الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democtratic Republic Of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry Of Higher Education And Scientific Research

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب و اللغات

المجلس العلمي

الرقم: 430 /أ م ع/ 2025

(مستخرج) من محضر المجلس العلمي للكلية

سند بيداغوجي للأستاذ: د/ بولنوار مصطفى

بالجلسة المنعقدة بتاريخ: 30 جوان 2025

وافق المجلس العلمي للكلية على السند البيداغوجي

المعنون بـــ :

intitulé :

آليات نقد العرض

المعد من قبل: د/ بولنوار مصطفى

قسم: الـــفـــنـــون

تلمسان في: 13 جويلية 2025

المجلس العلمي

أد/ والي دادة عبد الحكيم

رئيس المجلس العلمي

سلمت هذه الشهادة للمعني(ة) لاستعمالها في حدود ما يسمح به القانون.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

سند بيداغوجي

محاضرات في مقياس آليات نقد العرض

السداسي الثاني لطلبة ماستر1

تخصص: مسرح مغاربي

شعبة: فنون العرض

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات قسم الفنون

جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITY OF TLEMCEN

سند بيداغوجي

محاضرات في مقياس آليات نقد العرض

لطلبة الماستر 1

السداسي

تخصص: مسرح مغدبي

شعبة: فنون العرض

تقديم

تقديم مقياس: المسرح المغاربي

أهلاً بكم أيها الباحثون الأعزاء في رحاب هذا المقياس المحوري في مساركم الأكاديمي، "المسرح المغاربي". إننا لا نجتمع هنا اليوم كمجرد طلاب، بل كباحثين في مرحلة الماستر، على عتبة إنتاج المعرفة والمساهمة في الحقل النقدي والدراسات المسرحية. لذا، فإن هذا المقياس لا يهدف إلى أن يكون مجرد مسح تاريخي أو عرض بانورامي للتجارب المسرحية في المغرب العربي، بل هو دعوة للاشتباك النقدي العميق مع ظاهرة مسرحية فريدة، معقدة، ومركبة، ولدت من رحم سياقات ثقافية وسياسية واجتماعية استثنائية.

على مدار هذا السداسي، سننطلق من الأدوات النظرية والتطبيقية العامة لتحليل ونقد العروض المسرحية، والتي تشكل الأساس لأي ممارسة نقدية رصينة. سنستكشف معاً تطور مفهوم النقد ووظائفه المتعددة، وسنشرح العناصر الأساسية التي يتكون منها العرض المسرحي، من النص إلى جسد الممثل، ومن رؤية المخرج إلى لغة السينوغرافيا. كما سنتسلح بأدوات تحليلية دقيقة لفهم آليات التأويل، وديناميكيات استجابة المتلقي، وكيفية قراءة "التدفق العلاماتي" للعرض من منظور سيميائي.

لكن التحدي الحقيقي، وهو جوهر هذا المقياس، يكمن في كيفية تكييف وتطبيق هذه الأدوات والمناهج النقدية العالمية (السياقية منها والنسقية) على الخصوصية المغاربية. فالمسرح المغاربي ليس مجرد تطبيق للمسرح الغربي في سياق مختلف، بل هو فضاء حواري وصراعي تتجاور فيه المؤثرات العربية الإسلامية، الأمازيغية، الإفريقية، والمتوسطية. هو مسرح وُلد في كثير من تجاربه من رحم اللحظة ما بعد الكولونيالية، وما زال مشغولاً بأسئلة الهوية والذاكرة واللغة والسلطة.

لذا، فإن أسئلتنا ستكون أكثر عمقاً وتخصصاً: كيف نحلل عرضاً يستلهم بنيته من "الحلقة" أو "القوال" مع الحفاظ على شكل مسرحي حديث؟ كيف نتعامل نقدياً مع التعدد اللغوي على الخشبة، هذا التجاذب بين الدارجة والفصحى والفرنسية، وما ينتجه من دلالات جمالية

وأيديولوجية؟ كيف نقرأ "السينوغرافيا" في مسرح يسعى أحياناً للعودة إلى "الفضاء الفارغ" أو الفضاءات غير التقليدية؟ وكيف نقارب رؤية المخرج الذي يعمل أحياناً كمؤلف ثانٍ، بل كـ"دراماتورج" يعيد صياغة التراث والمجتمع على الخشبة؟

إن الهدف الأسمى لهذا المقياس ليس فقط تزويدكم بالمعرفة، بل هو تمكينكم من بناء "صوت نقدي" خاص بكم؛ صوت قادر على مساءلة النظريات الجاهزة وتطوير مقاربات نقدية تنبع من فهم عميق لجماليات وخصوصيات المسرح المغاربي. فأنتم مدعوون لتكونوا أكثر من مجرد متلقين، لتكونوا شركاء فاعلين في الحوار النقدي حول مسرحنا، ومساهمين مستقبليين في كتابة تاريخه ونقده. فرحباً بكم في هذه المغامرة الفكرية والإبداعية.

الدكتور مصطفى بولنوار

المحاضرة الأولى

المحاضرة الأولى: مفهوم النقد المسرحي وتطوره

مقدمة

يُشكّل النقد المسرحي حقلاً معرفياً وجسراً حيوياً يربط بين خشبة الإبداع وصالة التلقي، فهو ليس مجرد فعل لاحق للعرض أو مجرد حكم قيمة عابر، بل هو ممارسة فكرية تواكب الفعل المسرحي وتدخل معه في حوار خلاق ومستمر. تنطلق هذه المحاضرة من فرضية أساسية مفادها أن النقد المسرحي قد قطع رحلة طويلة وتحول من كونه مجموعة من الانطباعات الذوقية والأحكام المعيارية الصارمة إلى أن أصبح علماً له مناهجه وأدواته، وتخصصاً أكاديمياً يسعى إلى تفكيك بنية العرض المسرحي المعقدة والكشف عن آليات إنتاج المعنى فيه. سنستكشف في هذا المدخل ماهية النقد في أبعاده اللغوية والاصطلاحية، ونحدد خصوصية النقد المسرحي الذي يتعامل مع فن زائل بطبيعته، مركب في عناصره، ثم سنرتحل عبر محطات تاريخية كبرى لنرى كيف تشكلت ملامح هذا النقد وتغيرت أهدافه وأدواته استجابة لتطور فن المسرح نفسه، بدءاً من التنظير الفلسفي في اليونان القديمة، ووصولاً إلى التعددية المنهجية التي تميز ممارساته المعاصرة.

في ماهية النقد: من اللغة إلى الاصطلاح

في العودة إلى الأصل اللغوي لمصطلح "النقد"، نجد أنه ينطوي على دلالات مادية حسية تكشف عن جوهر وظيفته. فالفعل "نَقَدَ" في اللغة العربية يرتبط بتمييز الدراهم وإخراج الزائف منها، وهو فعل يتطلب الفحص والخبرة والقدرة على التمييز بين الجيد والرديء. هذا المعنى الحسي المباشر، الذي يعني الفرز والاختيار بناءً على معيار محدد، تطور ليحمل دلالة مجازية أوسع في الحقل الفكري والثقافي. ومن هنا، يمكن فهم النقد اصطلاحاً على أنه عملية فكرية منظمة تقوم على فحص الأعمال الإبداعية وتحليلها تحليلاً عميقاً بهدف الكشف عن مكوناتها، وبيان مواطن الجودة والرداءة فيها، وإصدار حكم قيمة عليها يكون معللاً ومبنياً

على أسس منطقية وجمالية واضحة. فالنقد بهذا المعنى ليس مجرد تعبير عن ذوق شخصي، بل هو محاولة لإقامة حوار موضوعي مع العمل الإبداعي، وهو ما عبر عنه محمد مندور بقوله إن النقد "فن دراسة الآثار الأدبية وتقديرها"[1]. إنه، إذن، نشاط يتجاوز الانطباع العفوي إلى التقييم المنهجي الذي يعتمد على أدوات ومفاهيم محددة.

خصوصية النقد المسرحي: نقد الفن الحي

إذا كان النقد بشكل عام يتعامل مع الآثار الإبداعية، فإن النقد المسرحي يواجه تحدياً فريداً نابعاً من طبيعة موضوعه. فموضوع النقد المسرحي ليس فقط النص الدرامي المكتوب، وهو كيان ثابت يمكن الرجوع إليه مراراً وتكراراً، بل هو بالأساس "العرض المسرحي" أو ما يسميه بعض المنظرين "النص الأدائي .(Performance Text) "هذا العرض هو فن حي، مركب، وزائل، يولد ويموت في اللحظة الزمنية نفسها أمام جمهور حي. إنه يتشكل من تفاعل أنظمة علاماتية متعددة ومتزامنة: الكلمة المنطوقة، الصمت، حركة الممثل وجسده، الإيماءة، الإضاءة، الديكور، الموسيقى، الأزياء، ورد فعل الجمهور. وبالتالي، لا يمكن للناقد المسرحي أن يكتفي بتحليل النص الأدبي، بل عليه أن يتعامل مع هذه التجربة الكلية الحسية والفكرية. من هنا، تتحدد أهداف النقد المسرحي في أربعة محاور متكاملة: أولاً، التفسير ،أي فك شفرات العرض وشرح دلالاته الظاهرة والكامنة. ثانياً، التحليل ،أي تفكيك عناصر العرض إلى مكوناتها الأولية وبيان كيفية تفاعلها معاً لإنتاج الأثر الكلي. ثالثاً، التقويم ،وهو إصدار حكم على قيمة العرض الفنية والفكرية بناءً على معايير واضحة، سواء كانت هذه المعايير مستمدة من نظرية جمالية معينة أو من مدى تحقيق العرض لأهدافه المعلنة. وأخيراً،

---

[1] **مندور، محمد. (1997). في الميزان الجديد .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص.15 .**

التوجيه ،حيث يساهم النقد في إرشاد الجمهور وتنمية ذائقته، وفي الوقت نفسه يقدم للمبدعين رؤية خارجية قد تحفزهم على التطور والتجديد.

تطور النقد المسرحي عبر التاريخ: رحلة البحث عن معيار

إن تتبع المسار التاريخي للنقد المسرحي يكشف عن ارتباطه الوثيق بتطور الفكر الفلسفي والجمالي، وكذلك بتطور فن المسرح نفسه. يمكننا رصد هذا التطور عبر محطات رئيسية؛ ففي المسرح الإغريقي ،لم يكن النقد ممارسة مستقلة بذاتها، بل كان جزءاً من الفكر الفلسفي العام. نجد البدايات الأولى مع أفلاطون الذي هاجم المسرح في "جمهوريته" باعتباره محاكاة للمحاكاة، أي أنه يبعدنا عن الحقيقة والخير، ويثير عواطف لا يمكن السيطرة عليها. وجاء تلميذه أرسطو ليرد على هذا الهجوم في كتابه التأسيسي "فن الشعر"، الذي لا يزال حتى اليوم حجر الزاوية في نظرية الدراما. لم يكن "فن الشعر" مجرد مجموعة قواعد، بل كان تحليلاً وصفياً لأفضل ما أُنتج في عصره (تراجيديا سوفوكليس بشكل خاص)، حيث فكك بنية التراجيديا إلى ستة عناصر (الحبكة، الشخصية، الفكرة، اللغة، الأنشودة، والمنظر المسرحي) ورأى أن هدفها الأسمى هو إحداث "التطهير (Catharsis) "لدى المتلقي عبر إثارة مشاعر الخوف والشفقة[2]. لقد وضع أرسطو بذلك أسس النقد الذي يركز على بنية العمل وتأثيره.

انتقلنا بعد ذلك إلى العصور الوسطى حيث تراجع المسرح الوثني، وهيمنت الكنيسة على الإنتاج الفكري، فأصبح المعيار النقدي دينياً وأخلاقياً بالدرجة الأولى، يُعنى بمدى توافق المسرحيات مع التعاليم المسيحية. ومع حلول عصر النهضة ،وبفضل إعادة اكتشاف النصوص الكلاسيكية وأبرزها "فن الشعر" لأرسطو، بدأ النقد يأخذ منحى جديداً. لكن نقاد هذه الفترة، خاصة في إيطاليا وفرنسا، حولوا ملاحظات أرسطو الوصفية إلى قواعد

---

[2] أرسطو. (د.ت). فن الشعر. (ترجمة وتقديم: د. إبراهيم حمادة). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. انظر تحليله لمفهوم المحاكاة والتطهير وأجزاء التراجيديا.

صارمة وإلزامية، أشهرها "الوحدات الثلاث" (وحدة الزمان والمكان والموضوع) التي لم يقل بها أرسطو بهذا الشكل المتصلب. وفي العصر الكلاسيكي الجديد في فرنسا القرن السابع عشر، وصل هذا النقد المعياري القائم على العقل والقواعد إلى ذروته، حيث لعبت الأكاديمية الفرنسية دور الشرطي الفني، كما تجلى في الجدل الشهير حول مسرحية "السيد" لكورناي، التي حوكمت لعدم التزامها الصارم بالقواعد.

جاءت الحركة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر كرد فعل عنيف على هذه الصرامة الكلاسيكية. رفض الرومانسيون سلطة القواعد والعقل، وأعلوا من شأن العاطفة، والخيال، والعبقرية الفردية التي لا تخضع لقانون. ويُعد فيكتور هوجو في "مقدمة كروميل" (1827) خير معبر عن هذا التحول، حيث دعا إلى تحطيم الوحدات، والجمع بين التراجيدي والكوميدي (الغرائبي)، معتبراً أن شكسبير، الذي كان يُنظر إليه سابقاً على أنه "همجي عبقري"، هو النموذج الأمثل للشاعر الدرامي الحر[3]. لقد تحول المعيار النقدي هنا من مدى الالتزام بالقواعد إلى مدى صدق التعبير عن الذات والقدرة على إثارة الانفعالات الجياشة.

أما العصر الحديث والمعاصر ،فقد شهد ثورة حقيقية في الممارسة النقدية. فمع بزوغ نجم المخرج كفنان مبدع ومؤول للنص في أواخر القرن التاسع عشر، لم يعد النقد قادراً على الاكتفاء بالنص المكتوب. لقد فرض مخرجون منظرون مثل قسطنطين ستانسلافسكي (الواقعية النفسية)، وبرتولت بريخت (المسرح الملحمي والتغريب)[4]، وأنطونان آرتو (مسرح

---

[3] للمقارنة بين النظرة الكلاسيكية والرمانسية لشكسبير، يمكن الرجوع إلى: الباتيس، جوناثان. (2007). العبقرية: شكسبير والحياة الإبداعية. (ترجمة: محمد عناني). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

[4] بريخت، برتولت. (1972). حول المسرح. (ترجمة: إبراهيم الخطيب). بيروت: دار التنوير. هذا الكتاب يضم أهم كتابات بريخت النظرية التي أسست لنقد بديل.

القسوة) رؤى جديدة للمسرح، ومعها أدوات نقدية جديدة لتقييمها. بالتوازي مع ذلك، ازدهرت المدارس النقدية الأكاديمية التي استلهمت منجزات العلوم الإنسانية، فظهر النقد البنيوي، والسيميائي الذي يدرس العرض كنظام من العلامات، والنقد النفسي، والاجتماعي، والنسوي، ودراسات ما بعد الاستعمار. أصبح النقد المسرحي اليوم حقلاً متعدد المناهج، لا يسعى لفرض حقيقة واحدة، بل لإنتاج قراءات متعددة تكشف عن ثراء التجربة المسرحية وتعقيدها في ظل التحولات الثقافية وتأثير الوسائط الجديدة.

أنواع النقد المسرحي: مقاربات متعددة لهدف واحد

في المشهد النقدي المعاصر، يمكن تمييز أنواع مختلفة من الممارسة النقدية، تختلف باختلاف أهدافها، وجمهورها، والمنهجية التي تتبعها. النوع الأكثر شيوعاً وانتشاراً هو النقد الصحفي ، الذي يُكتب في الجرائد والمجلات والمواقع الإلكترونية، ويهدف بشكل أساسي إلى إعلام الجمهور بالعروض الجديدة وتقديم تقييم سريع وموجز لها، ليكون بمثابة دليل للمشاهد المحتمل. وغالباً ما يعتمد هذا النوع على الذوق الشخصي للناقد وخبرته، ويقترب من النقد الانطباعي الذي يسجل ردود الفعل المباشرة دون الغوص عميقاً في التحليل المنهجي. وعلى الطرف الآخر، يقف النقد الأكاديمي ،وهو ممارسة بحثية رصينة تتم داخل الجامعات والمؤسسات العلمية، وتعتمد على مناهج نقدية واضحة (كالبنيوية أو السيميائية أو الاجتماعية). هدف هذا النقد ليس التقييم السريع، بل إنتاج معرفة دقيقة وعميقة حول العرض المسرحي أو الظاهرة المسرحية، وجمهوره هو المتخصصون والدارسون. وينقسم هذا النوع بدوره إلى نقد نظري يُعنى بتطوير المفاهيم والمناهج النقدية، ونقد تطبيقي يقوم باستخدام هذه المناهج في تحليل عروض مسرحية محددة كحالات دراسية.

أهمية النقد المسرحي في المنظومة الفنية

إن وجود نقد مسرحي فعال وناضج هو علامة على حيوية الحركة المسرحية نفسها. فلا يمكن تصور وجود مسرح متطور دون حركة نقدية تواكبه وتتفاعل معه. تكمن أهمية النقد في كونه يلعب أدواراً متعددة تجاه الأطراف الفاعلة في العملية المسرحية. فهو بالنسبة للفنانين)مؤلفين، مخرجين، ممثلين) يقدم مرآة نقدية ضرورية، تتيح لهم رؤية أعمالهم من منظور خارجي واعٍ ومثقف، مما قد يكشف لهم عن جوانب لم يلتفتوا إليها، ويحفزهم على تطوير أدواتهم وتجنب تكرار أنفسهم. أما بالنسبة للجمهور ،فيعمل النقد كأداة لتنمية الذائقة الفنية وتعميق الفهم. فالناقد الجيد لا يفرض رأيه، بل يقدم للمشاهد مفاتيح للقراءة والتحليل، ويلفت انتباهه إلى جماليات العرض وتقنياته، مما يحول المشاهد من متلقٍ سلبي إلى مشارك فعال في عملية إنتاج المعنى. وأخيراً، بالنسبة للمسرح كفن ،يساهم النقد في بناء ذاكرته وتوثيق تاريخه. فالكتابات النقدية تحفظ أثر العروض الزائلة، وتخلق سجلاً تاريخياً يمكن للأجيال القادمة الرجوع إليه لدراسة تطور هذا الفن[5]. كما أن الحوار النقدي الدائر يساهم في توجيه مسار الحركة المسرحية، ومساءلة توجهاتها، وربطها بالقضايا الاجتماعية والثقافية الكبرى.

خاتمة

نخلص من هذه الجولة إلى أن النقد المسرحي أبعد ما يكون عن كونه نشاطاً هامشياً أو مجرد حكم متعالٍ على الإبداع. إنه، في جوهره، فعل قراءة وتأويل ومساءلة، وضرورة فكرية

---

[5] انظر المفهوم الذي تطوره ديانا تايلور حول العلاقة بين "الأرشيف" (Archive) المتمثل في النصوص والكتابات النقدية، و"الذخيرة الحية" (Repertoire) المتمثلة في الأداء الجسدي الحي والذاكرة الشفاهية. **Taylor, D. (2003). The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Duke University Press.**

وجمالية لإكمال الدائرة المسرحية. لقد تطور النقد من كونه مجموعة من القواعد المعيارية إلى حقل معرفي رحب تتعدد فيه المناهج والرؤى، لكنه ظل دائماً محتفظاً بوظيفته الأساسية: أن يكون ذلك الصوت الآخر الذي يحاور العرض المسرحي، فيضيئه ويكشف طبقاته المتعددة، ويضمن له البقاء حياً في الذاكرة وفي صلب النقاش الثقافي المجتمعي.

قائمة المصادر والمراجع

1. أرسطو. (د.ت). فن الشعر .ترجمة وتقديم : د. إبراهيم حمادة). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
2. إسماعيل، عز الدين. (1987). الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة .بيروت: دار العودة.
3. الباتيس، جوناثان. (2007). العبقرية: شكسبير والحياة الإبداعية) .ترجمة : محمد عناني). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
4. بريخت، برتولت. (1972). حول المسرح) .ترجمة: إبراهيم الخطيب). بيروت: دار التنوير.
5. الراعي، علي. (1979). المسرح في الوطن العربي .الكويت: عالم المعرفة.
6. مندور، محمد. (1963). النقد المنهجي عند العرب .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
7. مندور، محمد. (1997). في الميزان الجديد .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
8. ويلسون، إدوين، وغولد فارب، ألفين. (2010). مدخل إلى المسرح عبر التاريخ .)ترجمة: ماري إلياس وشوقي جلال). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
9. Carlson, M. (1993). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University

Press.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

المحاضرة الثانية

المحاضرة الثانية: وظائف النقد ومهام الناقد المسرحي

مقدمة

بعد أن استعرضنا في محاضرتنا السابقة الرحلة التاريخية لمفهوم النقد المسرحي، ننتقل الآن إلى قلب الممارسة النقدية ذاتها، لنسبر أغوار وظائفها المتشعبة ونحدد المهام الدقيقة الملقاة على عاتق من يمارسها. إن الناقد المسرحي ليس مجرد مشاهد متميز أو صاحب ذوق رفيع، بل هو فاعل ثقافي بامتياز، تتقاطع في ممارسته أدوار متعددة تجعل من كتابته فعلاً ضرورياً لإكمال الدائرة الإبداعية. تهدف هذه المحاضرة إلى تفكيك هذه الأدوار، والانتقال من السؤال "ما هو النقد؟" إلى السؤال الأكثر إلحاحاً "ماذا يفعل النقد؟"، وذلك عبر استكشاف وظائفه الأساسية التي تتراوح بين التحليل والتفسير والتقويم والتوجيه، وصولاً إلى تحديد المهام الأخلاقية والمعرفية التي تشكل ميثاق الشرف غير المكتوب للناقد المسرحي الجاد والملتزم.

