الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى– جيجل–

كلية الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة بعنـــوان :

مصطلحات النقد المسرحي الغربي في النقد المسرحي العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : مصطلحية

من إعداد الطالبتين:

– سميرة بوعبد الله

– نميرة بونقطة

إشراف الأستاذ:

– نور الدين سعيداني

لجنة المناقشة

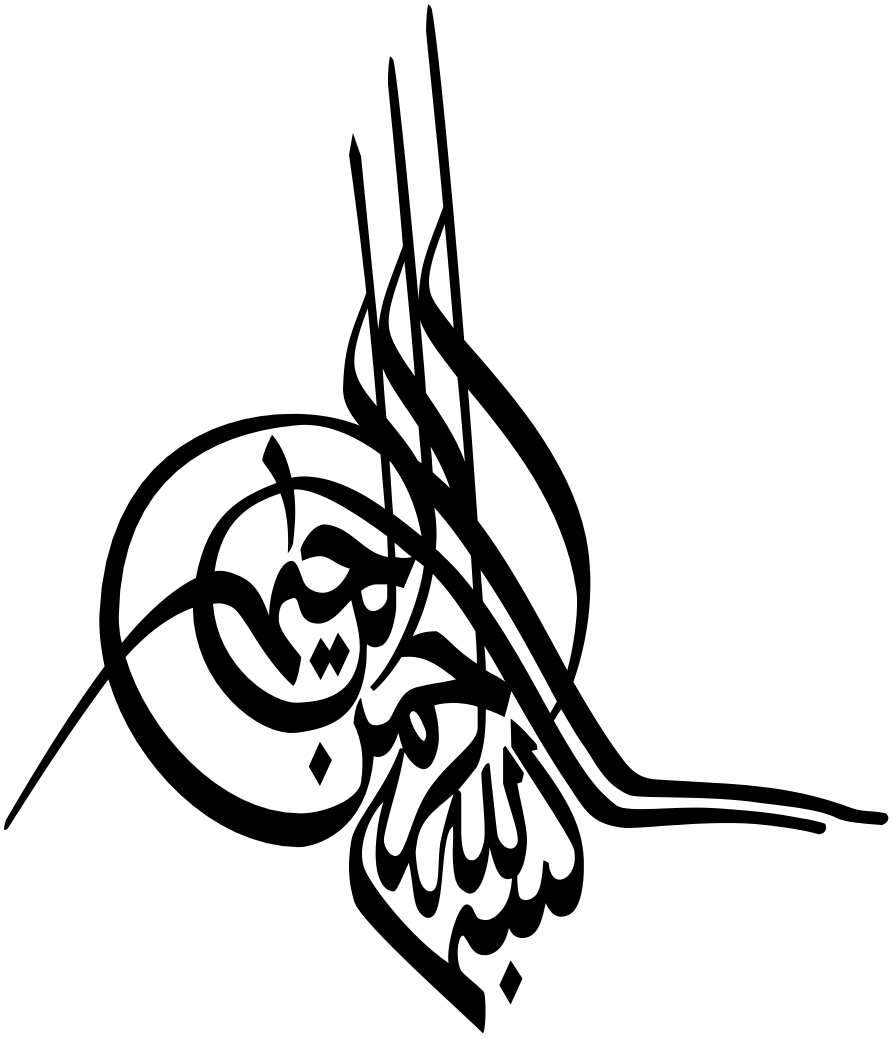
1–الأستاذ: سنوسي خبراج رئيسا.

2–الأستاذ: نور الدين سعيداني مشرف ومقررا.

3–الأستاذ: نجيم حناشي عضوا مناقشا.

السنة الجامعية:

1438/1437هـ–2017/2016 م



شكر و عرفان

الحمد و الشكر و العرفان مقدم لمسخر الأنام خالق جميع الموجودات مصور جميع

المخلوقات ممجد العلم والعلماء، مسير الكون و الكائنات نشكره على توفيقه لنا في

إتمام عملنا الذي نرجو أن يفيد و ينفع.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا الفاضل "سعيداني نور الدين"

الذي مد على أيدينا في طريق إنجاح هذا البحث، وكان لنا خير مرشد

و إلى كل الأساتذة الأفاضل الذين مدوا لنا يد العون في بحثنا هذا.

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد بالقليل أو الكثير.

وإلى كل من مد يد العون لنا و لو بابتسامة بريئة أو دعوة

خير صادقة.

نهدي هذا الجهد المتواضع راجيتين من الله عزو جل أن يتقبله

و أن نفيد و نستفيد.

شكرا

إهداء

إلاهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، و لا يطيب النهار إلا بطاعتك، و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك، و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك، و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك

إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار.

إلى من علمني العطاء بدون انتظار

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار

و ستبقى كلماتك نجوما أهتدي بها اليوم و في الغد وإلى الأبد "أبي".

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب و إلى معنى الحنان و التفاني.

إلى بسمة الحياة و سر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي، و حنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب "أمي".

إلى شموع متقدون ينيرون ظلمة حياتي أخواتي.

إلى إخوتي و رفقاء دربي في هذه الحياة معهم أكون أنا و بدونهم أكون مثل أي شيء.

إلى من أرى التفاؤل بأعينهم و السعادة في ضحكتهم.

إلى من رافقني منذ أن حملت مشعل الدرب خطوة بخطوة.

إلى من تطلع إلى نجاحي بنظرات الأمل.

إلى من تحلو بالإيخاء و تميزوا بالوفاء و العطاء.

إلى من كانوا معي على طريق النجاح إلى من عرفت كيف أجدهم و علموني ألا أضيعهم صديقاتي العزيزات.

إلى زوجات إخوتي و زوج أختي و أولادهما شيماء، مسلم، خولة، أنيس.

سمية نميرة

مقدمة

مقدمة

تنوعت الأجناس الأدبية بحيث أصبحت المرآة العاكسة لكل ما يوجد في الحياة، فهي تصوير حي لما يعانيه الإنسان من مشقات، و قد ركز بحثنا هذا على لون من ألوان هذا الأدب ألا و هو المسرح "**أبو الفنون**" كونه يجمع بين عدة من أشكال فنية كالرقص، و الموسيقى و الغناء...إلخ.

ونلحظ أن العملية المسرحية وجدت لتقييم الواقع الإنساني ،و محاولة إعطاء ملاحظات أساسية عن سلوكه فهو من خلال هذا يحاول رفض الحياة الفوضوية ، و يتبنى الحياة المثالية الخالية من كل الأخطاء والزلات و من هنا ظهر ما يسمى **النقد المسرحي**، فالمسرح يعبر عن حال حضارة بأكملها، فهو يجسد الموروث التراثي لها ، وهو عنصر فعال يمثل الحقلة الأقوى في تثقيف الناس و حركة التوعية وتنمية الذوق الجمالي و الإبداعي لدى أفراد المجتمع.

و هذا الفن كغيره من الفنون الأخرى لا يمكنه النهوض دون مصطلحات، فالمصطلحات من أهم الإشكالات التي حازت على اهتمام الدارسين و الباحثين في ميدان الدراسات النقدية، حيث أصبحت المصطلحات مفاتيح فعالة للرقي بالعلوم، و هذا بالتحديد ما دفعنا لخوض غمار هذا البحث الموسوم بـ: "**مصطلحات النقد المسرحي الغربي في النقد المسرحي العربي**".

و كان السبب وراء اختيارنا لهذا الموضوع هو تعلقنا الكبير بفن المسرح، و السعي إلى تقديم إضافة قد تثري البحث في هذا المجال، نظرا لقلة الدارسين لهذا النوع من المواضيع وبخاصة في مذكرات الماستر.

و من خلال هذا الموضوع أردنا الإجابة عن مجموعة من الإشكالات التي قد تتبادر إلى ذهن المتلقي أهمها:

- ماهي الجدور الحقيقية للفن المسرحي؟

– إلى أي حد استطاعت الممارسة النقدية في فن المسرح الغربي أن تؤثر في مسار الظاهرة المسرحية العربية و نقدها؟

– ما هي أهم الإشكالات التي تواجه المصطلح المسرحي العربي؟

قد اقتضى منا البحث في هذه الإشكاليات تقسيم بحثنا إلى مدخل و فصلين و خاتمة.

أما المدخل فهو بعنوان: **مفاهيم أولية** تطرقنا من خلاله إلى مفهوم المصطلح، نشأته وآليات وضعه، وأهم وظائفه، وعلم المصطلح وعلاقته بالعلوم الأخرى.

أما الفصل الأول بعنوان: **نشأة المسرح و علاقته بالنقد** عالجنا فيه مفهوم المسرح، نشأته، أنواعه خصائصه، وظيفته في الحياة، ثم تعرضنا لمفهوم النقد و علاقته بالمسرح، وأهم الاتجاهات التي تبلورت من هذا النقد المسرحي.

أما الفصل الثاني فحمل عنوان: **المصطلح المسرحي الغربي و أثره في النقد المسرحي العربي**، و فيه تمّ تبيان إشكالية المصطلح المسرحي، و دور المعاجم المسرحية في ترجمة المصطلحات، و أثر بريخت في النقد المسرحي العربي بالإضافة إلى ضبط بعض المصطلحات المسرحية المحصل عليها من نماذج مختارة، و تقييم بعضها .

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على منهج وصفي بالدرجة الأولى و الذي من آلياته التحليل و الإحصاء الذي يساعد على تفكيك الظاهرة المراد دراستها، و الحصول على المعلومات الخاصة بها، فالموضوع المدروس يحتاج إلى وصف المصطلحات و من ثم إحصاؤها، و بدرجة أقل اعتمدنا على المنهج التاريخي خاصة في نشأة المسرح من خلال إبراز الإرهاصات الأولى له عند العرب و عند الغرب.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث يمكن إيجازها في ما يلي:

قلة المصادر و المراجع الخاصة بالنقد المسرحي، وذلك لاعتباره جديدا على الممارسة النقدية، يضاف إلى ذلك التعديلات التي مست عنوان بحثنا فجعلته عصيا على البحث.

ورغم هذا فإننا مضينا قدما في هذا الموضوع نظرا لإيماننا القوي بقدرة الممارسة النقدية على تفعيل ،وتنشيط الحركة الإبداعية على وجه العموم و الفنية على وجه الخصوص، ولا يمكن تحقيق الهدف من هذا كله ما لم يصاحب الفعل المسرحي حركة نقدية تحدد جيده من رديئه، و هذه بطبيعة الحال مهمة الباحث الأكاديمي الذي يهدف الى إظهار صورة حقيقية واضحة و جريئة.

مدخل:

1. مفهوم المصطلح

أ . لغة:

قال: " ابن فارس الرازي" في معجمه مقاييس اللّغة في باب (صلح): الصّاد واللام والحاء أصلٌ واحد يدل على خلاف الفساد . يقال: صَلُحَ الشيء يُصلَحُ صَلَاحًا، ويقال: صَلَحَ بفتح اللّام، حكى ابن السكيت: صَلَحَ وصَلُحَ، ويقال: صَلَحَ صَلُوحًا، قال [الطويل]:

وكيف بأطرافي إذا ما شَتَمْتَنِي وما بعدَ شتْمِ الوالدّين صُلُوحٌ.[1]

. وقال الزبيدي في معجمه تاج العروس: "الصّلاح: ضدّ الفساد". فأصْلَحَهُ: ضدّ أفسده، وقد أصلح الشيء بعد فساده: أقامه، ومن المجاز: أصْلَحَ(إليه): أحسن، يقال: أصلحَ الدابة: إذا أحسن إليها فصلحت، ويقال: وقع بينهما صُلْحٌ. الصُلْحُ بالضمّ: تصالح القوم بينهم وهو السّلم بكسر السين.[2]

وقال" ابن منظور" في معجمه لسان العرب بقوله: صَلَحَ: الصّلاح ضدّ الفساد، صَلَحَ يصْلُحُ ويَصْلُحُ صلاحًا وصلوحًا.....والصّلح: تصالح القوم بينهم، والصّلح: السّلم، وقد اصطلحوا وصالحوا واصّلحوا وتصالحوا واصّالحوا قلبوا التاء صادًا وأدغموها في الصّاد بمعنى واحد.[3]

أما في المعاجم الحديثة على سبيل المثال نأخذ الوسيط نموذجا: اصطلح القوم: زال ما بينهم من خلاف وعلى الأمر تعارفوا عليه واتفقوا، تصالحوا: اصطلحوا، استصلح الشيء: تهيأ للصّلاح. الصّلاح: الاستقامة والسّلامة من العيب، والصّالح: المستقيم المؤدي لواجباته، صالحه مصالحة وصلاحًا: سالمهُ وصافاه. ويقال: صالحه على الشيء: سلك معه مسلك المسالمة في الاتفاق.[4]

. والمصطلح مصدر ميمي للفعل" اصطلح"(مبني على وزن المضارع المجهول)" يُصْطَلَحُ" بإبدال حرف المضارع ميما مضمومة)، ورد فعله الماضي "اصطلح" على صيغة الفعل المطاوع (افتعل)، بمعنى أنّ أصله هو "اصتلح" ومن المعلوم أنّ العربية في حال وقوع تاء(افتعل) بعد صاء أو ضاد أو طاء أو ظاء[5] تجنح إلى قلب مثل تلك الحروف طاء(اصطبر، اضطرب، اطّرد....).[6]

---

[1] أبو الحسين أحمد ابن فارس الرازي، مقاييس اللّغة، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، *2008م، ص17*، 18.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط2، ج5، لبنان، 1433ه 2012م، ص320.

[3] ابو الفضل جمال الدين ابن مكرم الإفريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، مادة صلح، دار صادر، ط4، مج8، لبنان، 2005م، ص267.

[4] مجمع اللّغة العربية، الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط،ج1، تركيا، ص520.

[5] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 1429ه ، 2008م، ص21.

[6] المرجع نفسه، ص21.

ولعلّ السّر الصوتي في هذا الإبدال قياسا على ما فعل الدكتور" إبراهيم أنيس" بصيغة(اصطبر) من الفعل(صبر)، نجد الصيغة أولا(اصتبر) وقد اجتمع في هذه الكلمة صوتان مهموسان، غير أنّ احدهما مطبق والأخر مستقل فَقُلبت التاء إلى نظيرها المطبق وهو الطاء الحديثة، كما ننطق بها الآن، ومن أجل هذا صارت الكلمة اصطبر. ثم زاد تأثّر الثاني بالأوّل فأصبحت الكلمة(اصّبر).[1]

ونستخلص من هذه التعاريف اللّغوية أنّه رغم التشابك الحاصل بينها فالمصطلح ما هو إلّا عبارة عن الاتفاق والاجتماع.

ب . اصطلاحا:

أمّا فيما يخصّ الجانب الاصطلاحي، فقد تناوله الجرجاني في كتاب التعريفات بقوله:" الاصطلاح إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما. وقيل: الاصطلاح : اتفاق طائفة على وضع اللفظ إزاء المعنى، وقيل الاصطلاح: إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد، وقيل الاصطلاح: لفظ معيّن بين قوم معينين".[2]

ـ كما عرفه العديد من الباحثين بقولهم:(اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل: اخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد).[3]

ـ وأيضا قولهم:(بأنّه العرف الخاص) وتعقيبا على هذا الكلام قال "فهمي حجازي": (ومع تكوّن العلوم في الحضارة العربية الإسلامية تخصصّ دلالة كلمة(اصطلاح) لتعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص الواحد للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصّص. وبهذا المعنى استخدمت أيضا كلمة مصطلح).[4]

ويعرّف أيضا: بأنّه اللفظ الذي سمي مفهوما معينّا داخل تخصّص ما. وهذا الذي يجمع مضافا إلى علم ما، أو موصوفا بعلم ما، ويقال:" مصطلحات فلسفية"، ومصطلحات بلاغية، ومصطلحات الطب، أو الهندسة أو غيرهما، وهو أيضا الأكثر دورانا على الألسنة.[5]

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها،دط، مصر، دت، ص112.

[2] الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: عبد المنعم الحفي، دار رشاد للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1991م، ص38.

[3] مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللّغوي العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، 1424هـ، 2003م، ص13.

[4] محمد أمهاوش، قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1431هـ، 2010م، ص57.

[5] الشاهد البوشخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1430هـ، 2009م، ص62.

أو هو مفردة من الاصطلاح: أي كلمة من مجموع مفردات خاصة لا تستعمل في الكلام العادي الجاري على ألسنة النّاس.[1]

أمّا فيما يخصّ اللّغات الأوربية فهي اصطنعت لهذا المفهوم كلمات متقاربة في النطق والرسم، من طراز(term) الفرنسية،و (term) الانجليزية، و (termine) الإيطالية، و(termino) الإسبانية و(termo)البرتغالية، وكلها مشتقة من الكلمة اللاتينية (terminis) بمعنى الحدّ أو المدى أو النهاية، كما أنّها تدلّ في الاستعمال الألسني على " وحدة معجمية موظفة ضمن إحدى الوظائف التركيبية الأساسية، ومزوّدة بمعنى محدّد".[2]

أمّا الدلالة الأسطورية لكلمة(terme)المكافئة لرب التخوم الحدودية، حيث تحيل فيها الميثولوجيا الاغريقولاتينية على" إله روماني مجسّد للحدود أو تخوم العقول.يمثل بنصب يعلوه صدار ...". وتستعمل في القاموس الاقتصادي بمعنى " الأجل المحدّد" حينا(قرض لمدّة محدّدة:term loan) و"المعدل أو النسبة" حينا آخر(معدلات التبادل الدولي، نسب الاستبدال الدولي:(term of trade)، أي نسبة الرقم القياسي لأسعار الصادرات إلى رقم الواردات لدى دولة ما.[3]

نستخلص في الأخير أن المصطلح عبارة عن مركب لفظي هدفه تسمية الأشياء واسنادها إلى أحكام من الفكر والواقع وتعريفها وتبسيطها وتداولها.

2 ـ نشأة المصطلح:

لقد ظهرت حاجة الإنسان للاصطلاح، أو ما يسمّى حديث المصطلح منذ القديم، فهي تقوم بدور كبير في تنظيم التواصل بين البشر في شتّى المجالات، وقد عرف العلماء أهمية المصطلح، فاشتغلوا في ذلك على وضع المصطلحات لتحديد أفكارهم، فاليونانيون والهنود والعرب كانت لهم الصّدارة في وضع المصطلحات ،بل تعدّى الأمر ذلك إلى وضع معاجم المصطلحات.[4] ويصّور لنا الجاحظ دور العرب في هذا المجال فيقول:" وهم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك

[1] إدريس بن الحسن العليمي، في الاصطلاح، دار النجاح، ط1، المغرب، 1422هـ، 2002م، ص15.

[2] يوسف وغليسي ، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص23.

[4] ينظر: محمد القطيطي، أسس الصياغة المعجمية في كشاف اصطلاحات الفنون، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1431هـ، 2010م، ص84.

الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصار في ذلك سلفا لكل خلف وقدوة لكل تابع".[1]

وكانت بداية اهتمام العرب بهذه القضية مع ظهور الإسلام وظهور الأحكام التّي سنّها القرآن، كونها تولّي بألفاظ ذات أصول لغوية معروفة، غير أنّ هذا الاصطلاح الديني وسع دلالات العرب التي لم يكن لهم معرفة سابقة بها؛ فلفظ الصّلاة مثلا كان معروفا لديهم بالدّعاء، أمّا مع مجيء الإسلام تغيّرت دلالته، وأصبح ركنا أساسيا من أركان الإسلام.[2]

ومع ظهور التصنيف وتطورّه أصبح لكل علم مصطلحاته، كفقه اللّغة والتصوف والعلوم اللّغوية، كالنحو والبلاغة، وعلوم المنطق والحساب والجغرافيا، ومع التزاحم الواسع للمصطلحات وتطور الدراسة الموسوعية التي لا تقتصر على جانب من جوانب العلم، استعانوا بالقياس والاشتقاق والتوليد وغيرها ثم جاءت بعدها مرحلة ضبط المصطلحات.[3]

أمّا في العصر الحديث فقد عني العرب بالمصطلحات العلمية، وكان للمجامع اللغوية العربية، كالمجمع العراقي، ومكتب تنسيق التعريب دور كبير في ذلك، وقد صدرت في القرن العشرين مئات المعاجم المتخصصّة، كما وضعت لجنة المصطلحات بعض القواعد والأسس من أهمها:

. اللفظ المستعمل في كتب الأقدمين أولى بأن يستعمل فلا يعدل عنه إلى غيره.[4]

. إنّ أغلب مصطلحات الأمراض تنتهي على القياس بلواحق تدل على نوع المرض فوضعت اللجنة (فعَل) مقيسا على جنس المرض، (فُعال) للدلالة على المرض الشديد.

. بعض الأسماء تنتهي بلواحق يراد معنى الشبه وأضافت اللجنة الألف والنون على الاسم لهذا الغرض كاللحماني لشبه اللحم، والشحماني لشبه الشحم.

. أبقت اللجنة الياء والنون كما في(الكظرين).

. استعملت بعض السوابق على وزن (فَعْل) كالفرط والهبط والسبق واللحق والبعد والنزر.[5]

---

[1] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، ج1، 1418هـ ، 1998م، ص139.

[2] ينظر: محمد القطيطي، أسس الصياغة المعجمية في كشاف اصطلاحات الفنون ، ص84.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص85.

[4] ينظر: أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، دط، بغداد، العراق،1427هـ، 2006م، ص38.

[5] المرجع نفسه، ص39.

يظهر جليا من خلال ما أوردناه في نشأة المصطلح أن العرب كانت لهم اهتمامات به منذ القدم ،ثمّ تطورت هذه النظرة في العصر الحديث، فأصبح للمجامع العربية دور في وضع المصطلحات وضبطها.

3 ـ آليات وضع المصطلح

مع التطور الحاصل الذي تشهده العلوم وظهور مفاهيم جديدة على الساحة المعرفية كان لابد من ظهور تسميات جديدة تأخذ صورا في نسق لغوي محدد ينتمي إلى مجتمع خَلَقَ هذا المفهوم الجديد ،ولذلك فقد تنوعت وتعددت الوسائل المستخدمة في وضع المصطلحات لتفادي مختلف الانحرافات الناتجة عن اضطراب المصطلح وعدم تأسيسه على ضوابط تجنبه مزيدًا من الإبهام.

3 ـ1/ الاشتقاق

أ ـ لغة:

الشقُ: مصدر قولك شققت العود شقًا، والشق: الصدع البائن، وقيل غير البائن، وقيل هو الصدع عامة، والشّق: الصدع في عود أو حائط أو زجاجة شقهُ، يشقه، شقاقًا، تشق وشققته فتشقق،[1] قال تعالى: ﴿إذا السَّمَاءُ انشَقَّتْ﴾ الآية 1 "سورة الانشقاق" وقوله تعالى: ﴿ وَتَنشَقُّ الأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدّاً ﴾ الآية 90 "سورة مريم" وقوله كذلك: ﴿ثُمَّ شققنا الأَرْضَ شقًّا﴾ الآية26 "سورة عبس".

واشتقاق الشيء بمعنى: بنيانه من المرتجل. اشتقاق الكلام: الأخذ فيه يمينًا وشمالًا.[2]

ب ـ اصطلاحا:

أن تستخرج كلمة، وأن يكون هناك تناسب يبينهما في اللفظ والمعنى (عَمِل، عاملٌ، عاملون) ويتضمن المشتقات الحروف الأصلية في الكلمة.[3]

كما يتمثل في استخراج لفظ من لفظ قاعدي (مصدر أو جدر) مع ضرورة حصول مطابقة كلية أو مُجاورة دلالية بيّنة بين اللفظ ومعناه.[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص111.

[3] محمد طبي، وضع المصطلحات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، الجزائر، 1992م، ص41.

[4] السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ، 2009م، ص105.

