جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

الأنساق الثقافية وآليات التلقي في مسرح ياسر الحسن

الدكتورة

لطيفة عايض البقمي

أستاذ مشارك ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب - جامعة الطائف ـ المملكة العربية السعودية

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٣هـ / ٢٠٢١م

الجزء الثاني عشر

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

الأنساق الثقافية وآليات التلقي في مسرح ياسر الحسن

لطيفة عايض البقمي

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة الطائف ـ المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: naj-lat009@hotmail.com

الملخص

تسعى هذه الدراسة لتسليط الضوء على (الأنساق الثقافية وآليات التلقي في مسرح ياسر الحسن) تتكون الدراسة من مقدمة، وأربعة محاور جاءت كالتالي: المحور الأول جاء بعنوان: أنساق العتبات المسرحية وفيه ندرس العتبات الرئيسة كعلامات ثقافية تحيل إلى ما يضمره العرض من أنساق مضمرة. أما المحور الثاني فجاء بعنوان: أنساق الشخصيات وفيه ندرس أبرز الأنساق المضمرة المتعلقة بالشخصيات. المحور الثالث: جاء بعنوان : أنساق الخطاب والسلطة وفيه ندرس تتشكل الأنساق المضمرة في خطاب السلطة ، والمحور الرابع جاء بعنوان: العرض المسرحي وأنساق التلقي، ويقسم إلى: نسق المؤلف/المخرج الحاضر، ونسق المؤلف/المخرج الغائب، ثم خاتمة البحث ونتائجه وفيه لخصت أهم نتائج البحث التي توصلت لها الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الأنساق الثقافية ، آليات التلقي ، مسرح ياسر الحسن ، الأنساق المضمرة ، الأنساق الظاهرة .

Cultural patterns and mechanisms of reception in the theater of Yasser Al-Hassan

Latifa Ayed Al-Buqami
Department of Arabic Language - College of Arts - Taif University - Kingdom of Saudi Arabia
Email: naj-lat009@hotmail.com

Abstract

This study seeks to shed light on (Cultural patterns and mechanisms of reception in the theater of Yasser Al-Hassan). The study consists of an introduction, and four axes that came as follows: The first axis was entitled: Theatrical thresholds patterns, in which we study the main thresholds as cultural signs that refer to the implicit patterns of the show. As for the second axis, it was titled: Personality Forms, Character styles which we study the most prominent implicit themes related to the characters. The third axis: is titled: Speech and authority formats, that we study the implicit patterns of authority speech. The fourth axis is titled: theatrical performance and reception formats, the present author/director coordinated, the absent author/director formatted, then the research conclusion and results, which is included the most important results.

Keywords: Cultural patterns, reception mechanisms, Yasser Al-Hassan theater, implicit patterns, apparent patterns

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تسعى هذه الدراسة للكشف عن مسرح الكاتب السعودي ياسر الحسن[١]، وتعد هذه أول دراسة علمية تُعنى بدراسة مسرحه، وقد تناولت الدراسة العروض المسرحية التالية: (أماني–مريم وتعود الحكاية– الباب)[٢]. وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تزيل اللثام عن أهمية هذه العروض ودورها في تطور الحركة المسرحية في السعودية. وانطلاقا من هذا المنظور تسعى هذه الدراسة لدراسة الأنساق الثقافية المضمرة لكونها تجسد فلسفة ياسر الاشتراكية من خلال موقفه من حياة الإنسان وحريته ومصيره وطبيعة علاقاته مع الآخر والمجتمع، فهو ينتصر للفقراء والمهمشين والمقهورين، كما أنه متأثر بالمسرح الراديكالي .

---

(١) ياسر علي عيسى الحسن كاتب مسرحي سعودي شاب من مواليد مدينة القطيف. يعمل معلما بوزارة التعليم، له العديد من النصوص المسرحية، شارك في عدد من المهرجانات المحلية والدولية حاز على عدد من الجوائز كان آخرها المركز الأول في مسابقة التأليف المسرحي الذي نظمه المسرح الوطني التابع لهيئة المسرح والفنون الأدائية ٢٠٢٠.

(٢) سوف يشتغل هذا البحث على مسرحيات ياسر الحسن (المعروضة) وقد جاءت كالتالي :

- (مسرحية أماني) قدمت كعرض في جمعية الثقافة والفنون في الدمام منذ عام ٢٠١٦ وحتى ٢٠١٨ ، وقدمت كذلك في العاصمة الأردنية في مهرجان عشيات طقوس عام ٢٠١٦، وفي المهرجان العربي في الجزائر في مدينة مستغانم ٢٠١٧، وفي مهرجان باديب للهوية الوطنية في مصر ٢٠١٨.
- مسرحية (مريم وتعود الحكاية) : عرضت في مهرجان الفرق المسرحية الأهلية الأول بالرياض ٢٠١١.
- مسرحية (الباب) :عرضت في جمعية الثقافة والفنون في الدمام ٢٠١٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أهداف الدراسة :

تهدف الدراسة للبحث في الأنساق الثقافية المضمرة في مسرح ياسر الحسن، وذلك للأسباب التالية:

- تهدف الدراسة للكشف عمّا في عروض ياسر الحسن المسرحية من قضايا إنسانية مختلفة .
- تهدف الدراسة للكشف عن عروض الكاتب المسرحي وإسهاماته في الكشف عن القيم والأبعاد الثقافية المشكّلة للخطاب المسرحي السّعودي .
- تهدف الدراسة إلى تحليل آثار التلقي في عروض ياسر الحسن المسرحية .

تساؤلات الدراسة : تحاول هذه الدراسة الاجابة عن إشكالية مفادها :

- ما أهم القضايا الإنسانية التي عالجها ياسر الحسن في عروضه المسرحية ؟
- ما أهم الأنساق الثقافية المضمرة في عروضه ياسر الحسن المسرحية ؟
- كيف تؤثر أنساق التلقي في استقبال العرض المسرحي ؟

منهج الدراسة :

اعتمدنا في دراسة مسرح ياسر الحسن على مقولات المنهج الثقافي كمنهج يهتم بتحليل بنية العرض المسرحي في مستوياتها المختلفة، كما أفاد البحث من بعض المقاربات السيمولوجية للمسرح التي يمكن أن تضيف للمقاربة الثقافية في هذا السياق .

خطة البحث :

المحور الأول : أنساق العتبات المسرحية .

المحور الثاني : أنساق الشخصيات .

المحور الثالث : أنساق الخطاب والسلطة .

المحور الرابع : العرض المسرحي وأنساق التلقي .

خاتمة البحث وأهم المصادر والمراجع .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مصطلحات الدراسة :

●**النّقد الثّقافي والأنساق الثقافية :** النقد الثقافي كما يوحي اسمه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره(١)، ويشير الغذامي إلى أن النقد الثقافي يعد "فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، وما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حياة المستهلك الثقافي الجمعي وهو لذا معني بغير الإجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي الجمالي (...) مما يجعله ممارسة نقدية متطورة وصارمة"(٢)، فهو لذلك يتجه لدراسة مجموعة الأنساق المضمرة تحت النسيج النصي. وهو "يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية"(٣). ويتجلى النقد الثقافي لدراسة الثقافة التي تعبر عن أفكار كثيرة في المجتمع منها ما يتعلق بالسلطة والسياسة والقمع واضطهاد المركز للهامش، فالثقافة لا تختص بالجميل بل تعبر عن الواقع بكل ما فيه. أما الأنساق الثقافية فيقصد بها: " يتحدد النسق عبر وظيفته لا عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية هذه لا تحدث إلا بشروط ومواصفات أساسها وجود نسقين يحدثان في آن واحد وفي نص واحد أو فيما هو في حكم النص الواحد

---

(١) البازعي، سعد، و الرويلي، ميجان: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي ط٣/٢٠٠٢، ص ٣٠٥.

(٢) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص٣٠-٣١.

(3) Barker. l, sage dictionary of culturall studies,London,2004,p21.

حيث يكون المضمر منهما ناقضا ومضادا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يعد النص من مجال النقد الثقافي ، كما يشترط في النص موضوع الفحص أن يكون جماليا في العرف الثقافي؛ لأن الجمالية أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها، كما لا بد أن يكون النص أيضا جماهيريا ذا مقروئية واسعة وغير نخبوي كي يرى ما للأنساق من تأثير عام على الأفراد "[١] "والإبداع المسرحي بشقيه الأدبي ،والفني يقتضي فهما خاصا لثقافة منتجيه، مؤلفين ومبدعين، وأيضا متلقين لهذا الخطاب"[٢] .

ويمكن تعريف الأنساق المضمرة إجرائيا في هذه الدراسة : بأنها ما يحمله خطاب ياسر الحسن من أنساق مضمرة (النسق النقيض) التي تجلت في خطابه الجمالي المسرحي، حين سعى الكاتب لإنشاء خطاب يناوئ الظلم والتهميش والهيمنة ويدعو للحرية .

•**الخطاب المسرحي وتمثيلات السلطة:** اكتسب معنى الخطابِ في العلومِ الإنسانيةِ والفلسفيةِ دلالةً واسعةً، فيرد في المعجم الوسيط بمعنى "الكلام والرسالة"[٣] ويقصد به «ما وجه من الكلام نحو الغير لإفادته»[٤]، كما انتقلَ

---

(١) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط٣/٢٠٠٥، ص ٧٧-٧٨.

(٢) الزغيمري، منيرة : النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي، الهيمنة الذكورية نموذجا، مجلة الثقافة المغربية ، العدد٤٠/٢٠٢٠، ص١٥٨.

(٣) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، اشرف على إخراجه شعبان عبد العاطي عطيه وآخرون، مكتبة الشروق، جمهورية مصر ، ط٤/٢٠٠٤ ، ص ٢٤٣ مادة (خطب).

(٤) السَّبكي، علي عبد الكافي : الأبهاج في شرح المنهاج على مناهج الوصول إلى علم الأصول للقاضي البيضاوي المتوفى سنة ٦٨٥ه، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان ١، ط١/١٩٨٤، ج١/٤٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

من «مفهومِهِ اللغويِّ المجرّدِ إلى مفهومِهِ الإنسانيِّ الأشملِ والقائمِ على كيفيةِ استخدامِ الإنسانِ لهذا المفهومِ ليدلَّ على ماهيةِ الكلامِ والفكرِ والعلاقةِ بينهما حيثُ يُعَدّ الكلامُ أداةً للفكر"[١]، أما جيرالد برنس فيذهب في كتابه معجم علم السرد إلى أن للخطاب معنيين منفصلين في إطار نظرية السرد :الأول هو المستوى التعبيري للرواية لا مستوى المضمون أي عملية السرد لا موضوعه، والثاني يتضمن التمييز بين الخطاب والقصة [٢].وإذا كان جيرالد فصل بين المضمون والشكل في فهمه للخطاب فإن (ميخائيل باختين)[٣] ذهب إلى عدم وجودِ انفصالِ ما بين الشكل والمضمون في الخطاب، فالشكلُ والمضمونُ شيءٌ واحدٌ داخلَ الخطاب، فعُدَّ الخطاب ظاهرةٌ اجتماعيّةٌ وليس معنى لغويا مجردا ، وبذلك يكونُ (باختين) قد نقلَ الخطابَ من دائرةِ اللفظِ المجرّدِ الذي قال به الشكليّونَ (تودوروف، وبارت)[٤] إلى المعنى الإنسانيِّ

---

(١) العرود، أحمد ياسين موسى : دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة، رسالة جامعية، أطروحة ماجستير، إشراف: د. علي الشرع، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٧م، ص٧.

(٢) برنس، جبرالد : المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريدي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢٠٠٣/١ ، ص ٦٢-٦٣.

(٣) ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) لغوي وفيلسوف ومنظّر أدبي روسي ولد في مدينة أريول ، درس فقه اللغة وأسس حلقة باختين النقدية عام ١٩٢١، وبسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية نفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات، عمل في معهد تاريخ الفن في سارانسك ثم أستاذا في جامعتها، ومن أهم مؤلفاته: دوستويفسكي، والماركسية وفلسفة اللغة، والمنهج الشكلي في الدراسة الأدبية. توفى عام ١٩٧٥م. للتوسع انظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢/ ١٩٩٥،

(٤) تزفيتان تودوروف(١٩٣٩-٢٠١٧) فيلسوف فرنسي بلغاري من أبرز الذين أسهموا في حركة النقد الجديد في الستينيات وبداية السبعينيات بفرنسا من أهم مؤلفاته: الشعرية، الأدب

الشاملِ ومكوّناتِه المختلفةِ: من لغةٍ وأنظمةٍ وعاداتٍ وتقاليدٍ ودينٍ وفكر»[١] . ثم جاء (ميشيل فوكو) الذي طوّر من معنى الخطاب وحيويّته في فضاءه وسلطته . لقد قدّم (ميشيل فوكو) نظرةً ثقافيةً للخطاب يصفها النقاد بأنّها تكاد تكونُ متميزة. ففي كتابه (نظام الخطاب) يقول فوكو: «كلمة Discoures مصطلح لساني متميز عن نص وكلام وكتابة وغيرها بشمول لكل إنتاج ذهني سواءً كان نثرا أم شعرا منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد. وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها، أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرعا معرفيا ما».[٢] المسرح خطاب إبداعيّ كالقصيدة والقصة والرواية والموسيقى... إلخ، وقناة هذا الخطاب وهو اللفظ ففي المسرحيةِ يتوسل بالحوار dialogue، تفريقاً له عن السَّرد narration، والحوار معناه

والدلالة، أما رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٥) فمن أهم أعلام النقد في فرنسا، ومن أهم مؤلفاته: درجة الصفر للكتابة، خطاب عاشق، مقالات نقدية(١٩٦٤)، النقد والحقيقة(١٩٦٦م)، توفى عام ١٩٨٠م، للتوسع انظر: النقد والمجتمع: حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نرثرب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، وتيري إيجلتون، ترجمة وتحرير: فخري صالح،ط١/ ١٩٩٥م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيرو ت.