الوظائف المتعددة للنقد المسرحي

لا يمكن اختزال النقد في وظيفة واحدة، بل هو مجموعة من الوظائف المتكاملة التي تشكل في مجملها دوره الفعال في المشهد المسرحي. تأتي في مقدمة هذه الوظائف الوظيفة التفسيرية والتحليلية .فالعرض المسرحي، كما أسلفنا، نص مركب ومعقد، يتألف من طبقات دلالية متعددة. مهمة الناقد الأولى هي أن يكون بمثابة "قارئ نموذجي" لهذا العرض، فيقوم بتفكيك أنظمته العلاماتية المختلفة - من اللغة المنطوقة إلى حركة الجسد، ومن تصميم الإضاءة إلى دلالات الموسيقى - ويكشف عن العلاقات الخفية والظاهرة التي تربط بين هذه العناصر. إنه لا يكتفي بالقول "ماذا حدث"، بل يسعى للإجابة عن "كيف ولماذا حدث"، موضحاً الرؤية الفكرية والجمالية التي يطرحها المخرج وفريق العمل. في هذا السياق، يقترب الناقد من

عمل المحلل السيميائي الذي يقرأ العلامات ويفك شفراتها، ليقدم للجمهور خريطة دلالية تساعده على فهم أعمق للتجربة التي شاهدها[6].

تليها مباشرة الوظيفة التقويمية ،وهي الوظيفة الأكثر ارتباطاً في الذهن الشائع بصورة الناقد. غير أن التقويم هنا ليس مجرد إصدار حكم قيمة انطباعي بالقول "أعجبني" أو "لم يعجبني". بل هو عملية معقدة تستلزم بناء هذا الحكم على معايير واضحة ومبررات منطقية. قد تكون هذه المعايير جمالية (تتعلق بمدى التماسك الفني للعرض)، أو فكرية (تتعلق بعمق القضية التي يطرحها)، أو اجتماعية (تتعلق بمدى ارتباطه بواقعه). تتجلى براعة الناقد في قدرته على تحديد مواطن القوة والضعف في العرض، ومقارنته بأعمال أخرى في سياقه، سواء كانت أعمالاً مشابهة أو أعمالاً سابقة لنفس المبدعين، مما يضع العمل في منظور أوسع ويساعد على تقييمه بشكل أكثر موضوعية. ويواجه الناقد المعاصر هنا تحدياً كبيراً في ظل غياب "قواعد" مطلقة كما في العصر الكلاسيكي، مما يفرض عليه في كل مرة بناء أو اختيار معياره الخاص والمناسب لطبيعة العرض الذي أمامه.[7]

من رحم الوظيفتين السابقتين، تنبثق الوظيفة التوجيهية والإرشادية .فالنقد، عندما يكون بناءً ومسؤولاً، يلعب دوراً توجيهياً فعالاً على مستويين. على مستوى الجمهور، يساهم النقد في تنمية الذائقة الفنية وتدريب عين المشاهد على التقاط التفاصيل الدقيقة والقيم الجمالية، محولاً إياه من مجرد مستهلك للفرجة إلى متلقٍ واعٍ ونشط. وعلى مستوى المبدعين، يمكن للنقد أن يقدم اقتراحات بناءة وملاحظات دقيقة تساعدهم على تطوير أدائهم المستقبلي، دون أن

[6] انظر مفاهيم "النص الأدائي" و"سيميائيات المسرح" في Elam, Keir. (2002). The Semiotics of Theatre and Drama. (2nd ed.). Routledge.

[7] يناقش رالف كوهن أزمة المعايير في النقد المعاصر وأهمية "التعددية النقدية" في كتابه: كوهن، رالف. (2002). مستقبل النقد الأدبي. (ترجمة: د. فاضل ثامر). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

يتحول إلى وصي أو معلم. كما أن تراكم الكتابات النقدية حول ظاهرة مسرحية معينة أو حركة فنية ما يساهم في توجيه مسار هذه الحركة وتحديد ملامحها. وبجانب هذه الوظائف، يقوم النقد بوظيفة توثيقية وتأريخية لا غنى عنها؛ فهو يحفظ أثر العروض المسرحية، الفن الزائل بطبيعته، ويحولها إلى وثيقة مكتوبة تشكل جزءاً من ذاكرة المسرح وتاريخه، مما يسمح للباحثين والأجيال القادمة بدراستها وتحليلها.

أخيراً، لا يمكن إغفال الوظيفة التعليمية ووظيفة الوساطة .فالكتابة النقدية الرصينة هي بحد ذاتها فعل تثقيفي، يعرّف الجمهور العام بالمدارس المسرحية المختلفة، ويشرح المصطلحات الفنية، ويربط العرض المسرحي بسياقات فكرية وثقافية أوسع. وبهذا، يعمل الناقد كوسيط أو جسر حيوي يصل بين عالم المبدع المعقد والمتخصص، وعالم المتلقي الباحث عن المتعة والفهم، مسهلاً عملية التواصل بين طرفي المعادلة المسرحية، ومؤكداً أن المسرح ليس مجرد ترفيه، بل هو شكل من أشكال المعرفة.

ميثاق الناقد المسرحي: مهام ومسؤوليات

لكي يتمكن النقد من أداء وظائفه المتعددة بفعالية، يتوجب على من يمارسه، أي الناقد المسرحي، أن يلتزم بمجموعة من المهام والمسؤوليات التي تشكل جوهر حرفته وأخلاقياتها. تبدأ هذه المهام قبل المشاهدة، وتستمر خلالها، وتبلغ ذروتها في فعل الكتابة، ولا تنتهي إلا بالسعي الدائم نحو تطوير الذات. إن المهمة الأولى هي التحضير والمشاهدة الفاحصة؛ فالناقد الجاد لا يذهب إلى المسرح كصفحة بيضاء، بل يسعى للقراءة المسبقة للنص المسرحي إن كان متاحاً، ويجمع معلومات أساسية حول سياق العرض ومبدعيه. وأثناء المشاهدة، تكون حواسه كلها في حالة يقظة، لا لتلقي الانطباع العام فحسب، بل لتسجيل الملاحظات الدقيقة حول كل تفاصيل الأداء، من حركة الممثلين إلى تغير الإضاءة، وهو ما يتطلب تركيزاً وانتباهاً استثنائيين.

تأتي بعد ذلك مهمة التحليل والتفسير العميق ،حيث تتحول الملاحظات الأولية إلى بنية تحليلية متماسكة. هنا يطبق الناقد أدواته المعرفية وخبرته المنهجية لتفكيك بنية العرض، واستكشاف الدلالات المتعددة، وربط العمل بسياقاته الفنية والثقافية والاجتماعية. هذه هي اللحظة التي تتحول فيها المشاهدة إلى معرفة، والانطباع إلى رؤية. وتتطلب هذه العملية قدرة على التقويم الموضوعي والمنصف ،وهي من أصعب مهام الناقد. فالمطلوب منه أن يوازن بين ذوقه الشخصي وبين المعايير الموضوعية، وأن يقدر الجهد الإبداعي المبذول حتى لو لم يتفق مع نتائجه، وأن يتحرى العدل والإنصاف في أحكامه، مبتعداً كل البعد عن التحيز أو التجريح الشخصي الذي يهبط بالنقد من مستوى الحوار الفكري إلى مستوى المشاحنات الشخصية.[8]

تتوج كل هذه الجهود في مهمة الكتابة النقدية الواضحة والمقنعة .فالنقد لا يوجد إلا عندما يكتب. وهنا، يجب على الناقد أن يمتلك لغة دقيقة وقادرة على التعبير عن الأفكار المعقدة بوضوح وجاذبية، وأن ينظم أفكاره بشكل منطقي ومتسلسل، مدعماً آراءه وأحكامه بحجج وبراهين مستمدة من العرض نفسه. فالكتابة النقدية الجيدة هي التي تأخذ القارئ في رحلة فكرية ممتعة ومقنعة، تجعله يرى العرض بعيون جديدة. ويقع على عاتق الناقد هنا التزام صارم بأخلاقيات المهنة ،وعلى رأسها الأمانة الفكرية، والنزاهة، واحترام حرية الإبداع، والسعي الدائم نحو الحقيقة والموضوعية قدر الإمكان.

وأخيراً، فإن كل هذه المهام تبقى ناقصة ما لم تقترن بمهمة مستمرة لا تتوقف، وهي التطوير الذاتي المستمر .فالناقد المسرحي لا يمكن أن يتجمد عند حدود معرفته، فالفن المسرحي في تطور دائم، والنظريات النقدية تتجدد باستمرار. لذا، يجب عليه أن يكون قارئاً نهماً للدراسات

---

[8] يؤكد منظرو أخلاقيات النقد على ضرورة الفصل بين العمل وصاحبه، والتركيز على تحليل النص أو العرض بدلاً من الهجوم على شخص المبدع.

النظرية، ومشاهدةً دائباً لأحدث العروض المسرحية، ومشاركاً فعالاً في الحوارات والندوات والمؤتمرات، ليظل قادراً على مواكبة عصره وفنه، وتقديم قراءات نقدية متجددة ومؤثرة.

خاتمة

إن وظائف النقد ومهام الناقد المسرحي، كما رأينا، تتكامل لتجعل من النقد فعالية ضرورية وحيوية لتطور المسرح وازدهاره. فالناقد، في صورته المثلى، ليس مجرد قاضٍ يصدر الأحكام، بل هو محلل ومفسر، ومؤرخ وموثق، وموجه ومعلم، ووسيط ثقافي. إنه ذلك الشريك الضروري للمبدع، الذي يساهم بوعيه وثقافته وقلمه في إضاءة طريق الإبداع المسرحي، وتعميق تواصله مع الجمهور، وترسيخ مكانته كفن رفيع وضروري للمجتمع.

قائمة المصادر والمراجع

1. الراعي، علي. (1999). فنون الكوميديا: من الأريستوفانية إلى نجيب الريحاني . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
2. سلام، محمد زغلول. (د.ت). تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري .القاهرة: دار المعارف.
3. غنيمي هلال، محمد. (1997). النقد الأدبي الحديث .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
4. كوهن، رالف. (2002). مستقبل النقد الأدبي) .ترجمة: د. فاضل ثامر). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
5. يقطين، سعيد. (2005). تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير .بيروت: المركز الثقافي العربي.
6. Bentley, E. (1967). *The Playwright as Thinker: A Study of Drama*

in Modern Times. Harcourt Brace Jovanovich.

Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. Vintage. .7

Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Translated by .8
Karen Jürs-Munby). Routledge.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. .9
Routledge.

States, B. O. (1985). *Great Reckonings in Little Rooms: On the* .10
Phenomenology of Theater. University of California Press.

المحاضرة الثالثة

المحاضرة الثالثة: عناصر العرض المسرحي

مقدمة

بعد أن تناولنا في المحاضرات السابقة ماهية النقد المسرحي ووظائفه، ننتقل الآن لتشريح موضوعه الأساسي، ألا وهو "العرض المسرحي". لا يمكننا مقاربة أي عمل نقدي دون فهم دقيق للمادة التي نتعامل معها. فالعرض المسرحي ليس كياناً بسيطاً أو أحادي البعد، بل هو كلٌّ عضوي مركب، أشبه بكائن حي يتنفس على الخشبة، ويتشكل من تفاعل وتضافر مجموعة من العناصر والأنظمة الفنية المتداخلة. تهدف هذه المحاضرة إلى تفكيك هذا الكل المركب، والغوص في مكوناته الأساسية، وتحليل دور كل عنصر على حدة، ليس كجزر منعزلة، بل كخيوط متناغمة في نسيج واحد، تتفاعل فيما بينها لتنتج في النهاية تلك التجربة الفريدة، الحسية والفكرية والجمالية، التي نسميها مسرحاً.

النص المسرحي (الدراما): المخطط الأولي للفعل

يحتل النص المسرحي، أو الدراما، مكانة تاريخية مركزية في المسرح الغربي، حيث يُنظر إليه غالباً كنقطة الانطلاق أو "المخطط الأولي" الذي يُبنى عليه العرض. لكن يجب أن نناقش هذه المركزية بحذر؛ فالنص المسرحي ليس مجرد قطعة أدبية تُقرأ، بل هو، كما يصفه بعض المنظرين، "أدب غير مكتمل" لا تتحقق كينونته إلا من خلال الأداء الحي. تتجلى طبيعته الأدائية في مكوناته الأساسية؛ فالفكرة والموضوع لا يُقدمان عبر السرد المباشر، بل يتجسدان من خلال الصراع الدرامي الذي هو جوهر المسرح، والذي يتطور عبر حبكة مبنية بعناية. وتتحرك هذه الحبكة من خلال الشخصيات التي ليست مجرد أسماء على ورق، بل هي مشاريع لأفعال وأقوال، يكشف الحوار عن دواخلها وعلاقاتها المتشابكة. ويُعد الحوار المسرحي لغة الفعل بامتياز، فهو يدفع الأحداث إلى الأمام ويكشف عن طبقات الشخصية في آن واحد. وحتى الإرشادات المسرحية التي قد تبدو هامشية، هي في الحقيقة دعوة مباشرة من المؤلف

إلى المخرج والممثل لتخيل وتنفيذ الفعل في زمان ومكان محددين[9]. ومع ذلك، فإن المسرح المعاصر قد شهد تحولاً كبيراً عن هذه النظرة التي تضع النص في القمة؛ ففي "مسرح ما بعد الدراما (Postdramatic Theatre) "وظواهر المسرح الجسدي والارتجالي، قد يتراجع النص المكتوب مسبقاً أو يغيب تماماً، ليصبح العرض نتاج عملية إبداع جماعي (Devising)يكون فيها جسد الممثل والفضاء البصري هما النص الحقيقي للعرض.[10]

الإخراج المسرحي: وعي العرض ومبدعه الموحد

إذا كان النص هو المخطط، فإن الإخراج هو عملية البناء والتشييد التي تحول هذا المخطط إلى صرح حي. لقد ظهر المخرج كفنان مستقل ومحوري في أواخر القرن التاسع عشر، ليصبح منذ ذلك الحين العقل المبدع والوعي الموحد للعرض المسرحي. الإخراج ليس مجرد عملية تنسيق إداري، بل هو فعل فني وتأويلي بامتياز. فالمخرج هو أول ناقد للنص، حيث يقوم بقراءته وتفكيكه وتكوين رؤية إخراجية خاصة به، وهي التفسير الفكري والجمالي الذي سيقدم من خلاله العمل للجمهور. هذه الرؤية هي التي تحدد الأسلوب العام للعرض (واقعياً كان أم رمزياً أم ملحمياً)، وهي التي تضمن التناغم والانسجام بين جميع العناصر الأخرى. فالمخرج هو الذي يوجه الممثلين، ويتعاون مع مصمم السينوغرافيا، ويختار الموسيقى والإضاءة، ويتحكم في إيقاع العرض وتدفقه، ليصهر كل هذه الفنون المتباينة في بوتقة فنية

---

[9] **انظر التحليل المفصل لعناصر المسرحية في: القط، عبد القادر. (1978). من فنون الأدب: المسرحية. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.**

[10] **يناقش هانز تيس ليمان هذا التحول باستفاضة في كتابه .(2006) .Lehmann, H. T :**
Postdramatic Theatre. (Translated by Karen Jürs-Munby). Routledge.

واحدة متماسكة تعبر عن رؤيته. وبهذا المعنى، يمكن القول إن العرض المسرحي هو "نص المخرج" بقدر ما هو "نص المؤلف".[11]

التمثيل (الأداء): الجسد الحي كأداة للمعنى

في قلب التجربة المسرحية يقف الممثل، فهو العنصر الأكثر حيوية وتأثيراً، وهو الوسيط الذي تمر عبره كل المعاني لتصل إلى الجمهور. الأداء التمثيلي ليس مجرد محاكاة أو تقليد، بل هو فن معقد يستخدم فيه الممثل كيانه كله - صوته وجسده وعاطفته وفكره - كأداة إبداعية. فصوت الممثل ليس فقط وسيلة لنقل الحوار، بل هو أداة موسيقية قادرة على التعبير عن أدق الانفعالات عبر التحكم في النبرة والإلقاء وطبقة الصوت .وجسده ليس مجرد حامل للشخصية، بل هو لغة بحد ذاتها، تتحدث من خلال الإيماءات والتعبيرات الوجهية واستخدام الفضاء المسرحي .إن قدرة الممثل على التقمص والوصول إلى فهم عميق لدوافع شخصيته النفسية والاجتماعية هي ما يمنح الأداء صدقيته وقوته. وقد تطورت مدارس كثيرة لتنظير هذا الفن، من واقعية ستانسلافسكي التي تبحث عن "الحقيقة الانفعالية" الداخلية[12]، إلى تغريب بريخت الذي يطالب الممثل بأن يعرض الشخصية بدلاً من أن يتقمصها، ليحافظ على المسافة النقدية لدى الجمهور.

---

[11] **يصف بيتر بروك هذه القدرة الإبداعية للمخرج بقوله الشهير: "أستطيع أن آخذ أي فضاء فارغ وأسميه خشبة مسرح. يسير رجل عبر هذا الفضاء بينما يراقبه شخص آخر، وهذا كل ما هو مطلوب لوقوع فعل مسرحي** ". Brook, P. (1995). The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. Touchstone, p. 9.

[12] **انظر** : Stanislavski, C. (1989). An Actor Prepares. (Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood). Routledge.

السينوغرافيا: كتابة الفضاء وتأثيث المعنى

السينوغرافيا، في أصلها اللغوي، تعني "كتابة الخشبة"، وهذا التعريف أبعد ما يكون عن اعتبارها مجرد خلفية تزيينية. فالسينوغرافيا هي عنصر فاعل يشارك في إنتاج المعنى وتشكيل عالم المسرحية وتأطير التجربة الجمالية للمتلقي. وهي تشمل كل ما هو مرئي على الخشبة، بدءاً من الديكور الذي يرسم ملامح المكان ويحدد البيئة الاجتماعية والاقتصادية للشخصيات، ومروراً بالإضاءة التي لم تعد مجرد وسيلة للإنارة، بل أصبحت أداة تشكيلية ونفسية قادرة على نحت الفضاء، وتركيز الانتباه، وخلق الأجواء المختلفة من الفرح إلى الرعب. كما تشمل الأزياء التي لا تحدد فقط العصر والمكانة الاجتماعية، بل تكشف أيضاً عن سمات الشخصية وحالتها النفسية. ولا ننسى الإكسسوارات والمكياج ،فكل عنصر مرئي على الخشبة هو علامة بصرية محملة بالدلالات التي يتوجب على الناقد قراءتها وتفسيرها كجزء لا يتجزأ من لغة العرض.[13]

الموسيقى والمؤثرات الصوتية: البعد المسموع للعرض

إلى جانب العالم المرئي، يبني العرض المسرحي عالماً مسموعاً لا يقل عنه أهمية. فالموسيقى والمؤثرات الصوتية ليستا مجرد حِلية تضاف إلى العرض، بل هما عنصران أساسيان في بناء الجو العام، وتكثيف الانفعالات، وتحديد إيقاع الأحداث. يمكن للموسيقى أن تكون تعليقاً على الفعل، أو معززة للحالة النفسية للشخصيات، أو رابطاً بين المشاهد المختلفة، بل قد تكون أحياناً شخصية من شخصيات المسرحية، خاصة في المسرح الغنائي. وكذلك المؤثرات الصوتية،

---

[13] **يقدم قاموس باتريس بافيس تعريفات وتحليلات دقيقة لمكونات السينوغرافيا المختلفة ودورها السيميائي** . Pavis, P. (1998). Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press.

سواء كانت طبيعية (صوت ريح أو مطر) أو مصطنعة، فإنها تساهم في تعزيز الإيهام بالواقع، أو على العكس، في خلق تأثيرات غرائبية ومقلقة تخدم الرؤية الفنية للعرض.

الجمهور والفضاء المسرحي: شركاء في الإبداع

أخيراً، نصل إلى عنصرين حيويين غالباً ما يتم إغفالهما عند الحديث عن "صناعة" العرض، وهما الجمهور والفضاء الذي يجمعه مع الممثلين. إن الجمهور ليس مجرد متلقٍ سلبي، بل هو الطرف الثاني الأساسي في المعادلة المسرحية، وشريك فعال في إنتاج المعنى. فالعرض لا يكتمل إلا بحضوره وتفاعله. إن طاقة الجمهور، ضحكاته، صمته، توتره، تصفيقه، كلها تشكل "حلقة تغذية راجعة" حية تؤثر بشكل مباشر على أداء الممثلين وعلى إيقاع العرض بأكمله. فكل عرض هو حدث فريد لا يتكرر، لأن جمهوره يتغير في كل ليلة[14]. ويرتبط دور الجمهور ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الفضاء المسرحي؛ فالعلاقة بين الخشبة والصالة ليست مجرد علاقة معمارية، بل هي علاقة تحدد طبيعة التجربة المسرحية. فالمسرح الإيطالي التقليدي (مسرح العلبة) يخلق فصلاً واضحاً وإيهاماً بالجدار الرابع، بينما المسرح الدائري أو المفتوح يضع الممثل والجمهور في فضاء مشترك، مما يخلق علاقة أكثر حميمية ومباشرة. إن اختيار الفضاء هو قرار فني يؤثر على كل شيء، من أسلوب التمثيل إلى طريقة التلقي.

