المدونة المسرحية بين صناعة النص وسلطة التأويل (دراسة تاريخية)

A Play between Text Making and the Power of Interpretation (A Historical Study)

أ.م.د علي عبد الامير عباس الخميس *

قسم الفنون المسرحية/كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / جمهورية العراق

dr.alialzadee@gmail.com

تاريخ ارسال المقال: 2022/05/14	تاريخ القبول: 2022/05/16	تاريخ النشر: 2022/06/01

الملخص:

باتت سلطة التأويل الإخراجية في متابعة حركة المعنى لدى النص المسرحي (المرجع)، وإظهار التوسطات الجديدة التي يقيمها الخطاب بين الإنسان والعالم، ما هو إلاّ رؤية مُمهّدة لرؤيا سابقة يُستدل بها من خلال (العلامة، والمدلول، والاستعارة، والرمز، والنظام) عن معنى جديد لمعنى قديم، فلا يمكن التوقّف عند المعنى الأول والثاني، وهكذا تباعاً، فالتأويل متمثلاً بسلطته هو فن امتلاك الشروط الضرورية للفهم.

الكلمات المفتاحية: الخِطاب المسرحي ; الهوية الثقافية ; الخطاب الفني.

Abstract

The power of directional interpretation follows the movement of meaning in the theatrical text (reference) and shows the new mediations which are established by the discourse between man and the world. It is only a vision paving the way to a previous one that is inferred through (sign, meaning, metaphor, symbol and system). It is a new meaning for an old meaning on the basic ground that it is not possible to stop at the first and second meanings, and thus, respectively, the interpretation represented by its authority is the art of possessing the necessary conditions of understanding.

Keywords: Theatrical discourse, Cultural identity, artistic discourse

* **د. علي عبد الأمير عباس الخميس**

1- المقدمة: الفصل الأول (الإطار المنهجي)

1,1 مشكلة البحث

شاع منذ القِدم الحث على البحث، وعلى طلب العلم نقلاً وعقلاً، فالمرء يرتبط بعلاقته بالعلم من جهة، وبكتابة العلم من جهةٍ ثانية، وبات مألوفاً الحديث عن تاريخ العلم ومنزلته في تاريخ سائر الحضارات، ودوره في تحقيق مطالب الإنسان في الوجود. لكن هذه الشهادة المنقولة والمعقولة لم تشفع للعلم كي يكون فن الكتابة في مسائل العلم النظرية والتطبيقية وأنظمة التفكير وخصائص عباراته مطلب بحث في أساليبه على قدر العناية بالعلم ذاته، فـ"لغة النص ومحتواه لا يمنحان ذاتيهما لأيٍّ كان. فالتعبير المجازي والصور الفنية وكذا الاستعارات تتطلّب دراية" (1)

ولأن طبع الإنسان هو مقت العُزلة، كون المخلوق البشري لن يستطيع أن يحيا بمفرده، فكان بحاجة إلى الآخر، ليُعينه على تحقيق أغراضه، والوسيلة التي مكّنته من تحقيق التواصل بين أبناء جنسه هي اللغة، ولأن النص بحاجة إلى تحقيق غرض التواصل مع العالم، أُحتيج إلى التأويل، سواء بتأويل النص مباشرةً، أو بتأويله عن طريق تحويله إلى عرض للمشاهدة، فباتت سلطة تأويلية بيد العرض المسرحي على أنه انعكاسٌ للنص، ويقتضي هذا الانعكاس أن يتكلّم العرض المسرحي بتآلف حضور النص الكلي (المُركّب)، فنص الفن هو ما يُكشف به عن الموجودات، أما نص التأويل فيصف الموجودات.

وبناءً على ما تقدّم، فإن مشكلة البحث الحالي تتمحور بالاستفهام الآتي:

- هل أن النص المسرحي قادر على تفسير ذاته بذاته، أم أنه بحاجة لتأويله بطريقة العرض المسرحي.

1,2 أهمية البحث والحاجة إليه

يكشف البحث الحالي المعاني المضمرة خلف الحروف، وهو الغرض المنشودة لأي نص، وفك شفراته على ضوء مُعطياته، فرؤى البحث عن معانٍ للنص يبتدئ من النص ذاته، مروراً بأسراره وكوامن باطنه، واستدعاء وحدات غابت عن الحضور لثناياه إلى أفقٍ منظور فالنص ذو ارتباط دلالي بذات التجسيد المرئي في فضاءات تتحكّم فيه روابطه لتُحدّد إطاره الجديد.

1,3 هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن:

- المعالجة الدرامية للمسرحية ما بين النص والعرض المسرحي.

1,4 تحديد مصطلحات البحث

- صناعة (لغةً):

"صَنَعَ (الشيء صَنْعاً)، بالفتح والضم أي (عَملهُ) فهو مصنوعٌ، وصَنيعٌ... و(الصُّنْعُ): إجادةُ الفِعْل وكُلُّ صُنعٍ فِعلٌ"(محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ب ت، ص363)، وصّناعَةُ "ككتابةٍ: حرفَةُ الصانع، وعملهُ الصّنعَةُ" [2]، و(صنع) "يَصنَعُ صُنعاً وصنيعاً فهو صانع: 1. الشيءَ: عملهُ "صنع النجارُ مِنضدة"... 2. إليه/ معهُ معروفاً: قدمه "صنع معهُ جميلاً". 3. الشيء: بعين فلان: قام به مشمولاً برعايته"[3].

- صناعة (اصطلاحاً):

الصناعة يقصد بها حرفة الصانع في عمله "الدربة والحذق والمهارة" (جميل وفي الاصطلاح الفلسفي هي العلم المتعلّق بكيفية العمل ومنها صناعة الشعر [4].

- السُّلْطة (لغةً):

السُّلطانُ: "الحُجّةُ والبُرهانُ... ولذلك قيلَ للأُمراء سلاطين، لأنهم الذين تُقامُ بهم الحُجّةُ والحقوقُ... والنونُ في السلطانِ زائدة، لأن أَصل بِنائهِ السَّليطُ" [5]، السُّلطةُ بمعنى "تحكّمُ، سيطرة... والسلطة الروحية: رجال الدين والسلطة القضائية: رجال القضاء. السلطة/ السلطات المختصة: المسؤولون عن اختصاص مُعيّن" [6].

- السلطة (اصطلاحاً):

والتسَلُّطيَّة: "سياسة التوسّع" [7] والسلطة هي: "كل ما يُحدّد سلوكاً أو رأياً لاعتبارات خارجة عن القيمة الذاتية للأمر أو القضية المعروضة، وتُطلق أيضاً على الشخص الحُجّة، وهو كل من يُصبح مصدراً يُعوّل عليه في رأيٍ وعلمٍ مُعيّن" [8]، السلطة: "قوة تفرض نفسها، إما بالإكراه أو بالمخاتلة، وأنها في جوهرها بالذات تكون بلا موارية خارجية وغريبة عن ذلك الذي تُمارس عليه"[9]

- التأويل (لغةً):

والتأويل هو استنباط دلالة التراكيب، بما تتضمّنه من حذف وإضمار وتقديم وتأخير وكناية واستعارة ومجاز [10] أما الفيروز أبادي فيساوي بين التفسير والتأويل في قوله: التفسير والتأويل واحد، أو كشف المراد عن المشكل، والتأويل ردّ أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر [11]

- التأويل (اصطلاحاً):

التأويل: "هو بعث طريقة جديدة أساسها توزيع مساحة تواجد الحقيقة وجعلها أكثر مرونة وأكثر انفتاحاً على المعارف الأخرى" (12) وهو " تفسير النص، وبحث معناه، وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة" (13)

التعاريف الإجرائية:

صناعة النص: كتابة النسيج اللغوي الأُحادي الدلالة والمُهيّأة في سياقه بخطوات منتظمة للتوصّل إلى حكم دلالي.

سلطة التأويل: عملية استنطاق الدلالة الشكلية والمضمونية من خلال مسألة صناعة النص في عملية صياغة الفهم، بُغية إسعاف المتلقي لمعرفة بواطن النص المسرحي.

2. الفصل الثاني

2,1 المبحث الأول: (تقانة صناعة النص وآليات اشتغاله في المسرح)

تتداخل العلوم والفنون وتمتزج معطياتها، ويفيد كل علم منها ممّا توصلت إليه العلوم الأخرى، بعيداً عن اعتبار اشتراكها كلها في حقل معرفي واحد. فالشعر فن قولي يلتقي في دائرة التشكيل الفني مع فن الرسم- التصوير- ويلتقي مع فن الموسيقى، وهو فن صوتي، ويلتقي مع فن النحت، وهو فن تشكيلي تجسيمي، وهذه الفنون تُعدّ من قبيل الصناعات. وعندما يتحوّل الفن إلى صناعة، فإنه يعني الطرق المتعلقة بكيفية تحصيل الجمال، وهي الطرق العملية المتّبعة في بعض الحِرف أو القواعد التي تتوارثها الأجيال المتعاقبة، وتنتقل من شخص إلى آخر بالتدريب والتعليم، وهي لا تخلو من بعض العناصر الفكرية التي تتغذّى وتنمو بالتجريب والممارسة. وقد يُطلق لفظ الصناعة على الأعمال المادية التي يقوم بها أرباب الحرف في المصانع، أو يُطلق على قواعد السلوك الإنساني المُستمد من علم النفس والاجتماع، أو يُطلق على الأعمال الفنية كصناعة الشعر. وهذا المصطلح يتردد في كتب النقاد العرب القدامى كثيراً، وفهمه يُعطينا قدرة على فهم نظرتهم إلى الشعر، وفي الاصطلاح الفلسفي "هي العلم المتعلّق بكيفية العمل" (14) ومنها صناعة الشعر، وصناعة الشعر تعني طريقة عمله التي تقتضي حذقاً وخبرة، بناءً على ما وردت عليه في كتب النقاد العرب، ولما اتخذها الشعراء العرب حرفة، أدّت معنى العلم المتعلّق بكيفية العمل، وليست المسألة ذات علاقة بقول الشعر فحسب، بل لها علاقة بناقد هذا الشعر، فغدا للنقد صناعة، ولكتابة النص صناعة أيضاً، يتقنها الإنسان المبدع بعد أن يعي أصولها ويعرف طرائقها. وقيّد النقاد الشعر بالوزن والقافية، والمعنى والنيّة، ومعرفة أغراض المخاطب (15) فجعلوه صناعة هادفة محكومة بأغراض المخاطب وبإرادة التأثير فيه، أي إنها محكومة بالعمل الإبلاغي أكثر مما هي عمل ذاتي، كما أنهم رأوا أن الشعر ألفاظ، أي مادة وصورة، تخضع كل منها للصناعة ومهارة الصانع، والمهارة تتواشج مع المران، وكأن على الشاعر أن يتعلّم

كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرواية والمران والممارسة والرجوع إلى القواعد الصارمة. وقد غدت قواعد الصناعة إلزاماً، توجه بها النقاد إلى الشعر، فألحّوا على التزام الهياكل غير المنظورة، مما يجعل الشكل الشعري وجوداً ثابتاً قائماً بنفسه، الأمر الذي حوّل الشعر إلى صناعة، يقتصر عمل الشاعر فيها على التوفيق بين الشكل والمضمون، وبقدر ما يكون صانعاً ماهراً يكون شاعراً.