(١) العرود، أحمد ياسين موسى: دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة، مرجع سابق، ص١١ .

(٢) فوكو، ميشيل : نظام الخطاب، ترجمة د. محمد سبيلا ،دار التنوير ، الطبعة الأولى، د.ت، ص ٩ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر،[١]وقد يكون في صورة محادثة داخلية للشخصية[٢] يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد (monologue)، ودعامةُ هذا الخطابِ في العرض المسرحيِّ الممثل، وهو بذلك يشكل خطابان خطاب النص، وخطاب العرض، يقول عبدالرحمن بن زيدان:" إنهما خطابان يتميز أحدهما عن الآخر والعلاقة بينهما وطيدة ، ذلك أن المسرح دائما ومنذ البداية كان نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر تتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية، وكان هو حال المسرح في بدايته الأولى حيث كان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة كثيرا ما يتولى صياغة العرض المسرحي لنصه "[٣]. ترتبط السلطة بالخطاب وتتشابك معه، و تأتي لفظة السلطة في معاجم اللغة بمعنى القهر. وتقوم السلطة على القهر، والعنف، والقوة، والتبعية، يتجاوز فوكو المفاهيم النسقية للسلطة إلى المفهوم الجينالوجي عن ماهية السلطة والمعنى الخفي لها[٤]. فيقصد بالسلطة " الاسم الذي نطلقه على وضعية استراتيجية معقدة في مجتمع معين "[٥]. وفوكو يرى أن كل علاقة قوى هي على الأصح علاقة سلطة، والعنف ملازم للقوة

---

(١) حمادة ، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ،د.ت، ص ١٠١.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٧١.

(٣) بن زيدان، عبدالرحمن : المسرح المغربي وإشكالية القراءة ، مجلة آفاق ، عدد مزدوج ٢٠٠٠/٦٤/٦٣، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص ٥٦.

(٤) انظر فوكو ، ميشال : جينالوجيا المعرفة ، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء –المغرب ط٢ ، ٢٠٠٨، ص ١٠٥

(٥) فوكو ، ميشال : جينالوجيا المعرفة ، مرجع سابق ، ص ١٠٦.

أو نتيجة ترتب عنها وليس عنصرا مكونا لها[١]، والمسرح من ألصق الفنون بالمجتمع وبالتالي يعد الخطاب المسرحي من أهم الخطابات المقاومة والرافضة للسلطة؛ لأن المسرح فعل احتجاج ومقاومة.

يمكن تعريف الخطاب إجرائيا في هذه الدراسة بأنه : الخطابات التي ينتجها الأفراد في المجتمع والبيئة، و للخطاب رسالته التي يظهر معناها في النص الإبداعي؛ لذا فممارسة الخطاب تقتضي علاقةً أساسيةً ما بين عناصره : (المُرسِل، والنَّصّ، والمُرسَل إليهِ الخطاب) فالخطاب بنية متماسكة ومتجذرة في كل مكان، ثم تأتي السلطة كشَكْلٌ من أشكال هذا الخطاب .

• **عتبات العرض المسرحي** : ترد لفظة عتبات في معاجم اللغة بمعنى عتب عليه وَجَدَ وبابه نَصَرَ وطَرَبَ، و(العَتْبُ) كالعَتْبِ، والاسم (المعْتِبَة) بفتح التاء وكسرها، قال الخليل: (العِتَابُ) مخاطبة الإدلال، ومُذاكرة المَوْجِدَة، وأعتبه سرّه بعدما ساءه.[٢] والعتبات النصية تعد من أهم القضايا التي طرحها النقد الحديث؛ لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، وقد أصبحت اليوم حقلا معرفيا قائما بذاته[٣]. والعتبات النصية "تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء، ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات

---

(١) دلوز ، جيل : المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٧، بيروت لبنان ، ص ٨٩.

(٢) الرازي، محمد أبي بكر عبدالقادر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، د.ط، ، ص ١٧٣.

(٣) الأحمر ، فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر ،ط١/٢٠١٠، ص٢٢٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها .."[١]، وحميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) يرى :"أن العتبات يقصد بها ذلك الفضاء الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[٢].ويذكر الناقد محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث) المفهوم الاصطلاحي للعتبات بقوله :"يقصد بها تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلالته"[٣].

يمكن تعريف العتبات المسرحية إجرائيا في هذه الدراسة : العتبات تشمل كل ما يحيط بالعرض من جوانبه المختلفة، الداخلية والخارجية، كالعنوان، والمنظر/الديكور المسرحي، الضوء والظل، إلى غير ذلك، وهي تمهد للمشاهد، وتفتح له المجال للولوج إلى عالم العرض وفك أسراره.

• **تلقي العرض المسرحي** : تشير كتب المصطلح النقدي إلى أن نظرية التلقي أو الاستقبال مصطلح يستخدم للإشارة إلى أي نظريات خاصة

---

(١) الحجمري، عبدالفتاح: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١/١٩٩٦، ص ١٦.

(٢) لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط١/ ١٩٩١،ص٥٥.

(٣) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢/٢٠٠١، ص٧٦.

بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية [١]. وقد كانت نظرية التلقي ثمرة جهد جماعي للتطورات الاجتماعية والفكرية في ألمانيا، ويشير روبرت هولب Holb Robert إلى أهمية نظرية التلقي وامتداد تأثيرها على الفن والأدب بعامة فيقول : "من ينكر الأثر الهائل الذي أحدثته في مجال تسيير الفن والأدب"[٢]. ويؤكد عدد من الباحثين في مجال التلقي من بينهم كلاوس تيجر(Klaus Trager) وروبرت فيمان(R.Weimang) أن نظرية التلقي ماهي إلا نهاية لسلسلة التطورات المنهجية التي اتسمت بها المناهج الأدبية وهم يؤكدون على أن التوجه إلى التلقي كان علامة على إفلاس كل من الشكلانية القائمة بمعزل عن التاريخ والبدائل البرجوازية للمنهج الماركسي.[٣]
ومن أبرز النقاد الذين كان لأطروحاتهم صدى كبير في هذه النظرية كل من: هانز روبرت ياوس(Hans Robert JAUSS) و فلفغانج أيزر Wolfgang (Iser) وكارلهاينز ستيرلي(Karlheinz Stierle) ، وهارالد فاينريش(Harald Weinrich) .جاءت نظرية التلقي لتلفت النظر إلى النص والقارئ على اعتبار علاقة التفاعل بينهما؛ لأن النص وسيلة الكاتب لإيصال أفكاره وأهدافه إلى (المتلقي)، فبين النص والقارئ علاقة أخذ وعطاء، علاقة بين مثير(النص) واستجابة (القارئ) فالنص بمفرداته ورموزه يتجه لإثارة القارئ لفك تلك الرموز والمفردات، فالعلاقة بين النص وصاحبه لا تتوقف عند

---

(١) عناني، محمد : المصلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، ط٣/٢٠٠٣، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان ، ص ٨٨.

(٢) هولب، روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط١/٢٠٠٠، ص١٨٢.

(٣) المرجع السابق: ص ١٨٢، وانظر: البازعي والرويلي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٨٢-٢٨٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

استفزاز الأول للثاني وإنما تذهب بعيدا صوب استجابة القارئ للنص الذي قرأه [١]. ومن هنا كان الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة، وقد قسّم القراء إلى قسمين قارئ مفترض وقاري حقيقي، وهناك عدة قراء يندرجون تحت مسمى القارئ المفترض هم: (المروي له) وهو مصطلح جيرالد برنس ويمكن وصفه على أنه المقابل الخيالي للراوي، وتكمن أهميته في أنه يساعدنا على تحليل بنية النص بما أن النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة، وهو أقرب ما يكون للراوي أو أحد أشخاص العمل الفني، وبذلك يكون المروي له أحد أهم الوسائط بين القارئ والمؤلف. (القارئ المضمر) عند آيزر، (القارئ المثالي) عند ستانلي فيش وجوناثان كولر،(القارئ المستهدف أو المقصود)،(جمهور المؤلف) .أما القارئ الحقيقي فهو الشخص الذي يشتري النص ويقرؤه، ومع هذا القارئ يصبح الإنسان الحقيقي مجالا للنقد الأدبي. ممارسو النقد يختلفون فيما بينهم نظريا ومنهجيا بخصوص رصد ودراسة استجابة القارئ واستقباله للنص[٢]. تتعدد المصطلحات التي استخدمت في هذا الحقل النقدي كالتلقي/الاستقبال/الاستجابة/القراءة .ولكن مصطلح التلقي أشد دلالة وأكثر استعمالا من المصطلحات الأخرى، بوصفه مصطلحا شاملا تنطوي تحته أنماط التلقي الشفهية أو السماعية فضلا عن القرائية [٣]. والقول باستعمال مصطلح التلقي لم تأتِ اعتباطا وذلك لاستعماله على العموم أولا

---

(١) بوسيف، عبدالله: البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش ديوان "لا تعتذر عما فعلت" أنموذجا، رسالة ماجستير ،جامعة محمد خيضر بسكره/الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢،ص١٦.

(٢) انظر: البازعي والرويلي: دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق، ص٢٨٤.

(٣) انظر: صالح، بشرى موسى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب، ط١/٢٠٠٠، ص ٥٩.

وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه إعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والإدراك ثانيا.[١]

يمكن تعريف التلقي إجرائيا في هذه الدراسة بأنه: مجموعة المواصفات والمعايير الجمالية والاجتماعية والإنسانية التي تؤثر في استقبال المتلقي للعرض المسرحي. وعليه يمكن النظر إلى آليات التلقي بوصفها تمثل الأنساق الثقافية التي تضبط عملية التلقي التي يمارسها مستقبل العرض المسرحي.

(١) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للتوزيع والنشر، الأردن-عمان،ط١/١٩٩٧، ص١٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

محاور البحث :

المحور الأول : أنساق العتبات المسرحية :

أولا- عتبة العنوان : يعد العنوان من أهم العناصر؛ نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي بصفة عامة، والمسرحي بصفة خاصة، فهو عتبة النص/العرض وبدايته، وهو العلامة التي تميزه، وهو يمثل نقطة الانطلاق في قراءة النصوص/العروض المسرحية، ويذهب جان كوهين إلى أن العنوان في الخطاب يقوم بوظيفة المسند إليه، أو الموضوع العام ، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه. (١) وللعنوان علاقة بأفق التلقي، فهو يعزز من الأفق التخييلي للمتلقي عند الربط بين إيحاءات العنوان ورموزه، وبما يلاقيه المتلقي أثناء مشاهدة العرض وتأويله.(٢)

تأتي أهمية عتبة العنوان في الدراسة؛ لأنه من خلالها يمكن استجلاء الأنساق المضمرة في العروض المسرحية؛ لذا "تعتبر العتبات النصية في الدرس النقدي الحديث والمعاصر امتدادا للدراسات ما بعد البنيوية التي حولت نظرتها إلى النص من كونه بنية مغلقة تحركها علاقات داخلية إلى بنية مفتوحة، وأثر مفتوح له امتداد خارج نصي، يستدعي مجموعة من نصوص

---

(١) انظر: كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط١/١٩٨٦، ص ١٦١.

(٢) خير، بوعتو، أحمد، سيد: الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، الجزائر جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، رسالة دكتوراه لعام ٢٠١٦-٢٠١٧، ص ٢٨١.

موازية تتفاعل جميعها لصناعة شعرية النص"[١]. ويرجع فضل الريادة فية للناقد الفرنسي جيرار جينيت فهو الذي أطلق عليه اسم المناص Paratexte[٢] لكن لهذا العلم ارهاصات أولى سبقت جيرار جينيت في الإشارة إلى أهمية هذه النصوص وقد رصد عبدالحق بلعابد بعض هؤلاء الذين أشاروا لهذا العلم[٣]. ولتفصيل الحديث حول هذه العتبات أو "علم العنوان" أو "التيترولوجيا" أو "العنوانيات" كما يحلو لـ"عبد الحق بلعابد تسميته[٤]، كعلامات ثقافية تحيل إلى ما يضمره النص من أنساق مضمرة. وقد حدد (جنيت) ثلاث محددات للعنوان هي: التعيين، تحديد المضمون، إغراء الجمهور، مشيرا إلى أنه ما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلها في العنوان على الرغم من أن الوظيفة الأولى تعد ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان، أما الوظيفتين الأخريين فهما اختياريتين[٥] . وقد شكل العنوان أنساقا دلالية في المسرحيات من حيث الموقع والصياغة والوظيفة بصفة استراتيجية أمكننا من الاشتغال عليها في دراسة العروض المسرحية . سنتوقف عند هذه العتبات الرئيسة التي جاءت كالتالي :

---

(١) فريد حلمي: خطاب العتبات في رواية ذاكرة الماء، مجلة أبوليوس، المجلد 06العدد 02جوان 2019،ص ١٧٥.

(٢) جيرار جينيت ضبط مصطلح العتبات من خلال ما قدمه لنا في كتابيه (العتبات وأطراس) حيث حاول في هذين الكتابين الانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل .

(٣) انظر عبدالحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١/٢٠٠٨، ص٣٢-٢٩.

(٤) المرجع السابق : ص ٦٦.

(٥) المرجع السابق: ص٧٤-٧٥.

