممثل الكائن الحي في الفضاء، كلمة، صوت، نغم مؤثر، حركة، إيماءة، كتلة تكوين ،مسافة.

---

[1] – المرجع السابق ص146-147.

3- مفردات التعبير الفني، صوت أجهزة، ضوء، لون، حركة، النص، حرف، كلمة جملة، فكرة، موضوع، حدث فعل، موقف، حالة شخصية، دور وتقديمها كرمز ودلالة.

4- طرق الإعداد البشري، جسدي، ذهني، صوتي.

5- طرق إعداد الشخصية.[1]

وقد حدد (عوني كرومي) في هذه القراءة مجالات المختبر، وعوامل نجاح المختبرات المسرحية العربية، وتأثيرات المختبر المسرحي في المدى البعيد.

مجالات المختبر.

1- إعداد الجسد عبر كل ما تركه التاريخ المسرحي من خبرة وتجربة.

2- إعداد الصوت.

3- الربط بين الصوت والجسد ومدى تفاعلهما في التعبير.

4- الحركة والتكوين والإيماءة والإشارة عبر مصادرها الاجتماعية وعلاقتها بالعمل والفعل والتقاليد والطقس.

5- تنظيم مادة الممثل وتوظيف أعضاء الجسم.

أ- الحالات الواعية المدركة والمعايشة.

ب- الحالات غير الواعية، الحكم، الذهن، مخزون التجربة.

6- مفردات المسرح.

7- مفردات العرض المسرحي.

---

[1] - ينظر عوني كرومي: مختبرات المسح التجربة والمنهج إلى أين؟ ، ص152-153.

8- مفردات الممثل: الجوانب الداخلية والجوانب الخارجية، أسلوب العمل والإعداد وقدرة المراقبة على المنتج الفني مثل قدرة المراقبة والملاحظة كفن.

9- علاقة المسرح بالمجتمع وعلاقة المجتمع بالمسرح.

10- اختبار أعراف الجمهور المسرحي من تقاليد وعادات وطقوس مسرحية وممارسة وتلق ومتعة.

11- مجالات الارتجال، التمثيل الصامت أي بدون نص، الارتجال للنص، الارتجال مع الفضاء، الأثاث، الملابس الموسيقى.[1]

وقد اهتمت المختبرات العربية في مجال المسرح متحدثين عن هذا المسرح على مستوى الفكرة الاجتماعية من أجل تطوير أدوات الممثل والعاملين في المسرح بشكل عام وغيرها، وقد حدّد (عوني كرومي) عوامل نجاح المختبرات المسرحية العربية والخليجية في مجال إعداد الممثل والنص والعرض أذكر منها:

- إعداد الممثل والنص والعرض.

- الوصول بأعمال المختبر إلى درجة الجودة التي تؤهلها للمشاركة في المهرجانات العربية والمحلية.

-الاهتمام الإعلامي الذي يرافق المختبر كحالة متميزة.

- حضور مكثف من قبل المجتمع المحلي في العروض المسرحية للمختبر.

- اهتمام المسؤولين عن الثقافة وتحريك جو الثقافة بشكل عام.

---

[1] - ينظر عوني كرومي: مختبرات المسرح، ص153.

– تسليط الأضواء على العاملين في المسرح ومشاكلهم.

– إعادة مناقشة أمور المسرح في العلن وعدم الاكتفاء بالحوار الداخلي بين الفنان ونفسه أو الفنان وفرقته.

– تحقيق مكاسب مهنية ودفع المسؤولين عن الثقافة في البث بأمور تتعلق بالإنتاج وتأسيس الفرق وتقديم المساعدة وفي بعض الأحيان تصل إلى مجال بناء مسارح جديدة في المدن.

– تفرغ الفنان خلال فترة المختبر من عمله الروتيني ومنحه الفرصة للعيش من فنه ولفنه والتركيز على عطائه.[1]

– المختبر المسرحي منشط عقلي ذهني يدفع بالمسرحيين إلى القراءة والبحث والعمل ويحول كل أيام المختبر من النقاشات في مجال المسرح.

– تحفيز الجو الثقافي والتطلع إلى الأحسن والأفضل في العطاء.

– تقديم المساعدات المالية لإنجاز العمل ومكونات بشكل لائق.

– خلق حالة الألفة والمحبة بين العاملين من خلال العمل وتجاوز المشاكل.

– منح فرصة للمشرفين لإبداء حسن نياتهم في التشجيع والعمل والإنتاج.

– يحقق المختبر حالة من الالتزام النادر بالعمل، والعمل على نجاح العرض.

– يحقق المختبر حالة من التشجيع والمساعدة والاعتراف الاجتماعي وبالفعالية الثقافية والفنية.[2]

---

[1] – ينظر المرجع السابق، ص 154–155.

[2] – المرجع نفسه، ص154–155.

ثم تحدد هذه الدراسة تأثيرات المختبر المسرحي في المدى البعيد، وبعدها تحدد هذه القراءة مجالات عمل المختبرات المسرحية فيما يلي:

1- تطوير الأداء التمثيلي.

2- تطوير أساليب العرض المسرحية.

3- الاستفادة من الفنيات المسرحية.

4- تطوير النص المسرحي كعمل فردي وكتابة جماعية.

5-استثمار التراث المسرحي العربي بأشكاله المتعددة التي ظهرت في فترات متباعدة من التاريخ الحضارة للمجتمع.

6-استثمار التراث المرئي والمسموع في الأدب والحياة الثقافية العربية من اجل منح هوية لمسرح العربي.

7-العمل على البيئة الاجتماعية وزيادة فعالية المسرح الاجتماعية.

8-العمل على اللغة المسرحية المنطوقة واللغة المسرحة كمفردات مرئية مسرحية.

9-البحث عن أشكال مسرحية والاستفادة من المعمار المسرحي التقليدي والبحث عن فضاء مسرحي جديد واستغلاله بهدف كسب الجمهور المسرحي.

10-العمل على استثمار التراث الموسيقي والغنائي، وربط العرض المسرحي بالروحية الشرقية، واستثمار الرقص الشعبي كوسيلة للتعبير عن الأداء المسرحي.

11-يهدف إلى خلق علاقة جديدة تعتمد على المشاركة مع الجمهور.[1]

أما فيما يخص مجالات المختبرات المسرحية، فقد أجمل هموم جمع المختبرات المسرحية في:

الإطار المسرحي (الاختبار، المعايير).

أما ما يخص مصادر النص في المختبرات فينصب على أمرين:

1- البحث عن الرؤية أي الشكل من خلال مفردات العرض.

2- البحث عن الأفكار والأحداث والمواقف.

وينتقل نفس الباحث إلى نقطة مهمة تتمثل في أسلوب أداء الممثل

ورغم اختلاف مدارس التمثيل العربية في تكوين الممثل، إلا أن الممثل العربي لا يزال حبيس النظام المعرفي لأداء الممثل للدور والأعداد، وقد حصرها الباحث في الظواهر الآتية:

1 - ((اعتماد الممثل على المبالغة بالصوت من خلال التضخيم في الإلقاء والاعتماد على بلاغة اللغة والمخاطبة والأداء الصوتي بعيدا عن الدلالة والمعنى والقصد المراد إيصاله للمشاهد، كما يفتقد الممثل قدرة التأويل والتفسير.

2- تعتمد على الانفعالية والتشنج، والتهيج في خلق الأجواء المأسوية والمبالغة والتميع والنمط وتقليد النموذج الشاذ في الكوميديا، وفي كلتا الحالتين لا يزال الممثل يعتمد على مبدأ الاستكشاف والمواقف والنكتة..يؤثر التقديم والمباهاة والمغالاة في الأداء، اعتقادا منه أن الظواهر وحب التباهي تقبلان بالتعويض عن حالة الإبداع والخلق..فهو يستعرض ذاته

[1] - عوني كرومي: مختبرات المسرح ، ص 158-159.

وشخصيته من منطق النجومية وتحقيق فرصة الظهور والاستئثار، بأكبر وقت ممكن للظهور، معتقدا أن البطولة المسرحية بالزمن الذي يقضيه على خشبة المسرح، فيتجاهل عنصر التأثير والاندهاش والصدمة، لذا نجد المشاهد فعل الشخصية وحدث المسرحية، وتبقى أمامه صورة المؤدي فقط))[1]ثم تحدث الباحث عن مفردات العرض ويقسمها إلى:

1- الطقوس،(الرموز والدلالات).

2- تشظية الطقس.

3- الإقناع والاقتناع.