ويعد الاشتقاق وسيلة مهمة من وسائل نمو اللّغة، تسهل مهمة الهيئات العلمية واللغوية في استحداث المصطلحات الجديدة، وتيسير العربيّة وتطويرها، لمواكبة كل جديد وقد تعرض لها قدماء العربية، وبينوا أنواع الاشتقاق.[1]

والاشتقاق أنواع نذكر منها:

الاشتقاق الأصغر: ويسميه بعضهم العام أو الصرفي، وهو أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها البذل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة، ويطلق مصطلح الاشتقاق الأصغر على النوع الذي يؤسس على الحروف الأصلية أو بنيتها التراثية وقد زود مختلف المناهج الجديدة بعدد معتبر من المصطلحات:

{سرد: سرّد . خطابٌ : خَطَبَ . أسلوبٌ ، أَسْلَبَ . سِمياءٌ:سَمياً . مفهوم: مَفهَمَةٌ، تسريد (سرد)، تخطيب (خطاب)، أسلبه (أسلوب)، مفهمة (مفهوم)، مسرحة (مسرح) }.[2]

أما فيما يخص النوع الآخر من الاشتقاق أي **الاشتقاق الأكبر** وهو النوع الذي نبه عليه ابن جني في قوله:(أما الاشتقاق الأكبر هو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه، وعلى تقاليبه الستة، معنى واحدا، تجتمع التراكيب السّتة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه، ردّ عليه بلطف الصنعة والتأويل إليه مثلا: سلم، مثل: ملس، لمس، لسم، سمل.[3]

ويمكن أن يستخدم هذا النوع من الاشتقاق في توليد صيغ وأسماء للمفاهيم المتقاربة، والتي يمكن أن ترجع إلى أصل واحد على الرغم مما يقال عنه أنه ينطوي على قدر كبير من التكلّف والتعسّف ،ذلك أن التغيير في ترتيب الحروف، وهو المعول عليه في هذا اللون من الاشتقاق يفيد تنويعا وتغييرا لا حصر لامكاناته.[4]

فالاشتقاق ضرورة لا بد منها في وقتنا الحاضر، فهو باب واسع لتنمية اللغة وإيجاد تسميات جديدة لمختلف المصطلحات.

---

[1] مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، ص161.

[2] المرجع نفسه، ص161.

[3] ابن جني أبو الفتح عثمان ، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، دط، ج3، بيروت، لبنان، دت، ص30.

[4] مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، ص164.

3-2/ النحت:

أ . لغة:

نَحَتَ: ينحِتُهُ بالكسر نحتًا أي: براه والنحاتَةُ: البِراية، والمنحتُ ما ينحت به والنَّحيتة: الطبيعة والنحيتُ: الدخيل في القوم، قال الشاعر:

الخَالِطِينَ نَحِيتَهُمْ بِنُضَارِهِمْ وَذَوِي الغِنَى مِنْهُمْ بَدِي الفَقَرِ.

والحافر النحيت الذي نُهِبَت حروفه.[1]

والنحت: القطع ومنه قوله تعالى:" أتعبُدُونَ ما تنحَتُونَ"....وقوله تعالى:" وتنحَتُونَ من الجبال بيوتًا".[2]

ب . اصطلاحا:

نوع من الاشتقاق، وهو دمج كلمتين أو أكثر للحصول على كلمة شريطة أن يكون هناك تناسب ،وقديما نحتت" الحوقلة" وحديثا" أفروآسيوي – برمائي" والحكم في النحت الذوق السليم.[3]

ومن أمثلة النحت كذلك كلمة(بَسْمَلَ) المنحوتة من عبارة (بسم الله) أو (بسم الله الرحمن الرحيم) كما في قول الشاعر عمر بن ربيعة:

لقد بسْمَلَتْ ليلى غداة لقيتها فيا حبذا ذاك الحبيب المبسملُ.[4]

كذلك هو أخذ كلمتين أو أكثر مع المناسبة مع المأخوذ والمأخوذ منه ؛لكي لا يقع التباس. ويلجأ إليه أصحاب اللّغة للاختصار، والنحت معروف عند العرب، وهو سماعي وقد عدّه أحمد بن فارس قياسًا وذهب إلى أنّ كثيرا من الكلمات الرباعية والخماسية تألفت منه وإلى ذلك ذهب ابن مالك، ولكن أبا حيان الأندلسي قال:" وهذا الحكم لا يطّرد وإنما يقال منه ما قالته العرب".[5]

---

[1] أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، دط، ج1،القاهرة، 1430هـ،2009م ص1121.

[2] محمد الحباسي، محضارات في فقه اللّغة، دار غبريني للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص153.

[3] محمد طبي، وضع المصطلحات ، ص41.

[4] علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص427.

[5] احمد مطلوب، بحوث مصطلحية ، ص28.

أنواع النحت:

النحت الفعلي:

وفيه ينتزع من الجملة فعل يدل على النطق بها أو على مضمونها مثل(حَمْدَل) المنتزعة من (الحمد لله) و(المشألة) المنتزعة من (ماشاء الله).[1]

النحت النسبي:

وفيه ينسب شخص أو شيء إلى مكانين مثل (طَبَرْخزيٌّ) التي تشير إلى النسبة إلى بلدتي (طبرستان) و (خوارزم) معًا.

أو ينسب إلى اسم مكان أو قبيلة مركب تركيبا إضافيا مثل (عبشمي) المنحوتة من عبد شمس.[2]

النحت الاسمي:

وفيه ينتزع اسم من كلمتين مثل (جُلْمُودٌ) من جلد وجَمَدَ.[3]

النحت الوصفي:

وفيه تنتزع من كلمتين صفة تدل على مفاهيميها مثل (ضبطر) للرجل الشديد من ضبط وضبر.[4]

إذن النحت عنصر أساسي في وضع المصطلحات وضبطها ،فمعظم المنحوتات في الوقت الراهن مأخوذة من كلمتين.

3.3/ الترجمة

أ . لغة:

جاء في لسان العرب" ترجم" بمعنى: التَرْجُمَانْ والتُرْجَمَانْ: المفسر للسان وقد ترجمه وترجم عنه ... ويقال: قد ترجم كلا ما إذا فسره بلسان آخر.[5]

كما جاء في الوسيط (ترجَمَ) الكلام: بينه ووضَحَهُ وكلام غيره، وعنه: نقله من لغة إلى أخرى وترجم لفلان ذكر ترجمته، الترجمان: المترجم: ترجمة فلان سيرته وحياته.[6]

---

[1] علي القاسمي ، ص432.

[2] المرجع نفسه، ص433.

[3] كمال أحمد غنيم، آليات التعريب وصناعة المصطلحات الجديدة، اصدارات مجمع اللّغة العربية الفلسطيني، دط، غزة، 1435هـ، 2014م، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص18.

[5] ابن منظور، لسان العرب ، ص219.

[6] مجمع اللّغة العربية، الوسيط ، ص83.

وبعبارة أخرى: الترجمة: بمعنى التفسير وإن كانت في الأصل تحيل على معنى الرمي بالمجاورة، والمسابة والمقادفة.[1]

ب . اصطلاحا:

تعرف بأنها: (نقل معنى كلمة من لغة إلى أخرى عندما تتشابه مفاهيم أصول الدّلالة اللغوية).[2]

كذلك هي نقل المصطلح الأجنبي إلى اللّغة بمعناه لا بلفظه.[3]

كما أنّها نقل للأفكار والأقوال من لغة إلى أخرى مع المحافظة على روح النص المنقول.[4]

وتعتبر الترجمة أيضا كتابة في اللّغة المترجم إليها لنقل المعنى وفقا للغرض المتوخى منها، وهي عملية الانتقال من لغة إلى أخرى، فيما بين ثقافتين، لتبيين مراد المترجم عنه للمترجم له، الذي لا يفهم اللّغة المترجم منها، وكما أنّ نقل الأفكار بالكتابة لا يستقيم إلاّ بتمحيصها، واعادة النظر فيها، فإن الترجمة كنقل للأفكار من لغة إلى أخرى لا تكتمل إلّا بمراجعة المترجم لما ترجمه.[5]

والترجمة ليست بالعملية السهلة ولكي تكون صحيحة لا بد من وجود المترجم و اللغتين الأم والمستهدفة، أي اللّغة الأصل، وعلى المترجم أن يتمتع بذلك الحس اللغوي الفائق مع امتلاك قيمة معرفية ولغوية أخرى، وذلك من أجل الحفاظ على المعلومات للوصول إلى نتيجة صحيحة، إضافة إلى إلمامه بجميع الدّلالات في المجتمع التي تستعمل في التعبير، وذلك حتّى يتمكن من الترجمة لأي لغة مهما تكن.[6]

وقد حظيت آلية الترجمة باهتمام بالغ من طرف العرب القدماء، حيث نلمس ذلك من خلال مخلفاتهم في هذا الميدان مثل: ترجمة معظم مؤلفات أرسطو في كتاب (الطبيعة) و(الأخلاق)، وكذلك ترجمة كتاب (كليلة ودمنة) "لابن المقفع" وبالتالي أن نقتفي أثر أجدادنا عندما شرعوا في الترجمة، فقد استعملوا في مرحلة أولى الكلمة الأجنبية بمنطوقها الحرفي تقريبا، وفي المراحل التالية نحتوا واشتقوا الكلمة الأقرب إلى عبقرية لغتنا.[7]

إنّ الترجمة نقل الكلمة من لغة إلى أخرى، مع الاحتفاظ بسمات هذه الأخيرة ومعناها، وهي تساعد على التواصل الحضاري والمعرفي.

---

[1] محمد أمهاوش، قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الجديد ، ص188.

[2] حامد صادق قنيبي، مباحث في علم الدلالة والمصطلح، دار ابن الجوزي،ط1،الأردن،2005 م،ص238.

[3] كارم غنم، اللغة العربية والصحوة العلمية الحديثة، مكتبة ابن سينا، دط، السعودية، دت، ص87.

[4] عبد الله عبد الحافظ متولى، الترجمة أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار النشر للجامعات الإسلامية، ط1، 1990م، ص17.

[5] محمد الديداوي، مفاهيم الترجمة، المنظور التعريبي لنقل الترجمة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2007م، ص162.

[6] مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي، ص112.

[7] المرجع نفسه ، ص112.

4.3/ التعريب:

أ . لغة:

التعريب: تهذيب المنطق من اللحن، ويقال: عرّبت له الكلام، الكلام تعريبا. وقيل: التعريب: التبيين والإيضاح، وفي الحديث (الثّيِّبُ) تُعْرَبُ عن نفسها، والتعريبُ: تقبيح قول القائل وفِعلهِ. وعرّب عليه: قبّح قوله وفعله وغيّر عليه.[1]

ب . اصطلاحا:

هو ما تكلمت به العرب من الكلام الأعجمي، ونطق به القرآن المجيد، وورد في أخبار الرسول" صلى الله عليه وسلم" والصحابة والتابعين "رضوان الله عليهم أجمعين"، وذكرته العرب في أشعارها ... لفظت به العرب بألسنتها، فعرّبته، فصار عربيا بتعريبها إياه، فهي(الألفاظ) عربية في هذا الحال أعجمية الأصل.[2]

كذلك يطلق عليه الدخيل، وكثيرا ما يقع ذلك في كتب القدماء مثل العين والجمهرة وغيرهما، وهناك من يفّرق بينه وبين الدخيل وهو أيضا ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتها.[3]قال الجوهري في الصّحاح:" تعريب الاسم الأعجمي: أن تتفوه به العرب على منهاجها، تقول: عرّبته العربُ وأعربته أيضا، والعَرَبة بالتحريك: النهر الشديد، والعربة أيضا: النفس"[4]

والتعريب هو نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية بإحدى الوسائل المعروفة عند النحاة واللغويين[5] ،وقد عرّفه الدكتور محمد الجليلي بقوله:" استعمال اللّغة في مختلف فروع المعرفة كلاما وكتابة، دراسة وتدريسا، وبحثا وترجمة وتأليفا.[6]

إذن التعريب من أهم الوسائل التي نلجأ إليها لتكثير اللّغة وتطويعها بالمصطلحات الجديدة، وهو يسهم بشكل واسع في إغناء اللّغة العربية من خارجها، ويجب أن لا نفرط في التعريب حتى لا نقع في الاشتراك اللفظي.

---

[1] الزبيدي، تاج العروس ، ص213.

[2] مهدي صالح سلطان الشعري، في المصطلح ولغة العلم، كلية الآداب، دط، بغداد، 2012م، ص97.

[3] محمد الحبّاس، محاضرات في فقه اللّغة ، ص154.

[4] الجوهري، الصحّاح ، ص749.

[5] أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية ، ص184.

[6] مهدي صالح سلطان الشعري، في المصطلح ولغة العلم ، ص97.

5.3/ الإبدال:

أ . لغة:

بدل: الباء واللام والدال أصل واحد، وهو قيام الشيء مقام الشيء الذاهب، يقال هذا بَدَلُ الشيء وبديلهُ، ويقولون: بدّلتُ الشيء إذا غيرتهُ وإنْ لم تأتِ له ببدلٍ، قال الله تعالى: ﴿قُلْ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أُبَدِّلَهُ مِنْ تِلْقَاءِ نَفْسِي﴾ الآية 15 "يونس"، وأبْدَلْتهُ إذا أتيت له ببدل، قال الشاعر:

عَزْلَ الأمير للأميرِ المبَدَلِ.[1]

ب . اصطلاحا:

هو تطور طبيعي في أصواتْ كل اللّغات، وهو معروف في العربية و من سنن العرب إبدال الحروف وإقامة بعضها مكان بعض، وبعبارة أخرى: هو نزوع أحد الصوتين المتقاربين في المخرج أو الصفة إلّى أن يعوض أحدهما الأخر في الكلمة الواحدة، ويكثر التبادل بين الحروف المتقاربة المخارج.[2]

ومثال ذلك: عنوان الرسالة: علوانها ففي الثانية أبدلت اللام من نون الأولى. ويقولون: إنّ النون واللّام متناسبتان في المخرج، فكلتاهما من أحرف الذلاقة، أي أحرف طرف اللسان والشفة.[3]

والإبدال نوعان:

ب .1/ الإبدال الصرفي:

وهو الذي تقتضيه ضرورة صوتية، فيتم إبدال حرف بآخر توخيًا لسهولة النطق، كقولنا (ازدهر) بدلا من الفعل الأصلي (ازتهر)،على وزن (افتعل)، هذا النوع من الإبدال مطّرد، إذ يحدث دائما عند التقاء حروف بحروف أخرى يصعب نطقها متتالية، وهذه الحروف ثمانية جمعها بعضهم في عبارة (طويتُ دائما).[4]

ب .2/ الإبدال اللّغوي:

وهو الذي تقتضيه ضرورة صوتية، فهو غير مطّرد، وتشير كتب النحو إلى أنّ هذا النوع من الإبدال يحدث في جميع حروف الهجاء العربيّ ما عدا الحاء والخاء والذال والصاد والضاد والغين والقاف، أيّ أنّه يحدث في اثنين وعشرين حرفا جمعها بعضهم في عبارة (يجد صرف شكس آمن طبي ثوب عزّته).[5]

---

[1] احمد ابن فارس ابن زكريا الرازي ، مقاييس اللّغة ، ص11.

[2] الحبيب النصراوي، التوليد اللّغوي في الصحافة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن،1431هـ، 2010م، ص45.

[3] محمد الشهابي، المصطلحات العلمية في اللّغة العربية في القديم والحديث، دار صادر، ط1،لبنان، 1384هـ، 1965م، ص14.

[4] علي القاسمي ، ص409.

[5] المرجع نفسه، ص409.

إذن الإبدال آلية مهمة من آليات الوضع لا يمكن الاستغناء عنها، هدفها رفع الثقل على ألسنة المتكلمين، وهي تمسّ معظم أحرف الهجاء.

6.3/ المجاز:

أ . اصطلاحا:

هو لفظ يستعمل في غير ما وضع إليه، وكثير من المستحدثات توضع للحاجة إليه ولكن بمرور الزمن هناك ما يبقى، وهناك ما يندثر (العظيم: تطلق مجازا على الرجل الشهم).[1]

وتقول كتب البيان إنّ المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة مع قرينها مانعة من إرادة المعنى السابق وهذا النقل في الألفاظ ومعانيها الأصلية غلى معان علمية، وسيلة ناجحة خصبة من وسائل تنمية اللّغة، وفي جعلها صالحة لا ستعاب العلوم.[2]

ويغدو بذلك "شأن المجاز من اللغة كشأن الدم الحيوي في الكائن"، يجددها وينفخ فيها من روحه، فيبعث فيها الحياة من جديد، ويزيدها حركية ونشاطا دائمين قائمين على سلسة من التحولات الدلالية، حيث يتعامل المجاز مع التواتر فينتج النقل، ويقترن النقل مع اللفظ الفني فيوضع المصطلح، عندئذ يكون المجاز سبيل الرصيد اللغوي العام إلى الرصيد الخاص المعرفي الذي هو رصيد المصطلحات العلمية.[3]

المجاز وسيلة مهمة تستعين به اللّغة لكي تطوّر نفسها بنفسها حيث تستوعب عن طريقه عددًا كبيرا من الدلالات بعيدا عن الدّلالات الأصليّة لكن الإسراف في المجاز يؤديّ إلى الوقوع في شباك الاشتراك اللفظي، لكن رغم هذا لا ننكر أهميته في العلوم الحديثة فمعظم المصطلحات أتت من المجاز على سبيل المثال: الطائرة، القطار، الشاحنة، السيارة،....الخ.

4 ـ وظائف المصطلح

ينهض الفعل الاصطلاحي كغيره بجملة من الوظائف المختلفة التي يمكن تحديدها فيما يلي:

1.4/الوظيفة المعرفية:

لا شك في أن المصطلح هو لغة العلم والمعرفة ولا وجود لعلم دون مصطلحية ،لذا سمّاها القدامى بمفاتيح العلوم. إذن فلا عجب أن يشبه الباحثون هذه المنزلة بالجهاز العصبي عند الإنسان، فالمصطلح تراكم حقولي يكتنز وحدة

[1] محمد طبي، وضع المصطلحات، ص40.

[2] مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي، ، ص169.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص84.

نظريات العلم وأطروحاته، لذلك من الصعب تخيل علم قائم دون جهاز اصطلاحي،[1] ويمكن حصر بعض وظائف المصطلح في بناء المعرفة وتداولها في ثلاثة وظائف أساسية.

أ– الوظيفة التأسيسية: وتتمثل هذه الأخيرة في مسألة وجود العلم أو عدمه، دلالة على أن العلم، لا يعرف الحياة، ولا يفرض ذاته إلا حين توجد أسماء دالّة على مفاهيمه، ولا شك أن هذه الأسماء لن تكون شيئا آخر غير مصطلحاته.

وتزداد أهمية هذه الوظيفة في هذه المرحلة في صناعة المعرفة، كلما أدركنا أنّ في غياب المصطلحات وعزلها ضياعًا تامًّا للمضامين العلمية، وفي انتظامها انتظام لتلك المفاهيم ،وهذا ما أكده "فوستر" في قوله" لا تحصل في العلوم صفة النسقية إلا إذا احتوت على أنساق مفهوميه، ولا يمكنها ذلك إلا إذا وجدت تلك الأنساق داخل أنساق مصطلحية".

ب– الوظيفة التقييدية: لا شك أن في المصطلح تقييدا للمعرفة، إذ بدونه تتعرض مكوناته للتلف، لذلك كان تَمثلُ أهل العلوم لهذه الوظيفة منذ القدم واضحًا فيما صنفوه في باب أحكام العلم والعالم والمتعلم، حيث نبهوا على ضرورة الاهتمام بالبعد المصطلحي لما له من مزية في ضبط شؤون العلم وصياغته وهذا ما جاء في (كشف الظنون عن أسامي الكتب الفنون) "لحاجي خليفة".[2]

ج– الوظيفة التنظيمية: تبنى الوظيفة التنظيمية في إطار علاقة المصطلح بالمعرفة لسد إحدى أبرز الثغرات التي تعاني منها العلوم قديما وحديثا، ويتعلق الأمر هنا بأزمة تبليغ المعرفة، إن العلوم كما هو معلوم، أنساق معقدة من المفاهيم تربط بينها علاقات منطقية ووجودية، لا يمكن تبليغها ولا إفهامها إلا بما ينسجم مع تلك الأنساق وتلك العلاقات.[3]

4ـ2/ الوظيفة اللسانية: الفعل الاصطلاحي مناسبة علمية للكشف عن حجم اللغة ومدى اتساع جذورها المعجمية، وبذلك قدرتها على استيعاب المفاهيم المتجددة في شتى الاختصاصات.[4]

4ـ3/ الوظيفة التواصلية: يعتبر المصطلح هنا أبجدية للتواصل ،وهو نقطة الضوء الوحيدة التي تضيء النص حنيما تتشابك خيوط الظلام ،وبدونه يغدو الفكر كرجل أعمى في حجرة مظلمة، يبحث عن قطة سوداء لا

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص42.

[2] أعضاء شبكة تعريب العلوم الطبية، علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية والطبية، المكتب الإقليمي لشرق المتوسط ومعهد الدراسات المصطلحية، فاس، المملكة المغربية، 2005م، ص67.

[3] المرجع نفسه، ص42.

[4] المرجع نفسه، ص43.

وجود لها، ذلك أن تعمد الحديث في أي فن معرفي يتحاشى أدواته يمثل ضربا من التشويه لا يتغاضى عنه، على أن هذه اللّغة الاصطلاحية من شأنها أن تفقد فاعليتها التواصلية. خارج سياق أهل ذلك الاختصاص، فهي إذن لغة نخبوية لا مسوغ لاستعمالها مع عامة الناس، الذين لا يستطيعون إليها سبيلا.[1]

ولا أدل على كلامنا من هذه الحكاية التي أوردها أبو حيان التوحيدي في كتابه الامتاع والمؤانسة. يقول:" وقف أعرابي على مجلس الأخفش فسمع كلام أهله في النحو وما يدخل معه، فحَارَ وعجب وأطرق ووسوس، فقال له الأخفش: ما تسمعُ يا أخَ العرب؟ قال: أراكم تتكلمون كلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا".[2]

4 ـ4/ الوظيفة الاقتصادية: يقوم الفعل الاصطلاحي بوظيفة اقتصادية بالغة الأهمية يمكننا من تخزين كم معرفي هائل في وحدات مصطلحية محدودة، والتعبير بالجذور اللغوية القليلة عن المفاهيم المعرفية الكثيرة، ولا يخفى ما في هذه العملية من اقتصاد في الجهد واللغة والوقت يجعل من المصطلح سلاحًا لمجابهة الزمن والتحكم فيه.

4 ـ5/ الوظيفة الحضارية: لاشك أن اللّغة الاصطلاحية لغة عالمية بامتياز، إنها ملتقى الثقافات الإنسانية وهي الجسر الحضاري الذي يربط لغات العلم وتتجلى هذه الوظيفة خصوصا في آلية الاقتراض (Imprimât) وقد تصبح بعض المصطلحات بفعل الاقتراض كلمات دولية(internationaux).[3]

وبذلك يمكننا القول إن المصطلح هو لغة العولمة وسفراء الألسنة بعضها إلى بعض ووظيفته تحقيق التواصل بين الناس والتعبير على الجدود اللغوية بأقل قدر ممكن، وهو الذي يحدد وجود العلم أو عدمه.

5 ـ علم المصطلح:

جاء في تعريف المعجم الموحد للمصطلحات اللسانية في تعريف المصطلحية (علم المصطلح) ما يلي:" دراسة علمية لتسمية المفاهيم التي تنتمي إلى ميادين مختصة ووظيفية من النشاط البشري، وتعنى من جهة بوضع نظرية للاصطلاح ومنهجية لوضع المصطلح ورصد تطوّره كما تسهر من جهة أخرى على تجميع المعلومات المرتبطة بالمصطلح وتعمل على تقييسه عند الاقتضاء.[4]

[1] أعضاء شبكة تعريب العلوم الطبية، علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية ، ص43.

[2] أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتناع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة، دط ،ج2، لبنان،دت، ص139.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص43.

[4] كسير زهيرة ، إشكالية المصطلح اللساني في ترجمة النصوص اللغوية، "ترجمات كتاب دروس في اللسانيات العاملة لفرناندو دو سوسير "أنموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص تعليمة اللغات و المصطلحاتية، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان-، 2013 م.2014 م ،ص60.