خاتمة

في نهاية هذا التشريح لعناصر العرض المسرحي، يجب أن نؤكد مرة أخرى أنها ليست مكونات منفصلة يمكن تقييم كل منها بمعزل عن الأخرى. إن نجاح العرض المسرحي يكمن في قدرة المخرج على صهر كل هذه العناصر في وحدة عضوية متماسكة ومتناغمة، حيث يخدم كل عنصر الرؤية الكلية للعرض. ومهمة الناقد المسرحي الجيد هي أن يمتلك القدرة على رؤية

---

[14] **انظر تحليل دور الجمهور كمنتج ومشارك في** : **Bennett, Susan. (1997). Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. (2nd ed.). Routledge.**

الخيط والنسيج في آن واحد؛ أن يحلل كل عنصر على حدة ليكشف عن آليات اشتغاله، وفي الوقت نفسه، أن يدرك كيف تتفاعل هذه الخيوط معاً لتشكل تلك اللوحة الفنية المتكاملة التي تؤثر في وعي المتلقي ووجدانه.

قائمة المصادر والمراجع

1. القط، عبد القادر. (1978). من فنون الأدب: المسرحية. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
2. الحكيم، توفيق. (1982). فن الأدب. القاهرة: مكتبة الآداب.
3. جبر، جميلة. (2001). السينوغرافيا والديكور المسرحي. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
4. عون، شريف. (1998). المسرح وفنونه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5. نجيب، أحمد. (1985). فن التمثيل. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6. Bennett, Susan. (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. (2nd ed.). Routledge.
7. Brook, P. (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. Touchstone.
8. Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Translated by Karen Jürs-Munby). Routledge.
9. Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press.
10. Stanislavski, C. (1989). *An Actor Prepares*. (Translated by

Elizabeth Reynolds Hapgood). Routledge.

المحاضرة الرابعة

المحاضرة الرابعة: مرتكزات العرض المسرحي.. آليات اشتغال المخرج المسرحي

مقدمة

بعد أن قمنا في المحاضرة السابقة بتشريح العرض المسرحي إلى عناصره الأولية، ننتقل الآن للتركيز على القوة الموحِّدة التي تصهر هذه العناصر في بوتقة واحدة، ألا وهو "الإخراج المسرحي". يُعد المخرج المسرحي، بمفهومه الحديث الذي تبلور في أواخر القرن التاسع عشر، القائد الفني للعرض ومهندسه الأول. فهو الذي يمتلك القدرة على تحويل الكلمات الصامتة على الورق، أو الأفكار المجردة في الذهن، إلى واقع حي وملموس يتنفس على خشبة المسرح. تعنى هذه المحاضرة باستكشاف قطبين متكاملين في عالم المخرج: أولاً، مرتكزات العرض المسرحي الناجح ،أي المبادئ والقيم الأساسية التي يقوم عليها أي عمل مسرحي مؤثر ومكتمل فنياً. وثانياً، آليات اشتغال المخرج ،أي الخريطة العملية والمنهجية التي يتبعها، خطوة بخطوة، منذ اللحظة التي يواجه فيها النص أو الفكرة، وحتى ليلة الافتتاح. إن فهم هذين القطبين يمنحنا كدارسين ونقاد القدرة على تقييم عمل المخرج ليس فقط من خلال نتيجته النهائية، بل أيضاً من خلال العملية الإبداعية المعقدة التي أدت إلى هذه النتيجة.

مرتكزات العرض المسرحي الناجح

لا يمكن الحكم على عرض مسرحي بالنجاح أو الفشل بناءً على معيار واحد، بل إن نجاحه هو محصلة لتحقق مجموعة من المرتكزات الأساسية التي تشكل عموده الفقري. يأتي على رأس هذه المرتكزات وجود رؤية إخراجية واضحة .هذه الرؤية هي البصمة الفكرية والجمالية للمخرج، وهي إجابته عن السؤال الجوهري: "لماذا أقدم هذا العمل الآن؟ وكيف؟". تنبع هذه الرؤية من فهم عميق للنص أو الفكرة المركزية، وتتجاوز مجرد سرد الأحداث لتصل إلى بلورة مفهوم أو رسالة أساسية، وتحديد أسلوب فني مميز (Style) يلون كل عناصر العرض. بدون رؤية

واضحة، يصبح العرض مجرد تجميع لعناصر متنافرة، مهما كانت متقنة كل على حدة. فالرؤية هي الخيط الذهني الذي ينتظم كل حبات العقد المسرحي.

يترتب على هذه الرؤية المرتكز الثاني، وهو التماسك والوحدة العضوية .فالعرض الناجح هو الذي يحقق تناغماً كاملاً بين جميع مكوناته، حيث يبدو كل عنصر (من أداء الممثلين، إلى تصميم الديكور، إلى لون الإضاءة، إلى نغمة الموسيقى) وكأنه ينبع بالضرورة من الرؤية الكلية ويخدمها. هذا التماسك يخلق إيقاعاً متوازناً للعرض، ويتجنب أي شعور بالنشاز أو التنافر الذي قد يكسر حالة الاندماج لدى المتلقي. إنه تحقيق لما يمكن تسميته بـ "العمل الفني المتكامل ،(Gesamtkunstwerk) "حيث لا يمكن فصل أي عنصر دون أن يختل البناء كله[15]. ويرتبط هذا بالمرتكز الثالث، الأصالة والإبداع .فالنقد لا يبحث فقط عن عرض متقن، بل عن عرض يضيف جديداً، سواء في معالجته لنص كلاسيكي معروف، أو في طرحه لموضوع معاصر. الأصالة لا تعني بالضرورة ابتداع أشكال لم يسبق إليها أحد، بل هي القدرة على تقديم رؤية شخصية فريدة وتجنب الحلول السهلة والمستهلكة، وترك بصمة فنية خاصة تميز عمل هذا المخرج عن غيره.

إن كل هذه المرتكزات الداخلية تظل ناقصة ما لم تحقق هدفها الأسمى، وهو التأثير في المتلقي . فالمسرح فن تواصلي بطبيعته، ونجاح العرض يقاس في النهاية بقدرته على جذب انتباه الجمهور، وإثارة اهتمامه الفكري والعاطفي، وترك أثر دائم في ذهنه ووجدانه بعد مغادرة الصالة. هذا التأثير لا يعني بالضرورة إعجاب الجمهور، فقد يكون التأثير في شكل صدمة أو إثارة للجدل، كما أراد أنطونان آرتو في "مسرح القسوة"[16]. المهم هو أن يحدث فعل التواصل، وأن يخرج

---

[15] مفهوم "العمل الفني المتكامل" صاغه ريتشارد فاغنر في سياق الأوبرا، لكنه أصبح يستخدم على نطاق واسع في دراسات المسرح لوصف التكامل المثالي بين الفنون المختلفة داخل العرض الواحد.

[16] آرتو، أنطونان. (1985). المسرح وقرينه. (ترجمة: سامية أسعد). القاهرة: الهيئة المصرية العامة

المتلقي من المسرح مختلفاً ولو قليلاً عما كان عليه قبل دخوله. وهذا يقودنا إلى مرتكز القصدية والمعنى؛ فالعرض المسرحي، حتى في أكثر أشكاله تجريداً أو عبثية، يجب أن ينطلق من قصدية ما، وأن يثير تساؤلات ويحفز على التفكير. وأخيراً، كل هذه القيم الفكرية والجمالية تحتاج إلى أساس متين من الإتقان الحرفي؛ فالرؤى العظيمة قد تضيع بسبب أداء تمثيلي ضعيف، أو تنفيذ رديء للسينوغرافيا، أو إدارة تقنية غير احترافية. الإتقان الحرفي هو الوعاء الذي تُصَب فيه الرؤية الإخراجية لتصل إلى الجمهور في أبهى صورها.

آليات اشتغال المخرج المسرحي: من الفكرة إلى الخشبة

إن عملية الإخراج هي رحلة طويلة ومعقدة يمكن تقسيمها إلى مراحل متداخلة، لكل منها مهامها وتحدياتها. تبدأ هذه الرحلة قبل وقت طويل من أول تدريب، في مرحلة ما قبل التدريبات أو التحضير .هذه هي المرحلة الفكرية بامتياز، حيث يقوم المخرج باختيار النص أو تطوير الفكرة التي سيعمل عليها. ثم يبدأ في عملية تحليل معمقة للنص، لا تكتفي بفهم القصة، بل تغوص في بنيته الدرامية، ودوافع شخصياته، وموضوعاته الفلسفية، ودلالاته الرمزية. من رحم هذا التحليل، تتشكل الرؤية الإخراجية التي تحدثنا عنها. وبعد بلورة الرؤية، يبدأ المخرج في ترجمتها إلى تصورات عملية، فيضع بالتعاون مع فريق المصممين الخطوط العريضة للسينوغرافيا والإضاءة والأزياء. ومن أهم منجزات هذه المرحلة هو إعداد ما يعرف بـ "دفتر الإخراج ،(Regiebuch) "وهو بمثابة الكتاب المقدس للعرض، حيث يدون فيه المخرج تحليله للنص، وملاحظاته، وتوزيع الحركة المقترح، وتصميم الإضاءة والصوت، وكل تفصيل يتعلق برؤيته. هذا الدفتر هو الخريطة التي سيقود بها المخرج فريقه خلال رحلة التدريبات.[17]

للكتاب.

[17] تقدم المخرجة البريطانية كيتي ميتشل دليلاً عملياً مفصلاً لهذه المرحلة في كتابها .Mitchell, K :

تنتقل الرؤية بعد ذلك من الورق إلى الواقع في مرحلة التدريبات (البروفات ،(وهي المختبر الذي يتم فيه اختبار الأفكار وتجسيدها. تبدأ هذه المرحلة عادة بـ "قراءة الطاولة"، حيث يجتمع المخرج مع الممثلين لقراءة النص ومناقشة فهمهم له وتوحيد الرؤية حوله. ثم تنتقل التدريبات إلى الفضاء المسرحي، حيث يبدأ المخرج في تحديد حركة الممثلين ،(Blocking) ورسم علاقاتهم المكانية بما يخدم المعنى الدرامي. وتخصص مساحة كبيرة من وقت التدريبات لمساعدة الممثلين على بناء شخصياتهم ،والغوص في أعماقها، وفهم دوافعها، وهو ما يتطلب من المخرج أن يكون ملماً بأساليب التمثيل المختلفة، وأن يمتلك مهارات نفسية وتحليلية عالية. كما يعمل المخرج خلال هذه المرحلة على إدارة إيقاع العرض والتحكم في درجة التوتر الدرامي، والعمل على وضوح الحوار والإلقاء. إن قاعة التدريب هي فضاء للاكتشاف والتجريب والخطأ، حيث يتم دمج عناصر العرض المختلفة تدريجياً، وحل المشكلات الإبداعية والتقنية التي تطرأ بشكل يومي.

تبلغ الرحلة ذروتها في مرحلة التدريبات النهائية والعرض .وهنا، تنتقل البروفات من التركيز على الممثل إلى التركيز على الصورة الكلية. ففي التدريبات التقنية ،يتم ضبط كل تفصيل يتعلق بالإضاءة والصوت وتغييرات الديكور بدقة متناهية. ثم تأتي التدريبات على الملابس ،(Dress Rehearsals) وهي محاكاة كاملة للعرض كما سيقدم للجمهور، حيث يتم دمج كل العناصر (التمثيل، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، الأزياء) معاً لأول مرة. وقد تسبق ليلة الافتتاح بعض العروض التجريبية أمام جمهور محدود، للحصول على ردود فعل حية وإجراء التعديلات النهائية. وبمجرد انطلاق العرض، ينتقل جزء من مسؤولية المخرج إلى مدير الخشبة، لكن المخرج الجيد يظل يراقب العروض الأولى لضمان الحفاظ على جودة العمل وإيقاعه.

(2009). The Director's Craft: A Handbook for the Theatre. Routledge.

نماذج المخرجين: بين خدمة النص وخلقه

لا يتبع كل المخرجين نفس الآلية أو الفلسفة، ويمكن التمييز بشكل عام بين نماذج مختلفة لدور المخرج. هناك المخرج المفسر ،(Interpreter Director) الذي يرى أن مهمته الأساسية هي خدمة النص الأصلي للمؤلف وتقديمه بأمانة، مع السعي لإيجاد أفضل السبل لتجسيد رؤية المؤلف على الخشبة. وعلى النقيض منه، يقف المخرج المؤلف Auteur) ،(Directorالذي يتعامل مع النص المسرحي (أو أي مادة أخرى) كمجرد مادة خام لتشكيل رؤيته الشخصية، وقد يقوم بتفكيك النص أو إعادة كتابته أو دمجه مع نصوص أخرى ليخلق عملاً جديداً يحمل بصمته هو بالدرجة الأولى. وبين هذين النموذجين، يظهر المخرج المتعاون ،(Collaborative Director) الذي لا ينطلق من نص جاهز، بل يعمل مع الممثلين وفريق العمل في عملية إبداع جماعي (Devising) لتطوير العرض من خلال الارتجال والبحث والتجريب. إن فهم النموذج الذي ينتمي إليه المخرج يساعد الناقد على تقييم عمله بناءً على أهدافه ومنطلقاته الصحيحة.

خاتمة

في نهاية المطاف، يتضح لنا أن دور المخرج المسرحي يتجاوز كونه مجرد منسق للعناصر، ليصبح فناناً مبدعاً ومفكراً، يمتلك رؤية وقدرة على القيادة، ومعرفة تقنية ومهارات تواصلية. إنه الشخص الذي يحمل على عاتقه مسؤولية تحويل الأفكار المجردة والنصوص الصامتة إلى تجربة حية، مؤثرة، وغنية بالمعنى. إن فهم مرتكزات العرض الناجح، وتتبع آليات اشتغال المخرج خطوة بخطوة، يمنح الناقد الأدوات اللازمة لتقديم تحليل نقدي عميق ومنصف، لا يقيم المنتج النهائي فحسب، بل يقدر أيضاً حجم الجهد الفكري والإبداعي الذي يقف وراءه.

قائمة المصادر والمراجع

1. آرتو، أنطونان. (1985). المسرح وقرينه) .ترجمة: سامية أسعد). القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب.

2. بريخت، برتولت. (1979). الأورغانون الصغير للمسرح وقراءات أخرى) .ترجمة: كامل يوسف حسين). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
3. حمودة، عبد العزيز. (1998). المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك .الكويت: عالم المعرفة.
4. الخطيب، حسام. (1994). الأدب المقارن: منظورات ومناهج .دمشق: دار الفكر.
5. ستانسلافسكي، قسطنطين. (1970). حياتي في الفن) .ترجمة: دريني خشبة). القاهرة: دار المعارف.
6. Brook, P. (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. Touchstone.
7. Dean, A., & Carra, L. (1989). *Fundamentals of Play Directing*. Holt Rinehart & Winston.
8. Grotowski, J. (2002). *Towards a Poor Theatre*. (Edited by Eugenio Barba). Routledge.
9. Jones, R. E. (1969). *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. Theatre Arts Books.
10. Mitchell, K. (2009). *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. Routledge.

المحاضرة الخامسة

المحاضرة الخامسة: ملامح السينوغرافيا المسرحية من خلال التيارات الإخراجية العالمية

مقدمة

إذا كان المخرج هو وعي العرض، والممثل هو قلبه النابض، فإن السينوغرافيا هي جسده المرئي واللغة البصرية التي يتحدث بها. فالفضاء المسرحي ليس مجرد وعاء فارغ يحتضن الفعل الدرامي، بل هو عنصر فاعل يشارك في كتابة المعنى، ويشكل الجو العام، ويوجه فهم المتلقي وإحساسه. لم تعد السينوغرافيا، في المسرح الحديث والمعاصر، مجرد خلفية تزيينية أو محاكاة للمكان، بل أصبحت لغة مستقلة تتفاعل عضوياً مع الرؤية الإخراجية السائدة في كل تيار فني. تهدف هذه المحاضرة إلى القيام برحلة استكشافية عبر تاريخ التيارات الإخراجية الكبرى، لنتتبع كيف تطورت ملامح هذه اللغة البصرية، وكيف تحولت من مجرد "تأثيث" للمكان إلى "كتابة" للفضاء، ومن وظيفة الديكور إلى وظيفة الدراماتورجيا البصرية (Visual Dramaturgy).

مفهوم السينوغرافيا: من الزخرفة إلى الدراما

يحمل مصطلح "سينوغرافيا "،(Scenography) "في جذره الإغريقي، معنى "كتابة أو رسم الخشبة "،(skēnē-graphia) "وهو تعريف يكشف عن عمق وظيفته الدرامية التي تتجاوز مجرد الزخرفة. إنها فن وعلم تصميم وتشكيل الفضاء المسرحي بكل مكوناته المرئية، من الديكور والإضاءة والأزياء والإكسسوارات، وصولاً إلى المؤثرات البصرية الحديثة. وقد مرت السينوغرافيا برحلة تطور طويلة؛ ففي المسرح الإغريقي والروماني ،كانت المناظر بسيطة ورمزية، وتعتمد على مبنى "السكيني" الثابت والأقنعة. وفي العصور الوسطى ،تعددت المناظر (Mansions) لتمثل أماكن مختلفة في آن واحد. أما في عصر النهضة ،فقد أحدث اكتشاف قواعد المنظور ثورة بصرية، مما سمح بخلق إيهام بالعمق على المسارح المغلقة، وبلغ هذا الإبهار

البصري ذروته في المسرح الباروكي الذي احتفى بالفخامة والآليات المعقدة. لكن الثورة الحقيقية حدثت في أواخر القرن التاسع عشر، حين تحولت السينوغرافيا من كونها حرفة في يد رسام الديكور، إلى أداة فنية وفكرية في يد المخرج والمصمم، لتعبر عن رؤى جمالية وفلسفية عميقة.[18]

السينوغرافيا في التيارات الإخراجية الحديثة والمعاصرة

مع بزوغ كل تيار إخراجي جديد، كانت السينوغرافيا هي المرآة الأكثر وضوحاً التي تعكس تحولاته الفكرية والجمالية. ففي مسرح الواقعية والطبيعية نهاية القرن التاسع عشر، والذي ارتبط بأسماء مثل أندريه أنطوان في فرنسا وستانسلافسكي في روسيا، كانت وظيفة السينوغرافيا هي خلق إيهام كامل بالواقع. لقد أصبح الديكور نسخة طبق الأصل من البيئة التي تعيش فيها الشخصيات، بتفاصيلها الدقيقة التي تصل أحياناً إلى حد تعليق قطع لحم حقيقية على الخشبة كما فعل أنطوان. لم تكن هذه التفاصيل مجرد زخرفة، بل كانت تطبيقاً للفلسفة الحتمية التي ترى أن البيئة الاجتماعية والمادية تحدد مصير الإنسان. فالجدار الرابع الشهير لم يكن مجرد تقنية، بل كان إطاراً لعرض "شريحة من الحياة" أمام الجمهور وكأنهم يختلسون النظر إليها من ثقب مفتاح.[19]

جاءت الرمزية كرد فعل مباشر على هذه المادية المفرطة. فبدلاً من محاكاة الواقع الخارجي، سعت السينوغرافيا الرمزية إلى التعبير عن الواقع الداخلي، عن الحلم والروح والفكرة المجردة.

---

[18] **انظر التتبع التاريخي لتطور السينوغرافيا في** Baugh, C. (2013). Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century. (3rd ed.). Palgrave Macmillan.

[19] **جبر، جميلة. (2001). السينوغرافيا والديكور المسرحي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 45-51.**

وهنا يبرز اسمان ثوريان هما أدولف آبيا وجوردن كريج. لقد أعلن آبيا أن الضوء هو العنصر الأكثر روحانية وقدرة على التعبير، ودعا إلى استبدال المناظر المرسومة المسطحة ببنى معمارية ثلاثية الأبعاد (سلالم، منصات) يغمرها الضوء ليخلق فضاءً حياً يتناغم مع جسد الممثل وموسيقى العرض. أما كريج، فقد دعا إلى تبسيط جذري للديكور واستخدام شاشات متحركة ضخمة لخلق فضاءات مهيبة ومجردة. لقد حرر آبيا وكريج السينوغرافيا من وظيفتها الوصفية، وجعلا منها شعراً بصرياً ولغة رمزية قادرة على إثارة الروح بدلاً من خداع العين.[20]

استلهمت التعبيرية الألمانية في أوائل القرن العشرين هذه الثورة على الواقعية، لكنها دفعتها في اتجاه أكثر عنفاً وذاتية. فإذا كانت الواقعية تسعى لعرض الواقع كما هو، فإن التعبيرية سعت لعرضه كما يشعر به الفنان من الداخل، أي واقعاً مشوهاً ومنفراً يعكس القلق والصراع الداخلي. أصبحت السينوغرافيا التعبيرية تجسيداً لكابوس بصري: خطوط حادة ومائلة، منظور مشوه، ألوان صارخة، تلاعب حاد بين الظل والضوء، ومبانٍ تبدو وكأنها على وشك الانهيار. كان الهدف هو تجسيد الرؤية الذاتية المضطربة للبطل، والتعبير عن المشاعر العنيفة كالغضب والخوف واليأس في مواجهة عالم قاسٍ وآلي.

