المرجعيات الثقافية لظواهر التأويل في الخطاب النقدي المسرحي عند هدى وصفي: حداثة الميلودراما أنموذجاً(*)

دكتورة/ هُدى علي نور الدِّين محمد
أستاذ مساعد بقسم البلاغة والنقد الأدبيّ
والأدب المُقارن
كلية دار العلوم جامعة المنيا

المستخلص:

تُصوِّبُ الدراسةُ النَّظَرَ ناحيةَ فاعليَّة المرجعيات الثقافية وأدوارها في تأويل المفاهيم النقدية، والكشف عن الأصول المعرفية والممارسات التطبيقية في الخطاب النقدي المسرحي عند هدى وصفي، بوصفها إحدى الرائدات في العقود الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين التي تمثِّلُ علامةً نقديةً بارزةً، حيث أسهمت بعطائها الكبير في الحياة الأدبية والساحة الثقافية الحديثة والمعاصرة، بما قَدَّمته من منتوجٍ نقديٍّ جديدٍ، يتَّسِمُ بالغزارة والثراء والتنوع؛ ومنه هذا العمل الذي يَصْدُرُ عن معرفة عميقة بالثقافاتِ الأجنبية والاتجاهات الأوروبية، والإفادة منها في بلورة خطابٍ نقديٍّ عربيٍّ معاصر؛ لِيَكْشِفَ صياغاتٍ خاصة، وتطريزاتٍ نصية جديدة، وذلك انطلاقًا من "حداثة الميلودراما"؛ والعناية بأدوات الوصف والتحليل وإعادة القراءة؛ ممَّا يُحْدثُ أثرَه البالغ في إنجاز عمليَّة التلقِّي. وتتصدَّى الدراسةُ للإجابةِ عن السؤال الرئيس: كيف وَظَّفَتْ هدى وصفي مرجعيَّات النِّظام المفاهيمي داخل الخطاب النقدي المسرحي؟ حيث تتشكَّل المرجعياتُ الثقافية عند الناقدة في إطار الأصول والتكوينات التي تُؤَسِّسُ عليها صياغة فكرها، وتأويلاتها النقدية للنصوص المسرحية، والمفاهيم، والأشكال التمثيلية، وكذلك تصوراتها الحداثية التي أنتجت الممارسات العملية، والتجارب، والورش المسرحية العربية والعالميَّة، والأنشطة الثقافيَّة والترجمة، والأنشطة الفكريَّة المتمثلة في خطابات النقد المسرحي، التي تهدف لتقديم مُنْجَز نقدي؛ ينهض بالمسرح المصري المعاصر، ويصوغ الوعي النقدي بالأنماط الجديدة. وقد توصلت الدراسة إلى نتيجةٍ مهمة كشفت عن الرؤية النقدية التجديدية عند هدى وصفي التي مزجت

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٤) العدد (٦) يوليه ٢٠٢٤.**

فيها بين المتأصل من ثقافتنا المحلية، والتجارب الحداثية، بما يفتح آفاقًا أخرى لإنتاج أشكال جديدة وأنماط خاصة تتطور حسب ما يمكن أن يُقدِّمه الخطاب النقدي للأنواع الأدبية.

الكلمات المفتاحيَّة: المرجعية، الثقافة، الخطاب النقدي، الميلودراما، هدى وصفي.

Cultural references to the phenomena of interpretation in the theatrical critical discourse of Hoda Wasfi: the modernity of melodrama as a model

Abstract

Abstract:

The study aims to look at the effectiveness of cultural references and their roles in interpreting critical concepts, revealing the cognitive assets and applied practices in the theatrical critical discourse of Hoda Wasfi, as one of the female figures in the last decades of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, which represents a prominent critical mark, as she contributed with her great contribution to literary life, the modern and contemporary cultural arena, with her new critical product, characterized by abundance, richness and diversity. Our current research, which comes from a deep knowledge of foreign cultures and European trends, benefiting from them in crystallizing a contemporary Arab critical discourse; to reveal special formulations and new textual embroideries, based on the "modernity of melodrama", and taking care of the tools of description, analysis and re-reading, which has a great impact on the completion of the reception process. The study addresses the answer to the main question: How did Hoda Wasfi employ the references of the conceptual system within the theatrical critical discourse ? The study reached an important conclusion that revealed Hoda Wasfi's innovative critical vision, in which she mixed the inherent of our local culture with modernist experiences, opening up other horizons for the production of new forms and special styles that evolve according to what the critical discourse of literary genres can provide.

Keywords: Reference, Culture, Critical discourse, Melodrama, Hoda Wasfi.

مقـدمة البحـث

[أ]- موضوع البحث:

تشير العلاقة بين المرجعيات والخطابات النقدية إلى الآليات المُتَّبَعة من قِبل النقاد التي يتم من خلالها إدراك العالم وتصوره؛ فالهدف المرجعي يسهم في تأويل الوحدات الخطابية، ويكشف عن ديناميكية تطور النظم المعرفية والأفكار الثقافية وتمثيلها الخطابي الذي يتجلى في عمليات استحضار الأصول المرجعية للتصورات والمناهج النقدية في نظمها النظرية، وأنشطتها التطبيقية[١].

تُصوِّب الدراسة النظر ناحية فاعليَّة المرجعيات الثقافية وأدوارها في تأويل المفاهيم النقدية، والكشف عن الأصول المعرفية والممارسات التطبيقية في الخطاب النقدي المسرحي، عند هدى وصفي بوصفها إحدى العلامات النقدية البارزة في الساحة الثقافية الحديثة والمعاصرة؛ وذلك تطبيقًا على مقالتها النقديَّة المعنونة بـ "حداثة الميلودراما": المنشورة في مجلة فصول، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، ١٩٨٤م، الحداثة في اللغة والأدب، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العـدد ٤.

حيث تتشكل المرجعيات الثقافية عند الناقدة في إطار الأصول والتكوينات التي تَأَسَّسَت عليها صياغة فكرها، وتأويلاتها النقدية للنصوص المسرحية، والمفاهيم، والأشكال التمثيلية، وكذلك تصوراتها الحداثية التي أنتجت الممارسات العملية، والتجارب، والورش المسرحية العربية، والعالميَّة، والأنشطة الثقافيَّة، والترجمة، والأنشطة الفكرية المتمثلة في خطابات النقد المسرحي، التي تهدف لتقديم منتج نقدي تواصلي؛ ينهض بالمسرح المصري المعاصر ويصوغ الوعي النقدي بالأشكال الجديدة.

[ب]- أهداف البحث:

تصدر الناقدة من خلال دراستها المعنونة بـ (حداثة الميلودراما) ١٩٨٤م، مع غيرها من المقالات النقديَّة الأخرى التي نُشِرَت في أعداد مجلة فصول عن

مرجعيَّات متعدِّدة الاختصاصات على مستوى الثقافة التراثية، ونظريات الدراما العالمية التي تحقِّق الوجود الخطابي لإعادة توظيف التجارب المحليَّة، وصياغة المفاهيم الجديدة وتأويل الممارسات العملية لتؤدي أدوارها في التواصلية الاجتماعيَّة؛ ولذلك يهدف البحث إلى تحقيق عدة مقاصد، منها:

١- الكشف عن الكيفية العلمية المنوطة بتقديم خطاب نقدي مسرحي موجه إلى المتخصص في الحقل النقدي أو الدراسات النقدية المسرحية.

٢- معرفة المرجعيات الخطابية التي أسهمت في التأويلات النقدية فيما قدمته هدى وصفي التي كانت تدعو إلى خلق مسرح تثقيفي جماهيري.

٣- الوقوف على جوانب التميز في التأويل النقدي عند هدى وصفي حيث وظَّفت التأويل النقدي المسرحي في دفع عملية النقد في الاتجاه الذي يجمع بين (الاستفادة من الثقافات الأجنبية مع المحافظة على الأصول).

[ج]- تساؤلات البحث وإشكاليَّاته:

يعرض البحث عدة أسئلة منها:

١- ما طبيعة الآليات التي يمكن أن يسهم بها الخطاب النقدي المسرحي في التنشيط الثقافي؟

٢- هل ثمة هُوَّة بين الأطر النظرية والممارسات التطبيقيَّة في الخطاب النقدي المسرحي؟

٣- كيف وَظَّفَتْ هدى وصفي مرجعيَّات النِّظام المفاهيمي داخل الخطاب النقدي المسرحي؟

٤- ما خصائص الإطار المنهجي في رصد التَّمثُّلات المرجعية لقراءة الشكل الميلودرامي لدى هدى وصفي في الخطاب النقدي المسرحي؟

٥- كيف أسهمت المرجعيات في التأويلات النقدية التي تُفسِّر اختيار النماذج التطبيقيــة، وتحقيق الهدف؟

٦- ما الهدف المرجعي من اختيار نظريات معرفية بعينها في الكشف عن حداثة البنية الميلودرامية؟

[د]- منهج البحث:

يرتكزُ البحث وهيكله العام على معطيات منهج "النقد الشارح" أو "نقد النقد"[٢] المتمثلة في الكشف عن الخلفيَّات الثقافية، والأسس المعرفية، والأصول الفكرية التي يصدر عنها الخطاب النقدي المسرحي عند هدى وصفي، ومنهجيَّاتها في تأويل حداثة الشكل في منتوج النصوص الموازيَة المعادة كتابتها.

يقع البحث في تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة:

يختص **التمهيد** بمعالجة المفاهيم الرئيسة، والمحدِّدات العامة للبحث:

- المرجع، المرجعية، مرجعيات النقد الحديث، المرجعية الثقافية، الثقافة، التأويل، الخطاب، تحليل الخطاب، الخطاب النقدي المسرحي.
- ثم التعريف بالكاتبة وأهم مُؤلَّفاتها.

- **المبحث الأول:** قدَّمت فيه تصوُّرًا تحليليًا للتأويل المرجعي للنظام المفاهيمي، انطلاقًا من علاقة المرجع بتأويل المفاهيم النقدية الرئيسة المتمثَّلة في (حداثة الشكل/ الميلودراما). وبيَّنت في **المبحث الثاني:** التَّمثُّلات المرجعية لقراءة الشكل الميلودرامي التي تثبِت تفاعل الناقدة مع الأصول المعرفية والخلفيات الفكرية للمفاهيم. وجاء **المبحث الثالث** بعنوان: التوظيف المرجعي لإعادة الكتابة ليكشف عن مقاربة للتصورات المرجعية، والأصول المعرفية للنظريات التي استندت إليها هدى وصفي في فحص انتقال الأبنية المُشفَّرة في النصوص المعادة كتابتها، بين النص البريختي "أوبرا بثلاثة مليمات"، والنص السروري "أوبريت ملك الشحاتين"، وآليات الكشف عن التجديد في الشكل الميلودرامي بوصفه واحدًا من التَّحقُّقات الممكنة لحداثة البنية. وفي **خاتمة البحث** ذكرت أهم النتائج التي توصلت إليها ويمكن أن تسهم في بناء تدريجي لمرجعيات الخطاب النقدي المسرحي.

تمهيد: المحدِّدات العامة للبحث:

مفهوم المرجعيات الثقافية: إنَّ تسمية المفاهيم التخصصية يستلزم عدة

إجراءات ترجع إلى الأطر التي وضعتها النظريات العلمية المصطلحية التي تدرس الأنظمة اللغوية والمفهومية للوحدات المصطلحية في مجال معرفي معين[٣]. تتشكل وحدة التسمية التخصصيَّة النسقيــة المركبـة (مرجعيات ثقافيــة) من العنصر الأساسي: (مرجعية) الذي حُدِّد بالفضلة النعتية: (ثقافية)، لتكوين دلالة اصطلاحية ناتجة عن تحقُّق المزج الدلالي للعنصرين معًا[٤]؛ وعليه يُقدَّم البحث تحليلًا لمفهوم العنصر المحدِّد الأساسي (مرجعية)، والعنصر الثاني (ثقافية) الذي يشير إلى النسق الذي ينتمي إليه المفهوم، في محاولة للتوصل إلى المقصود بـ (المرجعيات الثقافية)، وماذا نعني بها، وأهميتها في تأويل الخطاب النقدي العربي، واستيعاب المناهج النقدية في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، وكذلك أدوارها في استيعاب المنجز الأدبي الوافد وتقبُّل ثقافة الآخر بما يحدث تناسبًا مع فهم الموروث ومرجعياته الثقافية.

المرجع/ :Référentحسب جورج مونان هو: "مظهر للعالم الحسي الذي يشير إلى الشكل اللغوي من خلال العلاقة المرجعية"[٥]، فالمرجع هو: "الشيء المشار إليه وقد يكون شيئًا حسيًّا أو فكرة مجردة يمكن التعبير عنها بواسطة الرموز اللغوية على المستوى الكلامي أو الكتابي"[٦].

تتحدَّد المرجعيةRéférence:/ حسب مجال اللسانيات اللغوية، بأنها العملية التي من خلالها تشير العلامة اللغوية إلى جزء من الواقع الذي يشكل مرجعيتها[٧]، ويمكن استيعاب المرجعية التي تشير إلى واقع غير مادي، فكلمة (الوهم) لها مرجع، لكنها لا تمتلك واقعًا ملموسًا يتوافق معها، فعلى سبيل المثال فإنَّ أسماء الشخصيات الروائية تشير إلى أنماط وجودها في العالم الروائي الذي يشكل النصوص التي تبني عوالم، وتصيغ وجودًا تمثل عناصره مرجعيات[٨]؛ ولذلك فإنَّ وظيفة المرجعية في دورها الأساسي تتمثل في أنها مجموعات منظمة تتحدد تبعًا للخبرات التي يمتلكها المتحدثون في علاقاتهم المعرفية بالعالم، وتتشكل من خلال العلاقة التي تربط بين العلامة اللغوية والواقع الخارج لغوي، حيث توظف المرجعية لتفسير العلاقة التي توحد شكلًا

من أشكال الخطاب بموضوع معين.[٩] وهو ما يعني ضرورة النظر في المرجعيَّات أثناء صياغة الخطابات التخصصية المنسجمة التي تحقق تواصلًا معرفيًّا مع المتلقي، وتتسم بالدقة العلمية، والمنهجية، وتؤسِّس للأطر والنظريات الجديدة في الحقول المعرفية التخصصية.

الثقافة: تُشير الدلالة اللغوية للكلمة حسب معجم "المنجد في اللغة العربية المعاصرة" إلى "التمكُّن من العلوم والفنون والآداب"[١٠]، أمَّا تاريخ كلمة "Culture" في القاموس اللغوي الفرنسي فيعبِّر عن ١- في أصوله اللاتينية عن أعمال الزراعة. ٢- تطوَّرَ بعد ذلك ليدل على: "الثقافة الميكروبية" التي تجعل الكائنات الدقيقة تنمو وتعيش في بيئة مناسبة. ٣- تطوير ملكات العقل بالممارسات الفكرية الملائمة، أو مجموعة المعرفة المكتسبة. التعليم، التدريب، الثقافة الفلسفية، والعلمية في المجالات الضرورية للمجتمعات. ٤- مجموعة من الجوانب الفكرية والفنية للحضارة. ٥- مجموعة من أشكال السلوك المكتسبة في المجتمعات البشرية.٦- الثقافة البدنية: التطوير المنهجي للجسم من خلال التمارين المناسبة للتربية البدنية[١١]. يتداخل مفهوم "ثقافة" ويتشعب مع العديد من المسارات الفكرية، فلدينا آراء المدرسة الغربية التي تعرِّف الثقافة على أنها: ثمرة للفكر والإنسان، أمَّا الاتجاه الماركسي فيفسِّر الثقافة بأنها ثمرة للمجتمع، وفي رؤية ثالثة للمدرسة الأمريكية، يعرِّف (رالف لنتون) الثقافة: انطلاقًا من تشكلها في مستويَيْن، الأول: جذور الحياة الثقافية للمجتمعات المتمثلة في الدين واللغة والتقاليد. والثاني: مستوى الأفكار الخاصة الناتجة عن التخصص المهني التي نفرق من خلالها بين مختلف الطبقات في المجتمع[١٢]. إنَّ متابعة الدراسات والبحوث حول ما تعنيه "ثقافة" ترشدنا إلى تداخل المفهوم وتشعبه مع أكثر من حقل معرفي في العلوم الاجتماعية، وثقافات المجتمعات البدائية، والأنثروبولوجيا الثقافية، لتعني "تلك الكليَّة المعقدة التي تشمل المعرفة والفن والأخلاق والإيمان والعادات وأي قدرات أو عادات يكتسبها الإنسان في المجتمع"[١٣].

مرجعيات النقد العربي الحديث: ثمة مجموعة من العناصر الرئيسة التي تتعلق بتشكُّل مرجعيات النقد العربي الحديث، تتمثل في تعدديَّة الخطابات النقدية المُنْبَنِيَة على اختلاف المرجعيات، وهو ما يُعَدُّ اضطرابًا مفاهيميًّا في تأويل الخطاب النقدي العربي، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة الفهم والاستيعاب الواعي للخلفيات والأصول الفكرية الغربية للخطاب، مع الأخذ في الاعتبار القراءة المتبصِّرة الواعية للتراث النقدي العربي وخلفيَّاته التأسيسية[١٤]؛ استنادًا على ذلك فإنَّ مفهوم المرجعيات الثقافية يتأسَّس على أهمية المرجعيات في توجيه الخطابات في الممارسات النقدية؛ ذلك أنَّه لا يمكن للمتخصص في مجال النقد الأدبي أن يقدِّمَ خطابًا نقديًّا دون خلفيات معرفية، وأصول فلسفية وفكرية لمنهجه ومفاهيمه النقدية التي يرتكز عليها[١٥]؛ وعليه فإنَّ الكشف عن المرجعيات الثقافية للخطابات النقدية يمثل إجابةً عن سؤال طالما يتردد كثيرًا حول الآليات التي يشارك فيها الخطاب النقدي في التنشيط الثقافي، ويسهم بشكل أساسي في التكامل بين الأطر النظرية والممارسة التطبيقيَّة.

التأويل: فن تفسير الإشارات وفك الشفرات والرموز في الأشكال الفنية بحيث تصبح واضحة ذات دلالة يدركها المتلقي[١٦]. فالإجراء التأويلي هو طريقة لتفسير النص الأدبي انطلاقًا من التفسير الكتابي الذي يبحث عن المعاني الخفية وراء النصوص، ما يؤدي إلى التَّنبُّه لأهميَّة التأويل كمفهوم نقدي أسهم في تقديم تفسيرات ورؤى متعددة للنص الأدبي؛ تستدعي التساؤل حول ما يمتلكه الناقد من مرجعيات ثقافية وأيديولوجية، وخلفيات فكرية ومعرفية، على مستوى التراث والمعاصرة، وتأثيراتها المباشرة أو غير المباشرة في تأويل الأعمال الأدبيَّة ومعرفة ما وراء النصوص[١٧]؛ وعلى ذلك، ينطلق البحث من فرضيَّة: أنَّ الممارسات النقدية التطبيقية، هي تأويل للنظريات النقدية بتشكلاتها المفاهيمية ومرجعيَّاتها المعرفيَّة والثقافيَّة، وهو ما ستشتغل عليه الدراسة فيما قدَّمته "هدى وصفي" في خطابها النقدي المسرحي "حداثة الميلودراما".

الخطاب: حسب المفهوم الواسع المتشعب في العديد من المجالات

المعرفية، يشير مصطلح "خطاب" مع نظائره: "حديث، حوار، تواصل شفاهي"[١٨]، كونها ترجمات عربية للمصطلح الإنجليزي (discourse)، والفرنسي(discours)، إلى إشكالية تعدُّد المقابلات والمفاهيم العربية للأصل الأجنبي الواحد، ويتحدد الخطاب في قاموس النقد الأدبي، بـ مجموعة منظمة من الجُمَل التي تشكِّل كُلًّا متماسكًا[١٩]، وبهذا المعنى نتحدث عن تحليل الخطاب كمرادف للنص، إلَّا أنَّ الخطاب يقبل معانيَ كثيرةً أخرى؛ فتُعبِّر الثنائيةُ خطاب/ نص: على أنَّه: "ينظر إلى الخطاب من حيث هو ارتباط النص بسياقه".[٢٠] فالخطاب كما حدَّده فوكو يُطلق على "مجموعات الملفوظات التي تنتمي إلى تشكيلة خطابيَّة واحدة"[٢١]؛ فيتنوع من حيث كونه ملفوظات تُشكِّل وحدات اتصالية بسياقات إنتاجه، من قبيل "خطاب روائي"، و "خطاب إشهاري"، فيحيل الملفوظ والخطاب على رؤيتيْن مختلفتين، كما يُعبِّر أيضًا عن الاستعمالِ المحدَّد الذي يتموقع في اللغة، كخطاب المُهمَّشين، الذي يُطلق على مجموعة الملفوظات المنجزة انطلاقًا من التحديد الموقعي لثقافة التهميش، وهكذا يمكننا تصنيف العديد من الخطابات التي تتموقع فيها الملفوظات ضمن سياقات بعينها، كالخطاب الشعري، والمسرحي، والصحفي، وغيرها.[٢٢]

تحليل الخطاب: ينظر مانجينو Maingueneau لتحليل الخطاب، على أنَّه مجال معرفيّ متداخل مع الكثير من التخصصات الأخرى التي تتناول الخطاب بالدراسة والتحليل، ويصعب الفصل بينها؛ لذا يرى أنَّ معنى "التحليل" يتفاعل مع معنى "الخطاب"؛ ليسعى إلى مفصلة التَّلفُّظ في سياقات اجتماعية معينة، مستعينًا بالأدوات التحليليَّة من التخصصُّات الأخرى، من مثل قواعد الحوار، وأُطر المحاججة البلاغيَّة، وغيرها مما يلجأ إليه المُحلِّل حسب التيارات المتنوعة التي ينتمي إليها؛ وبذلك يمارس مجال "تحليل الخطابات" مهمته حيال العديد من الخطابات في الكثير من المواقع المجتمعيَّة أو الحقول المجاورة، كتحليل المناقشات والندوات، والمراسلات، أو الخطب الدينية، أو الإعلانات الإشهارية، والمقالات الصحفية، إلى غير ذلك من صنوف الخطابات[٢٣].

الخطاب النقدي المسرحي: هو خطاب لا ينفصل عن مساءلة الخطاب المسرحي؛ بغية الكشف عن أطر تشكُّلاته الإبداعية، ومكوِّناته الخطابية التي تتداخل نصيًّا مع السياقات الاجتماعية محدثة هيمنة ثقافية لنصوص بعينها. يؤدي مصطلح التداخل النصي دورًا لا يُستهان به في تقديم النصوص، وإعادة صياغة نصوص سابقة في أشكال جديدة مغايرة للقديم؛ مما يبرز أنواعًا إبداعية ويخفي صيغًا أخرى، وفقًا لتأثيرات خطابية على الذوات الاجتماعية[٢٤].

يرتبط الخطاب النقدي المسرحي عند هدى وصفي في دراستها المعنونة: "حداثة الميلودراما"، بصيغة التجديد[٢٥] في الشكل المسرحي، المتحقِّق في الاستعانة بالنظريات النقدية الحديثة، المتمثلة في التسميات التخصصية لمفاهيم المنهج السوسيولوجي، والنظرية البنيوية الدِّلالية التي مهدت للسيميائيات السردية الجريماسية وآثارها في مقاربة الخطابات المسرحيَّة في قراءاتها النظرية والتطبيقية للنصوص؛ بهدف التأسيس لخطابها الثقافي الذي تصوغ فيه رؤية لإعادة النظر في المتأصل من الموروث الشعبي، وتقيِّم تجربة التجديد بآليات إعادة الكتابة المنتجة لأطر حداثة الشكل، أثناء تحويل القوالب الدِّلالية بين النص البريختي والسروري، وبذلك تكشف منتجة الخطاب عن أهدافها المتمثلة في النهوض بالمسرح المصري المعاصر، والتجديد في الأشكال المسرحية؛ بإدخال القيم والمفاهيم الحداثية؛ لتؤدي دورها في التفاعل الثقافي.

التعريف بالكاتبة وأهم مؤلَّفاتها: تُقدِّم الدراسةُ الناقدةَ والمترجمةَ والأستاذةَ الأكاديميَّةَ الباحثة "هدى وصفي" استنادًا إلى المحوريْن الآتييْن: أوَّلًا: الإسهامات الثقافية والتوعوية التي قدَّمتها في مجال النهوض بالمسرح المصري المعاصر، في الثمانينيات من القرن العشرين[٢٦].

ثانيًا: الدور البارز في التأسيس لاتجاهات الحداثة النقدية، من خلال:

– العديد من الكتابات النقدية المنشورة بمجلة فصول[٢٧]، التي تُقدِّم النظريات الحداثية من خلال الممارسات التطبيقية، التي تناولت قراءات بنيوية وسيميولوجية، وقراءات تأويلية لنصوص روائية ومسرحية من المنتوج الإبداعي

المصري؛ بهدف تقريب المسافات بين الأطر النظرية والإجراءات التطبيقية.

– الترجمات المتعددة مثل تيارات النقد الأدبي الفرنسي في النصف الأوَّل من القرن العشرين، تأليف مجموعة من النقاد الفرنسيين، الذي يقدم قراءة شمولية لاتجاهات النقد في العصور المختلفة وبخاصة القرن العشرين، حيث يمثل نقطة تحول في التناول النقدي الذي أصبح متداخلًا مع العديد من العلوم الإنسانية، والبيولوجية، والإحصائية، والحاسوبية[٢٨]، بالإضافة لترجمات أسهمت في تقديم فكر جديد مغاير لأساليب المسرح التقليدي مثل: (أيتها الليلة العذبة ! فصول أفينون، للدراماتوروجي البولندي تادوش كانتور أحد أبرز الطليعيين في القرن العشرين[٢٩]، وكذلك زمن الكنيسة وزمن التاجر لجاك لي جوف[٣٠]).

المبحث الأول: التأويل المرجعي للنظام المفاهيمي

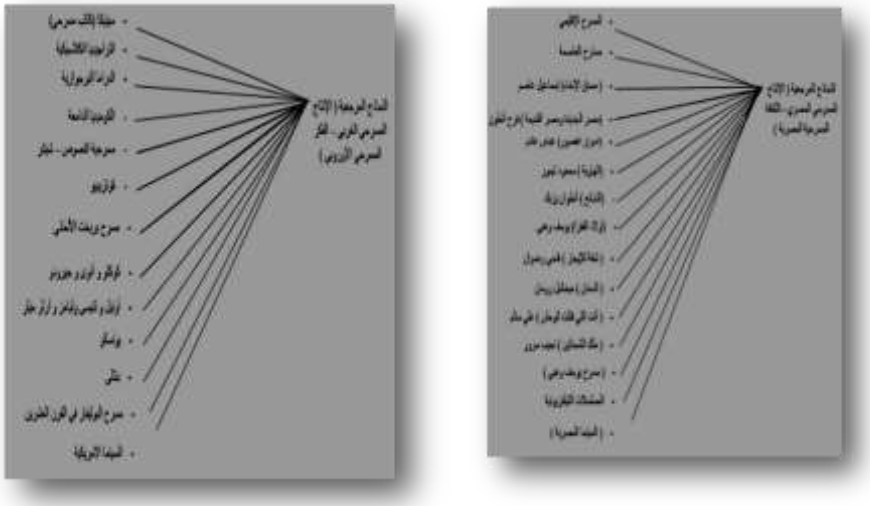
تُؤطِّر هدى وصفي لرؤية نقدية تُعنى بالحداثة الميلودراميَّة التي تبرز أشكالًا جديدة، استنادًا إلى التقنيات التي ترصد التَّجمُّعات الترابطيَّة للمفاهيم المُستقاة من تأويل الخطاب الميلودرامي المُتمثِّل فيما تم إبداعه في هذا المجال المعرفي؛ بهدف تعيين التَّمثُّلات وثبوتيَّة التحَّقُّق من تجليَّاتها على المستوى الفني[٣١]؛ لإعادة صوغها وإدخالها لتمارس أدوارها الثقافية على مستوى التلقي.

يطرح البحثُ عدة تساؤلات إجرائيَّة لتصنيف مرجعيَّات تشكُّل المفاهيم الرئيسة في الخطاب النقدي عند هدى وصفي: **أوَّلًا:** ما أهم الدَّعامات المستخدمة التي كوَّنت خطابًا نقديًّا مسرحيًّا يضمن الانتشار والاتصال العلمي من طرف المثقف؟

ثانيًا: ما المرجعيَّات التي قامت بدورها في توظيف النظام المفاهيمي داخل الخطاب النقدي المسرحي المعتمد في الدراسة؟

تهدف الناقدة إلى تقديم أفكار التجديد المسرحي للمتلقي؛ ولذا يكتسب الخطاب النقدي المسرحي كفاءة ومعرفة سياقية وتواصليَّة؛ تبرز قدرات الناقدة على هيكلة الرؤى النصيَّة والمعلومات النقدية التي تسهم في تهيئة التلقي الثقافي.

الإطار الإجرائي: يُقدِّم البحث رسمًا توضيحيًّا[٣٢] يشرح النظام المرجعي لمفهوم الميلودراما في الخطاب النقدي المسرحي:



إنَّ الكشف عن الأنساق المفاهيميَّة داخل الخطاب النقدي المسرحي يَتأسَّس بشكلٍ مباشر على مشروعيَّة العلاقة التواصليَّة بين هذه الأنساق والحالة المعرفيَّة والثقافيَّة للمتلقي التي تُحدِّد المرجعيَّات الخاصَّة بالمفاهيم في حقل معرفي معين[٣٣]. والسؤال الذي يُثَار الآن: ما الوسائل العلميَّة التي تضمن تقديم نظام مفاهيميٍّ يمتلك مرجعيَّة ثقافيَّة تتوافق مع المتلقي وتسهم في التأطير للرؤى الجديدة؟

الإجراء الأوَّل: الحقل المرجعي للمفهوم الرئيس (ميلودراما): تتمثل وظيفة المرجعية بشكل أساسي في كونها تُرْجع إلى الواقع الخارج لغوي، وأنَّ تفسير هذا الواقع يتناسب مع الوظيفة التي تؤدِّيها المرجعية التي تحيل إلى مادة فكريَّة تُفسَّر تبعًا للإحالات والفروق الثقافيَّة والذهنية لهذه المرجعيَّات[٣٤].