وتعرّف الإيزو علم المصطلح بأنّه:" دراسة علمية للمفاهيم والمصطلحات المستعملة في لغات التخصّص".[1]

ويعرّفه علي القاسمي بأنّه:" العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبّر عنها".[2]

وعلم المصطلح ليس كالعلوم الأخرى المستقلة، لأنّه يرتكز في مبناه ومحتواه على علوم عدّة أبرزها علوم اللّغة، والمنطق، والإعلامية(علم الحاسبات الإلكترونية)، وعلم الوجود، وعلم المعرفة، وحقول التخصّص العلمي المختلفة، ويبدو من ذلك أن "علم المصطلح" ليس علمًا مستقلا عن سواه من العلوم، بل علمٌ متاح لجملة من الحقول المعرفية وعلم تطوّر دلالات الألفاظ (sémasiologie)، وعلم المعاجم(lexicologie) ، وعلم التأتيل والتأهيل (étymologie)، وعلم التصنيف (classologie)، وعليه فقد أطلق على" علم المصطلح" علم العلوم.[3]

ويتناول علم المصطلح ثلاثة جوانب هي:

أوّلا: البحث في المصطلحات اللغوية والعلاقات القائمة بينهما ووسائل وضعها و المتمثلة في صورة أنظمة المفاهيم التي تشكل الأساس في وضع المصطلحات المصنّفة.

ثانيا: البحث في المصطلحات اللغوية والعلاقات القائمة بينها ووسائل وضعها وأنظمة تمثيلها في بنية علم من العلوم.

ثالثا: البحث في الطرق العامة المؤدية إلى خلق اللغة العلمية والتقنية بصرف النظر عن التطبيقات العلمية في لغة طبيعية بذاتها.[4]

6 ـ علاقة علم المصطلح بالعلوم الأخرى

6 ـ1/ علاقة علم المصطلح بعلم المعاجم:

المصطلحات مشكلة من قاعدة (معطيات) مكونات يمتلكها النظام المعجمي العام لكل لغة وهذه الطريقة وحسب نوع البيانات التي يقبلها النظام، فهي تستعمل نفس موارد الشكل في المعاجم، فالكلمات تخضع لنفس قواعد التوليف والقيود، وفي هذه الحالة يمكن القول بأنه لتشكيل تسمية جديدة تمر التسمية أولا من أصل الكلمة

[1] حياة سيفي، إشكالية ترجمة المصطلح النقدي في مسرد المصطلحات لكتاب مناهج النقد الأدبي المعاصر، للدكتور سمير حجازي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان-، 2013م .2014م، ص13.

[2] كسير زهيرة، إشكالية المصطلح اللساني في ترجمة النصوص اللغوية، ص61.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص28.

[4] حياة سيفي، اشكالية ترجمة المصطلح النقدي في مسرد المصطلحات لكتاب مناهج النقد الأدبي، ص14.

في المعجم ومعناه ثم تضاف لها دلالة جديدة إذا كانت الكلمة مهجورة ،ثم تدرجها في معجم المصطلحات الخاصة لعلم من العلوم بحسب الجهاز المفاهيمي، الذي تنتمي إليه ، وعلى العموم فالأعمال المصطلحية تمتلك نفس الموارد والآليات التي يشكل بها المعجم كلمة جديدة، فالمصطلحية تتوج ببناء قوائم ومدونات ومعاجم وموسوعات اصطلاحية.[1]

إذن فألفاظ المعجم إما تكون كلمات عامة يقوم بشرحها ضمن المفهوم العام ويكون بذلك معجما لغويا عاما، وإما أن تكون مصطلحات خاصة يقوم بشرحها ضمن المفهوم الخاص بعلم ما، ويصبح المعجم بذلك متخصصا بذلك العلم.[2]

6 ـ2/ علاقة علم المصطلح بالترجمة:

يتحدد المفهوم العام للترجمة في نقل نص أو مصطلح علمي من لغة الأصل إلى ما يقابلها في اللغة الهدف، ويهتم المترجم بخاصية اللغات واستعمالاتها في عصر الكاتب الذي يترجمون له أو باستعمال لغوي خاص لهذا الكاتب مع مقابلتها بألفاظ اللغة الهدف لتطابق مفاهيم النص أو المتن المترجم، ويتوجب على المختصين في الترجمة ضبط الأنساق المفهومية والاصطلاحات المقابلة لها ،ويلجأ المختصون في هذا إلى المعاجم والقواميس والمدونات الاصطلاحية، وعليه فالمصطلحي يستطيع القيام بعمل أو بدور المترجمة نتيجة تعامله في أغلب الحالات مع اللغات الأجنبية.[3]

فبواسطة المصطلحات ينقل النص المتخصص المعارف، فالترجمة إذن هي مسار يهدف إلى تسهيل التواصل بين الناطقين بمختلف اللغات، والنشاط المصطلحي متعدد اللغات يسير جنب الترجمة.[4]

إذن يعد علم المصطلح خزانا للمواد التي تحتاجها الترجمة خصوصا في نقله للنصوص ،فهو هنا يتعامل مع المصطلحات، كما أن علم المصطلح يحتاج إلى الترجمة لأنه يتعامل مع المصطلحات الأجنبية[5].

---

[1] سنابي سنابي، في المعجمية والمصطلحية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012م، ص24.

[2] ماريا تريزا كابري ، المصطلحية النظرية والمنهجية والتطبيقات، تر: محمد أمهاوش، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012م، ص87.

[3] خالد اليعبودي، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي، دار ما بعد الحداثة، ط1، المغرب، 2004م، ص60.

[4] ماريا تريزا كابري، المصطلحية النظرية والمنهجية والتطبيقات،ص 76.

[5] خالد اليعبودي، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي ، ص61.

6 ـ3/ علم المصطلح واللسانيات:

كان خليقا باللسانيات أن تتبنى ضمن محاور اهتماماتها قضية المصطلح، وقد كانت عنايتها بالموضوع مبثوثة بين أفنان متعددة، منها البحوث التأثيلية التي كانت تعنى بالأصول الاشتقاقية وتاريخ تفرعها.[1]

وتبرز العلاقة الوثيقة تبين علم المصطلح واللسانيات في الارتباط القائم بين اللغات التقنية واللغات العامة، ولازلت لحد اليوم المصطلحية تعد فرعا من فروع اللسانيات التطبيقية سواءً من طرف بعض الباحثين اللسانين، أو من طرف بعض المصطلحيين، فالدراسات اللسانية كان لها دور كبير في ازدهار المصطلحية والرقي بها إلى مصاف العلوم الدقيق وهكذا تسنى للمصطلحية أن تلتحق بركب التطور الفكري والحضاري دون اقترانها بمجموعة لغوية دون أخرى، ولقد اعتبر مجموعة من الباحثين أنّ المصطلحية منظومة فكرية متعدّدة المشارب الثقافية لا تقتصر على علم اللسانيات لوحده، بل هي حقل تجتاز حدوده علوم شتى، وهناك طائفة أخرى سلمت بتفرع المصطلحية عن اللسانيات أو العلم اللساني، ولعلّ التسليم بانبثاق المصطلحية عن العلم اللساني يستوجب اتفاقهما في المناهج والأهداف، ومن الواضح أنّ اللسانيات شكلت أداة مهمة من أدوات الدرس المصطلحي فاستعمال المعرفة اللسانية أمر ضروري لبلوغ جودة تكوين المصطلح ومقبوليته.[2]

فاللسانيات ظهرت لتدريس اللّغة لذاتها ومن أجل ذاتها حسب التعبير السوسيري وفي المقابل نجد أنّ المصطلحية أو البحث المصطلحي يستهدف بالدرجة الأولى تكوين هذه المصطلحات وتنسيقها وتوحيدها في نظام أو مجال مفهومي خاص باللسانيات.[3]

6 ـ4/ علم المصطلح وعلم التقييس

يرتبط علم التقييس بالمصطلحية ويتحدد بكونه اعتماد قواعد معينة لانتقاء المصطلحات وتوليدها وترجمتها كما تعتمد هذه القواعد أيضا في تنميط مبادئ المصطلحية، ومناهجها العلمية ويهدف علماء التقييس إلى جعل أصناف الأشياء التي تحيل إليها المفاهيم أكثر تماسكا ويعتمدون في وصفها معايير كمية وقياسات نادرًا ما تتوفر بالمصطلحية المدروسة، لذلك فهم مضطرون أحيانا إلى اقتراحات جديدة واصطلاحات جديدة إلى الاختيار بين عدّة مصطلحات مستعملة للدلالة على المفهوم الواحد.[4]

---

[1] عبد السلام المسدي، مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، دط، 1984م، ص21.

[2] خالد اليعبودي، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص59.

[4] المرجع نفسه، ص63.

ولا يمكن تصور أي عمل مصطلحي بدون تقييس برصيده الاصطلاحي ،خصوصا أننا نشهد تطورًا للعلوم والتقنيات لا مثيل له، مما يقتضي ضرورة الاتفاق على الاستعمال الموحد بملايين المفاهيم المستحدثة في التخصصات الدقيقة، من حيث تسمياتها وتعريفاتها، ويشمل التقييس الاستعمال اللغوي، والصياغة النظرية والممارسة التطبيقية في مجال التكنولوجيا ونتيجة لاستهداف البحث المصطلحي بالدرجة الأولى كلما من شأنه تنميط الجهاز المفاهيمي للعلوم والتقنيات والمهن، أصبح هدف علماء التقييس تيسير نقل المعارف العلمية والتقنية بين اللغات المختلفة وتوحيد مفاهيمها، واهتمت المصطلحية بتعزيز أشكال التواصل بين المختصين في المجال المعرفي الواحد سواء كانوا يستعملون نفس اللّغة أو عدّة لغات مختلفة.[1]

6 .5/علم المصطلح وعلم التوثيق

يطلق لفظ التوثيق للدلالة في لغة العرب على الأحكام، فقد جاء في مقاييس اللغة لابن فارس "الواو والتاء والقاف" كلمة تدل على عقد وإحكام ووثقت الشيء أحكمته وللتوثيق معنيين قديم ويراد به: القيام بما يجعل الشيء موثوقا به وحديثا: ويراد به تجميع المعلومات المتعلقة بوثيقة ما، وتنظيميها تنظيما يسهل الرجوع به إلى الوثيقة والاستفادة منها.[2]

فالتوثيق حديث نسبي يهتم بالوثائق الحاوية لمعلومات تطبق على أي فرع من العلوم هدفه تسهيل التوصل إلى مختلف المعلومات على المختصين والمستعملين الذين هم في حاجة إليها وتصنف الوثائق بواسطة المصطلحية بمحتوى الوثائق التي هي جزء من مكتبة متخصصة ومحتوى وثيقة هي موضوع ملخص أو فهرس والفهرسة هي العملية التي تلخص محتوى معلومات الوثيقة بواسطة الكلمات المفتاحية أو الواصفات التي هي مصطلحات فالوثيقة التقنية هي أساس العمل المصطلحي لأنّه من النصوص المكتوبة و الشفوية تقتبس المصطلحات التي يستعملها فعلا المتخصصون، ومسار العمل المصطلحي يستوجب على المصطلحي كلّ مصطلح حسب دلالته ووظيفته.

إذن فالمصطلحي في حاجة للوثائق بغية التعرف على المجال ،وهيكلته المفهومية بمعاينته والتعرّف على المعطيات من وجهة نظر متعدّدة والناتج النهائي المصطلحي شكّل بدوره وثيقة.[3]

---

[1] خالد اليعبودي، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي ، ص64-65 .

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] مريا تيريزا كابري، المصطلحية النظرية والمنهجية والتطبيقات، ص80.

وهكذا فعلم المصطلح علم يشكّل كلّ ما هو نظري، وهو علم مستقل بذاته يهتم بدراسته المفاهيم والمصطلحات التي تنتمي إلى ميادين متخصصّة، كما أنّ لديه علاقات متعدّدة مع علوم شتّى.

الفصل الأول

مفهوم المسرح:

أ. لغة:

سرح: (السرح= المال السائمُ) .والسَّرحُ = إسامَتُها، كالتَّسريح . يقال: سرحت الماشية تسرَحُ و سَرحًا وسُروحًا: سامَتْ. وشرحها هو: أسامها. و السّرح: (شجر)كبار (عظام) طوال، لا يرعى، و إنَّما يُستظَلُ فيه وينبُتُ بِنَجْد في السهل و الغلظ و لا ينبت في رمل ولا حبل ، و لا يأكله المال إلاّ قليلا، له ثمر أصفر، أو هو كل شجر لا شوك فيه، و الواحد سرحة، أو هو كلُّ شجرٍ طالَ[1].

و:تسريح المرأة: تطليقها، و الاسم: السراحُ: مثل: التبليغ و البلاغ، و في المثل: السَراحُ من النجاح، أي إذا لم تقدر على قضاء حاجة الرجل فأيِسْهُ، فإن ذلك عنده بمنزلة الإسعاف[2].

و المسرح : المرعى، جمع مسارح، و هو المنبر أو الدكة[3].

ممّا تقدَّم نستشف أن مادة "سرح" تختلف في معناها اللُّغوي عن المعنى الاصطلاحي المعروف، فهي تعني المكان الذي تسرح فيه الماشية للبحث عن الكلأ و هو المرعى.

ب. اصطلاحا:

الفن الدرامي أقدم الفنون الأدائية التّي عرفها الإنسان و أنبلها، و لا نكون مبالغين إذا قلنا إنَّه أيضا أصعب الفنون التي مارسها الإنسان حتى الآن[4].

و المسرح بأوسع معانيه هو الفن الكامل أو أبُو الفنون جميعا كما يجري به القول الشائع[5].

و يعود أصل كلمة المسرح Theater للكلمة اليونانية Theatron. التي تعني مكان الفرجة، أو المشاهدة و المسارح أحد أقدم و سائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حيّ لتسلية الجمهور، أو وعظة بشكل فني جمالي غير مباشر تخلو من الجفاف و الاستعلاء من فوق منصة أو في حلبة

[1] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس ، ص 268.

[2] الجوهري، الصحاح، مرجع سابق، ص 532.

[3] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر و التوزيع، د ط، 2007م، ص 11.

[4] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م، ص 11.

[5] إدوارد الخراط، فجر المسرح ،دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر و التوزيع، د ط، القاهرة، 2003م، ص 3.

مغلقة أو مفتوحة، تناسب تقديم العرض المسرحي ، معدا لتقديم العروض بشكل دائم، أو مؤقت تنتقل إليه الفرقة المسرحية بصفة دورية، أو عابرة[1].

و المسرحية أو الدراما(...) تختلف عن القصة و الملحمة في أنّها لا تعتمد على السرد، بل على الحوار وأساسها الحدث على الفعل، و هي تبنى على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض، ارتباطا حيويا عضويا بحيث تؤدي إلى نتيجة، يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة[2].

وتحمل المسرحية، من الناحية الفنية و الناحية الإخراجية في طياتها عدَّة جوانب بداية بالنص المكتوب والذي يطلق عليه، النص الدرامي "Dramatictexte " و هو: "نص المؤلف أي الخلق" " Fiction" والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح و المبني على أساس التقاليد و الأعراف Conveation الدرامية المتعارف عليها، و هو عادة ما يسبق النص المسرحي، تم يصاحبه بعد بداية العرض و النص الدرامي يعد كغيره نصّا أدبيا يمكن قراءته كما تقرأ الرواية و القصة[3].

أمّا النص المسرحي فإنَّه يحوي النصّ الدرامي بكل جوانبه و جزئياته و إرشاداته التي وضعها المؤلف، تنضاف لها الآلية الإخراجية التي تحول النص الدرامي من صورته المقروءة إلى صورته المرئية[4].

و يقول أبو الحسن سلام إن المسرحية عبارة عن لعبة Play و اللعب من اللُعاب و هو سائل جار في الفم ينقل الطعام و يجدد رائحة الفم و يحافظ على الخلايا و يسهم في عملية الهضم، و أظن أنّ العرض المسرحي هو بمثابة اللَّعب في حياة الإنسان[5].

ولتعدد الآراء حول تفسير كلمة "مسرح" هناك عدة نظريات في هذا الخصوص:

النظرية الأولى: هذه النظرية هي أكثر النظريات انتشارا الآن، و تقوم على أساس افتراض أنّ المسرح ما هو إلاّ تطوير للطقوس و الشعائر الدينية التي سادت المجتمعات البدائية[6].

---

[1] أحمد ابراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2006م، ص 37.

[2] عبده الراجحي، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط2، لبنان، 1428هـ، 2007م، ص28.

[3] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، ط2، الإسكندرية، 2009م، ص 1.

[4] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، قسم الفنون الدرامية، 2010م،2011م، ص 19.

[5] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الإقتباس و الإعداد ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،دط، الإسكندرية، 2008م ، ص 32.

[6] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، دط، الإسكندرية، 1997م، ص 74.

النظرية الثانية: المسرح صورة من صور الحكاية التي شغف الإنسان بروايتها، و طبقا لوجهة النظر هذه فإنّ القصص المروية عن رحلات الصيد و الحرب، و قصص البطولة فيها، هي المادة الخصبة للعروض الدرامية يرويها للناس راوي يقوم أحيانا بتجسيد شخوص القصّة المروية، و مع تعدّد الرّواة وزعت أحداث القصّة عليهم، فكان لكلّ منهم دوره المحدّد[1].

النظرية الثالثة: نظرية أرسطو، المسرح محاكاة.

يرى أرسطو أنّ المسرح محاكاة، لأنّ الإنسان بفطرته يميل إلى تقليد نفسه أو غيره أو ما يراه، سواء كان إنسانا أو حيوانا، كما أنّه يحبُّ مشاهدة هذه الصّور المقلّدة بقصد المتعة و التسلية [2].

و يعرّف وليام **آرثر** (William arthur) المسرحية" بأنها تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوة الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا و تستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضدّ القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به ضدّ و رغباتهم و أهوائهم و حماقاتهم، و ضدّ أحقادهم" [3].

و عليه فالمسرح يبدأ نصّا أدبيا في شكل درامي، يعرض على خشبة المسرح و يقوم على تقنية الحوار بين الشخصيات، و ذلك بهدف المتعة الفنيّة و الفكرية.

2. نشأة المسرحية:

2. 1 عند العَرب:

أ. قديما:

بالرغم من وجود الحكايات و الأخبار في أدبنا العربي القديم، فإننا لا نجد فيه أثر للمسرحية، وحين عرف أجدادنا الأدب اليوناني و نقلوا عنه العلوم و الآداب لم ينقلوا المسرحية [4]، و لعلّ من بين الأسباب التي أدّت إلى خُلو التراث العربي من فنّ التمثيل ما يلي:

- اهتمامهم الكبير بالشعر، و قد كان يُنشد في الأسواق، و في خيام القبيلة ،والشعر ديوان العرب كما يقولون.

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي. دراسة تحليلية و تاريخية افن الكتابة المسرحية،ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

[3] عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012م، ص 17.

[4] فوّاز الشعار، الأدب العربي، دار الجيل، د ط، بيروت، د ت، ص 196.

- عدم اهتماهم بالتمثيل اليوناني، لأنّه كان ذا صبغة دينية ،إذ نشأت المسرحية عند اليونان في كنف الأحداث الدينية، التي تقام للإله "ديونيزوس".
- فن التمثيل عند اليونان كان يحتاج إلى ظهور الرجل و المرأة على خشبة المسرح، أما ظهور المرأة على خشبة المسرحية فكان غير جائز عند جماعة العرب المسلمين [1].
- حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلب المسرح متفرجا مستقرا، و لم يعرف العرب الاستقرار في المدن في الجاهلية، و شخصية العربي دائبة في القبيلة، و المسرح يتطلّب الاستقرار أوّلا والشخصية المتميّزة ثانيا، و هذا السبب اجتماعي.
- تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية على حد زعم أصحاب هذه النظرية، و هي نظرية فيها أخد ورد، و لكنّها من وجهة نظرنا قابلة للنقاش على أنّ المجتمع العربي يدين معظمه بالإسلام[2].

ول "توفيق الحكيم" رأي سديد و وجيه في تخلّف المسرح عند العرب في مقدمة مسرحية "الملك أوديب" إذ يقول:

"لعل ممّا جعل المترجم العربي يقف حائرا أمام التراجيديا الإغريقية، فهو يقلب بصره في نصوص صمّاء، يحاول أن يقيّمها في ذهنه، نابضة، متحركة بأشخاصها واجوائها، و أمكنتها، و أزمنتها، فلا يسعفه ذلك الذهن لأنّه لم ير لهذا الفنّ مثيلا في بلاده، و لما كان العمل التمثيلي لم يجعل للقراءة وحدها، و إنّما له آلته التّي لابد من إدراكها و فهمها و هي المسرح فقد وجد المترجم العربي ألاّ فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم. كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح، فإن مسرح "باركوس" الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان متينا راسخا، و من يطلع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه، و ما كان يتسع له من آلاف المشاهدين يحكم من الفور بأنّ هذا أمر لا بدّ فيه من مدنية مستقرة، و حياة اجتماعية موحّدة مكتلة "[3].

إلاّ أنّه هناك من يرى أنّ العرب القدامى عرفوا أنواعا من الفرجة و بعض التجليات الاحتفالية في التراث العربي، إذ ينظرون للمسرح من خلال هذه الأشكال، و لا يشترطون وجود كل من (المسرحية، و الخشبة، والممثل و المتفرج)، و من أهم ما يراه أصحاب هذا الرأي من الأشكال الاحتفالية:

[1] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية ، ص 33-34.

[2] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1997م، ص 6.

[3] توفيق الحكيم، مسرحية الملك أوديب، مكتبة مصر للطباعة، د ط، د ت، ص 23.

أسواق العرب في الجاهلية، و من ذلك ما كان يحدث في سوق عكاظ بحضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى أشعارهم، كذلك خروج الخليفة للصلاة يوم الجمعة و كان يتقدم الموكب فرقة من المشاة وفرقة الموسيقى و الفرسان، و بعد ذلك يظهر أرباب الدولة و يهلُ الخليفة، مرتديا طيلسانا و ممتطيا جوادا، يتبعه رجال الدولة، و يسمّى هذا الموكب عرضا مسرحيا، و كذلك مسرح خيال الظلّ، و يسمى أيضا" طيف الخيال" أو "**البابات**"و من أهمّ من برز في تأليف البابات "محمد بن دانيال" و هو طبيب مصري، حيث قدّم ثلاث بابات لخيال الظل، و هي "**طيف الخيال**"، "**غريب و عجيب**"، "**المتيم**" و كانت تهدف إلى التسلية و الضحك[1].

كما كان الشيعة: يمثلون أيضا مقتل الحسين في قصّة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسواد، و يقوم شيخ يثير شجون النّاس، بذكر ما لاقاه الحسين و آله من نغم حزين يهيج العواطف و يستدر الدموع، و يطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثمّ يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء، و ينتهي التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلتْ فيها القصّة و هذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء، و يظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد[2].

إذن لم يكن العرب قديما يعرفون المسرح، وإنما عرفوا أنواعا من الفرجة وبعض الاحتفاليات في التراث العربي وكانوا يتأثرون بكل ما هو غربي، فما كانوا يستيقظون من سباتهم الطويل، وبذلك راحوا يأخذون من الثقافة الغربية.

أ. حديثا:

الفن المسرحي بمواصفاته، و شروطه المتعارف عليها لم يفتح في اللغة العربية و آدابها إلا في العصر الحاضر حيث ولدت "التمثيلية" و وجدت "التراجيديا" و أُنشأت "المسرحية الشعرية، و أصبح في الحياة العربية حركة أدبية مميزة تسمى المسرح، تتسع رقعة المسرح فيها يوما بعد آخر، حتى أمست هذه الرقعة قاسما مشتركا بين المذاهب والتيارات و المدارس شأنها في ذلك شأن رقعة الشعر، القصة و الرواية، و فن التشكيل و الموسيقى.[3]

و قد شهد النصف الثاني من القرن 19 نهضة مسرحية اتسمت بالحياة و الالتصاق بالجمهور و الأصالة فقد التقت في مصر ثلاثة روافد درامية، نشأت الأولى في بيروت، و الثانية في دمشق، و الثالثة في القاهرة وسرعان

[1] ينظر: خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص 8-10.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة، د ت، ص 12.

[3] محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، دار الحرية، دط، بغداد، الجمهورية العراقية، 1983م، ص 6-7.