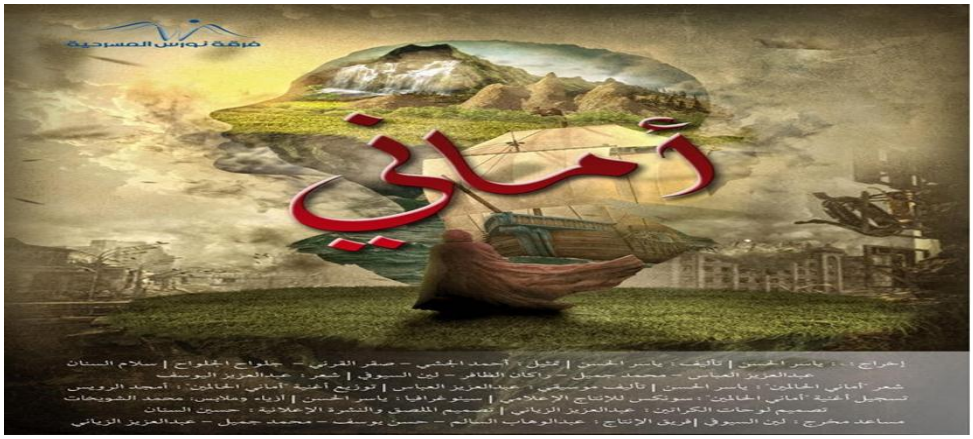
الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١-١-مسرحية (مريم وتعود الحكاية) :

اشتغل الكاتب في عنوان المسرحية على استحضار معنى دلاليا حين يرتبط بالتراث الديني واستحضار شخصية (مريم العذراء)، إضافة إلى دلالته المتعلقة بالوظيفة الإعلامية لشخصية البطلة (الطفلة مريم)، وإلى مستوى رمزي سعى المخرج إلى توظيفه في العرض. كُتب عنوان المسرحية في منتصف الصورة باللون الأصفر لما يحمله من دلالة الشك والتردد، الذي يؤكده البياض (علامة الحذف) التي ظهرت بعد كلمة مريم، هذا البياض الذي يبعث فينا هذا التردد والتساؤل المغلف بالحيرة والشك حول مَن تكون مريم؟ وما حكايتها؟ ولماذا تعود أو ربما تعاد حكايتها؟ فيدفعنا هذا الشك دفعا لمشاهدة العرض ومعرفة الحكاية وهو من أساليب التشويق المهمة التي وظفها المخرج في عتبة الصورة. ثم تظهر مريم امرأة في كامل زينتها ترتدي الثوب الأبيض واللون هنا يحمل دلالة الطهر والنقاء، تتوشح بوشاح أخضر، واللون الأخضر يحمل دلالة النماء والخير والتسامح، ويظهر الشعر الأسود الطويل في رمزية لجمال وأنوثة المرأة . ثم يأتي اللون القاتم (الأسود) الذي يحتل خلفية الصورة، وكأنه يرمز لمصير مريم المجهول الذي تقبل عليه فاتحته

ذراعيها وفي أبهى حلتها في دلالة على مصير المرأة المجهول في مجتمعات ماتزال تؤمن بالتقاليد والأعراف . وعلى الرغم من ارتكاز مسرحية (مـــريم ..وتعود الحكاية) على موضوع مستمد من حيـــاة الغـــوص والبحـــر، لكـــن المسرحية اخترقت الموضوع بخاصية مسرحية تمثل رؤيـــة فنيـــة جديـــدة ، وإسقاط مميز عندما اهتم الكاتب بمعالجة قضـــايا المـــرأة فـــي المجتمعـــات الخليجية .

٢-١- مسرحية (أماني):



يحمل عنوان المسرحية معنى وثقلا دلاليا، فمن خلال صورة الإعـــلان المصاحبة للعرض المسرحي التي تعد عتبة رئيسة للمســـرحية تـــأتي كلمـــة (أماني) مكتوبة باللون الأحمر في منتصف الصورة، وما يشير إليـــه اللـــون الأحمر من أهمية وثورة وخطر وربما موت، وترد لفظة الأماني في معناهـــا المعجمي بأنها : اسم وجمعه أمنية، والأمنية البغية والمطلب والجمع أماني،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

قال ابن الأثير: التمني تشهي حصول الأمر المرغوب فيه(١). وقال الأزهري: أمنية على أفعولة، وجمعها أماني بتشديد الياء و تخفيفها.(٢) وقال الراغب : التمني تقدير شيء في النفس وتصويره فيها؛ وذلك قد يكون عن تخمين وظن، ويكون عن رؤية وبناء على أصل، لكن لما كان أكثره عن تخمين صار الكذب له أملك فأكثر التمني تصور مالا حقيقة له(٣). وقال: لما كان الكذب تصور مالا حقيقة له وإيراده باللفظ صار التمني كالمبدأ للكذب فصح أن يعبر عن الكذب بالتمني.(٤) والتمني في الاصطلاح هو طلب حصول الشيء على سبيل المحبة(٥)، أو هو طلب مالا طمع فيه أو ما فيه عسر.(٦) وإذا ما تجاوزنا المعنى اللغوي والاصطلاحي للفظة فأماني ترد اسما لشخصية البطلة، وهذا يتعلق بالوظيفة الإعلامية للشخصية، وإلى مستوى رمزي يسعى الكاتب/المخرج إلى تأديته في المسرحية ، أماني الفتاة التي يتم استغلالها لتحقيق أماني أهل الميناء للذهاب إلى(هناك) أرض السعادة والخلاص التي

---

(١) ابن الأثير، مجد الدين أبي السعادات محمد الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر ، أشرف عليه وقدم له علي حسن عبدالحميد الحلبي، دار ابن الجوزي، ط١/١٤٢١ه، ص ٨٨٥.

(٢) الأزهري، أبي منصور محمد أحمد: تهذيب اللغة، تحققه وقدم له: عبدالسلام هارون، راجعه محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ٣٨١/١٥.

(٣) الاصفهاني، الراغب: المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط :محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت –لبنان، ص ٤٥٦.

(٤) المرجع السابق: ص ٤٥٦.

(٥) محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة،ط٢/ ١٩٧٨ ، ص ١٩٩.

(٦) ابن هشام، جمال الدين عبدالله بن يوسف: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج ٢٩٤/١.

يبحث عنها أهل الميناء . كما تبرز (السفينة) في منتصف الصورة كرمز في المسرحية لتشير لدلالة السفينة الايدلوجية والاجتماعية، فالسفينة لا تزال رمزا من رموز المجتمعات الخليجية وقد وظفها أغلب الكتاب الخليجين في نصوصهم المسرحية؛ لأن السفينة تعد رمزا ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا وتاريخيا، حيث كانت من أهم المصادر الاقتصادية في الخليج ،وتأتي اليابسة تحت السفينة بدلا من البحر دلالة على واقعية الموضوع. ثم (هناك) وهو صورة لمكان النعيم والجمال والخضرة الذي يظهر بارزا وملونا في منتصف الصورة ويأخذ شكل الرأس، (هناك) هو النهايات السعيدة التي تبحث عنها الشخصيات، وتظل في انتظار المخلص الذي سيأخذها إلى هناك وشكل الرأس يشير إلى رمزية هناك التي تحتاج لعقول وليس لأوهام لتحقيقها . كما تبرز الأماكن الخربة في يمين الصورة والتي ظهرت غير ملونة للدلالة على الواقع الشاحب الذي تعيشه الشخصيات وترغب في تجاوزه والخروج منه دون أن تقوم بجهد للوصول لهذه الغاية، إنما تكتفي بتقديم (أماني) كضحية وقربان لهناك. ويظهر الارتباط الدلالي قويا وجليا بين (التضحية/الجنة) حين أن شرط تقديم القربان هو قبول ورضا الإله. والصورة بشكلها العام تبرز كعتبة رئيسة للعرض وتدلل على واقعية الموضوع ورمزيته في آن ، فالعرض يرمز لسلطة الوهم والأيدلوجيا المتحكمة في العقول

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٣-١-مسرحية (الباب) :

يعلن عنوان المسرحية (الباب) عن الفضاء الدرامي للأحداث، تكون من كلمة واحدة وكتب في منتصف الصورة باللون الأبيض وما يحمله ذلك من دلالة الطهر والصفاء، الباب ساعد المتلقي في البحث عن دلالات الباب، وتفاصيله من خلال العرض، جاءت صورة الإعلان تبرز الباب الذي بدا كبيرا يخالف الحجم العادي للأبواب، وقد وقف أمامه ثلاث شخصيات هم أبطال المسرحية، وأخرى تقف خلف الباب تمثل شخصية السمسار، فالمخرج أراد تصوير الباب بهذا الشكل للفصل بين المنظر الداخلي (خلف الباب) مصورا العالم قاصدا رسمه صغيرا ، والمنظر الخارجي (خارج الباب) مصورا حياة الأبطال اليومية قاصدا رسمها كعالم كبير . وبهذا تصبح وظيفة الباب المزج بين الفضاء الخارجي، وفضاء الحياة اليومية التي تعيشها الشخصيات . ويأتي الضوء الساطع المنعكس من خلف الباب لخارجه في رمزية تأثير العالم الخارجي على عوالمنا الداخلية ، وبروز اللون القاتم (الأسود) في خلفية الصورة يشير إلى ما تبعثه هذه العوالم من الحزن والأسى فينا .

ثانيا –عتبة الفضاء المسرحي :

تُعرف أوبر سفيلد المسرح بأنه: "فضاء تتطور فيه الأجسام.."[١]، ويأتي المنظر/الديكور كأحد أهم عناصر العرض المسرحي وتأتي وظيفته التقليدية لتحديد موقع الأحداث، ويرتبط الديكور بالمكان الكلي المتخيل للعرض في علاقة تشبه الكل بالجزء. وأفضل معيار لفعالية المنظر المسرحي وقيمته الوظيفية هو قدرته على تحقيق الاندماج الكامل مع بقية عناصر العرض[٢].ويتنوع الديكور بين الواقعي والمتخيل وبين الأماكن المغلقة والمفتوحة وسنتناول هنا المناظر المسرحية لمسرحيات ياسر الحسن(موضوع الدراسة).

٢-١-مسرحية (مريم وتعود الحكاية) : يبرز المنظر/الديكور المسرحي بسيطا ومفتوحا حيث استعان المخرج بالقماش الأبيض الذى اعطى اتساعا ومساحة مفتوحة للعرض. افتتح العرض بلوحة تعبيرية راقصة (مستلهمة من تاريخ تجارة اللؤلؤ التي كانت رائجة في منطقة الخليج العربي) من خلال الاستعانة بقماش أبيض كبير يغطي أجساد الممثلين، انقسم الممثلون على الخشبة إلى ثلاثة أقسام: قسم يحمل قناني الفجار، ويرتدون أقنعة تغطي وجوههم مع أداء حركات جسدية راقصة، القسم الثاني ملقى على المسرح يرتدي جزء من القماش الأبيض التي اتخذ شكل أكفان الموتى، وتظهر وسطهم فتاة ترتدي رداء أسود وقناع يغطي وجهها وشعر طويل (يؤدي الدور

---

(١) آن أوبر سفيلد : قراءة المسرح، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، جمهورية مصر العربية١٩٩٦، ص ٥٧.

(٢) هلتون، جوليان : نظرية العرض المسرحي، ترجمة : نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع ،ط١/٢٠٠٠، ص ١٣٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

شخصية ذكورية)، لتؤدي رقصات في وسط المسرح وبداخل القماش الأبيض تسقط على الأرض في نهاية مشهد الافتتاح. يتم استخدام نفس تكنيك القماش الأبيض في بقية المشاهد حيث تظهر الشخصيات أمامه وأحيانا تختبئ خلفه لأداء الأدوار المنوطة بها . كان المنظر المسرحي بسيطا ارتكز على القماش الأبيض الكبير الذي تحول لعلامة سيمولوجية مهمة في العرض استلهمه المخرج من (أشرعة) سفن الغوص البحرية، ومن رمزية (اللؤلؤ) ذاتها، فظهر كستارة بيضاء أو (أكفان)تغطي أجساد الممثلين، و تحول إلى (شبكة صيد) السمك، ثم إلى (أمواج) بحر هادرة، و(رياح عاتية) . وتأتي الدلالة المكانية للأكفان (الموت) باعتبار الكفن نقطة التقاء الحياة بالموت ومفترق الطرق بينهما، وظهور الشخصيات مرتدية أقنعة تخفي وجهها تبدو وكأنها تجسيد حي لمبدأ الفصل/الوصل[١]. كما جاء المنظر المسرحي مؤثثا ومستغلا للمساحة حين اعتمد المخرج على القماش الأبيض ليؤثث لما يشبه (المقهى الشعبي) الذي تصدر منه الأغاني البحرية الشعبية مستخدما عددا من الآلات الموسيقية، ممهدا صوتيا وبصريا لبدء العرض[٢] ، وحينا يتحول القماش إلى (سكن) للبتيل صاحب السلطة والنفوذ. وقد وظف المخرج المهمات المسرحية

---

(١) مبدأ الفصل/الوصل يمثل أحد التجليات المهمة لنظرية النسبية في مجال المعاني؛ وذلك لأنه يهتم بالنقطة التي يبدأ عندها شيء في التحول إلى شيء آخر وكذلك بالوسائل التي يتحقق من خلالها هذا التحول ، انظر هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي ، ص ١٤٧.