إن عملية كتابة النص المسرحي هي صناعة خاضعة للوعي والتوجيه، وهي – الصناعة– "قوة للنفس فاعلة بإمعان مع تفكير ورؤية في موضوع من الموضوعات نحو غرضٍ من الأغراض" [16] فالكاتب بهذا المفهوم صانع ماهر يُنتج من أجل الآخرين (المتلقي)، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص في أذهانهم، إذ إن عملية صنع نص لدى كاتبه لا بُدّ لها من المرور بمراحل عدّة، هي مرحلة الاستعداد الفطري المُكتسب، لذا كانت عملية الإبداع محفوفة بالصعوبات، ففيها عملية تداعي المعاني والتذكّر التلقائي والاستدعائي، فهي عملية ذات نظام خاص وقواعد تضبطه ككل صناعة.

والدلالة هي الأشياء المكوّنة للغة، وهي السبيل الذي تصبح به المسرحية مُستفادة ومُصنّفة غيابياً وحضورياً ضمن تراتبية المدركات والموجودات، وحين تتحوّل المسرحية إلى لغة يُصبح وجودها حضوراً وتمثلاً مُدركاً تداولياً ودلالياً، وأن تحوّل اللغة المكتوبة (النص المسرحي) من مجرّد عملية تصنيف لغوي مُكثّف بحدوده المعجمية ومداراته الدلالية المحصورة إلى لغة مرئية متمثلة بالعرض المسرحي، ما هو إلاّ أداة لترميز الدلالات الواقعية أو المُفترضة، بهدف تملّكها ذهنياً وثقافياً ومعرفياً، إذ إن اللغة المكتوبة في صفحات النص المسرحي ما هي إلاّ الهامش الذي تحصل عليه المسرحية على هويتها والتي تمثّل حضورها وغيابها، واقترابها وبعدها، وإقامة الدلالة في اللغة ليس دوماً، لأن اللغة كثافة، أي سيل من الدلالات والاستدلالات، فهي ليست مجرّد أشكال، بل هي تشكّل مُصطنع موجّه ومقصود، لأنها تمثّل إحدى الأدوات الروحية التي تحوّل العالم السديمي للإحساسات إلى عالم من الموضوعات والتمثّلات، فالنص المسرحي يستدرك قوامه من خلال الرهان على الغلبة في حلبة الصراع ما بين النصوص الأخرى، واستباق بالضرورة بثنائية الشكل والمضمون، فهي بنية مؤسساتية للوجود النصي من حيث هو سياق، ويُعدّ الإنسان هو موضع الصناعة النصية.

فالنص المسرحي مرّ عبر سلسلة طويلة من تجارب التأليف، فمن نقل الحادثة أو المعركة أو الحرب أو الواقعة كما هي إلى إلقاء اللغة الكلاسيكية القديمة واللغة العادية، واعتماد اللغة الإشارية التعبيرية، مروراً بالتجارب التي قامت بتغيير عدد الفصول والمشاهد والتسلسل الزمني ووحدة المكان والالتزام بالوحدات الثلاث التي جاء بها أرسطو مروراً بالرومانسيين وثورتهم على هذه الوحدات على يد شكسبير، وصولاً إلى النصوص التي تعتمد

المفارقة والمجاز والرمز، وانتهاءً إلى ما يُسمى اليوم بالنصوص التي تمتلك خاصية الحداثة وما بعد الحداثة، ويجد ياسين النصير في نصوص القرن العشرين المسرحية قد شهدت تطورين مهمين، هما: [17]

الأول: إعادة الموروث الشعبي الشفاهي والأسطوري إلى الواجهة الأدبية والثقافية بوصفه تعبير عن هوية المجتمع، أي إن تأصيل الهوية يتطلب نصوصاً ذات تاريخ، فنص ملحمة كلكامش يُعدُّ هوية بلاد الرافدين.

الثاني: تأليف النصوص تتلاءم وإيقاع الذات، فالإنسان مشغول بأسئلة الوجود والفكر والحياة والحق والسياسة، فهو تعبير عن حاجات الإنسان المتجددة، ففي هذه النصوص يتم من خلالها صنع الأسئلة على العكس من التطور الأول فهذه النصوص تؤلف نفسها بأدوات الذوات فهي أسئلة منفتحة على التجريب والتجديد، فالتطور الثاني للنصوص لم يكن اعتيادياً بل جاء مبنياً من العيش في التجربة الأولى أو التطور الأول، لكن جاءت متبصرة لمساحة أوسع.

إن فهم النص يصوّر جوانب استيعاب المعنى لدى المتلقي، فيمكن فهم النص نفسه لدى متلقيه بطرائق مختلفة. وقد تطرّق علم النفس المعرفي إلى فهم النصوص بالآتي [18]:

1. تكون النصوص بمعناها التقليدي نقطة ارتباط بالتصرّف الاتصالي، وهي أساس عمليات الاتصال فما يريده أو يعنيه الطرف الأول قابل للصياغة، ولإعادة الصياغة بوساطة النصوص.
2. تؤدي النصوص كوحدة متكاملة واجباً في عمليات الفعل البيني، وذلك في الجوانب التداولية.
3. لا توجد بين مغزى النص ومجمله (شكله الخارجي) فروقات جوهرية، لذلك يظهر توافق الجانبين، إذ إن النص عبارة عن تعبير لقصد المؤلف، على الرغم من احتواء النص عدداً من التعابير والجمل التي تخفي أو تظلّل فهم المغزى.
4. لا يمكن للمتلقي أن يفهم النصوص فهماً عشوائياً، لاسيما اتّجاه النص العام للنص وموضوعه، فالنص يكون القاعدة الأساس لفهم المخرج في عملية بناء العرض المسرحي، وأن أجزاء النص (بداية النص، ووسط النص، ونهاية النص) عبارة عن وحدات معرفية للمخرج، ومفهوم النص المسرحي يستند إلى تحليل أجزائه المتعدّدة، فللنص صفات يرتكز عليها في جوانبه الرئيسة، وهي [19]:

أ. النص اللغوي: وهي الجمل والكلمات المُنظّمة والمترابطة، والتي تمتلك دلالة.

ب. تحديد النص (التداولي): ويشمل الموقف، والحوار، وسمات صنع النص، وفهم وظائفه.

ت. عمليات معرفية لتوليد نصوص معيّنة، تحتوي: القصد، والإجراءات ضمن الفعل البيني، وصياغة أنواع النص.

النص المسرحي، وعلى الرغم من شكله الحواري المبني على السجال الثنائي أو المتعدد، يجسّد كل الأصناف الفنية الأدبية الأخرى. فالنص المسرحي مثل بقية الفنون، يحمل على عاتقه هم التعبير من خلال أدوار وشخصيات وأماكن وأزمنة تدور عن حدث معين وموضوع محدد لمتلقٍ لا يختاره المسرح أو يحدده بقدر ما، المتلقي هو الذي يختار ويعين نفسه بنفسه بالنسبة لهذا المسرح. وبحسب منطق الاختلاف والتنوع الذي يسود المتلقي بوصفه متعدداً، فالتعدد هو الذي يعطي للمسرح وجوده وللمسرحية كينونتها. إن منطق التعدد يؤكد استحالة حصر المسرح عند متلقٍ واحد، فالكل للمسرح والمسرح للكل. أما الفنون الأخرى فلها مجالها الخاص ومتلقيها النوعي. المسرح هو كل اللغات، صدى الكلمات من العربية والفرنسية والإنكليزية والصينية وغيرها من اللغات الأخرى لا يكفي وحده للتعبير عن المسرح، وإنما اللغة تشمل أيضاً كل الحركات والرموز والملابس والأضواء والشخوص والأمكنة. إن النص المسرحي هو مجموعة الأنظمة العلاماتية التي حددها تايدوز كوزان في كتابه (الأدب والعرض المسرحي)، وهي اثني عشر: الكلمات، والصوت، وحركة الجسد، والوجه، والرأس، والملابس، والديكور، والإكسسوار، والأضواء، والموسيقى، والتجميل، والإيماءة. بل إن اللغة المسرحية لا تتوقف عند هذا الرقم ولا تحدد بإحصاء، لأن المسرح سلسلة لا متناهية من الرموز والموضوعات التي لا تتحدد ولا تكتمل حتى بعد انتهاء العرض المسرحي ومغادرة الجمهور للقاعة.

هناك ما بعد العرض المسرحي، وهو النقاش الذي يلي انتهاء التشخيص الفعلي والتمثيلي للمسرحية، إلى السجال العمومي بين الجمهور حول الأحداث والرموز التي اخترقت كل أطوار المسرحية. إذن اللغة المسرحية تتجاوز تحديدات كوزان إلى متتالية من المنظومات اللامتناهية، ومنها السجال الافتراضي لما بعد العرض المسرحي من قبل الجمهور، وهي العملية التي يمكن وصفها بـ(الحدث الاسترجاعي).