على النقيض من كل هذه التيارات التي سعت، بطرق مختلفة، إلى التأثير العاطفي على الجمهور، جاء المسرح الملحمي لبرتولت بريخت ليقدم سينوغرافيا عقلانية ونقدية. لم تكن وظيفة السينوغرافيا عند بريخت خلق الإيهام، بل تكسيره بشكل متعمد لتحفيز وعي الجمهور النقدي (تأثير التغريب). أصبحت الخشبة منصة لعرض الحجج وليست فضاءً للاندماج. تميزت سينوغرافيا بريخت بالبساطة والوظيفية: إضاءة بيضاء ساطعة تشبه إضاءة حلبة

---

[20] انظر تحليل رؤى آبيا وكريج في: كريج، إدوارد جوردن. (1999). فن المسرح. (ترجمة: دريني خشبة). القاهرة: المشروع القومي للترجمة. وأيضاً: آبيا، أدولف. (1999). الموسيقى وفن الإخراج المسرحي، العمل الفني الحي. (ترجمة: ماري إلياس ونبيل حفار). القاهرة: أكاديمية الفنون.

الملاكمة، إبقاء مصادر الإضاءة مرئية للجمهور، استخدام لافتات ونصوص مسقطة على شاشات لتعليق على الأحداث، وعناصر ديكور بسيطة ومجزأة يمكن تغييرها أمام الجمهور. كل شيء كان مصمماً ليقول للمشاهد: "أنت في مسرح، وهذا مجرد تمثيل لواقع يمكنك تغييره".[21]

أما مسرح العبث في منتصف القرن العشرين، فقد استخدم السينوغرافيا لتجسيد الفراغ الوجودي وغياب المعنى. فضاءات بيكيت المقفرة والجرداء - شجرة وحيدة في "في انتظار غودو"، أو أكوام من الرمل في "أيام سعيدة" - ليست مجرد أمكنة، بل هي استعارات بصرية قوية لحالة الإنسان المعاصر المحاصر في عالم لا معنى له. وكذلك فعل يونسكو حين جعل الأشياء تتكاثر بشكل سرطاني على الخشبة، كالكراسي الفارغة في مسرحية "الكراسي"، لتجسد ثقل الوجود المادي وغياب التواصل الإنساني الحقيقي. وفي المسرح الفقير لجيرزي غروتوفسكي، وصلت السينوغرافيا إلى درجة الصفر تقريباً. لقد دعا غروتوفسكي إلى التخلص من كل العناصر "غير الضرورية" - الديكور، الإضاءة المسرحية، الأزياء، والموسيقى - والتركيز فقط على جوهر المسرح: العلاقة الحية والمباشرة بين الممثل والجمهور في فضاء مشترك. أصبح جسد الممثل المدرب هو العنصر السينوغرافي الأساسي، وأي أدوات مستخدمة كانت بسيطة ومتعددة الوظائف.

وأخيراً، في مسرح ما بعد الدراما الذي ظهر في أواخر القرن العشرين، شهدنا انفجاراً لمفهوم السينوغرافيا. لم تعد السينوغرافيا خادمة للنص أو الممثل، بل أصبحت في كثير من الأحيان هي الحدث الرئيسي في العرض. تم تكسير كل الحدود التقليدية، وأصبح المسرح يستعير بحرية من الفنون البصرية وفن الأداء وفن التركيب .(Installation Art) أصبح

---

[21] بابل، أندريه. (1987). اتجاهات المسرح المعاصر. (ترجمة: سامية أحمد أسعد). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل الخاص ببريخت.

الاستخدام المكثف للتكنولوجيا، وخصوصاً الفيديو والوسائط المتعددة، سمة أساسية، حيث تتفاعل الصورة الحية مع الصورة المسجلة. أصبحت السينوغرافيا هنا لا تهدف إلى خلق عالم متماسك، بل إلى خلق تجارب حسية وفكرية معقدة، وتفكيك العلاقة بين الواقع والتمثيل، ومساءلة طبيعة الفرجة المسرحية ذاتها.

خاتمة

تُظهر لنا هذه الرحلة عبر التيارات الإخراجية كيف أن السينوغرافيا ليست عنصراً ثابياً أو محايداً، بل هي لغة بصرية ديناميكية تتشكل وتتطور بتطور الفكر الإنساني والرؤى الجمالية. لقد انتقلت من كونها إطاراً للفعل، إلى كونها فعلاً بحد ذاتها؛ ومن كونها محاكاة للواقع، إلى كونها خلقاً لواقع جديد على الخشبة. بالنسبة للناقد المسرحي، فإن القدرة على قراءة هذه اللغة البصرية، وتحليل مفرداتها، وفهم علاقتها بالرؤية الكلية للعرض، هي مهارة أساسية لا تقل أهمية عن القدرة على تحليل النص الدرامي أو أداء الممثلين. إنها المفتاح لفهم كيف يفكر المسرح بصرياً، وكيف يبني عوالمه المؤثرة والثرية بالدلالات.

قائمة المصادر والمراجع

1. آبيا، أدولف. (1999). الموسيقى وفن الإخراج المسرحي، العمل الفني الحي) .ترجمة: ماري إلياس ونبيل حفار). القاهرة: أكاديمية الفنون.
2. بابل، أندريه. (1987). اتجاهات المسرح المعاصر) .ترجمة: سامية أحمد أسعد). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. جبر، جميلة. (2001). السينوغرافيا والديكور المسرحي .دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
4. كريج، إدوارد جوردن. (1999). فن المسرح) .ترجمة: دريني خشبة). القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

5. المرزوقي، إبراهيم. (2010). السينوغرافيا: فضاء الفرجة المسرحية .الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

6. Aronson, A. (2005). *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. University of Michigan Press.

7. Baugh, C. (2013). *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. (3rd ed.). Palgrave Macmillan.

8. Collins, J., & Nisbet, A. (Eds.). (2010). *Theatre and Performance Design: A Reader in Theory and Practice*. Routledge.

9. Grotowski, J. (2002). *Towards a Poor Theatre*. (Edited by Eugenio Barba). Routledge.

10. Howard, P. (2002). *What is Scenography?*. Routledge.

المحاضرة السادسة

المحاضرة السادسة: التأويل في العرض المسرحي

مقدمة

إذا كان العرض المسرحي يكتمل بحضور الجمهور، فإن معناه لا يكتمل إلا بفعل القراءة والتأويل الذي يقوم به هذا الجمهور. فالعرض ليس رسالة أحادية الاتجاه تُبث من الخشبة وتُستقبل بشكل سلبي في الصالة، بل هو نسيج معقد من العلامات والإشارات، ونص مفتوح على احتمالات لا نهائية من المعاني. تهدف هذه المحاضرة إلى استكشاف مفهوم "التأويل (Hermeneutics) "في سياق التجربة المسرحية، والانتقال بالمتلقي من موقع المشاهد إلى موقع الشريك الفعلي في عملية إنتاج الدلالة. سنتناول كيف يتحول العرض من مجرد مجموعة من الأحداث والأقوال المرئية والمسموعة إلى حقل دلالي خصب، وكيف أن كل قراءة هي في جوهرها إعادة إنتاج للعمل، وسنبحث في الآليات التي تحكم هذه العملية، والعوامل التي تؤثر فيها، والحدود التي تقف عندها.

مفهوم التأويل: من الفهم إلى إنتاج المعنى

ينتمي التأويل، أو الهرمينوطيقا، إلى حقل فلسفي عريق يُعنى بنظرية الفهم والتفسير. تاريخياً، ارتبط هذا العلم بتفسير النصوص المقدسة التي يُعتقد أنها تحمل معاني باطنة تتجاوز ظاهرها الحرفي. لكن مع تطور الفكر الحديث، اتسع نطاق الهرمينوطيقا ليشمل كل أنواع النصوص، بما في ذلك النصوص الأدبية والفنية. في هذا السياق، من المهم أن نميز بين مستويات مختلفة من التعامل مع النص أو العرض: فالفهم (Understanding) هو الإدراك الأولي للمعنى الظاهر، والتفسير (Interpretation) هو محاولة لشرح هذا المعنى وتوضيحه، أما التأويل ،فهو عملية أعمق تسعى لاستخلاص المعاني الكامنة والرمزية، وقد تتجاوز في بعض الأحيان قصد المؤلف المعلن لتكشف عن دلالات لم يكن هو نفسه واعياً بها بالضرورة. فالتأويل، كما يرى الفيلسوف بول ريكور، هو "عمل الفكر الذي يتمثل في فك

شفرة المعنى الخفي في المعنى الظاهر"[22]. إنه لا يسأل "ماذا قال المؤلف؟" فحسب، بل يسأل أيضاً "ماذا يقول النص أو العرض لنا اليوم."؟

العرض المسرحي كنص مفتوح

لقد قدم المنظر الإيطالي أمبرتو إيكو مفهوماً محورياً في هذا المجال، وهو مفهوم "الأثر المفتوح " (Open Work). يرى إيكو أن الأعمال الفنية الحديثة، ومنها العرض المسرحي، مصممة بطريقة تترك للمتلقي دوراً أساسياً في إكمالها. فهي ليست بنى مغلقة ذات معنى واحد نهائي، بل هي "حقل من الاحتمالات التأويلية"[23]. يتجلى هذا الانفتاح في العرض المسرحي بشكل خاص نظراً لتعدد طبقاته العلاماتية (لغة، حركة، صورة، صوت) التي تتفاعل فيما بينها بشكل معقد. فكل عنصر على الخشبة، من نبرة صوت الممثل إلى لون الإضاءة، هو علامة قابلة لقراءات متعددة. ويزداد هذا الانفتاح بفعل ما يسميه منظر التلقي فولفغانغ إيزر بـ"الفجوات (Gaps) "أو "مناطق اللاتحديد" في النص، وهي المساحات التي يتركها المبدع عمداً فارغة ليملأها المتلقي بخياله وتجربته الشخصية، مما يجعله مشاركاً في بناء عالم العمل الفني.[24]

وهنا نصل إلى إشكالية العلاقة بين قصد المبدع (المؤلف والمخرج) وتأويل المتلقي. فهل للتأويل أن يذهب إلى ما لا نهاية؟ وهل يجب أن يتقيد بما أراده المؤلف؟ لقد أحدث رولان بارت ثورة في هذا المجال بإعلانه الشهير عن "موت المؤلف"، حيث رأى أن نسبة

---

[22] ريكور، بول . (1981). Hermeneutics and the Human Sciences. (Edited and translated by John B. Thompson). Cambridge University Press, p. 145.

[23] إيكو، أمبرتو. (2000). الأثر المفتوح. (ترجمة: عبد الرحمن بوعلي). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

[24] إيزر، فولفغانغ. (1991). فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية. (ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية). فاس: منشورات مكتبة المناهل.

معنى واحد ونهائي للنص، مرتبط بنوايا المؤلف، هو فعل "يوقف الكتابة". فبمجرد أن يخرج العمل إلى النور، يصبح ملكاً للقارئ أو المشاهد، الذي يمنحه الحياة بتعدد قراءاته. فميلاد القارئ، كما يقول بارت، يجب أن يكون على حساب موت المؤلف[25]. ورغم أن هذه الفكرة قد تبدو متطرفة، إلا أنها فتحت الباب على مصراعيه للاعتراف بدور المتلقي كمنتج للمعنى، وليس مجرد مستهلك له.

آليات التأويل في العرض المسرحي

إن عملية التأويل في المسرح هي عملية شاملة تستدعي كل مكونات العرض. تبدأ بتأويل النص الدرامي المكتوب) إن وجد)، عبر تحليل لغته ورموزه وبنية شخصياته وحبكته. لكنها سرعان ما تتجاوزه لتشمل العناصر المشهدية ،حيث تصبح السينوغرافيا لغة بصرية قائمة بذاتها؛ فلون الإضاءة، وشكل الديكور، وطبيعة الأزياء، كلها علامات تساهم في بناء المعنى، وقد تعزز دلالة الحوار أو تناقضها بشكل ساخر. كما يشمل التأويل قراءة أداء الممثلين ،فلغة الجسد ونبرة الصوت وتعبيرات الوجه هي نصوص بحد ذاتها، غالباً ما تكون أكثر صدقاً وتأثيراً من الكلمات المنطوقة. وبالمثل، يتم تأويل الموسيقى والمؤثرات الصوتية ليس كخلفية، بل كعنصر درامي يساهم في خلق الجو وتوجيه الانفعالات. وأخيراً، فإن تأويل الإيقاع العام للعرض وبنيته الكلية - تسلسل المشاهد، لحظات الصمت، سرعة الأحداث - يكشف عن رؤية المخرج للعالم الذي يقدمه.

العوامل المؤثرة في عملية التأويل

لا تتم عملية التأويل في فراغ، بل تتأثر بمجموعة من العوامل التي تجعل من كل قراءة تجربة فريدة. يأتي في مقدمة هذه العوامل خلفية المتلقي الثقافية والمعرفية وتجاربه الحياتية، فكل

---

[25] بارت، رولان. (1977). " The Death of the Author". In Image-Music-Text. (Translated by Stephen Heath). Hill and Wang.

مشاهد يأتي إلى المسرح محملاً بـ"مكتبته" الخاصة التي يقرأ من خلالها العرض. ويرتبط بهذا مفهوم "أفق انتظار المتلقي" الذي صاغه هانز روبرت ياوس، ويقصد به مجموعة التوقعات التي يحملها المشاهد مسبقاً عن العمل، بناءً على معرفته بالنوع المسرحي أو بالمؤلف أو حتى من خلال الملصق الإعلاني. وقد يعمل العرض على تلبية هذا الأفق أو على "صدمه" وتخييب انتظاراته، مما يفتح أفقاً جديداً للتأويل[26]. كما يلعب السياق الاجتماعي والسياسي الذي يتم فيه التلقي دوراً حاسماً، فعرض مسرحي مثل "مدرسة الديكتاتور" قد يؤول بشكل مختلف تماماً إذا عُرض في ظل نظام ديمقراطي أو نظام قمعي. وأخيراً، يشير ستانلي فيش إلى مفهوم "الجماعات التأويلية "،"وهي المجموعات التي تشترك في استراتيجيات تأويلية معينة نتيجة لانتمائها لثقافة أو تخصص أو إطار فكري مشترك (مثل النقاد الأكاديميين، أو جمهور معين، أو جماعة سياسية)، مما يجعل تأويلاتهم متقاربة وإن لم تكن متطابقة.[27]

حدود التأويل ومعاييره

إذا كان العرض نصاً مفتوحاً، فهل يعني هذا أن كل التأويلات متساوية ومقبولة؟ هذا هو السؤال الذي شغل بال منظرين مثل أمبرتو إيكو، الذي حاول أن يوازن بين حرية القارئ وسلطة النص. يميز إيكو بين "تأويل" النص و"استخدامه"؛ فالتأويل يسعى إلى استكشاف إحدى الإمكانات الدلالية التي يحتملها النص، بينما الاستخدام يفرض على النص معنى غريباً عنه تماماً. ورغم عدم وجود معنى واحد صحيح، إلا أن هناك تأويلات أكثر تماسكاً وإقناعاً من غيرها. ويقترح النقاد عادة مجموعة من المعايير للحكم على جودة التأويل، منها

---

[26] ياوس، هانز روبرت. (1996). جمالية التلقي. (ترجمة: رشيد بنحدو). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

[27] فيش، ستانلي. (2009). هل من نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات التأويلية. (ترجمة: محمد الديداوي). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

التماسك الداخلي) أن يكون التأويل منسجماً مع نفسه ومع عناصر العمل)، والشمولية) أن يغطي معظم جوانب العمل المهمة ولا يتجاهل أجزاء تناقضه)، والإقناع) أن يكون مدعماً بأدلة من العرض نفسه). إن دور الناقد هنا هو أن يقدم تأويلاً مقنعاً ومضيئاً، لكنه يظل دائماً قراءة ممكنة من بين قراءات أخرى.

خاتمة

في نهاية المطاف، نرى أن التأويل ليس مجرد عملية فكرية لاحقة للعرض، بل هو جزء لا يتجزأ من التجربة المسرحية ذاتها. إنه العملية الحيوية التي تمنح العرض المسرحي حياته المتجددة، وتجعله قادراً على مخاطبة جماهير مختلفة في أزمنة وسياقات متباينة. إن فهم آليات التأويل والعوامل المؤثرة فيه، يساعد المتلقي والناقد على حد سواء على الانخراط بشكل أعمق وأكثر وعياً مع العمل المسرحي، واكتشاف طبقاته الدلالية المتعددة، والمشاركة بفعالية في الحوار الذي يفتحه المسرح مع العالم.

قائمة المصادر والمراجع

1. إيكو، أمبرتو. (1994). التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) .ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
2. إيكو، أمبرتو. (2000). الأثر المفتوح) .ترجمة: عبد الرحمن بوعلي). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
3. إيزر، فولفغانغ. (1991). فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية) .ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية). فاس: منشورات مكتبة المناهل.
4. بارت، رولان. (1986). لذة النص) .ترجمة: فؤاد صفا وحسين سبح). بيروت: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
5. بارت، رولان. (1993). النقد والحقيقة) .ترجمة: منذر عياشي). حلب: مركز الإنماء

الحضاري.

6. ياوس، هانز روبرت. (1996). جمالية التلقي .ترجمة: رشيد بنحدو). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

7. فيش، ستانلي. (2009). هل من نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات التأويلية .)ترجمة: محمد الديداوي). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

8. Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. (2nd rev. ed., translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall). Continuum.

9. Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*. (Edited and translated by John B. Thompson). Cambridge University Press.

10. Tompkins, J. P. (Ed.). (1980). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Johns Hopkins University Press.

المحاضرة السابعة

المحاضرة السابعة: متعة التلقي واستجابة المتلقي في العرض المسرحي

مقدمة

بعد أن استكشفنا في محاضرتنا السابقة فعل التأويل كعملية فكرية يقوم بها المتلقي، ننتقل الآن إلى الجانب الآخر من التجربة المسرحية، وهو الجانب الوجداني والحسي الذي لا يقل أهمية عن الجانب العقلي. يُعد التلقي المسرحي عملية تفاعلية معقدة، لا تكتمل فقط بفهم المعنى، بل تتجسد أيضاً في الشعور بالمتعة والاستجابة الانفعالية. "متعة التلقي" و"استجابة المتلقي" هما وجهان لعملة واحدة تمثل جوهر العلاقة الحية بين العرض والجمهور، وهما ما يميز المسرح كفن حاضر آني عن الفنون الأخرى. تهدف هذه المحاضرة إلى تحليل مصادر هذه المتعة المتنوعة، بدءاً من اللذة البسيطة للضحك وصولاً إلى المتعة الفكرية المعقدة، كما تهدف إلى تفكيك أنماط استجابة المتلقي المختلفة، والعوامل التي تشكلها، لنفهم في النهاية كيف يصبح الجمهور شريكاً ليس فقط في إنتاج المعنى، بل وفي خلق طاقة العرض نفسه.

مفهوم متعة التلقي: كيمياء اللذة الجمالية

لا يمكن اختزال المتعة التي يوفرها المسرح في مفهوم واحد بسيط. يجب أن نميز بين المتعة الحسية المباشرة (كالضحك على نكتة)، والمتعة الجمالية الأكثر تركيباً وعمقاً. تنبع هذه المتعة الجمالية من مصادر متعددة تتضافر لتخلق تجربة غنية. من أقدم هذه المصادر وأكثرها أساسية هي متعة الحكاية (السرد ،(فالإنسان كائن ميال بطبعه للحكايات، ويجد لذة في متابعة تطور الأحداث، والشعور بالتشويق، وتوقع المفاجآت، والوصول إلى خاتمة تحقق نوعاً من "العدالة الشعرية". ويرتبط بهذه المتعة بشكل وثيق متعة التعاطف والانغماس ،(**Empathy**)أي قدرتنا على التوحد مع الشخصيات ومشاركة مشاعرها، فنفرح لفرحها ونحزن لمأساتها، مما يخلق رابطاً وجدانياً عميقاً بيننا وبين عالم الخشبة. وقد نظّر أرسطو لأسمى أشكال هذه المتعة في مفهوم" التطهير ،(**Catharsis**) "حيث يرى أن مشاهدة التراجيديا

تثير فينا انفعالي الخوف والشفقة، مما يؤدي إلى تنفيس هذه الانفعالات وتطهير النفس منها، فنخرج من المسرح بشعور من الارتياح والسمو الروحي.[28]

لكن المتعة في المسرح ليست عاطفية فقط، بل هي فكرية أيضاً. فهناك متعة الاكتشاف المعرفي ،وهي اللذة التي نشعر بها عندما يقدم لنا العرض فهماً أعمق للذات الإنسانية أو للمجتمع أو للقضايا الوجودية الكبرى. وهي متعة قريبة من لذة الفيلسوف في اكتشاف الحقيقة. كما أن هناك متعة الدهشة والإبهار البصري والسمعي، التي تنتج عن جماليات السينوغرافيا، وبراعة التقنيات المسرحية، والأداءات الجسدية الاستثنائية. وعلى النقيض تماماً من متعة الانغماس، قدم برتولت بريخت مفهوماً ثورياً وهو متعة التغريب ،(Verfremdungseffekt) وهي متعة ناتجة عن الوعي النقدي والمسافة الفكرية. فالمتعة عند بريخت لا تأتي من التصديق والتعاطف، بل من القدرة على تحليل الموقف بشكل نقدي، وفهم أسبابه الاجتماعية، والاستمتاع بذكاء الممثل في "عرض" الشخصية بدلاً من تقمصها[29]. وأخيراً، يقدم لنا رولان بارت مفهوماً أكثر تعقيداً وهو" لذة النص " ،(Jouissance) وهي متعة لا تهدف إلى الرضا والراحة، بل قد تكون مزعزعة ومقلقة، ناتجة عن الانخراط الكلي مع العمل الفني الذي يكسر توقعاتنا ويجبرنا على إعادة التفكير في مسلماتنا، وهي لذة أشبه بالنشوة التي تمزج بين الألم والسرور.[30]

---

[28] States, B. O. (1994). The Pleasure of the Play. Cornell University Press.