= ارتكزت على نموذجٍ متوازنٍ يؤسِّس لمفهوم (ميلودراما)، استنادًا إلى البحث في أصول القالب المسرحي المصري للشكل الميلودرامي المتمثِّل في

المسرح الإقليمي أو مسارح العاصمة[٣٥]، الذي يستلهم الأفكار التراثية الموجودة في القصص من التاريخ أو الأدب الشعبي والموروثات الثقافية، ويرصد مراحل تطور الشكل عبر عصور الفن، وكيفية تفاعله مع المصادر والأيدولوجيات الفكرية الحديثة التي تحيل إلى آراء برتولت بريخت والمسرح الملحمي؛ مما يُشكِّل بنية ميلودراميَّة تسهم في استيعاب الأشكال المجتمعيَّة وثقافاتها المختلفة.

= حدَّدت الأطر المرجعية لمفهوم الميلودراما على أنَّها نوع من الأدب الشعبي[٣٦]، تبعًا للسياقات التاريخيَّة والاجتماعيَّة للمفهوم؛ فاستندت إلى تعريف الكاتب الفرنسي جيلبرت بيكسيريكور الذي استحدث مؤثرات فنيَّة في ميلودراماته واستمر إنتاجه المسرحي يؤثِّر في السياق الثقافي المسرحي ما يقرب من خمسين عامًا؛ بما يصوِّره من مبادئ وقيم الحريَّة والمساواة، والعنف والمثاليَّة، والدموع والدماء، التي عبَّرت عنها الثورة الفرنسيَّة؛ فكانت مسرحيَّاته الميلودراميَّة معبِّرة عن القيم الاجتماعيَّة والفكريَّة للجماهير[٣٧]، تأثَّر به رومانسيو المسرح الرومانسي أمثال هوجو، وديماس مستلهمين مستويات اللغة في الكتابة[٣٨].

= اعتمدت الناقدة في تحديدها للميلودراما في إطارها النظري على نماذج مرجعية من تاريخ المسرح الأوربي متمثَّلة في:

أوَّلًا: مسرحيَّة اللصوص[٣٩] لـ (شيللر)[٤٠] التي تمثِّل إبداعًا لميلودراما اجتماعيَّة عبَّرت عن آراء روسو وأفكاره الاجتماعيَّة التي تنتصر للفضيلة المتمثَّلة في قيم العدل، وأنَّ المصدر الرئيسي للشر في العالم هو انعدام المساواة؛ مما أسهم في إبداع ميلودراما اجتماعيَّة تتأسَّس على إبداع الفضيلة في شخوص الفقراء والبسطاء.

ثانيًا: إسهامات المؤلِّف المسرحي الألماني أوجيست فريدريش فرديناند فون كوتزيبيو الذي قدَّم تسعًا وثمانين مسرحيَّة؛ مطوِّرًا من مفهوم وتكنيكات الميلودراما لدى الطبقة الوسطى؛ واستحداث فنيَّات البحث عن الإثارة[٤١].

ثالثًا: مفاهيم "التعبيرية الألمانية ومسرح بريشت الملحمي الذي يعدُّ وعاء للفكر الماركسي، واستخدام كوكتو[٤٢] وآنوى[٤٣] وجيرودو[٤٤] الأساطير

اليونانيَّة استخدامًا ميلودراميًّا"[٤٥].

رابعًا: "أونيل[٤٦] ونجاحه في الميلودراما وإسهاماته في دخول هذا الفن أمريكا، في العشرينيات من هذا القرن."[٤٧]

= وفي الثلاثينيات نلتقي بمسرحيات ميلودراميَّة ليليان هيلمان وكليفورد أوديتس، وفي الأربعينيات نجد مسرحيات تنيسي وليامز[٤٨] وآرثر ميلر[٤٩]، وفي الخمسينيات استخدم يونسكو أسلوب الجران جينيول في مسرحية الدرس، في محاولة منه لإيصال رؤية عصرية للحياة.[٥٠]

= رؤيا أريك بنتلى الذي قدَّم مفهوم وحقيقة الميلودراما على أنها نوع أدبي متصل بتيارات المسرح التي تبدأ بالميلودراما لتكمل أدوارها منتهية بالتيار التراجيدي أسمى الأنواع الدرامية الذي لا ينفصل عن الميلودراما، فكل تراجيديا ميلودراما واضحة[٥١].

الإجراء الثاني: حداثة الشكل الميلودرامي: تُقدِّم الناقدة الإطار النظري لحداثة الشكل، استنادًا إلى إعادة النظر فيما تم تقديمه وإبداعه في مجال الميلودراما ومحاولة استخلاص العناصر والمفاهيم النظريَّة التي تُبرز ملامح الحداثة في الأشكال، والتساؤل المطروح: ما الأصول المعرفيَّة لمفهوميّ (الشكل – المضمون) عند فلاسفة الفن وعلم الجمال؟، هل تمكَّنت الناقدة من توسعة مرجعيَّاتها وتوظيفها؛ بإضافة رؤية نقديَّة تمارس تنشيطًا مسرحيًّا وثقافيًّا باستحداث الأشكال الميلودراميَّة الجديدة؟

= الأصول المعرفيَّة والفلسفيَّة لمفهوميّ (الشكل – المضمون):

حدَّدت الناقدة التصورات النظريَّة التي تناولت إشكاليَّة (الشكل – المضمون)، ويمكن للبحث أن يعرض للأصول النظريَّة والأفكار الفلسفيَّة التي استندت إليها في تحديد مفهوميّ (الشكل– المضمون)؛ والكشف عن مدى التفاعل مع هذه المرجعيَّات؛ بهدف تكوين رؤيَّة نظرية لحداثة الشكل الميلودرامي.

أوَّلًا: مفاهيم الأنواع الأدبية عند أرسطو في كتابه فن الشعر:

تُعيد الناقدة قراءة أرسطو لمفاهيم المأساة والملحمة، والفروقات البنيويَّة بينهما، التي لا تسمح بنقل البنية الفنيَّة للنوع الشعري (المأساة) للنوع الشعري (الملحمة)، وهنا تؤكَّد هدى وصفي على نتيجة مؤدَّاها: أنَّ التفكير في الموضوع ومضمونه هو الذي يُحدِّد المسألة[٥٢]؛ بهذا فالأصول المفاهيميَّة للأنواع الأدبية عند أرسطو في كتابه فن الشعر هي أولى المرجعيَّات الواردة في التأسيس لمفهوميّ (الشكل) و(المضمون) أو (الصورة) و(المحتوى)، التي تتمثَّل في الرؤية الأرسطيَّة للمصطلح الرئيس (الشعر)، الذي يتحدَّد على أنَّه محاكاة، وأنَّ اختلاف الفن باختلاف الموضوع، والتمييز بين الأنواع الشعريَّة (المأساة، الملهاة، والملحمة) حسب طريقة المحاكاة[٥٣]؛ فقد وضع أرسطو نظريته في المأساة والملحمة اعتمادًا على قوانين التجربة والاستنتاج اللذين يُحدِّدان العناصر المشتركة والفارقة الداخلة في تركيبهما؛ وذلك من خلال إعادة النظر في الكم الهائل من المآسي التي مُثِّلت والملاحم التي كُتِبت[٥٤]؛ فلم يكن واردًا الحديث عن جدليَّة الشكل والمضمون[٥٥]، وإنما كان جُلَّ اهتمام أرسطو بالجوهر أكثر من المسائل المتعلقة بالشكل[٥٦].

ثانيًا: الشكل الفني والنوع الأدبي عند جوته وشيللر: فاللذان استندا في تحديد خصائص الشعر الملحمي والشعر المسرحي إلى جودة اختيار الموضوع، عن طريق المواءمة بين الموضوع والنوع الأدبي، وهو ما تثبته التجربة[٥٧]؛ فقد تأثَّر جوته وشيللر اللذان شكَّلا نظريَّة الشعر الألماني الجديدة بمذهب الناقد الألماني لسينج الذي اتَّخذ من كتاب فن الشعر لأرسطو مرجعيَّة لوضع القواعد واستلهام القوانين الخاصة بالفن المسرحي[٥٨]، كما تؤكِّد مساجلات جوته وشيللر في ٥ مايو١٧٩٧ على الإعجاب والتعلُّق الشديدين اللذين يحملهما الشاعران لكتاب "فن الشعر" لأرسطو؛ حيث يشرح شيللر في مراسلاته لجوته مدى السعادة والفائدة اللتين حصلتا له، إزاء القراءة المنتجة لكتاب "فن الشعر"؛ موضِّحًا الدعائم الأساسيَّة التي كان يستند إليها أرسطو في فهمه للمأساة التي استمدها من الملاحظات العينيَّة للمجموعة الكبيرة من

المآسي الماثلة على خشبة المسرح؛ ولذلك فالتجربة لديه هي أساس القاعدة والحكم على العمل الفني؛ فهو يتخذ من الحقيقة الملموسة للعمل الفني نقطة انطلاق حقيقيَّة لصياغة الأحكام على الأعمال الفنيَّة التي كانت بمثابة التَّحقُّق الموضوعي للفكرة،[٥٩] وعليه حاول جوته وشيللر في مساجلاتهما تمييز الشكل النوعي للشعر الملحمي والشعر الدرامي، محاولين مواجهة المضامين التي تفتقر إلى الخلط بين الخصائص النوعيَّة للشعر الملحمي والدرامي، وهو ما دفع لوكاتش إلى الأخذ بأنَّ "أعمال جوته وشيللر قد أسهمت في ضرورة اقتراب القصيدة الملحمية من الدراميَّة، ونزوع الدراما نحو الشكل الملحمي"[٦٠]، وقد تراءى ذلك في مسرحية (وليم تل) لشيللر، وفي (فاوست)[٦١] لجوته التي حقَّقت التفاعل بين الخصائص الدراميَّة والملحميَّة؛ فجوته كان على فهم بالجماليَّة الكلاسيكية التي تصوِّر جوهر الإنسان الذي ينعكس في الأعمال الفنيَّة[٦٢]؛ لذا "فإن الموضوع الفني هو ظاهرة للروح البشرية المتكرِّرة عبر الأزمنة، والشاعر وحده هو القادر على وصفها بصفتها ظواهر تاريخيَّة، والتعبير عنها فكريًّا وجماليًّا"[٦٣].

ثالثًا: جدليَّة الشكل والمضمون عند هيجل:

تستند الناقدة إلى مفاهيم هيجل حول التطابق الجدلي بين الشكل والمضمون في الأعمال الفنيَّة، في رصد التحولات التي طرأت على مقاييس الأنواع الأدبية وتقييماتها إلى: (الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والفن المسرحي)؛ لتتحول من الأطر المعياريَّة في تحديد النوع الأدبي، إلى صيغ تاريخيَّة[٦٤].

يرى هيجل وهو أحد كبار الفلاسفة الذين أسَّسُوا للمذهب المثالي المطلق في مواجهة الأفكار المادية الماركسيَّة[٦٥] أنَّ "الأعمال الفنيَّة الحقيقيَّة تلك التي يكون محتواها وشكلها متشابهيْن"[٦٦]، كما وضع شروطًا للفن ينبني أهمها على أنَّ "الفن يختار شكلًا معيَّنا لا لأنه لا يجد غيره، بل المضمون العيني هو نفسه يقدم له الإشارة إلى الطريقة لتحقيقه الخارجي المحسوس"[٦٧]؛

وعليه فإنَّ قيمة الفن عبر تاريخه تتمثل في إدراك مدى التناظر والامتزاج بين الفكرة وصورتها[٦٨]؛ فالتفسير الفلسفي لتقسيم الفن حسب المقولات التاريخيَّة إلى الفن الرمزي أو الشرقي الذي يتسم بوجود مسافة بين الفكرة وصورتها نتيجة لعدم التطابق بين الشكل والمضمون، والفن الكلاسيكي اليوناني الذي يقدِّم الشكل اللائق للمضمون، والفن الرومانتيكي الذي يمثِّل الانفصام بين الفكرة والصورة حسب هيجل، يتمثل هذا التقسيم بمراحله الثلاثة في فكرة البحث عن مدى التناظر والتطابق بين المضمون والتصوير الشكلي لهذا المضمون[٦٩]، وهو ما أدَّى إلى إعادة النظر في مرجعيَّة الخصائص المميزة للأنواع الأدبية، والتساؤل المطروح من قبل فلاسفة الفن حول ضرورة الالتزام بالتقسيم الثلاثي للشعر من عدمه؛ وتأسيسًا عليه تحوَّلت مقولات التقسيم الثلاثي للأنواع الأدبية من تصوراتٍ معياريَّة إلى تصوراتٍ تاريخيَّة، وترى الناقدة أنَّ نظرية الأنواع حسب هذا التَّحوُّل قد اتخذت ثلاثة مسارات مختلفة[٧٠]، يمكن للبحث أن يقدِّم للحقول المعرفيَّة والمرجعية لهذه التصورات على النحو الآتي:

أولًا: الوحدة الفنيَّة بين الشكل والمضمون، ونقد نظرية الأنواع الأدبية عند بنديتوكروتشه:

تحوَّلَ كروتشه عن الفصل بين الشكل والمضمون في الفن؛ وقال بأنَّ: "المضمون والصورة يجب أن يميَّزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنَّه فني؛ لأنَّ النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنيَّة..."[٧١]، وأردف ذلك بالتمييز بين ثنائيَّات مفاهيمية: الحدس والتعبير أو الصورة وترجمتها المادية من ناحية، و التعبير والجمال من ناحية أخرى[٧٢]؛ ليؤسِّس لرؤيته في نقد نظرية الأنواع الأدبية؛ فيصف كروتشه الرأي القائل بوجود أشكال فنية، وبأن لكل نوع من هذه الأنواع مفهومه الخاص، بالحكم الخاطئ في تقسيم الأنواع الأدبية والفنية؛ فالتاريخ الأدبي يحفل بالحالات التي يخرج فيها الفنان عن القواعد والمقاييس الموضوعة للنوع الفني[٧٣]، ولا يستطيع المتخصِّص في تاريخ الفن أن يضع تعاريف محددة للأنواع الفنية، وهو ما

ندركه عند المفاضلة والحكم بالأفضلية والسمو الفني بين فن النحت وفن التصوير أو الدراما والشعر الغنائي، ويتساءل كروتشه عن إمكانية استخراج القوى الفنية الفاعلة ودمجها في فن واحد مثل فن الأوبرا الذي يتفوق على بقية الأنواع الفنية الأخرى[٧٤]، إلى غير ذلك من التساؤلات التي تبحث في الأحكام والقوانين التي يبعد عنها الذوق الفني الذي ينظر للعمل الأدبي على أنَّه قيمة فنية لها قانونها الخاص في تشكُّلها[٧٥]؛ ولذا يطرح كروتشه ما أطلق عليه "النظرية الصحيحة في مفهوم الفن على أنَّه حدس"[٧٦] في مواجهة نقديَّة للأساس غير الصحيح الذي بُنيَت علية نظرية تقسيم الفنون إلى أنواع؛ فكل عمل فنيّ هو نتاج لحالة نفسيَّة فردية ومميَّزة؛ لذا فإنَّ الحدس يشمل حالات شعوريَّة كثيرة ومتعدِّدة لا متناهية، ولا يمكننا جمعها أو تصنيفها تبعًا لنوع معيَّن، ويخلص إلى نتيجة مؤدَّاها: أنَّ النوع الأدبي هو الفن أو الحدس، أما المنتوج الأدبي فلا يمكننا حصره أو تصنيفه إلى أنواع[٧٧].

ثانيًا: الاتجاهات الثلاثة للخصائص عند إميل شتايجر:

قدَّم شتايجر في كتابه مبادئ البويطيقا، مقاربة فلسفيَّة للتقسيمات الأساسية للشعر اعتمادًا على الأصول الفلسفيَّة المستمدة من الوجوديَّة الهايدغريَّة[٧٨]، وتتلخص نظريَّته حسب ما ذكره رينيه ويلك في النقاط الآتية:

١- أنها من أهم المحاولات المؤثرة في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية؛ حيث قدَّمت تصوُّرًا لـ "صياغة الثالوث على أسس جديدة قوامها إحلال الخاصيَّات التي يدعوها الغنائية والملحميَّة والدرامية، محل الأنواع الأدبية"[٧٩].

٢- يرى شتايجر أن الاتجاهات الثلاثة ترتبط بالزمن حسب المفاهيم الهايدغرية، حيث تتصل الغنائية بالماضي الذي يعني الاستذكار، والملحميَّة بالحاضر الذي يشير للعرض، والدراميَّة بالمستقبل المنوط بالتعبير عن التوتر، كما لم يربط شتايجر بين الذات والموضوع في وصفه للغنائية، وإنما أثبتت تحليلاته لقصائد جوته، الدمج الدال على وحدة الذات والموضوع الذي يرمز إلى وحدة الوجود حسب تصورات هايدغر[٨٠].

ثالثًا: رؤية لوكاتش، وولتر بنجامين، وأدورنو، التي تجعل: الشكل تكثيف للمضمون[٨١].

= كتب لوكاتش تصوراته عن نظرية الرواية الحديثة؛ فحدَّد مفهوم الرواية: على أنَّها شكل فني بالغ الحداثة يتفاعل مع التغيُّرات الاجتماعيَّة، تكوَّنَت مضامينها إثر الصراعات الأيديولوجية للبرجوازية التي أفرزتها المدينة الحديثة[٨٢]، كما أوضح عناصر القرابة بين الرواية والملحمة؛ فاعتبر الرواية ملحمة برجوازية تتناسب مع العصر الحديث، متَّبعًا المرجعيَّة الهيجليَّة والجماليَّة الكلاسيكية الألمانية التي طرحت مسألة نظرية الرواية من حيث أسسها ومبادئها، انطلاقًا من منهجيَّة تتابع الجوانب الجماليَّة والتاريخيَّة[٨٣]؛ فهيجل الذي يقول بأنَّ الرواية "ملحمة برجوازية" وشكل فنيّ جديد للملحمة في إطارها البرجوازي[٨٤]؛ بما تنطوي عليه من الخصائص الجمالية للملاحم من ناحية، وما تتأثر به من تغييرات برجوازية عصرية مناقضة من ناحية ثانية، الأمر الذي ينتج عنه، أنَّ الرواية مثَّلت مرحلة تاريخيَّة من مراحل الفن الملحمي الكبير، واكتسبت خصوصيَّة في معالجتها استنادًا لمبدأ المفارقة التاريخيَّة[٨٥]؛ المتمثِّل في المعالجة الهيجيليَّة الدقيقة انطلاقًا من "مبدأ التطور العام للفلسفة الكلاسيكيَّة لدى شيللر، الذي يضع في المقدمة العداء الذي يناصبه التطور البورجوازي للشعر، ويستخلص عناصر الرواية من هذا التعارض القائم بين عصر الشعر وعصر النثر"[٨٦]، ويعقد هيجل مقارنة بين الملحمة والرواية من خلال:

١- ارتبطت الملحمة تاريخيًّا بمرحلة البطولة في العصور البدائية من التطور الإنساني، ويتشكل شعر الملاحم في العصر البطولي من التفرد القائم على المبادرة العفويَّة بين الأفراد؛ وعليه فإنَّ الفرد البطولي الذي لا ينفصل عن العالم الأخلاقي المنتمي إليه، لا يمكنه أن يحقق وعيًا ذاتيًّا إلا في إطار وحدة كلِّية مع هذا الشكل[٨٧].

٢- يُفسَّر النثر في العصر البرجوازي الحديث على مبدأ إلغاء الوحدة الجوهرية بين الفرد والمجتمع، وليس هناك قوى تشمل التفرد ضمن دولة تسودها

القوانين الخاصة؛ فقيمة الإنسان الحديث ملغاة أو هامشية، فهو منفصل بأهدافه وغاياته عن الكل[٨٨]. ناقش لوكاتش آراء الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، وفنَّد آراءها؛ معتمدًا الفكر المادي الجدلي الماركسي؛ ليكشف عن انعكاس الواقع الرأسمالي بما فيه من متناقضات على النص الأدبي؛ مقارنًا بين فكرة البطل الإشكالي في الملحمة وفي روايات تولستوي؛ ليرجع ظهور الرواية إلى الصراع الطبقي في المجتمع الرأسمالي[٨٩]. تأسيسًا على ما سبق ذكره؛ فإنَّ لوكاتش يستند إلى إدراك التفاعل بين المحتوى الفكري والشكل الفني في تحديد الأنواع الأدبية لكل عصر، فالمضمون الفكري الذي يربط الفرد بالكل هو الذي يُحدِّد الشكل الملحمي، وأن المضامين الأيديولوجية والمتغيِّرات الاجتماعية استلزمت الشكل الروائي للتعبيرعنها.

= ولتر بنجامين ودراسته الأكثر شهرة في تاريخه عن أصل الدراما المأساوية الألمانية في عصر الباروك[٩٠]، التي أثبتت أنَّها جزء لا يتجزأ من تطور مسيرة النقد الفني عند مدرسة فرانكفورت الألمانيَّة المتأثرة بكتابات لوكاتش، وتتلخص رؤيته في:

١- إعادة تقديم النوع الأدبي المهمل في الدراما المأساوية الألمانية الحديثة في القرن السابع عشر، من خلال الكشف عن خصائصه المتأصِّلة فيه نوعيًّا والمُغَايِرة للخصائص التراجيديَّة للمأساة الإغريقيَّة.

٢- دراسته لمسرح الرثاء المتمثَّل في دراما المأساة الألمانية انبنت على ركيزتين: **الأولى:** أنه مسرح يتشكل من فكرة درامية، لها خصائصها ومبرِّراتها المتمثلة في الأحداث التاريخية، وخصوصية الزمن، والشخصيات البطولية والمعادية للبطولة، واللغة المنمَّقة، وتوظيف الرموز المجازية المعبرة عن تجويف معنى اللغة. **الثانية:** إعادة توظيف المجاز بوصفه آليَّة فنية مميِّزة لمسرح المأساة الألماني، وعليه فإنَّ طرح ولتر بنجامين مثَّل خطاطة للاختلافات الجوهرية بين المأساة الألمانية المرتبطة بالتاريخ في مضمونها، والمأساة الإغريقية وعلاقتها بالأسطورة في زمن قبل التاريخ، وارتباط أبطالها

بالآلهة والأساطير و العجائبي، فيما هو خارج التاريخيّ؛ وعليه يدعو بنجامين إلى توخي الحذر من استخلاص تقييم الأشكال العالمية بمبادئ التراجيديا الإغريقية[٩١]، ويقدم مسرح المأساة الألمانية على أنَّه شكل من أشكال السرد المضاد للمأساة الإغريقية، الذي يعكس مضمونًا لإمكانات سياسية مدمرة في عصر الباروك الألماني.

= مفهوم الشكل عند الفيلسوف الألماني ثيودور أدورنو – أحد أهم أعضاء مدرسة فرانكفورت وأهم فيلسوف في الموسيقى – يتلخص في تصوُّره للشكل الأدبي على أنه آلية لتجاوز الواقع بكل متغيراته الاجتماعية، والامتناع عن رجوع التصورات الجديدة للانغراس في سياقات هذا الواقع مرة أخرى، أو الاستسلام للصيغ المتوارثة أو المتعارفة؛ فالدور الذي يجسده نقاد الكتابات الحداثية، هو تشذير الحياة وتمزيقها، وتقديم كتابات صادمة للوعي الإنساني[٩٢]، متمثلة في مسرحيات بيكيت التي تقدم شخصيات خاوية، لا تعبر إلا عن صيغ ممزقة؛ مما يشكل رؤية جمالية تنقطع عن الواقع المعبَّر عنه؛ مما يسهم في تقديم شكلٍ ينفي ويرفض الواقع المعاصر[٩٣]؛ فالجنس الأدبي يمثل شكلًا يحدث تواصلًا مجتمعيًا محكومًا بسيادة النسق الأدبي، الذي يقدم إسهاماته في مخالفة قوانين المجتمع وتقديم علاقة بالسلب مع أنساقه[٩٤]؛ وبهذا يختلف أدورنو مع لوكاتش الذي يفسِّر الشكل الأدبي على أنه "انعكاس كلي ومكثف للشكل السائد في المجتمع"[٩٥].

تكمن فكرة الحداثة في جوهر فلسفة ثيودر أدورنو لفن الموسيقى[٩٦]، ويعد كتابه فلسفة الموسيقى الحديثة من أهم تحليلات أدورنو المتخصصة للتشكلات اللانغمية الموسيقية للموسيقار شوينبرج؛ الذي يعبر عن خصوصية المشهد السياقي التاريخي، في لحظة تطبع الثقافة بطابع استهلاكي مادي، فالموسيقى تواجه صراعًا في استغلال التقنيات الفنية في السينما والإعلانات، والموسيقى الجماهيرية؛ مما أفرز شكلًا موسيقيًّا يعبر عن التَّشتت والتشظي، رافضًا للنسق الأساسي لترتيب الوحدات النغمية، فكل عنصر نغمي ينفصل عن

نظائره ولا ينسجم من حيث المعنى مع السياق العام للقطعة الموسيقية[٩٧]. فالتشكلات اللانغمية التي يقدمها شوينبرج تعبر عن الشكل الجديد الصادر من اللاوعي في انتقاد الفرد لسيطرة المجتمع، وتمثل قطيعة ضد القوالب الموروثة من الماضي ، أو الموسيقى الجماهيرية التي أنتجتها صناعة الثقافة في العصر الحديث، وتؤسس لشكل موسيقي جديد هو السلم الاثنى عشر[٩٨].

وبناء على ما سبق ذكره يمكننا القول بأنَّ الناقدة تعيد النظر فيما تمَّ تقديمه من مفاهيم وأسس تُحَدِّد العلاقة بين الشكل والمضمون للنوع الأدبي عبر عصور الفن؛ لتستلهم من خلالها آليَّات لتحديث الشكل الميلودرامي، استنادًا إلى تفاعلها مع المرجعيات الفلسفية والفكرية التي ترصد التحولات التي تجعل التجديد في ملامح الشكل يأتي موافقًا للتجديد في محتوى العمل الفني؛ فالمتغيرات الاجتماعية والثقافية تعكس مضامين وأفكار مغايرة للقديم، وتستلزم أشكالًا وأطرًا جديدة لمعالجتها طبقًا للتغيُّرات الناجمة عن أيديولوجيات فهم الواقع.

إنَّ هدى وصفي تقدم طرحًا يُمثِّل إجابةً عن سؤال طالما يتردد كثيرًا... حول الكيفية التي يشارك فيها النقد بنشاط في الاهتمامات الفنية ويسهم بشكل جوهري في التضامن بين النظرية والممارسة.

المبحث الثاني: التمثُّلات المرجعية لقراءة الشكل الميلودرامي:

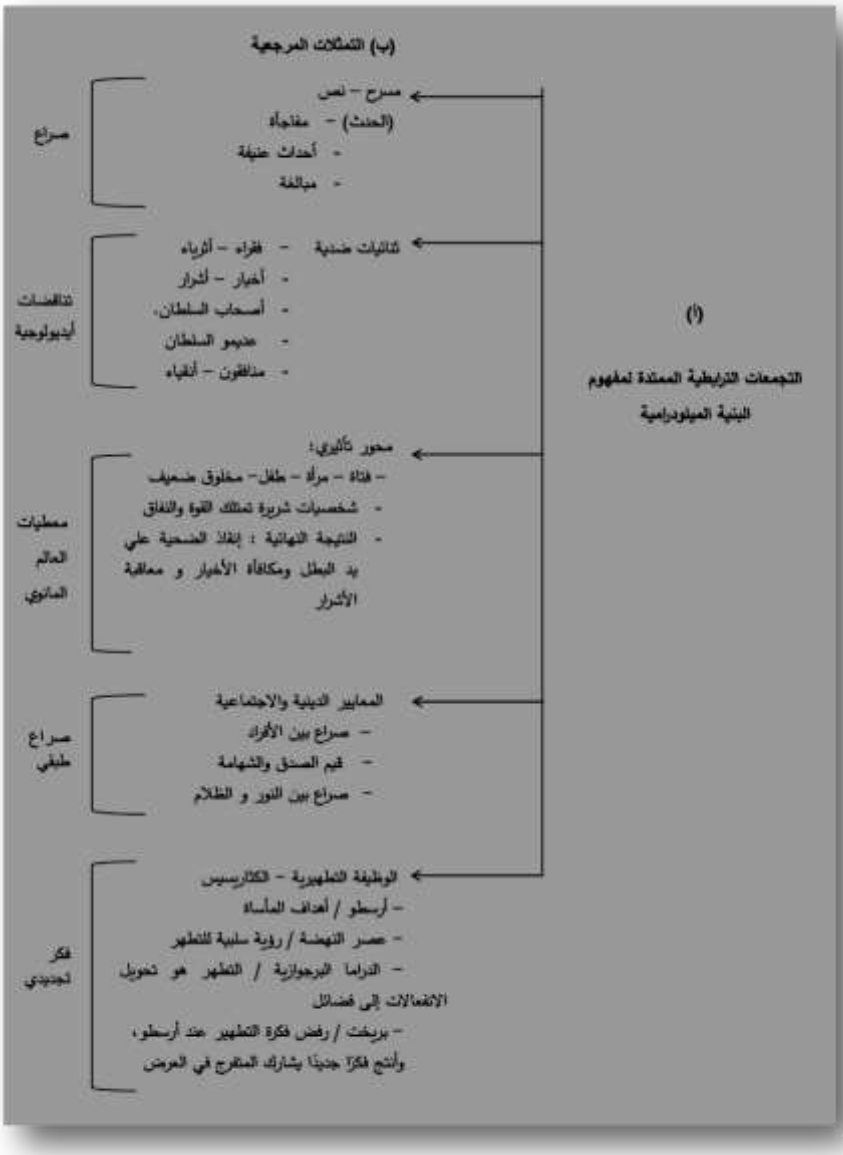
تطرح هدى وصفي رؤيةً نظريةً لفحص معايير الشكل الميلودرامي وخصائصه الفنية المسرحية المتصلة بالتصنيف النوعي للنماذج التي تم إعادة النظر في تشكُّلاتها الفنية؛ بهدف التأسيس النظري المُنبثق مما تم إبداعه تاريخيًّا من ميلودرامات فنية.