حينما يصبح الجمهور خارج قاعة العرض، يقوم وبطريقة عفوية بعملية استرجاع لأقوى اللحظات التي ترسّخت بأحداثها ومضامينها في ذاكرته وتصوراته، والتي رسمت انطباعات شتّى يحمل بعضها إعجاباً والبعض الآخر تساؤلاً. فكل هذه المتتاليات من المتولدات التي يتسبب في إنتاجها العرض المسرحي، وبشكل لا متناهي التأويل، تدخل كلها ضمن اللغة المسرحية لأي نص مسرحي كيفما كان نوعه وطبيعته. وما يؤكد وجود هذه اللغة المسرحية بوصفها منظومة من المتتاليات المولدة لتأويلات لا متناهية. إن كل مسرحية هي الآن متتالية من خمس مسرحيات أخرى من تناول النص المسرحي منذ ولادته إلى ما بعد العرض المسرحي، وذلك وفقاً للتصنيف الآتي :(20)

1. من حيث النص المكتوب: له كاتب هو المؤلف الذي يمنحنا مسرحية أولى مكتوبة.

2. من حيث الإخراج: للنص المسرحي مخرج، وهو الذي يمنحنا بدوره تصوراً آخر للنص المكتوب عبر التشخيص الخشبي، وذلك حسب التلقي الذي من خلاله استقبل المخرج النص المكتوب.
3. من حيث التمثيل: يشخّصها ويجسّدها ممثلون. والممثل هو الذي يمنحنا تصوراً آخر حسب حركاته ورؤاه وإمكاناته الذاتية والموضوعية.
4. من حيث المتلقي: للمسرحية جمهور متفرّج، وهو الذي يستقبل المسرحية حسب قدرته في التلقي واستيعاب الأحداث وتأويله لها.
5. من حيث النقد: وهنا يلعب المتلقي الذي هو الناقد دور المتفحص الجيد والمحلل الدقيق، وذلك من خلال قدرته على تفكيك الأحداث وإعادة تركيبها وفق منظور نقدي. هنا يمنحنا الناقد رؤية خامسة للعمل المسرحي لكن في أكثر دقائقه وجزئياته التي لا يتسنّى للملاحظ العادي اكتشافها أو التوصّل إليها. ففي كل لحظة من لحظات التلقي ترسل ذبذبات ثنائية مثل المرئي واللا مرئي، والمنطوق والمُضمر، والمفكر واللا مفكر فيه. وتتبّع هذه الذبذبات يساعد على اكتشاف بعض ثغرات العمل المسرحي ونواقصه. وتلك مهمة الناقد.

فالبنيوية في معناها الواسع تشكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية؛ ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفية كاللغة والإنسان والمجتمع والأجهزة وغيرها. واللسان أحد هذه الظواهر التي تخضع لنظام مخصوص. وتتكوّن مادة اللسان من جميع أشكال التعبير، وتظهر في بنية متكاملة، وعلى المتلقي أن يعمل على اكتشاف جزئيات وعناصر هذه البنية وحصرها وتتبّع العلاقات التي تربط بينها دلالياً، واستشفاف وظائفها وأسرارها؛ من وجهة معرفية شمولية.

ويعرّف دي سوسير اللغة- من حيث هي بنية مترابطة الأجزاء- بأنها نظام من الرموز التي ترتبط العناصر المشكلة له ببعضها على أساس الاتحاد والاختلاف [21] ويقوم هذا التحديد على أن هناك نظاماً (**System**) تحكم بنيته (**Structure**) مجموعة من العلاقات الوظيفية التي تجمع بين الوحدات اللغوية الدالة من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة؛ وهي أجزاء منتظمة مثل البناء. وينطلق سوسير من العلامة بوصفها الوحدة الدالة في أي نظام من أنظمة التواصل اللغوية والسيميائية، وتتشكل هذه العلامة من صورة سمعية بصرية (النطق أو الكتابة)، وهي الدّال، ومفهوم وهو ما تدل عليه في الواقع الوجودي؛ أي مدلول. وترتبط العلامات فيما بينها بعلاقات وظيفية تشكل في مجموعها وحدة بنيوية ذات عناصر يكمّل أحدها الآخر، ولا يمكن أن تتحقق وظيفتها التواصلية

خارج النظام الذي يحكمها. وتتجسد في مستويات: صوتية ومفرداتية وتركيبة وتداولية ودلالية. وقد تبلورت البنيوية في منهج نقدي بعد الستينات من القرن العشرين، حين تراجعت كثير من المناهج النقدية كالظاهراتية والتاريخية والنفسية؛ فاخترقت البنيوية الساحة الأدبية مع رومان ياكبسون وإميل بنفست اعتماداً على أعمال سوسير. وكان لمقالات كلود ليفي شتراوس، الأثر الكبير في إبراز هذا التوجه. ويوجز (بنفنست) المنهج البنيوي في قوله: "إن اللسان يشكل نسقاً تتحدّ أجزاؤه ضمن علاقة من التضامّ والارتباط، ويقوم بتنظيم وحدات هي عبارة عن علامات متمفصلة تختلف عن بعضها وتحدد بعضها بالتناوب.. ويعلمنا المنهج البنيوي بأنّه يسيطر على نظام العلامات، ويهدف إلى استخلاص البنية من خلال العلاقات القائمة بين العناصر [22] ويركز التحليل البنيوي في النقد الأدبي على النص والنص وحده واستبعاد كل العناصر الفنية الأخرى كالناصّ والمتلقي والمرجعيات.

وتقوم البنيوية في النقد الأدبي على جملة من المبادئ يأتي في مقدّمتها: اعتبار النص وحدة مستقلة بذاتها مكتفية بنفسها. وإغفال سياق النص والناص معاً وهو ما عرف لاحقاً بموت الكاتب؛ فهي تتعامل مع النص بوصفه مادّة مستقلة معزولة عن سياقها وعن الذات القارئة. كما تأخذ بمبدأ تقسيم النص إلى بنيات، ومحاولة قراءة النصّ في ضوء العلاقات التي تربط بين عناصر الجمل. ويعدّ تيار الشكلانيين الروس في ظل مدرسة براغ الوظيفية أول تطبيق علمي للتحليل البنيوي وبخاصة مع الناقد فلادمير بروب الذي سعى إلى تحليل وظائف النص تحت مصطلح (مورفولوجيا الخرافة) بقوانين علمية تبعد الملابسات التاريخية والنفسية عن النصّ. وقد تعمّق هذا التوجه مع كل من كلود ليفي شتراوس وغريماس. ويميز الباحث في كل من الحداثة وما بعد الحداثة بين مستويين: مستوى سوسيولوجي، ومستوى فكري. فعلى المستوى السوسيولوجي عرف المجتمع الغربي الحديث تحولات شاملة طالت كافة مستويات الكل الاجتماعي ومنها مثلا: ظهور "المجتمع الاستهلاكي" و"المجتمع ما بعد الصناعي" و"المجتمع الإعلامي والمعلوماتي"، وهذا ما أعطى الانطباع بأن المجتمع الغربي دخل مرحلة جديدة من تاريخ تطوره. وإذا كان التحول أمرا متفقا عليه، فإن الاختلاف يبقى واردا في مرجعية تسميته والنظر إليه، وكذا في طبيعة العلاقة بين المرحلة الجديدة والمرحلة السابقة. كما ظهرت تسميات جديدة تعكس الخليط الاجتماعي الذي عرفه المجتمع الغربي الحديث ومنهما: (مجتمع الفراغ)، و(عصر الشك)، و(عصر سيادة المحاكاة). أما على المستوى الفكري فإن الطابع العام الذي يميز فكر ما بعد الحداثة هو افتتانه بأخلاقيات الفوضى والتشابك، فهو ينكر النظريات الشمولية الكبرى، ويتبنى تصورا انفصاليا وفوضويا للزمن، وميلاً إلى إلغاء الذات. إن ما بعد الحداثة عبارة عن شق ضمن الحداثة يضطلع بوظيفة التطعيم والدعم والمراجعة ولا يخرج عن

خط الاستمرار والصيرورة الذي رسمته الحداثة لنفسها باعتبارها مفهوما غير قابل للاستنفاذ. وعلى ذلك، فإن النص يحتاج إلى قراءة فاعلة، قراءة مُتمعّنة، فالقراءة، أي الخطوة الأولى، هي التي تُحيل النص إلى معنى، وتجعله قولاً وعلناً، وبهذا لا تتحدّد مهمة القارئ في (تلقّي) النص آلياً والاحتفاظ به في ذخيرته، وإنما تتعدّى ذلك إلى (التقائه) عبر فاعلية القراءة الخلاّقة [23]، مع مراعاة خصوصية النص وسياقات تأويله. ولا مانع من أن يعي المتلقي مناهج عدّة، إذ ليس المدار في القراءة على المنهج، بل على ما يقود إليه، لأن عملية القراءة تهدف أساساً إلى جلاء ما خُفي منه، وربما إعادة إنتاجه. وإذا أريد للقراءة أن تسدد الهدف وأن تحقق القصد، فيجب أن تتم خلال مرحلتين، يقترحهما(ريفاتير) وهو يرى أنهما كفيلان بجعل النص يبوح بأسراره [24]:

المرحلة الأولى: القراءة الاستكشافية، وهي التي تبدأ من بداية النص وحتى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها. وخلال هذه القراءة، يجري التفسير الأول، ما دام إدراك المعنى يتم خلال هذه القراءة الأولى.

المرحلة الثانية: أو القراءة الثانية، فهي القراءة التأويلية التي تجعل القارئ يسترجع ما قرأه ويستحضره أثناء محاولة فهم النص. ويطلق عليها ريفاتير القراءة الاسترجاعية، فالقارئ– في هذه القراءة– يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة للدلالة الكامنة في النص.