[29] Fortier, M. (2002). Theory/Theatre: An Introduction. (2nd ed.). Routledge, pp. 60-64.

[30] بارت، رولان. (1986). لذة النص. (ترجمة: فؤاد صفا وحسين سبح). بيروت: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.

استجابة المتلقي: العرض كما يعيشه الجمهور

إذا كانت المتعة هي الشعور الداخلي، فإن الاستجابة هي التعبير الخارجي (الواعي وغير الواعي) عن هذا الشعور. تُعرّف استجابة المتلقي بأنها مجموع ردود الأفعال المختلفة التي يبديها الجمهور تجاه العرض المسرحي، وهي دليل ملموس على حدوث عملية التواصل. وتكتسب دراسة هذه الاستجابة أهمية قصوى لعدة أسباب: فهي تساعدنا على فهم التأثير الفعلي للعرض، وتقييم مدى نجاحه في تحقيق أهدافه، كما أنها تساهم في تطوير نظريات التلقي والنقد المسرحي. يمكن تصنيف هذه الاستجابات إلى أنماط متعددة تتفاعل فيما بينها. فالاستجابة العاطفية (الوجدانية (هي الأكثر ظهوراً، وتتجلى في الضحك والبكاء والتصفيق والصمت المشحون بالتوتر. وهذه الاستجابة ليست مجرد نتيجة، بل هي أيضاً سبب؛ فطاقة الجمهور العاطفية تؤثر بشكل مباشر على أداء الممثلين وتزيد من حيوية العرض.

تتوازى معها الاستجابة المعرفية (الفكرية ،(التي تحدث على مستوى العقل، وتتمثل في محاولة الفهم والتحليل، وربط أحداث العرض بالخبرات السابقة، وطرح الأسئلة، ومحاولة التأويل. وهي الاستجابة التي تؤدي في النهاية إلى تكوين رأي نقدي حول العمل. وهناك أيضاً الاستجابة الجمالية ،وهي تقدير المتلقي للجوانب الفنية والحرفية في العرض، كجمال الديكور أو تناسق الألوان أو براعة الأداء، والشعور بالرضا أو عدم الرضا عن المستوى الفني العام. وتتجسد كل هذه الاستجابات الداخلية في استجابة سلوكية (ظاهرية ،(كالتصفيق الحار أو الوقوف تحية لصناع العمل، أو حتى مغادرة القاعة في حالات نادرة. كما تشمل المناقشات التي تلي العرض، أو الكتابات التي تنشر عنه. وأخيراً، هناك الاستجابة المتأخرة (الأثر اللاحق ،(وهي الأهم ربما، وتتمثل في بقاء العرض حياً في ذاكرة المتلقي بعد فترة طويلة، وتأثيره على أفكاره أو سلوكه في الحياة، ودفعه للبحث عن أعمال أخرى مشابهة.

العوامل المؤثرة في استجابة المتلقي

إن استجابة الجمهور ليست متجانسة أو متوقعة، بل هي نتاج تفاعل معقد بين ثلاثة أقطاب رئيسية. القطب الأول هو خصائص العرض المسرحي نفسه؛ فنوع المسرحية (كوميديا أو تراجيديا)، وأسلوبها الإخراجي (واقعي أو تجريبي)، وموضوعها، وجودة تنفيذها، كلها عوامل تحدد بشكل كبير طبيعة الاستجابة المحتملة. القطب الثاني، وهو الأكثر تعقيداً، هو خصائص المتلقي؛ فكل فرد في الصالة هو عالم قائم بذاته، يتأثر بعمره وجنسه وخلفيته الثقافية والاجتماعية ومستوى تعليمه وخبرته السابقة بالمسرح، بل وحتى حالته المزاجية في تلك الليلة. كل هذه العوامل تشكل "عدسة" خاصة يرى من خلالها العرض ويستجيب له.

والقطب الثالث هو سياق التلقي ،أي الظروف المحيطة بفعل المشاهدة. ويشمل هذا السياق البيئة المادية للمسرح (راحة المقاعد، جودة الصوت والرؤية)، والجو الاجتماعي داخل الصالة (هل الجمهور متفاعل أم خامل؟ هل هناك شعور جماعي مشترك؟)، بالإضافة إلى السياق الثقافي والسياسي الأوسع الذي يعرض فيه العمل. فاستقبال عرض مسرحي سياسي يختلف جذرياً باختلاف المناخ السياسي السائد. وفي هذا الإطار، يميز المنظرون بين "الجمهور الفعلي **(Real Audience)** "الذي يحضر العرض، و"الجمهور المتخيل **(Implied Audience)** "، أي الجمهور الذي كان المبدعون يستهدفونه ويتخيلونه أثناء عملية الخلق، وقد يتطابق الجمهور الفعلي مع المتخيل أو يختلف عنه تماماً، مما يؤثر على طبيعة الاستجابة.[31]

---

[31] لمناقشة مفصلة حول نظريات الجمهور، انظر: Bennett, S. (1997). Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. (2nd ed.). Routledge.

خاتمة

في نهاية هذه المحاضرة، نصل إلى قناعة بأن متعة التلقي واستجابة المتلقي ليستا مجرد نتائج سلبية أو ردود أفعال هامشية، بل هما جزء لا يتجزأ من النسيج الحي للعملية المسرحية. فالجمهور ليس مجرد شاهد، بل هو الشريك الذي يكتمل به العرض، وهو الذي يمنحه طاقته ومعناه المتجدد في كل ليلة. إن فهم ديناميكيات هذه العلاقة التفاعلية يساعد المبدعين على تحقيق تواصل أعمق مع جمهورهم، ويساعد النقاد على تقديم تحليلات أكثر شمولية وإنصافاً لتجربة المسرح، كما يثري تجربة المتلقي نفسه، بجعلها أكثر وعياً ومتعة وتفاعلية، محولاً فعل المشاهدة من استهلاك سلبي إلى مشاركة إبداعية حقيقية.

قائمة المصادر والمراجع

1. إيزر، فولفغانغ. (1991). فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية) .ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية). فاس: منشورات مكتبة المناهل.
2. بارت، رولان. (1986). لذة النص) .ترجمة: فؤاد صفا وحسين سبح). بيروت: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
3. الزغبي، فضل. (2005). نظرية التلقي: أصول وتطبيقات .بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.
4. فرويد، سيغموند. (1982). الفكاهة وعلاقتها باللاوعي) .ترجمة: جورج طرابيشي). بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
5. ياوس، هانز روبرت. (1996). جمالية التلقي) .ترجمة: رشيد بنحدو). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.
6. Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. (2nd ed.). Routledge.

Fortier, M. (2002). *Theory/Theatre: An Introduction*. (2nd ed.). Routledge.

Freshwater, H. (2009). *Theatre and Audience*. Palgrave Macmillan.

States, B. O. (1994). *The Pleasure of the Play*. Cornell University Press.

Tompkins, J. P. (Ed.). (1980). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Johns Hopkins University Press.

المحاضرة الثامنة

المحاضرة الثامنة: التدفق العلاماتي في العرض المسرحي

مقدمة

بعد أن استكشفنا في المحاضرات السابقة كيف يتلقى الجمهور العرض المسرحي ويؤول معانيه، ننتقل الآن إلى عدسة تحليلية أكثر دقة ومنهجية، وهي عدسة السيميائيات أو علم العلامات. إن النظر إلى العرض المسرحي من منظور سيميائي يعني التعامل معه ليس كقصة تُحكى أو كفرجة تُمتع، بل كنظام معقد من العلامات التي تتفاعل وتتضافر لإنتاج المعنى. فكل شيء على الخشبة، من الكلمة المنطوقة إلى لون الضوء، ومن حركة الممثل إلى صمته، هو" علامة " تحمل دلالة. تهدف هذه المحاضرة إلى تزويدنا بالأدوات الأساسية لقراءة هذه اللغة المسرحية، بدءاً من تعريف مفهوم" العلامة "ومكوناتها، وصولاً إلى فهم كيف يشكل **"التدفق العلاماتي** - "أي توالي هذه العلامات وتفاعلها عبر الزمن - النسيج الدلالي الكلي للعرض المسرحي.

مفهوم العلامة: وحدة بناء المعنى

تُعد السيميائيات، في جوهرها، علم دراسة العلامات وأنظمة الدلالة في الحياة الاجتماعية. والعلامة، بوصفها وحدة بناء المعنى، هي كل ما يمكن تأويله، أي كل ما يحل محل شيء آخر ويدل عليه. وقد قدم لنا رائدا هذا العلم، فرديناند دي سوسير وتشارلز ساندرز بيرس، تصورين متكاملين لمكونات العلامة. يرى اللغوي السويسري دي سوسير أن العلامة اللغوية تتكون من شقين لا ينفصلان :**الدال(Signifier)** ، وهو الصورة الصوتية أو البصرية للعلامة (مثل كلمة" شجرة("، و**المدلول(Signified)** ، وهو المفهوم أو الفكرة الذهنية التي يشير إليها الدال (فكرة الشجرة في أذهاننا). ويؤكد سوسير أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية(Arbitrary) ، أي أنها لا تستند إلى أي صلة طبيعية، بل إلى عرف اجتماعي[32].

---

[32] **سوسير، فرديناند دي. (1985). محاضرات في الألسنية العامة. (ترجمة: يوسف غازي ومجيد**

أما الفيلسوف الأمريكي بيرس، فقد قدم تصنيفاً ثلاثياً للعلامات بناءً على طبيعة العلاقة بين العلامة وما تدل عليه. فهناك **الأيقونة(Icon)** ، وهي علامة تشبه ما تدل عليه (كرسم كاريكاتوري لشخصية). وهناك **المؤشر(Index)** ، وهو علامة لها صلة وجودية أو سببية مباشرة بما تدل عليه (كالدخان الذي هو مؤشر على وجود النار، أو الإرهاق الظاهر على وجه الممثل الذي هو مؤشر على تعبه). وأخيراً، هناك **الرمز(Symbol)** ، وهو علامة ترتبط بما تدل عليه بموجب اتفاق أو عرف، كالعلامات اللغوية أو دلالة اللون الأبيض على السلام في بعض الثقافات.[33]

العرض المسرحي كنظام علاماتي متعدد

إن ما يجعل العرض المسرحي حقلاً ثرياً للتحليل السيميائي هو أنه ليس نظاماً علاماتياً واحداً، بل هو" نظام الأنظمة .(System of systems) "فالعرض هو تضافر وتراكب لعدد كبير من الأنظمة العلاماتية التي تعمل في آن واحد: النظام اللغوي (الحوار)، والنظام الحركي (لغة الجسد)، والنظام البصري (السينوغرافيا)، والنظام السمعي (الموسيقى والأصوات). هذا التعدد هو ما يمنح العرض كثافته الدلالية. ففي لحظة واحدة، قد تتفاعل كلمة (رمز) مع إيماءة (أيقونة/مؤشر) مع إضاءة (رمز/مؤشر) لخلق معنى مركب لا يمكن اختزاله في أي من هذه العلامات بمفردها .ومن هنا، يتعامل التحليل السيميائي مع العرض المسرحي برمته باعتباره" **نصاً أدائياً(Performance Text)** "، أي نصاً متعدد الوسائط يُقرأ ويُفسر من قبل المتلقي ليس فقط من خلال أذنيه، بل بكل حواسه.[34]

النصر). بغداد: دار آفاق عربية.

[33] إيكو، أمبرتو. (1988). العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه. (ترجمة: سعيد بنكراد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

[34] انظر تعريف وتحليل "النص الأدائي" في: Elam, K. (2002). The Semiotics of Theatre and Drama. (2nd ed.). Routledge.

جرد العلامات المسرحية: أبجدية لغة العرض

في محاولة لتنظيم هذا الفيض من العلامات، قدم العديد من المنظرين تصنيفات مختلفة، لعل أشهرها وأكثرها شمولية هو التصنيف الذي وضعه المنظر البولندي تاديوش كوفزان، والذي قسم العلامات المسرحية إلى ثلاثة عشر نظاماً. يمكننا أن نستلهم هذا التصنيف لنقوم بجرد لأهم أنواع العلامات في العرض. نبدأ **بالعلامات اللغوية** (الكلمة المنطوقة)، **والعلامات النبرية** (كيفية إلقاء الكلمة)، وهما تشكلان معاً الخطاب المسموع. ثم ننتقل إلى جسد الممثل، الذي هو مصدر لعدة أنظمة علاماتية :**العلامات التعبيرية للوجه (الميميكا)**، **والعلامات الحركية (الإيماءة ولغة الجسد)**، **والعلامات المتعلقة بحركة الممثل في الفضاء (Proxemics)** والتي تدرس دلالات المسافة والقرب بين الشخصيات. كما يرتبط بجسد الممثل كل من **المكياج وتصفيف الشعر والأزياء**، وهي علامات بصرية كاشفة عن العصر والطبقة والشخصية والحالة النفسية. بالإضافة إلى ذلك، هناك **الإكسسوارات** التي يتفاعل معها الممثل، **والديكور** الذي يشكل فضاء الفعل، **والإضاءة** التي تخته وتوجه الانتباه، وأخيراً **الموسيقى والمؤثرات الصوتية** التي تكمل العالم السمعي للعرض[35]. إن كل عنصر من هذه العناصر هو نظام علاماتي قائم بذاته، لكن قوته الحقيقية تكمن في تفاعله مع الأنظمة الأخرى.

مفهوم" التدفق العلاماتي "وديناميكياته

إذا كان جرد العلامات يمثل" أبجدية "لغة المسرح، فإن مفهوم" **التدفق العلاماتي "** **(Semiotic Flow)** يمثل" قواعد النحو "و"علم البلاغة "لهذه اللغة. فالعلامات لا تظهر بشكل ثابت ومنعزل، بل تتدفق وتتوالى وتتراكم وتتفاعل عبر زمن العرض. إن هذا التدفق هو الذي يخلق الإيقاع والتوتر والمعنى. ويمكن تحليل ديناميكيات هذا التدفق من خلال

---

[35] **يمكن الرجوع إلى التصنيف الأصلي لكوفزان في العديد من المراجع المتخصصة في سيميائيات المسرح، مثل: Ubersfeld, A. (1999). Reading Theatre. (Translated by Frank Collins). University of Toronto Press.**

عدة محاور، أولاً، **الكثافة العلاماتية**، فبعض المشاهد قد تكون ذات كثافة عالية (فيض من الكلمات والحركات والأصوات)، بينما قد تعتمد مشاهد أخرى على كثافة منخفضة جداً (كالمشاهد التي يطغى عليها الصمت أو الفراغ). ثانياً، العلاقة بين **التزامن والتتابع**؛ فالتزامن يدرس كيفية تفاعل العلامات المختلفة التي تظهر في نفس اللحظة (مثلاً، كيف تتفاعل كلمة" أحبك "مع نظرة باردة وحركة جسد مبتعدة)، بينما يدرس التتابع كيف تتطور سلسلة من العلامات عبر الزمن لتخلق معنى متراكماً. ثالثاً، **التراتبية العلاماتية**، ففي كل لحظة، قد تكون هناك علامة أو نظام علاماتي هو المهيمن على انتباه المتلقي (قد تكون كلمة مؤثرة، أو إضاءة مفاجئة، أو حركة جسدية عنيفة). وأخيراً، يجب ألا ننسى أن **الغياب هو أيضاً علامة**؛ فالصمت، والظلام، والخشبة الفارغة، كلها علامات قوية ومحملة بالدلالات التي قد تكون أحياناً أقوى من أي حضور.

خاتمة

في نهاية المطاف، إن النظر إلى العرض المسرحي من منظور سيميائي وتحليل تدفقه العلاماتي، هو ما يمكن الناقد من تجاوز مستوى" ماذا تقول المسرحية "إلى مستوى" كيف تقول المسرحية ما تقوله ."إنه يكشف عن ثراء لغة المسرح وتعقيدها، ويوضح كيف يتم بناء المعنى والتأثير على المتلقي من خلال تفاعل محسوب وموجه للكلمات والأصوات والصور والحركات. إن" التدفق العلاماتي "هو النسيج الحي الذي يصنع هذا الثراء، وتحليله يمكّن الناقد والمتلقي الواعي من فهم أعمق لآليات الإبداع المسرحي، وتقدير التجربة الجمالية والفكرية التي يقدمها هذا الفن العريق والمتجدد.

قائمة المصادر والمراجع

1. بارت، رولان .(1980) .*عناصر السيميولوجيا* .(ترجمة: محمد البكري). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

2. بيرس، تشارلز ساندرز. (مختارات). (يمكن البحث عن ترجمات لمقالاته الرئيسية في السيميائيات).

3. إيكو، أمبرتو. (1988). *العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه*. (ترجمة: سعيد بنكراد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

4. سوسير، فرديناند دي. (1985). *محاضرات في الألسنية العامة*. (ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر). بغداد: دار آفاق عربية.

5. Alter, J. (1990). *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. University of Pennsylvania Press.

6. De Marinis, M. (1993). *The Semiotics of Performance*. (Translated by Áine O'Healy). Indiana University Press.

7. Elam, K. (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. (2nd ed.). Routledge.

8. Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press.

9. Ubersfeld, A. (1999). *Reading Theatre*. (Translated by Frank Collins). University of Toronto Press.

10. (بالإشارة إلى كوفزان) يمكن البحث عن أعماله أو فصول عنه في كتب متخصصة، حيث يعتبر مرجعاً أساسياً في تصنيف العلامات المسرحية.

المحاضرة التاسعة

المحاضرة التاسعة: المناهج النقدية المسرحية السياقية والنسقية

مقدمة

بعد أن قمنا بتأسيس فهم عميق لمكونات العرض المسرحي وآليات إنتاجه وتلقيه، نصل الآن إلى لحظة حاسمة في مسارنا، وهي لحظة اختيار" العدسة "النقدية التي سننظر من خلالها إلى هذا العالم الفني المعقد. فلا يوجد منهج نقدي واحد يمكن اعتباره المفتاح السحري الذي يفتح كل الأبواب، فلكل منهج منطلقاته النظرية وأدواته التحليلية التي تجعله قادراً على إضاءة جوانب معينة من العمل الفني، بينما قد يترك جوانب أخرى في الظل. يمكننا أن نرسم خريطة لهذه المناهج من خلال تقسيمها إلى اتجاهين رئيسيين :**المناهج السياقية**، التي تنظر إلى العمل الفني باعتباره نتاجاً لظروف خارجية (تاريخية، اجتماعية، نفسية)، و**المناهج النسقية**، التي تركز على العمل الفني كبنية داخلية مكتفية بذاتها. تهدف هذه المحاضرة إلى استعراض هذين الاتجاهين، ليس كقطبين متعارضين، بل كأدوات مختلفة في صندوق عدة الناقد، الذي يختار منها ما يناسب طبيعة العمل والأسئلة التي يسعى للإجابة عنها.

المناهج النقدية السياقية: المسرح في مرآة العالم

تنطلق المناهج السياقية من فرضية أساسية مفادها أن العمل الفني ليس جزيرة معزولة، بل هو ثمرة لبيئته ونتاج لسياقات متعددة تؤثر في تشكيله وتكوين دلالاته. لفهم العمل، إذن، لا بد من فهم العالم الذي ولد فيه. من أبرز هذه المناهج **المنهج التاريخي**، الذي يربط العمل المسرحي بعصره وأحداثه السياسية والاجتماعية، ويدرس مصادره وتأثير التقاليد المسرحية السابقة عليه. وهو منهج يسعى لتفسير العمل من خلال وضعه في سياقه الزمني، كأن ندرس مسرح شكسبير في ضوء التحولات الفكرية والدينية في العصر الإليزابيثي.

أما **المنهج الاجتماعي (أو السوسيولوجي)**، فيذهب أبعد من ذلك، حيث يرى في المسرح مرآة تعكس البنى الطبقية والصراعات الاجتماعية والأيديولوجيات السائدة في المجتمع.