تتأسَّسُ القراءةُ النظريةُ عند هدى وصفي على ركيزتيْن: أولاهما: الرؤية النظرية التي تشكَّلت من القراءة الواعية لمرجعيات الشكل الميلودرامي في بداياته ومضامينه التاريخية، كذلك مدى إفادة الناقدة من الأصول الفكرية لنظريات الصنوف الأدبية التي سبق معالجتها في المبحث الأول من البحث.

ثانيهما: المنهج النقدي المتبع في القراءة والذي يهدف للتأطير النظري للنوع الأدبي (الميلودراما). ويمكن للبحث أن يرصد شبكة تواصلية من التتابع الممتد لإعادة تشكيل المفهوم الميلودرامي؛ ولتوضيح ذلك يمكننا أن نرمز للمفهوم الميلودرامي بالرمز (أ) الذي يوضع في علاقات مع مفاهيم نقدية أخرى، تشكل التمثلات المرجعية للقراءة النظرية ونرمز لها بالرمز (ب)؛ بهدف إدراك المحتوى المفاهيمي النقدي للعنصر (أ)[٩٩]؛ وعليه يمكننا أن نكشف عن التحوُّلات التي طرأت على الشكل الميلودرامي، عبر هذه التمثلات المرجعية لاتجاهات القراءة النظرية التي قدمتها الناقدة لبنية الميلودراما. المتمثلة في:

١- **الاتجاه المَسرحي** الذي يقرأ النص الميلودرامي على أنه مسرح نص.

٢- **الاتجاه السوسيولوجي** الذي يسعى إلى الكشف عن البنى الأيديولوجية والقوى الاجتماعية للنصوص، ويمكن للدراسة أن تعرض شكلًا توضيحيًّا[١٠٠] للتتابع الممتد لتقديم بنية الميلودراما- العنصر (أ)-، في علاقاتها المفاهيمية مع التَّمثُّلات المرجعية للنقد السوسيولوجي والدراسات الاجتماعية للأدب- العنصر (ب)-، من خلال الشكل الآتي:



تقومُ القراءةُ النظريةُ للميلودراما على مجموعةٍ من المفاهيم تتمثل في: (تحليل المُكوِّنات، والوظيفة، والتأصيل لتجليات البنية في النماذج العالمية والمحلية)؛ فالأبنية الميلودرامية تتشكل من الثنائيات الضدية في المجتمع بين تمثلات عَالَمَيْ الخير والشر، وصراعهما لصالح الأخيار ومعاقبة الأشرار،

وتتجلى فيما تم إبداعه في الدراما الرومانسية، ومسرح البوليفار، وما يمكن أن نجده في الأدب المحلي مثل الرواية الشعبية، ويهدف المسرح الميلودرامي إلى القيام بوظيفة الكثاريسيس أو التطهير الشعبي للمتفرج في صورتها الدموية، أو القدرة على تحقيق المستحيل في صيغتها البرجوازية[١٠١].

وتأسيسًا على ما تم تقديمه، فإنَّ القراءة النظرية التي قدمتها هدى وصفي لأطر الميلودراما، تستدعي الإحالة إلى:

أوَّلًا: الطرح النظري للناقدة آن أوبر سيفلد في مؤلَّفها (قراءة المسرح)، حيث وضعت إطارًا لقراءة المسرح استنادًا على مرجعيَّة النص الأصل؛ بما ييسِّر على الدراماتولوجيين القراءات التفسيرية للنصوص المسرحية، كما أوضحت المفارقة في مفهوم المسرح؛ ذلك لكون النص المسرحي فنًّا أدبيًّا ينتج العديد من القراءات اللامتناهية، وفي ذات الوقت فإنَّه لا يمكن إعادة تقديمه بشكل مماثل[١٠٢]؛ وهو ما تصرِّح به هدى وصفي من أنَّ: الميلودراما، مسرح – نص، وهنا تكمن المفارقة؛ فالنص الميلودرامي يتخذ أشكالًا متنوعة، فالأحداث عنيفة ومثيرة للوجدان، والمبالغة في المشاعر هي القاعدة الأساسية للميلودراما.

ثانيًا: تصورات النقد السوسيولوجي الذي يجد المسرح ساحة ملائمة لممارسة النقد الاجتماعي كما يقول كلودوشيه فمن المهمات الموكلة للنقد الاجتماعي أنه يكشف عن القوى الاجتماعية والبنى الأيديولوجية التي تتواجد من خلال الصراعات والتعارضات[١٠٣]؛ وهو ما تؤكده الناقدة بأنَّ الميلودراما "تحاكي المعايير الدينية والاجتماعية التي تنتظم الجماعة، وتعكس الصراع بين الأفراد بوصفها مركزًا حرًا للحدث داخل مجتمع، وتعيد ترتيب النظام من أجل الطبقة المهيمنة"[١٠٤]، وتكمل الناقدة توظيف آليات المنهج السوسيولوجي في تمثلات الصراع الطبقي بين عالم الأثرياء والفقراء في النموذج الميلودرامي[١٠٥]، وهو ما يتماثل مع ما يقدمه النص الدرامي من آثار التناقضات الأيديولوجية حسب مقولات النقد الاجتماعي، مما يشير إلى تفاعل الناقدة مع المرجعيات الآتية:

= الفلسفة اليونانية من خلال نظرية المحاكاة عند أرسطو الذي قال بأن الفن محاكاة للواقع[١٠٦].

= علاقة الأدب بالوظيفة الاجتماعية عند مدام دي ستايل التي حاولت الكشف عن التفاعل الحاصل بين الأنظمة الاجتماعية والنصوص الأدبية؛ فالأدب مرآة تعكس التحولات المجتمعية، وأن تأويل المنتوج الإبداعي يتم من خلال تأثير الأطر الاجتماعية ومتغيِّراتها على عملية التلقي، وبهذا فإنَّ مدام دي ستايل مثلت طرحًا نظريًّا تأسيسيًّا للنقد السوسيولوجي في القرن التاسع عشر[١٠٧].

= التفسيرات الشارحة للأدب عند هيبوليت تين، اعتمادًا على رصد العلاقة بين النص الأدبي والمرجعية الاجتماعية المتمثلة في قيم الجنس والعرق والبيئة والعصر[١٠٨].

= القراءة الاجتماعية للرواية عند هيجل على أنها ملحمة برجوازية ظهرت نتيجة للتغيرات الاجتماعية وصعود البرجوازية بكل تعاليمها الفكرية، فالتفسيرات الجمالية للأدب عند هيجل مبنيةٌ على فهم الواقع على أنه كلٌّ متسقٌ، وأن الفكر الذي يفسِّر الظواهر الفردية بمعزل عن بعضها البعض، يظل فكرًا تجريديًّا، وينبغي على الفيلسوف أن يفهم العالم على أنه نسقٌ كلي متنامٍ ذو دلالة كلية تاريخيَّة، ومن ثمَّ فحقيقة الأشياء تكمن في الكليَّة، والكليَّة تتحقق في الجوهر، وعلى الفلسفة أن تُفسِّر جوهر الأشياء المُتخفِي وراء الظواهر؛ وعلى ذلك فوظيفة الفن حسب هيجل تتحقق معرفيًّا حينما تقدم فهمًا للواقع؛ فينبغي على الأعمال الفنية أن تكشف عن جوهر الأشياء المتخفي وراء الظواهر[١٠٩].

= إسهامات جورج لوكاتش في تحديد الشكل الروائي، على أنَّه انعكاس لمتغيرات الواقع، وأنَّ الاختلافات الحاصلة في أشكال الأعمال الأدبية ومضامينها الفكرية، تتعلق ببنية المجتمعات الحديثة، ومدى وعي الفرد بنظامها الطبقيّ، هذه الرؤية التي استلهمها لوكاتش من الفلسفة الهيجلية، ومن

التصورات الجمالية المكملة للفكر الهيجلي عند كل من ماركس وإنجلز اللذين فرَّقا تبعًا للرؤية الهيجلية بين الأدب التجريدي والأدب الواقعي الذي يعكس رؤى الواقع المادي، وهو ما نلحظه عند لوكاتش في مؤلَّفه "الرواية التاريخية"، حيث يرى أنَّ الشكل الفني تفسير للعالم وتصوير للاختلافات الطبقية، وصراعات القوى المجتمعية[١١٠].

= مفهوم الجنس الأدبي عند (مدفديف) الذي يقدم للجنس الأدبي على أنه تعبير عن المواقف التاريخية، ورؤى العالم الجماعية؛ فالجنس يعدُّ شكلًا يجسِّد معنى اجتماعيًا محددًا داخل نظام الاتصال بين الأفراد؛ "فأجناس مثل الكوميديا، أو التراجيديا أو الرواية، يتم تعريفها كأساليب لتأمل الواقع"[١١١]؛ وعليه فإن الملاحم تعبير عن القيم النبيلة في المجتمع، والتراجيديا تجسد شخصيات البلاط الملكي في فترة القرن السابع عشر، كما تصور الروايات البرجوازية حالة الصراع بين البنية التحتية والفوقية في القرن الثامن عشر ومرحلة الحداثة الأوربية[١١٢].

ثالثًا: الرؤى الأيديولوجية المتحكمة في توجيه مفهوم الميلودراما عند هدى وصفي من خلال:

= تركيزها على "رصد المتناقضات والثنائيات الضدية، والصراع بين معطيات العالم المانوي"[١١٣]؛ فالميلودراما هي خطاب أيديولوجي يُصوِّر الصراع والتعارضات المانوية بين الخير والشر، بين النور والظلام.

= مفاهيم الطبقة الاجتماعية في الفكر الماركسي، حيث يفسر ماركس التطور الاجتماعي للإنسانية على ضوء مفهوم الصراع الطبقي[١١٤]؛ فالتطور الحاصل في المجتمعات يظهر نتيجة للصراع بين الطبقات السائدة والمسودة وهو ما صرحت به الناقدة حيث أجملت أطر المفهوم الميلودرامي في وجود صراع بين عالمين: عالم السيد: (أ)، وعالم المسود: (ب)؛ ولذلك يمكننا أن نفهم الأفكار الصادرة عن أتباع ماركس أمثال إنجلز ولينين وغيرهما ممن أولوا اهتماماتهم للمنتج الثقافي الذي يمكن أن يطلق وعي الطبقة الثورية عن طريق

الأفكار الثورية والنقدية التي تُجسِّد في الأعمال الإبداعية مثل مسرح بريخت الملحمي الذي يعدُّ من أهم الأشكال التجريبية المسرحية العالمية التي تقدِّم خطابًا أيديولوجيًّا يحدث تنشيطًا ثقافيًّا للمجتمع في العقد الرابع من القرن العشرين[١١٥]، وهو ما تتبعه الناقدة هدى وصفي في دراستها (حداثة الميلودراما) حيث تُراجع المرجعيات الثقافية للميلودراما، وتؤطر تجديدًا في الشكل الميلودرامي عن طريق فحص تأثير البنية الميلودرامية البريختية على الميلودراما المحلية متمثلة في أوبرا ملك الشحانتين لنجيب سرور.

= مبادئ الوعي الجماعي عند دوركهايم الذي يقول أن بعض الظواهر الاجتماعية لا يمكن شرحها أو تفسيرها إلا في ضوء عوامل جماعية، فالقيم مثل الحرية والاستقلال والكفاءة التي تميز وعي البرجوازية الليبرالية لا يمكن ضبط معاييرها إلا في إطار مجتمعي[١١٦]، وهو ما وظفته الناقدة في شرح الإطار المفتوح في الخطاب الميلودرامي الذي يلح فيه البطل على الحل الجماعي المستثْمَر من إعادة الوعي وفاعليته.

رابعًا: أثبتت المرجعية التاريخية لأسس حداثة الشكل المسرحي في أصولها الغربية ضرورة إعادة توظيف المعطيات الثقافية التراثيَّة في التراث اليوناني للتعبير عن المناهج الحديثة مثل البنيوية أو ما أُطلق عليه الأرسطية الجديدة[١١٧]؛ فالكلاسيكيات القديمة المتمثلة في نصوص الأدب والنقد اليونانية واللاتينية هي بمثابة الأصول الفكرية التي انبنت عليها الحداثة الغربية[١١٨]، وقياسًا على ذلك تشير الناقدة إلى أهمية المسرح الإغريقي في استلهام الكاتب المسرحي موليير للمقالب الهزلية المسماة بـ (الفارْس) Farce، التي تُمثِّل "شكلًا بدائيًّا وخشنًا لن يحسن الارتقاء إلى الكوميديا"[١١٩]، ترجع هذه المقالب الهزلية إلى الثقافة الإغريقية عند (أرستوفان) والأصول اللاتينية عند (بلوت)، ولكنها لم ترق إلى أطر الأنواع الأدبية إلَّا في مرحلة القرون الوسطى، وفي بداية القرن السابع عشر عند العديد من الكتاب أمثال، غروس، وغيوم وغيرهما، بالإضافة إلى كوميديات موليير، يجمع هذا الشكل الأدبي في شعبيَّته بين الهزليَّة الشديدة

والتهريج المبالغ فيه، مع الاحتفاظ بالقليل من الرقي في الأسلوب، ويتميز بتوظيفه للشخصيات القناعية والرمزية، والأساليب التهريجية الإيمائية، والتعبيرات المزحية الماجنة، التي تخلق سياقات هزلية قوية؛ بهدف تدمير القواعد التراجيدية، والتمرد على قيود الحقيقة، والهروب من السلطة الأخلاقية، وفضح المسكوت عنه من وراء القناعات الهزلية والمبالغات في السخرية[١٢٠]، وبناءً عليه تؤسِّس الناقدة لحداثة الميلودراما انطلاقًا من إدماج الشكل الميلودرامي في التعبير عن الرؤى الأيديولوجية والأفكار المتأصلة في ثقافتنا العربية، وهو ما جعلها تشير إلى أهمية إعادة تقديم النماذج المحلية المتمثلة في حكايات الأدب الشعبي والأمثال القديمة والتعبيرات المتوارثة وتوظيفها في نسيج البنية الميلودرامية؛ وذلك قياسًا على التفاعل مع أصول الحداثة الأوربية التي تستند في مرجعياتها للتراثيْن اليوناني واللاتيني؛ فعلى الرغم أنَّ الناقدة لم تؤسِّس نظريًا لتقنيات الحداثة، إلَّا أنها أشارت في إطار قراءاتها النظرية للميلودراما إلى قاعدة مؤداها: أن التجديد في الشكل الميلودرامي يبدأ من إعادة توظيف الصيغ الشعبية في تراثنا الثقافي لتتناسب مع رغبات المتلقي، ثم الاهتمام بحداثة الشكل الذي يحدد المضمون السيمانطيقي؛ وهو ما يحقق التلاؤم بين صيغتي حداثة الشكل الميلودرامي، والتذوق الثقافي للمتلقي.

وتأسيسًا على تصور الناقدة النظري نستطيع القول بأنَّ النوع الأدبي (الميلودراما) يمكن أن يتفاعل مع المتغيرات المجتمعية، ويعبِّر عن وعي الإنسان في عوالمه المختلفة، ويستجيب لمعطيات الحداثة في مرجعياتها الفكرية، التي لا تتجاهل إعادة توظيف الأفكار المتأصلة في الثقافة الشعبية المحلية، وهو ما نجده في تمثلات الحداثة الأوربية للمسرح اللاتيني، وللنظريات النقدية اليونانية عند فلاسفة الإغريق، وفي المقابل نعثر على استلهامات الثقافة الشعبية في كتابات محمد عثمان جلال الذي وظَّف الثقافة الشعبية والزجل المصري في إعادة تقديم مسرحيات الكاتب الفرنسي موليير، في "الأربع روايات من نخب التياترات" التي تضم "الشيخ متلوف" "النساء العالمات"، "مدرسة

الأزواج"، "مدرسة النساء"، بما يتناسب مع المتلقي في القرن التاسع عشر[١٢١]. في إطار هذه القراءة، تبحث الناقدة حداثة الأبنية الميلودرامية عند نجيب سرور الذي يتمثَّل أفكار المسرح البريختي؛ فيعيد تقديمه برؤية تجديدية لا تنفصل عن النظر فيما هو أصيل من استلهام الثقافة الشعبية المتمثلة في الحكايات والأمثال والعبارات المسكوكة في نصوصه المسرحية[١٢٢]. والسؤال الذي تستفهم عنه الدراسة، أليس التجديد من حيث الشكل الميلودرامي المتمثَّل في نموذج (أوبريت ملك الشحاتين) لنجيب سرور وتَمَثُّل إعادة الكتابة لـ (أوبرا بثلاثة مليمات) للمؤلف المسرحي الألماني برتولت بريخت، تجعلنا أمام المرجعيات الثقافية لبريخت الذي جعل من أعماله المسرحية[١٢٣] وعاءً للفكر الماركسي، مُتَّخِذًا من الفكر الفلسفي والنقدي لمدرسة فرانكفورت الألمانية مرجعية لكتاباته وبخاصة لوكاتش المُؤثِّر الأول في أعضاء مدرسة فرانكفورت، وولتر بنجامين، وتيودور أدورنو[١٢٤]؟، لعلَّ هذه الاستفهامات تفسِّر مدى تفاعل الناقدة مع المرجعيَّات الثقافيَّة المتمثلة في الفلسفة الهيجلية، والفكر اللوكاتشي، وتصورات ولتر بنجامين، وحداثة أدورنو مما تمَّ مناقشته في المبحث الأول؛ لنكشف عن دور المرجعيات في التوجيه المنهجي لتأويلات النقاد النظرية والتطبيقية، وهو ما يتراءى من خلال التلاقي المرجعي بين حداثة الشكل الأدبي والتجديد في المسرح الملحمي عند بريخت، وآليات تحول الأبنية الميلودرامية وإدراجها في النموذج المحلي بشكل يتجنب الغموض ويضمن عملية التلقي.

المبحث الثالث: التوظيف المرجعي لإعادة الكتابة

إذا كان البحث في الأصول المعرفية للمفاهيم والأطر النظرية لقراءة الميلودراما، قد أثبت التفاعل المرجعي إزاء مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني، التي وصفتها هدى وصفي بأنها إشكالية عبر التاريخ[١٢٥]، فالإجراء التأويلي الذي يُحدِّده أفق انتظار القارئ هو: معرفة التصورات المرجعية التي تعتمدها الناقدة في فحص استحداث الأبنية الميلودرامية المعاصرة، وآليات الكشف عن التجديد في الشكل الميلودرامي بوصفه واحدًا من

التَّحقُّقات الممكنة لحداثة البنية؛ من خلال مجموعة من القواعد التحليلية التي يمكن تعيينها وتحديد مسارات اشتغالها، وقراءة مضامينها المرجعية في المقاربة الآتية:

أوَّلًا: مرجعيَّة إعادة الكتابة:

وظَّفت هدى وصفي إجراءات إعادة الكتابة (Réécriture)[١٢٦]، وتقصد بها تحويل بنية مُشفَّرة إلى بنية أخرى، مادامت العينة التطبيقية المنتخبة تستجيب لهذا الإجراء، ومن ثمَّ قَدَّمَتْ فحصًا لـ (أوبرا بثلاثة مليمات)[١٢٧] لبرتولت بريخت[١٢٨] بوصفه النص المرجعي الذي يمثِّل حدودًا لإعادة الكتابة، (لأوبريت ملك الشحاتين) "[١٢٩] لـ نجيب سرور[١٣٠]، والسؤال موضع البحث هنا: كيف يمكننا الإفادة من مفهوم إعادة الكتابة لتقديم أطر الحداثة في أشكال الفنون ولاسيما فن المسرح في ثقافاتنا العربية؟ وهل لدينا المنهجيات التي توظَّف إجراءات إعادة الكتابة للنصوص في مصادرها، وتُحقِّق الانسجام مع الثقافة المتأصلة في اللغة الهدف؟

إنَّ التوظيف المرجعي للأصول المعرفية والتكوينات الفكرية للكاتب والمخرج المسرحي الألماني برتولت بريخت تكشف عن الجوانب الآتية:

– إنَّ "أوبرا بثلاثة مليمات" هي إعادة كتابة ذات أسلوب ساخر لـ للكوميديا الهزلية، أو كوميديا الفارْسْ Farce المُسمَّاة (أوبرا المتسول) للكاتب الإنجليزي الساخر جون جاي، وتمثِّل نمطًا من الترفيه المسرحي الإنجليزي أو مهزلة كوميدية، نشأت في القرن الثامن عشر وتطوَّرت في التاسع عشر، وتتشكل من حوار مفعم بالحيوية ويتخلله الموسيقى والأغاني، وتعبِّر الشخصيات عن الطبقة الدنيا وغالبًا ما تكون إجرامية وتعد أوبرا المتسول هجاءً اجتماعيًّا قاسيًا في الفترة من (١٧٣٢– ١٨٦٥) حيث يهاجم بجرأة التمييز الطبقي، في إنجلترا القديمة[١٣١]؛ مما أسهم في إعادة كتابتها أو إعادة إبداعها مرة أخرى في مسرحية (أوبرا بثلاثة مليمات) لبريخت؛ لتُناسبها في التعبير عن الصراع بين الطبقة البرجوازية وطبقة البروليتاريا؛ لتوجيه الأنظار صوب

مساوئ المجتمع، والقيم المتناقضة للعصر، وتأثُّر العلاقات الإنسانية بالقوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي؛ ولذلك فإنَّ النتيجة المستقاة من التعالق النصي بين (أوبرا المتسول) و(أوبرا بثلاثة مليمات) تثبت دور التفاعل المرجعي في تحديد الأطر الحداثية لأشكال الإبداع، وهو ما أشارت إليه هدى وصفي في دعوتها للنظر إلى المتأصل في ثقافتنا الشعبية، مُعلِّلة ما تقوله بإعادة تقديم الكاتب المسرحي موليير للكوميديا الهزلية أو كوميديا الفارْسْ (Farce)، في إطار حداثي[١٣٢]؛ لأنّه لا يمكننا فهم المسرحية دون إدراك لغة إشاراتها وتفكيك شفراتها الثقافية. وفي الأخير فإنَّ هدى وصفي تمتحن نقل البِنى المشفَّرة عبر أكثر من ثقافة بآلية إعادة الكتابة التي تثبت مهارة بريخت في إعادة إحياء أوبرا المتسول لجون جاي[١٣٣]، وبراعة نجيب سرور في استلهام شكل الكتابة البريختية بالتزامن مع الاحتفاظ بذائقة الثقافة الشعبية المتأصلة.

ثانيًا: التأسيس المرجعي للقراءة التطبيقية: تُوَظِّف هدى وصفي نوعين من الإجراءات التحليلية المتوازية التي تهتم بالشكل؛ لرصد الأبنية المتحوِّلة في "أوبريت ملك الشحاتين" لـ نجيب سرور[١٣٤]، في خطوة لإثبات أنَّ الشكل يعبر عن المحتوى السيمانطيقي للخطاب. تَمَثَّلت القراءة التطبيقية مفاهيم السردية الدلاليَّة أو نظريات السيميائيات السردية عند غريماس التي تُعْنَى بالمعنى وتبحث في آليَّات وشروط إنتاجه وتردُّه إلى أصوله الدلالية الأولى التي أنتجته، كما تصلح للاقتراب من العديد من الخطابات؛ فاهتمام جريماس لم يقتصر على السردي في نص بعينه، وإنما وجه جُلَّ اهتمامه إلى السردية في تجلياتها من خلال الخطابات التصويرية المختلفة، كالحكاية الشعبية، والمسرحية، والرواية،...[١٣٥]، ولا سيما الخطاب الميلودرامي – النموذج التطبيقي للدراسة – ثمَّة مقدِّمتان يطرحهما البحث:

١- وعي الناقدة بالأصول المعرفية والأسس الفكرية للنظريات السيميائية السردية عند جريماس[١٣٦]، أسهم في نجاعة القراءة التحليلية لنقل البنى المشفرة بين بريخت ونجيب سرور.

٢- تَرسُّم هدى وصفي للنظريات السيميائية السردية في ممارساتها التطبيقية لفحص التجديد الميلودرامي، شكَّل قراءة نقديَّة تأويليَّة بآليات السيميائيات السردية، فهي تبحث إنتاجية المعنى وطرق نقله وتحوُّله في الخطابات المتوازية؛ وهي الإشكالية التي تطرحها الناقدة عبر خطابها النقدي "حداثة الميلودراما": كيف يمكننا التجديد في الصنف الأدبي؟ وما الآليات التي تؤهِّلنا لإدخال مفاهيم ورؤى حداثية للنهوض والارتقاء بفنون المسرح الحديث والمعاصر؟

إنَّ إمكانية تحويل المفاهيم النظرية للسيميائية السردية إلى رؤى تطبيقية، يثبت القدرة على تقديم خطابٍ نقديّ يُقدِّم النظري عبر التأويلات التطبيقية؛ ليتحول التطبيقي إلى قراءة تنظيرية[١٣٧]، وهو ما تحاول الدراسة طرحه من خلال استنطاق المرجعيات المتحكمة في قراءة حداثة الخطاب الميلودرامي بين نصوص بريخت ونجيب سرور.

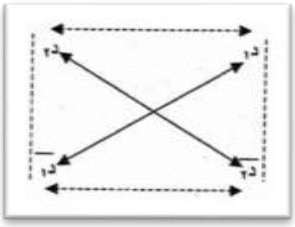
المفاهيم الإجرائية للسيميائية السردية:

تشتغل السيميائية السردية عند جريماس على ممارسة تحليل الخطابات وهو ميدان مهم تشارك فيه السيميائيات في محاولة استكناه مضامين الخطابات وغاياتها ومنطلقاتها، اعتمادًا على آليات تكوين المعنى، وتسعى إلى الكشف عن البنيات السردية باعتبارها أداة تمفصل الخطاب في ملفوظات[١٣٨]. تتحدد الإجراءات التطبيقية التي تتخدها السيميائيات السردية في مهمتها التحليلية للخطاب، وفق ثلاث مستويات حسب المفهوم الجريماسي:

١- **المستوى الدلالي المنطقي:** البنية العميقة، حيث ينطلق جريماس من فرضية أن الأنشطة الإنسانية المتنوعة والممارسات الثقافية يمكن أن تتحدد داخل بنيات أولية ذات وضع منطقي[١٣٩]، يشتغل هذا المستوى اللازمني المتجرد بوصفه الشكل الذي يسبق التجلي اللساني أو غير اللساني، ويقبل التعبير عنه في صيغ خطابية متنوعة، من خلال العلاقات التي تربط بين مجموعة من الوحدات المضمونية، وهذا ما يجعل عملية التحول من المستوى

التجريدي إلى المستوى الخطابي قابلة للتحقُّق. يحدد جريماس للسردية – كنشاط إنساني – وجودًا مشترطًا بالتعبير عن نموذج منطقي دلالي يعمل على التوازي كمقابل لبنية تصويرية خطابية؛ ولذا يقترح عملية التسريد وهي طريقة توليدية للانتقال من المسار التجريدي المنطقي لمسار التصوير الخطابي[١٤٠]. تمثل التحولات الأولى للمضامين المحددة من خلال تمفصل الدلالة في وحدات تقابلية كنشاط إنساني.

يطرح جريماس مفهومين للكشف عن البنية العميقة: الأول يبحث عن المعنم وهو الوحدة الدلالية الصغرى المسؤولة عن أي تمفصل دلالي، ويمكن من خلالها الإمساك بالمضمون أو المعنى، والثاني يطرح مفهوم الآثار المعنوية كنتاج للعلاقات بين المعانم. إنَّ مقاربة أي نص سردي يمكن رده إلى مستويين من التحليل: مستوى دلالي أصولي يحيل العنصر إلى البنية الدلالية البسيطة باعتبارها تمفصلًا بين معنمين دلاليين متقابلين، وتحدد هذه البنية الشروط اللازمة للإمساك بالكون الدِّلالي دون الالتفات للتمظهرات المحسوسة[١٤١]، وهو ما صوَّره جريماس في العلاقات الضدية والمتقابلة في المربع السيميائي كما في الشكل التالي:[١٤٢]



المربع السيميائي يمثل تشكيلًا لعالم المعنى، هذا التشكيل في الدلالة يحيلنا من مستوى البنية العميقة الى المستوى السردي، في السردي نرصد آليتين مهمتين: الترسيمة العاملية، والخطاطة السردية المجردة التي تقبل التطبيق على الخطابات السردية.