(٢) الموسيقى المصاحبة للعرض كانت من تأليف الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض المسرحي بمشاركة عازف البيانو علي البوري وعازف الجيتار محمد سلمان وعلى الإيقاعات الهندية – الخليجية: الفنانان بندر خرنده وعلي غالب، وعلى البيس: طاهر جعفر. انظر: جريدة الرياض، العدد(١٥٥٨٣) الثلاثاء ١٩ ربيع الأول ١٤٣٢ هـ - ٢٢ فبراير ٢٠١١م

لتميزها عن عناصر المنظر المسرحي الأخرى ولخفة وزنها، وقدرة الأفراد على حملها [١]. وقد تقوم بعض المهمات بوظيفة دلالية تتحقق من خلال العرض المسرحي، ومن المهمات المسرحية التي وظفها المخرج في المسرحية **(المباخر)** التي تشير إلى التحول في مسار الأحداث، فالمباخر ترمز لتبخر الأحلام وضياعها ومنها حلم الجد (يحي بن سلمان) في الحصول على الثروة عندما فقدت تجارة اللؤلؤ أهميتها ولم يعد للؤلؤ المشير الذي جمعه أي قيمة. **(الهاون)** يشير إلى وظيفة دلالية مهمة وهي الألم الذي تعانيه الشخصيات إنه الجوع /الفقر الذي حل بالقرية كلها.**(القناع)** يظهر القناع في العديد من الرموز الدينية الذي يرتديه الراقصون أو المحتفلون فيتوحدون مع المعاني أو الشخصيات التي تمثلها توحدا نفسيا كاملا، واستخدام الأقنعة بهذا الهدف يقترب بالعرض المسرحي من الطقس الديني ، ويتوسط القناع المساحة الفاصلة بين الملابس والمكياج المسرحي[٢]. يشير القناع في مسرحية مريم إلى رمزية التخفي الذي استعان به المخرج ليبرز صورة العار الذي لحق بالشخصيات الجشعة والأنانية.**(قربة الماء)** حيث أشارت إلى التحول في مسار الأحداث، ظهرت القربة في نهاية المسرحية وختمت بها في إشارة إلى رمزية الحياة، فليست الحياة بما نملك من ثروات ومال إنما الحياة بقدرتنا على العيش بشكل طبيعي دون جشع أو طمع، وأظن هذه الرسالة قد وفق المخرج في إيصالها للجمهور .

---

(١) يطلق مصطلح المهمات المسرحية على كل الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحيق الأحداث المسرحية أثناء العرض . انظر: هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي ، ص١٦٣.

(٢) المرجع السابق: ص ١٧٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٢-٢-مسرحية (أماني) : يبرز المنظر/الديكور المسرحي بسيطا ومفتوحا حيث تكون من رصيف ميناء مهجور تركه الناس منذ زمن، ممتلئ بالقاذورات التي تشير للمدة الطويلة التي عاشها الناس في هذا المكان، وتظهر على طرفي المسرح ملاجئ مصنوعة من كراتين يسكنها دراويش الميناء وتغطيها ستارة، وفي يسار المسرح يوجد حائطا مغطى بالقش، وخلفية بإضاءة زرقاء .(الدراويش) يرتدون ملابس بالية إشارة إلى فقرهم بينما يظهر (السمؤال) مرتديا الجينز والتيشيرت، وكذلك (توفيق) فظهر مرتديا قميصا وربطة عنق وشورتا في إشارة إلى حداثة لبس الشخصيتين. فالملابس المسرحية ليست نوعا من الزخارف الإضافية ، بل إنها تعد عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية ذاتها ، فهي تعتبر جزءا من الديكور بوصفها مناظر حية، كما أن للملابس قيمة عظمى على زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته ، ولهذا وجب أن تكون الملابس في المسرحية لها دلالتها النفسية في إظهار الشخصية [١]. يستغل المخرج الكراتين (مساكن الدراويش) من خلال توظيفها في الدلالة على عدم الثبات والتحول فالكرتون قابل لإعادة التدوير بخلاف المساكن الأخرى وما فيه من دلالة التحول والتغيير .

٢-٣-مسرحية (الباب) : تشكل المنظر/الديكور من باب كبير في منتصف المسرح، وستائر سوداء تحيط بالمكان، كراسي ومشاجب جاءت على جانبي المسرح تستخدم لجلوس الممثلين ولتعليق ملابس الحكواتية . فالمخرج قد اعتمد على كسر الايهام من خلال تصوير الممثلين وهم يؤدون الأدوار المناطة بهم أمام الجمهور وينتقلون من شخصية لأخرى من خلال استبدال

---

(١) عبدالمعطي، عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١/١٩٩٦، ص ١٦٢وصفحة ١٦٥(بتصرف) .

الملابس .وفيها إشارة ضمنية من المؤلف/المخرج بفضح اللعبة المسرحية وبأن ما سيؤدي على الخشبة وما سيشاهده الجمهور ليس سوى تمثيل ، ولعبة معدة مسبقا، وأن لا شيء مما يحدث حقيقي . وإنما يراد منها فضح الواقع وتحليله، وبهذا ينكسر الوهم بين الخشبة والجمهور، وهو ما يحاول إعلانه أو إخفاؤه من خلال رمزية الباب. استعان المخرج ببعض المهمات المسرحية ومنها: الفوانيس التي تحملها شخصيات الحكواتية وارتباطها بالسرد والتراث . والكراسي والمشاجب لتعليق لباس الحكواتية الذي ترتديه الشخصيات عند تقمص أدوار الحكواتي في الفصل بين المشاهد ،والانتقال بين الأدوار التي يؤديها الممثلون "وللملابس أهمية كبرى، فهي تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التي يمثلها بجانب أنها تميزه وتبين لنا شخصيته وتؤكدها"(١)، فظهرت ملابس الحكواتية التقليدية عبارة عن جلباب طويل، وملابس الشخصيات ملابس حديثة تشير إلى حداثة الشخصية للإشارة الزمنية لرمزية تحولات الباب.

ثالثا- عتبة الضوء والظل :

تعد الإضاءة المسرحية أهم عنصر في تقنيات المسرح الحديث، وذلك بفضل قدرة الإضاءة على التعبير عن الحالات الشعورية المختلفة، و"العلاقة بين الضوء والعرض المسرحي علاقة مركبة تشتمل على جانبين : جانب عملي، وجانب يختص بالخيال، فالضوء هو أحد المصادر الرئيسة للصور المسرحية وهو أيضا أحد المؤشرات الرئيسة للزمن، والوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين وإنارة مساحة العرض، وعلى هذا المستوى لا يوجد فرق جوهري بين الإضاءة والضوء، والوظيفة الثانية

(١) المرجع السابق : ص ١٦٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

للإضاءة هي التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض"[١]، ويوجد نوعان من الإضاءة المسرحية : الإضاءة العامة (Flood light) والإضاءة المركزية (Spotlight)،ووظيفة النوع الأول هو الإنارة الشاملة، والنوع الثاني فيتجه عادة إلى منطقة معينة على خشبة المسرح، ويستخدم عادة لتحقيق مؤثرات خاصة وقد تضيق فيما يعرف (Pinspot) أي البؤرة الصغيرة .[٢] وتعتمد قدرة الإضاءة على القيام بمهمة التعليق المسرحي على ثلاثة عناصر رئيسة هي : السرعة، ودرجة الحدة، ونوعية اللون المستخدم، فهذه العناصر هي التي تتحكم في تشكيل صورة ودلالة مفاتيح الإضاءة في العرض المسرحي[٣]، ولألوان الإضاءة المسرحية تأثيرا قويا على العواطف، والأحاسيس والانفعالات وهو ما دعا علماء النفس لاستخدام الألوان في معالجة الاضطرابات العصبية والعقلية .[٤] وسنأتي هنا على توظيف المخرج للضوء والظل من خلال العروض المسرحية (موضوع الدراسة) ، وهي كالتالي :

٣-١-مسرحية مريم وتعود الحكاية :

---

(١) هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي ،مرجع سابق، ص١٤٩.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٣.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٦.

(٤) بكير، أمين : الإبداع الضوئي في العروض المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١/٢٠٠٩، ص٩٠.

المخرج نجح إلى حد كبير في التماهي بين النص الدرامي المكتوب ونص العرض، من خلال استغلال مساحات الضوء والظل والتغيير السريع فيها حيث توزع الضوء بألوانه المتعددة (الأصفر/الأزرق/الأخضر/الأبيض) ؛ لأن التغيير السريع المفاجئ للإضاءة ساهم في تشكيل إيقاع الحدث الدرامي من خلال التطورات المفاجئة في مسار الحبكة، فعادة ما يفضي التغيير المفاجئ في إيقاع الإضاءة إلى خلخلة الإحساس باتساق الأحداث وترابطها .[١] وللألوان دلالة رمزية معروفة منذ القدم، حيث تنشط دلالة الألوان وفاعليتها الدرامية بصورة خاصة حين تصور الحالة الشعورية للشخصيات . والإضاءة الملونة تؤثر كذلك في المشاهد تأثيرا قويا، فاللون أثره على مزاج الناس، فهو يثير في الحس مشاعر خاصة ويؤثر في النفس تأثيرات معينة تختلف من شخص لآخر .[٢]

كما كان (الفانوس) الذي تحمله شخصية مريم –في نظري–ضوء من نوع خاص ، فهي إضاءة متذبذبة خافته تشبه ضوء الشمعة أعطت جوا من

(١) نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص١٥٧.

(٢) عبدالمعطي، عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، مرجع سابق ص ١٧٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الترقب والتوتر والخوف الغامض، مهد لمصير مريم المحتوم، فالفانوس وظفه المخرج كرمز لحياة مريم التي توشك أن تنهار بزواجها من البتيل .

٣-٢-مسرحية أماني :

استعان المؤلف/المخرج بالمزاوجة بين الضوء والظل حيث كان الغالب على العرض استخدام الإضاءة والألوان القاتمة (اللون الأسود) في كل جوانب المسرح للإشارة إلى الحداد وهي تبعث على الحزن والأسى، وقد ساهمت في تشكل الحدث، تنوعت الإنارة بين إنارة كاشفة لكشف تفاصيل الفضاء المسرحي المعروض أمامنا ، وبين إنارة مركزة على تفاصيل الشخصية. حيث جاء تركيز الضوء Spotlight على الشخصيات لتركيز الضوء على انفعالاتهم الشعورية، ثم اعتماد المخرج على المزاوجة بين الألوان الباردة (الأصفر والأزرق) جاء اللون الأصفر كلون رئيس للإضاءة، واللون الأزرق الصافي للدلالة على البحر والاشارة للسفينة، واللون الأزرق يرتبط تراثيا بالسيدة العذراء في إشارة ضمنية لرمزية الطهر والعفاف لشخصية أماني، وهو يرمز لليل والأحلام والحيوية والصفاء النفسي .

٣-٣-مسرحية (الباب) :

استطاع المؤلف/المخرج توظيف الضوء، سواء بشكل رمزي أو تقني، "فالإضاءة تعمق وتزيد التأثير ، إذ توضح وتبرز، وتكشف، وتضيء، وتقود العين إلى مساحات، يراد لها أن تقع داخل دائرة التلقي، ليتعزز المعنى وينجلي"(١)، فجاءت الإضاءة البيضاء القوية المسلطة على الشخصيات، وذلك عند الفصل بين المشاهد ولتغيير الملابس، وهو يدل رمزيا على إدخال المتفرج في حالة فنية معينة للتأثير في الجانب الانفعالي والإدراكي، وهو يدل كذلك على تأثر المخرج بالمسرح الملحمي (البريختي) الذي استخدمه كوسيلة تغريب " فالإضاءة الواحدة ترمي إلى ايقاظ وعي المتفرج، أو بعبارة أدق الحفاظ على وعيه يقظا، لكي يمايز بين الواقعي والمسرحي متذكرا أنه متفرج في مسرح"(٢). كما أنه استعان بالألوان (الأزرق والأحمر) للضوء للدلالة على عدد من المعاني ، فالضوء الأزرق برز مع ظهور شخصية الحكواتية، ومن خلال (الفانوس) المرتبط بالتراث، وهو ملائم لشخصية الحكواتي مع الإشارة

---

(١)معلا، نديم : لغة العرض المسرحي ،دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا –دمشق، ط١/٢٠٠٤، ص ١١٩.

(٢) المرجع السابق: ص ١٢٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إلى ما يرمز له ضوء الفانوس من التــوتر والخفــوت، فكــأن شخصــيات الحكواتية ستقص قصصا مرتبطة بالأسرار والخفايا وهو ما يميز الحكايــات غالبا، وجاء اللون الأزرق للدلالة على صدق وواقعية هذه الحكايــات . أمــا الضوء الأحمر فكان مرتبط بشخصية السمسار الذي يظهر عند فــتح البــاب للمزاد في دلالة واضحة على ما يخفيه الباب من استغلال وقهر وظلم .

المحور الثاني : أنساق الشخصيات:

مسرح ياسر الحسن يصور الإنسان في صراعه مع الوجود والكون والآخر . والثيمه المسيطرة عليها ثيمة **الحرية** . وهو يصدر في نهجه الوجودي من واقع ذاتي غريزي، وفطري تسوقه إليه ميوله الخاصة وإحساسه بواقعه ورغبته في التعبير عنها. **فالبطل** في النصوص هو الإنسان في بحثه عن الذات/الحقيقة، وصراعه مع السلطة والمجتمع ، فالبطل –في نظري–هو الوعي الإنساني في بعده الميتافيزيقي والأخلاقي الذي يميزه كإنسان. **الكاتب** يضعنا في قلب تساؤلات الإنسان الأبدية حول الذات والوجود والآخر، لعل هذا "**البطل** "ليس سوى "**ياسر**" نفسه . وإذا كان بيكيت في "انتظار غودو" يرسم صورة للإنسان في ضياعه وغربته في العالم ، فإن "ياسر" يرسم غربة وقلق وصراع الإنسان مع ما يعترض وجوده، وما يجده في طريق حلمه بالحرية والفضيلة والتواصل مع الغير من دون حواجز. وهو يتجه لتصوير مآل الإنسان في المجتمع المعاصر، صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخر، حين تتحول حياته لمثابة سجن منعزلا عن الغير (عزلة نفسية/اجتماعية) فالشخصيات تعاني الانهزامية وضعف الإرادة، وهذا ما جعل الشخصيات في المجمل شخصيات سلبية، ومستلبة، لا تقوى على المبادرة. فالبطل مهم بالنسبة لياسر الحسن لا على اعتباره شخصية واقعية ذات سمات محددة على المستوى الفردي أو الاجتماعي، ولكن البطل عنده يظهر بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفا فكريا يتخذه تجاه نفسه وتجاه الواقع الذي يحيط به؛ لذا فإن ما يجب الكشف عنه أو وصفه واستخلاصه، لا الواقع الحياتي للبطل، ولا صورته، بل المحصلة النهائية

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لوعيه بالعالم، ووعيه بذاته، إنه في نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه .

ويمكننا أن نستعرض أبرز الأنساق المضمرة المتعلقة بالشخصيات :

أولا-شخصية مريم بوصفها هامشاً مجتمعياً :

مسرحية مريم وتعود الحكاية: ارتكز العرض المسرحي على عدد من الشخصيات هي: (مريم) الطفلة اليتيمة ذات التسعة أعوام، (يحيى بن سلمان) النوخذه الكبير جد مريم، (ناصر بن عبدالله) النوخذه والد الطفلة مريم والذي سافر للبحث عن ماء الحياة لإعادة زوجته مريم للحياة بعد أن ماتت بمرض الطاعون، (البتيل) صاحب السلطة متزوج من اثنتين ويسعى لانجاب الذكور، (الشيخ ناجي) شيخ القرية صاحب العرفان غريب الأطوار، (الفنطاس) سقاء القرية وحكائها الذي دائما ما يحكي لأهل القرية عن شجاعة النوخذه ناصر بن عبدالله، (جسوم) خادم البتيل ومساعده محب للطفلة مريم. تتناول المسرحية المرحلة التي توقفت فيها تجارة اللؤلؤ وما حدث نتيجة لذلك من تغيرات اجتماعية[١]، عندما سقطت طبقة تجار اللؤلؤ لتبرز طبقات اجتماعية أخرى، جُسدت الحكاية من خلال أبطال المسرحية، ويمكن تقسيم الشخصيات على مستوى الأقوال والأفعال والوظائف إلى ثلاثة أقسام : فئة الدراويش، فئة

---

(١) يشير الكاتب أحمد الملا إلى أن هذا العرض تناول سنة "الطبعة" الشهيرة التي غرقت فيها كثير من مراكب الغوص وذلك في عام (١٩٢٣) ولكن المصادر التاريخية تشير إلى أن زمن اللؤلؤ لم ينكسر وينتهي في هذا التاريخ، وإنما استمرت تجارة اللؤلؤ، حتى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين؛ عندما سيطر اللؤلؤ الزراعي القادم من اليابان على الأسواق العالمية، وأيضاً بسبب ترك البحارة أعمال البحر المضنية والتوجه إلى شركة النفط الحديثة "أرامكو"، كما حدث في شرق المملكة العربية السعودية. انظر: جريدة الرياض، العدد(١٥٥٨٣) الثلاثاء ١٩ربيع الأول ١٤٣٢ هـ - ٢٢ فبراير ٢٠١١م .

المحكومين (مريم–ناصر بن عبدالله–جسوم) ، فئة السلطة (النوخذه–البتيل). تظهر شخصية (النوخذه) كشخصية نمطية أو كشخصية وظيفية، فالنوخذه (يحيى بن سلمان) في المسرحية وظيفة ويمكن التعامل معها كوظيفة وليس كنمط، وذلك لمقدار الوظائف العلاماتية التي يؤديها في النص/العرض، فهي شخصية توجه الأحداث إلى جانب قيامها بأعمال التخطيط لاستغلال ابنته وحفيدته مريم، وشخصية الجد تظهر في المسرحية كخصم من خلال استغلال مريم ولا تبدو له سمات الفاعل.(مرتادي المقهى) تؤدي أدوارا تمثيلية أمام الجمهور، ومن هذا المنطلق فهم ممثلون يؤدون وظيفة حصرية بهدف التمثيل، ومن الممكن أن يكونوا ذاتا جماعية فاعلة. وإذا ما قمنا بالنظر لشخصيات (النوخذه–البتيل) فهي شخصيات ترمز إلى بنية السلطة والقهر، ويقوم البتيل بدور الفاعل فخطط الزواج بمريم يكشف عن النفوذ والاستحواذ والسلطة في المجتمع التي تختفي في ثياب عواطف الأفراد ، بينما يمكن أن يرمز (الفنطاس) إلى القوانين التي يجب الاهتداء بها، لذا نراه يردد حكاية البطل (ناصر بن عبدالله) رمز القوة والشجاعة والأخلاق الكريمة في نظره. ويكون بذلك رواد المقهى هم المتفرجون. أما (جسوم) فهو مساعد البتيل. (مريم) فهي شخصية محكومة ومتسلط عليها بالضرورة، تستقطب الاهتمام على الرغم من نهايتها التراجيدية. مريم تتحول من الفاعل إلى المفعول به بسبب القوى الأخرى المحكومة منها. وشخصية والدها (ناصر بن عبدالله) شخصية محكوم عليها، شخصية ضعيفة لا تحمل أي رؤية للتغيير. أما شخصية (الشيخ ناجي) فيؤدي وظيفة مساعد للبتيل من خلال تشريع القوانين لتزويجه بمريم . وجميع هذه الشخصيات تؤدي أدوارها على مستويين متداخلين هما: الركح والمجتمع. النوخذه الجد (يحيى بن سلمان) تاجر اللؤلؤ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(وطواش البحر الكبير) الذي زوج ابنته مريم لناصر بن عبدالله مقابل مئة لؤلؤ مشير، ثم زوج حفيدته الطفلة (مريم) (للبتيل) مقابل ثلاث "قلات" تمر، بعد أن فقدت اللآلئ التي يملكها قيمتها في السوق، (البتيل) الذي استغل حاجة الناس وفقرهم واحتفظ بالتمر ليساومهم بعد ذلك على سعره، ويستغل حاجة مريم وجدها ليتحول التمر نفسه مهرا لمريم . (ناصر بن عبدالله) النوخذه الذي سرق اللؤلؤ من (علي بن عيسى) النوخذه الذي غرق في البحر في سنة الطبعة؛ ليتزوج من مريم، وشعوره بالعار لذلك وتنصله من رعاية ابنته والهرب بحجة البحث عن ماء الحياة ، ثم خيانة مريم الطفلة عندما تركها تواجه مصيرها المحتوم بالزواج من البتيل .أما الضحية فهي (مريم) الطفلة التي آمنت ببطولة والدها الزائفة وظلت تنتظر عودته على أمل إحضاره لماء الحياة . تبرز المرأة السلعة في المسرحية بمقابل المال والمصالح، ثم هي وسيلة أيضا لانجاب الأبناء عندما يندفع البتيل للزواج منها للبحث عن الولد الذكر بعد أن أنجب البنات، ثم هي المرأة الخطيئة التي لا يستطيع الجد/الأب حمايتها حين تتحول خطيئة الجد والأب لشبح يطاردهم فلم يكن بدا من التخلص من مريم الطفلة، وهى نفسها كرة الطين التي تكبر وتدحرجها الشخصيات فيما بينهم أشبه بصخرة (سيزيف) الخطيئة التي يحملها على ظهره ، وهو الثعبان الذي يلتف حول الشجرة، وما في ذلك من إشارة إلى الخطيئة الأولى، وطقوس الموت/الميلاد التي ارتكز عليه العرض . لتعود الحكاية على بدء (مريم ..وتعود الحكاية) إنها رمزية المرأة في نسقها المضمر (المرأة الوسيلة/السلعة/الخطيئة) في مقابل المهيمن الذكوري، حكاية المرأة منذ بدء الخليقة تعاود الظهور، فالمرأة وتسليعها –في نظري–هو النسق المضمر الذي تدور حوله المسرحية . الكاتب ياسر الحسن يكرس لشخصياته

المتسلطة والمتآمرة استمدادها من التاريخ ليحيل العمل الفني إلى مرجع تاريخي واجتماعي وثقافي في آن. فعلى الرغم من أن الحدث يتم في الفترة التي كسدت فيها تجارة اللؤلؤ، لكن الأحداث المذكورة لا تعني بالضرورة التاريخ والفترات المحددة لا تعني واقعيتها .

ثانيا- أماني بوصفها قربانا اجتماعيا :

مسرحية (أماني) : تدور أحداث المسرحية حول عدد من الشخصيات تجمعهم الأوهام وهم: (توفيق) بائع الأماني/الذكريات الذي يوهمهم بتحقيق المستحيل، (أماني) الغائبة الحاضرة، وأمل السمؤال في تحقيق الخلاص، وهي النُذر الذي سيحقق لهم النماء والحياة، (السمؤال) شخصية لا تؤمن إلا بما تقتنع به، فلا هو مؤمن بجابر ولا هناك، لكنه مؤمن بوجود أماني رمز الخلاص والنماء ، (مروان) الأعمى الذي فقد عينية نتيجة الاضطهاد، وهو مقرب من جابر،(مرجان) الذي تعرض للظلم والاضطهاد، وهو مقرب من جابر، (جابر) الشخصية الغائبة، المخلص الذي ينتظره الجميع لينقلهم إلى هناك، وهو وهم النجاة الذي ينتظرونه، وعددٍ من الدراويش يحملهم الوهم لانتظار المخلص. ويمكن تقسيم الشخصيات على مستوى الأقوال والأفعال والوظائف إلى ثلاثة أقسام : فئة الدراويش، فئة المحكومين (أماني–السمؤال) ، فئة السلطة (جابر). شخصية (السمؤال) تجسد شخصية الخصم، وهو ذا خطاب مختلف عن باقي الشخصيات، فخطابه خطاب مقاومة ورفض التبعية، وعدم الخنوع والخضوع لأي نوع من أنواع السلطة المتحكمة (جابر ورفاقه) شخصية تؤمن بأهمية التغيير لكنها لم تقدم ما يسهم في إيجاد هذا التغيير، فوعيها بالظروف الموضوعية للواقع الاجتماعي المحيط بها وعي لا يقدم تغييرا على أرض الواقع . أما (أماني) فشخصية محكومة، متسلط عليها

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

،أماني ليست فاعلا بل مفعولا به بسبب القوى المحكومة منها وهي الوسيلة (القربان) لظهور جابر[١]. كما أنها شخصية إيحائية تمثل مستوا إيحائيا وعنصرا أسطوريا فهي تجسيد لنبوءة الخلاص(الأنثى القربان) من خلال اقترانها بجابر .إنها التضحية في مقابل الحفاظ على المجتمع والوصول لهناك. شخصيات (الدراويش) فتؤدي أدوارا تمثيلية أمام الجمهور.(توفيق) يرمز للقوانين/الأوهام التي ستحل مشاكلهم وتحقق المستحيل . شخصية (جابر) التي تؤدي دور الفاعل في المسرحية من خلال دوره في دفع الأحداث وتقدمها، وشخصية (مروان–مرجان) المساعدين لجابر .

بدأ عرض المسرحية بطقس غنائي يؤديه مروان في انتظار جابر أملهم المنشود، فيقاطعهم توفيق بائع الأماني الذي يخبرهم أن كل أمانيهم ستحقق، يبدي مروان استغرابه من بضاعة توفيق ويظنها نوع من الاحتيال، ويطلب منه ضمنا ليتأكدوا من سلامة بضاعته، فيخبرهم أنه لا يقبض ثمنا إلا بعد تحقق الأمنية، وأن هذه الأماني تستحق هذا الثمن الباهض، ولكنه عندما يفتح حقيبة الأماني لا يجد سوى ثلاثة أماني، واحدة مباعة لزبون وعده بها والثانية لابن أخته المصاب بمرض عضال، ولم يتبقَ لهم إلا أمنية واحدة عليهم أن يتفقوا عليها، يختلفون حول هذه الأمنية المشتركة، وكيف لهم أن يتفقوا عليها، يتركهم توفيق على وعد أنه سيعود لهم ، ويطلب منهم أن يتخلوا عن أنانيتهم ويجتمعوا حول أمنية واحدة، فيبدأ الدراويش بالتفكير في الأمنية المشتركة في هذه الأثناء يصعد مرجان فوق الرصيف في انتظار قدوم السفينة نبوءة جابر

---

(١) يعرف القربان بأنه كل ما يقربه العابد من معبوده إلها كان أو روحا في مناسبة دينية أو موسم محدد من صيده أو محاصيله أو طعامه طالبا عونه في تحقيق منفعة أو اتقاء شر أو وفاء لنذر، وليس القربان خاصا بالذبائح وإن صار ذلك مدلوله في الغالب، انظر: علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج١١بيروت٢٠٠١، ص ١٩٥–١٩٦.

الذي أخبرهم بها، ويخفون عن الدراويش هذه النبوءة، وعندما يتساءل الدراويش عن سبب اخفائه لهذه النبوءة يتدخل السمؤال ويطلب من مروان ومرجان السماح للدراويش برؤية السفينة، فيرفض الدراويش تدخل السمؤال ويخبرونه بأنهم يكتفون بإيمانهم بهذه النبوءة، مرجان يعتقد أن ظهور السفينة التي وعد بها جابر التي ستنقلهم إلى هناك مرهونة بتحقيق شرط الاقتران، وهو اقتران (جابر بأنثى) فيظن الدراويش أنها (أماني) الفتاة التي ينتظرها السمؤال، فيبدأ مرجان ومروان بتجهيز أماني للاقتران فترتدي ثوبها الزفاف وتقام طقوس الاقتران/الزواج تصرخ أماني بعدها فيظهر الدم على ثوبها الأبيض في دلالة على التضحية عندها تظهر السفينة فيفرح الدراويش بالسفينة معتقدين أن النبوءة تحققت . المسرحية تناقش في نسقها المضمر الأنثى بوصفها قربانا، و(الأنثى القربان) كانت من عادات شعوب الأرض التي تسعى لتقديم ما يرضي الآلهة ولعل اختيار الأنثى قربانا للإله له ما يفسره فتذكر المصادر أن العرب كانت تعتقد بأن كل أنثى بنت للرب، والملائكة بنات الله، وقد جعلوا الرب واهب الحياة خالقا، ولما رأوا الأنثى حاملا واضعا قرنوها بالرب، واعتقدوا في كونها تستمد قوتها منه وتهب الحياة مثله، فاختاروها له بنتا، ولما كان لا بد من قربان، جعلوها قربانهم إليه وهم على يقين من أنه قابل منهم ما قدموا أو يعقل ألا يقبل ربّ بابنته؟ ومن ذلك يمكن أن نفسر عادة وأد البنات في الجاهلية فلم تكن عادة وأد البنات اعتباطا ولا جنونا محضا بل كان سنة الجزيرة في القرابين، وسبيلها الموصوفة للتقرب إلى الرب[١].