ما وصل البحر المتوسط بين بيروت (**النقاش**)، و دمشق (**القباني**)، و القاهرة (**صنوع**)، فقد وجد هؤلاء تشجيعا بدأ بالإسكندرية العاصمة الثانية لمصر، ثم القاهرة العاصمة الأولى، و مركز الحركة الثقافية و الفنية.[1]

و يتفق كثير من الدارسين في جعل عام 1847م، أي عام ظهور الرافد **الأول**، وتاريخ ميلاد المسرح العربي، و هو العام الذي قدم فيه مارون النقاش أوّل عرض مسرحي عربي بعنوان " البخيل" المأخوذ عن مسرحية " البخيل" للكاتب الفرنسي موليير، و جاء ميلاد هذه المسرحية نتيجة اتصال النّقاش بالثقافة الغربية، حيث زار روما و باريس مرّات عدّة بحكم عمله في التجارة فشغف بالمسرح و عمل على نقله إلى بلاده.[2]

و في سنة 1850م مثّل رواية "هارون الرشيد "المعروفة " بأبي الحسن المغفل" و كان حاضروها نخبة من الوجهاء و أهل الفضل من الوطنيين و الأجانب، و قد شجعه الجميع و أثنوا على همته، فرأى أن ينشئ مسرحا خاصاً إلى جانب بيته، و ممن عاونوه في التمثيل " بشارة مرزا" و " خضرا اللبناني" و "حبيب مسك"، و "عبد الله كميد"، و "نقولا نقاش"، و " سعد الله البستاني".[3]

أما الرافد **الثاني** فهو " خليل القباني" الذي قدم إلى الإسكندرية من سوريا في عام 1884 م ،فقد كان له دور مختلف، إذ يرجع إليه الفضل في تمهيد الطريق أمام المسرح الغنائي، و إفساح المجال أمام عباقرة هذا الفن الذين خرجوا من الإسكندرية ثمّ مدّوا سلطانهم بعد ذلك على مصر كلها[4].

و من أعضاء فرقة القباني توفيق دمشقية، و خليل مرشاف، ، و أخبرتنا جريدة الأهرام بأمر وصول هذه الفرقة قائلة في 1884/06/23م: « قدم إلى ثغرنا من القطر السوري جوق من الممثلين، للروايات العربية، مدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ " أبي خليل القباني" الدمشقي الكاتب المشهور والشاعر المفلق. وقد التزم العمل في قهوة الدانوب التي بجانب قهوة "سليمان بك رحمي"، و الجوق مؤلف من مهرة الممثلين في ضروب التمثيل وأساليبه، وبينهم زمرة من المنشدين و المطربين تروق سماعهم الآذان، و أول رواية سيمثلها " أنس الجليس"»[5].

---

[1] مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1416هـ، 1995م، ص 81.

[2] حميد علاوي، المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، دط، الجزائر، 2008م، ص 13.

[3] سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،دط،2015م، ص 21.

[4] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، دط، بيروت، 1406هـ، 1986م، ص 143.

[5] سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي ، ص 224، 225.

وقال عن وصول الفرقة أيضا " أحمد شفيق باشا" في 1884/06/26م: « قدمت إلى الإسكندرية يومئذ فرقة تمثيل عربية برئاسة "خليل القباني"، فذهبت في ليلة 26 يوليو إلى المسرح ،و كانت الرواية "نكران الجميل" فأعجبني التمثيل و اغطبت بالأخص لأن فرقة عربية تعنى بهذا الفن الجميل»[1].

أما الرافد **الثالث** فهو مسرح "يعقوب صنوع"، الذي تميز بمعالجته المباشرة للواقع الاجتماعي في مصر وشرح حال الشرائح الاجتماعية المختلفة في مصر أنداك و هي محاولة لتأصيل مسرح عربي في مصر، لذلك تميز مسرح يعقوب صنوع بأصالته و مباشرته الاجتماعية و السياسية من خلال اعتماده على الحوار و الشخصيات في المقام الأول، في حين جعل الموسيقى و الغناء هما الأداتان اللتان أولع بهما النقاش و القباني، في الدرجة الأولى فقد هدف صنوع بمسرحه إلى كشف واقع الحياة، و ليس إلى تجميلها، لتكون المتعة عند المتلقي متعة الاكتشاف والوعي، و ليس متعة الغناء و الطرب.[2]

بعد ذلك جاء " أحمد شوقي" و ألّف مسرحيته "مصرع كليوباترا " سنة 1929م، و هي تعتبر بحق بداية المسرح العربي الصحيح ، و كذلك "توفيق الحكيم" و كانت شهرته أثناء تأليفه لمسرحية " أهل الكهف" التي عرفت النور سنة 1933م، إضافة إلى مسرحيات "رصاصة في القلب"، " شهرزاد"، "الخروج من الجنة"، " رحلة الغد "، كما ظهرت في هذه المرحلة المسرحية الرمزية مثل مسرحية " مفترق الطرق" لبشير فارس 1937م ومسرحية "نهر الجنون" للأستاذ "توفيق الحكيم".[3]

و المسرح العربي تطور و نمى و تجدد بعيدا عن أي درس فلسفي أو فكر عربي، و كانت المساهمات التي تطور بها تراثه الشفاهي و المدون محدودة بالرغم من أنها شكلت مسعى حداثويا مهما، و من الملفت للنظر أن تيارات التجديد العربي لا علاقة لها بأي جامعة أو درس أكاديمي أو تنظيم فكري ممنهج، و إنما حصلت نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي و البعثات الدراسية و الترجمات.[4]

و عليه يمكن القول إن المسرح العربي ما يزال يبحث عن صوته الذاهب في معظلة الصراع بين التقليد والتجديد التي أفضت منذ طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق المثقفين و المسرحيين العرب

[1] سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، ، ص 225.

[2] مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص 83.

[3] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 37.

[4] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، د ط، سوريا، دمشق، 1431هـ، 2010م،ص 114.

و قد أنجب هذا الهاجس المؤرق الكثير من التجارب و المحاولات و القليل من الإنجازات في إطار شاغل دال على القلق المتصل بوقتنا الحاضر، و بمعنى يعي هوية المسرح العربي، و هذا التقليد نابع عن عدم معرفة العرب بهذا الفن وكونه جديدا عليها، فأمتنا لاتزال جديدة على هذا الفن ،و تجاربنا إلى حد الآن ليست عربية في المسرح وأيضا بسبب عدم وجود التكامل الاجتماعي العربي الذي يفرز ثقافة عربية أصيلة، فإن الحساسية الاجتماعية والسياسية تطغى على أعمال طلائع المسرح العربي.

2.2 عند الغرب:

أ. المسرح اليوناني:

إن روح أي شعب و أفكاره و عواطفه تكون نتاج عملية تطور متلاحق انطلاقا من أعمق جذوره، وعليه فإن التعبير عن تلك الروح و العواطف و الأفكار عبر أي لون أدبي أو فني لابد أن ينطق و يتأسس من تلك الجدور للبحث من خلالها عن القيم الجوهرية للشخصية الحقيقية لذلك الشعب، فأقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، و كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم بحيث كانوا يؤمنون بتعدد الآلهة و كان من آلهتهم " ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء و الخصب، و قد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب و عصر الخمور، و يغلب عليه المرح و تنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص و تنطلق فيه الأغاني، و من هذا النوع المرح نشأت ما يسمى (الملهاة) أو بالأحرى "الكوميديا" والحفل الثاني في أوائل الربيع و هو حفل حزين و منه نشأت التراجيديا، و كان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص و الأناشيد الجمعية و الأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الآلهة و الإبتهال إليه أن يعود ثانية[1].

و من هنا فإن المسرحية نشأت نشأة دينية خالصة ظهرت على إثرها الكوميديا و التراجيديا هذه الأخيرة التي اختلف النقاد حولها فبعضهم يرى أن الكلمة مركبة من لفظين هما: (Odely)عنز و"Tragos" بمعنى أغنية) و هذه التسمية ظهرت إلى الوجود من جراء العَنْز التي كانت تهدى للشاعر اليوناني، الذي قام بتنظيم ذلك النوع الغنائي من الشعر و رأى آخرون أن هذه التسمية تراجيديا (Tragosodely) الأغاني العنزية ظهرت لكون أصحاب الكورس في المسرحية الإغريقية كانوا يرتدون جلود الماعز إشارة إلى أتباع "ديونيزوس" الذي قيل أن عنزا كانت ترضعه بعد وفاة أمه.[2]

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، ص 36.

[2] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 12-13.

و من هنا يمكن القول إن البداية الحقيقية للمسرح كما عرفته أوروبا و كما عرفه العالم كانت في بلاد الإغريق القدماء و في فترة ترجع إلى ما قبل الميلاد بقرون عديدة و قد استطاع الإغريق صياغة مسرحياتهم لكي تمثل على ما يمكن أن نسميه خشبة التمثيل أمام الجماهير، بل و ينظمون مسابقات مسرحية، يتبارى فيها أعظم شعرائهم المبدعين، و جاء الفيلسوف و الناقد المفكر "أرسطو" بعد ذلك بقرن من الزمان فتناول هذا الإبداع الدرامي بالنقد و التحليل، ليخرج لنا بجموعة قواعد محددة جاءت نتيجة استقراء تلك العوامل، و بصفة خاصة (مسرحية أوديب ملكا) للشاعر " سوفكليس" ، وقد استنبط هذه القواعد و سجلها في كتابه الأشهر" فن الشعر" وقد عرّف أرسطو المسرحية بأنها القصة الممسرحة ذات الهدف كما عرّف الدراما بأنها محاكاة لفعل إنسان"[1].

إذن قد ساهمت الحضارة اليونانية بإرساء قواعد أولية للفن الأدبي المعروف بالمسرح و قد تبعتها جميع الحضارات الأخرى في هذا مع إضافة بعض التجديدات إلى هذه القواعد القديمة و بالتالي ظلت هذه الحضارة راسخة من الصعب زوالها مع مرور عدة قرون.

ب. المسرح الروماني:

لم يكن اللاتينيون يهتمون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليوناني و بعد معرفتهم لهذا الأدب بدأوا في الإنكباب لإنشاء مسرح، و قد ظل المسرح عندهم في بادئ الأمر حبيس التقليد للمسرح اليوناني في جميع قواعده المختلفة، و مبادئه التي يقوم عليها.

والسبب في تخلف الرومانيين أنهم كانوا ولوعين في حفلاتهم بمشاهدة مصارعة المتسابقين التي اشتهروا بها و بتكرار رؤية المصارعة يوميا أصبحت أحاسيسهم غليظة و صعبة التأثير لا تتفق و مسرحيات اليونان التي تعتمد فنيا على عاطفتي الخوف و الرحمة، و ما يتصل بهما من صفات أخرى.[2]

غير أن الرومان اهتموا بالملهاة اكثر من اهتمامهم بالمأساة كما فعل سابقوهم.[3]

و من بين من برعوا في الملهاة من الرومانيين "بلوتوس" (254-184 ق.م) لقد كان ذا أصالة في تصوير شخصيات ملاهية، و عواطفهم و حوارهم حوارا حيا مصحوبا بالطرائف الأدبية، اللاذعة العميقة، كان

[1] عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية في كتابه "إخراج التمثيلية الإذاعية"، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1424 هـ 2003م، ص 18.

[2] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، مالطا، 2002م، ص97.

[3] ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات دار المكتبة العصرية، د ط، بيروت، 1998م، ص17.

يحاكي الإغريق و من أشهر ملاهيه التي أثرت في الآداب الأوروبية ملهاة "أولولاريا" أو وعاء الذهب،و قد تأثر بها كثير من الأدباء و على رأسهم "موليير" في رواياته و ملهاته المشهورة "البخيل".[1]

و الملاحظ على أن هذه المسرحيات لم تبتعد كل البعد عن الحبكة الأرسطية ،بل بقيت مرتبطة بها أشد الارتباط إلا أنها جددت في فهمها الخاص بالمحاكاة ،فقد أصبحت تعتمد على جوانب و نواحي أخرى من المسرح كالحدث و الشخصيات و محاكاة الفكر و العواطف.

إذن فالمسرحية الرومانية هي مسرحية سعت إلى تمجيد حروب الرومانيين و ذكر ملاحمهم المختلفة عن طريق التقليد الأعمى لمن سبقهم من الحضارات كاليونان.

ج. المسرح في العصور الوسطى:

بعد أن كانت روما هي الإمبراطورية العظمى، أصبحت بعد غزو الجرمان لها مهلهلة، و تفشت فيها الأمية بين الناس، و غلبت الرطنات الجرمانية على اللّغة اللاتينية التي انحصر علمها على رجال الكنيسة المسيحية مضافا لذلك أنه من فرط استلاء المسارح على اهتمام الناس شغلت الكثيرين عن الصلاة في بعض الأحيان ثم التعريض بالمسيحية الذي كان يقوم به بعض الممثلين في هذه المسارح و الإيماءات الخارجة التي لا يمكن لرجل الذين الجديد أن يتغاضى عنها، جعلت من واجب الكنيسة اتخاد خطوة للمحافظة على الدين، و هكذا بدأت الكنيسة في صب لعناتها على المسارح حتى حوالي 56م، واعتبرت الترفيه الشعبي و الاحتفالات شيئا خارجا عن القانون، إلا أن الأمر يختلف داخل الكنيسة فقد قام القديس "امبروزا" بإدخال غناء المزامير، و إنشاء الآيات التي يبيقها على الطقوس و أضاف إنشاد الشعر الفردي بأناشيده اللاتينية المنظومة. و لا شك أن ظهور هذين العنصرين (الابتداع الفردي، و نظام الجوقة) هو ما أمكن للمسرح أن يصدر من الطقوس الدينية، و جاءت بعده محاولات لتطوير هذا الفن الكنسي من أمثال البابا" جريجوريوس.[2] و في هذا العصر ظهرت مسرحية "الليتورجيا" التي قامت بتمثيل الأحداث الدينية كما وردت في الكتب المقدسة بغرض تقوية الشعور الديني و إصلاحه وظهرت مسرحية "العجائب" ،و هي مسرحية دينية تتسم بالغموض و التعقيد لغلبة الطابع الأسطوري عليها وكذلك الخوارق التي كان يتدخل فيها القديسون أو العذراء ،و من هنا أخذت تسمية العجائب و هنا يكمن وجه الشبه

[1] محمد رمضان، الأدب المقارن ، ص 97.

[2] طارق جمال عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، د ط، الإسكندرية، 2004م، ص125.

بين مسرحية القرون الوسطى و المسرحية الاغريقية، و من أهم المسرحيات في هذه الفترة مسرحية "تيوفيل" لـ "تيبوف" [1].

كما عرضت المسرحيات الدينية في إنجلترا أحداثا من الإنجيل في سلسلة أغاني أو أشعار مطولة، بداية من خلق العالم حتى أحداث يوم القيامة ،وعلى الرغم من أن السلطات الكنسية هي التي كانت تكتب نصوص تلك المسرحيات و ترعاها، وتنظم عروضها إلا أنهم أشركوا رعايا الكنيسة في إخراج و تمثيل هذه الأعمال واعتمدت العروض المسرحية في فرنسا على قصص حياة القديسين و الأساطير التي تدور حولهم و التي نافست الحكايات الإنجيلية شهرة و شعبية و يسمي البعض هذا المسرح بمسرح "المعجزات "Miracheplays" ؛لأنها معجزة تصور معجزات القديسين، فيما انتشر نوع آخر من الدراما في ق14 وهو المسرحيات الأخلاقية التي تروج لقيم دينية مستخدمة بشخصيات مجازية كالأفعال الحسنة "الثروة" ومن أشهرها مسرحية " كل إنسان" "Everyman " التي تصف مواجهة الإنسان مع الموت و لم تعرف القرون الوسطى فقط المسرحيات الدينية بل عرفت المسرحيات ذات المجال الدنيوي كانت في أكثرها هزليات قصيرة تهدف إلى الضحك بالدرجة الأولى[2].

كما ظهرت الأوبرا في فرنسا تجمع بين الإسراف العاطفي و التطوير الواقعي و تتجه نحو الاتجاه الانطباعي كما في الشعر الذي يتبناه كل من " مالارميه، وفيرلين"، وشهدت أواخر هذه الفترة في بلاط الملوك عروضا مرتجلة سميت المنافسات أو مباريات ما بين الفرسان كانت تقوم مع عروض الأزياء و حفلات البلاط وتظم قطعا من التمثيل الصامت " Murmmings " أو التنكر " Disguisings " ،ثم فيما بعد تطورت كل هذه الأعمال تدريجيا.[3]

إذن مسرحيات العصور الوسطى نشأت نشأة دينية كغيرها كما أخذت موضوعاتها من الإنجيل على سبيل المثال ميلاد عيسى، و صلبه و خروج آدم من الجنة، وتأثرت كذلك بالمسرحية اللاتينية، في أسلوبها وجوانبها الفنية كونها لغة الكنيسة.

[1] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص 17.

[2] أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، ص 88.

[3] طارق جمال الدين عطية، محمد سيد حلاوة، ص 128.

د. المسرح في عصر النهضة:

تبدأ الفترة التاريخية لهذا العصر منذ سقوط القسطنطينية على يد الأتراك و تحويلها إلى بلاد إسلامية، وفي هذا العصر حدث نوع من الارتداد إلى الآداب القديمة وإعادة البعث لها عن طريق المحاكاة[1]، إلا أنه لم يلغ المسرح الديني الذي غلبت عليه الخوارق و الخرافات الناشئة من تدخل العذراء، و أيضا فقد افتقد المسرح عنصرا مهما في تركيبته ألا و هي الحبكة نتيجة العجز المشهود في رسم الشخصيات، مما أدى بهم إلى الفشل في توجيه الناس إلى الأمور الدنيويّة و هي نقطة سلبية تحسب عليهم.

إنّ كتّاب عصر النهضة لم يهتموا بالفن التراجيدي على حساب الفن الكوميدي أو العكس، و إنما اهتموا بالنوعين معا و هذا راجع إلى الاستفادة من تجارب السابقين لهم[2]، ففي القرن السادس عشر ظهرت أولى المحاولات لتأليف التراجيديا و الكوميديا محاكاة للإغريق، و لذا كانت التراجيديا في عصر النهضة لا تخلو من أجزاء غنائية مثل رواية اليهود (Les juifs) لمؤلفها الفرنسي "Gronier" (156م)، ثم بعد ذلك تخلوا على هذا الأمر ؛إذ أصبحت التراجيديا حوارا و تمثيلا فحسب دون الاستعانة بجوقة. و قد اتخذوا من الأساطير الإغريقية مادة و موضوعا لكثير من رواياتهم كأسطورة" أندروماك" Andromaque" و "فيدر Phedre" وغيرها فكانوا أميل إلى محاكاة يوريبدس من حيث تقديره للمشاعر الإنسانية و تحليله لعاطفة الحب.[3]

كما أن الكلاسيكيين نجحوا في أن يحاكوا مسرحيات الإغريق و اللاتين حيث «نشأت القواعد الكلاسيكية مجملة في مؤلفات الإيطاليين الذين شرحوا كتاب "فن الشعر" لأرسطو؛ إذ استفاد الأوروبيون من هذا الكتاب و بنوا عليه قواعد المذهب الكلاسيكي و أنتجوا أدبا كلاسيكيا مبني على هذه القواعد ».[4] و قد احتوت المسرحيات الكلاسيكية نماذج من الكوميديا و التراجيديا على حد سواء و فيما يتعلق بإنجلترا كانت هذه النماذج قليلة و في فرنسا تأخر ظهور الدراما و عباقرتها، مثل "ميديه" و"كورني" الذي طبع الدراما بطابع الحقيقة و يكاد يكوّن "ميلودراما" بتكثير عقدة و حشد المواقف الغريبة، و بدوره كذلك دافع على ضرورة اتخاذ موضوعات التراجيديا من التاريخ.[5]

---

[1] محمد مندور في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، القاهرة، د ت، ص 125.

[2] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص 17.

[3] محمد مندور، في الأدب و النقد، ص 126.

[4] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ط1،بيروت، 1962م، ص 166.

[5] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة،1997 م ، ص 182-183.

و أصدق مسرح تنطبق عليه قواعد الكلاسيكية هو مسرح "راسين" وذلك لبساطة وقائعه مما يسهل معه انطباق الوحدات الثلاث و قاعدة فصل الأنواع و مشاكلة الواقع.

في أثناء القرن 18 ظهرت أنواع جديدة من المسرحيات أهمها " الدراما البورجوازية" و هي دراما خارجة عن الكلاسيكية تحتّم أن تكون الشخصيات من الملوك و الأمراء، و"الدراما الدامعة" و هي دراما شعرية تقوم بفصل الأنواع إذ تبنى موضوعاتها على حوادث عادية تدمع لها كما قد تبتسم لها ،فهي جمع بين التراجيديا والكوميديا.

في أواخر القرن 18 و 19 ظهر ما يسمى بالدراما الرومانتيكية و هي دراما تأثرت بشكسبير أعظم التأثر، فمسرحه لا يخضع لقاعدة ،و لا يتقيد بفصل ،فهو مليء بالشواذ و الخروج عن المألوف، و حتى الحقائق الإنسانية قد صوّرها دائما أكبر من الطبيعة فمسرحياته نقيضة عن المسرحيات الكلاسيكية، و هو مبدأ تبنته الرومانتيكية ،و هي الثورة على الأوضاع الكلاسيكية، فهي لا تعترف بالوحدات الثلاث ،و لا تسلم بفصل الأنواع.

كما أن رواياته عادة لا تقتصر على أزمنة نفسية حادة، و إنما كثيرا ما تتناول حياة البطل بمراحله المتتابعة وهي لا تعرف القصد والاعتدال، فالمسرح الرومانتيكي أميل إلى الشعر الغنائي منه إلى التحليل النفسي، كما أنه يحتوي على نغمة خطابية، و تتابعت بعد ذلك ظهور تيارات انبثقت عن الرومانتيكية و هي الدراما الواقعية ممثلة بـ"رواية الغربان" لـ"هنري بيك"، و الدراما الرمزية التي تكشف عن الحقائق النفسية و معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية والاجتماعية عن طريق الأساطير و الشخصيات التي ترمز لأفكار دون أن يقصد المؤلف إلى تصويرها حيّة[1].

و في هذه الفترة شهد المسرح ازدهارا كبيرا و ملحوظا ففي البداية كان تقليدا أعمى لكل ما هو إغريقي ثم بعد ذلك بدأت بعض الإرهاصات تنبني بنوع من التجديد كالتخلي عن الوحدات الثلاث و فصل الأنواع.

3. أنواع المسرح:

المسرح باعتباره فنا أدبيا هدفه التعبير عن الانفعالات الإنسانية بجميع مستوياتها، النفسية و الاجتماعية والثقافية و غيرها، لا بد له من أنواع تساعده على ذلك، الكوميديا و التراجيديا و هما شقّا المسرح المشهوران.

[1] محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 127 – 128.

فمنذ القدم ظهرت التراجيديا إلى جوار الكوميديا، فعند اليونان كان النوعان يحتفل بهما بمناسبة الأعياد التي تقام للإله "ديونيسوس"و أن يمثل كلّ منهما حدثا أو معنى مختلفا في حياة ذلك الإله، و من هنا تميّز النوعان: تراجيديا: مأساة حزينة، و كوميديا: مهزلة، ضاحكة، و لقد جرى النّاس على النظر إلى خاتمة كلّ منهما ليحكموا بأنّ المسرحية تراجيديا أو كوميديا.[1]

3. 1 التراجيديا (المأساة):

عرّفها أرسطو بقوله:«هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معيّن، في لغة ممتعة لأنَّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفني. كلّ منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، و تتمّ هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، و بأحداث تثير الشفقة و الخوف، و بذلك يحدث التطهير»[2].

و في هذا النص المؤسس بضع قواعد نذكر منها:

- تنتسب المأساة في المقام الأوّل إلى المسرح، و هي بصفتها تلك تقوم على محاكاة "محاكاة تحدث بواسطة شخصيات"، و تقابل الحَكْي (القصّ) ابرازا للفعل.
- تضطلع المأساة بدور التخليص، وهو ما يود إفهامه لفظ التطهير، يدرك شجي مصيره، فيترك حال الضحية، لتحصيل متعة المعرفة و ذلك الصعود يبلغه المتفرج فيفرغ بذلك انفعالاته المشؤومة ليبلغ ضربا من التطهير الفعلي.
- مشابهة الواقع، و هي التّي ينبغي أن يهتدي بها تدرّج الحوادث في الزمان و أن تتحاشى الانقلابات الوهمية، أو التّي لا مسوّغ لها.
- القيمة النموذجية: و تقود المأساة إلى إهمال النفسيات الفردية و العناية بمصير جماعي :"لا يحاكي المؤلفون الطباع بأشخاص يفعلون، لا، بل يتصوّرون، الطباع من خلال الأفعال"[3].