٢- المستوى السردي، مستوى البنية السطحية: "المستوى الظاهر للسرد، تخضع تجلياته المختلفة للضرورات الخاصة بالمواد اللسانية التي يظهر

من خلالها"[١٤٣]، ويشتمل على مكوِّنين:(التركيب السردي، والدلالة السردية)، تمثِّل البنيات العاملية باعتبارها نسقًا تركيبيًّا مجردًا يصلح لاحتواء العديد من الأشكال الخطابية المتنوعة ويعبر عن البدايات الأولية لتحولات المضامين، وتتوسط بين مرحلتي التجرُّد والتجلي أثناء الانتقال من مستوى المنطق الدِّلالي/ البنية العميقة/ العلاقات/ إلى المستوى السطحي/ العمليات/ الملفوظ السردي،[١٤٤]، حيث يظهر مفهوم الفعل المرتبط بالعامل الذي يقوم بالوظيفة، وتتحدد الوظيفة التي يقوم بها العامل من خلال النظام الفاعلي أو النظام العاملي[١٤٥]. يُوصَف النموذج الفاعلي على أنه شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني ندركه من خلال خطاطة تتشكل من العناصر الدائمة الثبات، وتُعبِّر عن استرجاع استبدالي للأحداث الواردة في النص[١٤٦]،ويمكن تحديد هذا النموذج من الرسم الآتي[١٤٧]:

يمثِّل الرسم شكلًا صاغه جريماس اعتمادًا على ما قدَّمه بروب وسوريو وتنيير، يجمع كل العوامل المحددة للفعل الإنساني،- هدف الفعل، - المستفيد من الفعل، - الرغبة في الفعل، - المساعد على الفعل، - المعارض للفعل[١٤٨]. يشكل جريماس الصياغة النهائية للنموذج العاملي في ست وظائف رئيسية، تربط بينها شبكة من العلاقات، التي يمكن تفسيرها بمزيد من التحليلات التطبيقية في الجزء المتعلِّق بقراءة الأشكال التمثيلية لأبنية مسرحيتيّ بريخت ونجيب سرور.

٣- **المستوى الخطابي:** انتقل جريماس من مستوى البنية العميقة ذات البعد المنطقي الدلالي التي تتواجد من خلالها السردية التي تشكل أصلًا منظمًا

مشتركًا سابقًا على أي تجليات تعبيرية، وتحدد جوهر العالم الإنساني بكل تشكلاته الثقافية والفكرية، التي تفسِّر ظهور القيم والأنماط السلوكية في هذا العالم، إلى مستوى البنية السطحية التي تعمل على محور تنظيم المضامين في أشكال مجردة في خطوة تتوسط بين التجرد والتجلي في أشكال خطابية[١٤٩]، ومن ثمَّ فإنَّ المكوِّن الخطابي استثمار للبنية الدلالية، يتشكل من الانتقال من الخطاطة السردية في المستوى السطحي إلى التشكيل الدلالي للنص، عبر تحويل الأدوار في الترسيمة العاملية التي ترصد رحلة الذات في تحولاتها وانتقالاتها عبر أحداث المسرحية، إلى أنماط تيمية تنقلنا من التجرد إلى التشخيص على المستوى الخطابي، وهو ما يمنح الخطاب صفة الخصوصية الثقافية والمحلية[١٥٠].

ثالثًا: النموذج التطبيقي/ توظيف مفهوم إعادة الكتابة بين بريخت ونجيب سرور:

اختيار هدى وصفي للنص المسرحي (أوبرا بثلاثة مليمات)؛ بهدف البحث في المفاهيم الحداثية على المستوى التنظيري والتطبيقي في مجال المسرح وآليات تقديمها للمثقف العربي؛ ذلك أنَّ برتولت بريخت يُمثِّل نموذجًا للمسرح الملحمي الذي يوظِّف الفن في التعبير عن المتغيرات المجتمعية، ويعتمد على إعمال العقل وتفعيل دور الجمهور، ويرفض القواعد الأرسطية الكلاسيكية التي تعتمد على الإيهام العاطفي وفكرة الكثارسيس أو التطهير النفسي الذي يحصل للمتلقي؛ فـ (أوبرا بثلاثة مليمات) من أكثر المسرحيات تأثيرًا في الاتجاه المسرحي الحديث من حيث البناء الدرامي للمسرحية، وأسلوب كتابتها[١٥١]، وعناصر التجديد في تشكُّلها؛ فالكتابة البريختية من أهم الاتجاهات الحديثة التي تقوم على عملية التكوين للقصة أوالحدوتة المجردة؛ ولذا فإنَّ إمكانيَّة إعادة إنتاج حدوتة النص الدرامي عدة مرات متاحة[١٥٢]، وتثبت ذلك الناقدة في القراءة التطبيقيَّة المقارنة للمستويَيْن السردي والخطابي؛ المُحَدِّدين للتجديد في خصائص الشكل الميلودرامي، من خلال مسرحيتي بريخت ونجيب

سرور[١٥٣].

أوَّلًا: المستوى السردي: وظَّفت هدى وصفي النموذج العاملي[١٥٤] الذي يحدد الأدوار الفاعلية أو الأدوار التمثيلية كآلية فاعلة في أداء المعنى داخل البنى[١٥٥]، ويسمح بتفتيت الأدوار الميلودرامية المنسوبة للشخصيات في (أوبرا بثلاثة مليمات) وإعادة إدراجها في شفرة أخرى بشكل مغاير في (أوبريت ملك الشحاتين)؛ فاستعانت في تحليلها لمجموعات النماذج التمثيلية من خلال أشكال خطية تقوم فيها على طرح صيغ تأويلية مسرحية تتمفصل حول المعاني الآتية:

[أ]-: مسرحية بريخت (أوبرا بثلاثة مليمات):

- الشكل (١): وظيفة بولي عبر المثلث السيكولوجي.

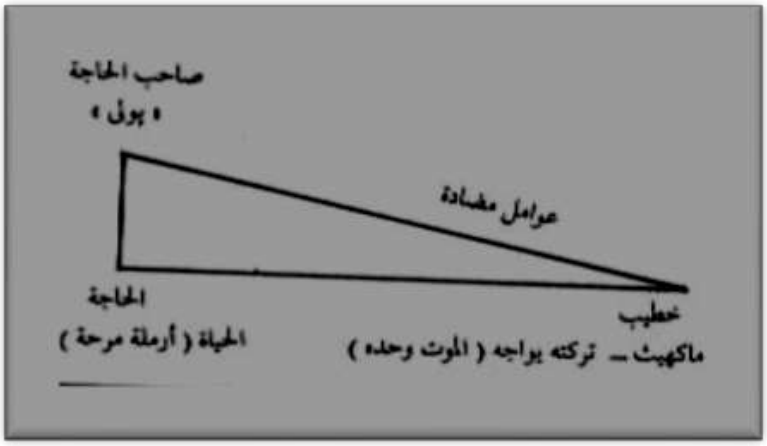
[ب]-: النماذج التمثيلية لـ: (أوبريت ملك الشحاتين):

- الشكل (٢): النموذج التمثيلي الأول من مسرحية "أوبريت ملك الشحاتين" = "صور الاستغلال المنظم".
- الشكل (٣): خطاطة البناء الدرامي في مسرحية "أوبريت ملك الشحاتين"، "بداية المواجهة".
- الشكل (٤): النموذج التمثيلي الثاني = "المواجهة وصعود ألماظ".
- الشكل (٥): النموذج التمثيلي الأخير من "أوبريت ملك الشحاتين"= "الوحدة".
- الشكل (٦): نهاية المسرحية = "إطار مفتوح".

= تحليل الأشكال الخطية:

توظَّف هدى وصفي النموذج الفاعلي الجريماسي المتعدِّد المرجعيات؛ بهدف التوصل لنتيجة مؤداها: أنَّ التجديد الحاصل على مستوى شكل المحتوى يكشف عن المضمون السيمانتيكي للنص.

[أ]-: مسرحية بريخت (أوبرابثلاثة مليمات): الشكل (١): وظيفة بولي عبر المثلث السيكولوجي[١٥٦]



- **قراءة الشكل (١):** تنطلق هدى وصفي من النص البريختي (أوبرا بثلاثة مليمات)، متخذة منه شرطًا مرجعيًّا مُحدِّدًا للعمل المُطَبَّق، والذي تفحص نقل بنيته المُشفَّرة إلى بنية أخرى متمثِّلة في (أوبريت ملك الشَّحاتين) لنجيب سرور. تُمثِّل مسرحية "أوبرا بثلاثة مليمات" أو " أوبرا القروش الثلاثة" أو "أوبرا البنسات الثلاثة" نموذجًا مبتكرًا للمسرح الملحمي الذي يُوظِّف أجهزة وتقنيات مسرحية مُصمَّمة لاستثارة الملكات الخيالية وإيقاظ الوعي النقدي للمتلقي، وشحذ المشاهد لتوقع المزيد من فن المسرح أكثر من كونه وسيلة ترفيهية[١٥٧]، عن طريق الجمع بين كونه أداة متعة وفكر في آنٍ واحد[١٥٨]، فالمسرحية تطرح العديد من التساؤلات حول العلاقة بين المجتمع والأخلاق، كما تصوِّر أشكال الاستغلال والظلم والزيف الأخلاقي في الطبقات الدنيا في المجتمع، مما يكشف عن مساوئ الطبقة البرجوازية، وفي سبيل تحقيق ذلك يستخدم بريخت وسائل ملحمية وتقنيات ميلودرامية مثل: الأغاني الرومانسية التي يتم إدخالها في المسرحية، التي تهدف بشكل أساسي إلى تكثيف وتأجيج الصراع؛ لتجعل الجمهور يتساءل عن المواقف والسلوكيات التي تم

تقديمها وكذلك مشاهد الفظاظة والعنف، والعبارات العاطفية المثيرة والملتهبة، التي تؤكِّد على استمرارية التناقض الأخلاقي والصراع المجتمعي بين الطبقة البرجوازية والطبقة البروليتارية[١٥٩]. يُقدِّم برتولت بريخت الشخصية المحورية أو البطلة الضحية – حسب البنية الميلودرامية– "بولي" كنموذج ساخر للبطلة البريئة وفقًا للمبادئ التي أسَّست لها الكلاسيكيات المسرحية في الدراما الرومانسية[١٦٠]؛ فهي تبدو فتاة فاضلة، تحاول أن تبذل جهدًا من أجل التَّمسُّك بالحب، الذي يظلُّ شيئًا لا قيمة له لدى جميع الشخصيات في المسرحية، باستثناء بولي التي تبدو الشخصية الوحيدة التي تكافح من أجل تحقيق مشاعر قيِّمة؛ لذا تحاول بولي إقناع والديها بأنَّ مكهيث ميسور الحال، لكنها سرعان ما تتحول رغبتها في الحب إلى شكل من أشكال الصفقة التجارية، فلا فائدة من الزواج إلا إذا ربحت شيئًا ماديًّا؛ ولذا تختزل بولي الحب إلى مجرد عمل، وخاصة بعد القبض على زوجها مكهيث الذي لم يهتم بالحب، وإنما يركز على إسناد أعمال قيادة عصابته إلى بولي ويشرح لها ما يجب أن تفعله، وهنا تتحول بولي إلى رئيس لعصابة مكهيث، وحينما تذهب في الصباح الباكر مرتدية ملابس الأرملة بإيعاز من أمها السيدة بيتشم Peachum لمشاهدة مكهيث في محبسه قبل أن يموت؛ فليس لديه إلا ساعة واحدة قبل إعدامه، تخبره أنَّ كل شيء يسير على ما يرام لكنها ليس لديها أموال لإنقاذه من الموت، وفي هذا المشهد تبدو بولي مراوغة ببراعة بعد أن استولت على العمل والسلطة والمال، لم يعد لديها الرغبة في الاحتفاظ بالحب والتضحية من أجله؛ فهي لم تعد عاطفية وفتاة بريئة وضحية، وإنما ارتقت بنفسها إلى مرتبة أخرى في عالم الشراكة والأموال[١٦١].

مرجعية الشكل (١):

يتضح من الشكل الأول أنَّ هدى وصفي قد اعتمدت المثلث الفاعلي الذي يبرز عددًا من العلاقات المحددة، والذي يمكن الحصول عليه من إعادة

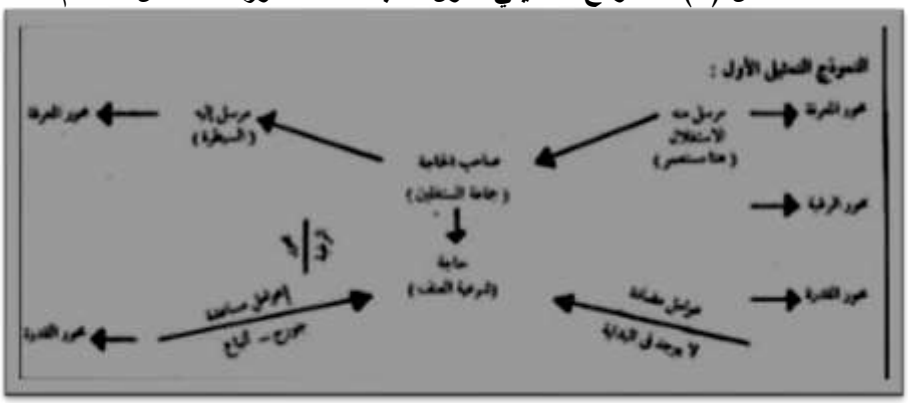
النظر في النموذج الفاعلي ليس في كونه يتشكل من ست خانات، وإنما في تمثيله لعدد من الوظائف؛ ولذا فبإمكاننا الحصول على عدد من المثلثات الفاعلية التي تؤدي أدوارًا معينة، كالمثلث النشط، والمثلث الأيديولوجي، والمثلث السيكولوجي.[١٦٢] يبيَّن الشكل (١) ترسُّمًا لدور المثلث السيكولوجي الذي"يضفي الخاصيتين الأيديولوجية والنفسية على العلاقة بين الذات الفاعلة والهدف"[١٦٣]؛ فاختيار بولي للهدف الذي تسعى لتحقيقه وهو الحصول على المال الذي يمكنها من الحياة، يتم عبر تفسيرات نفسية للشخصية المحورية بولي في المشاهد المسرحية لأوبر بثلاثة مليمات، حيث تظهر والدتها مدام بيتشم (المرسل) لإقناعها بأن ترتدي ملابس أرملة وتستعد لرؤية زوجها مكهيث قبل موته، وهنا يتبين أن هدف الحب لا يتحدد وفقًا لذوق الذات الفاعلة وإنما تُحدِّده الظروف والأوضاع الاجتماعية[١٦٤] لـ بولي، وهنا يتبين الاتحاد بين الذات الفاعلة "بولي" والهدف الذي ترغب في الوصول إليه وهو"الحياة" التي تعني الحصول على الشراكة التجارية والمال والسلطة، ضد مكهيث الذي يمثِّل العوامل المضادة والمعارضة لتحقيق الهدف؛ فقد تركته يواجه الموت بمفرده، ولم تبذل أي جهد لإعداد الأموال اللازمة لمساعدته في الهروب وإنقاذه من الموت. تُمَثِّل بولي شخصية ميلودرامية لكنها في النهاية لا تبالي بالحب ولا تتمسك به، وإنما تنتصر لرغبتها في الحصول على المال.

[ب]-: النماذج التمثيلية لـ: (أوبريت ملك الشحاتين):

تتمحور الأشكال التمثيلية حول توظيف النموذج العاملي لجريماس بوصفه واحدًا من التقنيات التي تعتمدها هدى وصفي في تقطيع النص المسرحي "أوبريت ملك الشحاتين" إلى وحدات سردية قائمة بذاتها قابلة للنمذجة والتحليل طبقًا لمعايير السيميائيات السردية التي تعتمد عملية التقطيع للنصوص السردية كآلية دقيقة ومنضبطة في تقسيم النصوص إلى مقاطع تُظهِر عاملًا أو شخصية معينة تؤثِّر على صعود الأحداث، وتنامي الصراع، والرغبة في تحقيق موضوع بعينه، وربط كل ذلك بتشكيل البرنامج السردي؛ ومن ثمَّ فإنَّ النموذج

العاملي أحد المعايير الفاعلة في تقسيم النصوص والخطابات إلى وحدات[١٦٥]. وفيما يلي قراءة لمرجعيات النماذج التمثيلية والخطاطات لنص أوبريت ملك الشحاتين:

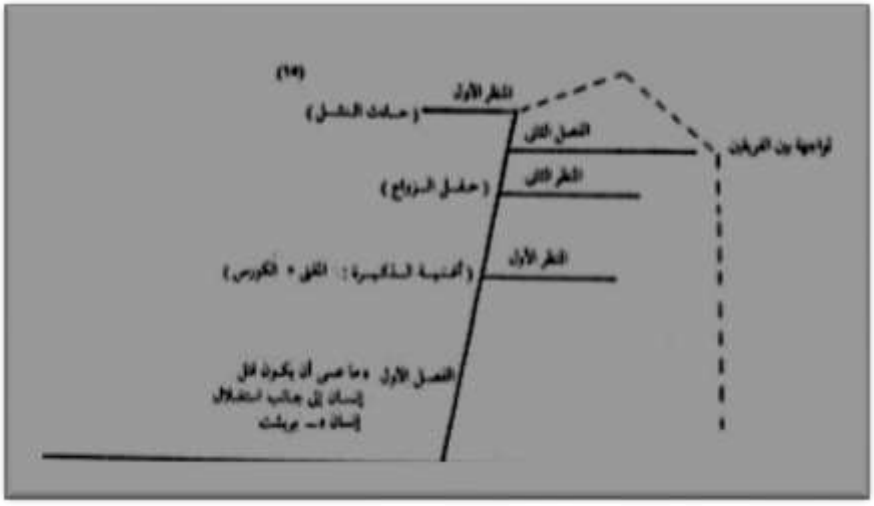
= **شكل (٢): النموذج التمثيلي الأول المجسِّد لـ " صور الاستغلال المنظم"**[١٦٦]



– **القراءة المرجعية للشكل (٢):** تُقدِّم خطاطة الشكل ثلاث ثنائيات للعوامل حسب تقسيمة جريماس الذي يقع على الوطن فالثنائية الأولى: (المرسل – المرسل إليه) فالمستعمر يمتلك معرفة الفعل، بما يحمله من قوة وتوجهات فكرية منظمة للاستغلال والإبقاء على الحالة، هو عامل (المرسل) الدافع القوي لجماعة المستغلين والمنتفعين أمثال أبو مطوة ملك الحرامية وجماعته، وأبو دراع ملك الشحاتين وزوجته نفوسة وألماظ؛ لبسط نفوذ المستعمر ومساعدته في السيطرة والتحكم في ثروات البلاد. وفي الثنائية الأساسية: الذات الفاعلة للحدث والموضوع أو الهدف أو حسب التسميات الواردة في ترسيمة هدى وصفي، تسمية (صاحب الحاجة) بديلًا للذات، وتسمية (الحاجة) بديلًا للموضوع في هذا المقطع المأخوذ من النص المسرحي، تمثِّل جماعة المستغلين (أبو مطوة، وأبو دراع ومن يعمل معهم) الذات الفاعلة للحدث التي ترغب في تحقيق الهدف وهو شرعية استخدام العنف، في الأعمال الغير قانونية كالسرقة والقتل والإجرام وغيرها من السلوكيات اللأخلاقية، أما الثنائية الثالثة المتقابلة (عوامل مساعدة، عوامل مضادة) فتتمثل في (جورج

وممثلي أتباع الاستعمار) الذين يمتلكون القدرة على الفعل، ويؤثرون كعوامل مساعدة في أفعال الذات الفاعلة (جماعة المستغلين) وتجعل الهدف (السيطرة) متاحًا؛ حيث يضغط أتباع الاستعمار بنفوذهم وقوتهم على أبي مطوة وجماعته، وأبي دراع وفرقته لتحقيق الهدف المرغوب وهو بسط النفوذ وترسيخ القوة في استمرار الاحتلال، وهنا يلزمنا أن نُميِّز غياب الفواعل المضادة مما يؤشر على اختفاء الصراع الذي يُعيق الذات عن تحقيق الهدف، وهو ما يدل على تجذُّر نفوذ المستعمر الأجنبي الذي يشجع على انتشار الفساد والرَّذيلة.

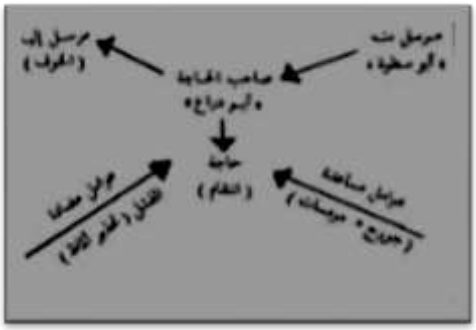
= (شكل ٣) خطاطة البناء الدرامي في مسرحية "أوبريت ملك الشحاتين"، " بداية المواجهة:[١٦٧]



– **قراءة الشكل (٣):** يُمثِّل الشكل التقاطعات المتوازية في البنية الدرامية بين "أوبرا القروش الثلاثة" لبريخت، و"أوبريت ملك الشحاتين" لنجيب سرور، في البداية، يقتبس سرور عبارة بريخت التي تقول أن استقلال الإنسان وحريته لا يتحققان في مجتمعات يقتل فيها الإنسان أخاه الإنسان، ثم يفتتح نجيب سرور المسرحية بالمنظر الأول من الفصل الأول بتوظيف مواكب أغنية

الذكيرة في صباح يوم من أيام المولد في حي شعبي بسيدنا الحسين؛ وذلك من أمام مخزن للملابس علقت عليه لافتة بعنوان: "شركة أبو دراع لشئون الكيمياء الحديثة"، وهو ما يتوازى مع المشهد الأول من الفصل الأول لأوبرا القروش الثلاثة إلا أن سرور قد وظَّف تقنية التكييف في الحوار وإضفاء الروح الشعبية على المكان، لتتلاءم مع الثقافة المصرية،[١٦٨]، ثم يبدأ المنظر الثاني من الفصل الأول لأوبريت ملك الشحاتين؛ ليصور حفل الزواج أبو مطوة ملك الحرامية من ألماظ ابنة أبو دراع ملك الشحاتين، في إسطبل بصحراء الإمام، بعد أن حمل له أتباعه اللصوص كل المستلزمات المطلوبة لتهيئة المكان وفرشه. يتماثل هذا الحدث مع مشهد زواج بولي من مكهيث في المشهد الثاني من الفصل الأول لأوبرا القروش الثلاثة [١٦٩]. يتدخل مشهد الزواج بالتأثير على تنامي الأحداث وتصاعدها لبدء المواجهة ونشوء الصراع بين أبي دراع ملك الشحاذين الذي لا يقبل بزواج ابنته ألماظ من أبي مطوة؛ ليعلن المواجهة للتخلص من أبي مطوة، وهنا تتحول الأحداث لتأخذ شكلًا تصاعديًّا، وتجعل عالم القاع يشير للواقع بكل صراعاته الطبقية.

= **(شكل ٤) النموذج التمثيلي الثاني: "المواجهة وصعود ألماظ"**[١٧٠]



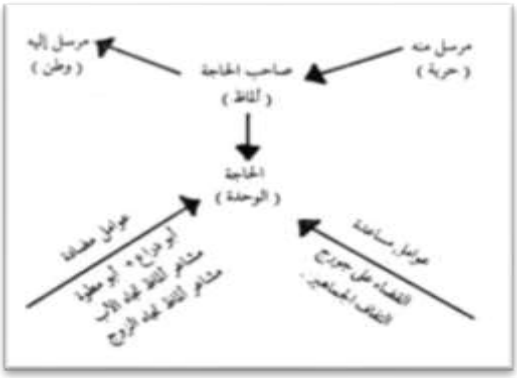
– **القراءة المرجعية للشكل (٤):** في الفصل الثاني (المنظر الأول، والثاني): يزداد الصراع في نص "أوبريت ملك الشحاتين" بين أبي دراع وأبي مطوة

وأتباع كل منهما على زعامة الشحاذين واللصوص، فلكل منهما أطماعه في السيطرة وبسط النفوذ، ومما يزيد من حدة الصراع، زواج ألماظ ابنة أبي دراع من أبي مطوة، الأمر الذي يستدعي وجود الحكمدار الإنجليزي الكابتن جورج، الذي يستغل الطرفين، ويعمل على استنزاف أموالهم وثرواتهم[١٧١]. تختصر هذه الخطاطة العاملية التحولات الاستبدالية التي تعبِّر عن الحركية وعدم الاستقرار في المواقع التركيبية، فلا يمكننا الحصول على شخصيات مُحدَّدة من بداية النص إلى نهايته في نفس المواقع بشكلٍ تركيبي ثابت لا متغير؛ وهنا تسجل الخطاطة التغير الحاصل في حركية الثنائيات العاملة: (المرسل – المرسل إليه)، يمثِّل المرسل شكلًا تشخيصيًّا للقيم، ومقياسًا لثبوتية التحولات من بداية النص المسرحي وحتى نهايته.

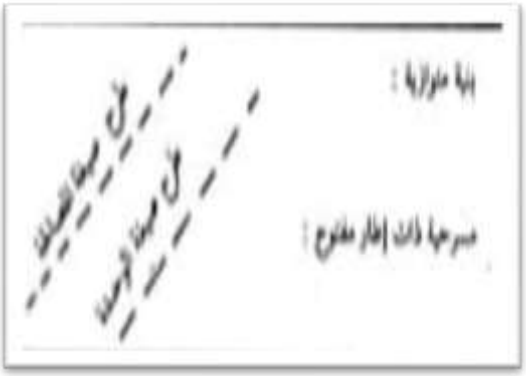
يتحدد دور المرسل (أبو مطوة) من خلال علاقته بالذات الفاعلة (أبو دراع وأتباعه)، حيث يمثل المرسل الدافع على الفعل، والذات هي المنفذة؛ ولذا فإنَّ العامل المرسل (أبو مطوة) الباعث الرئيسي لنشوب العداء مع الذات الفاعلة (أبي دراع)، حيث تزوج من ابنته ألماظ، وهجم على أتباعه وسرق كل ما جمعوه من الشحاتة والتسول، بهدف بث الرعب والخوف والقلق؛ كي يقبل أبو دراع وأتباعه من الشحاتين بالانضمام والعمل تحت رئاسة أبي مطوة؛ مما أثار غضب أبي دراع، وخطَّط للانتقام من أبي مطوة بالتحالف مع جورج الانجليزي ومساعديه؛ ولذلك فإنَّ المستفيد الأساسي من هذه الصراعات بين القوى (أبو دراع) و(أبو مطوة) هو المستعمر. أما الذات الفاعلة (أبو دراع وأتباعه) تشكل نقطة إرسال جديدة تدخل من خلالها في علاقة مع الموضوع (الهدف) وهوالرغبة من (الانتقام من أبي مطوة)، ويمكن تفسير هذه الرغبة نتيجة لتداخل العلاقات الاجتماعية ورفض أبي دراع لزعامة أبي مطوة[١٧٢]؛ مما ينبئ بصراع القوى الاجتماعية من أجل السيطرة وبسط النفوذ، الأمر الذي يفسِّر الدوافع وراء الرغبة الكامنة حسب جريماس[١٧٣]، وفي الصنف الثالث (المساعد– المعارض) نجد أن هذه الثنائية متضمنة عند جريماس داخل علاقة

الصراع[١٧٤]، فـ (الذات الفاعلة) أبودراع الذي يرفض الانضمام بأتباعه إلى أبي مطوة والعمل تحت إمرته؛ فيُخطِّط للتخلُّص من أبي مطوة، وفي سبيل تحقيق غايته يستعين بعناصر تساعده على الوصول لهدفه؛ فيرسل أحد أتباعه للكابتن جورج الحكمدار الإنجليزي ليدفع له الكثير من الأموال لاستمالته إلى جانبه ضد أبي مطوة، ولكن في ذات الوقت توجد عناصر مضادة تتصارع من أجل إعاقة الذات الفاعلة، ويبدو الصراع وكأنه حالة تصادم ومواجهة بين الفاعلين المساعد والمعارض حول تحقيق الهدف وهو القضاء على أبي مطوة، ويتمثل المعارض في ألماظ زوجة أبي مطوة التي تظهر فاعليتها في عملية الحدث الدرامي، لتتحول من ذات معارضة إلى ذات فاعلة لديها الرغبة في تحقيق هدفها على الاتجاه المضاد، فتعمل على تحذير زوجها من القبض عليه، الذي يفر هاربًا من قصره، ويوصي أبو مطوة ألماظ بالحذر من بعض رجاله، ويسند إليها إدراة أعمال اللصوصيَّة، ليتحول الحدث الدرامي ويتنامى تصاعديًّا فترتقي ألماظ والموميسات من عالم القاع إلى القمة، حيث تعتلي ألماظ دور البطولة ورئاسة العصابة، وتمارس دور السيطرة واتخاذ القرار، ويختفي أبي مطوة في نهاية الفصل الثاني؛ وبذلك فإنَّنا أمام رغبتيْن: سهم في اتجاه الرغبة، وآخر نقيض للرغبة:

الرغبة الأولى للذات: (أبو دراع) ⟵ الانتقام، نقيض الرغبة: الذات المضادة [١٧٥] (ألماظ) ⟵ فشل الانتقام، وهو ما يفسِّر الصراع بين القوى المجتمعية من أجل الصعود والنفوذ والسيطرة.