ثم تحدث الباحث عن أسلوب العرض والأداء الصوتي ومصادر الضوء، والمؤثرات معددا نقاطا خاصة لكل عنصر من هذه العناصر، ثم يذكر بعدها التمرين المسرحي والعمل الجماعي، ويذكر مهام لكل واحد منهما، ليخلص في الأخير إلى دراسة جماعية العمل المسرحي من خلال تلك الدعوات التي طالب بها المسرحيين العرب.وقد أحسن صاحب هذه القراءة إذا لم يكتف كسابقيه بالسرد النظري، والاكتفاء بالمضامين والآليات، وإنما اتبعها بنموذج تطبيقي يتمثل في (مختبر مسرح الدار المسراداراية في بغداد) من خل عرض حي بعنوان(ترنيمة الكرسي الهزاز) .ومن أقرب الأمثلة وأصدقها وأقربها إلى الدقة والواقع المسرحي، والتي تعتمد على إحصائيات، والعينة، والاختصاص تلك الدراسة التي خصصت في فصلها الرابع فصلا تطبيقيا عن كل نوع من أنواع نظريات التلقي والتأويل الغرب وتحديدا في النص المسرحي العراقي لصاحبها مصطفى جلال مصطفى في كتابه "إشكالية التلقي والتأويل" في النص المعاصر.[2]

---

[1] – المرجع السابق، ص169.

(2) – لمزيد من الاطلاع والتفصيل ينظر مصطفي جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر، ص209.

خـــاتمة

خاتمـــــــــــــــــــة:

في ختام هذا البحث الذي ركزت فيه على الاتجاهات النقدية المعاصرة في العالم العربي من خلال المناهج التي قرأ بها النقاد العرب النص المسرحي، حسب ترتيب ظهور هذه المناهج أولا، وحسب توزيعها على الرقعة الجغرافية للعالم العربي ثانيا، وعلى كثرة المناهج المتناولة وخصائص كل منهج، وكذا كثرة النقاد ووفرة المادة النقدية وتعدد رؤى أصحابها، إضافة إلى تعدد الوسائط في المسرح فهناك النص، وهناك العرض، وهناك الجمهور.

فكان لزاما علي أن أمسك بكل هذه الخيوط، ليكون هذا البحث على أكمل وجه وأتمه، ولا أزعم أنني أتيت فيه بالجديد الذي لم يسبقني إليه أحد، لكنني أقول أنه جهد مركز على جمع المادة وتصنيفها وتحليلها، وفق المناهج المعاصرة، وقد اعتمدت في ذلك على مراجع حديثة أغلبها يعود إلى ما قبل عشر سنوات بالتقريب، وقد توصلت في آخر هذا البحث إلى مجموعة من النتائج أجملها فيما يلي:

1- أن النصوص المسرحية الإبداعية هي الأسبق في الوجود من الأعمال النقدية، وأن هذه الأخيرة لم تظهر إلا بوجود تراكم إبداعي لنوع مسرحي معين يأتي بعده يصفه ويحكم عليه، ما عدا في النقد النظري أين بدأ العرب بالتنظر، حيث جاء النقد النظري (التنظيري) سابقا للنقد التطبيقي كلما تعلق الأمر بشرح نظرية ما، أو إدخال منهج معين إلى النقد المسرحي أو بعض الاجتهادات الشخصية المحضة كما فعل عبد الكريم برشيد في التنظير للمسرح الاحتفالي.

2- لاحظت تأثيرا بالغا للمسرح الغربي في جانبه النظري والإبداعي على المسرح العربي، من خلال ذلك التأثر العميق في بعض الأحيان يصل إلى التأثير في مرحلة بأكملها، أو

باتجاه مسرحي كامل مثل تأثير المسرح البريختي، وجميع أنواع المسرح الأخرى، خاصة على مستوى نظريات المسرح الغربية التي استفاد منها نقادنا العرب على اختلاف مشاربهم.

3- لا يمكن إنكار جهود المستشرقين الأوائل مثل تمارا ألكسندرفنا وفيليب سادغروف، ويعقوب لانداو الذين أرخوا لظهور المسرح العربي وفق المنهج التاريخي، وتتبعوه منذ فجر التاريخ إلى العصر الحديث وتأثر بهم دارسونا وأخذوا منهم ما يعينهم على دراسة نقدنا المسرحي.

4- جهود النقاد العرب تمحورت ضمن اتجاهين اثنين.

-نقد يتبني ثقافة غربية في رؤيته ومنهجه.

-نقد يتبني ثقافة عربية أصيلة من خلال الاعتماد على الموروث العربي الإسلامي.

5- معظم الآراء النقدية تجدها مبثوثة وموزعة ضمن مقالات في مختلف الدوريات والمجلات والصحف،... مما يصعب على الدارسين البحث والتنقيب فيها لعدم وجودها ضمن مرجع واحد، وغياب الاستفادة منها لدى الباحثين يرهن البحوث ويرميها بعدم الدقة والموضوعية.

6- تعدد المرجعيات الفكرية، والاتجاهات المنهجية للنقاد العرب، وعدم كتابتهم في منهج واحد متخصص حتى بالنسبة للناقد الواحد فإنه يجمع في كتاباته أكثر من اتجاه نقدي واحد مما صعب علي مهمة البحث، ففي أي خانة يصنف؟ وضمن أي منهج أو اتجاه نقدي تضمه؟.

7- وجود نوعين من النقد المسرحي.

-نقد درامي يقوم على النصوص المكتوبة/المقروءة أو المعدة للقراءة والتي تتوافر على العناصر الدرامية، كالحوار واللغة والحكاية، والشخصيات والزمان والمكان..وهذا النوع هو يمثله النقد السياقي.

-ونقد مسرحي يقوم على العروض/المشاهدة/خشبة المسرح، والذي يقوم على عناصر تتمثل في:الإضاءة والموسيقى، المناظر، السينوغرافيا الفضاء...حيث تكون فيها الأولية للأفعال الممثل من (حركات وملابس، وديكور) ويمثله النقد النصي.

8-النقد الصحفي الذي يقوم في العادة باحتواء الجمهور أو تعليمه أو توجيهه حسب الشروط التي وضعتها المؤسسة الصحفية وليس حسب النقد التي يقوم عليه العمل المسرحي، إضافة إلى غياب المادة وصعوبة جمعها على الرغم من غناها وخصبها، وعلى الرغم من أن الصحافة دفعت الثقافة دفعا، إلا أن ذلك لم يمنع (لم ينف) عن المؤسسة الصحافة الحديثة دورها المضاد لطبيعة النقد والنقاد، فهي مسؤولة عن إشاعة نظرية احتواء الجمهور والتحكم في اتجاهاته بواسطة ما تصطنعه من وسائل اللعبة الصحافية.

9-أغلب النقد المغربي المعاصر هو نقد تاريخي سواء تعلق الأمر بالجزائر أو المغرب أو تونس، فهم يعتمدون على تتبع الأحداث التاريخية وهم في ذلك يستعينون حتى بالجداول التي تخص المؤلفين وأسماء مسرحياتهم، وتاريخ عرضها وعدد من حضروا العرض، كما نجدهم في بعض الأحيان الأخرى يستعينون بترتيب الأحداث حسب المضامين والموضوعات، وبعضها الآخر اعتمد التقسيم الجغرافي.

10-لم يكن التراكم الإبداعي المسرحي كاف لخلق وظهور هذه المناهج المتعددة في العالم العربي، فعمر هذه التجارب النقدية المسرحية قصير لا يتعدى أربعة عقود أي من 1967 إلى اليوم، إذا قيست بنظيراتها الغربية في المسرح على العموم عندنا حدث السن صغيرا الميلاد..ورغبته فقط في التقليد والجري وراء النموذج الغربي هو ما سرع من وتيرة ظهور هذه

النماذج.

11- هناك مناهج توسعت فيها ،بسبب انتشارها الواسع في العالم العربي،وبسبب كتابة النقاد فيها كالمنهج الاجتماعي والسيميولوجي.ومناهج أخرى لم يكن لها نفس الحظ بدواعي إحجام النقاد العرب على الكتابة فيها كالمنهج الدراماتورجي.

12-المغرب هو البلد العربي الوحيد الذي ظهرت فيه جميع التجارب النقدية، وهو حقل بل مشتلة لكل أنواع النقود، ونقاده من أبرز الوجوه النقدية المسرحية في العالم العربي، والمناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة –في أغلبها- مرت من المغرب أولا ثم انتشرت في باقي بلدان الوطن العربي.

13-إلى حد اليوم يصعب الحديث عن أوليات لكل منهج من مناهج النقد، أو عن رائد بكل منهج نقدي في المسرح العربي، وعدم القدرة على تحديد تاريخ معين لبداية هذا المنهج أو ذلك ومن هو رائد كل منهج يعود إلى:

-أن لكل ناقد رؤية فكرية خاصة به.

-عدم وجود معايير بها تتحدد من هو الأسبق ومن ألهم بخصائص هذا المنهج أو ذلك.

-عدم كتابة النقاد في نقودهم ضمن منهج معين واتجاه واحد فهم مختلفون في استفادتهم من المناهج المعاصرة.