و يقول أرسطو: بأن المأساة نشأت في الأصل ارتجالا على يد مؤلفي الديثرامب، و هذا الأخير هو نشيد تتغنّى به في أعياد "ديونيزوس" جوقة تعزف و ترقص في شكل دائري، و يرتدي أفرادها جلود الماعز ليرمزوا للساتير، و هم رفاق ديونيزوس السكارى الذين كان يتألف منهم موكبه الأسطوري.[4]

---

[1] محمد مندور، في الأدب والنقد ، ص 117.

[2] أرسطو طاليس، فن الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت، ص 95.

[3] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، إعداد المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2014م، ص65-66.

[4] عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، دار الأمان، ط1، الرباط، 1432هـ، 2011م، ص29.

و يعتبر الفعل جوهر التراجيديا و دعامتها الرئيسية، و الفعل التراجيدي يختلف عن غيره من الأفعال، يكون موضوعه هو المطلق أو التاريخ أو هما معًا[1].

و المأساة أو التراجيديا نشأت أيضا لتطوُر المديح الفردي الذي صار جماعيا، و طبع بالطابع المسرحي العام و من أشهر أعلامها (سوفوكليس). [2]

و للتراجيديا أجزاء، و هي التّي تحدّد صبغتها الخاصة، و قيمتها النوعية و هي:

- الحبكة.
- الشخصية.
- اللغة.
- الفكر.
- المرئيات المسرحية.
- الغناء.

و يشكل جزآن من تلك الأجزاء «مادة»، المحاكاة، و جزء منها يمثل «طريقة» المحاكاة، أما الأجزاء الثّلاثة الأخرى فتشكّل« موضوع» المحاكاة الدرامية[3].

و عليه فالمأساة مسرحية جادة ذات طابع ديني، و كانت تصورا عن أشعار المديح، أي إنَّ أصلها يرجع إلى أناشيد دينية غنائية.

3. 2. الكوميديا (الملهاة):

هي محاكاة لأشخاص أردياء ، أي أقل منزلة من المستوى العام ،ولا تعني «الرداءة» هنا كلّ نوع من السوء و الرذالة، و إنما تعني نوعا خاصاّ فقط، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنَّه الشيء الخطأ، أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، و لنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك، و فيه قبح و تشويه، و لكنّه و لا يسبب ألما عندما نراه[4].

[1] عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، ص60.
[2] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص96.
[3] أرسطو، فن الشعر، ص 96.
[4] المرجع نفسه، ص 88.

و الملهاة أو الكوميديا" محاكاة فعل هزلي ناقص... يحصل به تطهير المرء بالسرور و الضحك من أمثال هذه الانفعالات". و تكون وظيفة الملهاة إذن هي التطهير- على نحو ما رأينا في المأساة- و لكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله Shemeopathie على أنّ الملهاة قد تكون بنوع آخر من التطهير، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء و الاستسلام، إذ في موضع من الخطابة يذكر أرسطو أنّنا نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب مثلا: في حالة اللعب و الضحك، و في هذا النوع من التطهير، هو مداواة الشر بضدّه[1].

و نشأت الملهاة في اليونان القديمة هي و المأساة في وقت واحد، على يد أريستوفان Aristophane أحد مشاهير أعلامها، و يرجح أنه ألّف ثمانين ملهاة(وصل إلينا منها إثنا عشر)، و قواعد التمثيل شبيهة بقواعد المأساة، و المواضيع، و إن كانت معروضة في صيغة هزلية، فهي شبيهة بالإلهام الجاد، السياسة في "ليزيستراتا" السّلام و الآلهة في "الضفادع" أو "السحاب" و العدل في "الزنابير"، و ازدهرت الملهاة بعد ذلك مع ميناندروس[2]. و إذا كانت التراجيديا لم تتميّز إلا بقدر تميز طبائع مؤلفيها و لذلك لم تتطور إلى أنواع، فإنّ الكوميديا على عكسها قد تطوّرت عند اليونان إلى أنواع ثلاثة:

أ. الكوميديا القديمة: و يمثلها أرستوفان.

ب. الكوميديا المتوسطة: و يمثلها فيلامون.

ج. الكوميديا الحديثة، و يمثلها ميناندر[3].

إذن الملهاة مسرحية كوميدية، ذات طابع اجتماعي ثم كان لها طابع ديني، و أصلها يرجع إلى أناشيد المرح و السرور التي كان اليونان يتغنون بها في أعياد آلهتهم.

4. الفرق بين المأساة و الملهاة:

من النّاس من يفرّق بين المأساة و الملهاة بكيفية الأشخاص و كمية العواطف فيقولون: إنّ أشخاص المأساة من طبقة الخاصّة، و أشخاص الملهاة من طبقة العامّة، و أنّ درجات العواطف في الأولى قويّة، و في الأخرى ضعيفة، و ذلك فرق لا يميز و لا يوضّح، لأن الآلهة و الملوك قد يتخذون في بعض الأحيان أضاحيك كما ترى في رواية "أمفتريون"Amphitryon لموليير، و لأن اليأس القاتل الذي استولى على بخيل موليير

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د ط ، القاهرة،2001 م، ص 87.

[2] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص 74.

[3] محمد مندور، في الأدب و النقد، ص 118.

حينما فقد خزانة ماله، لا يقل في درجته و شدّته عن يأس "فليبوكتيب" لسوفوكليس حينما خطفوا منه سهام هرقل.[1]

إنّ النوازل الفادحة و المهالك الجائحة و العواطف الخارقة مزايا المأساة و دلائلها، و لكن المنافع الخاصّة والأخلاق العامّة و العيوب الشائعة كيان الملهاة و خصائصها، فالأولى صورة من التاريخ، و الأخرى صورة من المجتمع والرذيلة لا تدخل في باب الملهاة إلا وهي مضحكة محتقرة، فإذا كانت مضرة دخلت في باب المأساة فموليير جعل المنافق المحتال شخصا مضحكا في "ترتوف" و شكسبير جعله شخصا حزنا في "جلوسستر" وبالطبع راجع إلى طبيعة النّفاق و الحب في الحالتين.[2]

و هناك فرق آخر بينهما يتعلق بالخطأ في كلّ منهما، فالخطأ في المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم وخساسة ، و يكون عقابه على الخطأ مروعا فيثير الرحمة و الخوف، أمّا الملهاة فتصور الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها، و تقصر العقاب على الهزيمة، و الخزي فيصير صاحبها بذلك هزأة[3].

الملهاة يتميز أبطالها ببلادة الحسّ، بخلاف المأساة التي يتحلّى أبطالها بعاطفة عميقة.

و المأساة موضوعاتها مثيرة لمشاعر الرهبة و الجلال، أما الملهاة فموضوعاتها مثيرة للاشمئزاز و الضحك.[4]

أما في العصر الحديث فإنّهم يفرقون بين المأساة و الملهاة على أساس النهاية ففي الملهاة تتحقق النهاية السعيدة للبطل، و في المأساة تكون النهاية بهزيمة البطل أو موته.[5]

5. خصائص المسرحية:

المسرحية قصة تكتب لتمثل، فهي تعتمد على الحوار، و المسرحية تمثيل للحياة، و الممثل إنسان يمثل ما يشاهده، ويحسه و يؤثر في وجدانه ليؤثر في بني جنسه لذلك يجب على المؤلف أن يبتعد على خوارق العادات وما وراء الطبيعة المخالفة لطبيعة البشر و عدم ارتياحهم إليها.[6]

و هذا الحوار الذي تعتمد عليه المسرحية يجب أن يشتمل على بعض الشروط منها:

---

[1] عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد، دار الكتاب، د ط، القاهرة، 1426هـ.2005م، ص 88.

[2] مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي، منشأة المعارف جلال حزي و شركاه، د ط، ج1، الإسكندرية، 2002م، ص 65.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 89.

[4] رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1 الإسكندرية، 2004م، ص 336- 337.

[5] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص 104.

[6] المرجع نفسه، ص 106.

- أن يطابق الشخصية.
- أن يكون سهلا واضحا.
- تواجد الإيقاع الموسيقي المناسب.
- موافقته للأحداث ارتفاعا و هبوطا.
- الإجادة في التسلسل(الدخول و الخروج).
- مناسبة الحركات.[1]

أما القصّة فهي تكتب لتقرأ و تعتمد على السّرد و الوصف، و هي مجموعة من الأحداث يرويها القاص تتعلّق بشخصيات مختلفة تتباين في أساليب عيشها كما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض و يكون نصيب كل واحد منها في التأثير و التأثر.[2]

يقول "تشارلتون" في كتابه "فنون الأدب" ترجمة الدكتور "نجيب محمود" «إن القصة ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به وهي أن تقصّ أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق اجزائه و تفصيلاته و سوابقه و لواحقه، موغلة في دخيله النفس حينا لتبسط مكونها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية، للفعل حينا آخر لا تترك من جوانبه و ملحقاته شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة و صدق كما تحدث في الحياة.[3]

وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أنّ كلاهما يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المختلفة، و تتخذ الأشخاص و سيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث، وتحدد لك الأشخاص و ترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسّده الحوار و الكلام من معان و مشاعر و أفكار إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة و المسرحية، فإنّ كلاّ من الفنين يختلف اختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيّات لا من حيث الشكل أو الاطار الخارجي وحده.[4]

كما أنّ المسرحية تحتاج في تمثيلها إلى مناظر و خشبة مسرح و ممثلين و ملابس و أضواء و موسيقى تصويرية، ثمّ إلى المشاهدين الذين يأتون لقضاء فترة محدودة في قاعة المسرح، و لذلك فإن المخرج يراعي هذه الفترة و يضغط

[1] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص37.

[2] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص106.

[3] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د ط، بيروت، 1983م، ص 38.

[4] المرجع نفسه ، ص 106.

الأحداث، في حين أنّ القصة تتوفر على حرية واسعة ووقت متسع لتصوير حوادثها و أشخاصها، و تعطي القارئ وقتا أطول لقراءتها و تأملها، فالمسرحية تعتمد على التكثيف، و القصّة لديها مجال للتفصيل و الإطناب.[1]

إذن كلا الفنين، المسرحية و القصة يتفقان ويشتركان في كلّ من الحادثة و الشخصية و الفكرة و التعبير.

6. وظيفة المسرحية:

يضع أرسطو للمسرح وظيفة نفسية هي "كثراكيس" "Kathrascis" أي التطهير، تطهير النفس من شهواتها، وذلك بتحريك عاطفتين في النفس البشرية هما: الرحمة و الخوف، و لكن هذه الوظيفة لم تكن يوما ما وظيفة المسرح الوحيدة، و لا شك أنّ "أرسطو" عندما قال بها كان قد نسى أو تناسى الأصول الدينية لنشأة المسرح، فالمسرح قد نشأ من عبادة الإله "ديونسوس"، و لكن "أرسطو" قد وضع أسس التفكير المجرّد لم ير بدا من أن يلتمس للمسرح مصدرا إنسانيا لا يخضع للملابسات و لا يتقيّد بزمن أو عبادة.[2]

فالوظيفة الأساسية للمسرح هي الإمتاع، و نقل الخبرات الأساسية بأشكال متنوعة، و هو بذلك يخدم العديد من القضايا، فالمسرح وسيلة للتسلية، وأداة توجيه و وعظ، و حث، و إقناع، و قادر على إحداث الصدمة عند المتلقي، و تعتمد فكرة العرض المسرحي على غريزة التواصل، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار، و الحركة عن خبرة إنسانية[3].

أمّا محمد مندور فقد أضاف للمسرح مهام أخرى من " تطهير النفوس من بعض آفاتها عن طريق الوعي واللاوعي معًا، ثمّ تحبيب الحياة و العمل و النشاط إلى جميع المواطنين و غرس الثقة بالنفس و بالغير في نفوس المواطنين" .[4]

وللمسرح وظائف أخرى منها:

- توطيد الفكر أو تغييره.
- توطيد القيم أو تغييرها.
- رفع الدوق الخاص و العام و الإحساس بالجمال.
- تنمية القدرة على الحكم على الأشياء و الأفكار و الأنماط المعروضة فوريا.
- تصوير الإنسان في صورة عظمته.

[1] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص181-182.

[2] محمد مندور، في الأدب و النقد، ص 137.

[3] أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، 38.

[4] سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي و الإيديولوجيا، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، دط، القاهرة،2001م،ص 363.

- تصوير الإنسان في حالةترديه، حتّى يعتبر الناس.
- التعليم و الإرشاد وتعديل السلوك.
- الدعاية لقضية أو فكرة أو لشخصية.
- تكوين الرأي العام.[1]

و عليه فالمسرح جهاز قوي يقوم بعدّة وظائف كتثقيف الجماهير و تهذيبها و توجيهها، إلاّ أنّ وظيفته الأساسية هي الترفيه و الإمتاع.

7. مفهوم النقد:

أ. لغة:

عرّفه الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجمه العين بقوله: النقد تمييز الدراهم و إعطاؤها إنسانا و أخذُها والانتقادُ و النّقد: ضَرب جوزةٍ بالإصبع لعِبًا، و يقال: نقد أرنبته بإصبعه إذا ضربها، قال خلف:

و أرنبة لك مُخمرّة يكادُ يُفْطِرُها نَقْدُهُ

أيْ يشُقُّها عن دَمِها. و الطائر ينقُد الفخّ أيْ: ينْقُر بمنقاره، و الإنسانُ ينقُدُ بعيْنيْهِ إلى الشيء و هو مداومَتُهُ النّظر و اختلاسُهُ حتّى لا يُفطن لهَ.

و الأنْقَدَانُ: السلحفاة الذّكر، و النقدُ: ضرب من الغنم صغارٌ. و جمعه النّقادُ.[2]

و عرّفه الزّمخشري في معجمه أساس البلاغة بقوله: نقد: نقدُه الثّمن، و نَقَدَهُ له فانتقدهُ. و نقدَ النّقادُ الدراهم ميّز جيّدها من رديئها. و نقْدٌ جيّدٌ، و نُقُودٌ جِيادٌ، و تُنُوقِدَ الوِرَقُ قال:

كمَا تُنُوقِدَ عِنْدَ الجِهْبِذُ الوَرِقُ.

و نقدته الحيّة: لذغته، و نقدَ: أنقَدَه من البؤس و استنقده و تَنَقَّدَهُ، وقد نقِدَ نقْدا إذا نجَا. و تقول العرب: نَقدًا لهُ إذا دعوا له بالسّلامة.[3]

[1] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد ، ص 27- 28.

[2] الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان،2004م، ص 255.

[3] الإمام جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم و شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون،ط1،بيروت، لبنان،1998 م، ص850.

و في المعجم الوجيز: نقد النثر: أظهر عيبه، و نقد الشعر: أظهر ما فيها من عيب أو حسن. وفلان ينقُّد الناس: يُعيبهم و يغْتابهم. انتقد الشعر على قائله: أظهر عيبه. و (النقْدُ). (البيع بالنقْد): البيع المقبوض الثّمن. أنقَدَهُ: خلّصه و نجاهُ.[1]

و عليه فإنّ نقد الشيء و انتقادُه، يعني تمييز جيّده من رديئه، و في الشعر و النثر إظهار ما فيها من عيب أو حسن.

أ. إصطلاحا:

يعرّف النقد من الناحية الاصطلاحية بتعريفات كثيرة، و من بين هذه التعريفات:

أنّه فن تمييز الأساليب، و هو يعني تحديد خصائص الكاتب النفسية والاجتماعية و الجمالية، و كذا سمات تعبيره اللّغوي، وهذا يعني أنّ أسلوب الكاتب ينصرف إلى مزاجه الخاص من حيث أنّه مفكر ساخر أو عاطفي انفعاليٌّ، أو متفائل أو متشائم، مرهف الحاسة الجمالية أو مكلومها.[2]

و النقد يتناول الأثار الأدبية بالتمييز و التحليل، ليكشف عما تخضع له من عوامل مؤثّرة و عما يلابسها من ضعف أو قوة، كما يدرس خصائص المنشئين و طريقتهم في الأداء و التفكير و يعين تيارات التفاعل بين الحياة و الأثر، لتبيان ما أتيح للعمل الأدبي من أوجه الابتكار أو التقليد.

و يبدأ النقد بالتذوق، أي القدرة على التمييز و يعبر منها إلى التفسير و التعليل و التحليل و التقييم و هي خطوات لا تُغني إحداها عن الأخرى متدرجة على نسق معين.[3]

و النقد بتعريف "أوسكار وايلد"«فنّ يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد –كبداية لعمل جديد يكتبه الناقد – قد لا يكون له أي وجه شبه مع العمل الذي ينقله».[4]

و كلمة النقد تعني في مفهومها الدقيق (الحكم) و هو مفهوم نلحظه في كلّ استعمالات الكلمة حتى في أشدّها عموما.[5]

و النقد نقدان اثنان، نقد نظريٌّ، نقد تطبيقيٌّ.

---

[1] مجمع اللّغة العربية، الوجيز، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دط، مصر، دت، ص 629.

[2] عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد، ص 131.

[3] عروة عمر، دروس في النقد الأدبي القديم، أشكاله و صوره و مناهجه، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، د ت، ص 39.

[4] ورقاء محمد قاسم، عماد الدين خليل و النقد الأدبي الإسلامي المعاصر، دار غيداء للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 1433هـ، 2012م، ص 57.

[5] عبد الرحمن عبد الحميد علي، ملامح النقد العربي القديم، دار الكتاب، دط، القاهرة، 1430هـ، 2009م، ص28.

فالنقد النظري: يبحث في أصول النظريات، و في جدور المعرفيات، و في الخلفيات الفلسفية لكل نظريّة وكيف نشأت و تطوّرت حتّى حبَتْ حُدوتُها، ثمّ كيف ازدهرت و أفَلَتْ حتّى هان شأنُها، و يقارن فيما بينهما، و يناقش تياراتها المختلفة، عبر العصور المتباعدة المتلاحقة معًا، أو عبر واحد من العصور.

و**النقد التطبيقي** إنّما يكون ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوّده بالأصول و المعايير و الإجراءات والأدوات، و يؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أنْ يتخذ منها سبيلاً يسْلكها لذى التأسيس لقضيّة نقديّة، أو لدى دراسة نص أدبي أو تشريحه، أو التعليق عليه، أو تأويله.[1]

و النقد أيضا: «هو عملية تمييز بين الجيد و الرديء، و إن لم يشر إلى مقاييس الجودة و الرداءة لديه بصورة محددة و مباشرة، مع إدراكه لخطورة المهمة الموكلة إلى الناقد ووجوب توفّر خط ثقافي مقرون بموهبة التذوق ».[2]«

أمّا في العصر الحديث لم يعد يكفيه أن يكون وقفا على التمييز بين الجيد و الرديء من الآثار الأدبية والفنية فقد صار علما تتجاوز دراسته الأسلوب بمعناه اللّغوي إلى التعرّف على«منحى الكاتب العام و طريقته في التأليف و التعبير و التفكير و الإحساس، كما يقول الدكتور محمد مندور».

و إلى التعرف على «الصلة بين الأدب و مادته الموروثة و بين الأدب و ايديولوجيات العصر، و بين الأدب و حياة الفنان و علاقته بالمجتمع في ماضيه و حاضره على حدّ سواء » كما يقول الدكتور أحمد كمال زكي.[3]

أما النقد في الثقافة الغربية فإنّ النّاس في الغرب لم يكونوا يعرفون النقد، كما يمارسه اليوم المشتغلون بالثقافة الأدبية، حيث كان يوجد نقّاد، و لكن لم يكن يوجد نقد بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالة فكرية وجمالية و تعليمية معًا إلاّ أثناء القرن 19، فلم يكن النقد منصرفا أساسا إلى جنس أدبي بعينه، و لكنّه كان منصرفا إلى طائفة الأدباء النّقاد الذين كانوا بغرض تقديم كتابات عن كتب، بل ربما انصرف ذلك النشاط إلى صنف النقاد اللذين كانوا يمارسونه، فكأن النقد من هذا المنظور، إنّما كان يعني طبقة النقاد المنفصلين عن جنس النّقد.[4]

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، الجزائر، 2010م، ص49،50.

[2] نجوى أحمد حيلوت، النقد الأدبي و مصطلحه عند ابن الأعرابي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1،اربد، 2007م، ص 449.

[3] شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مجدلاوي للنشر، ط1، عمان، 1419هـ، 1998م، ص 56.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية النّقد، ص 24.

و من هنا فالنقد فن يتناول الآثار الأدبية، و يتضمن جانبين، جانب تطبيقي يعنى بالتحليل، و جانب نظري يعنى بالتنظير، أي أنّه فن شمولي.

8. علاقة المسرح بالنقد:

8. 1. مفهوم النقد المسرحي:

إنَّ النقد المسرحي فرع من فروع النقد الأدبي، و هو حديث من حيث ظهوره يهدف أساسا إلى إلقاء الأضواء التحليلية الموضوعية. سواء على العمل المسرحي، أو الأعمال الدرامية، حتى يستطيع القارئ أو المتفرج أن يتدوّقه بأسلوب أفضل ممّا لو اقتصر تأثره به على مجرّد الانطباعات العابرة المؤقتة، و يعتمد النقد المسرحي على وسائل و أدوات أدبية من صور و رموز و حوار و شخصيات، و قد يتشاركها مع بقية الفروع الأدبية الأخرى، كما استطاع النقد المسرحي باللّغة الغنية ذات الإيقاع الموحي أن يعبّر عن التراجيديا و جلالها و عن خفّة الكوميديا معًا، كما استطاع أن يصوغ الملحمة و الأناشيد الرعوية...إلخ.

فمصطلح النقد المسرحي هو ترجمة حرفية للمصطلح الغربي "Theatrecriticism" الذي يعني مجموعة الأساليب المتبعة (مع اختلافها باختلاف النقّاد) تفحص الآثار و الأعمال المسرحية بقصد كشف الغامض، و تفسير النّص و الإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقّاد.[1]

و بعبارة أخرى هو النقد الذي ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة، و يظهر على شكل مقالات في الصحف و المجلات من أمثال ما كتبه الدكتور "علي الراعي" و "لويس عوض"، عن المسرحيات التي تعرض في مصر، و قد يعالج النقد المسرحي المبادئ العامّة و المعايير الفنية التّي تقوم عليها كتابات المسرحيات مثل بعض مقالات و كتب "علي أحمد باكثير"، و "دريني خشبة"، كما قد يعالج أيضا مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتّى اليوم.[2]

[1] أحمد عيسى ، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة " أنمودجا"، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة و هران، 2010م- 2011م، ص 48.

[2] حامد صادق قنيبي، نقد أدبي حديث و مفاهيم مصطلحات و أعلام، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، ط2، عمان، 1433هـ، 2012م، ص220.

فالنقد المسرحي خطاب تنتجه مؤسسة النقاد في لحظة تاريخية و اجتماعية معينة، تحاول به الاستجابة للمتطلبات المتعدّدة التي يطرحها الواقع أو المجتمع، أو المتطلبات التّي تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع بحاجة إليها.[1]

فهو عملية تحليل و تشريح العمل المسرحي، من قبل نقاد لهم دراية بالفن المسرحي و آلياته و مفاهيمه النقدية.[2]

ومما سبق يمكن القول أنّ النقد المسرحي هو توسيع للأعمال المسرحية بصفة خاصة و الأعمال الأدبية بصفة عامّة، فهو بمثابة تسليط الحكم على المسرحيات في أوج إبداعاتها، و قد تطوّر مع تطور الحركة المسرحية.

وإذا كان لزاما على الفنان المسرحي أن يسبر أغوار النفس الإنسانية ويصور الفعل الإنساني بكل ايجابياته وسلبياته ممثلة و مسموعة و مرئية، بتحريك الممثلين على خشبة المسرح في كلّية متآلفة يتفاعل كلّ واحد من خلالها مع الآخرين، في وسط اجتماعي يجمع بينهم من خلال علاقات إنسانية يجليها الصراع الذي هو جوهر الدراما، فيكون الفعل بين الفرد و الجماعة، أو بين الفرد و نفسه، من خلال قالب قوامه الممثلين و الملابس والعمارة المسرحية و المتلقي و غيرها من العناصر المكونة للعرض المسرحي بداية بالنص المكتوب الذي يتجلى من خلاله الشخصيات و الحوار و اللّغة و الصراع و غيرها من عناصر النص، و وصولا إلى العرض بما يحمله من ديكور وموسيقى و عناصر أخرى، من أجل إيصال رسالة فكرية إلى المجتمع، و هذه الرسالة لا يمكن بأن تصل بأتم معنى الكلمة إلا من خلال تضافر جهود المثقفين في التعريف بأهمية هذا الفن، فالكاتب المسرحي أو المخرج المسرحي لا بدّ له من جمهور يشاهد ما جادت به قريحته من أفكار، و لا بد كذلك من ناقد يقومه و يوجهه.[3]

وإذا كنا نحتاج في عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحي، على إرساء أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به، و النظر نظرة جادة تساعد على ربطه بتراثنا الأدبي، فإنّنا بحاجة كذلك إلى الناقد المسرحي الذي يحتاج إلى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية و الاجتماعية، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية و ابتدال، و طبيعي أنّ هذا كلّه يحتاج ممن يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون على وعي تام بمهمته و وظيفته في نقد العمل المسرحي.[4]

---

[1] سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي الأيديولوجيا، ص 32.