= (شكل ٥): النموذج التمثيلي الأخير من مسرحية "أوبريت ملك الشحاتين" "الوحدة"[١٧٦]:



= الشكل (٦): نهاية المسرحية = "إطار مفتوح"[١٧٧]:

– **القراءة المرجعية للشكل (٥)، (٦):** يشتغل النموذج العاملي على عملية بنية تركيبية تسمح بالمواقع الاستبدالية بين الفاعل وغيره، فمن الممكن تمييز إحلالات وإبدالات لفاعل في موضع فاعل آخر، وهو ما نلمحه من خلال التغير الحاصل في الذوات الفاعلة عبر فصول ومناظر (أوبريت ملك الشحاتين) في الفصل الثالث؛ فالعامل المرسل (الحرية) يحفِّز الذات الفاعلة لتحقيق الوحدة المرجوة، من أجل المرسل إليه (الوطن)، وهنا تتحول ألماظ في المنظر الرابع من الفصل الثالث[١٧٨] إلى ذات فاعلة محورية يتمحور حول رغباتها الأحداث أي النموذج الفاعلي، وهي ما نطلق عليها الجملة الفاعلية في

النص؛ لأن امتلاكها لإيجابية الرغبة يجعلها تتخطى العقبات فتوجه النص في مسارات بعينها، وهو ما سنلحظه في الشخصية المحورية (ألماظ) التي تتدخل وتجمع (عوامل مساعدة) أتباع أبي دراع وأبي مطوة من الشحاذين واللصوص للرغبة في تحقيق الوحدة، لتخلص أباها وزوجها من قبضة جورج ممثل الاحتلال الأجنبي؛ وتنجح في تحرير أبيها وزوجها من السجن، وتسيطر على زمام الأحداث؛ فتضع الحكمدار الإنجليزي وأعوانه المحتلين في السجن، وفي خطوة لمجابهة الأعداء تطلب من أبيها وزوجها أن يتحدا ولكنهما يرفضان الوحدة ويقبلان بالمصالحة من أجل الاحتفاظ بالزعامة، ولذا فالعوامل المضادة تتمثل في أبيها وزوجها اللذين يعيقان تحقيق الوحدة من أجل القضاء على المحتل وتحرير الوطن، لتصل المسرحية إلى نهاية مفتوحة، حيث تخرج ألماظ لتسأل الجماهير عن آرائهم في الحكم على الأب والزوج وتطلب منهم المساعدة والمساندة، وهو ما جعل نجيب سرور يخطو خطوة نحو كسر الجدار الرابع تأثُّرًا بقواعد المسرح الملحمي عند بريخت [١٧٩]، فيسند الأمر للجمهور ليقول كلمته ويدلي برأيه في الحكم على أبي دراع وأبي مطوة[١٨٠].

ثانيًا: المستوى الخطابي: تستكمل هدى وصفي القراءة السيميائية بمفاهيم جريماس لاستنطاق مستويات التنظيم الدلالي، من خلال توظيف المستوى السردي المحدد للقواعد المتحكمة في البنية السردية، والمستوى الخطابي الذي يسمح بانتقال وتحول القوالب الدلالية عبر النصوص المختلفة. في خطوة لفحص نقل البنى المشفَّرَة بين بريخت ونجيب سرور، وإثبات إمكانية استحداث الأبنية في الشكل الميلودرامي، ويمكن للدراسة أن تُميِّز مرجعيات تحليل البنية الخطابية في التصورات الآتية:

– **التصور الأوَّل:** الانتقال من المستوى السردي الذي ينظم الأدوار العاملية الذي ترسَّمت من خلاله تحليل النموذج العاملي الذي يستعيد استبداليًّا كل التحولات الممكنة لأدوار الشخصيات، ومواقعها وقوة فاعلياتها، وطبيعة العلاقات الماثلة بينها، في خطوة للكشف عن مسارات المعنى التي تولد

الخطاب، إلى دراسة المستوى الخطابي المعني بالتشكلات الخطابية (الموتيفات والتيمات) التي تمثِّل شكل المضمون في الخطاب؛ في خطوة لامتثال الدور العاملي للدور التيمي بما يسمح بالانتقال من البنية السردية للبنية الخطابية مع الأخذ في الاعتبار أن النموذج العاملي يحتكم إلى القواعد السردية في توزيع الأدوار، بينما المستوى الثاني يستند في تشكلات الخطاب إلى التصورات الثقافية في المحيط الجماعي؛ ولذا فإننا نحتكم إلى رصيد من الخلفيات الثقافية للموتيفات والتيمات التي تسهم بشكل كبير في التشكلات الدلالية للعالم عبر الاستعمالات والتوظيفات الأصيلة للاتجاهات المختلفة التي لم يلتفت إليها[١٨١]. فإذا كانت البنية السردية هي خصائص للخيال البشري في عموميَّته، فالتشكلات الخطابية التي تشمل القوالب الدلالية أو(الموتيفات)، والموضوعات أو (التيمات): تستند لخلفيات وطرق تحليلية تُفَسَّر في إطار الحقول الدلالية والمجموعات الثقافية[١٨٢].

– **التصور الثاني:** تقدِّم تحليلًا للتنظيم البنيوي للخطاب، باعتباره الشكل المُنظِّم للمضمون في الخطاب الميلودرامي، الذي يتجلى بفضل تتابع التشكلات الخطابية المتمثِّلة في (الموتيفات، التيمات)، ولذا فإنَّ الوصف التحليلي للتشكلات الخطابية (الموتيفات، التيمات) المكونة للخطاب تستدعي إسناد الأدوار الموضوعية (التيمات) إلى أدوار العاملين، بما يسهم في تشكيل المرحلة الانتقالية من البنى السردية إلى البنى الخطابية[١٨٣].

تأسيسًا على هذين التصوريْن، تُظْهِر هدى وصفي التيمة التي تتناثر وتتجسد في سياقات متعددة، في النص المسرحي (ملك الشحاتين) بأنها تيمة الخطيئة التي تتحول في اتجاه البطولة من أجل اكتشاف الهوية الجماعيَّة، ويمكن إسنادها إلى ذات معيَّنة منجزة تتمثل في ألماظ الشخصية المحورية التي تستند إلى الثقافة الشعبية، وتحكمها علاقة احترام وخضوع لزوجها (أبي مطوة) وأبيها (أبي دراع)، وتبذل قصارى جهدها من أجل الوحدة والتضامن ولم الشمل وتحرير الوطن من اغتصاب المحتل الأجنبي[١٨٤]، والتيمة الموازية في

النص البريختي (أوبرا بثلاثة مليمات) المتحكمة في حركية الإنتاج الدلالي نحو تحويل الخطيئة من القاع إلى البطولة كحل فردي عند البطلة الرومانسية (بولي)[١٨٥]، التي لا تبالي بإعدام زوجها ماكي السكين (مكهيث) وتستعد لما ينتظرها من مكاسب مادية.

على هذا الأساس إذا كان الشكل الميلودرامي القديم حسب مرجعية النماذج الواردة في خطاطة الشكل في المبحث الأول من هذه الدراسة، يعتمد على الحدث الذي يعبر عن تنويعات ظلم الأبرياء واضطهادهم، والأشخاص النمطية التي لا تصور أية أبعاد ظاهرية، أو سيكولوجية؛ فهي تؤدي الأدوار المطلوبة منها في إطار صراع بسيط تحكمه القيم والعادات التي تنصر الخير دائمًا على الشر، والمفاجآت التي تحدث لإنقاذ المظلوم أو كشف أسرار معينة، تجعل الحبكة تتحرك سريعًا، لتصل للنهاية السعيدة بعد معاقبة الأشرار ومكافأة الأخيار[١٨٦]؛ فإنَّ إجراءات إعادة الكتابة بين النصيْن البريختي والسروري أظهرت ما استحدثته أوبريت ملك الشحاتين من أبنية تجديدية على مستوى:

– **تعديل الحبكة:** لم يجعل سرور حفل زواج أبي مطوة من ألماظ، وشدة المواجهة بين أبي دراع وأبي مطوة، هي الحبكة الرئيسية، ولكنه اعتبرها حبكة ثانوية، وتحوَّل إلى الحدث الذي تصعد من خلاله الشخصية المحورية ألماظ مع المومسات من عالم القاع إلى عالم القمة لتأخذ دور الزعامة، لتتحول البطولة إلى حلٍّ جماعي. (الوحدة من أجل القضاء على المحتل، وحرية الوطن).

إنَّ التغيير في بنية الحبكة من أهم التقنيات الشكلية التي تعبر عن الفكر التجديدي عند بريخت الذي تجاوز به قواعد المسرح الأرسطي التقليدي؛ فالحبكة في أوبرا القروش الثلاثة اعتمدت على تقنيات المسرح الملحمي التي تجعل الشكل تعبيرًا عن المضمون، إنَّ فكرة النص البريختي تتمثل في التعبير عن المتناقضات المجتمعية، ونقد المجتمع البرجوازي الذي يعيش فيه الإنسان منشغلًا بنفسه ولا يفكر إلَّا في منافعه ومكاسبه على حساب الآخرين، فلم يعد

هناك مكان للحب في أجواء النفاق والمصالح التجارية ومكاسب المال والنفوذ[١٨٧]، فأراد بريخت تعرية الطبقة البرجوازية من خلال شخصية قاطع الطريق مكهيث الذي يصور مظاهر البرجوازية البارزة، وهو في نظر النساء شخص في مركز ذي مكانة، وكي يبقى المتلقي في حيز التركيز حول الفكرة الرئيسية التي تتبني على أسسها الحبكة الدرامية، يفتتح بريخت المسرحية بالمغني الذي يصف حي سوهو حيث يقطن الشحاذون والسراق والمومسات بريشت[١٨٨]، ومن الواضح أن الأغاني لا ترتبط عند بريخت بالحبكة من حيث الشكل حسب المفهوم الأرسطي وإنما تعمل على التغريب وإبراز المضمون الفكري الذي يعمل على مخاطبة عقل المتلقي[١٨٩] دون إدماجه عاطفيًّا في الأحداث التي تتوالى بعد زواج مكهيث من بولي ابنة بيتشم، ليشتد الصراع الذي يكشف عن رفض بيتشم للزواج حرصًا على مصالحه ونفوذه، فهو لا يرضى بالتنازل عن رئاسة الشحاذين في مملكة سوهو التي يتنازع رئاستها مع مكهيث، وتتأزم العقدة، ليفكر بيتشم في الانتقام والتخلص من مكهيث، وتسليمه لرجال الشرطة، وحينما يوضع في السجن، تحضر بولي لتسهم في سريان الأحداث التي تباغت الجمهور بموقفها السلبي اللامنطقي وتخليها عن مكهيث من أجل المال، وتبرهن على ارتباط الحب بالموقف النفعي وبدون ذلك يصبح الحب عبثًا، وفي نهاية الأمر لايحكم عليه بأي عقوبة، وينتهي الأمر بالعفو الملكي والمصالحة وعودة الاثنين ليقتسما الحكم على مملكة اللصوص والشحاذين والمومسات؛ ليصدم بريخت المتلقي بغرائبية النهاية غير المتوقعة؛ فلم يعاقب المذنب، ولم تنته الجريمة، وهنا يربط بريخت بين البرجوازية المتمثلة في مكهيث وبين فساد المجتمعات. إن بريخت يطلب من المتلقي القيام بتبادل الأفكار وفهم المستلزمات الخفية للأحداث غير المتوقعة في خطابه المسرحي.

– **البطل الإشكالي بولي**[١٩٠] التي تمثل شكلًا متناقضًا بين عالم يغمره الحب الذي عرفته من قراءتها للكتب وعالم السوقية والرذيلة الذي تنتمي إليه[١٩١]، إنها تعبر عن الصراع الطبقي بين المجتمعات البرجوازية

والبروليتارية، وتصور البطلة الضحية التي تعاني من عدم الاستقرار النفسي، نتيجة الاصطدام بالصراع بين أبيها بيتشم وزوجها ماكي السكين (مكهيث)، ولكنها سرعان ما تتخلى في النهاية عن الحب وتتمسك بالمال، فيتحول الحب إلى نبذ لأخلاقي في مجتمع الصراع بين الطبقات، أمَّا ألماظ الشخصية المحورية في أوبريت ملك الشحاتين، وليدة المجتمعات المتمسكة بالثقافة الشعبية[١٩٢]، فتحكمها قيم الارتباط والاحترام لأبيها والوفاء لزوجها، وتبذل جهدًا في طريقها للقمة المؤهلة للحل الجماعي والوحدة من أجل تحرير الوطن.

– **الصراع الاجتماعي:** يتشكل الصراع الأساسي في "أوبرا بثلاثة مليمات" بين البطل مكهيث (Macheath) زعيم اللصوصية، وبيتشم (Peachum) المتحكم في جميع المتسولين، وبالتالي فإنَّ زواج مكهيث من ابنة بيتشم يُجسِّد رغبة مكهيث في إزاحة بيتشم عن مركزية السيطرة والتحكم في مملكة المتسولين[١٩٣]. وعلى التوازي يحتدم الصراع الاجتماعي في نص "أوبريت ملك الشحاتين" بين أبي دراع وأبي مطوة وأتباع كل منهما على زعامة الشحاذين واللصوص، فكلاهما طامع في السيطرة وبسط النفوذ، يزيد من حدة الصراع، زواج ألماظ ابنة أبي دراع من أبي مطوة، الأمر الذي يستدعي وجود الحكمدار الإنجليزي الكابتن جورج، الذي يستغل الطرفين، ويعمل على استنزاف أموالهما وثرواتهما، ويشتد الصراع ويتأزم بعد القبض على أبي مطوة ثم الإمساك بـ أبي دراع ووضعهما في السجن، فما يشغل جورج الإنجليزي، هو أخذ المال والثروات، ومع استمرارية الصراع تتدخل ألماظ وتجمع أتباع أبي دراع وأتباع أبي مطوة من الشحاذين واللصوص لتخلص أباها وزوجها من قبضة جورج ممثل الاحتلال الأجنبي؛ وتعلن الوحدة[١٩٤].

– **نهاية أوبرا بثلاثة مليمات:** يقدم بريخت نهاية المسرحية لترسم صورة المجتمع البرجوازي، بوصول رسول الملكة راكبًا فرسًا ليعلن العفو الملكي عن مكهيث، مما يشير إلى البرجوازية التي تشهد العالم مشخَّصًا أمامها[١٩٥]. أمَّا نجيب سرور فيصوغ نهاية مفتوحة لأوبريت ملك الشحاتين حيث تشحذ

ألماظ الهمم وتجمع مجموعات من الشحاتين واللصوص، للهجوم على السجن وتخليص أبيها وزوجها وتقبض على أتباع الاستعمار، وتنتهي المسرحية نهاية مفتوحة، بطرح صيغتي الوحدة بين الطرفين في طرف واحد ضد المحتل، أو المصالحة التي تعني وجود طرفين لكل منهما مصالحه ونفوذه، وترفض ألماظ التصالح وتطلب الوحدة، وتوجه السؤال للجماهير، وتطلب الإجابة[١٩٦].

إنَّ اختلاف القوالب الدلالية وتباينها أثناء عملية التحويل من النص البريختي إلى النص السروري، طبع أوبريت ملك الشحاتين بالذوق الثقافي المحلي، مع الاحتفاظ بالمرجعية البريختية، وهو ما أثبتته هدى وصفي من أهمية التجديد على مستوى الشكل المُحدِّد للمضمون، بما يضمن استمرار الشكل الميلودرامي وتأهيله لاستقبال الصيغة المسرحية المناسبة للتعبير عن متطلبات عملية التلقي.

الخاتمة

نتائج البحث:

أوضحت الدراسة أهمية المرجعيَّات الثقافية في تأويل خطاب الحداثة الميلودرامية وفي توجيه الوعي الثقافي في مجال المسرح العربي والمصري عند هدى وصفي، وتمثَّل ذلك فيما يلي:

١- أثبتت الدراسة أنَّ الخطاب النقدي الميلودرامي، وغيره من خطابات التأويل السيميائي للنصوص في حقل النقد المسرحي المصري المنشورة بأعداد مجلة فصول في الثمانينيات، تكشف عن الدراية المُعمَّقة بالأصول المعرفية والخلفيات الفكرية والفلسفية لنظريات الأنواع الأدبية عبر عصور الفن، واتجاهات النقد الحديث ومدارسه وتصوراته ومفاهيمه النظرية وإجراءاته التطبيقية؛ مما يسهم في التأريخ المعرفي لتلقي النظريات السيميائية السردية في الساحة الثقافية المصرية منذ العقد الثامن من القرن العشرين؛ بهدف النهوض بالمسرح المصري وتقديم صياغات تجديدية في الأشكال.

٢- اتَّسمت صياغة الناقدة لخطابها الحداثي بمواصفات العلمية التي تضمن الانتشار والثبات في المحيط الثقافي؛ فمارست الضغط الأسلوبي على التسمية التخصصية الرئيسة "ميلودراما" بواسطة سلسلة من امتدادات المفهوم في علاقته بمرجعيات متعددة تتمثَّل في الثقافة الشعبية المحلية، والمسرح الإقليمي ومسارح العاصمة، وتاريخ المسرح الأوربي منذ ١٧٨٢ مع ظهور مسرحية "اللصوص" لشيللر، وتصورات روسو للميلودراما الاجتماعية، وكتابات ميلودراما الطبقة الوسطى لدى المسرحي الألماني كوتزيبيو، والميلودراما البرجوازية عند الفرنسي بيكسر يكور، ومسرح بريشت الملحمي، وتوظيفات جان كوكتو وجان آنوى وجان جيرودو للأساطير اليونانيَّة بشكل ميلودرامي، وإسهامات أونيل، وتطوير يونسكو لآليات الكتابة، وإريك بنتلى الذي أثبت أن التراجيديا في حقيقتها ميلودراما واضحة.

٣- أسهم التنوع المرجعي المتعدد ما بين مرجعيات تراثية، وفكرية تتمثل في فلسفات تاريخ الفن، ومرجعيات المدارس النقدية الحديثة، واتجاهات الحداثة الغربية وتأثيراتها على تجديد الصنوف الإبداعية، وكذلك المسرح التجريبي العالمي، والممارسات المسرحية العربية، في توسعة الرؤية النقدية التجديدية عند هدى وصفي التي تمزج فيها بين المتأصل من ثقافتنا المحلية، والتجارب الحداثية، بما يفتح آفاقًا أخرى لإنتاج أشكال جديدة تتطور حسب ما يمكن أن يُقدِّمه الخطاب النقدي للأنواع الأدبية.

٤- تفاعلت الناقدة مع المرجعيات الثقافية المتمثلة في جدليَّة العلاقة بين الشكل والمضمون في الفكر الأرسطي، وتصورات جوته وشيلر، والفلسفة الهيجلية، ومقولات بندتوكروتشه، وإميل شتايجر، والفكر اللوكاتشي، وتصورات ولتر بنجامين، وحداثة أدورنو، في التوجيه المنهجي للتأويلات النظرية والتطبيقية لقراءة الشكل الميلودرامي، وفي التلاقي المرجعي بين حداثة الشكل الأدبي من ناحية والتجديد في المسرح الملحمي أهم التجارب العالمية في المسرح عند بريخت، وآليات تحول الأبنية الميلودرامية

وإدراجها في النموذج المحلي عند نجيب سرور، بشكل ينهض بالخطاب المسرحي ويجعله في مركزية التلقي العربي من ناحية أخرى.

٥- وظَّفت الناقدة في القراءة النظرية، منهج النقد السوسيولوجي الذي يكشف عن القوى الاجتماعية والبنى الأيديولوجية التي تتواجد من خلال الصراعات الطبقية بين عالم الأثرياء والفقراء والتعارضات المانوية بين الخير والشر في النموذج الميلودرامي، بهدف التأطير المفاهيمي للنوع الأدبي (الميلودراما) في تجليات المسرح الأوروبي والمصري.

٦- أبانت الدراسة عن مرجعيات تضمينيَّة لم تُشِر إليها الناقدة، تتجلى في التَّمثُّلات المرجعيَّة لقراءة المسرح عند أَن أوبر سفيلد، وعلاقة الأدب بالوظيفة الاجتماعية عند مدام دي ستايل، و رصد العلاقة بين النص الأدبي والمرجعية الاجتماعية عند هيبوليت تين، والتفسير الاجتماعي للرواية عند هيجل، وتحديد الشكل الروائي بالمتغير المجتمعي عند جورج لوكاتش، ومفاهيم الطبقة الاجتماعية في الفكر الماركسي، ومبادئ الوعي الجماعي عند دوركهايم.

٧- استندت هدى وصفي إلى إجراءات السيميائية السردية الجريماسية التي تُعنى بالكشف عن المعنى؛ كونها أقرب المقاربات لإدراك النصوص المسرحية التي تصور الواقع، وتعيد إنتاجه؛ فقدمت أشكالًا تخطيطية حديثة متمثلة في مقاطع النماذج التمثيلية التي تستخدم النظام الفاعلي والأدوار العاملية في النص المسرحي (أوبرا أوبريت ملك الشحاتين)، كثفت فيها مضامين الخطاب النقدي المسرحي ومرجعياته وقدمت قراءة تطبيقية معمَّقة من خلال الكشف عن عمليات إعادة الكتابة المسرحية وتحويل بنى مشفرة في أصولها الأجنبية لدى بريخت إلى بنيات موازية ذات أنماط واضحة عند نجيب سرور في المسرح العربي (الميلودرامي المصري).

٨- يكشف البحث عن إمكانية التماثل بين المرجعيات والممارسة النقدية؛ حيث تمثل مرجعية الإجراءات التحليلية لإعادة الكتابة بين نصوص "أوبرا بثلاثة مليمات" لبريخت، و"أوبريت ملك الشحاتين" لنجيب سرور، ممارسة

تطبيقية لنظرية السيميائية السردية، وأنَّ استدعاء إجراءات المنهج السيميائي في القراءة المحايثة للنصوص هو تأويل للنظرية السيميائية؛ يثبت قدرة هدى وصفي على متابعة المنهج النظري، ويكشف عن مردوديته ومحدوديته داخل سياق البنية الميلودرامية للنصوص التطبيقية المختارة، في "أوبرا بثلاثة مليمات" ، و"أوبريت ملك الشحاتين".

٩- أظهرت القراءة السيميائية للبنية الخطابية بين بريخت ونجيب سرور عدة تأويلات، الأول: تفتيت الأدوار الميلودرامية المنسوبة للشخصيات (مكهيث، بيتشم، سليا بيتشم زوجه، بولي بيتشم، براون، لوسي ابنة براون، عصابة مكهيث، شحاذون) في البنية المشفرة لـ (أوبرا بثلاثة مليمات)، وإعادة إدراجها بشكل يأخذ طابعًا ثقافيًّا محليًّا في بنية (أوبريت ملك الشحاتين)، لتصبح: (أبو مطوة، أبو دراع، نفوسة زوج أبو دراع، ألماظ ابنة أبو دراع، الكابتن جورج الحكمدار الإنجليزي، عصابة أبو مطوة، شحاذون). الثاني: فسَّرت إجراءات تحويل القوالب الدلالية بين النصيْن البريختي والسروري ما استحدثته أوبريت ملك الشحاتين من أبنية ميلودرامية مقارنةً بالنموذج الميلودرامي القديم، على مستوى البطل الإشكالي المتناقض: (بولي/ ألماظ)، والصراع الاجتماعي بين طبقة البرجوازية والبروليتاريا عند بريخت، وبين أطماع أبي مطوة وأبي دراع من أجل المال والنفوذ والسيطرة عند نجيب سرور، وتعديل مركز الحبكة، ونهاية "أوبرا بثلاثة مليمات" التي تصوِّر المجتمع البرجوازي، بخلاف النهاية المفتوحة أمام الجمهور صاحب الكلمة في " أوبريت ملك الشحاتين". ثالثًا: وفي الأخير أثبت البحث تحقق الهدف العلمي لخطاب حداثة الميلودراما في إسقاط خلفيات ثقافية تجديدية، لدفع عجلة المسرح العربي ناحية العالمية بفضل التأويلات النقدية المسرحية لأبنية النصوص الميلودرامية الغنائية والاجتماعية، وما تستحدثه أبنية النصوص الميلودرامية المعادة كتابتها عن مرجعيات تجريبية عالمية في الكتابة المسرحية.

هوامش البحث:

(١) للمزيد في العلاقة بين المرجع – (موضوع العالم)–، والخطابات، راجع:
Comceição (Manuel célio), Concepts termes et réformulation, P.61,62.

(٢) مصطلح النقد الشارح "Metacriticism" حسب ترجمة جابرعصفور، هو المقابل العربي للمصطلح الفرنسي: "Métacritique" الذي وضعه الناقد الفرنسي تودوروف في مؤلَّفه "نقد النقد، رواية تعلَّم" ويقصد به: التعرُّف إلى الأفكار والخلفيات الثقافية وتحليل التيارات الإيديولوجية التي تصدر عنها الكتابات الأدبية والنقدية في القرن العشرين، والتعليق عليها. راجع في مفهوم النقد الشارح، عصفور، جابر، نظريات معاصرة، ص: ٢٧١، ٢٧٢، وراجع أيضًا، تودوروف، تزفيتان "نقد النقد" رواية تعلَّم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة، ليليان سويدان، ص:٧، ١٦، ١٧.

(3) Comceição (Manuel célio), Concepts termes et réformulation, P.20,22.

(٤) راجع في وحدات التسمية التخصصية المركبة، حميدة، مصطفى، نظام الارتباط والربط فى اللغة العربية، ص١٦١–١٦٣، وراجع أيضًا، Roman (André), Grammaire de l'arabe, P90.

(5) Mounin (George), dictionnaire de la linguistique, p. 284,285.

(٦) بعلبكي، رمزي. منير، معجم المصطلحات اللغوية، إنكليزي، فرنسي، عربي، ص: ٤٢٢.

(7) Tamine (Joëlle Gardes), Hubert(Marie-Claude), dictionnaire de critique littéraire, P.178,179.

(8) Ibid, P. 178,179.

(9) Mounin (George), dictionnaire de la linguistique, p. 284.
وراجع أيضًا في مفهوم الإحالة أو المرجعية ودورها في الخطاب ريكور، بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة، سعيد، الغانمي، ص: ١٤، ٣٩، ٦٧.

(١٠)المنجد في اللغة، ص: ٧١.

(11) Le robert illustré d'aujourd'hui en couleur, p. 363.

(١٢)راجع في تعريف الثقافة حسب المدارس والمسارات الفكرية المختلفة، بن نبي، مالك، مشكلة الثقافة، ٢٩– ٣١.

(١٣) راجع في تعريف الثقافة عند إدوارد تايلور، جلبي، علي عبد الرزاق وآخرون، علم الاجتماع الثقافي، ص: ٢١، وراجع أيضًا، شرف الدين، هايل، إدوارد تايلور والثقافة البدائية، الرابط: https://elaph.com/Web/Culture/2020/09/1306018.html

(١٤)إبرير، بشير، ١- سبتمبر ٢٠٠٣، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، علامات في النقد/ النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج١٣، ج٤٩، ص: ٥٩٢- ٥٩٣. الرابط:

http://search.mandumah.com/ Record/٢٠٩٤٥٧

(١٥) المرجع السابق، ص: ٥٩٨.

(١٦) راجع، وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي- فرنسي- عربي، ص: ٢٥٨.

(١٧) راجع في مفهوم التأويل، دندوقة، فوزية، يناير ٢٠٠٩، التأويل وتعدد المعنى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)، ع٤، يناير ٢٠٠٩، ص، ١١٤، ١١٥. الرابط: http://search.mandumah.com/ Record/٤٩٣٢٢٩

(١٨)ميلز، سارة، الخطاب، ترجمة، عبد الوهاب علُّوب، ص: ١٣- ١٥.

(19) Tamine (Joëlle Gardes), Huber (Marie-Claude), dictionnaire de critique littéraire, P.61.

(٢٠)مانغونو، دومينيك، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ص: ٤٠، وراجع أيضًا، بعلبكي، رمزي. منير، معجم المصطلحات اللغوية، إنكليزي، فرنسي، عربي، ص: ١٥٣، وأيضًا، سارة، ميلز، الخطاب، ترجمة، عبد الوهاب علُّوب، ص: ١٣-١٧.

(٢١) مانغونو، دومينيك، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ص: ٤٠.

(٢٢) المرجع السابق، ص: ٣٨- ٤٠.

(٢٣)المرجع نفسه، ص: ٩، ١٠، ١١، وراجع أيضًا، دليو، فضيل، ٢٠١٩، منهج تحليل الخطاب: تعدد مفهومي وإجرائي، المجلة الجزائرية للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد الخامس، ص ٣٢-٣٣. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/107478

(٢٤)ميلز سارة، الخطاب، ترجمة، عبد الوهاب علُّوب، ص: ١٧٠- ١٧٢.

(٢٥)راجع في مفهوم الصيغة النقدية، وأثرها في الخطاب النقدي، أحمد، سامي. سليمان، آفاق الخطاب النقدي، دراسات في نقد النقد المسرحي العربي، ص: ١٤٠.

(٢٦)يتمثل الدور المهم الذي قامت به "هدى وصفي" في إدارتها لمسرح الهناجر على وجه الخصوص؛ حيث قدَّمت من خلاله العديد من التجارب المسرحية الجديدة، وورش التجريب المسرحي التي تمنح الفنان القدرة على التجريب، والاختلاف في طرق العرض بما يتلاءم مع مسايرة الذائقة المحلية للتلقي، ومن ناحية أخرى، أسَّست الناقدة لإدخال التيارات المسرحية الجديدة من خلال مشروع الورش المسرحية مع الاستعانة بالخبراء العالميين في جميع مجالات العمل المسرحي، بهدف خلق الحوار مع الثقافات المختلفة، والانفتاح على التجارب المسرحية الغربية، وخلق جمهور من متذوقي الأعمال المسرحية يستمتع فيما يشاهده ويفكر فيه. راجع في ذلك: وصفي، هدى، يناير ١٩٩٥، التجريب في المسرح المصري، مجلة فصول، العدد١،، ص: ١١٢– ١١٤، وراجع أيضًا، وصفي، هدى، يونيه ١٩٩٧، الهناجر، ورشة التجريب المسرحي، مجلة الهلال، جزء خاص، ص: ٦٨– ٧٠.