فالناقد الاجتماعي لا يسأل فقط" ماذا يقول العمل؟ "بل يسأل أيضاً" من يتكلم؟ ولمصلحة من؟ وكيف يمثل العمل علاقات القوة في المجتمع؟ ."يبلغ هذا المنهج ذروته في النقد الماركسي الذي يحلل المسرح كجزء من البنية الفوقية التي تعكس الصراع الطبقي في البنية التحتية الاقتصادية، كما نجد تطبيقاته الواضحة في مسرح برتولت بريخت الذي هدف بشكل واعٍ إلى فضح التناقضات الاجتماعية وتحفيز الجمهور على تغيير واقعه[36]. وبالمثل، يتعامل **المنهج النفسي** مع العمل المسرحي كوثيقة نفسية، مطبقاً مفاهيم التحليل النفسي (لفرويد ويونغ ولاكان وغيرهم) لفهم الدوافع اللاواعية للشخصيات، أو لتحليل العمل كتعبير عن عقد الكاتب أو المخرج ورغباته المكبوتة. فمسرحية" أوديب ملكاً "لسوفوكليس، من منظور فرويدي، ليست مجرد تراجيديا قدرية، بل هي تجسيد درامي لـ"عقدة أوديب "الكامنة في اللاوعي الإنساني.[37]

في العقود الأخيرة، ظهرت مناهج سياقية جديدة أكثر تخصصاً، مثل **النقد الثقافي** الذي يدرس المسرح كجزء من شبكة واسعة من الممارسات الثقافية، ويهتم بكيفية تمثيل الهويات المختلفة (العرقية، والجنسية، والطبقية) على الخشبة. ومن رحمه، خرج **النقد النسوي** الذي قام بمراجعة نقدية جريئة لتاريخ المسرح، كاشفاً عن الصورة النمطية للمرأة، ومسائلاً هيمنة الصوت الذكوري، ومحتفياً بكتابات المسرحيات والمخرجات اللواتي طمسهن التاريخ. وكذلك فعل **نقد ما بعد الاستعمار**، الذي حلل تأثير الإرث الاستعماري على المسرح في دول العالم الثالث، ودرس كيفية تمثيل" الآخر "(المستعمَر) في المسرح الغربي، وبحث عن أشكال مسرحية مقاومة تعبر عن الهويات الوطنية المستقلة.[38]

---

[36] إيجلتون، تيري. (1992). نظرية الأدب: مقدمة موجزة. (ترجمة: جابر عصفور). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، انظر الفصل الخاص بالنقد الماركسي.

[37] غنيمي هلال، محمد. (1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص 387-410.

[38] للحصول على مسح شامل لهذه المناهج الحديثة، انظر: ميجان، الرويلي، والبازعي، سعد. (2002).

المناهج النقدية النسقية: في تشريح بنية العمل

على النقيض من المناهج السياقية، توجه المناهج النسقية (أو الشكلية) اهتمامها إلى داخل العمل الفني نفسه، معتبرة إياه بنية لغوية أو علاماتية مغلقة ومكتفية بذاتها. فالمعنى، بالنسبة لهذه المناهج، لا يكمن في سيرة المؤلف أو في ظروف العصر، بل في العلاقات الداخلية بين عناصر العمل وشكل بنائه. من أقدم هذه المناهج **الشكلانية الروسية**، التي أعلنت أن موضوع النقد ليس الأدب، بل" أدبيته(Literariness) "، أي الخصائص الشكلية التي تجعل من نص ما عملاً فنياً. وقد قدم الشكلانيون مفاهيم هامة مثل" التغريب " (Defamiliarization)، أي قدرة الفن على تقديم الأشياء المألوفة بطريقة جديدة تجعلنا نراها وكأنها للمرة الأولى.[39]

وفي العالم الأنجلو-أمريكي، ظهر **النقد الجديد (New Criticism)** الذي دعا إلى" القراءة المتمعنة (Close Reading) "للنص كوحدة عضوية متكاملة، محذراً من الوقوع في" مغالطة القصد "(محاولة تخمين ما قصده المؤلف) أو" مغالطة التأثر "(التركيز على رد فعل القارئ). فالمهم هو النص، ولا شيء غير النص، وتحليل ما فيه من صور ومفارقات وتوترات. وقد تطورت هذه النزعة الشكلية مع **البنيوية** التي استلهمت منجزات اللسانيات (تحديداً أعمال دي سوسير)، وسعت إلى الكشف عن البنى العميقة والقوانين الكلية التي تحكم إنتاج المعنى في النصوص، تماماً كما يحكم النحو إنتاج الجملة. فالناقد البنيوي يبحث عن" نظام "العمل، وعلاقات الاختلاف والتشابه بين عناصره، بدلاً من البحث عن معناه الفريد.

---

59 **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.**

[39] Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. (5th ed.). Pearson Longman, pp. 29-43.

وقد بلغت هذه المناهج ذروتها في **السيميائية** (التي تناولناها بالتفصيل سابقاً)، والتي وسعت مفهوم" النص "ليشمل العرض المسرحي بأكمله كنظام من العلامات، ثم في **التفكيكية** مع جاك دريدا، التي تمثل نقداً جذرياً للبنيوية نفسها. فالتفكيكية لا تبحث عن بنية مستقرة للمعنى، بل تسعى إلى الكشف عن التناقضات والثغرات ونقاط" اللاتحديد (Aporia) " داخل النص، مظهرة كيف أن كل نص يقوض بنفسه المعاني التي يبدو أنه يبنيها. إنها تكشف عن" المكبوت "في النص، وتلعب على تعدد الدلالات، وتتحدى أي ادعاء بوجود معنى واحد نهائي للعمل.[40]

العلاقة بين السياق والنسق: تكامل أم تعارض؟

قد يبدو للوهلة الأولى أن هناك تعارضاً تاماً بين المناهج السياقية التي تنظر خارج العمل، والمناهج النسقية التي تنظر داخله. لكن هذه النظرة التبسيطية تتجاهل حقيقة أن العلاقة بينهما هي علاقة تكامل جدلي. فلا يمكن فهم" نسق "العمل الفني بمعزل تام عن" السياقات " اللغوية والثقافية التي أنتجته وأعطت لعلاماته دلالاتها. وبالمثل، لا يمكن لأي تحليل سياقي أن يكون مقنعاً ما لم يكن مبنياً على قراءة دقيقة لـ"نسق "العمل نفسه. إن الناقد المتمكن هو الذي يمتلك القدرة على التحرك بمرونة بين داخل العمل وخارجه، فيقرأ البنية الشكلية للعرض، ثم يضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي ليكتشف طبقات أعمق من المعنى. إن الاختيار بين المناهج ليس اختياراً بين صواب وخطأ، بل هو اختيار للأداة الأنسب للعمل المراد تحليله وللسؤال الذي يطرحه الناقد.

خاتمة

---

[40] الغذامي، عبد الله محمد. (1987). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

في نهاية هذه الجولة في حقل النظرية النقدية، نصل إلى أن الإلمام بمختلف المناهج النقدية، سياقية كانت أم نسقية، يزود الناقد المسرحي بترسانة فكرية وأدوات تحليلية متنوعة. هذه الترسانة تمكنه من مقاربة العروض المسرحية من زوايا متعددة، والكشف عن طبقات مختلفة من المعاني والدلالات التي قد لا تظهر للقراءة العادية. إن مهمة الناقد ليست تطبيق المناهج بشكل آلي، بل اختيار المنهج المناسب أو حتى توليف عدة مناهج بما يخدم هدفه في تقديم قراءة مضيئة، عميقة، ومقنعة للعمل المسرحي، مؤكداً بذلك أن النقد هو أيضاً فعل إبداعي لا يقل أهمية عن الإبداع الذي يتناوله.

قائمة المصادر والمراجع

1. إيجلتون، تيري .(1992) .*نظرية الأدب: مقدمة موجزة* .(ترجمة: جابر عصفور). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
2. الغذامي، عبد الله محمد .(1987) .*الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية* .جدة: النادي الأدبي الثقافي.
3. عباس، إحسان .(1998) .*تاريخ النقد الأدبي عند العرب* .بيروت: دار الثقافة.
4. غنيمي هلال، محمد .(1997) .*النقد الأدبي الحديث* .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
5. ميجان، الرويلي، والبازعي، سعد .(2002) .*دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً* .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
6. Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. (2nd ed.). Routledge.

7. Carlson, M. (1993). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University Press.

8. Newton, K. M. (Ed.). (1998). *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. (2nd ed.). Palgrave Macmillan.

9. Ryan, M. (2017). *Literary Theory: A Practical Introduction*. (3rd ed.). Wiley-Blackwell.

10. Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. (5th ed.). Pearson Longman.

المحاضرة العاشرة

المحاضرة العاشرة: آليات تطبيق المنتج السيميائي في العرض المسرحي

مقدمة

بعد أن أبحرنا في عالم السيميائيات النظري وتعرفنا على مفهوم" التدفق العلاماتي"، نصل في هذه المحاضرة الختامية إلى الجانب العملي والتطبيقي. فالمعرفة النظرية، مهما كانت عميقة، تظل ناقصة ما لم تُترجم إلى منهجية عمل واضحة وأدوات إجرائية. تهدف هذه المحاضرة إلى تقديم خريطة طريق مفصلة لكيفية تطبيق" المنتج السيميائي - "أي التحليل السيميائي - على العرض المسرحي. سنسعى لتحويل المفاهيم المجردة كالعلامة والدال والمدلول إلى خطوات عملية ومنظمة، تمكن الناقد والدارس من تفكيك شفرات العرض، ليس بهدف تفريغه من سحره، بل على العكس، بهدف الكشف عن آليات بناء هذا السحر، وفهم كيف يتم إنتاج المعنى والتأثير على المتلقي من خلال اللغة المسرحية المعقدة. إنها محاولة للانتقال من" ماذا " يقول العرض، إلى" كيف "يقول ما يقوله.

خطوات التحليل السيميائي للعرض المسرحي: من الوصف إلى التأويل

إن التحليل السيميائي للعرض المسرحي ليس عملية عشوائية، بل هو إجراء منهجي يمر عبر مراحل متسلسلة ومترابطة، تضمن الانتقال المنطقي من الملاحظة الموضوعية إلى التأويل العميق.

الخطوة الأولى: المشاهدة الوصفية الدقيقة(Description)

هذه هي الخطوة التأسيسية والأكثر أهمية، وهي تتطلب من الناقد أن يضع نفسه مؤقتاً في موقع العالم الذي يسجل ملاحظاته في مختبره. الهدف هنا هو تسجيل وصفي ومحايد قدر الإمكان لكل ما يُرى ويُسمع على الخشبة، مع تأجيل أي محاولة للتأويل أو الحكم. يجب أن يكون الوصف دقيقاً ومفصلاً، شاملاً كل الأنظمة العلاماتية: من تصميم الفضاء المسرحي وعلاقته بالصالة، إلى تفاصيل الديكور وألوانه ومواده، وتغيرات الإضاءة وشدتها وتوزيعها،

وتصميم الأزياء والمكياج لكل شخصية، وكيفية استخدام الإكسسوارات. كما يجب وصف أداء الممثلين بدقة: حركاتهم، إيماءاتهم، تعابير وجوههم، مواقعهم على الخشبة، وطريقة إلقائهم للنص المنطوق. وكذلك تسجيل طبيعة الموسيقى والمؤثرات الصوتية ومتى تظهر وعلاقتها بالحدث. إن أهمية هذه الخطوة تكمن في أنها تخلق" وثيقة "للعرض الزائل، وتفصل بين فعل الملاحظة وفعل التفسير، مما يمنح التحليل أساساً موضوعياً يمكن الانطلاق منه والرجوع إليه.[41]

الخطوة الثانية: تجزيء العرض إلى وحدات تحليلية(Segmentation)

بما أن العرض المسرحي هو تدفق مستمر، فمن المستحيل تحليله دفعة واحدة. لذا، لا بد من تجزيئه وتقسيمه إلى وحدات أصغر قابلة للتحليل. يمكن أن تكون هذه الوحدة مشهداً كاملاً، أو لوحة بصرية، أو مقطعاً حوارياً، أو حتى لحظة أدائية دالة .(gestus) معايير هذا التجزيء مرنة وتعتمد على طبيعة العرض؛ فقد تكون قائمة على تغير المكان أو الزمان، أو دخول وخروج شخصية رئيسية، أو تغير كبير في الإضاءة أو الموسيقى، أو بداية حدث هام أو نهايته. الهدف من هذه الخطوة هو تنظيم الفوضى الظاهرية للتدفق العلاماتي، وتحويله إلى مقاطع متسلسلة يمكن فحص كل منها على حدة، ثم دراسة العلاقات التي تربط بينها.

الخطوة الثالثة: تحديد وتصنيف العلامات (Identification and Classification of Signs)

بعد عزل كل وحدة تحليلية، تبدأ عملية التحليل الفعلي من خلال تحديد العلامات البارزة فيها وتصنيفها. هنا، يستدعي الناقد معرفته النظرية بالسيميائيات ليحدد نوع كل علامة (هل هي أيقونة أم مؤشر أم رمز؟)، وما هو دالها ومدلولها المحتمل الأولي. ففي مشهد معين، قد

---

[41] تؤكد آن أوبرسفيلد على أهمية هذه المرحلة الوصفية كشرط أولي لأي تحليل سيميائي جاد. انظر:
Ubersfeld, A. (1999). Reading Theatre. (Translated by Frank Collins). University of Toronto Press.

تكون كلمة" وطن "(رمز) مصحوبة بدمعة على خد ممثل (مؤشر على الحزن) وخلفهما علم ممزق (أيقونة ورمز في آن واحد). إن عملية تحديد العلامات وتصنيفها تساعد على الكشف عن طبيعة اللغة التي يستخدمها العرض، وهل هي تميل إلى المباشرة (عبر المؤشرات) أم إلى التجريد والترميز (عبر الرموز).

الخطوة الرابعة: تحليل العلاقات بين العلامات(Analyzing Relationships)

العلامات لا تعمل بشكل منفرد، بل تكتسب معناها الحقيقي من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى. وهنا، يجب على الناقد أن يدرس هذه العلاقات على مستويين: مستوى التزامن (Synchrony)، أي كيف تتفاعل العلامات المختلفة التي تظهر في نفس اللحظة لإنتاج معنى مركب (فكلمة غاضبة مع وجه عابس وإضاءة حمراء تخلق" رسالة "واحدة متكاملة من الغضب). والمستوى الثاني هو التتابع(Diachrony) ، أي كيف تتطور العلامات وتتغير دلالاتها عبر تسلسل الأحداث، فالثوب الأبيض الذي ترتديه شخصية في بداية العرض قد يتحول إلى ثوب أسود في نهايته، وهذا التحول في العلامة يحمل دلالة درامية قوية. كما يجب الانتباه إلى علاقات التوافق والتعارض؛ فالعلامات قد تعزز بعضها البعض، أو قد تتناقض لخلق تأثير ساخر أو مفارقة دالة.

الخطوة الخامسة: الكشف عن الشفرات والأنظمة الدلالية(Uncovering Codes)

من خلال تحليل العلاقات المتكررة بين العلامات، يمكن للناقد أن يكشف عن" الشفرات " (Codes)التي تحكم العرض. والشفرة هي مجموعة من القواعد والأعراف (غالباً ما تكون ثقافية أو خاصة بالنوع المسرحي) التي تجعل العلامات مفهومة. على سبيل المثال، قد يستخدم العرض" شفرة لونية "معينة (حيث يرمز الأحمر دائماً للخطر والأخضر للأمل)، أو" شفرة حركية "خاصة بشخصية ما. إن تحديد هذه الشفرات يساعد على فهم" نظام "العرض، وكيف

تنتظم علاماته لتشكل حقولاً دلالية معينة مرتبطة بموضوعات كبرى مثل السلطة، أو الحب، أو الموت.[42]

الخطوة السادسة: التأويل وإنتاج المعنى(Interpretation)

بعد كل هذا العمل التحليلي الدقيق، يصل الناقد إلى المرحلة النهائية، وهي مرحلة التأويل وإنتاج المعنى. بناءً على وصفه الدقيق وتحليله للعلامات وعلاقاتها وشفراتها، يمكنه الآن أن يقدم قراءة متماسكة ومدعومة بالأدلة للعرض المسرحي. هذا التأويل ليس انطباعاً ذاتياً، بل هو" فرضية علمية "مبنية على معطيات مستمدة من" النص الأدائي "نفسه. وهنا، يربط الناقد تحليله النسقي بالسياق الثقافي والاجتماعي الأوسع، ويبحث عن المعاني الظاهرة والكامنة، مع الاعتراف دائماً بأن تحليله، مهما كان دقيقاً، هو واحد من بين عدة تأويلات ممكنة ومشروعة للعرض كنص مفتوح.

مزايا وحدود التحليل السيميائي

لا شك أن التحليل السيميائي يقدم للناقد منهجية منظمة وقوية، تساعده على تجاوز الانطباعية، وتكشف عن آليات بناء المعنى الخفية، وتسمح بمقارنة موضوعية بين العروض المختلفة. لكن، كأي منهج، له حدوده التي يجب الوعي بها. فالتركيز المفرط على الشكل قد يؤدي أحياناً إلى إهمال المضمون العاطفي أو الاجتماعي للعمل. كما أنه قد يكون عملية معقدة وتستغرق وقتاً طويلاً، وقد يتجاهل أحياناً ديناميكية التلقي الحي واستجابة الجمهور الفورية التي هي جزء من معنى العرض. لذا، فإن الناقد المتمكن هو الذي يستخدم السيميائيات كأداة فعالة ضمن صندوق أدوات أوسع، ولا يجعلها غاية في حد ذاتها.

---

[42] **يقدم باتريس بافيس في قاموسه تحليلاً للعديد من الشفرات المسرحية (الاجتماعية، الثقافية، الجمالية) التي يمكن للناقد الاسترشاد بها.** Pavis, P. (1998). Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press.

خاتمة

في نهاية هذا المسار، نؤكد أن تطبيق المنتج السيميائي في تحليل العرض المسرحي هو أداة نقدية لا غنى عنها للدارس الجاد. إنه يدرب العين على المشاهدة الدقيقة، والعقل على التفكير المنظم، والقلم على الكتابة التحليلية. من خلال تفكيك العلامات وفهم كيفية اشتغالها وتفاعلها ضمن تدفق العرض، يمكن للناقد أن ينتقل من موقع المتلقي المتأثر إلى موقع المحلل الفاهم، وأن يقدم للمبدعين والجمهور على حد سواء قراءة مضيئة وعميقة، تكشف عن ثراء التجربة المسرحية وتعقيداتها، وتؤكد مكانتها كفن للفكر والجمال.

قائمة المصادر والمراجع

1. إيكو، أمبرتو .(2005) *السيميائية وفلسفة اللغة* .(ترجمة: أحمد الصمعي). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
2. بنكراد، سعيد .(2000) *السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس* .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
3. المرابط، عبد الواحد .(2006) *في سيمياء المسرح: دراسات ونماذج* .الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
4. شعيبي، مراد عبد الرحمن .(2009) *سيميائيات المسرح: دراسة في الأنساق العلاماتية للعرض المسرحي* .عمان: دار كنوز المعرفة.
5. Aston, E., & Savona, G. (1991). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge.
6. De Marinis, M. (1993). *The Semiotics of Performance*. (Translated by Áine O'Healy). Indiana University Press.

7. Elam, K. (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. (2nd ed.). Routledge.

8. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Semiotics of Theatre*. (Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones). Indiana University Press.

9. Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press.

10. Ubersfeld, A. (1999). *Reading Theatre*. (Translated by Frank Collins). University of Toronto Press.

المحاضرة الحادية عشر

المحاضرة الحادية عشر: من المشاهدة إلى الكتابة: خطوات صياغة المقال النقدي المسرحي

مقدمة

بعد أن أتممنا رحلتنا عبر المفاهيم النظرية والمناهج التحليلية لنقد العرض المسرحي، نصل اليوم إلى المحطة الأخيرة والأكثر أهمية، وهي محطة التطبيق العملي. فالمعرفة النظرية، مهما كانت عميقة، تظل كامنة ما لم تجد طريقها إلى التطبيق الفعلي، والنقد لا يكتمل وجوده إلا عندما يتحول من مجرد فكرة في ذهن الناقد إلى نص مكتوب، مقروء، ومؤثر. تهدف هذه المحاضرة إلى أن تكون دليلاً إجرائياً، يرسم خريطة طريق واضحة للعملية التي ينتقل بها الناقد من مقعده في صالة المسرح إلى مكتبه، ومن فعل المشاهدة إلى فعل الكتابة. سنسعى لتفكيك "هندسة "المقال النقدي، وتحديد عناصره الأساسية، وتقديم آليات عملية لصياغة حجة نقدية متماسكة ومقنعة، تجمع بين دقة التحليل وجمال الأسلوب.

المرحلة الأولى: ما قبل الكتابة (الإعداد وبناء الأطروحة)

إن المقال النقدي الناجح لا يولد من فراغ لحظة الكتابة، بل هو نتاج لمرحلة تحضيرية دقيقة وعميقة تبدأ منذ اللحظة الأولى لمشاهدة العرض. هذه المرحلة هي بمثابة جمع المواد الخام وتشكيلها قبل البدء في عملية البناء. تتضمن هذه المرحلة استدعاء وتطبيق ما تعلمناه سابقاً، حيث تبدأ **بالمشاهدة الفعالة وتدوين الملاحظات**، وهي الخطوة التي فصلناها في حديثنا عن التحليل السيميائي، وتتطلب تسجيلاً دقيقاً وموضوعياً قدر الإمكان لكل عناصر العرض المرئية والمسموعة.