[2] ينظر: محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية و الممارسة النقدية، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2000م، ص26.

[3] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،ص19.

[4] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، ص 274.

و الكل يعلم أنّ العمل المسرحي عمل مركب، و أن الكاتب المسرحي حين يكتب مسرحية لا يكتبها للقراءة فقط، بل تتعدى ذلك إلى نقد الإخراج و العرض المسرحي بعد انتهاء أدائه على خشبة المسرح، و عليه فالنقد المسرحي لا بدّ له من الإلمام بالكاتب و اتجاهاته الفنية و الفكرية، و القيام بدراسة العصر الذي تم فيه كتابة المسرحية و ما يسود في هذا النّص من قيم و تيارات أدبية.[1]

ثمّ إنّ موضوع الفنّ بعامة و المسرح بخاصة، موضوعية تفرّق بين الغث و السمين، حتّى يتسنّى لها إيصال معالم فكرها البنّاء إلى المتلقي و إلاّ فستكون الأمور في يد دخلاء على هذا الفنّ يعث فيه فسادا.[2] والحركة النقدية هي غربال الأدب، فكما نجد الراعي يرعى غنمه و يحاول أن يوفر لها أخصب أنواع الكلأ كي ينتج أجود نوعية للأغنام، فإنّ المسرح لا يكون رفيعا راقيا إلاّ إذا كان معه نقد يبين الصالح من الطالح، و يميز الخبيث من الطيب إن غابت الحركة النقدية الجادّة فسيهيم المسرح في بئر سحيق من الرداءة و الضعف.[3]

و إذا كان لزاما على الفنان المسرحي أن يتتبع واقع مجتمعه بكل سلبياته و إيجابياته، مبادرا إلى اجتثاث ما هو سلبي و مزكيا لما هو إيجابي من خلال فنه ومسرحه، داعيا بذلك متلقي فنه إلى مقاومة قسوة الحياة بأمل بناء غد أفضل، فإنّ على الناقد المسرحي أن يكون بدوره مسلحاً بكل ما من شأنه أن يقوّم العملية المسرحية و يوضح رسالتها من جهة و كذا يروض جانبها الفني من جهة أخرى.[4]

كما أنّ الناقد لا يستطيع أن يستوفي نظرته للنص المقروء وحده، فلديه غير هذا أشياء، لديه ما قد يكون من علاقة بين حياة الكاتب و ثقافته و نشأته و بين ما يحتويه النص المكتوب، و لديه أيضا ما عساه أن يكون بين هذا النّص و بين غيره من أعمال المؤلف كلّها، فقد يكون من العسير علينا أن نفسر النّص تفسيرا مستقلا عن أعمال الكاتب الأخرى.[5]

نخلص في الأخير أن العلاقة بين المسرح و النقد علاقة تكاملية، فكلاهما يكمّل الآخر فلا نقد بلا مسرح و لا مسرح دون نقد.

---

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، ص 274.

[2] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مرجع سابق، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

[5] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، ص 275.

8. 2. اتجاهات النقد المسرحي:

للنقد المسرحي اتجاهات ثلاثة و هي: الاتجاه التفسيري، الاتجاه الاجتماعي أو الواقعي (النقد الماركسي الأيديولوجي)، و الاتجاه الشكلي.

أ – اتجاه النقد التفسيري:

ينطلق من تفسير النصوص أساسا، ثمّ تقييمها – بدرجة أقل- في ضوء معرفة ما بالتصورات النظرية العامة عن المسرح الأوروبي، نقدا و تاريخا و يستعين هؤلاء النقاد في عملية التفسير تلك ببعض العوامل الاجتماعية الجزئية (مثل: تأثير الصحافة، تأثير اهتمام الحكومة بتشجيع الفرق التمثيلية أو الكتابة المسرحية)، من أجل تفسير بعض جوانب الظاهرة المسرحية [.....]، و يتجلى هذا الاتجاه في عدد من الكتابات النقدية حول كتاب المسرح العربي الحديث أو بعض قضاياه، و الأمثلة على ذلك متعددة من أبرزها:

- شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث 1953م.
- عمر الدسوقي: المسرحية 1957م.[1]

و عليه يمكن القول أنّ النقد التفسيري يعنى بتفسير النصوص، و تقييمها، و ذلك بالاعتماد على بعض الجوانب الاجتماعية.

أ. اتجاه النقد الاجتماعي الواقعي (النقد الماركسي الأيديولوجي):

المقصود بالتيار الواقعي ذلك التيار الذي يتجه لدراسة الأدب بوصفه نتاجا للواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددّها الفكر الماركسي الغربي، و تطورت على أنحاء مختلفة و إن كانت محدودة بالأطر العامّة لذلك الفكر. و على هذا الأساس يمكن القول بأنّ التيار الواقعي بصورته الماركسية قد عرف في تاريخ النقد الأدبي الحديث لا سيما النقد الغربي بأسماء عدة منها: النقد الاجتماعي و النقد الأيديولوجي، والنقد اليساري، و الواقعي والاشتراكي و الماركسي.[...] و في الخمسينيات و الستينيات كان النقد الواقعي سيد المحيط.[2]

كما ينطلق أصحاب هذا الاتجاه من تصور أساس مؤداه أنّ المسرح اجتماعي، من حيث ماهيته و من حيث مهمته

[1] سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي و الأيديولوجيا، ص 21- 22.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م، ص 369- 370.

و كان هذا الاتجاه يهدف إلى تحقيق تحليل أعمق للظاهرة المسرحية معتبرا النتاج المسرحي واقعا موضوعيا أي شكلا من أشكال الوعي في ذهن المبدع، بمعنى أن العمل المسرحي ما هو إلا إدراك للواقع حيث يتلاقى ويتفاعل الذاتي و الموضوعي تفاعلا جدليا.[1]

إذن النقد الاجتماعي لا يكفي يعرض المشكلة الموجودة في المجتمع بل يتعدى ذلك إلى الغوص في جذورها و إعطاء حلول مناسبة لها تدفع المجتمع نحو التطور، فهو يساهم بشكل ملحوظ في تشكيل البناء الدرامي للعمل المسرحي.

ج. نقاد الاتجاه الشكلي:

ينطلق نقاد هذا الاتجاه من تصوّر أنّ الشكل هو القيمة الأولى التّي ينبغي أن يسعى الكاتب المسرحي إلى تجويدها، بصرف النظر عن وظيفته ذلك الشكل الاجتماعي، و لذا فإن مهمة الناقد الأساسية تنحصر في دراسة ذلك الشكل دراسة تستجلي العناصر المختلفة التي يقوم عليها، و يتبدى بالاتجاه الشكلي عند "رشاد رشدي" وتلاميذه: "سمير سرحان،" محمد عناني"، "فاروق عبد الوهاب".[2]

وتعود البدايات الشكلانية، كما هو حال غيرها من البدايات، إلى جيل التأسيس المنهجي في النقد، ففي كتابات "طه حسين" ومجايليها نجد نماذج من النقد الشكلاني أو الجمالي كما يسمّى أحيانا، لكن الانتظام أو شبه الانتظام الواعي في سياق ذلك النقد بمعطياته الغربية لم يبدأ إلا في الستينات، فلدى "طه حسين" و جيله نجد خليطا من المناهج ليست الشكلانية سوى واحدة منها، بينما في الجيل التالي من الأكاديميين خاصّة نجد قدرًا أكبر من الوعي المنهجي و النظري و الالتزام بمثل ذلك المنهج، و كانت مصر هي الأكثر تمثيلا لهذا التيار، كما هي في معظم التيارات الأخرى. [...] و بالطبع فليس الهدف هنا هو الحصر أو حتّى المسح، و إنّما التمثيل للتيار ببعض رموزه[3].

و عليه يمكن القول إنّ معظم الأعمال الأدبية، و خاصّة منها القديمة تهتم باللفظ دون المعنى، و من هذا المبدأ جاء الاتجاه الشكلاني الذي يأخذ شكل العمل الأدبي دون الغوص في غمار المعاني

[1] محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية و الممارسة النقدية ، ص 46.

[2] سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي و الأيديولوجيا، ص 20.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 376- 377.

الفصل الثاني

1. إشكالية ترجمة المصطلح المسرحي:

إنّ المصطلحات هي المفتاح الأول للولوج إلى أي علم، وعلى أي باحث في هذا المجال أن يضبط أدواته الإجرائية ليكون عمله متطابقا، فإذا كان مفتاح هذا العلم به خلل أو عيب ،فإنه لا يحقق المبتغى الذي وجد من أجله والذي سيعرقل مسيرته.

والمسرح باعتباره فنا جامعا لكل الأجناس الأدبية بمختلف أنواعها، فقد لقب " بأبي الفنون"، وهو بمعناه الواسع ضرورة من ضرورات الحياة الحاضرة، ليس وقفا على طبقة دون طبقة فهو الغداء اليومي لأذهان الناس يختلف رسمه باختلاف ثقافاتهم، ولكنه في آخر الأمر أداة الفن الشائعة، في مشارق الأرض ومغاربها، ويعني المسرح هنا كل فن يرمي إلى تصوير الأشياء، والأشخاص والأفكار على خشبة ، أو شاشة، أو موجة أو صفحة،[1] وذلك باعتباره الفن الأول الذي كان يتشكل من مجموعة من الفنون تراوحت ما بين الرقص والغناء....فن متشعب ومركب نتيجة انتمائه المزدوج فهو في أقسام اللغة العربية ينتمي إلى الأدب من جهة النص الدرامي، وتبعا لذلك يقوم كما تقوم بقية الأجناس الأدبية، ولكنه في معاهد الفنون الدرامية ينتمي إلى فنون التمثيل باعتباره عرضا مسرحيا، يقوم وفق أساسيات تقويم العروض من حيث حركة الممثلين على خشبة المسرح والجمهور والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، لأنه فن مركب ومتشبع، فالمصطلح المسرحي[2] الذي هو أداة أساسية لتحليل المسرح نصا وعرضا والذي يؤكد على أهمية الحركة والرؤية مثل: فصل، عرض ومنظر، ومسرحية، ومخرج، ومنتج وممثل[3]، بدوره متشعب ومركب، ومن المؤكد أن معظم المصطلحات المسرحية المتداولة في الحياة العربية مستمدة من الثقافة الإغريقية.[4]

ولا يعود انفتاح الثقافة العربية على المصطلح المسرحي الإغريقي إلى العصر الحديث ،ولكن هذا الانفتاح انطلاقا من النصوص، يعود إلى العصر العباسي العصر الذي نشطت فيه حركة الترجمة التي أسس من أجلها "بيت الحكمة"، ولقد واجه متى بن يونس القناني المنطقي و الفارابي و ابن سينا وابن رشد المصطلح المسرحي اليوناني من خلال كتاب " فن الشعر" لأرسطو، هذا المصطلح لم تكن تعرفه الثقافة العربية من قبل، لذلك اجتهد شراح

---

[1] توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار مصر للطباعة، د ط، مصر، د ت، ص 29.

[2] عبد الرحمن بن دعاس، التراث العربي وجديد القراءات النقدية، أعمال الملتقى الوطني الأول، معهد الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، المركز الجامعي برج بوعريريج، 9. 10 ماي 2011م. ص 12.

[3] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1996م ص 5.

[4] . عبد الرحمن بن دعاس، التراث العربي وجديد القراءات النقدية، ص 12

أرسطو العرب القدماء حين تعاملهم مع ذلك المصطلح واجتهدوا كذلك في فهم محتواه رغم خلو الثقافة العربية في عصرهم من الثقافة المسرحية. ومع ذلك اتهم أولئك بقصورهم عن فهم المصطلح المسرحي.[1]

وباعتبار الترجمة نشاطا ثقافيا معرفيا ظهر مع حاجة الإنسان إلى البحث عن وسيلة يحقق بها التفاهم بين اللغات الإنسانية المختلفة، فطبيعة الترجمة في كثير من مراحلها التحضيرية والتنفيذية أقرب ما تكون إلى النقد الأدبي ،فهي تعبير عن رؤية المترجم وقد قامت بعدة تغيرات في المشهد الادبي منها:

- مجموع التطورات الفنية والتجديدات التي طرأت على الأشكال الأدبية القائمة والمألوفة لنا، بعد ما أصابها الجمود لقرون طويلة مما أدى إلى ضعفها الفني.
- استحداث أشكال أدبية جديدة لم تكن مألوفة لدينا من قبل وأول هذه الأشكال وأهمها فن المسرح.[2]

ولقد شهدت مصطلحات هذا الأخير حصة الأسد من الترجمة ويرى بعض المفكرين الفرنسيين أن ترجمة الأدب خيانة، ومع ذلك فإن الترجمة كثيرا ما تكون هي الطريقة التي يمكن بها نشر فن من الفنون الأجنبية،[3] وما هي إلى آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد... هذه الغاية هي الاعتراف من المنبع، ثم إساغته وهضمه وتمثيله لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطبائع عقائدنا.... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار " أفلاطون" و " أرسطو".[4]

ولذلك لم تكن هناك طريق غير الترجمة ينقل بها فن المسرح على أساس أنه فن وافد بالنقل من أصوله الأوروبية اليونانية في أصل نشأتها،[5] والنقل تصحبه مشاق متعددة منها:

- إذا ترجمت المؤلفات العتيقة ترجمات تخون المعاني الأصلية، فإن الأهداف المنتظرة من النص تكون قد ضاعت ونستشعر هذا المشكل بشكل أفضل عندما يتعلق الأمر بالنصوص المسرحية حيث يظهر نجاح ترجمتها أو فشلها مباشرا، لأنها تعرفت على جمهور مباشر.[6]

كما لا يمكننا القول: إن رواد الترجمة للمسرح الغربي قد تملكوا الأداة الكافية، أو نفذوا الى جوهر العملية المسرحية في مجالات إبداعه التأليفي بحيث يعطوننا ترجمات تفي بحق النص الإبداعي والنفسي، ربما لأن بعضهم

---

[1] أحمد بلخيري، تعريب المصطلح المسرحي، البداية والامتداد، من الموقع الالكتروني:www.diwanalarab .

[2] محمد مدني، النقد وترجمة النص المسرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي، ص 53. 54.

[3] أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 39.

[4] توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص 31.

[5] أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي،ص 39.

[6] بثينة عثمانية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية،رسالة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة الجزائر،2003م. 2004 م ، ص 7.

كان متخصصا من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية، بل ربما غير الأدبية أو النقدية أو حتى اللغوية.[1] وتزيد صعوبة المهمة عندما يكون اختصاص المادة المترجمة غير مؤصل في ثقافة الشعب الآخر، أو إذا كان هذا الشعبي الآخر لا يولي الأهمية الكبرى لهذا الاختصاص او لهذا الفن ومن الطبيعي ألا تواكب اللغة مسار هذا الاختصاص وتطوره فترفده بشكل دائم بالمصطلحات الضرورية... فقد كان غالبا ما نصادف مفردات ومصطلحات فرنسية تشير إلى صفة أو منهج أو نظرية لا يوجد لها قرين أو تعبير موحد في اللغة العربية، لذا كنا نعمد أحيانا كثيرة إلى اشتقاق مصطلحات جديدة تقربنا بقدر الإمكان إل المعنى الصحيح، ونحتفظ في الوقت نفسه بمرجعيتها الفرنسية مثلا:

كلمة " التماسف" كترجمة للكلمة الفرنسية "distranciation" ، في حين أن الكلمة العربية المتداولة لهذا المعنى هي " التغريب" [2] أو " التبعيد" وهذا غير دقيق، لأن للتغريب ما يرادفه في اللغة الفرنسية وكلمة " التماسف" هذه تعني جعل مسافة زمنية وافتراضية بين الممثل وجمهوره بحسب نظرية " برتولت بريخت"" bertolt brecht" الشهيرة.[3]

كذلك مصطلح " التشويق" حيث أورده " ابراهيم حمادة" بهذا المفهوم بينما أطلق عليه بعض المسرحيين المغاربة مصطلح " المماطلة" [4]، فالترجمة مهما كانت دقيقة وحرفية ومتقنة، فستظل غير كافية لإيفاء كل المعاني والمضامين التي تقوم عليها اللغة الأم.[5] ذلك أن روح أي شعب وأفكاره وعواطفه تكون نتاج عملية تطور المتلاحق انطلاقا من أعمق جدوره، وعليه فإن التعبير عن تلك الروح والعواطف والأفكار عبر أي لون أدبي أو فني لا بد أن يتأسس وينطلق من تلك الجدور للبحث من خلالها عن القيم الجوهرية للشخصية الحقيقية لذلك الشعب.[6]

ويبقى أن نقول إن منحى الترجمة للأعمال المسرحية كان يتأرجح بين الصعود والنزول بين الارتفاع والانخفاض ويخضع في ذلك للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية و الفكرية التي لها تأثير مباشر على حركة الترجمة، باعتبارها فعلا ثقافيا يتأثر بسير الحياة في أي مجتمع من المجتمعات.[7]

---

[1] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، ص 39-40.

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مكتبة الفكر الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 2015، ص 9-10.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

[4] بثينة عثمانية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية، م س ، ص 7.

[5] باتريس بافي، معجم المسرح، ص 9.

[6] كارلوس ميجيل سواريث راديو، المسرح الاسبانو أمريكي المعاصر، ترجمة نادية جمال الدين، مكتبة الإسكندرية، د ط، الإسكندرية، 1999م ص 5.

[7] ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع دراسة إنتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص مسرح عربي، جامعة وهران، 2010 م. 2011م، ص 128.

وعليه يمكن القول إن هذه الاختلاف في ترجمة المصطلحات سيؤدي إلى قطع روابط التواصل، الذي لا يقل خطرا عن قطيعة الأرحام بين الأهل، وأيضا لما له من خطر على لغة القرآن الكريم والهوية الوطنية، لكنه رغم كل هذا تبقى للترجمة أحد الشرايين التي تمد المسرح بدم جديد ملئ بأوكسجين الإبداع والتجديد الذي يصدر عن الآخر.

وللمعاجم المسرحية دور كبير في ترجمة المصطلحات المسرحية، فلقد شهد العصر الحديث اهتماما كبيرا بوضع المصطلحات العلمية، وكذلك تأليف المعاجم المتخصصة، فكان للمسرح حصة من ذلك، حيث قام العرب المحدثون بوضع عدة معاجم مسرحية تنوعت لغاتها وتباينت محتوياتها، وذلك للحد من الأخطاء المترتبة عن سوء فهم المصطلح.

معاجم مصطلحات المسرح:

هي مؤلفات أحادية اللغة أو متعددتها تهتم برصد المصطلحات المسرحية وترتيبها وتعريفها، مع الاستعانة ببعض وسائل الإيضاح، كالصور والرسومات، قصد تعريب المفهوم للمتلقي، ولما كان هذا المعجم متعدد الاختصاصات تتداخل منه جملة من العلوم والمعارف فصل أحد المختصين بين ثلاثة أنماط معجمية لهذا الفن هي:

- المعجم الخاص بالمؤلفين وتقنيات الخشبة المسرحية.
- المعجم الذي يرصد المصطلحات الدرامية النصية.
- المعجم الخاص بالإخراج المسرحي وتقنيات الخشبة المسرحية.

ومن أمثلة المعاجم المسرحية نذكر:

1 – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة.

2 – المعجم المسرحي (عربي، إنجليزي، فرنسي) لماري إلياس وحنان قصاب حسن.

3 – معجم المصطلحات المسرحية لأحمد بلخيري.

4 – قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي لإدوارد كون جون عاسنسر.[1]

ولاختيار المعجم للمقابل الأجنبي لابد من مراعاة المعايير المعجمية التالية:

- استخدام المصطلح الأجنبي بصورته الأصلية في حال غياب مقابل عربي.
- تعريب المصطلح الأجنبي، وهو الشائع كما يتميز المدخل المعجمي باعتماده التمثيل للمفهوم انطلاقا من اللغة العربية.

[1] حاج هني محمد، معاجم المصطلحات المسرحية ودورها في إثراء المقاربات النقدية للخطاب المسرحي، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، ص297.

– اعتماد الترتيب الألفبائي لضبط ورود المصطلحات في المعجم مع مراعاة الكلمة الدالة على المفهوم بصرف النظر عن التعريف ،فمصطلح التطهير سيجده القارئ تحت حرف التاء[1].

كما تسعى المعاجم المسرحية إلى تحقيق جملة من الأهداف منها:

– نشر مصطلحات المسرح وضمان تداول مفاهيمه في أوسع نطاق لدى الجمهور المتلقي ولعل هذا ما سعى " إبراهيم حمادة" إلى تحقيقه في معجمه حين قال :" فضلت أن أخرج بمنهج مصطلحاته من دائرة استعمالات المتخصصين المحدودة إلى أفق أرحب يمكنه أن يستوعب – إلى جانب هؤلاء – أولئك المتصلين بالثقافة المسرحية عن طريق القراءة أو المشاهدة أو ممارسة الهواية"، فهو بهذا يتجاوز القارئ المتخصص إلى أكبر شريحة يمكنها أن تتعاطى مع فن المسرح.

– تذليل الصعوبات التي يواجهها طلبة تخصص المسرح، ولاسيما المقبلين منهم على كتابة رسائل التخرج.

– تدوين قواعد الفن المسرحي، ومختلف مناهجه وأهم أصوله المعرفية، وأبرز أعلامه منذ فجر البشرية إلى الأزمنة الحاضرة .[2]

فمعجم " باتريس بافي" مثلا يهدف أولا إلى توضيح مفاهيم نقدية شديدة التعقيد، وهو إن لجأ إلى أساليب ملتوية، فإنه يعكس صورة عن العمل التطبيقي للتحليل والإخراج، وكذلك عن الإبداع المسرحي الصرف وفضلا عن بحثه في علم اشتقاق الكلمات وأصولها وتجميع التعريفات، فهو يهتم بعرض الأطروحات العديدة مقترحا انفتاحها على المسرح في إطار فكري وثقافي أكثر اتساعا مع تقدير تأثير وسائل الإعلام، وسبر أغوار الوسائل المنهجية الموجودة أو المتحلية.[3]

وعليه يمكن القول إن المعاجم المسرحية سجلات معرفية تسهم إلى حد بعيد في التعريف بما جدّ من اصطلاحات مسرحية.

[1] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط2، 1429 هـ، 2009 م، ص 4.

[2] حاج هني محمد، معاجم المصطلحات المسرحية ودورها في إثراء المقاربات النقدية للخطاب المسرحي، ص 298-299.

[3] باتريس بافي، معجم المسرح ، ص 17.