2,2 المبحث الثاني: مستويات التأويل وإنطاق النص (التأويل النصي)

أن التأويلية المعاصرة، فقد ارتبطت باسم الفيلسوف الألماني جادامر ، وكانت نظريّته التأويلية قائمة على الفهم والإفهام، منطلقة من مفاهيم ثلاثة رئيسة عنده: التفسير، والفهم، والحوار، وهذا يعني أن التفسير يتطلّب دائماً الفهم، وينطوي عليه بالضرورة. ولكن الفهم من ناحية أخرى لا يمكن أن يكون فهماً حقاً إلاّ من خلال حوار [25]. وفي كتابه (الحقيقة والمنهج)، عمل جادامر على صياغة جديدة للتأويل وللنظرات التأويلية التي وضعها أشهر فلاسفة التأويل، وبالأخص شلايرماخر عالم اللاهوت الألماني (في أوائل القرن التاسع عشر)، وفيلهيلم دلثي، فقد اتّخذ جادامر من الحقيقة والمنهج إطاراً لتحليل الظاهرة الفنية وعلاقتها بنوعين من الفهم: أحدهما جوهري، متعلق بمضمون الحقيقة، والآخر قصدي مرتبط بمقاصد المؤلف، وعلى ذلك تقتضي وظيفة التأويل إنتاج فهم للدلالة يراعي خصوصية النص وسياقات تأويله [26]. ويعود الفضل إلى شلايرماخر في أنه أول من وسّع دلالة المصطلح بحيث أصبح يشمل الفينومينولوجيا والقانون والتاريخ، إلى جانب تفسير النصوص الدينية، ولكن على الرغم من ذلك ظلّت النصوص الدينية تشغل الاهتمام الأكبر شلايرماخر. أما دلتاي فقد توصّل إلى ما أسماه الحلقة الهرمنيوطيقية ومفادها: كي نفهم أجزاء أيّة وحدة لغوية لا بُدَّ أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حسن مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلاّ من خلال معرفة

معاني مكونات أجزائه [27] لكن مارتن هيدجر عدّ مشروعه الفلسفي الكينونة والزمان ظاهرة هرمنيوطيقية، إذ اتّخذت الهرمنيوطيقا لديه بُعداً فينومينولوجياً أو أنطولوجياً، ليأتي فيما بعد هانز جورج جادامر ليقوم بإعادة النظر في التراث الفلسفي الغربي ويفتح بوابة السؤال على مصراعيه، ففي كتابه الحقيقة والمنهج ينكر فكرة الحقيقة المطلقة، كما ينكر مصادرة المنهج الذي وفقاً له تتأسس الحقيقة على نوع من اليقين الذي لا يقبل الجدل، إذن فالمنهج، في نظره، ليس هو الوسيلة الوحيدة للاقتراب من الحقيقة. لكن على الرغم من أن هرمنيوطيقا جادامر تجاوزت الهيرمنيوطيقا الكلاسيكية، إلاّ أنها انطلقت من نقطة أصيلة هي أن الهرمنيوطيقا نشاط يجعل من الفهم لأول مرة مشكلة أساسية وعامة معاً بالضرورة [28] وبذلك يكون جادامر قد حاول وإلى حدٍّ بعيد في حل إشكالية تحديد هوية الهرمنيوطيقا، وذلك من خلال محاولة اقتراب العلاقة بين مفهومي الفهم والتفسير. ما يتّضح لجادامر في النهاية هي أن مشكلة الفهم متأصلة في قلب مشكلة التفسير، فمشكلة الفهم تبدأ من الإمكانية الدائمة لتعدد التفسيرات واختلافها، غير أن ذلك لا يعني أن مشكلة الفهم يمكن حلّها بالتوصّل إلى تفسير واحد موضوعي ونهائي، فهذا التصوّر هو ما تناهضه الهرمنيوطيقا التي تسمح بتعدد التفسيرات داخل عملية الفهم ذاتها. وعليه فإن عملية التفاعل مع الخبرة التي يقدمها النص تفترض الرغبة الفاعلة بالمشاركة المعرفية. وإذا ما استعصى أحد عناصر النص على التمثل في القاعدة المعرفية للمتلقي، فإن عملية التفاعل تصبح عرضة للانقطاع أو الانغلاق، وقد يحدث أن تنقطع دائرة الاتصال بين النص ومتلقيه في حالة مثل رفض المتلقي لبعض عناصر الخطاب، أو غايته، وعلى هذا يمكن القول إن استنطاق النص محكوم بدرجة التوافق بين الذاكرتين المعرفيتين للمتخاطبين، ورغبة المخاطب في أن يشارك في عملية التواصل مع النص المكتوب أو المنطوق.

أما الشخصية الرئيسة الأخرى في الهيرمينوطيقا، أو فن التأويل الفلسفي، فهو بول ريكور، وهو يرى أن هدف الهيرمينوطيقا يشمل إنجاز المرء ذاته، فالذات التي هي موضع تركيز أولي في كتابات ريكور، لا يمكن فهمها من خلال شكل من أشكال الفحص الديكارتي المباشر، بل عن طريق التفاف عبر الأعمال الثقافية، وخصوصاً الأعمال الأدبية [29] ويرى ريكور أيضا، "أن الممارسة التأويلية تجعل من الذات المؤولة مصدراً لمعرفة أساسها يقينية الوعي الذي يتّخذ من مقصد المؤلف مصدره، ومن النص مُعطاه، ومن القارئ دوره" [30] فالقراءة التأويلية تسعى إلى فحص النص داخلياً وربطه بسياقه العام خارجياً. وعلى هذا يمكن القول إن التأويل إصغاء لما يقال، وما لم يُقل على السواء. التأويل لا يتركز فحسب على ما يصرّح به النص. من الضروري أن نذهب إلى ما وراء النص، بحثاً عنه [31] وعلى ذلك، فإن التأويل يرتبط بالموضوعات التي تمتلك معنىً عميقاً، أي إن المعنى الطافي على السطح ليس هو مجال اشتغال هذا الفن والتأويل هو من المصطلحات التي اقترن بروزها بالفلسفة، لاسيما

النيتشوية، في محاولة لتأويل النصوص الدينية والفلسفية، والتأويلية الفلسفية، "تتجاوز إشكالية النص إلى محاولة فهم الإنسان وأوضاعه، وإمكانية تجربته وإلى التفكير في أزمة العلوم الإنسانية وأسسها، بل وفي التفكير في التأويلية الفلسفية نفسها، فهي إذاً ليست مجرد آراء تأويلية أو نقدية لنصوص لغوية أدبية أو غير أدبية، وإنما هي فلسفة ذات نظرة شمولية إلى كل ما في الكون" [32] ومن أبرز الأسماء التي اقترن اسمها بهذا الاتجاه الفلسفي (نيتشه، هيدجر، وهوسرل، وجادامر، وبول ريكور، وهابرماس، والفيلسوف التفكيكي دريدا). والتأويل، انطلاقاً من هذه الرؤية، هو القراءة الممكنة للنص، كون النص ليس مغلقاً على ذاته، كما هو في المفهوم البنيوي، بل مفتوح على القارئ، يدخله من أيّة زاوية يشاء، فينتج نصاً جديداً فوق النص الأول، وكأن النص يتجدد بوساطة هذا النوع من القراءة مع كل قارئ. فالنص– على حد قول بول ريكور– كان "يمتلك معنى واحداً (من وجهة نظر التفسير)، أي علاقات داخلية أو بنية خاصة، ولكنه الآن (مع التأويل) أصبح يمتلك دلالة ما، أي أصبح إنجازاً داخل الخطاب الخاص بالذات القارئة" [33] هذا ما يجعله– أي ريكور– يُميّز بين التفسير والتأويل، "التفسير يعني إبراز البنية، أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص. أما التأويل، فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص" [34] وكأن التفسير هو القراءة بالمفهوم البنيوي، أما التأويل، فهو القراءة بمفهوم التلقّي الألمانية، والقراءة بالمفهوم التفكيكي.

النص لا يتحدّث عن خارجه (مرجعه)، بل إنه لا يتحدث عن نفسه وإنما تجربة القراءة هي التي تحدثنا عنه. إن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلّقة أساساً بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها[35] وكأن ما يوجد في النص– اللب– لا أهمية له، لأنه ليس هدفاً يرجى بلوغه، وإنما المرجو هو المتعة أو اللذة بمفهوم رولان بارت، إذ تختفي الدلالة الحقيقية وتسود النسبية التي تصل إلى الشك والعدمية، ولعل هذا ما دفع بأنصار التفكيكية إلى الإعلان عن موت المؤلف، لأن اختفاءه هو إعلان لميلاد القارئ (السوبرمان) بمفهوم نيتشه، وهو ما يدعم المعطى التأويلي، ويجعله ضرورة لفهم النص، والسعي إلى الوصول إلى المحتمل والممكن فيه. نهاية الأمر بعد هذه العملية، هو ولادة نص جديد يحتاج بدوره إلى قارئ يعيده من جديد، أو على حد قول عبد الملك مرتاض: "فالتأويلية ذات غايتين اثنتين، إحداهما بسيطة وتجتزئ بثنائية العلاقة، والأخرى مركّبة وتمتد إلى إنشاء شبكة من العلاقات التي تقوم بين النص الأول حال كونه باثّاً، وبين قارئه الأول حال كونه متلقياً، ثم تقتضي العلاقة الثانية على إنشاء علاقة ثالثة حين تنتج نصاً آخر يتوزع ضمن شبكة من المتلقين تنبثُّ في الزمان وتتعدد من دون حدود" [36]

ويُعدُّ أمبرتو إيكو، على غرار أيزر، وياوس، من النقاد الذين استطاعوا وضع ضوابط للتأويل، خلافاً للتفكيكيين، "هكذا يجد القارئ أمبرتو إيكو قائلاً بالقراءة المتعددة والدلالة اللامنتهية والقارئ النموذجي والتشاكل، ولكنه مع هذا لا يسير في طريق التفكيكيين القائلين بلا تناهي التأويل... كما أنه لا يأخذ بالتأويل الواحد الموافق لمقاصد المؤلف" [37] وهو إذ يفعل ذلك، يسعى إلى وضع أسس وقيود يقوم عليها التأويل، تتمثّل في أن النص، بانفتاحه على القارئ ليملأ فجواته، فهذا لا يعني أن القارئ يفرض سلطته عليه، ويغدو المالك الأصلي له، بل إن النص أعمق من أن تطاله يد قارئ، فهو عميق لا قاع له، وما قراءة هذا القارئ إلاّ مجرّد إنتاج لدلالة يحافظ بها النص على نضارته وحيويته. فهو– النص– يملك قرار نفسه، يهب نفسه لمن يشاء، ويلين جنبه لمن يرتضيه محاوراً، دون أن يفقده ذلك الاحتفاظ بأخص خصوصياته، أي دلالته النهائية.