14-عدم الدقة في استعمال المصطلحات أو توحيدها مثلا بعض النقاد يستعملون مصطلح السيمولوجيا وبعضهم يستعمل السيمياء وبعضهم يوظف مصطلح علم الدلالة وما إلى ذلك، وهذا ما يحدث حيرة لدى المتلقي والدارس على حد سواء أي مصطلح يستعمل وأي مصطلح يأخذ به.

وما يمكن أن أقوله أخيرا أن هذا البحث قدم دراسة متكاملة للاتجاهات النقدية المعاصرة في الوطن العربي ،تغني الدارس عن البحث الطويل في المراجع،وتوفر عليه الكثير من الجهد والوقت.

كما أنها تصنف كل النقاد العرب وفق المناهج التي كتبوا فيها،مع ذكر أعمالهم النقدية،وأبرز الأعمال التي نقدوها؛وهذا لا يخص منهجا واحدا ،ولا بلدا عربيا فقط،بل يخص هذا العمل كل المناهج وكل النقاد وجميع البلدان العربية،متوخيا منه عموم الفائدة ،وأن يكون لبنة جديدة في الدراسات النقدية المسرحية،ويقدم للمكتبة الجامعية مرجعا يعود إليه طلبتنا كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

الملاحق

الملحق الأول: فهرس أسماء أعلام المسرح الواردة في البحث

اسم المؤلف	البلد	الصفحة
عصام محفوظ	لبنان	15
الحاج أنسي	لبنان	15
البستاني أمين	لبنان	15
أسامة عارف	لبنان	15
أنطوان ملتقى	لبنان	12
مفيد الحوامدة	الأردن	12
حسن منيعي	المغرب	13
محمد عزام	مصر	13
محمد المدني	مصر	13
نجيب الحوفي	المغرب	14
فارس بواكيم	لبنان	16
أنطوان معلوف	لبنان	16
غوغول	روسيا	16
جلال خوري	لبنان	16
يعقوب الشدراوي	لبنان	16
ريمون جبارة	لبنان	16
منير أبو دبس	لبنان	16
إدوارد أمين البستاني	لبنان	16
نعمان عاشور	مصر	16
يوسف إدريس	مصر	16
يوسف وهبي	مصر	16
وليم شكسبير	انجلترا	17
أمين نجيب محمود	مصر	18

محمد مندور	مصر	18
مصطفى العقاد	مصر	18
فرحان بلبل	سورية	18
توفيق الحكيم	مصر	18
مارون عبود	لبنان	18
ميخائيل نعيمة	لبنان	18
أحمد شوقي	مصر	19
لويس عوض	لبنان	22
دريني خشبة	لبنان	22
علي الراعي	مصر	22
رشاد رشدي	مصر	22
محمد غنيمي هلال	مصر	22
عبد الحميد بشلاوي	لبنان	22
عبد القادر مكاري	العراق	22
محمد إسماعيل الوافي	الامارات	22
حسين مؤنس	مصر	22
عبد الرحمان بدوي	مصر	22
محمود حامد شوكت	مصر	22
صلاح عبد الصبور	مصر	22
علي أحمد محمود	مصر	22
حمادة إبراهيم	مصر	22
أحمد علي الهمذاني	اليمن	22
جبرا إبراهيم جبرا	فلسطين	22
جعفر الصادق الخليلي	العراق	22
محمد القصاص	مصر	22
أحمد رضا محمد رضا	مصر	22

عثمان نويه	مصر	22
محمد عناني	مصر	22
سمير فرحان	مصر	22
عبد العزيز حمودة	مصر	22
أمين العبوسي	العراق	22
شفيق فريد	مصر	22
فاروق عبد الوهاب	مصر	22
فاروق عبد القادر	مصر	22
فاطمة موسى	مصر	22
جلال العشري	مصر	22
علي شلش	مصر	22
نعيم عطية	مصر	22
يسرى خميس	مصر	22
فتحي العشري	مصر	22
أنيس منصور	مصر	22
جورج الصائغ	لبنان	22
سوزان خليل	مصر	22
يوسف بدري	مصر	22
محمد جمول	مصر	22
سامح فكري	مصر	22
محمد لطفي نوفل	مصر	22
أمين حسن الرباط	مصر	22
شاكر عبد الحميد	مصر	22
محمد جرير خوري	لبنان	22
رمسيس يونان	مصر	22
كمال زاخر لطيف	مصر	22

الشريف خاطر	مصر	22
وجدي زيد	مصر	22
نهاد صليحة	مصر	22
سوفوليس	اليونان	23
يوريبيدس	اليونان	23
موليير	مصر	23
راسين	فرنسا	23
إبسن	السويد	23
بريخت	ألمانيا	23
انطوان تشيوف	روسيا	23
شكري عياد	مصر	24
لطيفة الزيات	مصر	25
سمير سرحان	مصر	25
قسطنطين ستانسلافسكي	روسيا	26
فوزي فهمي	فرنسا	27
باتريس بافيس	فرنسا	27
مارتن ألسن		27
ألين أستون	انجلترا	27
أسخليوس	اليونان	29
محمد عزيزة	مصر	29
سليمان قطاية	سورية	30
يعقوب لانداو	أمريكا	30
تمارا ألسندروفنا	روسيا	28
ابن دانيال محمد	بغداد	33
نجيب الحداد	لبنان	34
بطرس البستاني	لبنان	34

خليل اليازجي	لبنان	34
يعقوب صنوع	لبنان	34
جلال عثمان	لبنان	34
عبد الله النديم	لبنان	34
مصطفى كامل	لبنان	34
أديب اسحق	لبنان	34
يوسف الخياط	لبنان	34
أبو خليل القباني	لبنان	34
إسكندر فرح	سورية	34
سلامة حجازي	مصر	34
سليمان القرادحي	لبنان	34
جورج أبيض	لبنان	35
نجيب الريحاني	مصر	35_148
فرح أنطوان	لبنان	35
عزيز أباضة	لبنان	35
محمد تيمور	مصر	35
علالو	الجزائر	35
داهمون	الجزائر	35
رشيد قسنطيني	الجزائر	36
محي الدين باشطرزي	الجزائر	36
محمود المقري	تونس	36
جورج شحاذة	لبنان	37
كاتب ياسين	الجزائر	37
ألفريد فرج	سورية	37
محمد دياب	مصر	37
الطيب صديقي	المغرب	37

ولد عبدالرحمان كاكي	الجزائر	38
كرم مطاوع	مصر	38
المنصف السنوسي	تونس	38
يوسف العاني	العراق	38
السيد علي اسماعيل	مصر	39
فليب سادغروف	انجليزي	39
سليم النقاش	لبنان	45
سليمان الحداد	لبنان	45
جولدوني	ايطاليا	45
مارون النقاش	لبنان	46
إبراهام دانينوس	الجزائر	46
موزو	انجلترا	47
سورين	انجلترا	47
رفاعة الطهطاوي	مصر	47
خليل الموسى	سورية	54
حورية محمد حمو	سورية	54
عبد الله أبو هيف	سورية	54
محمد عبد المنعم	مصر	54
صالح لمباركية	الجزائر	54
نور الدين عمرون	الجزائر	54
عز الدين جلاوجي	الجزائر	54
عدنان مردم	سورية	57
وليد إخلاصي	مصر	58
خالد محي الدين البرادعي	سورية	58
غسان ماهر الجزائري	سورية	58
مصطفى الحلاج	فلسطين	58

أحمد يوسف داوود	سورية	58
فيصل الراشد	سورية	58
الأب إلياس زحلاوي	سورية	58
مراد سباعي	سورية	58
نجم الدين سمان	سورية	58
عبد المعطي سويد	سورية	5
مصطفى الصمودي	سورية	58
ممدوح عدوان	سورية	58
علي عقلة عرسان	سورية	58
رياض عصمت	سورية	58
نذير العظمة	سورية	58
زكي قنصل	سورية	58
وليد فاضل	سورية	58
محمد الماغوط	سورية	58
وليد مدفعي	سورية	58
يوسف مقدسي	سورية	58
حمدي موصلي	سورية	58
عبد الكريم ناصيف	سورية	58
عمر النص	سورية	58
سعد الله ونوس	سورية	58
توفيق فياض	فلسطين	68
عبد الرحمان الشرقاوي	مصر	68
انطونيو بويرو باييخو	اسبانيا	68
كورني	فرنسا	68
راسين	فرنسا	81
سارا برنار	فرنسا	81

موباسان	فرنسا	81
فيتور هيجو	فرنسا	81
حسن بوزهر	الجزائر	81
محمد رضا المنصالي	الجزائر	81
عدنان بن ذريل	سورية	81
عبد اللطيف شرارة	لبنان	81
عمر طالب	العراق	81
علي الزبيدي	العراق	83
أحمد سليمان الأحمد	سورية	83
جورج دخول	لبنان	83
بيرم التونسي	تونس	86
أمين صدقي	مصر	94
عزيز عيد	مصر	94
جورج أبيض	لبنان	94
روز اليوسف	لبنان	94
فاطمة رشدي	مصر	94
زين صدقي	مصر	94
علي أحمد باكثير	مصر	94
لطفي الخولي	مصر	97
ميخائيل رومان	مصر	97
نجيب سرور	مصر	97
شوقي عبد الكريم	مصر	98
لوسيان جولد مان	روماني فرنسي	98
صلاح فضل	مصر	108
جورج لوكاش	فرنسا	108
سكاربيه	السويد	108