(١) انظر: السعفي، وحيد: القربان في الجاهلية والإسلام، الانتشار العربي، ط١/٢٠٠٧، ص٢٣-٢٤ بتصرف .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وإذا ما امعنا النظر في شخصية أماني على مستوى الأقوال والأفعال، ومن خلال اشتغال النص/العرض على المستوى الايحائي ورموزه يظهر بوضوح الخصائص المميزة للأنثى القربان في الثقافة الدينية المتوارثة والتي نلخصها في الآتي :

•تمثل أماني صورة (القربان البشري) الذي يضحى به من أجل الذهاب لهناك(١). وقد أبرز النص/ العرض المسرحي على مستوى العلامات أهم طقوس (الأنثى القربان) كما نجدها في الميثولوجيا، فعادة تقديم القرابين البشرية عادة قديمة عرفت عند شعوب الأرض، فعادة تقديم الأضاحي من أهم الممارسات الطقسية التي تمنع سخط وغضب الآلهة وتجدد قواهم.(٢) "والجزيرة العربية لا تختلف عن غيرها من شعوب الأرض التي كانت تهدي آلهتها بناتها العذارى وهي تظن بذلك أن الآلهة كالبشر يكرهون الوحدة ويفضلون الزواج" (٣).

•اختيار أماني لتكون القربان البشري كان مقررا منذ الولادة وقد برز من خلال طقس الميلاد، فأماني فتاة عذراء جميلة، والعذرية تعد شرطا للقربان الأنثى(٤).

---

(١) عادة تقديم القرابين البشرية عادة عرفت عند شعوب الأرض ففي اليونان تشتهر قصة إيفجينا التي قدمها والدها الملك أجاممنون قربانا للآلهة أرتميس.

(٢) رياض، زينب عبدالتواب: دماء على بوابات العالم السفلي، دراسة أثرية حضارية، مؤسسة هنداوي ٢٠٢١،ص ٢٣.

(٣) انظر: السعفي، وحيد: القربان في الجاهلية والإسلام، مرجع سابق، ص٣٣.

(٤) تعد العذرية شرط في اختيار الأنثى القربان ويذكر القزويني: "أن المسلمين لما فتحوا مصر جاء أهلها إلى عمر بن العاص حين دخل بؤونة من شهر القبط، وقالوا: أيها الأمير إن لبلدنا سُنة لا يجري النيل إلا بها، وذلك أنّه إذا كان لاثنتي عشرة ليلة من هذا الشهر عمدنا إلى جارية بكر، فأرضينا أبويها وجعلنا عليها من الحلي والثياب أفضل ما يكون ثم ألقيناها في النيل ليجري" نقلا عن القربان في الجاهلية والإسلام ، هامش٤ ، ص٢٧-٢٨.

●موافقة أماني على تقديم نفسها قربانا للاقتران بجابر[١]على الرغم من تحذير السمؤال وتوسلاته لها.

●الاقتران كان يتم من خلال تجهيز الفتاة القربان بأجمل الملابس والحلي وهو ما حدث لأماني في المسرحية [٢].

●الدماء التي ظهرت على فستان زفاف أماني يحمل دلالة (الذبح)، فالقربان عادة ما يتم بسفك دمه ارضاء للآلهة[٣]، ولما يرمز له الدم من القوة والحياة.

ثالثا_ الخوف بوصفه نسقا ثقافيا :

ارتكز العرض المسرحي (**الباب**) على عدد من الشخصيات كان أهمها: (الصديق) وهو فنان كوميديان عرف باسم فهمان العبيط، (الموظف) موظف بسيط متزوج من سيدة متسلطة دائما ما تناديه حسونة، كان زواجهم أقرب إلى الصفقة. (الفتاة) موظفة بسيطة تنفق على أمها المريضة وأخوتها، يستغلها المدير لتنفيذ صفقاته المشبوهة . تناقش المسرحية القضايا الإنسانية، ويذهب ويلسون : إلى أن الاهتمامات الإنسانية تؤلف المادة الخام للدراما، فالبشر هم

---

(١) "القربان لا يصلح أن يكون قربانا إلا إذا صادف الأمر منه موافقة وقبولا، فترى الموؤودة فيها راضية بالمصير جاهزة للدفن ممتثلة لأمر القتل" المرجع السابق، ص٣٤.

(٢) تخضع القرابين البشرية عند الشعوب على اختلافها للعديد من الطقوس كتجهيزها بالحلي والزينة وجميل الملابس وكأنها تسير إلى عرسها والناس حولها في احتفال ، فالزينة والحلي ومظاهر الاحتفال عناصر ضرورية تصاحب القربان إلى مثواه الأخير . انظر: السعفي، القربان في الجاهلية والاسلام، مرجع سابق، ص ٢٦-٢٧.

(٣) عادة يتم تقديم القربان بسفك دمه، وهناك وسائل أخرى غير الذبح وسفك الدماء منها :(سحق العظام، قطع الأعضاء أو بترها، الخنق، الإغراق في الماء، الدفن) انظر: السعفي، القربان في الجاهلية والإسلام، مرجع سابق، ص٣٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مضمون المسرح وشكله في نفس الوقت.[١] فوهم الاستسلام والخوف مسيطر على الشخصيات، خوف الموظف من زوجته التي تمتلك الأوراق والمستندات التي تدينه بعد أن تسبب في ضياع مالها في صفقة فاشلة، وخوف الصديق من فقد عمله، بعد أن حاول التمرد على دور الكوميديان ورغبته في تجسيد شخصيات كبار الكتاب، وخوف الفتاة من تهمة اختلاسها المالي الذي اتهمها به المدير، فتضطر لتنفيذ رغباته. تتعدد الضحايا لكن السبب واحد ؛ لذا يمكننا اعتبار الخوف في مسرحية الباب نسقا ثقافيا جندريا يرتبط بالمرأة والرجل على حد سواء وهو يتسع لرؤية المؤلف للإنسان والوجود. ويمكن تقسيم الشخصيات على مستوى الأقوال والأفعال والوظائف إلى قسمين هما: فئة المحكومين(الموظف—الصديق–الفتاة)، فئة السلطة(المدير). تظهر شخصية (المدير) إما كشخصية نمطية أو كشخصية وظيفية (الفاعل) فهو شخصية توجه الأحداث، وتوقع بالضحايا، وهي ترمز إلى بنية السلطة والقهر. وشخصية (الموظف) شخصية محكومة (مفعولا به) متسلط عليه من قبل الزوجة والمدير، و(الصديق) (مفعولا به) متسلط عليه وضعيفة لا تحمل إرادة ولا رؤية يمارس عليها المخرج سلطته ، و(الفتاة) (مفعولا بها) متسلط عليها ومستغلة من قبل المدير. أما شخصيات (زوجة الموظف–المخرج) شخصيات مساعدة وداعمة لسلطة المدير .

---

(١)أستون، إلين، سافونا، جورج: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد مراجعة محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، ص٥٥.

المحور الثالث: أنساق الخطاب والسلطة:

العروض المسرحية تطرح إشكال علاقة الأنا بالآخر، والآخر في أبسط صوره "هو الغير المختلف في كل شيء إنه مثيل أو نقيض الذات و الأنـــا"، وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري، وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عنـــد "جان بول سارتر"، و"ميشيل فوكو"، و"جان لاكان".(١)، فالآخر هو المختلـــف عن الأنا في كل التمظهرات المرتبطة بالحياة الاجتماعية(٢) . وأقصد بالأنا في هذه الدراسة البطل في علاقته مع والآخر، حين تقوم العلاقة مع الآخر علـــى أساس العلاقات التبادلية، لذا يرى سارتر أن " وجود الغير ضروري لوجـــود الأنا". فإذا كانت معرفة الآخر تقتضي التواصل، فمن هو الآخر ؟ وما طبيعة هذا التواصل من خلال المسرحيات ؟ هل هي علاقـــة ســـلبية أم ايجابيـــة ؟ المتتبع لحركة الشخصيات في مسرح ياسر الحسن يدرك أهمية الآخر لتحقق الذات أو هدمها؛ لأن الأنا لا تستقل بذاتها بل تحتاج للآخر من خلال الوجود العلائقي بين الذات والآخر في نظر الكاتب. لكننـــا نلمـــح أن العلاقـــة بـــين الشخصيات في مجملها يسيطر عليها التوتر والصراع فـــي علاقـــة صـــدام وكراهية، وهو كما قال سارتر: "الآخرون هم الجحيم" ومن ثم فالوجود مـــع الآخرين كما تكشف عنه الحياة اليومية للأبطال يشكل تهديدا حقيقيـــا لوجـــود الأنا الخاص. فمسرح ياسر الحسن ينفتح على عددٍ من التساؤلات حول أهمية

---

(١) البازعي، سعد، و الرويلي، ميجان: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢١.

(٢) سنوسي ، شريط: ثنائية الأنا والآخر في السرد الروائي العربـــي (قـــراءة فـــي المنجـــز السردي)، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد (١٨)، نيســـان أفريـــل ٢٠٢١، مجلد ٥، ص ١٦٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

العلاقات الإنسانية عندما يتحول الأخر متسلط وتتحول الأبطال إلى متسلط عليه ونتيجة لذلك تصبح شخصيات سلبية ومنعزلة، يرسم ياسر الحسن هذه العزلة مسرحيا من خلال صراع الأنا مع الآخر والمجتمع.

وتتشكل أنساق المضمرة في الخطاب والسلطة من خلال ما يلي :

أولا- صراع القيم والمعايير الإنسانية :

تجسد مسرحية (**مريم ..وتعود الحكاية**) الصراع القيمي واختلال المعايير الإنسانية عندما يتحول الإنسان لسلعة قابلة للبيع والشراء بوصفه طبقة تقبع بالهامش المجتمعي. ولعل المرأة دائما ما تظهر في هذه الصورة الهامشية/المهمشة . تدور أحداث المسرحية حول المرأة التي باعها الأب بقبوله تزويجها مقابل مئة لؤلؤ مشير، وخانها الزوج الذي سرق اللآلئ ليتزوج بها، ثم طفلتها التي زوجها الجد مقابل ثلاث قلات تمر، وتخلى عنها الأب لأنه غير قادر على حمايتها. الأم/الطفلة (مريم) في المسرحية وما يحمله الاسم من علامة سيمولوجية تشير إلى رمزية الطهر والنقاء والعفة، فهو اسم للسيدة مريم العذراء، مريم التي تم التضحية بها في مقابل الشجع والطمع والخيانة من قبل (الجد/البتيل) رموز الجشع والسلطة والاستغلال . تنتهي المسرحية على مصير مريم المحتوم عندما تقرر اتمام زواجها من البتيل . وهو ما يجعل السؤال مفتوحا حول لماذا اختار الكاتب/المخرج هذا المصير البائس للطفلة مريم ؟ وفي نظري أن هذه النهاية المأساوية لمريم ماهي إلا النسق المضمر واحساس الكاتب العام باختلال القيم والمعايير الإنسانية التي تجسدها الهيمنة الذكورية حين يغيب صوت المرأة لصالح أحادية الصوت الذكوري.

ثانيا-صراع الثقافات وسلطة الوهم :

اتجهت مسرحية "**أماني**" لتصوير الصراع الأيدلوجي بين ثقافتين، الأولى: متوارثة ومقدسة، والأخرى ثقافة سكنت في الهامش فكان صراع ثقافات بين (مركز وهامش). تأتي ثيمة المسرحية للحديث حول الثقافة المتوارثة التي في مجملها تقوم على الأساطير والكذب، الأكاذيب التي قد يختلقها البعض حتى يبيعون بضاعتهم من "الأماني والنصائح والذكريات"، وبيع الوهم للبسطاء الذين قد يتمسكون بأي شيء حتى يعطوا معنى وشكلاً آخر لحياتهم المتعبة، وكيف يُستغل هؤلاء باسم الإيمان الذي يمتلكونه، مثلت سلطة الوهم النسق المضمر لهذه المسرحية؛ لتصور تحول الشخصيات إلى دمى تحركها الأوهام في انتظار بطولة زائفة مخادعة المتمثلة في شخصية (جابر) البطل المنتظر لنقلهم لحياة جديدة وللمكان المنشود الذي يرغب الجميع بالذهاب إليه –عدا السمؤال– فهناك هو الجنة التي يخطب ودها الجميع والذي تصفها أماني بقولها :" هناك لا اسم ولا هيئة ولا لون يحدد ملامحك ، هناك تجد نفسك في كل شيء حولك ، هناك خير يمتد على طول الأرض وعرضها ... هناك اختفت عندما حل الشر في كل مكان اختفى اسمها وغابت عن الجميع ، كل الطرق المفتوحة سدت ولم يتبق إلا العارفون ...من يسلكون طريق النور أنا اسميهم العارفون .."[١] فكان الطريق إلى الحلم عبر التضحية بتقديم (القربان الأنثى) التي كانت الوسيلة للوصول إلى هناك، إنه الإيمان المطلق/الوهم الذي يصعب تغييره، وتعدد ضحاياه . هذه المسرحية تفتح آفاق التحرر أمام المثقف، وأمام الفئات المستغلة؛ لتجاوز ما هو كائن نحو ما ينبغي

---

(١) الحسن، ياسر: مسرحية أماني نص غير منشور ص ٢٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أن يكون، ومن ثم يمكن القول إنها تعبر عن انفتاح المسرح على مشاكل المجتمع وتطلعاته المستقبلية .