وعندما يقول أحدهم أودّ أن أقرأ نصاً قراءة تأويلية، فإن ذلك لا يعني بالضرورة أنه يرى في النص– موضوع التأويل– ما ليس فيه على الحقيقة، وإنما القصد هنا السعي إلى كشف ما هو باطن فيه، وقراءة ما هو أبعد مما في لفظه من سمات. فالنص لا يعبّر عن الحقيقة وحدها، وإنما يعبّر عن الاحتمال أيضاً، الذي يعزّزه دليل، فالقراءة التأويلية، تسعى إلى تقديم وجه محتمل من وجوه عديدة محتملة [38] وكل نص، مهما بدت عليه سمات البساطة، فإنه يحتوي بين اسطره ما يستحق الكشف، لأن المعنى في النص، كما يقول رامان سلدن، "لا يصوغ ذاته أبداً، بل إن على القارئ أن يحضر في المادة النصية لكي ينتج المعنى" [39] جوهر اللغة إذاً هو المعنى، بينما يتركز دور السطح الترميزي للنص سواء أكان ذلك صوتاً أو كتابةً أو إشارةً على توصل ذلك المعنى. وهنا لا بُدَّ من الإشارة إلى أن المعنى لا يولد من فراغ، وإنما يستمد كينونته من الخبرات اللغوية والحياتية للجماعة اللغوية، وهي خبرات تقع في متناول أعضاء تلك الجماعة اللغوية بالتناسب مع المخزونات المعرفية لكل عضو من أعضائها. "إن المعرفة الإنسانية لا يمكن أن تكون مجرد فكر بلا زمان ولا مكان، وبلا مجتمع وبلا حضارة، إنما هي نظام فكري ينشأ في عصر، ويقوم به جيل، ويخدم مجتمعاً... ويعبّر عن حضارة"[40] وأن وجود الحضارة في مجتمع ما يقتضي – بالضرورة– وجود نظام من الأعراف، وأن فهم هذه الحضارة يتطلب من ثم، بناء نظام الأعراف هذا من جديد ولا يمكن التعرّف على ذلك إلاّ من خلال ما يسمى بمحتوى الشكل الذي يسعى إلى دراسة النص أو العمل الفني، ليس كعمل متأثر بالمجتمع وإنما بوصفه عملاً اجتماعياً، ظاهرة اجتماعية بذاتها، تكمن اجتماعيتها في داخلها، وليست مفروضة عليها من الخارج، فليس ثمّة شكل ومضمون، لأن المضمون هو مضمون الشكل، وليس ثمّة داخل وخارج، لأن الخارج كامن في الداخل[41] وهنا بالضبط يكمن مدار اهتمام أيّة دراسة ذات طابع

جمالي، "لكونها تنطلق من بديهية كون الفن يعرض الحقيقة بشكل جديد، ومهمة علم الجمال أن يكشف لنا الكيفية التي يتم من خلالها عرض الحقيقة" [42] إن القيمة الجمالية للعمل الفني، لا فيما يقوله في حد ذاته، إذ من الممكن صياغة النص المسرحي بطرق فنية أيضاً، ولكن في طريقة القول، فهو إذن يستمد دلالته من وجوده، لا من حقيقة قبلية أو من معنى سابق عليه، ووجوده يتلخص في تأثيره، وهو يستمد حياته ومعناه من هذا التأثير فمعنى العمل الفني إذن يكمن في الشكل، لا في أي مكان خارجه، لذلك كان الفن بحسب (سوزان لانجر) رمزاً له معنى، وهذا الرمز يبدو من خلال الصورة، فالصورة الفنية تتمثل في الطريقة التي تفرض علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تفرضه، وهي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع هذا المعنى ونتأثر به [43] إن فهم النص يصوّر جوانب استيعاب المعنى لدى المتلقي، فيمكن فهم النص نفسه لدى متلقيه بطرائق مختلفة. وقد تطرّق علم النفس المعرفي إلى فهم النصوص بالآتي [44]:

1. تكون النصوص بمعناها التقليدي نقطة ارتباط بالتصرّف الاتصالي، وهي أساس عمليات الاتصال اللغوي، فما يريده أو يعنيه الطرف الأول قابل للصياغة، ولإعادة الصياغة بوساطة النصوص.
2. تؤدي النصوص كوحدة متكاملة واجباً في عمليات الفعل البيني، وذلك في الجوانب التداولية.
3. لا توجد بين مغزى النص ومجمله (شكله الخارجي) فروقات جوهرية، لذلك يظهر توافق الجانبين، إذ إن النص عبارة عن تعبير لقصد المؤلف، على الرغم من احتواء النص عدداً من التعابير والجمل التي تخفي أو تظلّل فهم المغزى.
4. لا يمكن للمتلقي أن يفهم النصوص فهماً عشوائياً، لاسيما اتّجاه النص العام للنص وموضوعه، فالنص يكون القاعدة الأساس لفهم المخرج في عملية بناء العرض المسرحي، وأن أجزاء النص (بداية النص، ووسط النص، ونهاية النص) عبارة عن وحدات معرفية للمخرج، ومفهوم النص المسرحي يستند إلى تحليل أجزائه المتعدّدة، فللنص صفات يرتكز عليها في جوانبه الرئيسة، وهي [45]:

أ. النص اللغوي: وهي الجمل والكلمات المُنظّمة والمترابطة، والتي تمتلك دلالة.

ب. تحديد النص (التداولي): ويشمل الموقف، والحوار، وسمات صنع النص، وفهم وظائفه.

ت. عمليات معرفية لتوليد نصوص معيّنة، تحتوي: القصد، والإجراءات ضمن الفعل البيني، وصياغة أنواع النص.

ان النص المسرحي، وعلى الرغم من شكله الحواري المبني على الحوار يجسّد كل الأصناف الفنية الأدبية الأخرى. فالنص المسرحي مثل بقية الفنون، يحمل على عاتقه هم التعبير من خلال أدوار وشخصيات وأماكن

وأزمنة تدور عن حدث معين وموضوع محدد لمتلقٍ لا يختاره المسرح أو يحدده بقدر ما، المتلقي هو الذي يختار ويعين نفسه بنفسه بالنسبة لهذا المسرح. وبحسب منطق الاختلاف والتنوع الذي يسود المتلقي بوصفه متعدداً، فالتعدد هو الذي يعطي للمسرح وجوده وللمسرحية كينونتها.

2,3 المبحث الثالث (التأويل الإخراجي)

إن دلالة النص المسرحي لا تُعلن عن نفسها إلاّ عبر صيغ مُشكّلة (العرض المسرحي)، إلاّ أن هذه الصيغ ليس بالضرورة أن تُعلن عن حقيقة الدلالة أو زيفها إلاّ عبر شرط التأويل، فمن هذا المبدأ يتحوّل "السلوك التأويلي نفسه إلى نوع من النبش اللاهث عن محمولات المدلول، وذلك بهدف الخروج من غمرة الغياب والتخفّي إلى فورة الحضور والاستجلاء" (46) والباحث يعتد بالعرض المسرحي كمؤول، وآليّة لتحول الدلالة الفنية في صياغة وعي الكاتب المسرحي وأنماط فكره، والتي سيتحوّل فيها إلى كثافة صورية لظاهرة صناعة النص المسرحي، وشكل افتراضي للخطاب المسرحي ذا الدلالة الأُحادية، بغية إنتاج خطاب صوري مُحمّل بالدوال. وتكوين الصورة المرئية في فضاء المسرح هي أول مجموعة من العلامات التي يتلقاها المشاهد فور بدء العرض المسرحي، ومن ثمّ تلقّيه لصورة المكان اجتماعياً الذي ستدور داخلها الأحداث، والأجواء النفسية المغلّفة لحركة الشخصيات، وهي من ثمّ التي تهيّئ المشاهد لتلقٍ موجب أو سالب للعرض، كما تمنحه فرصة التعرّف على الأجواء الزمانية والاجتماعية التي تحيط بالوقائع وتمنحها خصوصيتها. لهذا فإن الاهتمام بالصورة المرئية من ديكور وملابس وملحقات (إكسسوار) وإضاءة، يتوازى مع الاهتمام بوجود المخرج كمبدع يخلق ذلك التناغم بين هذه الصورة المرئية وعالم الكلمة التي يتحمل عبئها الممثل بصوته وحركته الجسدية (الميزانسين) داخل هذه الصورة المرئية، بل إن ظهور المخرج نفسه كمهنة منفصلة بذاتها، بدأت مع عملية البحث عن الدقة التاريخية للصورة المرئية، وعلاقة سينوغرافيا العرض المسرحي بالنص الدرامي المبثوث داخلها، وذلك على يد (جورج الثاني 1826-1914) دوق مقاطعة ساكس- ماينجن الألمانية، الذي قام كمسؤول عن فرقة مسرحية بالدراسات العميقة والإكسسوار، سعياً إلى خلق صورة واقعية عن المسرح، بحثاً عن الصدق الموضوعي الذي كانت تنادي به في زمنه الاتجاهات الواقعية والطبيعية، وذلك بعد أن أدرك أن ثمّة تناقضاً قائماً بين الصورة المرسومة في خلفية فضاء المسرح بطريقة (المنظور)، إذ يصوّر مكاناً ما، يظل ثابتاً طوال العرض، وحركة الممثلين الدينامية خلال هذا العرض، فكان لزاماً عليه التنسيق بين صنّاع العرض المسرحي الذين ظهروا تاريخياً قبله، وهم الممثل، والمؤلف، ومصمم المنظر المسرحي، وابتداع رؤية كلية تجمع الكل في عرض جمالي متكامل. فموقف جوردن كريج وأدولف أبيا في مطلع القرن العشرين إلى التجريد الذي يؤدي إلى انفصام الصلة بين الموضوع وصورته، أي بين النص المسرحي وآليّة عرضه، أو بين المضمون