سميرة السباعي	المغرب	108
عبد العظيم أنيس	مصر	112
عمر الفاخوري	مصر	115
محمد أمين العالم	مصر	115
أمير إسكندر	لبنان	115
غالي شكري	مصر	115
ياسين نصير	العراق	115
تامر المهدي	مصر	115
محمد الجزائري	العراق	115
صادق الصايغ	العراق	115
علي مزاحم	العراق	115
أحمد فياض الفرجي	العراق	115
ماجد السمرائي	العراق	115
عبد الله أبو هيف	سورية	115
محمد فراح	المغرب	116
براندللو	ايطاليا	117
عبد الرحمان بن زيدان	المغرب	118
عبد الواحد بن ياسر	المغرب	119
سندباد محمد	المغرب	119
أنوال الطامر	الجزائر	121
خيري شلبي	مصر	126
يوسف وهبي	مصر	145
محمد الدالي	مصر	148
أحمدو حبيبي	السودان	148
عبد الكريم برشيد	المغرب	156
إبراهيم عبد الله غلوم	الكويت	159

محمد النشمي	الكويت	159
عبد الرحمان الضويحي	الكويت	162
حسين صالح الحداد	الكويت	162
عبد الحسين عبد الرضا	الكويت	162
عبد الله خربيط	الكويت	162
راشد المعادة	البحرين	162
محمد عواد	البحرين	163
عبد الرحمان بركات	البحرين	163
صقر الرشود	الكويت	163
سعد الفرج	الكويت	163
عبد العزيز السريع	الكويت	163
يوريبيدس	اليونان	163
شكسبير	انجلترا	166
برناردشو	انجلترا	166
بيراندللو	ايطاليا	166
تشيكوف	روسيا	166
إبسن	السويد	166
بيرغ	انجلترا	166
شون أوكيزي	انجلترا	166
أونيل	انجلترا	166
غوتولد إبرايم ليسينغ	ألمانيا	166
بريخت	ألمانيا	187
ستانسلافسي	روسيا	188
مايرهولد	روسيا	189
غوردن كريغ	انجلترا	190
لينهارت	سلوفينيا	190

كوكتو	فرنسا	192
سارتر	فرنسا	192
أرطو	فرنسا	192
غروتوفسكي	بولونيا	192
فاضل لجعايبي	تونس	213
جليلة بكار	تونس	221
قاسم محمد	العراق	213
صلاح القصب	العراق	213
جواد الأسدي	العراق	213
إبراهيم جلال	العراق	214
عادل كاظم	العراق	214
محمد سندباد	المغرب	214

زهرة مكاش	سورية	214
حسن المنيعي	المغرب	216
مصطفى القباج	المغرب	216
يونس لوليدي	المغرب	216
حسن بحراوي	مصر	216
أحمد الجسمي	الامارات	216
سيف غانم	الامارات	216
عمر الرويضي	المغرب	237
باتريس بافيس	فرنسا	240
آن أبرسفيلد	فرنسا	243
كير إيلام	فرنسا	243
ميشال كورفان	فرنسا	243
جيرزي كروتوفسكي	روسيا	253
أدولف آبيا	سويسرا	254
إدوارد كوردن كريك	انجلترا	254
محمد تهامي العماري	المغرب	256
حنون مبارك	المغرب	263
محمد السرغيني	المغرب	263
سمير المرزوقي	العراق	263
جميل شاكر	سورية	264
عواد علي	العراق	264
صلاح فضل	مصر	264
جميل حمداوي	المغرب	264
فريال جبوري غزول	العراق	264
محمد مفتاح	المغرب	264
محمد كليطو	المغرب	264

سعيد بنكراد	المغرب	264
سامي سويدان		264
دريني خشبة	مصر	270
تادوز كوزان	أمريكا	273
باسم الأعسم	العراق	273
خالدة سعيد	سورية	274
شريف خزندار	سورية	274
منير أبو دبس	لبنان	274
حازم عبد المجيد		275
تادوش كانور	بولندا	275
فاغنر	ألمانيا	275
أكرم وليم أراميا	لبنان	276
عبد الفتاح القلعة جي	سورية	278
محمد الكغاط	المغرب	280
محمد مسكين	المغرب	281
محمد فراح	المغرب	281
محمد البهجاجي	المغرب	281
عبد الواحد بن ياسر	المغرب	281
عبد الواحد عوزي	المغرب	281
هانس روبارت ياوس	ألمانيا	320
مصطفى جلال مصطفى	العراق	312
سميرة السباعي	المغرب	310
انبرتو إيكو		322
ستانلي فيش	اسلندا	326
ريشار دوماسي		331
وطفاء حمادي	لبنان	352

علي عقلة عرسان	سورية	356
جان جوان	سورية	355
نهاد صليحة	مصر	357
نهاد جاد	مصر	358
عبد الله الطوفي	مصر	358
أحمد مرعي	مصر	358
عبد الكريم العبد	مصر	358
عبد الله غلوم	الكويت	364
عوني رومي	العراق	367

الملحق الثاني: فهرس المسرحيات الواردة في البحث

عنــوان المسرحيـة	المؤلف/المترجم/المخرج	سنةالعرض/التأليف	الصفحة
الناس اللي تحت	نعمان عاشور		16
المساحة الفارغة	بتر بروك/فاروق ع القادر	1986-1968	25
النقطة المتحولة	شفيق عبد القادر	1991	25
البابات الثلاث	ابن دانيال	1248- 1311	33
البخيل	موليير	1848	34
فرح صلاح الدين	فرح أنطوان		35
مصر الجديدة	فرح أنطوان	1913	35
مصر القديمة	فرح أنطوان		35
موت القيصر	فولتيير		47
المتحذلقات	موليير	1799	47
هلين الجميلة	أوفنباخ	1799	48
ليلى	الشيخ محمد عبد الفتاح	1869	48
أبو الحسن المغفل	سليم النقاش	1872	49
وهارون الرشيد	سليم النقاش	1876	49
الحسود السليط	سليم النقاش		49
سي هوراس	سليم النقاش		49
عايدة	سليم النقاش		49
الظلوم وعلي	سليم النقاش		49
أندروماك	أديب اسحق		49
شارلمان	أديب اسحق		49
غرائب الاتفاق في	أديب اسحق		49
أحوال العشاق	أديب اسحق		49

غرائب الصدق	أديب اسحق		49
المقامر	أديب اسحق		49
صان الجميل	يوسف الخياط		49
البخيلات	يوسف الخياط		49
البخيل والشيطان	يوسف الخياط		49
الحكيم المغصوب			
طبيب رغم أنفه	سليمان القرادحي		49
الأخوان المتحاربان	سليمان القرادحي		49
حسن وحسان	عبد الله النديم		49
تليماك			49
الوطن وطالع	عبد الله النديم		49
توفيق	أحمد شوقي		56
النعمان	توفيق الحكيم		57
مجنون ليلى	سعد الله ونوس		58
أهل الكهف	صلاح عبد الصبور		72
الملك هو الملك	أحمد شوقي		72
مأساة الحلاج	توفيق الحكيم		72
مصرع كليوبابترا	هنريك إبسن		72
السلطان الحائر	أحمد شوقي		76
بيت الدمية	أحمد شوقي		76
علي بك الكبير	أحمد شوقي		76
أميرة الأندلس			
العباسة أخت	أحمد شوقي		76
الرشيد	إبرهام دانينوس	1848	80
جميل بثينة			
نزهة العشاق			

وغصة المشتاق			
في مدينة ترياق			83
بالعراق			83
الهارب	الطاهر وطار		83
حنبعل	أحمد توفيق المدني		83
الباب المفتوح	محمد واضح		83
البشير	أبو العيد دودو		83
البخيل	مارون النقاش		91
صدق الايخاء	اسماعيل عاصم		93
الحاكم بأمر الله	إبراهيم رمزي	1914	93
العصفور في	محمد تيمور	1918	93
القفص			93
الضيف الثقيل	أحمد شوقي	1919	93
المرأة الجديدة	أحمد شوقي	1923	93
العشرة الطيبة	السيد درويش		93
شهرزاد الباروكة	السيد درويش		93
طرطوف	السيد درويش		93
أوديب	جورج أبيض		94
مدرسة الأزواج	جورج أبيض		94
مدرسة النساء	جورج أبيض		94
عواطف البنين	سلامة حجازي		94
اليتيمتان	عزيز عيد		94
صاحب معامل	عزيز عيد		94
الحديد	عزيز عيد		94
أوديب الملك			94
لويس الحادي	عزيز عيد		94