2. أثر بريخت في النقد المسرحي العربي:

1.2. التعريف ببرتولت بريخت Bertolt Brecht (1898-1956م)

ولد بريخت في عام 1898م في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت، ثم استقر على لقب برت بريشت، وينطق إسمه الشائع في العربية برتولت بريخت، [1] وهو شاعر ألماني وكاتب درامي ومخرج مسرحي وأحد أركان الدراما الحديثة في القرن العشرين[2] ،تأثر بريخت في أعماله المسرحية بالمدرسة التعبيرية وبفلاسفتها (هيجل و ماركس) فراح ينهج نهجهما في كتاباته الدرامية.[3]

أقام المسرح الملحمي في ثلاثينيات القرن العشرين في تعارض صحيح مع نظريات ودراما تورجيا أرسطو وتهتم نظريته " الإغراب" بالجمهور والإبقاء عليه بعيدا عن الإيهام والتأثير المسرحي، وهو ما أسماه علماء المسرح "الإغراب البريختي" وكتابه " الأرجانون الصغير" الذي كتبه عام 1953م يحدد تفصيليا نظرياته والعلاقات الداخلية للنظرية البريختية، ولقد أسس مسرحه الخاص في برلين عام 1949م بالإشراك مع زوجته هلينا فايجل باسم البرلينز انسامبل.[4]

3.2. أهم أعماله:

أما عن آثار بريخت فهي غزيرة ومتنوعة، تتراوح بين الشعر والقصة والرواية والمقالة النقدية والإخراجية والسيرة الذاتية، والأوبرا والسيناريو والمسرحيات والبحوث المسرحية وما إلى ذلك، فلقد ترك بريخت ما يقرب أربع وثلاثون مسرحية موضوعة أو مقتبسة، جمعت في اثني عشر جزءا، كما ترك عشرة دواوين شعرية ودراسات عن المسرح بلغت سبع مجلدات ومقالات نقدية وقصصا وروايات جمعت هي الأخرى في سبع مجلدات، إلا أن شهرة بريخت لا تقوم على كل هذه الفنون بل تقدم بالدرجة الأولى على أعماله المسرحية وتنظيره للدراما، ذلك أن هذا الأخير أعطى حياته للمسرح وأحدث ثورة من مفاهيمه وحتى شعره الذي بدأ ينظمه منذ وقت مبكر قبل أن يكتب أي فن .[5]

---

[1] عبد الله أحمد المهنا، آفاق نقدية، مجلة عالم الفكر، مج 21، العدد 3، الكويت، 1993م، ص 14.

[2] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006م، ص 133.

[3] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص 82.

[4] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، ص 133.

[5] الرشيد بوشعير أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1983م، ص 24.

أ. مسرحياته:

- بعل (1918م)
- طبول في الليل (1919م)
- حياة إدوارد الثاني وهي مقتبسة عن "مارلو" معاصر "شكسبير" (1923م)
- رجل برجل (1924م-1926م)
- أوبرا القروش الثلاثة وهي مقتبسة عن جان جاي (1928م)
- الأم وهي مقتبسة عن غوركي (1932م)
- دائرة الطباشير القوقازية (1943م-1948م)
- الجنود الثلاثة (1932م)
- الأم شجاعة وأولادها (1939م)
- حياة جاليليه (1937م-1938م)[1]

ب. أعماله النظرية:

- خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة (مقالة مهمة 1925م)
- سلسلة من المقالات النقدية القصيرة التي كان نشرها في الصحف والدوريات (1935م- 1941م)
- الأورغانون الصغير للمسرح "دراسة جمالية يطرح فيها زبدة نظريته في المسرح الملحمي" (1948م)
- العمل المسرحي المتضمن كل ما يتعلق بستة عروض مسرحية قدمها (البرلينز انسامبل)[2]

4.2. مسرحه:

حين يذكر اسم بريخت فإن ذلك يسوقنا إلى تأمل طبع هذا الفنان المفكر الذي طرق بقوة وثقة أبواب جميع الفنون من شعر ومسرح وسنما واوبرا...الخ، كما يقودنا ذلك إلى التفكير في فلسفته التي أسس مسرحه بالاستناد إليها، مسرحه الذي جاهد من أجله كثيرا في سبيل محاربة كل ما هو مبتذل ورجعي، وفي سبيل تغيير ما هو قائم من الفساد الثقافي والأخلاقي، ولن يتم ذلك إلا من خلال الإنسان الذي هو ركيزة هذا العالم وبانيه ومدمره في آن واحد.[3]

[1] الموقع الإلكتروني: hhtpp://www.narefa.org/index php.

[2] الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي،ص 26.

[3] محمد بري العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، 2013م، ص 29

فمسرح بريخت يقدم الإنسان تاريخيا على أنه الأصل في صنع الحياة، وأنه الكائن الذي يعي التحولات الطبقية وصراعاتها ،ويعمل على حل تناقضاتها، وهو الوحيد الذي تقع على كاهله كل أشكال القمع والاستغلال فيعمل على إزالة أسباب ذلك.[1]

كما أن المسرح عنده ليس مرآة لأحاسيسه ومشاعره، وإنما هو مرآة لأحاسيس ومشاعر العالم، والمفهوم الذي يتحدّث عنه بريخت هو الموضوعية التي تكتسي مسرحه، فهو يأبى أن تطغى ذاته على مسرحياته ،لأن ذلك قد يشوه العالم، كما يعتمد على الذكاء في مسرحياته والذكاء لن يكون إلا ذكاء الجمهور، ولذلك فهو يتفق مع الشاذلي القليبي في كون الجمهور أهم عمود في المسرح.[2]

أما بالنسبة لكاتب المسرحية في مسرحه فعليه أن يحول دائما بين حدوث التوحد بين المشاهد وحقيقة المسرح، وأن يستخدم كل الوسائل الممكنة لكي يخلق عند المشاهد الشعور بالدهشة الذي يفصله مسافة عن خشبة المسرح، فيستطيع بالتالي أن يرى الأوضاع الاجتماعية التي ألف أن يراها، وقد أصبحت غريبة عنه وهذا هو مبدأ " التغريب*" الذي قام عليه مسرح بريخت واستخدمته الاتجاهات الطليعية بعد ذلك.[3]

والتغريب عند بريخت هو تقنية مسرحية يراد بها عزل المتفرج عاطفيا عما يجري على منصة المسرح والحيلولة بينه وبين الاندماج في جو المسرحية.[4] ، وبغية عزل المتفرج عاطفيا عما يجري على خشبة المسرح لجأ إلى التقنيات الملحمية (الروائية)، فأدخل في أعماله المسرحية عنصري السرد والتعليق وانتهج في كتابه للمسرح أسلوبا تبدو ومعه المسرحية أشبه بمجموعة فصول روائية منها بفصول درامية جيدة الحبك.[5]

ولقد استعمل بريخت هذا المصطلح أول مرة سنة 1935م في اقتباسه لمسرحية دانمركية بعنوان " رؤوس مدورة رؤوس مدببة" ويرى بعض النقاد أن التغريب عند بريخت له علاقة متينة مع " الاغتراب الهيجلي" ؛فهيجل يعبر من خلال هذا المصطلح عن غربة الإنسان في العالم الذي تحكمه قوى الشر، وهذا الاغتراب يولد نوع من الانعزال يكون أثره سلبي على الإنسان.[6]

---

[1] محمد بري العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ص 16.

[2] بثينة عثامنية، النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية، ص 7.

* **التغريب**: نزعة بريختية يريد من خلاله نزع صفة البديهة عن الحادثة أو الشخصية وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي.

[3] السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د ط ، الإسكندرية، د ت ، ص 263.

[4] رشيد ياسين، دعوة إلى وعي الذات موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 12.

[5] المرجع نفسه، ص 92.

[6] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، م س، ص 85.

كما ذهب بريخت أيضا إلى أن المسرح يجب أن يحول إلى أداة للتعليم والتعبير بعد أن ظل لزمن طويل مقتصرا على صنع التسليات والأوهام، ومن هنا دعوته إلى تحطيم هذا السحر الهدام الذي يسلطه المسرح على جمهوره وإزاحة الجدار الرابع* الذي اعتاد المتفرجون أن يتوهموا أنه موجود، وأنهم يرون من خلاله أحداث فعلية تدور في حجرة مغلقة.[1]

ولذلك يقول بريخت: " أردت أن استغلّ على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره"[2] فبريخت أراد من خلال هذه المقولة أن يقوم بتغيير العالم لا تفسيره أي يجعل المسرح ككل الفنون أداة للتثقيف والتطوير، لا مجردة أداة للتسلية.

ولتحقيق التغريب في النظرية الملحمية لا بد من كسر هذا الجدار الوهمي أي كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلى حالة المشاركة في الفعل الدرامي، سواء كانت مشاركة فعلية أي بالتدخل في الحدث نفسه أو فكرية عن طريق استثارة تفكيره في الحدث الذي يقوم الممثلون بتمثيله على خشبة المسرح، وعملية كسر الإيهام أول من استخدمها بريخت، فهو لا يكتفي بجعل المشاهد سلبيا ،بل يجب أن يكون مشاركا وجزءا من الحدث نفسه.[3]

أما فيما يخص الشخصيات في مسرح بريخت ،فقد اعتمد في رسمها على مبادئ المادية الجدلية القائلة بأن الشرط معرفة عمليات العالم في ديناميكياتها الذاتية في تطورها التلقائي في حياتها الحية، حيث صاغ الشخصيات بطريقة تظهر التناقض الموجود بين الواقع المادي للشخصي وتمثيلاتها.[4] كما أن مؤلف المسرح الملحمي يهتم اهتماما واسعا بالحكاية ،فكل شيء يتوقف على " الحدوثة" فهي قلب العرض، ويجب أن تكون مرتبطة بعضها ببعض وضرورية تتابع في توليف الأحداث.[5]

وهدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة والإنسان، فعندما رأى البؤس والجوع يقهران الأغلبية العظمى من مواطنيه لم يجد في متناوله إلا الفن لكي يدافع عنه رابطا بين الشر والمجتمع البورجوازي، مدركا أن ذلك قابل للتغيير، فاهتداؤه للشيوعية لم يدفعه إلى تعاطف أصيل إلى الفقراء ،لأن هذا التعاطف في الواقع إنما نبع

* **الجدار الرابع**: هو حائط تخيلي غير مرئي بين الجمهور من المتفرجين وبين الممثلين على خشبة المسرح.

[1] ياسين دعوة إلى وعي الذات، ص 92.

[2] محمد بري العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ص 29.

[3] الموقع الإلكتروني: https://pufbit.alwatan.voice.com .

[4] الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثل بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، د ط، الجزائر، د ت ، ص 216.

[5] عبد الله أحمد المهنا، آفاق نقدية، ص 21-23.

من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها، فهو يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة لكنها ليست القوة الوحيدة اللازمة لدحر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات.[1]

إذن مسرح بريخت هو بمثابة منحى جديد يستجيب لمتطلبات الجمهور، فهو يؤكد على الدور الفعال للمتفرج، فالشيء الرئيسي لبريخت هو كل ما يصوره الفن للوجود الاجتماعي، كما أراد من مسرحه أن يكون أداة للتثقيف والتعليم لا أداة للمتعة والتسلية.

2-5- أثره في النقد المسرحي العربي:

لعب المسرح العربي دورًا كبيرًا في تأثيره على المسرحين العرب، إذ لم يخلُ ناقد مسرحي من التأثر بالنقاد الغربيين، وقد يعود السبب في ذلك إلى انعدام الثقافة المسرحية وانقطاع جذورها في التربة العربية لذا فإنّنا لا نستغرب دعوة بعض الدارسين المسرحيين إلى العودة إلى الغرب وجعلهم الفضاء الأوّل لأعمالهم المسرحية، وكان كلّ التأثر بمنهج بريخت الذي أخذ حظ الأسد من استلهام أعمال المسرحيين العرب.[2]

فإذا ألقينا نظرة خاطفة إلى خريطة الثقافات الأجنبية في الوطن العربي نجد أنّ الثقافة الإنجليزية والفرنسية تشغل الجزء الأكبر تليها الثقافة الروسية والإيطالية والألمانية وأخيرا الثقافة الإسبانية وغيرها من ثقافات الأمم الأخرى، وبالطبع فإنّ هذه الخريطة تخضع لمدى قوة أو ضعف الاتصال المباشر بمنتجي تلك الثقافة.[3]

ونأتي إلى بريخت موضوع اهتمامها " فنجد إقبالا على أعماله النظرية والتطبيقية منقطع النظير في بعض أجزاء الوطن العربي حيث إنّه أصبح في إمكاننا القول إنّه أضحى بدعة وعنوان مواكبة العصر في أسلوب الكتابة المسرحية وعروضها، بينما نجده يكاد يكون مجهولا تماما في بعض الأقطار العربية الأخرى كالسعودية والإمارات العربية والبحرين" ،ومن ثم كان مناخ الستينات تربة صالحة لظهور المسرح الملحمي في الوطن العربي، حيث شهدت ظهورًا قويًا للمدّ البريختي تجلى في ظهور العديد من العروض المسرحية الملحمية آنذاك، ممّا يؤكد وعي المسرحيين باتساق هذا التيار والظروف القائمة والمناخ العام.[4]

وقد شهدت هذه الفترة تطورًا كبيرًا، فالمسرح جاء كمنبر للدعوة الاجتماعية وجاء بالتجديد التكتيكي والوقف، فهو يدعو إلى التجديد الفكري والفني معا، وأهم سبب هو المستوى الجمالي الذي كان يكتسبه

[1] عبد الله أحمد المهنا، آفاق نقدية، ص 14.

[2] سعسع خالد، تجليات فنّ التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري "تجربة قدور النعيمي أنموذجا"، بحث التخرج لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- السانية-، 2013م،2014م، ص52.

[3] الرشيد بوالشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، ص61.

[4] سعسع خالد، فنّ التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري "تجربة قدور النعيمي انموذجا ، ص52.

ومحاولات توظيف فنياته، كمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع وتوليف الراوي، وهي تقنيات معروفة في التراث العربي، وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها، ومن أهم المصطلحات التي شاعت في النقد المسرحي العربي التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء (بدل الفصل)، الإيهام بالواقع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعليمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي.[1]

وقد ذهب البعض إلى القول بأن أوّل لقاء بين بريخت والعرب هو ترجمة " عارف العزوني" لمقالة بريخت ونشرها وهذا سنة 1937م في مجلة " الطليعة " بعنوان " واجب الكاتب اليوم" ،وقد أعيد نشر المقالة نفسها في مجلة "الطريق " ،وقد ذهب البعض إلى أن العرب عرفوا بريخت في فترة الستينيات من القرن المنصرم من خلال استخدام وسائل المسرح السياسي من طرف مخرجين عرب في مسرحيات أمثال " يوسف العاني"، "ألفريد فرج"، "سعد أردش" الذي أخرج أوّل مسرحية لبريخت "دائرة الطباشير القوقازية " في المسرح القومي بالقاهرة عام 1962م.[2]

ومن أهم الأسباب التي جعلت بريخت مستساغا ومطلوبا في الأقطار العربية:

- تغلغل الفكر الاشتراكي في ربوع هذه الأقطار، وهو ما أدى بالمثقفين إلى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهد لها الطريق.

- إن نظرية بريخت في جوهرها هي محاولة لإعطاء المسرح دورًا فعالا في سياق تغيير وعي المتفرج وبالتالي تغيير العالم.

- كون مسرح بريخت تغيير ونضال يجعل منه أداة فعالة لمواجهة النفوذ الإمبريالي في العالم الثالث ومناهضة الاستعمار بأشكاله الثقافية والسياسية.

- إن المتفرج العربي تعوّد قديما أن يشبع رغباته المسرحية برؤية تلك الأشكال البدائية التي يعدها بعض الدارسين مسرحًا عربيا مثل التغرية والمقامة.

- لقد بلغ بريخت مستوى مسرحيا عالميا فذاع صيته واحتل مكانة بين أقطاب الكتاب العالميين وأصبح من الجهل التغاضي عنه في المحيط العربي.[3]

[1] إسماعيل بن اصفية، أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي، مجلة الخطاب، العدد9، جامعة عنابة، جوان2011م،ص164-169.

[2] سعسع خالد، فنّ التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري "تجربة قدور النعيمي أنموذجا"، ص52.

[3] الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص61-65.

وفي الأخير يمكن القول إن مسرح بريخت كان له تأثير كبير في المسرح العربي فمعظم أعمال المسرحيين العرب مستوحاة منه ومتأثرة بقوالبه الفنية.

3- ضبط المصطلحات المسرحية المختارة:

التحول أو الانقلاب Reversal

أي الحركة العكسية من النقيض إلى النقيض وفق قانون الضرورة أو الاحتمال، أي التغيير المفاجئ الذي يطرأ على حال فيحوّله من حال السعادة إلى حال الشقاء، أي انقلاب الفعل إلى ضدّه، ويلاحظ أنّ الانقلاب دائما ما يكون مسبوقا بالتعرّف والاكتشاف، هو أحد الحيل المسرحية التي يلجأ إليها المؤلف كي يطوّر شخصياته ويحفظ للنصّ حركته، ويربط بين عناصره المختلفة بل والأكثر تضادًا.[1]

بعبارة أخرى هو تغير حظ البطل من حال السعادة إلى حال التعاسة، أو العكس، ففي تراجيديا أوديب. مثلا ينوي الراعي الكورنثي أن يبهج أوديب بإزالة مخاوفه المتعلقة بأمّه، ولكنه يحدث بصراحته عكس ما انتواه.[2]

الحل أو انحلال العقدة Dénouement

وهي نقطة في المسرحية تنحل فيها كلّ التشابكات والتعقيدات، أي ينتهي الفعل والموضوع، والحلّ على أية حال هو وسيلة المؤلف لإعادة التوازن والحركة للمشاهدين، وهو أحد السّمات الدالة على انتهاء الحدث واكتماله وفض الاشتباك بطريقة محتملة.[3]

والحل يكون غالبا غير تصالحي ولا وسطي، وهذا ما نلحظه في جلّ المسرح الغربي، حين يصل الصراع إلى آخر مدى يمكن أن يصل إليه ليكون حل الأزمة في قطبه المتطرف الأقصى، وليس في الوسط التصالحي.[4]

وعليه فالتوجه نحو النهاية هو ما يسمى بالحلّ.

الجمهور Publique

أصل الكلمة اللاتينية Publicus ومعناها مجموعة المشاهدين والمستمعين للعرض المسرحي الفني، كما يعني كلّ المستقبلين لكلّ عمل فني آخر، والجمهور مهما كانت شاكلته، واعيا أو غير واعي، مثقفا كان أو متخلفا هو في النهاية الحكم الحقيقي والفعلي على مختلف الإنتاجات الفنية في أي فرع من فروع الفن.[5]

ويمثل الجمهور قناة التوصيل الوحيدة بين الإبداع المسرحي وبين الثقافة والحضارة الإنسانية، فالجمهور هو الوسيط الوحيد الذي يمكنه تحويل الممكن إلى الكائن، وتحويل العوالم البديلة الممكنة التي يطرحها الفنان إلى

---

[1] شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية، فن الكتابة المسرحية، ص40-41.

[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ص13.

[3] شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي،ص42.

[4] غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد27، العدد الثالث+الرابع، 2011 م، ص175.

[5] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، ص244.

الواقع، فحين يقتنع الجمهور بمصداقية العرض المسرحي، فسوف يبث معانيه ورسائله إلى الوعي الثقافي في العالم بصورة مؤثرة، أمّا إذا لم يقتنع أو يفهم فسوف تضيع معاني العرض ورسالاته في فوضى من اللبس ويصبح ضربا من " الشوشرة ".[1]

وعليه فالجمهور عنصر مهمّ في العمل المسرحي إذ لا يمكن أن نفهم المسرحية من غير جمهور.

البطل الدرامي Dramatichero

هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة، فالبطل هو المحرّك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال أطول مدّة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيسي.[2]

وبعبارة أخرى هو الشخص أو الدور المسرحي الذي يمثل نقطة التمركز في التكوين الدرامي أو الفني، وهو لذلك يصبح بشخصيته وسلوكه وتصرفاته ومصيره الأداة الهامة لتوصيل الفكر الدرامي وعادة ما يكون (البطل الدرامي) مؤهلا لتعاطف الجماهير أو القراء (في القصة أو الرواية). أو مستقبلا لجام غضبهم وسخطهم، وهو لذلك شخصية تتأرجح بين الإيجابية والسلبية، وتلتف حول البطل الدرامي بقية الشخصيات التي تعمل على رسم الظلال لشخصيته.[3]

إذن البطل هو الشخصية الرئيسية في النّص، وهو الذي تدور حوله كلّ الأحداث.

السينوغرافيا la scénographie:

السينوغرافيا مصطلح حديث إذ لم يستعمل إلا في السنوات الأخيرة بدل الديكور والإضاءة معا فالسينوغرافيا هي " فن تنسيق الفضاء المسرحي ، والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، وهي فنّ تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء، وهي فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في

[1] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1994 م، ص216.

[2] عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1998 م، ص20.

[3] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ، ص232.

صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصوّرات من أجل إضفاء معنى على الفضاء".[1]

وهي فن متكامل في عناصره تقوم على نقل المجرد، وتحويله إلى واقع عن طريق التجسيد وإعادة الخلق (...) وترتكز على مجموعة من الصور السيميائية، كالصورة الجسدية، والصورة الضوئية، والصورة التشكيلية، والصورة اللفظية، والصورة الرقمية، والصورة السمعية الموسيقية، والصورة الأيقونية، ومن ثمّ فالسينوغرافيا "هي عملية تطويع لحركة فن العمارة والمناظر والأزياء والماكياج والإضاءة والألوان والسمعيات، كما دخلت على تشكيلات جسد الممثل، وهي تعمل أساسا عن فن التنسيق التشكيلي وتناغم العلاقات السمعية البصرية لبنية أجزاء العمل المسرحي".[2]

وعليه فالسنوغرافيا تقوم على عدّة علوم وفنون متداخلة منها فن التشكيل والتمثيل وغيرها ممّا يعنى أنّها فن مركب وشامل.

التطهير Lacatharscis

في كتاب فن الشعر ذكر "أرسطو" في إشارة عابرة التأثير التطهيري للتراجيديا ومنذ ذلك الحين أصبحت فكرة التطهير محور التنظير والجدل حول الهدف من العرض المسرحي.[3]

وعند "مورنو" يعتبر التطهير "محرك" الطب العلاجي الخاص بالدراما النفسية والطب النفسي للجماعة، فهو تصور قديم جدا، ينحدر من الإغريق حيث كانت له ثلاثة معاني: **معنى طبي** يتعلق بالتنظيف، و **معنى عقائدي** يتصل بالتطهير والمسارة، و**معنى أخلاقي** حيث يتعلق الأمر بالتخفيف عن الروح عن طريق التطهير.[4]

وقد ميز "مورنو" عدة أنواع من التطهير:

التطهير الخاص بالفعل: l'action أو الذي يحرّر من العقد النفسية وهو لا يؤثر إلا في فرد من أفراد الجماعة وينتج عن أفعال عفوية للذات.

[1] عزالدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012م، ص197.

[2] جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف، ط1، 2015م، ص56.

[3] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 240.

[4] أحمد بلخيري، دراسات في المسرح، مطبعة فضالة، ط1، المحمدية (المغرب)، 2001 م، ص 168، 169.

التطهير الكامل: الجماعة كلها تكون داخل سيرورة، وكل واحد فيها يحصل على الفعل التطهيري الصادر عن الجماعة في الواقع هذه التمييزات كما قال بروكان D-Barrucand لا تسلم من النقد، لأن التطهير الكامل والفردي يمكن بصعوبة فصلهما، إنّهما غالبا مرتبطان بشكل دقيق.[1]

وعليه فالتطهير يعنى التنظيف والتنقية والتفريغ على المستويين الجسدي والعاطفي.

الحكاية La fable

يعود أصل كلمة مصطلح fable إلى اللاتينية fabula (الكلام-السّرد)، ويتوافق في اللّغة اليونانية مع مصطلح "mythos "، أي " تسلسل الأحداث التي تؤلف العنصر السردي للأثر" (le robert)، وتعتبر الحكاية اللاتينية، سردًا أسطوريا أو مبتكرًا، وبالتالي عرضا مسرحيا ففي كتاب " فن الشعر" لأرسطو، تدّل الحكاية على محاكاة الفعل، "تجمع الأفعال المنجزة".[2]

والحكاية أيضا هي القصّة التي تحكي التجربة البشرية التي يبدو فيها عنصر القهر والغلب، ويتجلى فيها الصراع بين قوتي: الخير والشر، ويقوم بهذه الحكاية ممثلون ماهرون لهم ذوقهم وخبرتهم الطويلة.[3]

إذن الحكاية مجموعة من الأحداث مرتبة ترتيبا زمنيا، تحكي تجربة بشرية ويقوم بها مجموعة من الممثلين.

الارتجال Improvisation

أصل الكلمة اللاتينية improviso ، والارتجال شكل من أشكال الخلق الفني، إذا ما قدم العرض مرتكزا على الافتلاث، وهو فعل الشيء أو الحدث على غير تريث وتلبث، وفي ارتكان على البديهة.