والانطباع، وهذا بطبيعة الحال يؤدي إلى خلق طاقة خيالية لدى المخرج من تأويله ولدى المتلقي أيضاً، إذ حاول كريج في إنكلترا، وأيبا في سويسرا، الاستعاضة عن فكرة النص من خلال بناء صورة تركيبية للعرض المسرحي تنهض به من الحركة والتشكّل، فـ(كريج) حاول تحجيم المساهمة الأدبية من خلال تأويل العرض إخراجياً، والاعتماد على فن العرض، "ثار كريج من المسرح الذي أصبح مُثقلاً بالكلمات، في حين أن أصوله هي الرقص والحركة الصامتة، وقدّم تعريفاً للدرامي الجيد بأنه ذلك الذي يعرف أن العين هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير" [47] فباتت الطاقة المرئية هي التي تحدد قيمة العرض المسرحي، وعليه يغدو التأويل المسرحي هو أقوى من طاقة النص المكتوبة. أما أيبا فقد تميّزت أفكاره بتطبيق الأفكار التي تحمل معنى تأويل العرض من خلال مادة التشكيل، لأن المادة بطبيعتها- النص المسرحي- مرنة، ولها خاصية التشكّل، ومن ثمّ يمكن التحكّم فيها، فشاعرية تأويل العرض المسرحي تتشكّل بعناصر التمثيل والضوء والموسيقى والديكور والأزياء من خلال نسيج العرض المسرحي، والتأكيد على الطبيعة الإيحائية لهذه العناصر في استخراج الطاقة التأويلية، فأيبا يعتمد على الموسيقى والإضاءة المسرحية في تجاربه الإخراجية، معتقداً أن لهما قدرة تعبيرية عند المزج مع الكلمة- النص المسرحي- والحركة- الممثل- على خشبة المسرح. أما آرتو فقد رفض المسرح السردي، وما هي إلاّ قرينة من قرائن التأويل الإخراجي، وملكة يبتدعها المخرج برؤياه المؤوّلة، ودعوته إلى "المسرح الشعائري والإيحاء الأسطوري السحري للتعبير عن دواخل النفس العميقة"[48] : وما دواخل النفس العميقة إلاّ أداء الممثل، والتي يعهد المخرج- آرتو- إليه كي يؤوّل النص المسرحي، ومسرحه مسرح عناصر مادية تقلُّ فيها الكلمات التي تنبع من ثنايا النص ومغادرته بعد القراءة والوقوف على حكاية النص وحواراته، وتكثر فيها الحركات والأداءات، فالرؤية الإخراجية لتأويل النص المسرحي لديه تنحى منحى جديد، فتأويل المخرج للنص ليس انعكاساً له، بل هو نقطة لخلق نص مسرحي آخر، فالتأويل من خلال عرض النص المسرحي "لا على مجرّد اعتباره درجة انكسار **Refraction** النص على خشبة المسرح، بل باعتباره نقطة انطلاق الخلق المسرحي كلّه" [49] وإذا ما استعرضنا تعريف سعيد علّوش لهذا المصطلح (التأويل)، سنجد [50]

1. يستعمل مفهوم (التأويل) في السيميائية بمعنيين مختلفين، يرتبطان بفرضيّته الأساس الذي يُحيل عليه ضمناً أو مباشرةً، أي الشكل والمضمون.
2. (التأويل السيميائي) يُعيد إنتاج التمفصلات نفسها، ويمكن أن يقدّم تحت قواعد الشكل والمؤوّل نفسها، وهنا يكمن التحديد الممكن للغات الشكلية من الوجهة السيميائية.
3. ويعتمد (التأويل) على تفسير النص، وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة.

يتلمّس الباحث اتفاقاً في المبدأ الثالث من التعريف مع ما اعتمده آرتو في تأويله لإخراج النص المسرحي، فالنص هنا هو انطلاقة للعرض، لكن طبيعة متلقي عروض المسرح عند آرتو امتازت بخصائص لفهم أعماله وتفسيرها، فأعماله انمازت بالغموض، فهنالك اتفاق مسبق بين الممثل والمخرج لرؤية المخرج وتفسيره للنص المسرحي، فمسرحه يتّسم بالتضاد ما بين الحركة والكلمة المنطوقة، أي ما بين (النص المسرحي) و(تأويل المخرج) لدلالة النص، فهذا التضاد في نظر آرتو يخلق توتراً درامياً، فهو يبحث عن كل ما هو بعيد عن العقلانية، وقدرات الإنسان المحدّدة، وعن مسرح بعيد عن التوازن بين النص والعرض، فآرتو يتعامل مع النص المسرحي في ثلاث مراحل، هي [51]:

1. إعطاء النص مكانة عالية، فالاحتفاظ بمقام النص وجعله في الصدارة، أي الخضوع للمؤلّف.
2. توقّف آرتو عن الدفاع لفكرة عدم المســـاس بالنص، واســـتبدله بحرية المخرج، والابتعاد عن النص المُشيّد.
3. رفض النص واستبعاده، والاستعاضة عنه بالصراخ والحركات الإيمائية.

هذه المراحل الثلاث التي يمر بها النص المسرحي عند آرتو، ما هي إلاّ تعبير عن رأي آرتو في كيفية التعامل مع النص، كونه مخرج، ويحلو له كيفية التأويل. ففي المرحلة الأولى يحترم النص إلى درجة القدسية التي لا يستطيع معها تغيير أي شيء من خلال العرض المسرحي. أما المرحلة الثانية فيتساوى فيها سيادة النص مع سلطة تأويله كمخرج. أما المرحلة الثالثة فهو يهوى فيها النص المسرحي عن درجة القدسية التي نالها في مرحلته الأولى، وباتت سلطته– آرتو– في التأويل هي السائدة، ومنها ما ظهر في عروض آرتو الأخيرة بظهور الأسلبة في عروضه المسرحية، نتيجة تأويله العالي للعروض المسرحية، فأخذ الاهتمام يتزايد تدريجياً ببدور المتلقي (قارئاً، ومشاهداً)، وبقدرته على ملاحقة المعنى وتجريده، والتنقيب عن التأويل لفهم المعنى وتفسيره.

أما مايرهولد فأراد أن يقول، من خلال تجربته في المسرح، بأن الفن أو المسرح (صياغة وصناعة) من خلال رفضه للمسرح الذي ينبني على العلاقة المثلثة التي يقف المخرج في قمته، وفي قاعدة المثلث كلاً من المؤلف والممثل، أما المتفرّج فيرى العمل من خلال المخرج، ودعا إلى المسرح المستقيم، إذ تقف العناصر الأربعة المشاركة في العرض المسرحي على خط واحد أفقي وبالترتيب (المؤلف– المخرج– الممثل– المتفرّج)، فالممثل هو من سيقوم بالكشف عن الذات الحقيقية للمتفرّج، بعد أن يكون قد جسّد تأويل المخرج لرؤية المؤلف المسرحي [52] لكن عملية تقطيع النص إلى لوحات أصبحت هي الصيغة الشهيرة لأعماله، فقد كانت صيغة متميزة عن الصيغ الأخرى، ثمّ ما لبث إلاّ أن أعطى للمخرج الحق في تأويل النص من خلال العرض المسرحي. ويدعو كروتوفسكي إلى خلق روح التوحّد بين العرض المسرحي والمتفرّج، فالعرض المسرحي لديه دعوة من خلال

أداء الممثل ورسالته بالتخلّص من النظرة التقليدية التي سادت أداء الممثلين، في ضوء الرؤية التأويلية لمخرجي النص المسرحي، في الخروج من المألوف، ومن المركزية التي أطاحت عروض المسرح، فالنص المسرحي متمثلاً بسلطته- عند كروتوفسكي- ليس المشكلة، لأن مؤلّفه قد وضعه، وأودع مفاتيح النص لدى مخرجه الذي بيده زمام تأويل الدلالة النصية إلى دلالة عرض، وكان الممثل لديه هو الجوهر أو القلب النابض لرؤية المخرج في تأويل النص المسرحي، فبه تُنبّأ دلالات العرض، ويحقق العرض المسرحي مستويين من نظم الاتصال في المسرح، وهما :(53)

1. نظام الاتصال الداخلي: وهو الذي يرتبط بعمليات التأثير المتبادل بين الصورة الإبداعية التي يعرضها المؤدون، وبين المتفرجين، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم.
2. نظام الاتصال الخارجي: والذي يكمن في الرسائل التي يبيّنها العرض المسرحي من خلال عناصره المختلفة، وعلى رأسها الممثل الذي شغل حيّزاً في الفضاء المسرحي، فالعلاقة الديناميكية المتبادلة بين الممثل والفضاء والجمهور الذي يتشكّل عبر مجموعة من الرموز التي تكون بمثابة الأُطر في تنظيم عملية التذوّق الفني للمشاهد.

أما بيتر بروك فقد شكّلت اللغة في عروضه المسرحية عنصراً أساسياً، وجزئاً من بنية العرض المسرحي، فهو أراد أن يعقد الموازنة بين اللغة المنطوقة- كنص مسرحي- واللغة المرئية- آليات تحوّل النص إلى مؤوّل- لكنه عدَّ اللغة عائقاً بين العرض والمتفرّج، خاصةً وأنه خاض تجارب متعدّدة الثقافات- لأنه أشرك عدداً من الجنسيات في التمثيل- واعتمد بروك من خلال تجاربه في تحويل الكلمة المكتوبة- النص المسرحي- إلى لغة عرض، وذلك من خلال الجسد الإنساني بوصفه مؤوّل للغة النص، ويقسّم بروك تجربة الإخراج إلى أربع مراحل، هي: (54)

1. يكون طرفها المخرج والموضوع المسرحي، وفي هذه المرحلة يتوصّل المخرج إلى تصوّر مفترض ومرن لشكل العرض المسرحي.
2. ينظمّ المصمم المسرحي في هذه المرحلة إلى المخرج لخلق عناصر تشكيل الفراغ المسرحي، ليس بوصفها بيئة مناسبة للموضوع فحسب، بل بوصفها جزءاً من اللغة المرئية التي يرتكز عليها العرض.
3. ويكون أطرافها المخرج والموضوع والممثل، ومن خلال تنامي مقوّمات العمل الفني يتحوّل الموضوع إلى طاقة قادرة على الاتصال بين الوعي الفردي والوعي الجماعي.
4. وأطرافها الممثل والموضوع والمتفرج، بوصفه مستهدفاً من قِبل التجربة، مشاركاً فيها، وصانعاً لها.