عشر	عزيز عيد		94
عطيل	عزيز عيد		94
عايلة الدوغري	عزيز عيد		94
سليمان الحلبي	نعمان عاشور		96
عسكر وحرامية	ألفريد فرج		96
الفتى مهران	ألفريد فرج		96
ثنائية الحسين	عبد الرحمان الشرقاوي		97
مأساة الحلاج	عبد الرحمان الشرقاوي		97
الأميرة تنتظر	صلاح عبد الصبور		97
ليلى والمجنون	صلاح عبد الصبور		97
شمس النهار	صلاح عبد الصبور		97
حلاق بغداد	أحمد شوقي		97
علي جناح التبريزي	ألفريد فرج	1963	97
وتابعه قفة	ألفريد فرج		97
الفرافير			
شفيقة ومتولي			
يسين وبهية	يوسف إدريس		98
ليالي الحصاد	شوقي عبد الحكيم		98
اتفرج ياسلام	نجيب سرور		98
الصفقة	محمود دياب		98
كوبري الناموس	رشاد رشدي		98
المحروسة	توفيق الحكيم		98
الزير سالم	سعد الدين وهبة		98
أوديب	سعد الدين وهبة		98
هاروت وماروت	سعد الدين وهبة		98
باب الفتوح	علي سالم		98

الدخان	علي أحمد باكثير		98
شقة للإيجار	محمود دياب		98
الست هدى	ميخائيل رومان		98
زازا	فتحي رضوان		98
الربيب	أحمد شوقي		99
جيت نتوب	إميل زولا		121
كل واحد وحكمو	رشيد قسنطيني		127
ديوان الكراكوز	رشيد قسنطيني		127
حديقة الكرز	عبد الرحمان ولد كاكي	1966	127
النافذة	عبد الرحمان ولد كاكي	1964	127
أهل الكهف	أنطوان تشيكوف		127
جميلة	إيمانويل روبلاس		127
جمهورية فرحات	توفيق الحكيم		138
ملك القطن	عبد الرحمان الشرقاوي		138
الناس اللي تحت	يوسف إدريس		146
اللحظة الحرجة	يوسف إدريس		146
الشيطان يسكن	يوسف إدريس		146
بيتنا	يوسف إدريس		147
دموع إبليس	مصطفى محمود		148
الجلاد والمحكوم عليه	فتحي رضوان		149
الفراشة	فتحي رضوان		149
برج المدابغ			
حبيبتي شامينا	رشاد رشدي		150
براسكا	نعمان عاشور		150
الأرانب	رشاد رشدي		151

رحلة إلى الغد	توفيق الحكيم		153
قطط وفئران	علي أحمد باكثير		154
يمهل ولا يهمل	صالح موسى		164
مدير طرطور	صالح موسى		164
مفاوظات مع	صالح موسى		165
الشيطان			165
ضعنا في الطوشة	صالح موسى		165
شرايكم يا جماعة	حسين صالح		165
الكويت سنة2000	سعيد فرج		165
تقاليد	صقر الرشود	1960	166
أنا والأيام	صقر الرشود	1964	168
الحاضر	صقر الرشود	1966	168
فتحنا	صقر الرشود		168
المخلب الكبير	صقر الرشود		168
الطين	صقر الرشود		168
الحاجز	صقر الرشود		168
الأسرة الضائعة	عبد العزيز السريع		169
فلوس ونفوس	عبد العزيز السريع		169
عشت وشت	سعد الفرج		169
هدامة	مهدي الصايغ		169
البيك والسائق	صادق الصايغ		168
السيد بونتيلا	محمد قاوتي		168
وخادمه			
ماتي(بوغابة)			
في روس	حسن يوسفي		168
الأيام المخمورة	سعد الله ونوس		168

مسرح الكلام	زهرة مكاش	2007	214
شذرات	زهرة مكاش	2008	214
من الغفلة إلى اليقظة	قاسم محمد		215
سهرة مع أبي خليل القباني	سعد الله ونوس		215
امرؤ القيس في باريس	عبد الكريم برشيد		215
مقامات بديع الزمان الهمذاني	الطيب صديقي		215
شميسا لا لا	بشار الخير		215
المرتجلة الجديدة	بشار الخير		215
مرتجلة فاس	محمد الكغاط		215
رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة	سعد الله ونوس		216
الطوفان	منير أبو دبس		274
بغداد الأزل بين الجد والهزل	قاسم محمد		274
ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب	عبد الرحمان بن زيدان		279
تاريخ المدينة	عبد الرحمان بن زيدان		279
مومو بوخرسة	عبد الصمد كنفاوي		279
بوكتف	عبد الصمد كنفاوي		279
طعم الطين	علاء الدين كوكش		285
حياة غاليلو	بريخت		330
الأم الشجاعة	بريخت		330

وأولادها			
إنسان شسوان	بريخت		330
دائرة الطباشير القوقازية	بريخت		330
أوبرا القروش الثلاثة	بريخت		332
خيوط	محمد تيمد		347
جبال	محمد تيمد		347
شعر	محمد تيمد		347
الزغننة	محمد تيمد		347
النبي المقنع	عبد الكريم الخطيبي		348
أوفيليا لم تمت	نبيل الحلو		348
تركبوا لهبال			348
الرينك	محمد قاوتي		348
عطيل	عبد الكريم برشيد		349
الخيل والبارود	عبد الكريم برشيد		349
حكاية العربة	عبد الكريم برشيد		349
مدينة العميان	محمد الواد		350
منمنمات تاريخية	سعد الله ونوس		353
الأيام المخمورة	سعد الله ونوس		353
مساحات الصمت	خالد أمين		353
ترنيمة	انتصار عبد الفتاح		353
طبول فاوست	جان داوود		353
معاقون	جان داوود		353
حدث	محمد إدريس		353
الميسان	روجي عساف		353

سيرة المصطبة	جواد الأسدي		353
حال الدنيا	ممدوح عدوان		356
صناعة الأعداد	عبد الفتاح قلعة جي		356
سأعود إلى قتالكم	لحبيب كيالي		356
يوم من زماننا	سعد الله ونوس		356
السلسلة	نور الدين الهاشمي		356
القاطع	محمد قارصلي		356
انتحار غير معلن	حمدي موصللي		356
مكيال الشيطان	محمد جهاد		356
جحا لهذا الزمان	أحمدإسماعيل إسماعيل		356
هدى	مصطفى حقي		356
صعود العاشق	عبد الفتاح قلعة جي		356
السجين رقم95	علي عقلة عرسان		356
دولة الشيطان	علي سلطان		356
في ليلة حب مصرية	كرم مطاوع		357
صعلوك في فصر الملوك	عبد العزيز شنب		357
طب وبعدين	محمد أبو داوود		357
شباب عنترة	أحمد مرعي		358
الزير سالم	أحمد مرعي		358
حملة البكوات على خفافيش الصعيد	رأفت الدوري	1988	358
بدائع الفهلوان	لينين الرملي		358
مع سعدون المجنون	عباس أحمد		358

لعبة مسرحية في	محمد صبحي		358
خيمة عربية			358
عشاق الشعر	عزة بلبع		358
الكوميديا في وجهة نظر	عزة بلبع		358
كلمة ياريت تعمر بيت	عبد الغفار عودة		358
بين الدكتوروالفلوس	مهر منصور مكاوي		358
تحت التهديد	عبد الستار الحضري		358
إعدام مواطن	عبد اللطيف دربالة		358
أبو الحسن المغفل	مارون النقاش		366
عند الطبيب	عوني كرومي		372

الملحق الثالث: فهرس المقابلات الشخصية

1 _ مقابلة الأولى مع بوشايد ميلود:

جلسة خاصة: يوم: 2016/12/23 بجامعة محمد الخامس ، _ الدار البيضاء _ المغرب ،الساعة:11 صباحا

المنهج: اتجاهات النقد المعاصر في الوطن العربي

1- هل واكب النقد المسرحي العمل الإبداعي في العالم العربي؟

المواكبة النقدية مرت بثلاث مراحل:

- الذوق النقدي الانطباعي (الإعلامي) الصحفي المتابعة الصحفية.
- مرحلة المخاض في السبعينيات: النقد الإجتماعي (مقاربات الاجتماعية) من خلال الاستفادة من علم الاجتماع: ويمثلها عبد الرحمان بن زيدان.

-النقد الأكاديمي (الجامعي) ظهر في فاس: على يد كوكبة من النقاد أبرزهم: الكغاط، المنيعي عبد الرحمان بن زيدان، سعيد الناجي، ميلود بوشايد، وقد بلورت الممارسة النقدية الجامعية، المستوحاة من المناهج الغربية النفسية الدلالية،اللسانية المقاربة الدرماتورجية (التحليل الدرماتورجي/القراءة المسرحية للنص الدرامي)،ونجد ذلك عند ميلود بوشايد ومحمد الكغاط على سبيل المثال،والدرماتورجيا التأليف هي نقد الماني ،وهي مرحلة وسط بين الكتابة والإخراج ،أي العرض مكتوب على الورق _ التفاعل: (الاستقراء،الاستنباط)

- كما يمكن أن نضيف اتجاهين: مسرح الهواة: على يد عبد الكريم برشيد ،الكغاط، المسكيني الصغير من خلال استفادتهم من الغرب وتوظيف الهوية الوطنية من خلال التراث .