(٢٧) قدَّمت "هدى وصفي" ما يقرب من إحدى وعشرين مقالة وتجربة نقدية تذكر الدراسة بعضًا منها، وصفي، هدى، أكتوبر ١٩٨٠، نظرية الإبداع الفني، عرض لمضمون العدد الأخير من مجلة الإبداع الفني، مجلة فصول، العدد١، وأيضًا، وصفي، هدى، يناير ١٩٨١، الشحاذ دراسة نفسبنيوية، مجلة فصول، العدد٢، وأيضًا، وصفي، هدى، أبريل، ١٩٨١، تجربة نقدية، تحليل سيميولوجي لمسرحية الأستاذ، مجلة فصول، العدد٣، وأيضًا، وصفي، هدى، ١ أبريل ١٩٨١، الدوريات الفرنسية، مجلة فصول، العدد٣، وأيضًا، وصفي، هدى، يوليو ١٩٨١،عرض الدوريات الفرنسية، مجلة فصول، العدد ٢، وأيضًا، وصفي، هدى، يونيو، ١٩٨٢، تجربة نقدية، قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور، مجلة فصول، العدد١، وأيضًا، وصفي، هدى، ديسمبر١٩٨٣، المشروع الفكري وأسطورة أوديب قراءة في فكر طه حسين ١٨٨٩– ١٩٧٣، مجلة فصول، العدد١، وأيضًا، وصفي، هدى، ١٩٨٩، جاك لي جوف: " في العصور الوسطى: زمن الكنيسة وزمن التاجر"، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، ع٩، وأيضًا، وصفي، هدى، أبريل ١٩٩٢، حوار ونصوص: مع فيليب هامون، مجلة فصول، العدد ١، وأيضًا،

وصفي، هدى، ١أبريل ١٩٩٣، حوار مع الفنان البولندي: "يوزيف شاينا"، مجلة فصول، العدد٢، إلى غير ذلك من الكتابات النقدية التي أثرت الساحة الثقافية على المستويَيْن التنظيري، والتطبيقي.

(٢٨)راجع، برونل. ب، ماديلينا. د، وكوتى. د، جليكسون. ج. م، النقد الأدبي، ترجمة، هدى، وصفي، القاهرة، ص: ٧، ٨، ٩.

(٢٩)راجع كانتور تادوش، د.ت، أيتها الليلة العذبة !، فصول أفينون، تقديم وترجمة، هدى وصفي، وراجع أيضًا، في دور التعبيرية في المسرح المعاصر، وصفي، هدى،١ أبريل ١٩٩٣، حوار مع الفنان البولندي: "يوزيف شاينا"، مجلة فصول، العدد٢، ص: ٢٣٦: ٢٣٨.

(٣٠)راجع، وصفي، هدى، ١٩٨٩، جاك لي جوف: "في العصور الوسطى: زمن الكنيسة وزمن التاجر، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، ع٩. الرابط:
http://search.mandumah.com/ Record/2530054

(٣١)يراجع في هذه النَّصُّورات: وصفي، هدى، يوليو/أغسطس/ سبتمبر،١٩٨٤، حداثة الميلودراما، مجلة فصول، الحداثة في اللغة والأدب، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد ٤، ص: ١٢٣-١٢٥. الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10292/208399

(٣٢)راجع في النماذج المرجعية الواردة في الرسم، وصفي، هدى، يوليو/أغسطس/ سبتمبر،١٩٨٤م، حداثة الميلودراما، مجلة فصول، الحداثة في اللغة والأدب، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد ٤، ص: ١٢٣- ١٢٦.

(33) Sager (Juan), Pour une approche fonctionnelle de la terminologie, in sens de terminologie, P. 46.

(٣٤)علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: ٩٧.

(٣٥)راجع في ذلك، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٣- ١٢٥، وراجع أيضًا في نماذج الميلودراما المصرية، تيمور محمد (العشرة الطيبة) أوبرا ذات أربعة فصول وثلاثة مناظر، وضع أزجالها بديع افندي خيري، لحنها سيد درويش، محمد، تيمور، مؤلفات محمد تيمور، الجزء الثالث، المسرح المصري، ص: ٢٣٤ وما بعدها.

(٣٦)راجع في ذلك، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٣، وراجع أيضًا، مبارك

سلمى، خريف ٢٠١٦، الميلودراما..النوع وطرائق السرد، فصول، المجلد ١/٢٥، ع ٩٧، ص: ٣٨٢، وأيضًا، أحمد، صقر، مسرح الميلودراما في مصر دراسة في نظرية الدراما. الرابط: https://ahmedsaker.ahlamontada.net/t4-topic

(٣٧)راجع في ذلك، وصفي، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٣- ١٢٤، وراجع أيضًا، الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٧٨، ٣٧٩.، وأيضًا، بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال. ف. خطَّار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ص: ٣٢٤.

(٣٨)راجع، الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٧٩- ٣٨٠، وراجع أيضًا، وليد، الخشَّاب، خريف ٢٠١٦، الميلودراما في الحياة والفن: الترفيه والطمأنة والسياسة، فصول، المجلد ١/٢٥، العدد ٩٧، ص: ٣٦٤-٣٦٥.

(٣٩)مسرحية اللصوص: لوحة تصور شخصية ذات مواهب ضلَّت في طريقها، وصارت في طريق الرذيلة بسبب الصحبة المفسِدة، حتى صارهذا الشخص على رأس عصابة من القتلى والمجرمين، ومع استمرارية الأحداث، نجد أن النفس النقية التي قوَّمها الألم والشقاء في شخصية اللص كارل مور، تعود إلى النبل، ويتلخص مضمون المسرحية في خاتمتها، حيث إن المال سيعود في النهاية للقانون الأخلاقي. راجع، شلر، فريدرش، اللصوص، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، ص: ١٢- ١٣.

(٤٠)راجع في الحديث عن مسرحية اللصوص، ما ذكره الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٧٣، وراجع أيضًا مقدمة مترجم مسرحية اللصوص، شلر، فريدرش، اللصوص، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، ص: ١٢-٢٢.

(٤١)الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٧٧- ٣٧٨.

(٤٢)ينتمي كوكتو الذي ينتمي إلى الطبقة البرجوازية، ومن أهم مسرحياته (الآلة الجهنمية) ١٩٣٤م، التي ترتبط بالميثولوجيا، حيث استوحى فيها أسطورة أوديب المأساوية الإغريقية، راجع في التعريف بكوكتو وأسلوبه في الكتابة المسرحية الحديثة، كوكتو،

جان، الآلة الجهنمية، ترجمة، فتحي العشري، مراجعة، إيليا حكيم، تقديم، سامية أسعد، (المقدمة، ص: ي، ك).

(٤٣)التقى (جان آنوى) بـ (جيرودو) الذي ساعده على اكتشاف أسلوب كتابة المشاهد المسرحية، كما التقى بكوكتو الذي أفاده في كتابة شعر المسرح إلى غير ذلك من اللقاءات التي أسهمت في تشكيل أسلوب مسرحي خاص بلغته ومشاهده التي تجسد أعمق وأخفى الوجدان البشري، في جميع طبقاته الاجتماعية ما بين المضحكين وعبيد الشهوات، والتافهين، والأشرار، والأغنياء، راجع، آنوى، جان، القُبَّرة، جان دارك، ترجمة وتقديم، محمد .م. القفاص، ص: ١٤- ١٧.

(٤٤)استقى جيرودور موضوعات مسرحياته من العصور القديمة، وحقق لمسرحه القدرة على مخاطبة الذهن والإحساس معًا، وأن مادته المسرحية تنقل للقارئ ما يعجز عنه العرض، ومسرح جيرودور يبدو متناقضًا مع الواقع لكنه يعبر عن العالم الحقيقي الذي هو وليد الذهن. راجع، جيرودور، جان، أنترومتزو أو بين بين، ترجمة، حمادة إبراهيم، ص: ٢٠- ٢١.

(٤٥) الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٨٩.

(٤٦) كان المسرح الأمريكي يعاني من قحط واضمحلال في المواهب المسرحية قبل أونيل، ومر هذا المسرحي اللامع بعدة مراحل كانت في مجملها تدفعه في اتجاه التجريب وعدم القناعة بقالب مسرحي معين، من أجل دعم الأنماط الدرامية الحديثة في أمريكا كي تلحق بالتيارات الأوربية المسرحية الحديثة، راجع، أونيل، يوجين، من الأعمال المختارة، يوجين أونيل-١، ترجمة وتقديم، عبد الله عبد الحافظ متولي، مراجعة: محمد إسماعيل الموافي، ص: ١١، ١٢، ٤٣.

(٤٧) الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٨٩.

(٤٨) يرى تنيسي وليامز أن من إحدى وظائف الفن عرضه للأفكار والتجارب التي تخص الأفراد والمجتمع بشكل موضوعي، يدعو إلى التفكير واتخاذ قرار بخصوصها، وعلى الرغم أن مسرحياته تتميز بشحن العاطفة والانفعالات الكثيرة، إلا أنها تتسم بطابع

يسمح بالتأمل في هدوء، من أبرز مسرحياته، أسطورة أورفيوس التي يستوحي فيها الأسطورة الإغريقية أورفيوس من أخلص أتباع إله الخمر، وعُرِف بسحر موسيقاه التي تطرب لها الحيوانات والأشجار. راجع، تنيسي، وليامز، هبوط أورفيوس، ترجمة، محمد سمير عبد الحميد، روائع المسرح العالمي، ٣٣، ص: ١٦.

(٤٩)يعالج ميلر في مسرحياته القلق الإنساني الذي يميز العصر بما فيه من كوارث ونقائص، ومتناقضات فكرية مجتمعية؛ ولذلك نجده يبحث في تساؤل هام: كيف يمكن للإنسان أن يجعل من العالم مكانًا له، فعليه أن يغيره ويقاوم ما فيه داخل نفسه وخارجها، ويخلق عالمًا من السلام والحب، وهو الشعور اللازم بين الفرد وأسرته ومجتمعه. راجع، ميلر، آرثر، كلهم أولادي، ترجمة، حسن عبد المقصود، مراجعة وتقديم، عبد الغني عبدالله خلف الله، ص: ٧، ٨.

(٥٠)يرى يونسكو أن المسرح هو ما يعبر عن المسرح وينتمي إليه، وبذلك يرفض مسرح الأفكار والمفاهيم النفسية، ويدعو لمسرح بدائي يعمل من أجل الوصول للحقيقة والكشف عنها، فعلى المسرحيين أن يتخطوا المبالغة في المسرح ويستعدون بكل إمكانياتهم المسرحية بدفع القصة المسرحية إلى صورة مسرحية مكبرة وكاشفة لمعاني الحياة، راجع، يونيسكو، أوجين، الجوع والعطش، ترجمة، سامية أسعد، وراجع أيضًا، الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٨٩.

(٥١) راجع في آراء أريك بنتلى ودراساته حول المسرح الحديث والدراما، وتفرقته بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي، وعرضه لتحليل مسرحيات كوكتو التي قدمت الأساطير اليونانية بروح عصرية، وكذلك بريخت الذي تبع كوكتو في تبسيط الأسلوب في التعبير عن قصايا المجتمع وتغييره؛ فالمسرح يجب أن يتناول الإنسان على أنه تعبير عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية، راجع، بنتلى، أريك، المسرح الحديث دراسة في الدراما ومؤلفيها، ترجمة، محمد عزيز رفعت، ومراجعة أحمد رشدي صالح، الجزء الأول والثاني، ص: ٣٢٩، ٣٦٣،، ٣٦٦، ٣٦٧، وراجع أيضًا، الراعي، علي، مسرح الشعب، الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع، ص: ٣٩٠.

(٥٢) راجع، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤.

(٥٣) راجع، أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ٧، الفصل ٢ الخاص بـ (اختلاف الفن باختلاف الموضوع)، ص: ٩، الفصل ٣ الخاص بـ (أسلوب المحاكاة)، وراجع أيضًا الفصل ٥، ص: ١٦، ١٧، " .. والملحمة قد سايرت المأساة بوصفها محاكاة– بواسطة الوزن– للأفاضل من الناس ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنًا واحدًا وفي كونها حكاية. ويفترقان كذلك في الطول: ... "وأيضًا ما ذكره أرسطو في الفصل ١٨، ص٥٢، قائلًا: " ... ولا نؤلف مأساة من مجموع ملحميّ – وأعني هنا مجموعًا من الحكايات المتعدِّدة– كأن نؤلف مثلًا مأساة من مجموع حكاية الإلياذة"، رابط: https://www.noor-book.com ، وراجع أيضًا، العشماوي، محمد. زكي، سبتمبر ١٩٧٨، الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج ٩، ع٢، ص: ١٧. الرابط:

http://search.mandumah.com/ Record/ ٢١٣٨٥٤/

(٥٤)راجع أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، التقديم الخاص بالمترجم، ص: ٢٤، وراجع أيضًا السمات المشتركة والفارقة بين المأساة والملحمة عند أرسطو الفصل ٢٤ الخاص بـ (الملحمة وأنواعها) التي تتلخص في: الوزن، والطول، والزمن ....، ص: ٦٧– ٦٩، وراجع أيضًا، هلال، محمد. غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص: ٩٢– ٩٣، وأيضًا في تعريف التراجيديا، والكوميديا، بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال. ف. خطَّار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ص: ٥٧٦، ١٢٢، وأيضًا في الحديث عن المقاربة التاريخيَّة والنظام البنيوي للأنواع المسرحيَّة، المرجع السابق، ص: ٢٥٣، ٢٥٤.

(٥٥)راجع، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤.

(٥٦) راجع، أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، (تصدير عام) – "فن الشعر" لأرسطو في النقد الأدبي الأوروبي–، ص: ١٢.

(٥٧) وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤، وراجع أيضًا، ما ذكره جوته في مراسلاته لشيللر، ٢٦ ديسمبر ١٧٩٧.

Schiller et Goethe, Correspondance entre Schiller et Goethe,26 Décembre, P.321.
«… Le contraste que vous tracez entre le rhapsode et le mime et entre leurs publics respectifs me paraît être très heureusement choisi pour serrer de près les différences

qui séparent ces deux genres poétiques. A lui seul, ce procédé suffirait largement à empêcher que l'on commette de grossières erreurs. en choisissant un sujet pour un genre donné, ou genre pour un sujet donné. C'est d'ailleurs ce que vérifie…. »

يرى جوته أنَّ الموضوع هو الذي يُحدِّد الفوارق بين الأنواع الأدبية، يقول: (...يبدو لي أنَّ فحص الاختلافات التي تفصل بين النوعيْن الشعرييْن، الملحمي والدرامي، ستكون عن طريق اختيار موضوع لنوع شعري، أو اختيار النوع الشعري لموضوع بعينه، وهذا ما تُحقِّقه التجربة...).

(٥٨)راجع، أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ١١، ١٩،٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، وراجع أيضًا، مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، دراسات في أدب جوته وشيللر وبُشنر وبرخت وفنكلمان وإ. باخمان وبيرانللو وتشيكوف وألبير كامي، ص: ٣٣،٣٤.

الرابط: https://downloads.hindawi.org/books/75273616.pdf

(59) Schiller et Goethe, Correspodance entre Schiller et Goethe, p. 145.

النص الفرنسي: راجع مراسلات جوته وشيللر: ٥/ مايو، ١٧٩٧م

« Malgré tout, je suis très content de ne pas l'avoir lu plus tôt: j'y aurais perdu tout le très grand plaisir et tout le profit qu'il me procure aujourd'hui. Il faut, si l'on veut le lire utilement, posséder préalablement des vues très claires sur les idées fondamentales ; pour qui n'est pas déjà familiarisé avec le sujet qu'il traite, il y aurait sûrement danger à prendre conseil de lui……. Sa conception de la tragédie dérive tout entière e une foule de tragédies réellement mises à la scène, que nous n'avons plus sous les yeux ; il raisonne en prenant pour base cette expérience, et les assises de son jugement nous échappent en majeure partie. Il ne lui arrive pour ainsi dire jamais de partir de l'idée abstraite, et presque toujours il prend son point de départ dans le fait concret de l'œuvre d'art, du poète vivant, et de la représentation théâtrale ….. » Correspodance entre Schiller et Goethe,5 Mai, 1797, P.145.

يقول شيللر متحدثًا عن قيمة فن الشعر لأرسطو: (....على الرغم من كل شيء، أنا سعيد للغاية؛ لأنني لم أقرأه عاجلًا، كنت سأفقد كل المتعة والفائدة العظيمة التي يمنحها لي اليوم، وعلى المرء إذا أراد القراءة المفيدة؛ فيلزمه أن يكون على دراية بالأفكار الأساسية الداعمة التي يستند إليها أرسطو في فهمه للمأساة المستمدة بالكامل من ملاحظاته العينيَّة الدقيقة لمجموعة من المآسي التي تمَّ تقديمها على خشبة المسرح؛ وعليه فإنَّ التجربة هي أساس القاعدة والحكم عنده، وهو ما يغيب عنا في كثير من الأحيان.....إنَّ أرسطو يتخذ من الحقيقة الملموسة للعمل الفني نقطة انطلاق حقيقيَّة لصياغة الأحكام والقوانين التي تُقيِّم الأعمال الفنيَّة التي كانت بمثابة التَّحقُّق الموضوعي للفكرة.)

(٦٠)مكاوي، عبد الغفار، شعر وفكر، دراسات في الأدب والفلسفة، ص: ٩٥. الرابط: https://www.hindawi.org/books/52615163/4

(٦١) فاوست لجوته: هي نموذج للإنسان المتطلع للقوة والمجد باستخدام طرق غير طبيعية متمثلة في السحر، والقوى الخارقة؛ بهدف تنفيذ كل رغباته. راجع، جيته، فاوسْت، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، المقدمة، ص: ٧.

(٦٢) راجع، العرض النقدي لكتاب غوته وعصره، للفيلسوف المجري جورج لوكاش، مكاوي، عبد الغفار، المرجع السابق، ص: ٩٥، ١٠٤، ١٠٥.

(٦٣) المرجع السابق، ص: ١٠٥.

(٦٤) وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤.

(٦٥) الخزار، فيصل. بشير. محمد، ٢٠١٦، إشكاليَّة الشكل والمضمون في فلسفة هيجل الجماليَّة، مجلة كلية الآداب، جامعة مصراته، كلية الآداب، ع٦، ص: ١١، ١٣، ١٤. الرابط:

٧٦٥٢٦٧ http://search.mandumah.com/ Record./

(٦٦)بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال. ف. خطَّار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ص: ٢٤٩.

(٦٧) بدوي، عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص: ٤٤.

(٦٨)المرجع السابق، ص: ٤٥.

(٦٩)المرجع نفسه، ص: ٤٦، ٤٧، ٤٩، وراجع أيضًا هلال، محمد. غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص: ٢٩٤، صن ٢٩٥.

(٧٠)راجع، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، مجلة فصول، ص: ١٢٤.

(٧١)بنيدتوكروتشه، فلسفة الفن، ترجمة، سامي الدروبي، ص: ٥٦.

(٧٢)راجع في تصور كروتشه للتمييز بين الشكل والمضمون والحدس والتعبير، وكذلك التعبير والجمال، المرجع السابق، ص: ٦٠، ٦١، وراجع أيضًا، العشماوي، محمد. زكي، سبتمبر ١٩٧٨م، الشكل والمضمون في النقد الادبي الحديث، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد التاسع، العدد الثاني، ص: ٣١٠-٣١٣.

(٧٣)بندتوكروتشه، فلسفة الفن، ص: ٦٨- ٦٩ ، وراجع أيضًا، وديجي، رشيد، ١٥\١٠\٢٠١٤، قراءة في إشكاليَّة نظريَّة الأجناس الأدبيَّة، ملاحظات أساسية، مجلة حوليّات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، Volume2,Numéro,1، ص: ٢٨٠. الرابط:.https://www.asjp.cerist.dz/en/article/100388 ، وراجع أيضًا، حمداوي، جميل، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، ديوان العرب، السبت ٣١ كانون الأول، ديسمبر ٢٠١١م. الرابط: https://www.diwanalarab.com

(٧٤) بندتوكروتشه، فلسفة الفن، ص: ٧١.

(٧٥)المرجع السابق، ص: ٧١.

(٧٦)المرجع نفسه، ص: ٧٢. وراجع أيضًا في مسألة مفهوم الفن عند كروتشه، العشماوي، محمد. زكي، سبتمبر ١٩٧٨، الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد التاسع، العدد الثاني، ص: ٣١٠ وما بعدها. الرابط: http://search.mandumah.com/ Recor/213854.

(٧٧)بندتوكروتشه، فلسفة الفن، ص: ٧٢، ٧٣، وراجع أيضًا، ويلك، رينيه، مفاهيم نقدية، الفصل الثاني عشر " نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية والتجربة، ترجمة محمد عصفور، ص: ٣١١، وأيضًا، هلال، محمد. غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص: ٢٩٩، ٣٠٠.

(٧٨) ويلك، رينيه، مفاهيم نقديَّة، ترجمة محمد عصفور، ص: ٣١٢.

(٧٩)المرجع السابق، ص: ٣٢٠.

(٨٠)راجع في نظرية إميل شتايجر، المرجع نفسه، ص: ٣٢١، ٣٢٢، وراجع أيضًا، عبد العزيز، أحمد، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، ص: ٤٧، ٤٨، وأيضًا، راجع في الحديث عن فلسفة مارتن هايدجر: عدس، وداد. جميل، أكتوبر ٢٠٢٢، الفنون في الفكر الاجتماعي الحديث: من الجذور الفلسفية إلى النظريات المعاصرة، رؤية تحليلية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٨٢) العدد(٧)، ص: ٢٣٥. الرابط: https://jarts.journals.ekb.eg/article_203891.html، وأيضًا، جميل حمداوي، السبت ٣١ كانون الأول، ديسمبر ٢٠١١، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، ديوان العرب. الرابط: https://www.diwanalarab.com

(٨١) وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤.

(٨٢)راجع في مفهوم الرواية الحديثة كما نظَّر لها لوكاتش، لوكاتش جورج، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم، نزيه الشوفي، ص: ١٩، ٢٠، ٢٥، وراجع أيضًا، لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة، صالح جواد الكاظم،: ٨، ٩، وراجع أيضًا، في مفهوم التاريخية كمقولة جمالية عند لوكاتش: بسطاويسي، رمضان. محمد. غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص: ١٦١– ١٦، وراجع أيضًا، عكاك، إسماعيل، ٢٠٢١، علم تأويل الرواية عند جورج لوكاتش، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد٩، العدد ٢٠٢١، ص: ٨٧٣– ٨٧٩. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/165119

(٨٣) لوكاتش، جورج، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم، نزيه الشوفي، ص: ١٩.

(٨٤)المرجع السابق، ص: ١٩.

(٨٥) المرجع نفسه، ص: ١٩، ٢٠.

(٨٦)نفسه، ص: ٢٠.

(٨٧) نفسه، ص: ٢٠، ٢١.

(٨٨)نفسه، ص: ٢٠.

(٨٩) نفسه، ص: ٤٣: ٥٣، ص: ٦٣، ٧٥، وراجع أيضًا، عكاك، إسماعيل، ٢٠٢١، علم تأويل الرواية عند جورج لوكاتش، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد٩، العدد٢٠٢١، ص: ٨٧٣– ٨٧٩.

(٩٠)غيلوتش غريم، فالتر بنيامين، تراكيب نقدية، ترجمة، مريم عيسى، مراجعة، ثائر ديب، ص: ٦٨.

(٩١)راجع في رؤية ولتر بينيامين الذي خصصها للشكل المسرحي(المأساة الألمانية في عصر الباروك في القرن السابع عشر)، غيلوتش، غريم، المرجع السابق، ص ٦٥: ٦٨. الرابط: https://kolalkotob.com/book4430.html، وراجع أيضًا في تأثُّر بنيامين بالرؤية اللوكاتشية، بومنير، كمال، جوان ٢٠١٣، فلسفة التاريخ في الأفق النقدي لفلتر بنيامين، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر ٢، العدد١٠، ص: ٢٩، ٣٠. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35745

(٩٢)راجع في رؤية أدورنو عن الشكل الأدبي: بسطاويسي، رمضان. محمد، علم الجمال

لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو أنموذجًا، ص:١٤١، وراجع أيضًا، الدحاني، بدر، في فلسفة الفن والجمال، مدخل وتصورات، ص: ٤٩.

(٩٣)بسطاويسي، رمضان. محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو أنموذجًا، ١٤٢.

(٩٤)المرجع السابق، ١٤٥، وراجع أيضًا، شيلي، نبيل، ١٩ يوليو ٢٠٢٣، قراءة في كتاب الأستاذ عبد العالي معزوز "جماليات الحداثة أدورنو ومدرسة فرانكفورت". الرابط: https://dinpresse.net/

(٩٥)بسطاويسي، رمضان، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص: ١٤١.

(٩٦)قدم أدورنو العديد من المؤلفات في حقل الموسيقى لتأسيس رؤية جمالية موسيقية، من بينها: موسيقا الجاز، والوضع الاجتماعي للموسيقى، وغيرها، راجع بسطاويسي، رمضان، المرجع السابق، ص: ١٤٩.

(٩٧)المرجع نفسه، ١٤٩، وراجع أيضًا، الحيدري، إبراهيم، أدورنو وصناعة الموسيقى، مقالات جريدة الحياة، الرابط: https://ibrahimalhaidari.wordpress.com/2009/02/26

(٩٨)بسطاويسي، رمضان، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص: ١٥٠– ١٥١.

(٩٩) راجع في هذه الفكرة: الشروحات الواردة عن طريق الوسائل المستخدمة في تشكيل المفاهيم التخصصية في النصوص العلمية:

Chukwu (Uzoma), thoiron (Philippe), 1989, Réformulation et repérage des termes, la, la Banque des mots, numéro spécial, p. 24.

(١٠٠) راجع، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦.

(١٠١) راجع ما ذكرته وصفي، هدى، يوليو/أغسطس/ سبتمبر، ١٩٨٤، حداثة الميلودراما، مجلة فصول، الحداثة في اللغة والأدب، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد ٤، ص:١٢٦، وراجع أيضًا، في تعريف الميلودراما، صالحة، عبد الهادي، تموز ٢٠١٥، مدرسة الشعب، آفاق المعرفة، العدد ٦٢٢، ص ٢٠٧–٢٠٩.

الرابط: http://search.mandumah.com/ Recor/٦٩٠٧٨٣/ ، وأيضًا، وليد، الخشَّاب، خريف ٢٠١٦، الميلودراما في الحياة والفن: الترفيه والطمأنة والسياسة، فصول، المجلد ١/٢٥، العدد ٩٧،، ص: ٣٦٤–٣٦٥.

(١٠٢) راجع، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ١٧.

(١٠٣) بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال. ف. خطَّار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ص: ٥٠٠-٥٠١.

(١٠٤) وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٥.

(١٠٥) وصفي، هدى، المرجع السابق، ص: ١٢٦.

(١٠٦) أرسطو، فن الشعر، ت، عبد الرحمن بدوي، ص: ٣-٧.

(١٠٧) راجع، الموسى، أنور. عبد الحميد، علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص:٣٤٣، وراجع أيضًا، لخذاري، نادية، و، مختاري، زين الدين، ٢٠١٩، النقد السوسيولوجي بين المنهج التجريبي والمنهج البنيوي التكويني، مجلة إشكالات في اللغة الأدب، مجلد٨، عدد٥، ص: ٤٩- ٥٠.الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/102728

(١٠٨) الموسى، أنور. عبد الحميد، علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص: ٣٤٣-٣٤٤، وراجع أيضًا، لخذاري، نادية و مختاري، زين الدين، ٢٠١٩، النقد السوسيولوجي بين المنهج التجريبي والمنهج البنيوي التكويني، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد٨،عدد٥، ص: ٥٠. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/102728

(١٠٩) راجع، زيما، بيير، نحو علم اجتماع الأدب، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة، أمينة الرشيد، سيد البحراوي، ص: ٤٥-٤٦، وراجع أيضًا، محمد، إنفي، أغسطس، ٢٠٢٠، بين سوسيولوجيا وسيميولوجيا النص الأدبي، مجلة علامات، ١٧، الرابط:
https://alamat.saidbengrad.net/

(١١٠) راجع، لوكاتش، جورج، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة، نزيه الشوفي، ص: ١٥، ٣٣-٣٦، وراجع أيضًا، الموسى، أنور. عبد الحميد، علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص: ٩٦-٩٧.

(١١١) زيما، بيير، نحو علم اجتماع الأدب، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة، أمينة الرشيد، سيد البحراوي، ص: ٦٥.

(١١٢) المرجع السابق، ص: ٦٧-٦٨.

(١١٣) وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٥.

(١١٤) راجع، زيما، بيير، نحو علم اجتماع الأدب، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة، أمينة

الرشيد، سيد البحراوي، ص: ١٦، وراجع أيضًا، لخذاري، نادية، و، مختاري، زين الدين، ٢٠١٩،النقد السوسيولوجي بين المنهج التجريبي والمنهج البنيوي التكويني، مجلة إشكالات في اللغة الأدب، مجلد٨،عدد٥، ص: ٥٠. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/102728

(١١٥) بن اصفية، إسماعيل، أثر برخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي، مجلة الخطاب، العدد٩، جوان ٢٠١١م، ص: ١٦٤.

(١١٦) راجع، بيير، زيما، نحو علم اجتماع الأدب، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة، أمينة الرشيد، سيد البحراوي، ص: ٢٣-٢٧.

(١١٧) كوين، جون، اللغة العليا، النظرية الشعرية، الجزء الأول، ترجمة أحمد درويش، ص: ٢٤، ٢٥.

(١١٨) حمادة، إبراهيم، عن مترجمات لويس عوض الأدبية (قراءات نقدية)، إعداد وتقديم: نبيل فرج، ص: ٢٥٤.

(١١٩) ١١٩ بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال. فـ. خطَّار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ص: ٢٤٠.

(١٢٠) ١٢٠ راجع في مفهوم كوميديا (الفارْسْ) Farce، ورؤية باختين لإعادة النظر في هذا المصطلح، بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال. فـ. خطَّار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ص: ٢٤٠، ٢٤١.

(١٢١) راجع في ترجمات محمد عثمان جلال، نجم، محمد. يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص: ٢٧٣.

(١٢٢) راجع، أبو العلا، عصام الدين، مسرح نجيب سرور، التوظيف الدامي لأشكال الأدب الشعبي، ص ١١- ١٨.