ثالثا-الصراع المجتمعي والقوى المهيمنة:

جسدت مسرحية (**الباب**) في نسقها المضمر الصراع الطبقي بين حاكم ومحكوم عليه، ومهيمن ومهيمن عليه، إنه صراع بين قوي تمتلك السلطة وتدير الصراع، وبين ضعيف ومهمش ومهيمن عليه يقبع في الهامش، خطاب المسرحية اشتمل على مجموعة موحدة من الخطابات الأدبية والجمالية والدلالية، فالتعددية لا جدال على حضورها في المسرحية، وذلك من خلال تداخل الأصوات بتداخل الحكايات من خلال التعددية الحكائية للشخصيات حين تروي كل شخصية حكايتها المختلفة عن الأخرى ، فلكل شخصية صوتها وحكايتها العميقة التي تفصلها إلى عالمين متناقضين وزمنين مختلفين، (فالمدير) صوت السلطة والتسلط والظلم، و(المرأة والموظف والصديق) الأصوات العاجزة المغلوبة على أمرها .(فالموظف) في صراعه مع الزوجة والمدير (العشيق) إنه يشك في علاقتهما ويسيطر عليه الصراع النفسي بين صوتين صوت العُرف/الدين الذي يرى في المرأة "عبدة عند الزوج وعليه يقع تأديبها.. فعليه أن يكون رجلا ليأدبها "، وصوت العاطفة/الحب الذي يمنعه من فعل ذلك. يزداد شكه عندما يتوهم أنه سمع صوت زوجته تناديه (بحسونة) من خلف الباب، تلاحقه الشكوك والتساؤلات: هل يمكن أن تكون زوجته في المنزل ومعزومة على الحفل؟ ولماذا تصرخ ؟ ولماذا تناديني؟ . (الصديق) يقرر أن يتمرد على واقعه فدور الكوميديان (فهمان العبيط) لا يلائمه إنه يرغب بتقمص شخصيات لكبار الكتاب كشكسبير ،سعدالله ونوس. ترفض الفرق تشغيله؛ لأنها لا ترى فيه إلا دور فهمان العبيط يستسلم الصديق لحاجته

للمال للإنفاق على أسرته . (الفتاة) التي تتعرض للابتزاز من مديرها واستغلالها جسديا لتنفيذ صفقاته المشبوهة، وصراعها بين الموافقة والاستمرار في وحل الرذيلة، أو التخلي عن العمل وشبهة الاختلاس الذي سوف يعرضها للسجن وترك عائلتها دون معيل . يطرح العرض العديد من التساؤلات حول الباب، إنه المحرك للأحداث وبؤرة الصراع، لماذا يتكرر بيعه؟ هل يمكن بيعه دون البيت؟ هل من يشتريه سيفرض رسوما على المارة ؟ ما الأصوات التي تسمع خلفه ولمن؟ ولماذا من يدخل بداخله لا يعاود الظهور؟ الباب في المسرحية مثل واقع الشخصيات التي تعيشها وتخفيها في آن ، فلكلٍ منهم قصته وهمه الذي يحمله بداخله ويخفيه عن الآخرين. المسرحية تجسد فلسفة الحياة وعبثيتها في نظر المؤلف/المخرج ، وهذا الواقع المتشظي لا يمكنه أن يعترف بالبطل الواحد .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المحور الرابع : العرض المسرحي وآليات التلقي :

النص المسرحي يتصف بالثبات والديمومة، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى؛ لأنه دائم التغيير، يختلف باختلاف المخرجين، والممثلين، ومكان وزمان العرض، ولهذا تعد مقاربة العرض المسرحي لها خصوصية، وتطرح إشكالية؛ لأنها ترتبط بالوقتية؛ ولأن اللحظة المسرحية لا تستمر إلا أثناء تقديمها [١]، فالنص المسرحي نص مفتوح يتيح العديد من القراءات ويكتنفه الكثير من الغموض؛ لذا فعلى المخرج المسرحي محاولة اكماله ، "فالعرض المسرحي ليس ترجمة للنص ، وليس توضيحا له، وإنما هو بالمعنى الحرفي للفظ تتمة لهذا العمل.." [٢]. ومن هنا تأتي أهمية المخرج في تقديم النص على خشبة العرض حيث أن الكتابة الركحية تعد فعلا إبداعيا يتأسس على الخشبة بأدوات مغايرة للكتابة على الورق، إنها كتابة من نوع آخر، كتابة بالحركة واللون والشكل والصوت، إلا أن هذه الكتابة الركحية تنطلق من النص المسرحي المعدّ مسبقاً، وتحول ما هو مكتوب إلى ملفوظ ومجسم[٣]. وتذهب آن أوبر سفيلد إلى أنه لا يمكن الفصل بين الكاتب المسرحي بوصفه كاتبا للنص، وبين المخرج الذي ينفذ العرض، فالعرض ينسب إليهما جميعاً، وهي ترى أن العرض سابق على النص فالنص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحي سابق ، فنحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن

---

(١)خير، بوعتو، أحمد، سيد: الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، مرجع سابق ص ١١٣.

(٢) آن أوبر سفيلد : قراءة المسرح، مرجع سابق، ص ١٣

(٣)عيسى، أحمد: طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر ، مسرحية الصدمة نموذجا، جامعة وهران، رسالة ماجستير لعام ٢٠١٠-٢٠١١ ،ص٣١.

يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلافا لنظام مسرحي قائم، وهذا يعني أن العرض بمفهومه الواسع سابق بشكل ما على النص؛ لذا فهي تسمعي العرض (إعادة تقديم)[١]، وحول علاقة النص بالعرض فقد جاءت على قسمين هما :[٢]

١- الممارسة الكلاسيكية : وهي تعطي الأولوية للنص، ولا ترى في العرض سوى وسيلة للتعبير عن النص المسرحي، وهو يقوم على مفهوم (التكافؤ الدلالي بين النص والعرض) ويقصد به التكافؤ بين النص المسرحي والعرض، والتكافؤ بينهما ما هو إلا مجرد صورة وهمية فحتى لو استطاع العرض -بمعجزة ما- أن يعبر عن النص كله، فإن المتفرج سوف لن يستمع إلى النص بأكمله ؛ لأن الاخراج والتمثيل يأتي أساسا لاختيار ما يجب عرضه وإقصاء ما لا يجب عرضه لذا لا يمكن إطلاقا أن نتحدث عن التكافؤ الدلالي .

٢- ضد النص : وهو موقف المدرسة الطليعية إذ تذهب هذه المدرسة للتقليل من شأن النص حيث يصبح النص مجرد عنصر شأنه في ذلك شأن العناصر الأخرى المكونة للعرض كالإضاءة والديكور والملابس ..إلخ، ويرى (كير إيلام) في كتابه (سيمياء المسرح والدراما) أن من المنطقي

---

(١) انظر : آن أوبر سفيلد : قراءة المسرح، مرجع سابق ، الصفحات ١٢-١٧-١٨، وتشير جوليا كريستيفيا إلى القول بوجود (نص جنين) قبل النص المسرحي سابق على النص المكتوب وعلى العرض الأول ، وكانت الشفرة المسرحية للعصر وظروف إصدار الرسالة رحم الأم النصية (المُصْدِر) للنص. انظر: المرجع السابق، ص١٨.

(٢) المرجع السابق : ص ٢٥

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

التسليم بأولوية النص ولكنه من المنطقي أيضا أن العرض الممكن هو الذي يضبط النص المكتوب في تمفصله الحقيقي .

وقد يعترض النص المسرحي أثناء العرض بعض التأويلات التي قد تبتعد عن مقاصد المؤلف والمخرج وحتى الممثل، وقد لاحظ (يونيسكو) ذلك حيث قال: " يكتب المؤلف مسرحية ، ويؤدي الممثلون مسرحية ثانية، ويتلقى الجمهور مسرحية ثالثة "[١]؛ فالفن المسرحي فن دلالي ينهض على نظام تعددي يخاطب المتلقي بأصوات متعددة، وهذه الأصوات المتعددة ليست متقابلة أو متنافرة، وإنما متناغمة، فوفرة الدلالات تعني أن كل عرض مسرحي كما يقول بارت، فعل دلالي شديد الكثافة يفوق نظام اللغة، الذي يتقوقع على رموزه، ويمشي على مسار أحادي أفقي، إن المسرح يعيد إنتاج اللغة، ويثريها بالدلالات[٢]، وإذا ما تتبعنا مسرح ياسر الحسن نجده صاحب قضية يتناولها من خلال مسرحه، كمؤلف وكمخرج جاد يتخذ موقفا من الحياة والناس ، وقد نبه الكغاط إلى المسالة المتعلقة بالمؤلف المخرج، كما تنبه من قبله المسرحيون فكتب يقول:" ربما يبدو الفرق ضئيلا بين المؤلف المخرج، والمخرج المؤلف إلا أن الأول إذا كان يجعل الإخراج في خدمة النص، فإن من شأن الثاني أن يفعل العكس، أي أن يخضع النص لعناصر الإخراج ، هذا إضافة إلى أن المؤلف المخرج ظاهرة صاحبت المسرح منذ نشأته اليونانية"[٣]. المؤلف/المخرج يتخذ نسقين هما:

---

(١) خير، بوعتو، أحمد، سيد: الدراماتورجيا والإخراج المسرحي ، مرجع سابق ص١١٣ .
(٢) معلا، نديم : لغة العرض المسرحي ،مرجع سابق، ص ١٣(بتصرف).
(٣) الكغاط، محمد: المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر،ط١/١٩٩٦ الدار البيضاء، ص ٤٧.

أولا- نسق المؤلف الغائب والمخرج الحاضر : سأتناول هنا عرض مريم وتعود الحكاية .

١)**مسرحية مريم وتعود الحكاية :** المخرج (عقيل الخميس) في عرض مريم وتعود الحكاية لم يمارس سلطته على النص بما يكفي-رغم قدرته- فكان صوت المؤلف أقوى حضورا من صوت المخرج . سأقف عند بعض الإشارات الدلالية العميقة التي اضافها المخرج للنص لخلق مشهدية " فشعرية الخطاب المسرحي تكمن في تكثيف دلالته"[١] ومن هذه الدلالات :

●الاستعانة بالموسيقى والمواويل لخلق مشهدية بديعة. والموال ظاهرة موسيقية تراثية في الخليج تعود لزمن سحيق، وهو من الركائز المهمة في العرض المسرحي، ومن أمثلة ذلك الموال الذي أدته مريم والذي جاء فيه: (غدار اعرفك يا بحر ..ضحكة أمواجك تسل السيوف وتطعن في الظهر ..خذ ما تبي من لؤلؤ ومرجان والثوب الخضر .. ورجع المحبوب طول في السفر) وسقوط جدها باكيا، ثم خلعها لحجابها الأخضر وإلقائه وما يحمله هذا المشهد من دلالات مكثفة و عميقة جسدت عمق الألم واليأس الذي وصلت له مريم .

●توزيع الشخصيات على الخشبة والاستعانة في كثير من المشاهد بحركات جسد الممثلين ساهمت في خلق مزيدا من جو الفرجة .

وهناك بعض المشاهد الاضافية التي جاءت خارج إطار النص ولكن المخرج لم يوفق فيها -في نظري- لما فيها من تسطيح دلالي نذكر منها :

●افتتاح العرض بمشهد الرجل الذي ظهر مرتديا لباس المرأة الأسود متوشحا بالقناع والشعر المستعار، ليقوم بحركات عشوائية ثم يسقط على

---

(١) معلا، نديم : لغة العرض المسرحي ،مرجع سابق، ص ١١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأرض ففي نظري هذا لم يضف شيئا للعرض بل أدخل المشاهد في لبس بين هذه الشخصية وشخصية مريم .

●مشهد الابن الذي قتل والده ليريحه من الآم الجوع والفقر، وهو من أعنف المشاهد في العرض، ومخالفا للواقع حيث مهما تبلغ فداحة الألم والفقر والجوع لا يمكن للابن التخلص من والده وقد وجدتها رسالة سلبية كان على المخرج التخلص منها .

ثانيا- نسق المؤلف الحاضر والمخرج الأكثر حضورا : قدم ياسر الحسن عرضين مسرحيين من تأليفه واخراجه هما أماني والباب .

١- **مسرحية أماني :** استطاع ياسر الحسن تقديم العمل المسرحي من خلال عنايته بالخطوط الإبداعية في الإضاءة والديكور المسرحي بحيث أصبحت عنصرا جماليا في العمل المسرحي في حدود الدرامية الممنوحة له من خلال النص حيث حافظ المخرج على النص المسرحي فلم يحدث تغييرا في النص إلا في بعض المشاهد التي اختزلها نظرا لطول النص مقارنة مع زمن العرض .كما أننا نجده استبدل نهاية المسرحية بنهاية مختلفة عن النص حيث جاءت النهاية في النص كالتالي: (يقف مرجان على الميناء معتقدا بظهور السفينة التي وعد بها جابر التي ستنقلهم إلى هناك مرهونة بتحقيق شرط الاقتران، وهو اقتران جابر بأنثى، فيظن الدراويش أنها أماني الفتاة التي ينتظرها السمؤال، عندما تبدو السفينة يفرح الدراويش بالسفينة معتقدين أن النبوءة تحققت فيسرعون لصعود الميناء، يشاهد الدرويش(١) شخصا يسقط من السفينة، فيظنونه جابر، ولكنه يشير لهم بأنها امرأة فقد شاهدها من خلال المنظار، يصرخ السمؤال بأنها أماني المنذورة هي التي ستخلصهم وليس

جابر، فيحاول الذهاب لإنقاذها، فيمسك به الجميع حتى لا يفلت منهم وهم يرددون "جابر جابر"، تنتهى المسرحية على صراخ السمؤال "أماني أماني.."
وفي العرض اكتفى المخرج بمشاهدة درويش (١) للسفينة واخبار دراويش الميناء الذين اظهروا سعادتهم بظهور السفينة وعودة جابر. وقد حرص المخرج على الاستعانة بالموسيقى الحية حيث العزف والغناء أثناء العرض من قبل شخصية (مروان) وبأدوات موسيقية حديثة (قيتار) . كما كانت الإضاءة مركزة بشكل دائري في وسط المسرح من أجل المساهمة في نقل الأحاسيس الداخلية للممثل، وقد استطاع المخرج خلق لوحات تعبيرية ذات بعد جمالي .