- المسرح الاحترافي التجاري .

1-هل ترى أن التراكم المسرحي (الإبداع) كاف لخلق نظرية (منهج) في النقد العربي؟

ما زلنا في إطار المحاولات التجريب/تنظير لم تنطلق من تراكمات وإنما هي مواكبة للإبداع، الممارسة الإبداعية والتنظر متوازيان، كما نجد ذلك عند عبد الكريم برشيد يكتب وينظر (المسرح الإحتفالي) و(المسرح الثالث) المسكيني الصغير، و(المسرح الجدلي) لعبد القادر عبابو، و(المسرح الفقير) لسعد الله المجيد،و(مسرح النفي والشهادة) لمحمد مسكين :(أوراق تنظيرية) و (مسرح المرحلة)او المسرح الفردي كما هو عند حسين حورب وليس الزروالي كما يشاع، ونجد (المسرح التجريبي) عند محمد الكغاط.

3 – ما موقفك من التنظير المسرحي المعاصر عند العرب ؟

في مرحلة سابقة سد ثغرة تسببت في غياب النقد،وقام مقام النقد ،وخدم التجربة المغربية ،وكان له دور إجابي وعمل على تطوير التجربة المغربية،ثم توقف،وقام النقد بمهامه ،ومن بين النقاد الذين مثلوا هذا الدور،نذكر: عبد الرحمان بن زيدان ،حسان يوسفي ،وشيخ النقاد حسن المنيعي

المقابلة الثانية مع الدكتور الفاضل: عبد الرحمان بن زيدان بفندق أنبريال **،الدار البيضاء _المغرب _ يوم: 2016/12/24 في الساعة: 9:30**

1 – هل حقق المسرح العربي تراكما إبداعيا كاف ليبرر وجود التنظير/ أوالنقد المسرحي ؟

سيظل المسرح في اشتغالاته وفي تجلياته وفيما يقدمه من نتاجات حافزا موضوعيا لفعل التلقي، وحافزا على الاقتراب من كل عوامله ومكوناته، حيث لا

يمكننا أن نتصور مسرح بدون نص مسرحي أو فرجة بدون مخرج أو بدون جمهور، ولعل اختلاف انشغالات هذا المسرح واختلاف مرجعياته وتباين تجاربه ،هو ما يعطي فرصة لعملية أخرى نسميها نقدا ،وكلما تراكمت التجارب إلا وتطورت مفاهيمها ووعيها بالنظريات، ونجاحها أو فشلها في تدوير اشتغال هذه النظريات، وبالرجوع إلى تجربة المسرح العربي سنجد أن بداياته انطلقت من فراغ في غياب تراكم حقيقي على مستوى الكتابة النصية أو على مستوى الإخراج أو على مستوى النظرية، وهنا لا نريد أن نتحدث على ما يسميه النقاد الظواهر المسرحية أو الأشكال ما قيل المسرحية لأننا نتحدث في هذا السياق عن المسرح في مفهومه الغربي قبل أن يبدأ سؤال النقد يتشكل لإعادة النظر في هذا الفن الواقد.

النقد بكل تأكيد تابع لموضوعه الموجود قبله، والنقد إبداع على إبداع له أدواته الإجرائية وله المناهج التي يعتمد عليها، المناهج والمصطلحات التي تساعده على فعل القراء، وتساعده على فهم موضوعه.

لا يوجد تراكم نقدي في الوطن إلا بعد نضج التجربة المسرحية العربية حينما نجحت في التفاعل مع المسرح الغربي ومع نظرياته المختلفة من أرسطو إلى الآن، وتمكنت من الإحتكاك بمدارس الإخراج في الغرب من هنا تولدت الرغبة الملحة لصياغة السؤال النقدي حول النظرية المسرحية التي يمكن أن تكون ممثلة للوعي ونضج المعرفة بالمسرح، من هنا بدأت تتناسل النظريات وتتراكم الأجوبة، وتظهر الغاية من هذا التنظيم منهم من دعا إلى تأصيل التراث في التجربة المسرحية، العربية ومنهم من دعا إلى تسيس المسرح، ومنهم من دعا إلى تثبيت ما يسمى بالأصالة والمعاصرة ومنهم من دعا إلى الحداثة أو ما بعد الحداثة..، وفي كل هذا تتمظهر أشكال الوعي بالنظرية، وما تولده هذه النظرية تم اللجوء إلى اختيار هذه النظريات كي تجري تحققها في الممارسة المسرحية.

لكن كل هذا يبقي مساحة شاسعة التي تتضارب فيها الأسئلة حول هذا النقد الذي يمكن أن يكون فاعلا في القراءة، ويكون منفعلا بموضوع القراءة، هكذا يكتمل وجود المسرح بوجود المسرح ذاته، ووجود النظريات المسرحية ذاتها ووجود فعل التلقي أو القراءة أو ما نسميه بالنقد، اعتمادا على مختلف المفاهيم الغربية من سيميولوجية وعلم النفس وانثربولوجيا ولسانيات، وعلم العلامات، وعلم الجمال أيضا، وهذا ما نجد بعض ملامحه متحققا في الوعي النقدي العربي الذي لا يعاد ارتباطه لمجال المعرفة بالمسرح والمعرفة بالتاريخ والمعرفة بتحلل الزمن العربي.

2- ما مدى نجاح المناهج الغربية في مقاربة المسرح العربي ؟

إن المسرح كيانات متعددة هويات مختلف وممارسات متباينة نختصرها في المعادلات التالية: المسرح نص أدبي درامي تكونه شروط تكوينه منها اللغة، الحوار، الإرشادات المسرحية، ومنها بناء الشخوص ومنها التعامل مع الزمان والمكان أو بعبارة أوضح وأدق، أن هذا المسرح يستوفي شروط وجوده بالخصائص التي يجعل منه مسرحا .من هذا فكل النصوص المسرحية من اليونان مرورا بكل التجارب نجدها تتعامل قبولا أو رفضا أو تغييرا أو تبديلا لهذه الشروط، وهذا ما يستدعي التعامل مع هذا النص كدراما وكلغة وكبنية تجد مكانا لها في بنية النص، وهذا ما يجعل النقاد يصنفون هذا النوع من النصوص في النص الأدبي للمؤلف.

أما النص الثاني فهو نص المخرج الذي ينقل هذا النص الأدبي الدرامي إلى مجال الفرجة مستعينا في ذلك بكل الوسائط الفنية التي تمسرح النص وتدخله زمن التمسرح لإنتاج تكامله وانسجامه و شاعريته وبلاغته التي يستقبلها المتلقي، من هذا فالمسرح عالم مركب من اللغة والفنون البصرية، وعندما شرع المسرح العربي يحقق كتاباته في النص المترجم أو المقتبس أو المستنبت صار الإبداع المسرحي محكوما بالبحث عن نص المؤلف دون إغفال الدور الإبداعي للمخرج.

لقد مرت كل العمليات التي تتعلق بتوليد النص، وتوليد زمن الفرجة بعدة مراحل اختلفت فيها الممارسات النقدية وأشكال التلقي المسرحي من الكتابة الانطباعية إلى التأثرية إلى الكتابة الإيديولوجية، أي البحث عن القراءة الواقعية للنص المسرحي ليصبح النقد بعدها منظومة قرائية أساسها تشغيل المناهج المكتسبة من الغرب لتسليط الضوء على نص المؤلف أو نص المخرج وهذا ما يميز كل مراحل النقد المسرحي العربي من بداياته إلى الآن.

3 – ما هي المراحل التي مر بها النقد المسرحي المعاصر عند العرب ؟

إن الحكم على تجارب تلقي المسرح في الوطن العربي متشابهة متماثلة لبعضها البعض أمر يجب أن يعاد فيه النظر، بحكم طبيعة التباين والاختلاف بين أزمنة ظهور المسرح في الشرق والغرب واختلاف الثقافات والغايات من تأسيس المسرح أو إعادة تأسيس هذا المسرح، ومن خلال قراءتي العميقة لتاريخ النفد المسرحي العربي، وصلت إلى وسيلة إلى أن النقد يعيش الأزمنة، المتبدلة المتغيرة بتغير التجارب والثقافات والمراجع التي يعتمد عليها، وأقول إنما كان مهيمنا في قراءة المسرح هو ما يمكن أن انسميه القراءة الإنطباعية التأثيرية في غياب المفاهيم والمصطلحات والأدوات الإجرائية التي يمكن بها أن يفهم المسرح، ومع ذلك كانت كل القراءات تجرب ما يجربه المسرح نفسه، المسرح يجرب التعامل مع المسارح الغربية أو تأصيل المسرح العربي، والنقد كان يجرب بعض الأدوات الإجرائية الوافدة من الغرب، فهل هذا دليل صحة وعافية، أم ظاهرة تقليد؟

–أقول إن نضج المسرح العربي رهين التبدلات والتغيرات التي تحكم تأسيس ظاهرته وأن هذا التأسيس غالبا ما يكون وراء بحث النقد عن أدواته، مما يجعلني أقول إن المسرح والنقد يعيشان جدلهما الدائم.