بعد المشاهدة، تأتي لحظة **التأمل والتحليل الأولي** .هنا، يقوم الناقد بمراجعة ملاحظاته، محاولاً تحديد العناصر الأكثر بروزاً وتأثيراً في العرض. هل كان الأداء التمثيلي هو الأقوى؟ أم كانت السينوغرافيا هي العنصر المهيمن؟ أم أن الرؤية الإخراجية هي التي وحدت العمل؟

في هذه المرحلة، يبدأ الناقد في **تحديد زاويته التحليلية واختيار منهجه النقدي** (سواء بوعي تام أو بشكل ضمني). هل سيقاربه من منظور اجتماعي، أم سيركز على بنيته النسقية؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقود إلى الخطوة الأهم في هذه المرحلة، وهي **بناء الأطروحة أو الفرضية النقدية** .**(Thesis Statement)** الأطروحة ليست مجرد رأي") العرض جيد("، بل هي حجة قابلة للنقاش، وجملة مركزية تلخص موقف الناقد من العمل وتحدد مسار مقاله. على سبيل المثال، بدلاً من القول" كان الديكور جميلاً"، يمكن أن تكون الأطروحة" :على الرغم من قوة الأداء التمثيلي، إلا أن الاستخدام المفرط لديكور ضخم ومشتت قد أضعف من الرسالة الحميمية التي يحملها النص الأصلي للمسرحية[43]. "هذه الأطروحة تحدد بوضوح ما سيحاول المقال إثباته.

المرحلة الثانية: بنية المقال النقدي (هندسة النص)

بعد تحديد الأطروحة، تبدأ عملية تصميم" هندسة "المقال، والتي تتكون عادة من ثلاثة أجزاء رئيسية: المقدمة، وصلب المقال، والخاتمة.

المقدمة الجذابة :هي بوابة الدخول إلى عالم النص النقدي، ويجب أن تحقق ثلاثة أهداف في فقرة موجزة: أولاً، **جذب انتباه القارئ** من خلال مدخل مثير للاهتمام (قد يكون سؤالاً، أو معلومة لافتة، أو ربطاً بحدث آني). ثانياً، **تقديم المعلومات الأساسية** عن العرض (اسمه، اسم المؤلف والمخرج، مكان العرض) بشكل موجز. ثالثاً، والأهم، **عرض الأطروحة النقدية** التي تم بناؤها في المرحلة السابقة، والتي ستكون بمثابة الخيط الناظم لبقية المقال.

صلب المقال (العرض التحليلي) :هذا هو الجزء الأكبر من المقال، حيث يتم فيه تفصيل الحجة النقدية وتقديم الأدلة والبراهين لدعمها. يجب أن يُقسم هذا الجزء إلى فقرات متسلسلة

---

[43] **انظر أهمية بناء الأطروحة في الكتابة الأكاديمية في: .(2014) Graff, G., & Birkenstein, C. They Say / I Say: The Moves That Matter in Academic Writing. (3rd ed.). W. .W. Norton & Company**

منطقياً، تتناول كل فقرة منها جانباً واحداً من التحليل. يمكن تنظيم هذه الفقرات بعدة طرق: إما بتتبع عناصر العرض (فقرة عن الإخراج، وأخرى عن التمثيل، وثالثة عن السينوغرافيا...)، أو بتتبع تطور أحداث المسرحية. الأهم هو أن تكون كل فقرة مبنية بشكل سليم: تبدأ **بجملة مفتاحية (Topic Sentence)** تعبر عن فكرتها الرئيسية، ثم تقدم **الأدلة والشواهد** من العرض (من خلال وصف دقيق لمشاهد أو حركات أو جمل حوارية)، وتختتم **بتحليل** يربط هذه الأدلة بالأطروحة العامة للمقال. هنا، يمارس الناقد مهارته في الموازنة بين الوصف (ماذا حدث؟) والتحليل (ماذا يعني ما حدث؟).

التقويم المبرر :ضمن فقرات التحليل، أو في فقرة مستقلة قبل الخاتمة، يقدم الناقد حكمه التقويمي. هذا الحكم لا يأتي من فراغ، بل يجب أن يكون نتيجة منطقية للتحليل الذي قدمه. بدلاً من إطلاق أحكام عامة، يجب على الناقد أن يبرر تقييمه بشكل دقيق، كأن يقول مثلاً" :لقد كان قرار المخرج باستخدام الإضاءة الخافتة طوال العرض موفقاً لأنه عزز من الشعور بالاختناق الذي تعانيه الشخصيات، وهو ما يخدم الفكرة الرئيسية للمسرحية."

الخاتمة المؤثرة :الخاتمة ليست مجرد تلخيص لما سبق، بل هي الفرصة الأخيرة لترك أثر دائم لدى القارئ. يجب أن تقوم الخاتمة بإعادة صياغة الأطروحة الرئيسية بشكل مختلف، وتلخيص موجز للحجج الأساسية، ثم تختتم بانفتاح على أفق أوسع: قد يكون سؤالاً يثير التفكير، أو ربطاً للعرض بقضية ثقافية أكبر، أو تقييماً نهائياً لمكانة هذا العمل في المشهد المسرحي العام.

المرحلة الثالثة: أسلوب الكتابة النقدية (الصوت النقدي)

إن بنية المقال المتماسكة تحتاج إلى أن تكتسي بأسلوب كتابة يعبر عن" الصوت النقدي " للكاتب. يتطلب هذا الأسلوب استخدام **لغة دقيقة ومصطلحات نقدية سليمة**، فالناقد لا يقول" الممثل كان جيداً"، بل يحلل أداءه باستخدام مصطلحات مثل" التقمص"،" الحضور الجسدي"،" التحكم في النبرة ."كما يتطلب الأسلوب النقدي **الموازنة بين الموضوعية والذاتية**؛

فبينما يعتمد التحليل على ملاحظات موضوعية، فإن صوت الناقد ورؤيته الشخصية يجب أن يكونا حاضرين لإضفاء الحيوية والأصالة على النص. وأخيراً، فإن الهدف الأسمى هو **الوضوح والإقناع**، فالكتابة النقدية، مهما كانت عميقة، تفقد قيمتها إذا كانت غامضة أو غير قادرة على إقناع القارئ بوجهة نظرها[44].

خاتمة

في نهاية هذا المسار التعليمي، نصل إلى حقيقة مفادها أن كتابة النقد المسرحي هي فن وحرفة في آن واحد. هي حرفة تتطلب التمكن من أدوات منهجية واضحة، من المشاهدة الدقيقة إلى التحليل المنظم وبناء الحجة المنطقية. وهي فن يتطلب امتلاك رؤية ثاقبة، وصوت نقدي أصيل، وقدرة على التعبير بأسلوب جذاب ومقنع. إن الناقد المسرحي، من خلال ممارسته الكتابية، لا يقوم فقط بتقييم عمل فني، بل يشارك في الحوار الثقافي، ويساهم في بناء ذاكرة المسرح، ويؤكد على أن هذا الفن العريق لا يزال قادراً على إثارة الأسئلة الأكثر إلحاحاً حول الإنسان والعالم.

قائمة المصادر والمراجع

1. الغذامي، عبد الله محمد .(2000) .*الكتابة في درج، عن الوعي والكتابة* .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (يناقش فعل الكتابة بشكل عام).
2. غنيمي هلال، محمد .(1997) .*النقد الأدبي الحديث* .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
3. ميجان، الرويلي، والبازعي، سعد .(2002) .*دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً* .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

---

[44] للحصول على دليل عملي ومفصل حول كتابة المراجعات النقدية، يمكن الرجوع إلى: Sova, D. B. (2002). How to Write a Book Report or Term Paper. (Rev. ed.). Arco.

4. Ball, D. (2004). *Backwards & Forwards: A Technical Manual for Reading Plays*. Southern Illinois University Press.

5. Carlson, M. (1993). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University Press.

6. Graff, G., & Birkenstein, C. (2014). *They Say / I Say: The Moves That Matter in Academic Writing*. (3rd ed.). W. W. Norton & Company.

7. Sova, D. B. (2002). *How to Write a Book Report or Term Paper*. (Rev. ed.). Arco.

8. Spencer, J. (Ed.). (2001). *The Critical Terminology of Art*. S.C. Griggs and Company. (على الرغم من أنه عن الفن، إلا أن مناقشته للمصطلحات مفيدة.)

9. Williams, R. (1968). *Drama in Performance*. C. A. Watts & Co. Ltd.

10. Zinsser, W. (2006). *On Writing Well: The Classic Guide to Writing Nonfiction*. (30th Anniversary ed.). Harper Perennial.

المحاضرة الثانية عشر

المحاضرة الثانية عشر: نماذج تطبيقية في نقد العرض المسرحي العالمي

مقدمة

بعد أن أتممنا رحلتنا الطويلة عبر نظريات النقد المسرحي ومناهجه، وأدواته الإجرائية، نصل اليوم إلى محطة التتويج العملي، وهي المحطة التي نختبر فيها هذه الأدوات ونرى فعاليتها في مقاربة أعمال مسرحية حقيقية. فالمعرفة النظرية، مهما كانت ضرورية، تظل مجردة ما لم تتجسد في ممارسة تطبيقية تكشف عن قوتها وقدرتها على إضاءة النصوص والعروض. تهدف هذه المحاضرة إلى أن تكون ورشة عمل تطبيقية، ننتقل فيها من التنظير إلى التحليل، ومن المفهوم إلى المثال. سنقوم باختيار ثلاث مسرحيات عالمية فارقة، تنتمي كل منها إلى عصر وتيار مسرحي مختلف، وسنحاول أن نطبق عليها بعض" العدسات "النقدية التي ناقشناها، لنرى كيف يمكن لكل منهج أن يكشف عن طبقة مختلفة من طبقات المعنى في نفس العمل، وكيف أن الأعمال العظيمة هي تلك التي تظل قادرة على إثارة حوار لا ينتهي مع مختلف المناهج والقراءات.

النموذج الأول" :أوديب ملكاً "لسوفوكليس - بين النقد التاريخي والبنيوي والنفسي

تُعد مسرحية" أوديب ملكاً "لسوفوكليس حجر الزاوية في التراث المسرحي الغربي، وهي نص ثري يمكن مقاربته من زوايا متعددة. فإذا نظرنا إليها من خلال **العدسة التاريخية والسياقية،** لا يمكننا فصلها عن سياق أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد. فالمسرحية لم تكن مجرد ترفيه، بل كانت طقساً دينياً واجتماعياً يُقام ضمن مهرجانات" ديونيسوس ."إن فهم دور "الجوقة (Chorus) "كصوت للمدينة وممثل للحكمة الجماعية، وفهم الصراع الفكري الدائر آنذاك بين الإيمان بالقدر والآلهة (كما يمثلها العراف تيريسياس) وبين بزوغ العقل الإنساني وإرادته الحرة (كما يمثلها أوديب نفسه في سعيه الحثيث وراء الحقيقة)، يمنح النص بعداً سياسياً واجتماعياً عميقاً. فأوديب ليس مجرد فرد، بل هو قائد المدينة الذي يرتبط مصيره بمصيرها، ومأساته هي أيضاً مأساة" بوليس "أثينا.

أما إذا طبقنا عليها **العدسة البنيوية أو النسقية**، كما فعل أرسطو في كتابه" فن الشعر"، فسنجد أنها تمثل النموذج الأمثل للتراجيديا. فالحبكة مبنية بإحكام رياضي، وتعتمد على عنصري **"الانقلاب(Peripeteia)** "، أي تحول الفعل إلى نقيضه (فسعي أوديب لكشف القاتل يقوده لاكتشاف أنه هو نفسه القاتل)، و"**التعرف**(Anagnorisis) "، أي الانتقال من الجهل إلى المعرفة. كما أن شخصية أوديب تجسد مفهوم البطل التراجيدي الذي لا هو بالخبيث ولا هو بالكامل خيراً، وسقوطه لا يأتي من شر، بل من" خطأ "أو" عيب "تراجيدي (Hamartia)، وهو في حالته مزيج من الغطرسة والإصرار النبيل على معرفة الحقيقة. هذا البناء المحكم هو ما يؤدي في النهاية إلى تحقيق" التطهير (Catharsis) "لدى الجمهور، عبر إثارة مشاعر الخوف والشفقة.[45]

وعلى صعيد مختلف تماماً، إذا استخدمنا **العدسة النفسية**، كما فعل سيغموند فرويد، فستتحول المسرحية إلى وثيقة نفسية تكشف عن أعمق الرغبات المكبوتة في اللاوعي الإنساني. لقد رأى فرويد في قصة أوديب تجسيداً درامياً لما أسماه" عقدة أوديب"، أي الرغبة اللاواعية لدى الطفل في قتل الأب والزواج من الأم. من هذا المنظور، فإن رحلة أوديب نحو الحقيقة ليست سوى استعارة لرحلة التحليل النفسي التي تكشف عن الذات الحقيقية وعن الرغبات المروعة التي ندفنها في أعماقنا. إن شعبية المسرحية وقوتها، حسب فرويد، تكمن في أنها تجعلنا نواجه هذا الصراع الكامن فينا جميعاً[46]. وهكذا، نرى كيف أن ثلاث عدسات نقدية مختلفة تكشف عن ثلاثة وجوه مختلفة لنفس العمل الخالد.

النموذج الثاني" :بيت الدمية "لهنريك إبسن - بين النقد الواقعي والاجتماعي والنسوي

---

[45] أرسطو. (د.ت). فن الشعر. (ترجمة وتقديم: د. إبراهيم حمادة). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

[46] غنيمي هلال، محمد. (1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص 387-410.

تعتبر مسرحية" بيت الدمية "لإبسن (1879) علامة فارقة دشنت مرحلة المسرح الواقعي الحديث. وعند تحليلها من خلال **العدسة الواقعية**، نجد أن كل عناصرها تهدف إلى خلق إيهام كامل بالواقع. فالسينوغرافيا تصور غرفة جلوس برجوازية بكل تفاصيلها، وهي ليست مجرد ديكور، بل هي" بيت الدمية "الذي تعيش فيه نورا، سجنها الجميل الذي يرمز إلى حبسها الاجتماعي. والحوار واقعي، خالٍ من الخطابة، يكشف عن الشخصيات تدريجياً. إن إبسن يستخدم هذه الواقعية ليس لتقليد الحياة، بل لفضح زيفها، فخلف المظهر المثالي لهذه العائلة البرجوازية، تكمن أكاذيب وأسرار وعلاقات قوة قمعية.

وهذا يقودنا مباشرة إلى **العدسة الاجتماعية**، التي ترى في المسرحية نقداً لاذعاً للمجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر. فالمسرحية تفضح القيم الزائفة لهذا المجتمع، هوسه بالسمعة والمال، وعلاقاته القائمة على النفاق. إن علاقة تورفالد بنورا ليست مجرد علاقة زوجية، بل هي علاقة قوة اقتصادية واجتماعية، فهو يعاملها كملكية خاصة، كـ" دمية "أو" قبرة صغيرة"، ويمنعها من أي دور حقيقي خارج نطاق المنزل. وبهذا المعنى، تصبح المسرحية تحليلاً دقيقاً للبنية الأبوية (الباتريركية) التي تشكل أساس هذا المجتمع.[47]

وهنا نتقاطع العدسة الاجتماعية مع **العدسة النسوية**، التي ترى في" بيت الدمية "نصاً نسوياً تأسيسياً. فالنقد النسوي يركز على رحلة وعي" نورا"، انتقالها من كونها مجرد" دمية "تعيش لإرضاء زوجها وأبيها، إلى إنسانة مستقلة تدرك ذاتها وتطالب بحقها في الوجود كفرد. إن المشهد الأخير، حيث تجلس نورا لتواجه زوجها كـ" إنسان لإنسان "لأول مرة، وتعلن قرارها بالرحيل، و"صفقة الباب "الشهيرة التي تختتم بها المسرحية، كلها تعتبر لحظات ثورية في تاريخ المسرح والأدب. لقد كانت" صفقة الباب "تلك بمثابة إعلان عن ميلاد المرأة الجديدة، وقد أثارت جدلاً واسعاً في أوروبا لدرجة أن بعض المسارح أجبرت إبسن على

---

[47] Williams, Raymond. (1968). Drama from Ibsen to Brecht. Chatto & Windus.

كتابة نهاية بديلة (وهو ما ندم عليه لاحقاً)، مما يؤكد على القوة التأثيرية والاجتماعية للمسرح.[48]

النموذج الثالث" :في انتظار غودو "لصمويل بيكيت - بين النقد العبثي والوجودي والسيميائي

تمثل مسرحية" في انتظار غودو (1953) "ذروة" مسرح العبث"، وهي عمل يتحدى كل القواعد التقليدية للدراما، وبالتالي يتطلب أدوات نقدية مختلفة. من خلال **العدسة الوجودية والعبثية**، نرى أن المسرحية هي استعارة مكثفة للحالة الإنسانية في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، عالم فقد الإيمان بالتقدم وبالغايات الكبرى. فشخصيتا فلاديمير واستراغون ليستا شخصيتين بالمعنى التقليدي، بل هما تجسيد للوعي الإنساني المحاصر في حلقة مفرغة من الانتظار العبثي لـ"غودو "الذي لن يأتي أبداً (والذي قد يرمز إلى الخلاص، أو الموت، أو المعنى، أو لا شيء على الإطلاق). إن فشل اللغة، وتفكك الحوار، والاعتماد على الأفعال الجسدية المتكررة، وغياب أي تطور في الحبكة، كلها عناصر تهدف إلى تجسيد هذا الشعور باللاجدوى والعبث.

وهنا، تصبح **العدسة السيميائية** أداة فعالة بشكل خاص. فالمسرحية لا تبني معناها من خلال العلامات الحاضرة، بل من خلال **العلامات الغائبة** .إن" غودو "هو" دال "عظيم ليس له" مدلول"، وغيابه هو الحدث الأهم في المسرحية. والخشبة شبه الفارغة، التي لا تحتوي إلا على شجرة جرداء، هي علامة قوية على فراغ العالم وجدبه. كما أن الحوارات التي تبدو بلا معنى، والأفعال المتكررة (كلعبة خلع الحذاء أو تبادل القبعات)، تصبح" علامات " على محاولة الإنسان اليائسة لملء فراغ الزمن والهروب من قلق الوجود. إن بيكيت يفرغ اللغة والعلامات من دلالاتها التقليدية ليجعل هذا الفراغ نفسه هو الدلالة الأسمى.[49]

---

48 Templeton, Joan. (1989). "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen". PMLA, 104(1), pp. 28-40.

49

خاتمة

إن هذه النماذج التطبيقية الثلاثة تؤكد على فكرة أساسية: إن العمل المسرحي العظيم هو عمل متعدد الطبقات، لا يستنفد معناه في قراءة واحدة. والنقد الفعال هو الذي يمتلك المرونة المنهجية الكافية للتنقل بين هذه الطبقات، مستخدماً في كل مرة العدسة التي تسمح له برؤية أعمق. لقد رأينا كيف يمكن لتحليل تاريخي أو بنيوي أو نفسي أن يضيء جوانب مختلفة من" أوديب ملكاً"، وكيف يمكن لتحليل واقعي واجتماعي ونسوي أن يكشف عن الأبعاد الثورية لـ"بيت الدمية"، وكيف أن مسرحية مثل" في انتظار غودو "تتطلب أدوات وجودية وسيميائية لفهم لغتها الفريدة. إن مهمتكم كدارسين ونقاد هي أن تبدأوا الآن في تطبيق هذه الأدوات بأنفسكم، وأن تدخلوا في حواركم الخاص مع النصوص والعروض العظيمة، لتكتشفوا قراءاتكم ورؤاكم الخاصة، وتساهموا بدوركم في الحوار النقدي الذي لا ينتهي.

قائمة المصادر والمراجع

1. أرسطو. (د.ت) .*فن الشعر* .(ترجمة وتقديم: د. إبراهيم حمادة). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
2. غنيمي هلال، محمد .(1997) .*النقد الأدبي الحديث* .القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
3. Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. Vintage.
4. Freud, S. (1953). *The Interpretation of Dreams*. (Translated by James Strachey). The Hogarth Press. (يحتوي على تحليله لمسرحية أوديب).
5. Graff, G., & Birkenstein, C. (2014). *They Say / I Say: The Moves That Matter in Academic Writing*. (3rd ed.). W. W. Norton & Company.

Sova, D. B. (2002). *How to Write a Book Report or Term Paper*. .6
(Rev. ed.). Arco.

Templeton, Joan. (1989). "The Doll House Backlash: Criticism, .7
Feminism, and Ibsen". *PMLA*, 104(1), 28-40.

Ubersfeld, A. (1999). *Reading Theatre*. (Translated by Frank .8
Collins). University of Toronto Press.

Williams, Raymond. (1968). *Drama from Ibsen to Brecht*. Chatto .9
& Windus.

Zinsser, W. (2006). *On Writing Well: The Classic Guide to* .10
Writing Nonfiction. (30th Anniversary ed.). Harper Perennial.