إن كل ما يُقدّم على خشبة المسرح أو في إطاره المسرحي، هو علامة، وأن من مسؤوليات المخرج في عملية تأويله للنص إلى عرض مسرحي، أن يتأكّد من أن نظم العلامات الداخلة في العرض تعمل بكفاءة، سواء أكانت

بسيطة أو متوسطة أو عالية، لكنها تُعطي التأثير المرغوب فيه بنظر المخرج عندما تجتمع مع العلامات الأخرى، كون الكاتب المسرحي "هو مُنشئ نظام العلامات اللغوية، والمخرج اليوم يتحكّم في الشكل المسرحي" (55) فمسؤولية تنظيم العلامات يقع على عاتق المخرج كونه مؤوّل العرض المسرحي، وعلى الجمهور أن يجد المعنى لمشاهدته، لأن المسرح يستغل عناصر اللغة المسرحية المتاحة لخلق نظام للدلالة. فعملية تأويل المخرج تستدعي منه حضور للدلالة المرئية والمسموعة، إذ قد يُشار مثلاً إلى تحطّم سفينة باستعمال المؤثرات الصوتية والضوئية معاً، فعلى سبيل المثال إن مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب بيراندیلو، يُلاحظ في النص المسرحي أن هنالك مجموعتين من الممثلين، هم (الشخصيات والممثلين)، ومن الواجب على مخرج النص المسرحي أن يجد الدلالة التي تناسب أي مجموعة لكي يفرّق بينهم من خلال الأسلوب في الأداء، والمكان، والفضاء المسرحي، والإضاءة، هي كلّها وسائل متاحة في يد المخرج يطاوعها كيفما يشاء للوصول إلى تأويل مناسب للدلالة. إن ثمّة ما يدور في النص المسرحي من علامات موجودة ودلائل قد لا تتواجد داخل العرض المسرحي أو بالعكس، فهذه العلامات تتميّز بأنها أيقونات ومؤشرات ورموز في الوقت نفسه، وللعلامة في العرض المسرحي خصائص، أهمها (56):

1. التبادل والانتقال من مظهر إلى آخر.
2. بعث الحياة في الشيء الجامد.
3. التحوّل من مجال السمع إلى مجال الرؤية أو العكس.

فمهمة المخرج هو اكتشاف ما بين السطور من أسرار، والبحث عن خفايا النص الدلالية. يقول أندريه أنطوان إن المخرج هو "الوسيط الذي يربط بين المؤلف والممثل والجمهور" (57) من هذا الباب كان أندريه أنطوان يعمل تحت عنوان (المخرج المُفسّر) الذي يعمل على تفسير دلالات النص وعكسها من خلال خشبة المسرح، وذلك عن طريق "الأدوار والشخصيات للممثلين من خلال الحوار وتوضيح فكرة المؤلف ومطابقته مع الواقع الذي يتحدّث عنه" (58) إذ إن اختيار النص المسرحي بالنسبة إلى أنطوان كان بما يتّفق معه الواقع الاجتماعي المُعاش، وأراد التوصّل إلى العلاقة بين الكلمات والواقع، لأن الكلمة لا تعني شيئاً إذا ما كانت لا تُعبّر عن واقعها، إذ إن أندريه أنطوان أراد أن يُفسّر النص ويؤوّله بما يمليه الواقع الاجتماعي عليه، أي عدم الابتعاد عن النص وثناياه، حفاظاً على النص وما يحمله من دلالات اجتماعية وفنية.

2,4 المؤشرات التي أسفر عنها الإطار التنظيري:

1. التأويلية وبحكم التقرّب من دلالات النص، فهي لا تُعطي لنفسها الوصول إلى الحقيقة.
2. القراءة التأويلية هي نوع من اللعب الحر.

3. المتعة واللذة والتذوق الفني العالي هو غاية النتاج النصي أو الإخراجي.
4. لا توجد دلالة قابعة في النص المسرحي، وعليه يكون العرض المسرحي قراءة من قراءات متعددة لأي مخرج مسرحي.
5. إن استنطاق النص المسرحي محكوم بدرجة ما من التوافق، ورغبة المخاطب في أن يشارك في عملية التواصل مع النص المكتوب أو المنطوق (عرضاً).
6. ينطلق مفهوم العرض المسرحي من خلال الاهتمام بالطابع الجمالي، وكون الفن المسرحي يعرض المعطيات المسرحية (النص المسرحي) بشكل جديد.
7. النص المسرحي ما هو إلاّ هوية المسرحية، وهو من يمثّل حضورها وغيابها.
8. صناعة النص المسرحي تحمل على عاتقها التعبير من خلال أدوار وشخصيات وأماكن وأزمنة تدور عن حدث وموضوع مُعيّنين.
9. يُعدّ أسلوب التذوّق الفني المسرحي أحد العمليات الاتصالية، كونه يصدر من ذات واحدة، إلاّ أنه يهدف إلى إشراك أكبر عدد من الناس في التمتّع بالأثر الفني.
10. الفن المسرحي هو الفن الجميل المعبّر عن الذات الإنسانية المُجرّبة في مواقفها الخاصة من الطبيعة والمجتمع بوسائل منها (الحركة، والموسيقى، والإضاءة، والحوارات، والحركات، والألوان).
11. الفنان هو الذي يُجيد أصول الوسائل التعبيرية الجمالية إجادة فذّة، أي يستطيع التعبير عن محتوى شخصه بوسائل الإبداع الجمالي والمعرفي.

3- الخاتمة

3-1 النتائج

1. إن سلطة التأويل لإخراج المسرحية هي التي تُشكّل الظاهرة الإبداعية لفن صناعة النص المسرحي ذاته.
2. إن نتاج التأويل الإخراجي ما هو إلاّ وجه من وجوه الحقيقة النصية.
3. رفض سلطة التأويل النمذجة، فالمسرحية هي ليست بنموذج طبقاً لأصلها النصي، إذ يحاول المخرج الخروج عن النص كصناعة أولية معتمداً العرض المسرحي كسلطة لتوالده من جديد.
4. لغة النص المسرحي ومحتواها لا تمنحان ذاتيهما دائماً، بل قد يكون من خلال الصور الفنية والتعبير المجازي وكذلك الاستعارات الكلامية والموضوعاتية التي تتطلّب دراسة عالية من خلال المخرج.
5. النص المسرحي هو الذي يجذب القارئ نحوه ويُدخله عالمه ويُكيّف سلوكه، فالكاتب يصنع هذا العالم ويجهّزه بسبب استراتيجية تُشبه استراتيجية المشاهد، وعلى القارئ أن يدخل المتاهة مُتّبعاً قواعد اللغة

ومتسلحاً بقدراته المعرفية لإيجاد طريقة فيها، وعلى قارئ النص المسرحي أن يُكيّف نفسه حسب نسق المشاهد المسرحية.

3-2 الاستنتاجات

6. يولد النص من قلم مُبدعه- الكاتب- وهو يطرح نفسه للتأويل، فسلطة التأويل كامنة في بذرة النص المسرحي.
7. سلطة التأويل الإخراجية تدعم عبر القراءات المتعددة للنص المسرحي، وكذلك عبر القراءات العالمة.
8. سلطة التأويل الإخراجية ليست ذات طبيعة استبدادية، فتُعدّ القراءات النصية تجعل من النص المسرحي مُنفتحاً أكثر على عوالم التأويل الإخراجية.
9. سلطة التأويل هي سلطة مبدعة تحرر إبداع النص المسرحي من الحقائق المطلقة.
10. فعل التأويل الإخراجي يؤكد الفعل الإبداعي لقلم الكاتب المسرحي.
11. سلطة المخرج كمؤول للنص المسرحي ما هي إلاّ استنتاج عقلي وذهني.
12. تعتمد صناعة النص على الإبداع، بينما تعتمد سلطة التأويل على أنساق القراءة النصية.
13. يتّجه المعنى النصي باتجاه أُحادي الدلالة، بينما التأويل هو ما يُكشف به عن المعاني الغائبة.
14. مساءلة النص المسرحي لإثبات التحام الجوانب النصية بدلالات الصور أو التعبير.
15. التأويل هو استنتاج عقلي وأعمال تقع في ذهن المخرج (ذاتية) في نمذجة النص المسرحي.
16. التأويل (عملية العرض المسرحي) هو الفعل الذي يُبحث من أجل الوصول إلى المعنى.
17. إن النص الأدبي كلياً ذو مغزى ودال على مغزى، ولا يمكن اختزاله إلى مجرّد نطق لمضمونه. فالكتابة تعمل على الإيصال بطرائق لا تستطيع اللغة تنظيمها تمثّلاً للأحداث عبر امتداد أفقي.
18. زحزحة النظام اللغوي والتواصل للنص الأدبي وتحويله إلى نظام تعبيري جديد معتمد على لغة وصفية تحليلية.
19. النظام الجديد (العرض المسرحي) يوسّع اللغة ويُبرز دلالات كانت مخفيّة.
20. النص المسرحي مخزون لما لا يُحصى من الدلالات.
21. البلاغة العلمية الحديثة تتمسّك بوصف النصوص لا بنتاجاتها، أي الانتقال من الوظيفة المعيارية إلى الوظيفة التحليلية.
22. إتاحة التناغم الحيوي بأعلى نسبه الممكنة من حيث احتواء النص المسرحي الضروري للذاتية الحيوية، للوصول إلى الفردية التي تتمثّل وفق كيفيتها لدى مخرج العرض المسرحي.

23. وضع نموذج افتراضي للبناء المعتمد على التجربة المسرحية من خلال اختيار أعلى المستويات لذاتية البناء.
24. تمثّل سلطة التأويل تهديداً مباشراً للأحكام والتوجّهات الذاتية لصانع النص.
25. التطبيق التأويلي هو التتمة المنطقية والطبيعية للفهم والتفسير.
26. النص المسرحي يقع تحت حرفيّة صانعه ومُبدعه. أما الخطاب فيقع ضمن سلطة التأويل الإخراجية أو في قبضة مخرجه.
27. سلطة التأويل تُخضع النص المسرحي لعملية امتصاص كاملة وتحاول تشكيله مرة أخرى وفق شروط ومقاسات جديدة، ضمن نسق العرض المسرحي.
28. متلقّي النص المسرحي شخص واحد، بينما متلقي العرض المسرحي مجموعة، وعليه يكون اكتشاف الصورة المسرحية التي يقدمها المخرج في نتاجه أعمق من تلك التي يوجدها مؤلف النص المسرحي.
29. النص المسرحي أشبه ما يكون برسالة من ذهن أُحادي إلى ذهن أُحادي.
30. العرض المسرحي هو موقف اجتماعي لحياة نابضة (النص المسرحي) تزخر بالحركة والفكر والانفعال.
31. إن الفرق بين النص والعرض المسرحي كالفرق بين التخطيط على الورق لمعركة حربية، وبين المعركة ذاتها عندما تستعر نيرانها بين الجيشين.