إنني اقرأ النص بعد أن أكون قد نسيت المناهج لأني لا أضع المنهج مسبقا لأطبقه فيما بعد ولكن من يعطيني إمكانية المسرح هو النص ذاته.

قـــائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

_ إبراهيم عبد الله غلوم : أسئلة النقد وإشكالية الجمهور(النقد و المتلقي)كتاب الكتروني

_ إبراهيم عبد الله غلوم :المسرح و التغيير الإجتماعي في الخليج العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب _ الكويت 1998

_ ابن جني : الخصائص، تر: محمد النجار،دار الهدى للطباعة والنشر _لبنان _ (د،ت)

_أحمد بلخيري : نحو تحليل دراماتورجي ،الدار البيضاء – المغرب– 2004

_أحمد شمس الدين الحجاجي:النقد المسرحي في مصر(1876– 1923) رسالة ماجستير بجامعة القاهرة1965

_إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر،دراسة في السياق والآفاق،دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران –الجزائر 2005

_أدونيس:سياسة الشعر،دار الآداب بيروت،1985

_أكرم وليم أراميا: علامات الآداء التمثيلي في العرض المسرحي، دار أفكار للدراسات والنشر،سورية دمشق _ط1، 2016

_باسم الأعسم : الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي ،دار تموز للطباعة والنشر _ دمشق _ ط1 ،2011

_جان جوان : قراءات في النص المسرحي السوري: منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1 2006

_جلال الشرقاوي: مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري كتاب الكتروني

_حازم عبد المجيد إسماعيل : استراتجية الاخراج المسرحي لكيرو كراف جسد الممثل ،دار أفكار للدراسات و النشر،سورية _دمشق _ط1، 2016

_حازم عبد المجيد إسماعيل : المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي ،دار أفكار للدراسات والنشر،سورية _دمشق _ط1، 2016

_حسن منيعي : المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط ط1 2002

_حسين حمودي:الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري،منشورات اتحاد التاب العرب1999

_حمزة مؤيد وآخرون : مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي _ الدراماتورجيا الجديدة الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة _ كتاب جماعي،منشورات المركز الدولي للدراسات العربية،ط1 ،2014

_حورية محمد حمو حركة النقد المسرحي في سورية (1967 – 1988) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ط1 1998

_خليل الموسى المسرحية في الأدب العربي الحديث تاريخ تنظير تحليل منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق1997

_خالد عبد اللطيف رمضان : طبيعة المتخرج العربي(الجمهور متلقيا) كتاب الكتروني

_ خالدة سعيد : الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحية _ بيروت _ ط1 ، 2001

_ خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف _ القاهرة 1981 _سميرة السباعي : جماليات تلقي المسرح ،أفق التوقع والاحتمال _ المغرب نموذجا _ شركة الطباعة مكناس ط1 2011

_رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ،بيروت – لبنان– ظ2 1975،

_شايف عكاشة : إتجاهات النقد المعاصر في مصر: ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1985

_طامر أنوال:المسرح والمناهج النقدية الحداثية،نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ، مطبعة دار القدس العربي ،وهران،2011

_صالح لمباركية :المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972) ج1 ،دار الهدى ،عين مليلة – الجزائر2005

_صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق،ط2. ـ 2013

_عبد الله أبو هيف :المسرح العربي المعاصر(قضايا ورؤى وتجارب)) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،ط1 2002

_عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت1978

_عمر الدسوقي :المسرحية،نشأتها وتاريخها وأصولها،دار الفكر العربي للطبع والنشر،القاهرة(د،ت)

_عز الدين جلاوجي :النص المسرحي في الأدب الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007

_عبد السلام لمسدي : في آليات النقد الأدبي،دار الجنوب تونس،1994

_علي الراعي المسرح في الوطن العربي ،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت "ط2 ،أغسطس/آب _1999

_عمر الرويضي : سيميائيات المسرح، إمكانيات المقاربة وحدود الاقتحام ، كلمات للنشر والطباعة _ المغرب _2016

_عبده الراجحي : فقه اللغة في الكتب العربية ،بيروت _ لبنان _ط1 ،1998

_عبد الفتاح قلعة جي :المسرح الحديث (الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،ط1، 2012

_علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية، دراسة في تجليات السرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ ط1 _ 2003

_عبد الكريم العبد : ثالوث القيمة في المسرح والفنون كتاب الكتروني

_ عوني كرومي : الجمهور و المسرح ، التجربة في العراق كتاب الكتروني

_عوني كرومي: مختبرات المسرح، التجربة و المنهج إلى أين ؟ كتاب الكتروني

_فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2001

_فرحان بلبل :المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة،منشورات وزارة الثقافة،الجمهورية العربية السورية1984

_مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي :مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث ،دار المنهجية للنشر والتوزيع ،ط1 ،2016

_محمد أبو العلا : المسرح المغربي من النقد إلى الإفتحاص، دار التوحيدي للنشر والتوزيع فاس _ ط1 _ 2010

_محمد الهادي الطرابلسي:الشعربين الكتابة والقراءة،أعمال الندوة المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الانسانية،تونس 1988

محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، كلية الأداب والعلوم الإنسانية الرباط ط1_ 1999

_محمد الطاهر فضلاء :المسرح...تاريخا...ونضالا،المسرح العالمي المسرح العربي،ج1، دار الآفاق، وزارة الثقافة 2009

_محمد الكغاط : بنية الأليف المسرحي بالمغرب منمن البداية إلى الثمانينات دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء : ط1 1986

_ محمد المدني :النقد وترجمة النص المسرحي دار الهدى للنشر و التوزيع (د،ت)

_محمد سندباد :الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ،دار عالم الكتب الحديث – الاردن،ط1 2013.

_محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة القاهرة ط2 2006

_محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم: المسرحية الاسلامية في مصر في العصر الحديث – مخطوط– كلية اللغة العربية، جامع الأزهر1978

_محمد فراح : المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية و الممارسة النقدية، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء_ط1_ 2000

_محمد مندور في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة القاهرة ، مصر (د ت)

_مصطفى جلال مصطفى : إشكالية التلقي و التأويل في النص المعاصر، النص المسرحي نموذجا دار أفكار للطباعة و النشر والتوزيع ط1 2016

مصطفى رمضان : نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم :31 طنجة المغرب_ ط1 2014

مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ط1 2000

_ميلود بوشايد: مسرح،مجموعة محاضرات جامعية _ مخطوط _ جامعة الحسن الثاني ،بنمسيك ،الدار البيضاء _المغرب _2015 /2016

_نديم معلا محمد :مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد ط1 ،1990

_نور الدين عمرون:المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000 ،شركة باتنيت ،باتنة- الجزائر- ط1، 2006

_نهاد صليحة : ومضات مسرحية، هيئة المصرية العامة للكتاب، مكنية الأسرة ط1 _ 2001

_وطفاء حمادي :الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب،ط1: 2007

_يوسف وغليسي :مناهج النقد الأدبي: جسور للنشر والتوزيع،ط2 ،2009

الكتب المترجمة:

_ الأردايس نيكول:المسرحية العالميةج1 ترجمة عثمان نويه مراجعة حسن محمود،هلا للنشر والتوزيع _مصر_ط1 2000

_ أمبرتو إيكو: القاريء في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ترجمة: انطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي1996 ص:28

_ آن أوبرسفيلد:قراءة المسرح ترجمة منى التلمساني،منشورات وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،ط2 1982

_ تمارا ألكسندروفنا بوتيستيفا:ألف عام وعام على المسرح العربي،ترجمة توفيق المؤذن – دار الفرابي – بيروت _ لبنان 1990

_ فليب سادغروف:المسرح المصري في القرن التاسع عشر(1799 _ 1882)ترجمة أمين العيوطي،تقديم وتعليق السيد علي إسماعيل،المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية،وزارة الثقافة الشعبية1996

_ مارفن كولسن:نظريات المسرح:عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر،ج1 ترجمة وتقديم:وجدي زيد1997 كتاب الكتروني.