(١٢٣) من أهم أعمال بريخت المسرحية، دائرة الطباشير القوقازية، التي قدمت مضمونًا يحمل الجوانب الأيديولوجية لمسرح بريخت، في مسألة أساسية تتعلق بالأحقية في الملكية. راجع، حسين، وسن. عبد الأمير، ٢٠٢٠، النزعة الإنسانية وتمثُّلاتها في النص المسرحي العالمي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٨، العدد ٧، ص: ٢٥. الرابط:
https://www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH/article/view/3132

(١٢٤) راجع في تأثُّر بريخت بأفكار لوكاتش، وأعضاء مدرسة فرانكفورت، بسطاويسي، رمضان. محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو أنموذجًا، ص: ١٤١- ١٤٣، وراجع أيضًا، بولس، حبيب. ١٩٩٩، بريخت منظِّر الدراما، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، العدد ١٦٣، م، ص: ٤٧: ٥٠، https://search.mandumah.com/Record/280095، وأيضًا، كعواش، سمية،٢٠٢١ المسرح البريختي، مجلة المفكر، المجلد،٥، العدد،٢،م، ص: ٥٤٨- ٥٥١.

(١٢٥) راجع في ما ذكرته هدى وصفي حول إشكالية تعريف الشكل، هدى، وصفي، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤.

(١٢٦) مصطلح (Réécriture) في قواميس اللغة الفرنسية يعني: الإجراءات اللازمة لإعادة كتابة نص بهدف تحسينه أو تكييفه:

« Réécriture/ n.f/ Action de réécriture (un texte) pour l'améliorer ou l'adapter ». Le robert illustré d'aujourd'hui en couleur. P. 1203.

تتمثل أشكال إعادة الكتابة في الأعمال المترجمة، والمجلات الأدبية، ومراجعة الأعمال الأدبية حسب شعريات جديدة ومغايرة، وكذلك المختارات الأدبية التي تسهم في الحفاظ والإبقاء على أنساق بعينها، ومراجعة الكتابات النقدية، وتطبيق آلية التكييف على نصوص أدبية أثناء انتقالها من ثقافة إلى أخرى، وتتميز إعادة الكتابة بالحفاظ على العناصر الأساسية للنصوص الأصلية، بحيث يشير النص المُعَاد كتابته للنص المرجعي الأصلي، كما تحافظ النصوص المُعَادة كتابتها على بقاء الأنساق ورصد تاريخية استقبالها في الثقافات المختلفة، وإعادة تفسيرها للقراء، مما يسهم في ذيوع انتشارها، وعلى مستو آخر تسهم إعادة الكتابة في إدخال أشكال أدبيَّة جديدة من الثقافات الغربية إلى الثقافات العربية في القرن التاسع عشر، كما هو الحال في كتابات مصطفى صادق المنفلوطي الذي أعاد كتابة رواية تمثيلية "في سبيل التاج"، للكاتب الفرنسي فرانسوا كوبيه وغيرها، جون دي لا فونتين الذي أعاد كتابة حكايات إيسوب اليونانية بهدف إعادة الكشف عن صنف أدبي وهو أدب الخرافة أو القصص الخرافية أو العجائبية المقدَّمة للمتلقي الصغير، إلى غير ذلك من النماذج التي تؤكِّد على أهمية الدور الذي تلعبه إعادة الكتابة في إدخال الشعريات الجديدة، وتطوير الأنواع الأدبية عبر عصور الفن. راجع، ليفيفر، أندريه، ١٩٨٧، ما وراء التأويل أو عملية إعادة الكتابة: دراسات مقارنية، ترجمة، عادل بن عبدالله، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد

الكتاب العربي، س١٤، ع ٥١،٥٠، ص: ٣٠، ٣١، ٣٤.

الرابط:/ http://search.mandumah.com/ Recor/ ٢٢٧٧٩١

(١٢٧) مسرحية أوبرا بثلاثة مليمات هي الترجمة العربية للأصل الألماني الذي تُرْجِم أكثر من ترجمة عربية نجملها في: – أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الحكمة، بغداد، مطبعة السعدون، ١٩٧٠م، – أوبرا القروش الثلاثة، برتولد برشت، ترجمة عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٧٧م، – رواية البنسات الثلاثة لبرتولد بريخت الذي استقى موضوعها من النص المسرحي" أوبرا الشحاذ" للكاتب الإنجليزي "جون جاي" (١٦٨٥- ١٧٣٢)؛ فقدمها كنص مسرحي عُرِض للمرة الأولى في مسارح برلين عام ١٩٢٨م، ثم أُعِيد كتابتها كرواية نُقِلت إلى العربية بترجمة شفيق مقار، العدد ٢٦٧، مارس ١٩٧١م، دار الهلال. وفي الأخير يُعبِّر بريخت في هذا العمل عن موضوعة الظلم الاجتماعي والفوارق الطبقية في العصر البرجوازي، هذه الأفكار الواردة في العمل المسرحي والروائي لبريخت، فتنت الكاتب المسرحي نجيب سرور فأعاد كتابتها في مسرحيته "أوبريت ملك الشحاتين"، كما أعاد عزت عبد الوهاب اقتباسها، راجع التقديم الذي قدمه، فرج نبيل، عزت عبد الوهاب، أوبريت الشحاتين عن أوبرا الثلاث بنسات، بريخت. ص: ٦– ١١.

ملخص مسرحية (أوبرا بثلاثة مليمات) لـ برتولت بريخت: تدور أحداث مسرحية أوبرا بثلاثة مليمات في حي سوهو بمدينة لندن، ويصور مطلع المسرحية مغنٍ يتجول في المدينة، يشبه الراوي أو الحكواتي في الثقافة العربية؛ يحكي أنشودة اللص مكهيث وألاعيبه اللصوصية، ثم تتقدم الأحداث سريعًا لنعرف أنَّ مكهيث المعروف بـ (ماكي السكين Mac the knife) يترأس عصابة لصوص كبيرة في حي سوهو المعروف بالانحطاط الأخلاقي، وكثرة السرقات والقبح وممارسة الرزيلة ومخالفة القوانين، وتجسّد شخصية مكهيث اللص المحتال كبير اللصوص الذي يتحكم في تسيير الأمور؛ فيقتل الأطفال والرجال والنساء، ويغتصب شابة أرملة، إنه تمثيل للشخصية البرجوازية، ولذا يستبدل صديقة له اسمها جيني، بالفتاة الجميلة الرومانسية بولي ابنة كبير المتسولين بيتشم، فيستخدم الطرق لجذبها، ويستطيع الزواج منها، إلا أن هذه العلاقة لن تدوم نظرًا لحالة عدم الرضا عند والديها بيتشم ومدام بيتشم، وهنا نرى الأحداث

تتصاعد لتعلن الحرب التي شنها بيتشم على مكهيث، فيقرر إخبار الشرطة عن جرائم ماكي، للقبض عليه، ولكن الأمر لا يستقيم، لمحاولة مكهيث الهرب من الشرطة، وتتوالى الأحداث لتعلن عن مزيد من الصراع بين مكهيث وبيتشم ورجاله، وتنتهي المسرحية نهاية تكشف عن تعاون المصالح بين بيتشم ومكهيث في توزيع النفوذ والسيطرة من جديد على الحي وجملة الأشخاص الذي يقطنون الحي من الفاسدين وقطاع الطرق وممارسي الخطيئة والقبح الإنساني. راجع في ملخص النص المسرحي (أوبرا القروش الثلاثة)، برشت، برتولت، من الأعمال المختارة، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة وتقديم، عبد الرحمن بدوي، ص: ١١: ١٣٩، صديق، محمد، أعمال برتولد برشت المسرحية، ص: ٣٧، ٣٨، ٣٩، وأيضًا، إعادة تقديم التراث المسرحي الأوربي في نموذج بريشت المسرحي التجريبي الديالكتيكي في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة، سخسوخ، أحمد، المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة، ص: ٩٥، ٩٦، وراجع أيضًا، رشيد، إسلام. يوسف، آب ٢٠٢٣، (المؤلف المخرج) في المسرح الحديث بريخت نموذجًا، مجلة نابو للبحوث والدراسات / المجلد الثالث والثلاثون، العدد، الرابع والأربعون، ص: ٣٠٠- ٣٠٣، وراجع أيضًا، صالح، أزهر. سليمان، الأوبرا ذات الثلاث بنسات- والنقد الاجتماعي والسياسي والتغيير، ص: ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩. الرابط:

http://search.mandumah.com/ Recor/425144 وأيضًا، العريس، إبراهيم، الأربعاء ١٥ يناير ٢٠٢٠، "أوبرا القروش الثلاثة" لبريخت في ليلة "الما قبل" و"الما بعد"، الرابط:
https://www.independentarabia

(١٢٨) برتولت بريخت: كاتب ودراماتورجي ومخرج مسرحي وشاعر وقصاص، ألماني الجنسية، له العديد من المسرحيات مثل طبول في الليل التي تعبر عن مسار الثورة الألمانية، وأوبرا الثلاثة القروش التي أعاد كتابتها مرتين عن أوبرا المتسول لجون جاي، تعكس العلاقات الاجتماعية التي تحركها الرأسمالية، ومسرحية القاعدة والاستثناء والأم شجاعة كنماذج على مرحلة التيار التعليمي في مسيرته، إلى غير ذلك من المسرحيات الشعبية والإنتاج الفني الذي وصل إلى ثلاث أوبرات، وإحدى وعشرين مؤلَّفًا. راجع في التعريف ببريخت، أوين، فردريك، برتولت بريخت، حياته، أعماله، عصره، ترجمة، إبراهيم العريس، ص: ٩: ٢٠، وراجع أيضًا، صديق، محمد، أعمال برتولد برشت المسرحية، ص: ١٠: ١٨.

(١٢٩) وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٥، **ملخص مسرحية (أوبريت ملك الشحاتين) لـ نجيب سرور**، النص يمثِّل إعادة كتابة لأوبرا المتسول لجون جاي، وأوبرا القروش الثلاثة لبريخت، تصوِّر أوبريت ملك الشحاتين مجتمع اللصوص والشحاتين بين عالميْن عالم "أبو مطوة"، ملك اللصوص، وعالم "أبو دراع" ملك الشحاتين، ويتشكل النص المسرحي من ثلاثة فصول وسبعة مناظر، في الفصل الأول يصور لنا الكاتب أبو دراع وأتباعه من الشحاتين، حيث يبدأ الحدث بالصراع بين أبي دراع وأبي مطوة الذي يتزوج من ألماظ ابنة أبي دراع، رغبة في بسط النفوذ والسيطرة على عالم اللصوص والشحاتين تحت قيادة واحدة هي زعامة أبي مطوة، مما يثير غضب أبي دراع الذي يرفض زواج ابنته ألماظ، والشراكة مع أبي مطوة، وبعدها يتنامى الصراع وتتحول الأحداث للتخطيط للانتقام من أبي مطوة بمساعدة الحكمدار جورج الإنجليزي، الذي يستغل الطرفين للاستفادة منهما ماليًّا، وتتوالى الأحداث في الفصل الثالث حتى نصل للقبض على أبي مطوة وأبي دراع ووضعهما في السجن، ويأتي دور الشخصية المحورية ألماظ التي تجمع أتباع أبيها وزوجها من الحرامية والشحاتين لتهجم على السجن وتخرجهما وتطالب بالوحدة من أجل الوطن. راجع سرور، نجيب، الأعمال الكاملة لنجيب سرور، الجزء الثاني، مراجعة وتقديم، عصام الدين أبو العلا، ص: ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، وراجع أيضًا، الديب، ناهد،/ سبتمبر، ١٩٨٣، مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث، مجلة فصول، العدد٤، ١، ص: ٢٦٧، وأيضًا، عبد المقصود، محروس. حسن. محمد، الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية، دراسة تحليلية في مسرح نجيب سرور، رسالة دكتوراه، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، قسم النقد الفني، ٢٠٢٣م، ص: ١٧٣:١٧٥، وأيضًا، كاظم صافي ناز، ماذا قال نجيب سرور في ملك الشحاتين، الرابط: https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9532&article=293085

(١٣٠) نجيب سرور، شاعر وكاتب وفنان مسرحي، قدم العديد من المؤلفات الإبداعية، مثل الرواية الشعرية ياسين وبهية، والمسرحية الشعرية: آه يا ليل يا قمر، والكوميديا النقدية يا بهية وخبريني، وغيرها من المسرحيات التي أخرجها، والكتابات النقدية، والأعمال الشعرية. راجع، سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، ثبت بالأعمال والمؤلفات، ص: ١٣٩-١٤٥.

(١٣١) راجع، برشت، برتولت، من الأعمال المختارة، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة وتقديم، عبد الرحمن بدوي، ص ٥، ٦، وراجع أيضًا، صالح، أزهر. سليمان، ٢٠١١، أوبرا الثلاث بنسات، لبرتولد بريخت: المسرحية الغنائية ودورها في النقد والتغيير الاجتماعي- السياسي، ص: ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، وراجع أيضًا، أوين، فردريك، برتولت بريخت، حياته، أعماله، عصره، ترجمة، إبراهيم العريس، ص: ١٣١: ١٣٥.

(١٣٢) راجع تحليل هذه الفكرة الواردة عند هدى، وصفي، المبحث الثاني من هذا البحث.

(١٣٣) برشت، برتولت، من الأعمال المختارة، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة وتقديم، عبد الرحمن بدوي، ص: ٥، ٦، وراجع أيضًا، صالح، أزهر. سليمان، ٢٠١١، أوبرا الثلاث بنسات، لبرتولد بريخت: المسرحية الغنائية ودورها في النقد والتغيير الاجتماعي- السياسي، ص: ٤٤١.

(١٣٤) راجع، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠.

(١٣٥) راجع، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ٩، ١٠، ١١.

(١٣٦) ١٣٦ تتساءل الدراسة حول الأصول المعرفية للنموذج السيميائي الغريماسي الذي اعتمدته هدى وصفي في تحليلاتها للبنى، في محاولة من البحث للإحاطة بتفاعل الناقدة مع المرجعيات الحديثة، وكيف أسهمت هذه المرجعيات في توجيه رؤية الناقدة التأويلية للخطاب الميلودرامي؟، تتأسس النظريات السيميائية عند جريماس على: ١- مؤلفه المهم المؤسِّس للسيميائيات السردية "علم الدلالة البنيوي" الصادرعام ١٩٦٦، وكذلك قراءته لمفاهيم الفكر اللساني عند سوسير في مقالة بعنوان "راهنية السوسيرية" التي يثبت فيها أن قيمة الرؤية السوسورية تكمن في إدراك العالم عبر شبكة من العلاقات المصاغة في أشكال محملة بالمعنى، إنَّ إدراج فكر سوسير وياكبسون وكذلك هيلمسليف الذي حدد العلامة اللغوية اعتمادًا على التعبير والمحتوى مستبدلًا مصطلح الدال والمدلول عند سوسير، حيث يقسم هيلمسليف التعبير إلى شكل التعبير أي العلاقات الشكلية للأصوات المشكلة للتعبير، ومادة التعبير التي هي الظاهرة الفونولجية، والمحتوى إلى شكل المحتوى الذي يمثِّل العلاقات الشكلية الدلالات التي

يمكن بتحليلها الوصول إلى مادة المحتوى التي هي الأفكار؛ فشكل المحتوى ينتظم في أشكال تعبِّر عن معناه، وهو ما تجذر في بناء المستويات الأساسية في النموذج الغريماسي لتحليل بنى السرد اعتمادًا على مقولات هيلمسليف في تحليل شكل المحتوى الذي اهتم به غريماس وجعله موضوع علم الدلالة، فقدم من خلال مفهوم شكل المحتوى عند هيلمسليف مستويين لتحليل الحكاية: الأول: المستوى السردي المعتمد على المستوى العميق والبنية السطحية، وهو ما ستفيد منه هدى وصفي في تحليلاتها للبنى المشفرة بين بريخت ونجيب سرور، كذلك اهتم غريماس برؤى جاكبسون حول مفهوم المرسل والمرسل إليه في عملية الاتصال، لا يفوتنا أيضًا إفادة غريماس من تشومسكي ومفاهيم المدرسة التوليدية، وخاصة ما يتعلق بالبنية السطحية والبنية العميقة وتوظيفه لمفهوميَ الكفاءة اللغوية التي تعني قدرات الذات المؤهلة لتحقيق الإنجاز في تقديمه للبرنامج السردي. ٢- وكذلك إسهامات فلاديمير بروب من خلال مؤلفه مورفولوجيا الحكاية الشعبية، وجهوده حول معرفة وظائف الشخصيات من أجل التوصل إلى منطق إنتاج الحكاية الشعبية، اعتمادًا على معرفة خطية بنية الحكاية في خطوة لإدراك التشكل السردي، وإذا كان بروب قد اهتم بتوزيع الوظائف على المحور التعاقبي وكأن الحكايات الخرافية تخضع جميعها لحكاية واحدة وهو ما لا يتناسب مع بقية أشكال السرد الأخرى، فإنَّ غريماس قد طوَّر من نموذج بروب واستفاد من دوائر الفعل السبعة في إنتاج النموذج العاملي، كما استبدل تسمية الشخصية عند بروب بمصطلح العامل، وتسمية التتابع الوظائفي بالترسيمة العاملية، والوظيفة بالملفوظ السردي. - كذلك أفاد غريماس من طرح شتراوس حول فكرة الوظائف على المستوى الاستبدالي التي لم يدركها بروب، ففكرة رحيل البطل في الحكاية تستدعي حضور البطل، هذه الرؤية استلهمها غريماس في بناء نموذجه العاملي. - استفاد غريماس أيضًا من تحليلات سوريو في كتابه: "مائتا ألف موقف درامي" الذي قدَّم فيه دراسة العوامل في النصوص المسرحية، وهو ما يؤكِّد إمكانية تطبيق النموذج العاملي على الشكل المسرحي. - استعار غريماس من نظرية العالِم النحوي البنيوي تنيير مفهوم الفواعل، فالذات في النموذج العاملي هي الفاعل الذي يقوم بالفعل، والموضوع هو المفعول؛ وبذلك فالجملة عند تنيير تعبر عن المشهد عند جريماس؛ ولذلك تأسست

النظرية السيميائية السردية عند غريماس على أصول معرفية وفلسفية ولسانية، أسهمت في تحليل البنى السردية من خلال البنية السطحية مقابل البنية العميقة، والمستوى الخطابي الذي يمثِّل تجلي البنيتين السطحية والعميقة في الخطاب. راجع في العرض السابق للأصول المعرفية والتأسيسية لسيميائيات جريماس، غريماس، أ.ج.، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم، عبد العزيز نوسي، ص: ١٠: ١٨، وراجع أيضًا، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٦٧، ٦٨، ٦٩، وأيضًا، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص:١٥ وما بعدها، الفصل الأول المتعلق بالإرث الشكلاني، وأيضًا، في رؤى فلاديمير بروب، عقاق، قادة، ٢٠٠٤، المرجعية الشكلانية للسيميائيات السردية: المنطلقات والآفاق، مجلة الترجمة واللغات المجلد ٣ العدد ١، ص ٩٠: ١٠٠، https://www.asjp.cerist.dz/en//downArticle/155/3/1/47139 /، وأيضًا، في مفاهيم هيلمسلاف: بلعربي، جمال ٢٠١٩، وصف الألسنة وبنية العلامة عند هيلمسلاف شكل التعبير وشكل المحتوى، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ٨، عدد:١، م، ص: ٣١٣: ٣١٧، https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/8/1/77648/، وأيضًا، بو عيطة، سعيد، May 2013، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية،جريماس نموذجًا. http://dx.doi.org/10.12785/semat//010105, Semat,An International Journal. Vol 1 No 1,P. 47-50، وأيضًا، محمد العربي، ابن مسعود، ديسمبر ٢٠١٢، السيميائيات الدلالية المحايثة لدى غريماس، من الدلاليات البنوية إلى السيميائيات، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، العدد، ٦، ص: ٥٤-٥٧ https://theses-algerie.co -، وأيضًا، عباس، جنان. خليفة، ١٤٣٣-٢٠١٢، المنهج البنيوي والسيميائي، مجلة الأستاذ- العدد (٢٠٣)، ص: ١٦٥٩، ١٦٦١، ١٦٦٢، ١٦٦٣. وأيضًا، مقروش، مسعود، جوان، ٢٠١٦، النموذج العاملي من منظور السيميائية السردية، مجلة، منتدى الأستاذ، العدد الثامن عشر، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/20099/، ص: ٢٩٣-٣٠٠، وأيضًا، حشلافي، لخضر و، بديرينة فاطمة، ديسمبر، ٢٠١٥، السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، العدد، ٩، ص: ٧٥، ٧٦، ٧٧. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/103255/

(١٣٧) راجع في هذه الرؤية، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ٨.

(١٣٨) بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ٥٣، وراجع أيضًا، غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١٣.

(١٣٩) غريماس، المرجع السابق، ص: ١٢، وراجع أيضًا، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، ص: ٤٤.

(١٤٠) بنكراد، سعيد، مرجع سابق، ص: ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥١.

(١٤١) راجع في مستوى البنية العميقة/ المستوى الدلالي المنطقي/ المرجع نفسه، ص: ٤٨: ٥٢.

(١٤٢) راجع في المربع السيميائي، غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ٤٤، ٤٥.

(١٤٣) المرجع السابق، ص: ١٢.

(١٤٤) راجع في مستوى البنية السطحية/ تحوُّل العلاقات إلى عمليات، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ٦٩، ٧٠، ٧١، وراجع أيضًا، غريماس، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١٣، ١٤.

(١٤٥) بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص:٧٠. وراجع أيضًا، غريماس، الجيرداس، جوليان، في المعنى دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١٠٤، ١٠٥.

(١٤٦) بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ٧٠، ٧١، وراجع أيضًا، سحنين، علي، د.ت، السيميائيات السردية نظرية غريماس الأصول العلمية، والمرجعيات الفكرية، مجلة أيقونات، العدد الثالث، ص: ٥١.

(١٤٧) راجع في الشكل، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٧٧.

(١٤٨) توجد جذور تأسيسية للنموذج الفاعلي عند جريماس، نعثر عليها في صياغة بروب وسوريو وتنيير، راجع في ذلك، بنكراد، سعيد، مرجع سابق، ص: ٧٢– ٧٥.

(١٤٩) ١٤٩ راجع بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ٤٤، ٤٥.

(١٥٠) راجع في المزيد عن مستويات التحليل السيميائي للسرد وفق جريماس، غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١٢٠: ١٢٤، وراجع أيضًا، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، ص: ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، وأيضًا، بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال خطَّار، ص: ٧٣، ٧٤، ٧٥،٧٦، وأيضًا، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٦٧-٦٩.

(١٥١) راجع في مسرح بريخت الملحمي ودوره في المسرح الحديث، العديد من الدراسات من بينها: مكاوي، عبد الغفار، المسرح الملحمي، ص: ١، ٢، وراجع أيضًا، كعواش، سمية، ٢٠٢١، المسرح البريختي، مجلة المفكر، المجلد،٥، العدد،٢، ص: ٥٤٧، ٥٥١، ٥٦٣. الرابط:https://www.asjp.cerist.dz/en/article/178189 ، وأيضًا، علي، عبد الله. فجر، ٢٠١٦، الدلالات القيمية في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة لبرتولت بريشت، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد،٤٣، العدد، ٢، ص:٨٦٧، ٨٦٩، ٨٧٤. الرابط: https://eservices.ju.edu. ، وأيضًا، أبو الخير، سماح، يناير٢٠١٥، برتولد بريخت بين التنظير والتأليف: دراسة تحليلية في النص الملحمي والمتغيرات السياسية، مجلة التربية والطفولة، جامعة الإسكندرية، كلية رياض أطفال، مج٧، ع٢١، ص:١١٣- ١١٥. الرابط: https-search-mandumah-com https://0810guu13-1105-y

وأيضًا، حمداوي جميل، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ص: ٥، ١٠، ١١، وأيضًا، بن اصفية، إسماعيل، جوان ٢٠١١، أثر برخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي، مجلة الخطاب، العدد ٩، ص: ١٦٤-١٦٥. الرابط: https://search.mandumah.com/Record/651011

(١٥٢) راجع في المفهوم البريختي للحدوتة، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٦٧.

(١٥٣) راجع في إجراءات إعادة الكتابة بين بريخت ونجيب سرور: وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٦- ١٢٨.

(١٥٤) مرجعية النموذج العاملي، راجع في مرجعية النماذج العاملية المستوحاة من بروب و سوريو وتنيير وآن أوبر سفيلد، بافي، باتريس، معجم المسرح، ترجمة، ميشال ف.

خطار، ص: ٥٦، ٥٧، ٥٧، ٤٨٤، وراجع أيضًا، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٧١– ٧٥.

(١٥٥) سفيلد، آن. أوبر، المرجع السابق، ص: ١٢٢، ١٢٣.

(١٥٦) راجع في الشكل، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٧.

(١٥٧) راجع، صديق، محمد، النظرية الملحمية في مسرح بريشت، ص: ١٦، ١٧، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٩٢، ٩٣، وأيضًا رشيد، إسلام. يوسف، (المؤلف المخرج) في المسرح الحديث بريخت نموذجًا، مجلة نابو للبحوث والدراسات / المجلد الثالث والثلاثون، العدد، الرابع والأربعون / آب ٢٠٢٣م، ص: ٣٠٠، ٣٠١.
https://www.iasj.net/iasj/pdf/b4e35db8e422b5fe، وراجع أيضًا، صفر، صفوان، خريف ٢٠١٧، مسرح بريخت بين الملحمية والتغريب، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، المجلد/العدد، س٤١، ع١٧٢، ص: ٢٠: ٢٢. الرابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/170/22445/508634، وأيضًا، صالح، أزهر. سليمان، ٢٠١١، أوبرا الثلاث بنسات، لبرتولد بريخت: المسرحية الغنائية ودورها في النقد والتغيير الاجتماعي– السياسي، آداب الرافدين، جامعة الموصل – كلية الآداب، ع ٥٩، ص: ٤١٦، ٤١٧. الرابط: http://search.mandumah.com/ Recor/425144،
Azhar Suleiman,The Threepenny Opera:The Ballad Opera and Socio- political Criticism and change, Adab Al- Rafidin,Vol.(59), 2011, http://search.mandumah.com/ Recor/425144.

(١٥٨) راجع سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٥٨.

(١٥٩) راجع، برتولت، برشت، من الأعمال المختارة، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة وتقديم، عبد الرحمن بدوي، ص: ١٤١، ١٤٣، ١٤٧، ١٤٨، وراجع أيضًا، أوين، فردريك، برتولت بريخت، حياته، أعماله، عصره، ترجمة، إبراهيم العريس، ص: ١٣٦: ١٣٩، وأيضًا، صالح، أزهر. سليمان، ٢٠١١، أوبرا الثلاث بنسات، لبرتولد بريخت: المسرحية الغنائية ودورها في النقد والتغيير الاجتماعي– السياسي، آداب الرافدين، جامعة الموصل – كلية الآداب، ع ٥٩، ص: ٤٢٩، ٤٣٦، وأيضًا، صقر،

أحمد، قراءة نقدية تحليلية في مسرح نجيب سرور. الرابط: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249140

(١٦٠) راجع، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٧.

(١٦١) راجع في شخصية بولي، برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، برتولد بريخت، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ٣٢: ٤٣، ١٤٦، وراجع أيضًا، صالح، أزهر. سليمان،٢٠١١، أوبرا الثلاث بنسات، لبرتولد بريخت: المسرحية الغنائية ودورها في النقد والتغيير الاجتماعي– السياسي، آداب الرافدين، جامعة الموصل – كلية الآداب، ع ٥٩، ص: ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٣٣، ٤٣٤.

(١٦٢) راجع، سفيلد. آن. أوبر، قراءة المسرح، ص: ٩٢: ٩٦.

(١٦٣) المرجع السابق، ص: ٩٥.

(١٦٤) المرجع نفسه، ص: ٩٥.

(١٦٥) راجع في المعيار العاملي في تقطيع النصوص السردية، غريماس، أ.ج، سيميائيات السرد، ترجمة، ترجمة، ترجمة، عبد المجيد نوسي، ص: ٢٣٢، وما بعدها، وراجع أيضًا، حمداوي، جميل، "المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات"، الرابط: https://www.dorar-aliraq.net/threads/356433-

(١٦٦) راجع في الشكل التمثيلي الأول، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٧.

(١٦٧) راجع في خطاطة البناء الدرامي لمسرحية أوبريت ملك الشحاتين، وصفي، هدى، المرجع السابق، ص: ١٢٨.

(١٦٨) راجع في المنظر الأول في الفصل الأول عند سرور بما يتوازى معه في المشهد الأول بالفصل الأول عند بريشت: برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ١٧، وما بعدها، وراجع أيضًا، سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، ص:٧، وما بعدها، وأيضًا، فؤاد، تامر، ملك الشحاتين، https://www.facebook.com/tamerrfouadd/

(١٦٩) راجع في حدث زواج بولي من مكهيث، وألماظ من أبي مطوة، بين بريخت، ونجيب سرور، برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ٢٩، وما بعدها، وراجع أيضًا، سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، ص: ٣١، وما بعدها، وأيضًا، فؤاد، تامر، ملك الشحاتين،

https://www.facebook.com/tamerrfouadd/posts/

(١٧٠) راجع في النموذج التمثيلي الثاني، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٨.

(١٧١) راجع في الفصل الثاني، المنظر الأول والثاني، سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، ص: ٦٥- ٩٠.

(١٧٢) نجيب، سرور، أوبريت ملك الشحاتين، الفصل الثاني، المنظر الأول، ص: ٧٥-٧٧.

(١٧٣) راجع في دوافع الرغبة، سفيلد، آن. أوبر، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، ص: ٩٠، ٩١.

(١٧٤) بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، ص: ٨٥.

(١٧٥) راجع في مفهوم الذات والذات المضادة، غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١٠٩، وما بعدها.

(١٧٦) راجع في خطاطة النموذج التمثيلي الأخير، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٨، ١٢٩.