3-3 التوصيات

1. تسجيل الريادة من قبل المؤلف في وضع أسس التجربة المسرحية.
2. تسجيل الريادة من قبل المخرج في مسك أسس التجربة المسرحية.
3. الاهتمام بالمختبرات التجريبية للميدان المسرحي أكاديمياً.
4. وضع خطة ميدانية في تطوير المختبرات المسرحية وطرق تنميتها.

3-4 المقترحات

- دراسة النص والإخراج المسرحي (مقاربات تأويلية).
- دراسة (مقارنة ما بين النص المسرحي والرؤيا الإخراجية).

4- هوامش البحث

1. صدّوق نور الدين، في النص وتفسير النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 78/77، مايو (بيروت- باريس، مركز الإنماء القومي: 1990) ص26.
2. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، الجزء الحادي والعشرون، ب ت، ب م، ص363.

3. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، (المنظمة العربية للتربية والثقافة، لاروس، 1990) ص750.
4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي (بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1978) ص734.
5. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث (ذ-س) (مصر: دار المعارف، د ت) ص2065.
6. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، (مصدر سابق) ص635.
7. مجموعة من المؤلفين، المُنجد في اللغة والأعلام، ط36 (بيروت: دار المشرق، 2002) ص344
8. مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983) ص98.
9. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب خليل أحمد خليل (بيروت: منشورات عويدات، ط2، 2001) ص122.
10. يُنظر: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، حققه وعلّق عليه وخرّج أحاديثه: فوّاز أحمد زمرلي (بيروت: دار الكاتب العربي، 2004) ص847-849.
11. يُنظر: جلال الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيرزأبادي الشرازي الشافعي، القاموس المحيط، ج1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1999) ص857.
12. نعمان بوقره، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) (عمان: عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، 2009) ص95-96.
13. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت- الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني/ سوشبريس، 1985) ص43.
14. الشريف الجرجاني، التعريفات (تونس: الدار التونسية للنشر، 1971) ص70.
15. يُنظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ط2 (تونس: د م، 1974) ص393-394.
16. أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي (القاهرة: 1992) ص314.
17. يُنظر: ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، (سورية: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2010) ص90-92.
18. مارغون هايتمان وفولفغنغ هاينمان، أسس لسانيات النص، ترجمة موفق محمد جواد المصلح (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2006) ص167.
19. المصدر السابق، ص 169.
20. أحمد سالم أمين، آفاق الرؤيا (مقالات ورؤى في المسرح) (تونس: الدار التونسية للنشر، 1971) ص31.
21. دانيال تشاندير، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008) ص37.
22. يُنظر: جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد (دمشق: منشورات مؤسسة الثقافة، 1992) ص268.
23. حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1998) ص51.
24. يُنظر: محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلد33، العدد2 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر- ديسمبر 2004) ص21.
25. يُنظر: سعيد توفيق، الهيرمينوطيقا والفن عند جادامر، جماليات التلقي والتأويل، (القاهرة: أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، أكتوبر، 1997) ص153.
26. يُنظر: آمنة دهري، النص، القراءة، التأويل.. من التصور إلى الإنجاز (القاهرة: أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، ديسمبر، 2003) ص19.
27. يُنظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط4 (المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005) ص89.
28. يُنظر: سعيد توفيق، في ماهيّة اللغة وفلسفة التأويل، ط1 (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2002) ص93.

29. يُنظر: حسن البنا، بول ريكور في النقد الأدبي، (القاهرة: أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، أكتوبر، 1997) ص181.
30. آمنة دهري، النص، القراءة، التأويل.. من التصور إلى الإنجاز، مصدر سابق، ص21.
31. مصطفى ناصف، نظرية التأويل، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1420هـ-2000م) ص171.
32. محمد مفتاح، مجهول البيان، ط1 (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال، 1990) ص102.
33. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت- باريس، ع3، صيف 1988، ص39.
34. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت- باريس، ع3، صيف 1988، ص50.
35. يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، مصدر سابق، ص101.
36. عبد الملك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، المجلد29، العدد1 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يوليو- سبتمبر 2000) ص266-167.
37. محمد مفتاح، مجهول البيان، مصدر سابق، ص108.
38. يُنظر: حاتم الصكر، ترويض النص: مصدر سابق، ص52.
39. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، ط1 (القاهرة: دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، 1996) ص183.
40. محمد الطيب محمد، في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع، ط1 (مركز الحضارة العربية، 1990) ص22.
41. يُنظر، سيد بحراوي: محتوى الشكل في الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1996) ص25.
42. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1 (بيروت: المؤسسة العربية، 1994) ص10.
43. يُنظر: راضي حكيم، سوزان لانجر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ص70.
44. مارغون هايتمان وفولفغنغ هاينمان، أسس لسانيات النص، ترجمة موفق محمد جواد المصلح (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2006) ص167.
45. المصدر السابق، ص 179.
46. سعيد أراق، اللا معنى وأنظمة الاستفراغ الدلالي، مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، عدد (137-136) (بيروت- باريس: مركز الإنماء القومي، 2006) ص106.
47. جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979) ص42.
48. أنتوان آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أحمد أسعد (القاهرة: فرانكلين للطباعة والنشر، 1973) ص78.
49. إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، (مدخل إلى المسرح والدراما)، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ص51.
50. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، (بيروت- الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، 1985) ص43.
51. أنتوان آرتو، المسرح وقرينه، مصدر سابق، ص170.
52. يُنظر: فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1 (بيروت: دار الفارابي، 1979) ص50-60.
53. مدحت الكاشف، المسرح والإنسان، (تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح) (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008) ص90-91.
54. محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009) ص93.
55. آلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996) ص142.

56. سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد12، العدد2، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1981) ص93.

57. محمد فرحان عمر، فن المسرح، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1971) ص90.

58. طارق العذاري، آفاق مسرحية، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001) ص35.

5- قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ط2 (تونس: د م، 1974).
- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث (ذ-س) (مصر: دار المعارف، د ت).
- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي (القاهرة: 1992).
- أحمد سالم أمين، آفاق الرؤيا (مقالات ورؤى في المسرح) (تونس: الدار التونسية للنشر، 1971).
- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، (مدخل إلى المسرح والدراما)، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
- آلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996).
- أنتوان آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أحمد أسعد (القاهرة: فرانكلين للطباعة والنشر، 1973).
- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب خليل أحمد خليل (بيروت: منشورات عويدات، ط2، 2001).
- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد (دمشق: منشورات مؤسسة الثقافة، 1992).
- جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، حققه وعلّق عليه وخرّج أحاديثه: فوّاز أحمد زمرلي (بيروت: دار الكاتب العربي، 2004).
- جلال الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيرزأبادي الشرازي الشافعي، القاموس المحيط، ج1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1999).
- جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، (المنظمة العربية للتربية والثقافة، لاروس، 1990).
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي (بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1978).
- جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979).
- حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1998).
- دانيال تشاندير، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008).
- راضي حكيم، سوزان لانجر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، ط1 (القاهرة: دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، 1996).
- سعيد توفيق، في ماهيّة اللغة وفلسفة التأويل، ط1 (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2002).
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، (بيروت- الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، 1985).
- سيد بحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1996).
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1 (بيروت: المؤسسة العربية، 1994).
- الشريف الجرجاني، التعريفات (تونس: الدار التونسية للنشر، 1971).
- طارق العذاري، آفاق مسرحية، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001).

- فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1 (بيروت: دار الفارابي، 1979).
- مارغون هايتمان وفولفغنغ هاينمان، أسس لسانيات النص، ترجمة موفق محمد جواد المصلح (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2006).
- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983).
- مجموعة من المؤلفين، المُنجد في اللغة والأعلام، ط36 (بيروت: دار المشرق، 2002).
- محمد الطيب محمد، في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع، ط1 (مركز الحضارة العربية، 1990).
- محمد فرحان عمر، فن المسرح، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1971).
- محمد مفتاح، مجهول البيان، ط1 (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال، 1990).
- محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009).
- مدحت الكاشف، المسرح والإنسان، (تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح) (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008).
- مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، الجزء الحادي والعشرون، ب ت، ب م.
- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1420هـ-2000م).
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط4 (المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005).
- نعمان بوقره، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) (عمان: عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، 2009).
- ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، (سورية: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2010).
- **المقالات:**
- بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، صيف (بيروت- باريس: مركز الإنماء القومي، 1988).
- سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد12، العدد2، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1981).
- سعيد أراق، اللا معنى وأنظمة الاستفراغ الدلالي، مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، عدد (136-137) (بيروت- باريس: مركز الإنماء القومي، 2006).
- صدّوق نور الدين، في النص وتفسير النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 78/77، مايو (بيروت- باريس: مركز الإنماء القومي، 1990).
- عبد الملك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، المجلد29، يوليو- سبتمبر، العدد1 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000).
- محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلد33، العدد2، أكتوبر- ديسمبر (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004).
- **اعمال مؤتمر:**
- آمنة دهري، النص، القراءة، التأويل.. من التصور إلى الإنجاز (القاهرة: أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، ديسمبر، 2003).
- حسن البنا، بول ريكور في النقد الأدبي، (القاهرة: أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، أكتوبر، 1997).
- سعيد توفيق، الهيرمينوطيقا والفن عند جادامر، جماليات التلقي والتأويل، (القاهرة: أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، أكتوبر، 1997).