_ مجموعة من الكتاب:مدخل الى مناهج النقد الأدبي،ترجمة:رضوان ظاظا،مراجعة المنصف الشنوفي_عالم المعرفة_سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والأدب_الكويت _ ماي1997

_ هلين جلبرت،جوان تومكينز:الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة،ترجمة سامح فكري –مركز اللغات والترجمة–أكادمية الفنون،مراجعة سامي خشبة_منشورات وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي2000

المجلات و الدوريات:

1/ مجلة عالم الفكر، المجلد: 17 ، العدد: 04 يناير، فبراير، مارس 1987

2/ مجلة خطوة العدد 4/3 1986

3/ مجلة الوحدة السنة الثامنة العدد : 45/94 يوليو 1992

4/ مجلة علامات إلكترونية العدد 16

5/ مجلة دراسات الفرجة، العدد الثالث خاص : الممثل بوصفه معرفة وقوة في المسرح المعاصر، نوفمبر 2016

6/ الزمن المغربي : عدد 05 ،1981

7/ مجلة العلوم الانسانية العدد:12 ،1999

8 / دراسات سال،العدد:6 ،1992فاس

9/ مخبر سوسيولوجية التعبير الفني دفتر رقم3 ج1 جامعة وهران1992

المراجع الأجنبية

- Anne Ubersfeld, Lire le theatre, de sociales 4eme ed 1982

- Jacob. M.LANDAU : ETUDES sur le théatre et cinéma ARABES traduit de

- l'anglais par Francine le CLBAC'H avec une préface du professeur. H.A.RG IBB paris-G-P-Maisowiewe et larose 2002

- Todorov et de la croix : Dictionnaire encyclopédique des Science du langage Coli points, Seuil, 1972,.

- al ed euqitarp.nI, snes ed noitcudorp emmoc erutcel al ed,tnemluoG EIRAM ENAEJ

.123-116 P1985 , siraP,segaviR snoitidE, reitrahC regoR ed noitcerid al suos erutcel

- Hanane, william.H. "Dramaturgs take à while to defend Hremselves", the New York Times, Marche 2002,.

Jean marie goulmot de la lecture comme production de sens, in pratique de la lecture sous la direction de roger chartier édition revages paris , 1985, P 116-123

المواقع الإلكترونية

- dramaturge/ 171026 topic/.Ebeckd.com.bentammica.www.Http

- dramaturge/wiki/org.wikipidia en.www.Http

- http// pulpit. alwatanvaice.com...

ملخص البحث:

يتجه هذا البحث إلى تصنيف النقود العربية على اختلافها ضمن مناهج محددة، وفق اتجاهات نقدية وضعت من طرف النقاد الغربيين، ونسج العرب وفقها وطبقوها كل النصوص المسرحية العربية، ووقفوا على مواطن القوة والضعف فيها، وباعتبار أن الخطاب المسرحي متنوع، بما يملك من خصائص لغوية ودلالية وسيميائية وتداولية جعلت منه خطابا منفتحا على تعدد التأويلات واختلاف القراءات، لذلك فإن عملية فهمه وتأويله قد ارتبطت هي كذلك بمقاربات قرائية مختلفة، ونماذج متعددة منها القراءة التاريخية والدرماتورجية والسيمولوجية..وقد حاولت هذه القراءات رصد أبعاده وتحليل مستوياته من خلال تأثيره في المتلقي، متخذة من المنهج الوصفي التحليلي طريقا لجمع المادة وتصنيفها ضمن أطرها الخاصة بها متوخين من هذا البحث الوصول إلى أهداف وغايات أبرزها تصنيف النقود العربية، ضمن المناهج الخاصة بها، وضم اتجاهاتها في دراسة واحدة تعني الباحث وتوفر مشقة البحث الطويل.

Cette recherche vise à classifier les différentes œuvres critiques théâtrales arabes bases sur des méthodologies spécifiques selon des visions critiques fondes par des critiques occidentaux dont les arabes les ont imites et appliquer sur les textes théâtrales, et ils ont constate les vulnérabilités et les points forts .et étant donne que le discours théâtrales est varie. Dont il disposait les caractéristiques linguistiques. Sémantique, sémiologique et pragmatique, qui ont faisait un discours ouvert sur des interprétations différentes et de lectures multiples par conséquent, la compréhension et l'interprétation de discours théâtrale est associe a des approches différentes et a des types de lectures diverses tel que la lecture historique, la lecture dramatique et sémiologique.

Ces types de lecture ont tente de mesurer les dimensions et d'analyser les niveaux de discours théâtrale a travers ses effets sur le lecteur ,prise par la ;méthode descriptif analytique comme outil convenable pour élaborer les documents scientifiques , et les classifier dans ses cadres spécifiques ,espérant d'atteindre des objectifs précis et concrets ,en particulier ,la classification des ouvres critiques arabes théâtrales dans le cadre des méthodes respectives ,tenant compte de ses différents tendances ,dans une seule étude qui offre au chercheur les moyens nécessaire pour épargner d'avoir a chercher a long_ terme.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

الموضوع الصفحة

مقدمة :

تمهيد.....01

الباب الأول : الاتجاهات السياقية

الفصل الأول : دور الترجمة والمستشرقين في التأسيس للمسرح العربي

الترجمة الأدبية ودورها في تأسيس المسرح العربي.....12

ملاحظات على الترجمة.....27

دور المستشرقين في التأسيس للمسرح العربي.....28

تمارا ألكسندروفنا بوتيستيفا.....28

يعقوب لانداو.....39

فيليب سادجروف.....43

الملاحظات.....50

الفصل الثاني : الاتجاه التاريخي

المفهوم والنشأة.....53

رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية.....55

خليل الموسى.....56

فرحان بلبل.....60

حورية محمد حمو.....63

عبد الله أبو هيف.....68
عمر الدسوقي.....71
عبد القادر القط.....72
محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم.....73
صالح لمباركية.....78
إدريس قرقوة.....80
نور الدين عمرون.....81
عز الدين جلاوجي.....83
علي الراعي نموذجا.....84
المسرح في مصر نموذجا.....92
الفصل الثالث.....101
المنهج الاجتماعي 102
التيار الأول.....105
التيار الثاني.....109
رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية.....113
سميرة السباعي.....114
محمد فراح.....119
عبد الواحد بن ياسر.....121
محمد سندباد.....123

طامر أنوال.....128
شايف عكاشة.....135
خيري شلبي.....147
محمد الدالي.....150
أحمدو حبيبي.....158
عبد الله غلوم نموذجا.....161
الباب الثاني : الاتجاهات النصية
الفصل الاول : الاتجاه الدرماتورجي
المفهوم والنشأة.....179
تاريخ المصطلح ووظيفته.....179
المقاربةالدرماتورجية.....187
عناصر التحليل الدرماتورجي.....189
رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية.....208
قاسم محمد نموذجا.....211
العرض و موضوع التقديم.....211.
تأليف اللحظة والمشهد.....213.
العرض واستجابة الجمهور.....213.
الاستنتاج.....218.
الفصل الثاني : الاتجاه السيميولوجي

المفهوم والنشأة.....225
مفهوم السيمياء في الفكر العربي.....231
بين السيميولوجيا والسيموطيقا 235
السيمياء والمسرح.....238
موضوع السيميائيات.....242
أقسام العلامة.....243
عناصر التواصل.....246
الجمهور المسرحي و القراءة المتباينة.....257
السيميولوجيا في العالم العربي.....260
رواد هذا الاتجاه و نظرياتهم النقدية.....260
جهود المجلات و الدوريات المتخصصة.....280
(طعم الطين) لعلاء كوكش نموذجا.....282
البطاقة الفنية للعرض.....282
ملخص مضمون العرض 283
السينوغرافيا و النص البصري 285
الفصل الثالث : اتجاه القراءة والتأويل
مصطلح القراءة و التأويل (المفهوم والنشأة).....304
دلالة القراءة ووظائفها 310
مستوى أنموذج (فولفغانغ أيزر) في تلقي وتأويل النص المسرحي.....311

مستوى نموذج (هانس روبرت ياوس) في تلقي وتأويل النص المسرحي.....315
مستوى نموذج (أمبرتو إيكو) في تلقي وتأويل النص المسرحي.....317
مستوى نموذج (ستانلي فيش) في تلقي وتأويل النص المسرحي.....322
نموذج القراءة والتأويل في النص المسرحي العربي.....329
رواد هذا الاتجاه ونظرياتهم النقدية.....342
عبد الرحمان بن زيدان.....342
محمد البهجاجي.....343
محمد أبو العلا.....345
علي بن تميم..... 346
وطفاء حمادي 348
عبد الفتاح قلعة جي.....350
جان جوان.....351
مصطفى الصمودي.....351
نهاد صليحة.....335
عبد الكريم العبد.....354
جلال الشرقاوي.....357
إبراهيم عبد الله غلوم.....359
خالد عبد اللطيف رمضان.....361

عوني كرومي نموذجا للقراءة في العراق.....363
خاتمة.....378
الملاحق.....384
قائمة المصادر والمراجع.....414
ملخص البحث.....422
فهرس المحتويات.....423