(١٧٧) راجع في نهاية المسرحية: إطار مفتوح، وصفي، هدى، المرجع السابق، ص: ١٢٩.

(١٧٨) سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، ص: الفصل الثالث، المنظر الرابع، ص: ١١٧: ١٣٣، وراجع أيضًا في قراءة نفسية لشخصيات مسرحية نجيب سرور، عبد المقصود، محروس. حسن .محمد، الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية، دراسة تحليلية في مسرح نجيب سرور، ص: ١٧٢، ١٧٣.

(١٧٩) سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، الفصل الثالث، المنظر الرابع، ص: ١١٧: ١٣٣، وراجع أيضًا، في قواعد المسرح الملحمي، وكسر الجدار الرابع، حمداوي، جميل، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ص: ٥، ٩، ١١، ١٣، ٣٦، وأيضًا، عبد المقصود، محروس. حسن. محمد، الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية، دراسة تحليلية في مسرح نجيب سرور، ص: ١٧٣.

راجع، مبارك، سلمى، خريف، ٢٠١٦، الميلودراما.. النوع وطرائق السرد، فصول، المجلد ١/٢٥، ع ٩٧، ص: ٣٨٣، وراجع أيضًا، صقر، أحمد، مسرح الميلودراما في مصر

دراسة في نظرية الدراما، الرابط: https://ahmedsaker.ahlamontada.net/t4-topic

(١٨٠) راجع نص المسرحية، سرور، أوبريت ملك الشحاتين، الفصل الثالث، المنظر الرابع، ص: ١٣٢، ١٣٣.

(١٨١) راجع في البنى الخطابية، غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١١٦، ١٢٠، ١٢١، وراجع أيضًا، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، ص: ١٢٥، ١٢٦. تتكون **التشكلات الخطابية** عند جريماس من وحدة خطابية صغيرة ذات تنظيم نحوي ودلالي مستقل تقبل الاندماج مع وحدات خطابية أكبر حجمًا، وتمارس دلالات وظيفية تحقق الانسجام الكلي للخطاب، غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١١٦.

(١٨٢) راجع غريماس، الجيرداس. جوليان، المرجع السابق، ص: ١١٩، ١٢٠، وراجع أيضًا، بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ١٢٤، ١٢٥.

(١٨٣) راجع غريماس، الجيرداس. جوليان، في المعنى، دراسات سيميائية، ترجمة، نجيب غزاوي، ص: ١٢٥، ١٢٦، وراجع أيضًا، بنكراد سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص: ١٢٦، ١٢٧.

(١٨٤) راجع في الإجراء التيمي، وصفي هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٩، ١٣٠، وراجع أيضًا في النص السروري، ودور ألماظ، أوبريت ملك الشحاتين، ص: الفصل الثالث، المنظر الرابع، ص: ١١٧-١٣٦.

(١٨٥) راجع في الإجراء التيمي، وصفي هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٩، ١٣٠، وراجع أيضًا في النص البريختي، ودور بولي: برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ١٢٨-١٢٩.

(١٨٦) راجع، مبارك، سلمى، خريف، ٢٠١٦، الميلودراما.. النوع وطرائق السرد، فصول، المجلد ١/٢٥، ع ٩٧، ص: ٣٨٣، وراجع أيضًا، صقر، أحمد، مسرح الميلودراما في مصر دراسة في نظرية الدراما، الرابط: https://ahmedsaker.ahlamontada.net/t4-topic

(١٨٧) برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص:٦.

(١٨٨) راجع نص المسرحية، "الشحاذون يشحذون، والسّراق يسرقون، والمومسات يومسن.

مغني شكايات يغني شكاية". المرجع السابق، ص: ١٣.

(١٨٩) راجع، فجر، علي. عبد الله، ٢٠١٦، الدلالات القيمية في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة لبرتولت بريشت، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد،٤٣، العدد، ٢، ص: ٨٦٨، وراجع أيضًا، علي، حسن. عبود، كاظم، فرزدق. كاظم، ٢٠١٧، التقنيات الشكلانية وتطبيقاتها في المسرح الملحمي: الاستثناء والقاعدة أنموذجًا، حولية المنتدى للدراسات الإنسانية، ع٢٩، ص: ٢٥٨، ٢٥٩.

(١٩٠) راجع في البطلة المتناقضة "بولي"، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ١٢٧، ١٢٩.

(١٩١) راجع في تناقض بولي بين عالم المثالية والسوقية، ص: ٥٢، ٥٩، وكذلك حوار بولي مع أمها السيدة بيتشم" بولي: أماه، لو أنك أحببت ذات يوم.... السيدة بيتشم: أحببت؟ ماذا تقولين ! كل القصص التي قرأتها قد شوشت على عقلك !...." برتولت، برشت أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ٦٠.

(١٩٢) راجع في الشخصية المحورية ألماظ، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٨، ١٢٩.

(١٩٣) برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ٦١-٦٣.

(١٩٤) راجع في تمثيل الصراع عبر الأشكال التخطيطية، وصفي، هدى، حداثة الميلودراما، ص: ١٢٨، ١٢٩.

(١٩٥) برشت، برتولت، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ١٤٩.

(١٩٦) راجع نص المسرحية، سرور، نجيب، أوبريت ملك الشحاتين، الفصل الثالث، المنظر الرابع، ص: ١٣٢- ١٣٣، وراجع أيضًا، فؤاد، تامر، ملك الشحاتين، https://www.facebook.com/tamerrfouadd/posts/

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

- أحمد، سامي. سليمان. (٢٠٠٨). آفاق الخطاب النقدي، دراسات في نقد النقد المسرحي العربي. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ط١.
- بدوي، عبد الرحمن. (١٩٩٦). فلسفة الجمال والفن عند هيجل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، الطبعة الأولى.
- بسطاويسي، رمضان. محمد. غانم. (١٩٩١). علم الجمال عند لوكاتش. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- ـــــــــــــ. (١٩٩٣). علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو أنموذجًا. القاهرة: مطبوعات نصوص ٩٠.
- بعلبكي، رمزي. منير. (حزيران، يونيو، يوليو، ١٩٩٠). معجم المصطلحات اللغوية، إنكليزي، فرنسي، عربي. بيروت– لبنان: دار العلم للملايين. الطبعة الأولى.
- بنكراد، سعيد. (٢٠٠١). السيميائيات السردية، مدخل نظري. الدار البيضاء: كتاب الجيب، ٢٩، منشورات الزمن.
- تيمور محمد. (١٩٧٤). مؤلفات محمد تيمور، الجزء الثالث. المسرح المصري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جلبي، علي. عبد الرازق. وآخرون.(٢٠١٦). علم الاجتماع الثقافي. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

- حمادة، إبراهيم. (٢٠١٤). عن مترجمات لويس عوض الأدبية (قراءات نقدية). (إعداد وتقديم، ن. فرج). القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة. الطبعة الأولى.
- حمداوي، جميل. (٢٠٢٠). بريشت وتأثيره في المسرح العربي. المملكة المغربية: دار الريف للطبع والنشر لإلكتروني. الطبعة الأولى.
- حميدة، مصطفى. (١٩٩٧). نظام الارتباط والربط في اللغة العربية. مكتبة لبنان.
- الدحاني، بدر، (د.ت). في فلسفة الفن والجمال، مدخل وتصورات. حكومة الشارقة: دار الثقافة. الرابط:
https://arrafid.ae/Portals/0/Files/DigitalBooks/66/INPages
- الراعي، علي. (٢٠٠٦). مسرح الشعب الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع. القاهرة: سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة.
- سخسوخ أحمد. (١٩٩٥). المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى.
- سرور، نجيب. (١٩٩٥). الأعمال الكاملة لنجيب سرور، الجزء الثاني. (مراجعة وتقديم، ع. أبو العلا). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ـــــــــــ. (٢٠٠٩). أوبريت ملك الشحاتين. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- صديق، محمد. (١٩٩٢). النظرية الملحمية في مسرح بريشت. القاهرة: دار الثقافة. الطبعة الأولى.
- ـــــــــــ. (١٩٩٣). أعمال برتولد برشت المسرحية. القاهرة: دار الغد للنشر والدعاية، كتاب رقم، ٧٣.

- عبد العزيز، أحمد. (٢٠٠٢). نحو نظرية جديدة للأدب المقارن. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. الطبعة الأولى.
- عبد الوهاب، عزت. (د. ت). أوبريت الشحاتين عن أوبر الثلاث بنسات، بريخت. القاهرة: كتاب الغد ١١، دار الغد للنشر، الهيئة العامة للكتاب.
- العشماوي، محمد. زكي. (سبتمبر ١٩٧٨). الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج ٩، (ع٢).
- عصفور، جابر. (د.ت). نظريات معاصرة. القاهرة: مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع ٩٨.
- أبو العلا، عصام الدين. (١٩٨٩). مسرح نجيب سرور، التوظيف الدامي لأشكال الأدب الشعبي. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- علوش، سعيد. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت: دار الكتاب اللبناني. الطبعة الأولى.
- مالك، بن نبي. (١٩٨٤). مشكلة الثقافة. بيروت لبنان: دار الفكر المعاصر.
- مكاوي، عبد الغفار. (٢٠١٨). المسرح الملحمي. مؤسسة هنداوي.
- ـــــــــــــ. (د.ت). البلد البعيد، دراسات في أدب جوته وشيللر وبُشنر وبرخت وفنكلمان وإ. باخمان وبيرانللو وتشيكوف وألبير كامي. دار الكاتب العربي للنشر.
- ـــــــــــــ. (٢٠٠٢). شعر وفكر، دراسات في الأدب والفلسفة. مؤسسة هنداوي للنشر.

- المنجد في اللغة. (٢٠٠٢). بيروت- لبنان: دار المشرق، الطبعة التاسعة والثلاثون.
- الموسى، أنور. عبد الحميد. (د. ت). علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد. دار النهضة العربية.
- نجم، محمد. يوسف. (١٩٨٠). المسرحية في الأدب العربي الحديث. بيروت لبنان: دار الثقافة. الطبعة الثالثة.
- هلال، محمد. غنيمي. (١٩٩٧). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
- وهبة، مجدي. (١٩٧٤). معجم مصطلحات الأدب. إنجليزي- فرنسي- عربي. لبنان: بيروت.

ثانيًا: المُتَرْجَمَة:

- آنوى، جان. (أول نوفمبر ١٩٦٩). القُبَّرة، جان دارك. (ترجمة وتقديم، محمد. م. القفاص). الكويت: من المسرح العالمي ٢.
- أرسطو. (١٩٥٢). فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، وشروح، الفارابي، وابن سينا، وابن رشد. (ترجمه عن اليونانية وحقق نصوصه، ع. بدوي) . القاهرة: دار النهضة المصرية.
- أونيل، يوجين. (أول أغسطس ١٩٧٦). من الأعمال المختارة، يوجين أونيل-١. (ترجمة وتقديم، ع. ع. متولي). (مراجعة: م. إ. الموافي). الكويت: من المسرح العالمي ١/٨٣، وزارة الإعلام.
- أوين، فردريك. (٢٠١١). برتولت بريخت، حياته، أعماله، عصره. (ترجمة، إ. العريس). القاهرة: المركز القومي للترجمة. الطبعة الأولى.

- بافي، باتريس. (فبراير ٢٠١٥). معجم المسرح. (ترجمة، م.. ف. خطَّار). (مراجعة، ن. أبو مراد). لبنان: المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى.
- برشت، برتولت. (أول يوليو ١٩٧٧). من الأعمال المختارة، أوبرا القروش الثلاثة. (ترجمة وتقديم، ع. بدوي). ع (٢/٩٤). الكويت: من المسرح العالمي، وزارة الإعلام.
- برونل. ب، ماديلينا. د، كوتى. د، جليكسون. ج. م. (د. ت). النقد الأدبي. (ترجمة، هـ. وصفي). القاهرة: مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع ٩٩.
- بنتلى، أريك. (د.ت). المسرح الحديث دراسة في الدراما ومؤلفيها، الجزء الأول والثاني. (ترجمة، م. ع. رفعت). (مراجعة، أ. ر. صالح). القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
- بنيدتوكروتشه. (٢٠٠٩). فلسفة الفن. (ترجمة وتقديم، س. الدروبي). لبنان– بيروت: المركز الثقافي العربي.
- تودوروف، تزفيتان. (١٩٩٧). "نقد النقد" رواية تعلَّم. (ترجمة س. سويدان، مراجعة، ل. سويدان). بغداد: دار الشؤون الثقافية. الطبعة الثانية.
- جيته، فاوسْت. (أول يناير ١٩٨٩). (ترجمة، ع. بدوي). الكويت: من المسرح العالمي ٢٣٢.
- جيرودور، جان. (٢٠١٩). أنترومتزو أو بين بين. (ترجمة، ح. إبراهيم). القاهرة: روائع المسرح العالمي، ٣٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- ريكور، بول. (٢٠٠٦). نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. (ترجمة، س. الغانمي). الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية.
- زيما، بيير. (١٩٩١). نحو علم اجتماع الأدب. (ترجمة ع. لطفي). (مراجعة. أ. الرشيد، س. البحراوي). القاهرة: الطبعة الأولى.
- شلر، فريدرش. (أول أكتوبر ١٩٨١). اللصوص. (ترجمة، ع. بدوي). الكويت: من المسرح العالمي، ١٤٥، وزارة الإعلام.
- غريماس، أ.ج. سيميائيات السرد. (ترجمة وتقديم، ع. نوسي). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى.
- غريماس، الجيرداس. جوليان. (د. ت). في المعنى، دراسات سيميائية. (ترجمة، ن. غـــزاوي). اللاذقية: مطبعة الحداد. الرابط: https://alfurat.com/books/89613
- غيلوتش، غريم. (تموز/ يوليو، ٢٠١٩م). فالتر بنيامين، تراكيب نقدية. (ترجمة، م. عيسى). (مراجعةُ. ديب). بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الطبعة الأولى. الرابط: https://kolalkotob.com/book4430.html
- كانتور، تادوش.(د.ت). أيتها الليلة العذبة !. فصول أفينون. (تقديم وترجمة، هـ. وصفي). القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، المسرح التجريبي.
- كوكتو، جان. (مارس ١٩٦٩). الآلة الجهنمية. (ترجمة، ف. العشري). (مراجعة، إ. حكيم). (تقديم، س. أسعد). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- كوين، جون. (٢٠٠٠). اللغة العليا، النظرية الشعرية، الجزء الأول. (ترجمة أ. درويش). القاهرة: دار غريب للنشر.

- لوكاتش، جورج. (١٩٨٧). نظرية الرواية وتطورها. (ترجمة وتقديم، ن. الشوفي).
- ـــــــــــــ (١٩٨٦). الرواية التاريخية. (ترجمة، ص. جواد الكاظم). العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية.
- مانغونو، دومينيك. (١٤٢٨، ٢٠٠٨). المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. (ترجمة، م. يحياتن). الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى.
- ميلر، آرثر. (د.ت). كلهم أولادي. (ترجمة، ح. عبد المقصود). (مراجعة وتقديم، ع. ع. خلف الله). القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، روائع المسرح العالمي ٥٨.
- ميلز، سارة. (٢٠١٦). الخطاب. (ترجمة ع. علُّوب). القاهرة: المركز القومي للترجمة. الطبعة الأولى.
- وليامز، تنيسى. (٢٠١٩). هبوط أورفيوس. (ترجمة، م. س. عبد الحميد). القاهرة: روائع المسرح العالمي، ٣٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- ويلك، رينيه. (فبراير١٩٨٧). مفاهيم نقدية، الفصل الثاني عشر "نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية والتجربة". (ترجمة، م. عصفور). عالم المعرفة.
- يونيسكو، أوجين. (٢٠١٩). الجوع والعطش. (ترجمة، س. أسعد). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، روائع المسرح العالمي ٤٨.

ثالثًا: المجلات والدوريات:

- إبرير، بشير. (٢٠٠٣). مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث. علامات في النقد/ النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج١٣، ج٤٩، سبتمبر٢٠٠٣م. الرابط: ٢٠٩٤٥٧ /http://search.mandumah.com/
- بن اصفية، إسماعيل. (جوان ٢٠١١). أثر برخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي. مجلة الخطاب، العدد (٩). الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/20151
- إنفي، محمد. (أغسطس ٢٠٢٠). بين سوسيولوجيا وسيميولوجيا النص الأدبي. مجلة علامات، ١٧. الرابط: https://alamat.saidbengrad.net/
- بلعربي، جمال. (٢٠١٩). وصف الألسنة وبنية العلامة عند هيلمسلاف شكل التعبير وشكل المحتوى. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ٨، عدد (١). الرابط

:/https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/8/1/77648

- بو عيطة، سعيد. (May 2013). المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، جريماس نموذجًا.

Semat, An International Journal. Vol 1 No 10.

الرابط: http://dx.doi.org/10.12785/semat//010105

- بومنير، كمال. فلسفة التاريخ في الأفق النقدي لفلتر بنيامين. الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر ٢، العدد (١٠). الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35745
- حسين، وسن. عبد الأمير (٢٠٢٠). النزعة الإنسانية وتمثُّلاتها في النص المسرحي العالمي. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٨، العدد (٧). الرابط:

https://www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH/article/view/3132

- حشلافي، لخضر وبديرينة، فاطمة. (ديسمبر، ٢٠١٥). السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس. مجلة مقاليد، العدد، (٩). الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/103255
- الخزار، فيصل. بشير. محمد. (٢٠١٦). إشكاليَّة الشكل والمضمون في فلسفة هيجل الجماليَّة، مجلة كلية الآداب، جامعة مصراته، كلية الآداب، ع (٦). الرابط: http://search.mandumah.com/ Record./ ٧٦٥٢٦٧
- الخشَّاب، وليد. (خريف ٢٠١٦). الميلودراما في الحياة والفن: الترفيه والطمأنة والسياسة. فصول، المجلد ١/٢٥، العدد (٩٧). الرابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/133/21983/502513
- أبو الخير. سماح. (يناير ٢٠١٥). برتولد بريخت بين التنظير والتأليف: دراسة تحليلية في النص الملحمي والمتغيرات السياسية. مجلة التربية والطفولة، جامعة الإسكندرية، كلية رياض أطفال، مج٧، ع (٢١).

الرابط: https://0810guu13-1105-y-https-search-mandumah-com

- دليو، فضيل. (٢٠١٩). منهج تحليل الخطاب: تعدد مفهومي وإجرائي. المجلة الجزائرية للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد (الخامس). الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/107478
- دندوقة، فوزية. (يناير/ ٢٠٠٩). التأويل وتعدد المعنى. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)، (ع٤). الرابط: http://search.mandumah.com/ Record/٤٩٣٢٢٩
- الديب، ناهد. (١/ سبتمبر). مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث. مجلة فصول، (العدد٤). الرابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/133/14109/303704

- رشيد، إسلام. يوسف. (المؤلف المخرج) في المسرح الحديث بريخت نموذجًا. (آب ٢٠٢٣). مجلة نابو للبحوث والدراسات / المجلد الثالث والثلاثون، العدد، (الرابع والأربعون). الرابط:
https://www.iasj.net/iasj/pdf/b4e35db8e422b5fe
- سحنين، علي. السيميائيات السردية نظرية غريماس الأصول العلمية، والمرجعيات الفكرية. مجلة أيقونات، العدد (الثالث). الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/5662
- صالح، أزهر. سليمان. (٢٠١١). أوبرا الثلاث بنسات، لبرتولد بريخت: المسرحية الغنائية ودورها في النقد والتغيير الاجتماعي- السياسي، آداب الرافدين. جامعة الموصل – كلية الآداب، ع (٥٩).
الرابط: http://search.mandumah.com/ Recor/425144
- صالحة. عبد الهادي. (تموز ٢٠١٥). مدرسة الشعب. آفاق المعرفة. العدد (٦٢٢). الرابط: /٦٩٠٧٨٣ /http://search.mandumah.com/ Recor
- صفر، صفوان. (خريف ٢٠١٧). مسرح بريخت بين الملحمية والتغريب. مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، المجلد/العدد، س٤١، ع (١٧٢). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/170/22445/508634
- عباس، جنان. خليفة. (١٤٣٣-٢٠١٢). المنهج البنيوي والسيميائي. مجلة الأستاذ- العدد (٢٠٣). الرابط:
https://iasj.net/iasj/pdf/16458c390af172a1
- عبود، علي. حسن، كاظم، كاظم. فرزدق. (٢٠١٧). التقنيات الشكلانية وتطبيقاتها في المسرح الملحمي: الاستثناء والقاعدة أنموذجًا. حولية المنتدى للدراسات الإنسانية، ع (٢٩). الرابط: https://search.mandumah.com/Record/٨٩٤٨٤٩

- عدس، وداد. جميل. (أكتوبر ٢٠٢٢). الفنون في الفكر الاجتماعي الحديث: من الجذور الفلسفية إلى النظريات المعاصرة، رؤية تحليلية. مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٨٢) العدد (٧).
الرابط: https://jarts.journals.ekb.eg/article_203891html
- العشماوي، محمد. زكي. (سبتمبر ١٩٧٨). الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد التاسع، العدد (الثاني).
الرابط: http://search.mandumah.com/ Recor/213854
- عقاق، قادة. (٢٠٠٤). المرجعية الشكلانية للسيميائيات السردية: المنطلقات والآفاق، مجلة الترجمة واللغات المجلد ٣ العدد ١. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/155/3/1/47139/
- عكاك، إسماعيل. (٢٠٢١). علم تأويل الرواية عند جورج لوكاتش. مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد٩، العدد ٢٠٢١م. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/165119
- فجر، علي. عبد الله. (٢٠١٦). الدلالات القيمية في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة لبرتولت بريشت. مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد،٤٣، العدد، ٢. الرابط: / https://eservices.ju.edu
- كعواش، سمية. (٢٠٢١). المسرح البريختي. مجلة المفكر، المجلد،٥، العدد (٢). الرابط: /https://www.asjp.cerist.dz/en/article/178189
- لخذاري، نادية (٢٠١٩). زين الدين مختاري، النقد السوسيولوجي بين المنهج التجريبي والمنهج البنيوي التكويني. مجلة إشكالات في اللغة الأدب، مجلد٨، عدد (٥). الرابط:
/ https://www.asjp.cerist.dz/en/article/102728 /

– ليفيفر، أندريه. (١٩٨٧). ما وراء التأويل أو عملية إعادة الكتابة: دراسات مقارنية. (ترجمة، ع. بن عبدالله). مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العربي، س،١٤، ع (٥٠،٥١). الرابط:

http://search.mandumah.com/ Recor/ ٢٢٧٧٩١

– مبارك، سلمى. (خريف ٢٠١٦). الميلودراما.. النوع وطرائق السرد. فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١/٢٥، ع (٩٧). الرابط: http://scholar.cu.edu.eg/?q=smob

– محمد العربي، ابن مسعود. (ديسمبر ٢٠١٢). السيميائيات الدلالية المحايثة لدى غريماس، من الدلاليات البنيوية إلى السيميائيات. مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، العدد، (٦). الرابط:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/83232

– مقروش، مسعود. (جوان ٢٠١٦). النموذج العاملي من منظور السيميائية السردية. مجلة، منتدى الأستاذ، العدد (الثامن عشر). الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/20099

– وديجي، رشيد. (١٥/١٠/٢٠١٤). قراءة في إشكاليَّة نظريَّة الأجناس الأدبيَّة، ملاحظات أساسية. مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة ,Volume2,Numéro,1. الرابط:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/100388

– وصفي، هدى. (أكتوبر ١٩٨٠). نظرية الإبداع الفني. عرض لمضمون العدد الأخير من مجلة الإبداع الفني. مجلة فصول، العدد١. الرابط:

https://archive.alsharekh.org/Articles/133/14105/303580

– ـــــــــــــ. (١٩٨١ يناير). الشحاذ دراسة نفسبنيوية. مجلة فصول، العدد (٢). الرابط:

https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10287/208235

- ـــــــــــــ. (يناير ١٩٨١).عرض الدوريات الفرنسية. مجلة فصول، العدد (٢). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10287/208247
- ـــــــــــــ. (أبريل، ١٩٨١). تجربة نقدية، تحليل سيميولوجي لمسرحية الأستاذ. مجلة فصول، العدد (٣). الرابط:
archive.alsharekh.org/Articles/133/14106/303607
- ـــــــــــــ. (١ أبريل ١٩٨١). الدوريات الفرنسية. مجلة فصول، العدد (٣). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/14106/303614
- ـــــــــــــ. (يوليو ١٩٨١). عرض الدوريات الفرنسية، مجلة فصول، العدد (٤). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10288/208284
- ـــــــــــــ. (١ يونيو، ١٩٨٢). تجربة نقدية، قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور. مجلة فصول، العدد (١). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10327/209384
- ـــــــــــــ. (ديسمبر ١٩٨٣). المشروع الفكري وأسطورة أوديب قراءة في فكر طه حسين ١٨٨٩-١٩٧٣. مجلة فصول، العدد (١). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/14110/303725
- ـــــــــــــ. (١ أبريل، ١٩٩٢). حوار ونصوص: مع فيليب هامون. مجلة فصول، العدد (١). الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10303/208671
- ـــــــــــــ. (١ أبريل ١٩٩٣). حوار مع الفنان البولندي: "يوزيف شاينا". مجلة فصول، العدد٢. الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10307/208805

- ـــــــــــــ. (١٩٨٩). جاك لي جوف: "في العصور الوسطى: زمن الكنيسة وزمن التاجر، مجلة الف، الجامعة الأمريكية، ع (٩). الرابط: http://search.mandumah.com/ Record/2530054.
- ـــــــــــــ. (يوليو/أغسطس/ سبتمبر،١٩٨٤م). حداثة الميلودراما. مجلة فصول، الحداثة في اللغة والأدب، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد (٤). الرابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10292/208399
- ـــــــــــــ. (يناير ١٩٩٥). التجريب في المسرح المصري، مجلة فصول، العدد ١. الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10314/208957
- ـــــــــــــ. (يونيه، ١٩٩٧). الهناجر، ورشة التجريب المسرحي. مجلة الهلال، جزء خاص. الرابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/134/13956/295996

رابعًا: المراجع الأجنبية:

- Azhar, Suleiman.The Threepenny, (2011). Opera: The Ballad Opera and Socio-political Criticism and change. Adab Al- Rafidin,Vol.(59). http://search.mandumah.com/ Recor/425144.
- Chukwu, Uzoma et Thoiron, Philippe. (1989). Réformulation et repérage des termes. la Banque des mots, numéro spécial.
- Comceição (Manuel célio). (2005). Concepts termes et réformulation.Travaux du C.R.T.T., presses universitaires de Lyon.
- G. Mounin.George. (1974). Dictionnaire de la linguistique. presses universitaires de France. 6, avenue Reille, Paris.
- Le Robert illustré d'aujourd'hui en couleur. France Loisirs, Paris.
- Roman, André. (1990). La grammaire de l'arabe, Paris, PUF, Que sais-je ?
- Sager, Juan. (2000). Pour une approche fonctionnelle de la terminologie, in sens de terminologie. Travaux du C.R.T.T., Presses Universitaires de Lyon.
- Schiller et Goethe. 26 Décembre, 1797.Correspodance entre Schiller et Goethe. /Noor-Book.com/ -

- Tamine (Joëlle Gardes), Hubert (Marie-Claude). Dictionnaire de critique littéraire, Armand colin, France.

خامسًا: الرسائل الجامعية:

- عبد المقصود، محروس. حسن. محمد. (٢٠٢٣). الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية، دراسة تحليلية في مسرح نجيب سرور. رسالة دكتوراه غير منشورة. أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، قسم النقد الفني.

سادسًا: المواقع الإلكترونية:

- بولس، حبيب. (١٩٩٩). بريخت منظِّر الدراما. حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي. العدد (١٦٣). الرابط: https://search.mandumah.com/Record/280095
- حمداوي، جميل. (السبت ٣١/ كانون الأول، ديسمبر ٢٠١١). من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، ديوان العرب. الرابط: https://www.diwanalarab.com
- حمداوي، جميل. المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات. الرابط: https://www.dorar-aliraq.net/threads/356433-
- الحيدري، إبراهيم. (٢٠٠٩/٢/٢٦). أدورنو وصناعة الموسيقى. مقالات جريدة الحياة. الرابط: https://ibrahimalhaidari.wordpress.com/2009/02/26
- شرف الدين، هايل. إدوارد تايلور والثقافة البدائية. الرابط: https://elaph.com/Web/Culture/2020/09/1306018.html
- شيلي، نبيل. (١٩ يوليو ٢٠٢٣). قراءة، في كتاب الأستاذ عبد العالي معزوز جماليات الحداثة أدورنو ومدرسة فرانكفورت. الرابط: https://dinpresse.net/
- صالحة، عبد الهادي. (تموز ٢٠١٥). مدرسة الشعب. آفاق المعرفة، العدد (٦٢٢). الرابط: http://search.mandumah.com/ Recor ٦٩٠٧٨٣/

- صقر، أحمد. قراءة نقدية تحليلية في مسرح نجيب سرور. الرابط: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249140
- ـــــــــــــ. مسرح الميلودراما في مصر، دراسة في نظرية الدراما. الرابط: https://ahmedsaker.ahlamontada.net/t4-topic
- العريس، إبراهيم. (الأربعاء ١٥ يناير ٢٠٢٠). "أوبرا القروش الثلاثة" لبريخت في ليلة "الما قبل" و"الما بعد". الرابط: https://www.independentarabia
- فؤاد، تامر. ملك الشحاتين. الرابط: https://www.facebook.com/tamerrfouadd/posts/
- كاظم، صافي. ناز. ماذا قال نجيب سرور في ملك الشحاتين. الرابط: https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9532&article=293085