خاتمة

خاتمة محاضرات مقياس: آليات نقد العرض المسرحي

وهكذا، نصل أيها الباحثون الأعزاء إلى نهاية رحلتنا المعرفية في رحاب مقياس "آليات نقد العرض المسرحي". لقد انطلقنا في بداية هذا المسار من أسئلة تبدو بسيطة في ظاهرها: ما هو النقد؟ وما هو المسرح؟ وسرعان ما اكتشفنا أن خلف كل سؤال تكمن عوالم من التعقيد والثراء الفكري والجمالي.

لقد سافرنا معاً عبر تاريخ النقد، ورأينا كيف تطور من مجرد حكم معياري إلى حقل معرفي رحب تتعدد فيه المناهج والرؤى. قمنا بتشريح العرض المسرحي، ليس كجثة هامدة، بل ككائن حي، محللين أنظمته وعناصره، من الكلمة الصامتة على الورق إلى الجسد المتفجر بالحياة على الخشبة، ومن الرؤية الفكرية للمخرج إلى اللغة البصرية للسينوغرافيا.

لم نكتفِ بالنظر إلى الخشبة، بل أدرنا أبصارنا نحو الصالة، لندرك أن الجمهور ليس مجرد شاهد، بل هو شريك فعلي في صناعة المعنى والمتعة، وأن فعل التلقي والتأويل هو ما يمنح العرض حياته المتجددة. تسلحنا بعد ذلك بأدوات تحليلية دقيقة، فتعلمنا كيف نقرأ المسرح كلغة من العلامات، وكيف نختار العدسة النقدية المناسبة، سواء كانت تنظر إلى "نسق" العمل الداخلي أو "سياقه" الخارجي.

وأخيراً، حاولنا أن نجسر الهوة بين النظرية والتطبيق، فاستعرضنا آليات تحويل المشاهدة إلى كتابة نقدية متماسكة، ورأينا كيف يمكن لهذه الأدوات أن تكشف عن طبقات المعنى العميقة في أعمال مسرحية خالدة.

إن كنتم قد خرجتم من هذه المحاضرات بقناعة واحدة، فلتكن هي: أن النقد ليس فعلاً سلبياً أو هامشياً، بل هو ممارسة إبداعية وفكرية ضرورية. إنه الحوار الذي يبقي المسرح حياً، والذاكرة التي تحفظ أثره، والوعي الذي يدفعه نحو التطور والتجديد.

أنتم الآن لا تحملون مجرد معلومات، بل تمتلكون "صندوق أدوات" معرفية ومنهجية. والتحدي الحقيقي يبدأ من هذه اللحظة، في كيفية استخدام هذه الأدوات بمرونة وذكاء، ليس لتطبيقها بشكل آلي، بل لمساءلتها وتكييفها وتطويرها بما يتناسب مع خصوصية مسرحنا المغاربي والعربي، وبما يخدم رؤاكم البحثية الخاصة.

أتمنى أن تكون هذه المحاضرات قد أضاءت لكم الدرب، وحفزت فيكم شغف البحث، وأعطتكم الثقة اللازمة لبناء أصواتكم النقدية الفريدة. فالمشهد المسرحي ينتظر مساهماتكم، والحوار النقدي يتطلع إلى سماع أصواتكم. شكراً لحسن متابعتكم، وكل التوفيق في مساركم البحثي والإبداعي.

المصادر والمراجع

1. القط، عبد القادر. (1978). من فنون الأدب: المسرحية. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
2. آرتو، أنطونان. (1985). المسرح وقرينه. (ترجمة: سامية أسعد). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. إيكو، أمبرتو. (2005). السيميائية وفلسفة اللغة. (ترجمة: أحمد الصمعي). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
4. بارت، رولان. (1980). عناصر السيمولوجيا. (ترجمة: محمد البكري). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
5. إيزر، فولفغانغ. (1991). فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية. (ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية). فاس: منشورات مكتبة المناهل.
6. آبيا، أدولف. (1999). الموسيقى وفن الإخراج المسرحي، العمل الفني الحي. (ترجمة: ماري إلياس ونبيل حفار). القاهرة: أكاديمية الفنون.
7. أرسطو. (د.ت). فن الشعر. (ترجمة وتقديم : د. إبراهيم حمادة). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
8. إسماعيل، عز الدين. (1987). الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة. بيروت: دار العودة.
9. إيجلتون، تيري. (1992). نظرية الأدب: مقدمة موجزة. (ترجمة: جابر عصفور). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
10. إيزر، فولفغانغ. (1991). فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية. (ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية). فاس: منشورات مكتبة المناهل.

11. إيكو، أمبرتو. (1988). العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه. (ترجمة: سعيد بنكراد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
12. إيكو، أمبرتو. (1994). التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. (ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
13. إيكو، أمبرتو. (2000). الأثر المفتوح. (ترجمة: عبد الرحمن بوعلي). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
14. بابل، أندريه. (1987). اتجاهات المسرح المعاصر. (ترجمة: سامية أحمد أسعد). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
15. الباتيس، جوناثان. (2007). العبقرية: شكسبير والحياة الإبداعية. (ترجمة : محمد عناني). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
16. بارت، رولان. (1986). لذة النص. (ترجمة: فؤاد صفا وحسين سبح). بيروت: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
17. بارت، رولان. (1986). لذة النص. (ترجمة: فؤاد صفا وحسين سبح). بيروت: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
18. بارت، رولان. (1993). النقد والحقيقة. (ترجمة: منذر عياشي). حلب: مركز الإنماء الحضاري.
19. بريخت، برتولت. (1972). حول المسرح. (ترجمة: إبراهيم الخطيب). بيروت: دار التنوير.

20. بريخت، برتولت. (1979). الأورغانون الصغير للمسرح وقراءات أخرى. (ترجمة: كامل يوسف حسين). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
21. بنكراد، سعيد. (2000). السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
22. بيرس، تشارلز ساندرز. (مختارات). (يمكن البحث عن ترجمات لمقالاته الرئيسية في السيميائيات).
23. جبر، جميلة. (2001). السينوغرافيا والديكور المسرحي. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
24. الحكيم، توفيق. (1982). فن الأدب. القاهرة: مكتبة الآداب.
25. حمودة، عبد العزيز. (1998). المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. الكويت: عالم المعرفة.
26. الخطيب، حسام. (1994). الأدب المقارن: منظورات ومناهج. دمشق: دار الفكر.
27. الراعي، علي. (1979). المسرح في الوطن العربي. الكويت: عالم المعرفة.
28. الراعي، علي. (1999). فنون الكوميديا: من الأريستوفانية إلى نجيب الريحاني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
29. الزغبي، فضل. (2005). نظرية التلقي: أصول وتطبيقات. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.

30. ستانسلافسكي، قسطنطين. (1970). حياتي في الفن. (ترجمة: دريني خشبة). القاهرة: دار المعارف.

31. سلام، محمد زغلول. (د.ت). تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري. القاهرة: دار المعارف.

32. سوسير، فرديناند دي. (1985). محاضرات في الألسنية العامة. (ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر). بغداد: دار آفاق عربية.

33. شعيبي، مراد عبد الرحمن. (2009). سيميائيات المسرح: دراسة في الأنساق العلاماتية للعرض المسرحي. عمان: دار كنوز المعرفة.

34. عباس، إحسان. (1998). تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الثقافة.

35. عون، شريف. (1998). المسرح وفنونه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

36. الغذامي، عبد الله محمد. (1987). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

37. غنيمي هلال، محمد. (1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

38. غنيمي هلال، محمد. (1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

39. غنيمي هلال، محمد. (1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

40. فرويد، سيغموند. (1982). الفكاهة وعلاقتها باللاوعي. (ترجمة: جورج طرابيشي). بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

41. فيش، ستانلي. (2009). هل من نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات التأويلية. (ترجمة: محمد الديداوي). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

42. كريج، إدوارد جوردن. (1999). فن المسرح. (ترجمة: دريني خشبة). القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

43. كوهن، رالف. (2002). مستقبل النقد الأدبي. (ترجمة: د. فاضل ثامر). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

44. المرابط، عبد الواحد. (2006). في سيمياء المسرح: دراسات ونماذج. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

45. المرزوقي، إبراهيم. (2010). السينوغرافيا: فضاء الفرجة المسرحية. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

46. مندور، محمد. (1963). النقد المنهجي عند العرب. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

47. مندور، محمد. (1997). في الميزان الجديد. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

48. ميجان، الرويلي، والبازعي، سعد. (2002). دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

49. نجيب، أحمد. (1985). فن التمثيل. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

50. ويلسون، إدوين، وغولد فارب، ألفين. (2010). مدخل إلى المسرح عبر التاريخ. (ترجمة: ماري إلياس وشوقي جلال). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

51. ياوس، هانز روبرت. (1996). جمالية التلقي. (ترجمة: رشيد بنحدو). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

52. ياوس، هانز روبرت. (1996). جمالية التلقي. (ترجمة: رشيد بنحدو). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

53. يقطين، سعيد. (2005). تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير. بيروت: المركز الثقافي العربي.

54. Alter, J. (1990). A Sociosemiotic Theory of Theatre. University of Pennsylvania Press.

55. Aronson, A. (2005). Looking into the Abyss: Essays on Scenography. University of Michigan Press.

56. Aston, E., & Savona, G. (1991). Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance. Routledge.

57. Baugh, C. (2013). Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century. (3rd ed.). Palgrave Macmillan.

.58 Bennett, S. (1997). Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. (2nd ed.). Routledge.

.59 Bentley, E. (1967). The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. Harcourt Brace Jovanovich.

.60 Brook, P. (1995). The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. Touchstone.

.61 Carlson, M. (1993). Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. Cornell University Press.

.62 Collins, J., & Nisbet, A. (Eds.). (2010). Theatre and Performance Design: A Reader in Theory and Practice. Routledge.

.63 De Marinis, M. (1993). The Semiotics of Performance. (Translated by Áine O'Healy). Indiana University Press.

.64 De Marinis, M. (1993). The Semiotics of Performance. (Translated by Áine O'Healy). Indiana University Press.

.65 Dean, A., & Carra, L. (1989). Fundamentals of Play Directing. Holt Rinehart & Winston.

.66 Elam, K. (2002). The Semiotics of Theatre and Drama. (2nd ed.). Routledge.

.67 Elam, K. (2002). The Semiotics of Theatre and Drama. (2nd ed.). Routledge.

.68 Esslin, M. (2001). The Theatre of the Absurd. Vintage.

.69 Esslin, M. (2001). The Theatre of the Absurd. Vintage.

.70 Fischer-Lichte, E. (2008). The Semiotics of Theatre. (Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones). Indiana University Press.

.71 Fortier, M. (2002). Theory/Theatre: An Introduction. (2nd ed.). Routledge.

.72 Freshwater, H. (2009). Theatre and Audience. Palgrave Macmillan.

.73 Freud, S. (1953). The Interpretation of Dreams. (Translated by James Strachey). The Hogarth Press. (يحتوي على تحليله لمسرحية أوديب).

Gadamer, H. G. (2004). Truth and Method. (2nd rev. .74
ed., translated by Joel Weinsheimer and Donald G.
.Marshall). Continuum
Graff, G., & Birkenstein, C. (2014). They Say / I Say: .75
The Moves That Matter in Academic Writing. (3rd ed.).
.W. W. Norton & Company
Grotowski, J. (2002). Towards a Poor Theatre. .76
.(Edited by Eugenio Barba). Routledge
.Howard, P. (2002). What is Scenography?. Routledge .77
Jones, R. E. (1969). The Dramatic Imagination: .78
Reflections and Speculations on the Art of the Theatre.
.Theatre Arts Books
Lehmann, H. T. (2006). Postdramatic Theatre. .79
.(Translated by Karen Jürs-Munby). Routledge
Mitchell, K. (2009). The Director's Craft: A .80
.Handbook for the Theatre. Routledge
Newton, K. M. (Ed.). (1998). Twentieth- .81
Century Literary Theory: A Reader. (2nd ed.). Palgrave
.Macmillan

.82 Pavis, P. (1998). Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press

.83 Pavis, P. (1998). Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. (Translated by Christine Shantz). University of Toronto Press

.84 Ricoeur, P. (1981). Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation. (Edited and translated by John B. Thompson). Cambridge University Press

.85 Ryan, M. (2017). Literary Theory: A Practical Introduction. (3rd ed.). Wiley-Blackwell

.86 Schechner, R. (2002). Performance Studies: An Introduction. Routledge

.87 Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. (5th ed.). Pearson Longman

.88 Sova, D. B. (2002). How to Write a Book Report or Term Paper. (Rev. ed.). Arco

.89 Stanislavski, C. (1989). An Actor Prepares. (Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood). Routledge.

.90 States, B. O. (1985). Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater. University of California Press.

.91 States, B. O. (1994). The Pleasure of the Play. Cornell University Press.

.92 Taylor, D. (2003). The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Duke University Press.

.93 Templeton, Joan. (1989). "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen". PMLA, 104(1), 28-40.

.94 Tompkins, J. P. (Ed.). (1980). Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. Johns Hopkins University Press.

.95 Ubersfeld, A. (1999). Reading Theatre. (Translated by Frank Collins). University of Toronto Press.

.96 Ubersfeld, A. (1999). Reading Theatre. (Translated by Frank Collins). University of Toronto Press.

Ubersfeld, A. (1999). Reading Theatre. .97
(Translated by Frank Collins). University of Toronto
.Press
Williams, Raymond. (1968). Drama from Ibsen .98
.to Brecht. Chatto & Windus
Zinsser, W. (2006). On Writing Well: The Classic .99
Guide to Writing Nonfiction. (30th Anniversary ed.).
.Harper Perennial

الفهرست

الفهرست

تقديم مقياس: المسرح المغاربي 2

المحاضرة الأولى: مفهوم النقد المسرحي وتطوره..... 5

المحاضرة الثانية: وظائف النقد ومهام الناقد المسرحي..... 14

المحاضرة الثالثة: عناصر العرض المسرحي 21

المحاضرة الرابعة 28

المحاضرة الرابعة: مرتكزات العرض المسرحي.. آليات اشتغال المخرج المسرحي 29

المحاضرة الخامسة 35

المحاضرة الخامسة: ملامح السينوغرافيا المسرحية من خلال التيارات الإخراجية العالمية 36

المحاضرة السادسة 42

المحاضرة السادسة: التأويل في العرض المسرحي..... 43

المحاضرة السابعة..... 49

المحاضرة السابعة: متعة التلقي واستجابة المتلقي في العرض المسرحي..... 50

المحاضرة الثامنة 56

المحاضرة الثامنة: التدفق العلاماتي في العرض المسرحي 57

المحاضرة التاسعة..... 62

المحاضرة التاسعة: المناهج النقدية المسرحية السياقية والنسقية..... 63

المحاضرة العاشرة: آليات تطبيق المنتج السيميائي في العرض المسرحي..... 70

المحاضرة الحادية عشر: من المشاهدة إلى الكتابة: خطوات صياغة المقال النقدي المسرحي 77

المحاضرة الثانية عشر: نماذج تطبيقية في نقد العرض المسرحي العالمي 83

خاتمة محاضرات مقياس: آليات نقد العرض المسرحي..... 90

المصادر والمراجع..... 92

السندا لبيداغوجي.pdf

تقرير الاصالة

11%	11%	7%	9%
مؤشر التشابه	مصادر الانترنت	الاصدارات	مستندات الطالب

المصادر الرئيسية

1	mdpi-res.com مصدر الانترنت	<1%
2	ore.exeter.ac.uk مصدر الانترنت	<1%
3	spu.sharjah.ac.ae مصدر الانترنت	<1%
4	jolenegsbportfolio.wordpress.com مصدر الانترنت	<1%
5	mafiadoc.com مصدر الانترنت	<1%
6	Submitted to University of Wales, Bangor مستند الطالب	<1%
7	helda.helsinki.fi مصدر الانترنت	<1%
8	writingcommons.org مصدر الانترنت	<1%
9	Submitted to Bath Spa University College مستند الطالب	<1%
10	media.phra.in مصدر الانترنت	<1%
11	ts.uop.gr مصدر الانترنت	<1%
12	Submitted to University of Chichester مستند الطالب	<1%

13	Submitted to University of Witwatersrand مستند الطالب	<1 %
14	ar.wikipedia.org مصدر الانترنت	<1 %
15	ia801007.us.archive.org مصدر الانترنت	<1 %
16	Submitted to University of Cape Town مستند الطالب	<1 %
17	docslib.org مصدر الانترنت	<1 %
18	etheses.whiterose.ac.uk مصدر الانترنت	<1 %
19	fafs.uop.edu.jo مصدر الانترنت	<1 %
20	Submitted to University of East London مستند الطالب	<1 %
21	Hall, L.. "Sex and class in John Osborne's look back in anger", Women's Studies International Forum, 1984 الاصدارات	<1 %
22	hdl.handle.net مصدر الانترنت	<1 %
23	Nicole Fayard. "Stéphane Braunschweig's Theatre-Machine: Structuring Space on the Contemporary French Stage", TDR/The Drama Review, 2005 الاصدارات	<1 %
24	Submitted to Queen Mary and Westfield College مستند الطالب	<1 %

25	collections.lib.utah.edu مصدر الانترنت	<1 %
26	Submitted to Jinan University مستند الطالب	<1 %
27	ebox.nbu.bg مصدر الانترنت	<1 %
28	Submitted to Leeds Beckett University مستند الطالب	<1 %
29	slatni07.blogspot.com مصدر الانترنت	<1 %
30	www.aijhssa.us مصدر الانترنت	<1 %
31	Submitted to Nanyang Technological University مستند الطالب	<1 %
32	Submitted to Teaching and Learning with Technology مستند الطالب	<1 %
33	Submitted to University of Surrey مستند الطالب	<1 %
34	Submitted to Faculty of Social and Human Sciences - NOVA FCSH مستند الطالب	<1 %
35	boap.uib.no مصدر الانترنت	<1 %
36	cap.mgu.ac.in مصدر الانترنت	<1 %
37	Submitted to Flinders University مستند الطالب	<1 %
	Submitted to University of Leeds	

38	مستند الطالب	<1 %
39	www.researchgate.net مصدر الانترنت	<1 %
40	Submitted to Brisbane Girls Grammar School مستند الطالب	<1 %
41	Submitted to All Saints Anglican School مستند الطالب	<1 %
42	Submitted to University of Massachusetts, Lowell مستند الطالب	<1 %
43	annales.univ-mosta.dz مصدر الانترنت	<1 %
44	inlibrary.uz مصدر الانترنت	<1 %
45	research.gold.ac.uk مصدر الانترنت	<1 %
46	adarwish.kau.edu.sa مصدر الانترنت	<1 %
47	archive.org مصدر الانترنت	<1 %
48	journals.sagepub.com مصدر الانترنت	<1 %
49	repository.nwu.ac.za مصدر الانترنت	<1 %
50	vid.brage.unit.no مصدر الانترنت	<1 %
51	Submitted to Goldsmiths' College مستند الطالب	<1 %

52	pdfs.semanticscholar.org مصدر الانترنت	<1 %
53	www.mti.dmu.ac.uk مصدر الانترنت	<1 %
54	Submitted to Pasadena City College مستند الطالب	<1 %
55	Submitted to University of Central England in Birmingham مستند الطالب	<1 %
56	alkindi.ideo-cairo.org مصدر الانترنت	<1 %
57	m.moam.info مصدر الانترنت	<1 %
58	www.journals.aiac.org.au مصدر الانترنت	<1 %
59	www.salonsyria.com مصدر الانترنت	<1 %
60	pure.roehampton.ac.uk مصدر الانترنت	<1 %
61	Submitted to University of Diyala مستند الطالب	<1 %
62	s-space.snu.ac.kr مصدر الانترنت	<1 %
63	Submitted to Al Ain University مستند الطالب	<1 %
64	Submitted to Australian Catholic University مستند الطالب	<1 %
65	Submitted to University of Surrey Roehampton مستند الطالب	<1 %

66	Submitted to Upper Iowa University مستند الطالب	<1 %
67	ejournal.kopertais4.or.id مصدر الانترنت	<1 %
68	ensani.ir مصدر الانترنت	<1 %
69	mcd.arkanorg.com مصدر الانترنت	<1 %
70	pure.rug.nl مصدر الانترنت	<1 %
71	researchrepository.murdoch.edu.au مصدر الانترنت	<1 %
72	www.tandfonline.com مصدر الانترنت	<1 %
73	Submitted to University of Huddersfield مستند الطالب	<1 %
74	sdeuoc.ac.in مصدر الانترنت	<1 %
75	alrai.com مصدر الانترنت	<1 %
76	didataboislamwesam.wordpress.com مصدر الانترنت	<1 %
77	docplayer.fr مصدر الانترنت	<1 %
78	ia801508.us.archive.org مصدر الانترنت	<1 %
79	www.scielo.br مصدر الانترنت	<1 %
80	Submitted to Lebanese University	

	مستند الطالب	<1%
81	aranne5.bgu.ac.il مصدر الانترنت	<1%
82	egyptinnovate.com مصدر الانترنت	<1%
83	www.kci.go.kr مصدر الانترنت	<1%
84	Jane Collins, Andrew Nisbet. "Theatre and Performance Design - A Reader in Scenography", Routledge, 2012 الاصدارات	<1%
85	Wei Feng. "Intercultural Aesthetics in Traditional Chinese Theatre", Springer Science and Business Media LLC, 2020 الاصدارات	<1%

استثناء الاقتباسات	موافق	استثناء التطابقات	موافق
استثناء المراجع	تشغيل		