٢) **مسرحية الباب:** حافظ المؤلف/المخرج على النص المسرحي فلم يحدث تغييرا في النص إلا في بعض المشاهد منها: مشهد (الشيخ) الذي يظهر ليأمر الموظف بتأديب الزوجة وضربها ، وأظنه وفق في ذلك حيث أنه –في نظري– يجب أن يبتعد المسرح عن الصدام بالموروث الديني بشكل مباشر ويكتفى بالتلميح والإشارة إليها. استبدل هذا المشهد في العرض بالتركيز على صورة الجبن والخوف وتكرار لفظة "لازم تكون راجل "، و" متبقاش خروف" وما تحمله من دلالات نفسية واضحة . وقد استعان المخرج بعنصر الفكاهة لتمرير بعض الرسائل والأفكار، وبعيدا عن الشعارات والخطابات، بتعبير ساخر عن هذا المجتمع . وقد استطاع خلق التوازن من خلال اللغة المحكية واللغة المرئية لتجسيد مشهدية رائعة . كما كانت الإضاءة قمة في الوعي والإبداع وقدرة على استخدام درامية اللون مع الأحداث العاصفة في هذه المسرحية .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يمكننا الاشارة إلى أن تعدد المعالجات الدرامية للمسرحيات ساهم بشكل كبير في تحول آليات التلقي فمسرحية أماني مثلا قدمت في أماكن عدة منها: السعودية في جمعية الثقافة والفنون بالدمام٢٠١٦، وفي مهرجان المسرح العربي في الجزائر–مستغانم ٢٠١٧، وقدمت في القاهرة في جائزة باديب للهوية الوطنية ٢٠١٨. جميع العروض كانت من إخراج ياسر الحسن لكننا وجدنا اختلافا بينا في تقديم هذه العروض، حيث كان عرض المسرحية في الدمام يرتكز على بعض المواقف الكوميدية من أجل التقليل من حدة جدية العرض، وبساطة السينوغرافيا من الإضاءة والموسيقى الحية. أما عرضي الجزائر والقاهرة فكان التركيز بشكل كبير على فنية السينوغرافيا خاصة فيما يتعلق بالإضاءة والموسيقى وحركات جسد الممثلين، وقد استطاع الإخراج أن يحرر العرض من الجمود والتعبية من خلال اشتغاله على آليات التجديد والتجريب في خلق صيغة مشهدية جديدة ؛ لأنه –في نظري– يمتلك مساحة أكبر من الحرية ووعيه بآليات وتلقي الجماهير المختلفة.

نتائج البحث

توصلت الدراسة لعدد من النتائج جاءت كالتالي :

١- استطاعت عتبة العنوان في مسرح ياسر الحسن استجلاء الأنساق المضمرة في العروض المسرحية حيث شكل العنوان أنساقا دلالية من حيث الموقع والصياغة والوظيفة .

٢- تنوع الفضاء المسرحي في مسرح ياسر الحسن وقد جاء بسيطا ومفتوحا كالمقهى الشعبي أو رصيف الميناء المهجور.

٣- لعبت الإضاءة دورا مهما في العروض المسرحية حيث كانت قمة في الوعي والإبداع وقدرة على استخدام درامية اللون مع الأحداث العاصفة في هذه المسرحيات .

٤- البطل في مسرحيات ياسر الحسن هو الإنسان في بحثه عن الذات/ الحقيقة، وصراعه مع السلطة والمجتمع، إنه الوعي الإنساني في بعده الميتافيزيقي والأخلاقي الذي يميزه كإنسان. وهو يظهر بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفا فكريا يتخذه تجاه نفسه وتجاه الواقع الذي يحيط به؛ لذا فإن ما يجب الكشف عنه أو وصفه واستخلاصه، لا الواقع الحياتي للبطل، ولا صورته، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم، ووعيه بذاته، إنه في نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه .

٥- تتجلى الأنساق المضمرة في مسرح ياسر الحسن من خلال عنايته بقضايا الإنسان المقهور والمهمش وتأتي المرأة كأبرز القضايا الإنسانية عنده .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٦- تشكل الصراع في مسرحيات ياسر الحسن من خلال العلاقات المتوترة بين الشخصيات حين يسيطر عليها الصدام والكراهية، ومن ثم فالوجود مع الآخرين كما تكشف عنه الحياة اليومية للأبطال يشكل تهديدا حقيقيا لوجود الأنا الخاص. فمسرح ياسر الحسن ينفتح على عددٍ من التساؤلات حول أهمية العلاقات الإنسانية عندما يتحول الأخر متسلط وتتحول الأبطال إلى متسلط عليه ونتيجة لذلك تتحول الشخصيات إلى شخصيات سلبية ومنعزلة، يرسم ياسر الحسن هذه العزلة مسرحيا من خلال صراع الأنا مع الآخر والمجتمع.

٧- اتصف الإخراج المسرحي في مسرح ياسر بوعي المؤلف/المخرج معا الذي استعان بعنصر الفكاهة لتمرير بعض الرسائل والأفكار، وبعيدا عن الشعارات والخطابات، بتعبير ساخر عن هذا المجتمع. وخلق التوازن من خلال اللغة المحكية واللغة المرئية لتجسيد مشهدية رائعة. وقد استطاع المؤلف/المخرج أن يحرر العرض من الجمود والتعبية من خلال اشتغاله على التجديد والتجريب في خلق صيغة مشهدية جديدة من خلال وعيه بآليات التلقي واختلاف الجماهير.

المصادر والمراجع :

أولا-مصادر الدراسة :

١- ياسر الحسن : **مسرحية الباب**، نص غير منشور .
https://www.youtube.com/watch?v=iNE5MxbuD9A&t=1011s

٢- ياسر الحسن : **مسرحية أماني**، نص غير منشور .
https://www.youtube.com/watch?v=GbX-NBhFLUQ&t=91s
https://www.youtube.com/watch?v=5OdAjAHVSOI&t=362shttps://youtu.be/wjUIkamY5VY

٣- ياسر الحسن : **مسرحية مريم وتعود الحكاية** ، نص غير منشور.
https://www.youtube.com/watch?v=MUa3mv-Insw

ثانيا-المراجع :

٤- ابن الأثير، مجد الدين أبي السعادات محمد الجزري: **النهاية في غريب الحديث والأثر**، أشرف عليه وقدم له علي حسن عبدالحميد الحلبي، دار ابن الجوزي، ط١/١٤٢١ه

٥- ابن هشام، جمال الدين عبدالله بن يوسف: **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج ١.

٦- الأحمر، فيصل: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر ،ط١/٢٠١٠

٧- الأزهري، أبي منصور محمد أحمد: **تهذيب اللغة**، تحققه وقدم له: عبدالسلام هارون، راجعه محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج ١٥.

٨- أستون، إلين، سافونا، جورج: **المسرح والعلامات**، ترجمة: سباعي السيد مراجعة محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٩- الاصفهاني، الراغب: **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق وضبط :محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت –لبنان .

١٠- آن أوبر سفيلد : **قراءة المسرح**، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، جمهورية مصر العربية١٩٩٦.

١١- بارت، رولان: **النقد والمجتمع** حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نرثرب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، وتيري إيجلتون، ترجمة وتحرير: فخري صالح،ط١، ١٩٩٥م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٢- البازعي، سعد، و الرويلي، ميجان : **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا** ، المركز الثقافي العربي ط٣/٢٠٠٢.

١٣- برنس، جبرالد : **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريدي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١/٢٠٠٣ .

١٤- بكير، أمين : **الإبداع الضوئي في العروض المسرحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١/٢٠٠٩.

١٥- بن زيدان، عبدالرحمن : **المسرح المغربي وإشكالية القراءة** ، مجلة آفاق ، عدد مزدوج ٦٣/٦٤/٢٠٠٠، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

١٦- بنيس، محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)**، توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب، ط٢/٢٠٠١.

١٧- بوسيف، عبدالله: **البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش ديوان "لا تعتذر عما فعلت" أنموذجا**، رسالة ماجستير ،جامعة محمد خيضر بسكره/الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢.

١٨- **جريدة الرياض، العدد(١٥٥٨٣)** الثلاثاء ١٩ ربيع الأول ١٤٣٢ هـ - ٢٢ فبراير ٢٠١١م

١٩- الحجمري، عبدالفتاح : **عتبات النص البنية والدلالة** ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، ط١/١٩٩٦.

٢٠- حمادة ، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار المعارف، القاهرة ، د.ت .

٢١- خضر، ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، دار الشروق للتوزيع والنشر، الأردن-عمان،ط١/١٩٩٧.

٢٢- خير، بوعتو، أحمد، سيد: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي**، الجزائر جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، رسالة دكتوراه لعام ٢٠١٦-٢٠١٧ .

٢٣- دلوز ، جيل : **المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو** ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٧، بيروت لبنان .

٢٤- الرازي، محمد أبي بكر عبدالقادر: **مختار الصحاح** ، مكتبة لبنان ، بيروت-لبنان، د.ط .

٢٥- رياض، زينب عبدالتواب: **دماء على بوابات العالم السفلي**، دراسة أثرية حضارية، مؤسسة هنداوي ٢٠٢١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٢٦- الزغيمري، منيرة : **النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي**، الهيمنة الذكورية نموذجا، مجلة الثقافة المغربية ، العدد٤٠/٢٠٢٠.

٢٧- السَّبكي، علي عبد الكافي : **الأبهاج في شرح المنهاج على مناهج الوصول إلى علم الأصول** للقاضي البيضاوي المتوفى سنة ٦٨٥ه، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان ١، ط١/١٩٨٤، ج١ .

٢٨- السعفي، وحيد: القربان في الجاهلية والإسلام، الانتشار العربي، ط١/٢٠٠٧.

٢٩- سنوسي ، شريط: **ثنائية الأنا والآخر في السرد الروائي العربي (قراءة في المنجز السردي)** ، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد (١٨) ، نيسان أفريل ٢٠٢١، مجلد ٥ .

٣٠- صالح، بشرى موسى: **نظرية التلقي أصول وتطبيقات** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب، ط١/٢٠٠٠.

٣١- عبدالحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، ط١/٢٠٠٨ .

٣٢- عبدالله الغذامي: **النقد الثقافي**، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط٣/٢٠٠٥ .

٣٣- عبدالمعطي، عثمان : **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١/١٩٩٦.

٣٤- العرود، أحمد ياسين موسى : **دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة**، رسالة جامعية، أطروحة ماجستير، إشراف: د. علي الشرع، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٧م .

٣٥- علي، جواد: **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج١١- بيروت٢٠٠١.

٣٦- عناني، محمد : **المصلحات الأدبية الحديثة** ، دراسة ومعجم إنجليزي عربي،ط٢٠٠٣/٣،الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان .

٣٧- عيسى، أحمد: **طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر** ، مسرحية الصدمة نموذجا، جامعة وهران، رسالة ماجستير لعام ٢٠١٠- ٢٠١١ .

٣٨- فريد حلمي: **خطاب العتبات في رواية ذاكرة الماء**، مجلة أبوليوس، المجلد 06العدد 02 جوان 2019.

٣٩- فوكو ، ميشال : **جينالوجيا المعرفة** ، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء –المغرب ط٢ ، ٢٠٠٨.

٤٠- فوكو ، ميشيل : **تاريخ الجنسانية ١** ، ترجمة مطاوع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي ، بيروت –لبنان د ط ، ١٩٩٠ .

٤١- فوكو ، ميشيل : **نظام الخطاب**، ترجمة د. محمد سبيلا ،دار التنوير ، الطبعة الأولى، د.ت .

٤٢- الكغاط، محمد: **المسرح وفضاءاته**، البوكيلي للطباعة والنشر،ط١٩٩٦/١ الدار البيضاء.

٤٣- كوهين، جان: **بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط١٩٨٦/١.

٤٤- لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت ،ط١/ ١٩٩١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٤٥- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، اشرف على إخراجه شعبان عبد العاطي عطيه وآخرون، مكتبة الشروق، جمهورية مصر ، ط٤/٢٠٠٤.

٤٦- محمد محمد أبو موسى: **دلالات التراكيب دراسة بلاغية**، مكتبة وهبة،ط٢/ ١٩٧٨.

٤٧- معلا، نديم : **لغة العرض المسرحي** ،دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا –دمشق، ط١/٢٠٠٤.

٤٨- ميخائيل باختين: **المبدأ الحواري**، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢/ ١٩٩٥.

٤٩- هلتون، جوليان : **نظرية العرض المسرحي**، ترجمة : نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع ،ط١/٢٠٠٠.

٥٠- هولب، روبرت : **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط١/٢٠٠٠.

51- Barker. l, sage dictionary of cultural studies, London, 2004.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٢٢٢٣
٢-	Abstract	١٢٢٢٤
٣-	مقدمة	١٢٢٢٥
٤-	مصطلحات الدراسة :	١٢٢٢٨
٥-	المحور الأول : أنساق العتبات المسرحية .	١٢٢٣٨
٦-	المحور الثاني : أنساق الشخصيات .	١٢٢٥٥
٧-	المحور الثالث : أنساق الخطاب والسلطة .	١٢٢٦٥
٨-	المحور الرابع : العرض المسرحي وأنساق التلقي .	١٢٢٧٠
٩-	نتائج البحث	١٢٢٧٧
١٠-	المصادر والمراجع :	١٢٢٧٩
١١-	فهرس الموضوعات	١٢٢٨٥

تم بحمد الله