والارتجال هو أحد الأشكال الأساسية في فن الشعب (الفلكور)، لكنّه مع ذلك كان متواجدا في فنون أخرى مثل الشعر والأغنية في العصر القديم، ومثل الدراما في كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتي)، ومثل الموسيقى عندما قدموا "ليست فرانس" و"لود فيك فون بيتهوفن" بطريقة ارتجالية في القرن التاسع عشر الميلادي وأمام الجماهير مباشرة.[4]

كما يعدّ أيضا تقنية الممثل الذي يؤدي دورًا غير متوقع، من دون استعداد مسبق و" مبتكر" في خضم الفعل المسرحي، وهناك مستويات متعددّة للارتجال: ابتكار نصّ انطلاقا من نسيج تصميم أولي معروف وبالغ الدقّة

[1] أحمد بلخيري، دراسات في المسرح ، ص169.

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، ص132.

[3] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، ص105.

[4] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، ص97.

واللعب الدرامي انطلاقا من موضوع أو انطلاقا من معطى معين، فإن الابتكار الحركي والشفهي الكامل يبقى دون شكل تعبيري جسدي، وفي إزالة البناء الكلامي والسعي بحثا عن " لغة جسدية" جديدة.[1]

فالارتجال إذن هو أن يطلب من الممثل أن يقوم بتأدية دور لم يكن يتوقعه، ولم يكن مستعدا له إطلاقا.

الخوف والرحمة crainte et la pitié

مصطلح من مصطلحات التراجيديا حسب المنظور الأرسطاطالي، وهو ترجمة للكلمتين eleos أي الشفقة وphobos أي الذعر، وقد استبدلت كلمة الذعر في العربية بكلمة الخوف، وقد حدّد أرسطو في الفصل الثالث عشر من كتابه " فن الشعر " غاية التراجيديا بالتوصل على التطهير لدى المشاهد من خلال إثارة الخوف والشفقة.[2]

ويقول أرسطو حينما يلخّص لنا عملية التطهير:

" يمكن إثارة الخوف والشفقة عن طريق المشاهد المرئية، كما يمكن إثارتها أيضا من خلال البناء الداخلي للمسرحية وهي الطريقة الأفضل التي تدلّ على تمييز الشاعر، فالحبكة ينبغي أن تبنى على نحو يجعل السامع حتى وإن لم يرها يرتعد خوفا ويذوب شفقة حين يسمعها".[3]

الحوار Dialogue

من اليونانية: dialogos، discours أداة فنية في المسرحية وهو نمط من أنماط التعبير تتحدث به الشخصية، وينبغي أن يتسم بالإفصاح والإيجار، والحوار الجيد هو الذي يكون معبرًا ويتمثل هذا النوع فيما حسُن تركيبه وسهل قوله واتضح معناه وعبر تعبيرا ملائما، وفي الحوار يجب التضحية بزخرف الكلام وأناقته في سبيل المعنى، بالإضافة إلى مراعاة طبيعية القارئ أو المستمع للحوار، فإذا كان هذا الأخير بين طرفين أو أكثر ظاهريا فإنه يوجد طرف آخر هو القارئ أو المستمع.[4]

والحوار هو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف " في الرواية " في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات [....]، وينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية، وأن يكون ذا

---

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، ص283.

[2] برمانة بسنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008م، 2009م، ص152.

[3] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص240.

[4] فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية "كل واحد وحكموا لعبد الرحمن كاكي نموذجا"،رسالة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص مسرح جزائري، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة- ، 1429هـ 1430هـ،2008م، 2009م، ص123.

قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية ، فلا يظلّ على وتيرة أو إيقاع واحد.[1]

وعليه فالحوار إجمالا هو عبارة عن تبادل الكلام بين شخصيات المسرحية، فهو حديث بين شخصيتين أو أكثر.

الديثرامب La péripétie

الديثرامب نشيد تتغنّى به في أعياد ديونيزوس، جوقة تعزف وترقص في شكل دائري، ويرتدي أفرادها جلود الماعز ، وهم رفاق ديونيزوس السكارى الذين كان يتألف منهم موكبه الأسطوري.[2]

الجوقة – الكورس Chours

تعدّ الجوقة الظاهرة التراثية الثانية في مسرح سعد الله ونوس، حيث تأتي بعد الحكواتي في الأهمية، وهي من تقنيات المسرح العالمي التراثية، والجوقة إغريقية الأصل اعتاد الكتاب الإغريق التراجيديون منهم بالذات، على التمهيد لمسرحياتهم بأناشيد الجوقة وأحداثها.[3]

ويوردها سوفوكليس على لسانه فيقول:

" أنّها دائما تعبّر عن رأي، وتصدر الأحكام المتزنة، أو تعمل على التوازن بين القوى المصطرعة".[4]

وقد عرّف " إبراهيم حمادة " الجوقة في معجم المصطلحات المسرحية فقال:

" الجوقة أو الجوق هي الجماعة من النّاس والجمع أجواق ويقال جوق القوم، أي ارتفعت أصواتهم، وقد استخدمت كلمة الكورس في بداية تعرف العالم العربي على المسرح الأوروبي، ثم أطلقت لفظة الجوقة أو الجوق على الفرق التمثيلية، أمّا الجوقة مسرحيا فتعني مجموعة المغنيين، أو الراقصين وتشترك في التمثيل بمحاورة الممثلين أو التعليق على الحوادث أو بصمتها المعبر".[5]

---

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987م، ص33-34.

[2] عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، ص 29.

[3] تيايبية عبد الوهاب، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، رسالة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر- باتنة- دت، ص48.

[4] عزالدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، دط، 1980م، ص86.

[5] تيايبية عبد الوهاب، توظيف التراث في مسرح سعد اللّه ونوس، ص49.

الممثل acteur – Comédien

الممثل هو جسد الصورة ومادتها وشكلها ومضمونها فيه حركة له ،والتشكيلات التي يضعها هي صوّر تتكلم ولكن الممثل ليس وحده المسؤول عن هذا كله فهناك مساعدات كثيرة تساعده على النجاح وإيصال الأفكار. [1] ويرتفع الممثل بوصف كونه إنسانا عاديا إلى أسمى الدرجات، وتجتمع له مقاليد النبل ونقيض نفسه بأصدق مشاعر الأخوة، فلا بد للممثل أن يكون ذا بصيرة تهديه إلى ما ينبغي إبرازه ولعلّ الممثل الحقيقي هو ذلك الذي يستطيع ذهنه أن يفيض بالحساسية الصحيحة، ويكون في مقدوره أن يرينا رموزا منها... فلا يندفع، ولا يعصف به الغضب. [2]

وللمثل كذلك دور مهم في العرض المسرحي الذي لا يمكن أن يقوم بدونه إذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا لأنّ المسرحيات تكتب أصلا لتمثل ويراها الجمهور سواءً كانت هذه المسرحية تنهض على حوار ثنائي بين ممثلين أم كانت إيمائية صامتة (بانترميم)، تعتمد كلية على الحركة والإشارة والإعادة، فإنّ الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من رؤى ومعان وأفكار إلى الجمهور، فهو بمثابة الواجهة التي يرى بها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد. [3]

وعليه فالممثل يعتبر بمثابة الصورة الشفافة التي تعبّر عن الانفعالات الإنسانية سواء كانت فرح أو حزن، وما يعانيه من مشاكل تواجهه في الحياة اليومية بصورة دقيقة ، وله دور تربوي وتوعويٌّ في بعض الأحيان فهو مدرسة الحياة.

الحبكة Plot

الحبكة هي بنية النصّ أيّ النظام الذي يجعل النصّ بناءًا متكاملا فتسلسل الأحداث البسيطة لا يضع المسرحية، بل يضعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج، فالحبكة حركة حيوية تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية، والحبكة ثلاثة أصناف: **حبكة الحدث** القائمة على تعبير في حالة الشخصية وهي تقدم مسألة وتقدم خلالها ،و**حبكة الشخصية** القائمة على تغيير في معنوياتها، و**حبكة الفكرة** القائمة على تغيير في أفكارها ومشاعرها. [4]

---

[1] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدنية والفلسفة المعرفية، ص240.

[2] إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1420هـ، 2000م، ص50.

[3] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، ص132.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002م، ص42.

وحسب رأي أرسطو هي روح العملية الدرامية، وعلى هذا يجب أن تحظى بالاهتمام الأوّل للمؤلف التراجيدي، وأهميتها أشبه بأهمية الخطة في البناء الدرامي.[1] وهي كذلك بمثابة سرد لحوادث معنية، ولكن التأكيد فيها يقع على المصادقة، فإذا قلت مات الملك ثمّ ماتت الملكة من شدّة الحزن، فالتسلسل الزمني موجود ولكن المصادفة هي التي تلقي ظلها عليه ،وإذا قلت ماتت الملكة ولا أحد يعرف السبب إلى أن اكتشفت أنّها توفيت حزنا على وفاة الملك، فهذه حبكة فيها غموض وهذه صيغة تحتمل التطوّر الشديد ،فالحبكة تحتاج إلى ذكاء وإلى ذاكرة أيضا.[2]

يجد العديد من المؤلفين الحبكة من أصعب المشاكل والعراقيل التي تقف أمام إبداعهم خاصّة منهم المبتدئين لكن إذا كان الأمر يتعلق بمؤلف ذا خبرة فإنّ التفكير في فكرة رئيسية واضحة ومعرفة الشخصيات سيكون الحلّ لهذه الإشكالية وسيبسّط العملية أكثر فأكثر.

خشبة المسرح La scéne

استعملت اللفظة اللاتنية ludus والتي كانت تعني " مسرحية "، وانتقلت اللفظة إلى اللغات الأوروبية المختلفة، وهي في الألمانية spiel وفي الإنجليزية عرف التعبير Miracle play، مسرحية المعجزة أو مسرحية المعجزات.[3]

وفي المعمار الحديث هي المكان أو المساحة المواجهة لمكان صالة الجمهور في المسارح الحديثة تفصلها عن الصالة ستارة حديدية امتداد من الخشبة إلى الصالة أو العكس.[4]

وتعتبر الخشبة أيضا وعاءً أُعد لاستقبال النصوص المسرحية، وقد تحدّدت أقسامه ومرافقه فدخول الممثل من اليمين يحمل معنى خاصا، وانسحابه من اليسار له دلالة معيّنة، ووقوفه في مقدمة الخشبة يختلف في معناه عن وقوفه في وسطها وهكذا، ويبدوا أنّ مثل هذه القواعد الصارمة المتفق عليها في مثل هذا المكان المعد للعرض لا تسمح بالتجريب و التجديد والإبداع في العملية المسرحية.[5] ولقد دارت العروض أولا في الكنيسة ،ثمّ انتقلت إلى الساحة التي أمامها في الهواء الطلق، وجاءت خشبة المسرح على ارتفاع إنسان حوالي 1،80 سم، ولم يقتصر

[1] عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دط، دمشق، 2010م، ص2-3.

[2] شاكر الحاج مخلف، في الأدب والفن، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط1، دمشق، 2000م، ص36.

[3] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص41.

[4] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص279.

[5] ابن دهيبة بن نكاح، ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية بين الحضور والغياب، مجلة علامات، مج16، ج64، 1429هـ، 2008م، ص275.

التمثيل على الخشبة فقط وإنما تجاوزها إلى مقدمتها (في البروسينيوم)، بالقرب من الخشبة وضعت ماكينات الرافعات إلى جانب أعمدة، ومهمات تنظمها المسرحيات مثل: الأبراج.[1]

إذن خشبة المسرح أو الركح هي المكان الذي يعرض عليه العمل المسرحي، وتستقبل فيه النصوص.

المخرج L'éditeur

هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي وهو في ظل الوقت ذاته العقل المفكر المبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي، وبعبارة أخرى هو القيادة الفنية الفكرية للعملية المسرحية، إن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية وهو بدوره من يختار النص المسرحي. ظهر هذا المصطلح عند الغرب في ألمانيا، أما عند العرب فإن أول إنتاج مسرحي من التخطيط العلمي هي العروض التي قدمها جورج ابيض في مسرح الهمبرا بالإسكندرية 1910م.[2]

إذن هو المسؤول الأول عن تحقيق المسرحية في صورتها النهائية حسب رؤيته الإبداعية، وهو المدير الفني لجميع الفنانين والفنيين الذين يشركون في عمل المسرحية.[3]

إذن المخرج شخص متقمص لجميع الأدوار، ومتكلف بجميع الأحداث التي تجري داخل العمل، وهو المبدع الذي يهتم بإخراج العمل المسرحي في أحسن صورة ليكون صالحًا للعرض العام دون وقوع أي إشكالات تقنية كانت أو فنية، إذن هو رأس الحربة بالنسبة للمسرحية والعمل ككل.

المقدمة Exposition

هي نص يتصدر المسرحية يكتبه المؤلف ليتوجه الكلام فيه إلى المشاهد، و غاية المقدمة هي تقديم معلومات ضرورية تأتي على شكل حوار أو مونولوج سواء عن المسرحية أو عن المؤلف أو المخرج ،في بعض الأحيان تساعد المتلقي على متابعة الأحداث، وللمقدمة شروط منها أنها يجب أن تكون مطمئنة لنفس الراوي، بحيث لا يتساءل ما كان قبل ذلك، وحتى نهاية القرن19 ظلت المقدمة مهمة بسبب وظيفتها الدرامية في إعطاء المعلومات ،ولكنه في العصر الحديث لم تبقى هذه الوظيفة التقليدية ناجعة بل استثمرت لتوريط المتلقي بعلاقة السياسة مع أحداث المسرحية.[4]

---

[1] كمال عيد سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، ص60.

[2] سعد أروش، فن المسرح المعاصر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الثقافي، العدد19، الكويت، 1998م، ص233.

[3] مجمع القاهرة، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع، الهيئة العامة لشؤون الطباعة الأميرية، مج21، القاهرة، 1399هـ، 1979م، ص95.

[4] عزالدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص73.

تنتمي المقدمة إلى الخطاب المباشر أي إلى القول الذي يتوجه به شخص إلى آخر ،وهي تتميز عن السرد بمجموعة من الخصائص تتمثل في بنية العلاقة بين الضمائر، بنية العلاقات الزمانية، والعلاقات بين الإشارات المكانية ،فالعلاقات الزمنية هي تتحكم في المقدمة فهو يضعها بعد الفراغ من التأليف، لهذا يمكننا اعتبار المقدمة دليلا للمؤلف، تستخدم المقدمة زمن المتلقي لا زمن المسرحية فتنحو نحو زمن الحاضر (المضارع) ،ووصف "جاك دريدا"J. derrida " مقدمة الأدب بأنها نص كاذب وهمي، ورأى أن النص لا يكون نصا إلا إذا أخفى طريقة تألفيه، وقاعدة تلاعبه عن النظرة العابرة ووظيفة المقدمة هي الإجابة عن السؤالين لماذا وكيف.[1]

إذن المقدمة تظهر أمام الجمهور الشخصيات الرئيسية ،وتشرح علاقة كل منها بالآخر، والكاتب يقدم قصصا في شكل صراع بين الإرادات والشخصيات.[2]

للمقدمة دور لا يستهان به في إنجاح العرض المسرحي ،وإدخال المشاهد في جوّ العرض، ومدى قدرته واستيعابه للأحداث التي يدور حولها العرض، وتفك الالتباس المبدئي وتعطي صورة مبدئية للجمهور حتّى يستطيع استيعاب ما يجري حوله من أمور وقد تكون المقدمة مباشرة أو غير مباشرة (مشفرة).

القناع Mask

غطاء يثبت على وجه اللاعب الممثل ليخفي ملامحه الأساسية، وإكسابه ملامح هيئة أخرى لإنسان أو حيوان أو طير ،وقد استخدمت الأقنعة في الطقوس الدينية عند الإغريق وغيرهم.[3] ويقر بعض الدارسين عن ظهور القناع في مراحله الأولى إلى حاجة الإنسان البدائي للتكيف مع عالمه المحيط به لاسيما ذلك الذي يتعلق بحياته اليومية، كان الإنسان البدائي كما يقول "تشيلدون تشيني" في كتابه " تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام" ينزع جلد فريسته، لكي يرتديه ليتمكن من إخفاء ملامح وجهه وجسده وهذا لوظيفة نفعية، وبعضهم كان يلتمس الاتصال بالميت مستخدما أقنعة الموت، وكون القناع يغطي جميع أطراف الوجه فإن بإمكان من يرتديه أن يجسد الروح أو الفكرة عارض سلطة هذه الروح ،كذلك استعمل في إثارة الخوف في نفوس الآخرين لإخضاعهم لمتطلباتهم ومشيئتهم.[4]

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص156.

[2] رضا عبد الغني الكساسبة، الشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، ص249.

[3] حامد صادق قنيبي، نقد أدبي حديث أعلام مصطلحات ومفاهيم، ص170.

[4] نديم معلا، وجوه واتجاهات في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2009م، ص173.

ولقد جرت العادة في صنع الأقنعة على استخدام الأنسجة القطنية أو الكتانية كما صنع من خشب خفيف بعد حفر كافة الملامح، والانفعالات حفرا عائزا وهناك ثلاثة أنواع معروفة عند الإغريق منها الأقنعة الدينية، أقنعة الحرب والقتال، أقنعة الأداء التمثيلي.[1]

القناع يمثل الحافز الأكبر للشخصيات في الانتقال من دور إلى آخر ،وفي تقمص العديد من الشخصيات في وقت واحد، وهو بدوره يساعد على إخفاء الملامح الحقيقية التي يتصف بها الإنسان ويجرده منها.

اللعب Le jeu :

اللعب الدرامي تقنية تستعملها المجموعة التي تعمد الارتجال كأساس لها، وتقوم على حرية تغيير المشارك ،وتخلق وضعيات يسبقها التزام خيالي بين أفراد المجموعة يحدّد خلاله المكان والزمان المختلفين عن الواقع ،ويتطوّر اللعب باقتراحات اللاعبين وزخرفة حركاتهم الجسدية، واللعب لا يحاكي الواقع بل يقوم بتحليله عن طريق حوار فني بواسطة لغة طريفة .[2]

ويتأمل "شيللر" من منظور مختلف مفهوم اللعب وعلاقته بالأداء البشري، ففي خطاباته التي تحمل عنوان حول التعليم الجمالي للإنسان يميز ثلاثة أنواع أساسية تتجلى فيها إرادة الإنسان وهي إرادة التشكيل ، إرادة المضمون، وإرادة اللعب التي تدمجهما معا، والجدل بين الشكل والمضمون، الذي يماثل الجدل بين المؤدي ومساحة الأداء، يقضي إلى ظهور إرادة جديدة تتجاوزهما وهي إرادة التعبير الحرّ التلقائي المرتجل، وتعتمد نظرية هذا الأخير على مبدأين **الأوّل**: يقضي بأنّ الوجود الحقيقي لا يتحقق إلا منّ خلال اللعب، أنا أكون إذا أنا ألعب، **والثاني**: يفترض أنّ اللعب بمعناه الجمالي الإبداعي أبلغ تعبير عن الروح الإنسانية.[3]

إذن اللعب هو فعل أو نشاط يقوم به الممثّل يتّم في إطار معيّن وفق قاعدة معيّنة له نهاية ترافقها مشاعر تأثر أو فرح، فهو بمثابة العلام النفسي الذي يخرج الإنسان من حالة الكآبة، لكن مع الاحتفاظ بالفعل المسرحي (شخصيات، وضعيات، ....إلخ)، حتى لا يخرج من إطاره الفني إلى إطاره العام.

الخاتمة Epilogue

خطاب تلخيص الأحداث في نهاية المسرحية بغية استخلاص استنتاجات القصّة، وشكر الجمهور وتشجيعه على استخلاص الدروس الأخلاقية أو السياسية من العرض، بالإضافة إلى الاستحصال على استحسانهم ،وهي تختلف عن حل العقدة (d'énouement) من خلال موقعها " خارج الخيال"، ومن خلال الترابط الذي

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص216.

[2] الموقع الإلكتروني: thawra.sy/-print.veiwasp filename.com.

[3] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص80.

تحققه بين الخيال والواقع الاجتماعي للعرض.[1] وهي أيضا ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا سبقها، وتحتم أيضا أن شيئا لن يلحقها،وهي التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلت، وعلى الخاتمة أو النهاية كما يسميها البعض أن تكون موجزة واضحة كاملة بمعنى أن أعرف بمصير كل الشخصيات ،وقد ميز الدارسون بين نوعين من النهايات، **المغلقة** وهي النهاية الحاسمة التي تتأتى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي وتحسم الأمور فيها بشكل كامل ، وهذا يتجلى بشكل واضح في المسرح الكلاسيكي، وكلّ ما يندرج في إطار المسرح الدّرامي، و**المفتوحة** وهي التّي لا تكون حتمية وحاسمة ،وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة، وهذه الخاتمة لا تتعلق بوضع الشخصية فقط، وإنّما بضرورة ما ضمن العالم المصّور في هذا النوع من المسرحيات.[2]

إذن الخاتمة هي استنتاجات تكون في نهاية القصّة، وقد تكون هذه النهاية مغلقة كما قد تكون مفتوحة.

الشخصية le Personage

تعدّ الشخصية أحد أهم العناصر البانية في النصّ الدرامي، وهناك تعريفات عديدة لها، ويشير مصطلح شخصية إلى ثلاثة أفكار أساسية ومترابطة المعنى:

- هو ما يصك أو يوضع علامة على الطابع والعملات.
- المعنى الاستعاري الذي يضفي على شخص أو شيء السمة أو العلامة المميزة.
- التشابه أو الصورة أو التمثيل الدقيق، واستخدم المصطلح بالإنجليزية بادئ الأمر بالإشارة إلى الشخصية في رواية أو مسرحية عام 1749م.[3]

كما تعدّ أيضا المفهوم الدرامي الأكثر بديهة، فالفعل الدرامي والشخصية عنصران متلازمان، فإذا كانت كلّ شخصية مسرحية تقوم بفعل ما، فإنّ كلّ فعل يحتاج لتحقيقه إلى متصارعين سواء أكان هؤلاء شخصيات ،أو مجرّد فاعلين.[4] ويتفق أغلب النقاد على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع المسرحي، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، إلاّ أنّ " أرسطو" في كتابه " فنّ الشعر" لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر "الأخلاق" باعتبارها جزء من الأجزاء الستة المكونة للمأساة ،حيث يرى أنّ المواقف والتصرّفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية.[5]

---

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، ص210.

[2] عزالدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص75،76.

[3] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني انموذجا، دار غيداء، ط1، عمان، 1433هـ، 2012م، ص144.

[4] الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، ص122.

[5] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص32-33.

إذن الشخصية من المقومات الأساسية في العمل المسرحي، كما أنّها مركب من العادات الذهنية والانفعالية والمسرحية، ولها دور كبير في إبراز الحبكة والموضوع.

الصراع le Combat

الصراع من أهم عناصر المسرح الذي لا يقوم دونه.[1] كما أنّه أحد عناصر الحبكة الدرامية، وهو يعني تعارض الرغبات وتصادم بين الشخصيات والقوى، ولكي نفهم معنى الصراع نعود إلى الخبرة الحياتية، فغالبا ما يمكن تحديد النّاس من خلال تقييم طريقة تصرفهم وسلوكهم عندما يتعرضون لتحديات الحياة، فهناك من تكون اسجابته رصينة وقورة رغم هزيمته لتحديات الحياة، وهناك من يكون ردّ فعله مخالفا في حالة الانتصار مثلا.[2]

وللصراع في المسرحية أشكالا مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجيا مجسّدا على خشبة، أو يكون صراعًا داخليا تعيشه الشخصية وتعبّر عنه بأشكال مختلفة من الكلام، وقد يكون صراعا خارجيا مبنيا على تنافس بين شخصيتين، ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلاميّة صراع خارجيّ مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل أو العاطفة، ويعبّر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج، أو بالصمت، صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقوّة ما غيبيّة.[3]

مثال عن الصراع:

ما قام به شكسبير من وضع أفراد الأسرة الواحدة أمام بعضهم البعض، فها هو هاملت ضد أمه، وفي صراع مع عمّه، أمّا الملك "لير"فهو في مواجهة بناته.[4]

إذن الصراع هو العنصر الذي تقوم عليه الحركة المسرحية، وذلك نظرا لأهميته في بناء المسرحية، وقد اعتبره البعض الوجه والقلب النابض الذي تسقيم به وتقوم عليه.

[1] غسان عنيم، ظاهرة المسرح، ص157.

[2] شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي ، ص67.

[3] عزالدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، ص80،81.

[4] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص68.

4- تقييم المصطلحات المسرحية:

إن فن المسرح كغيره من فنون الأدب بحاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف عنه فحسب، ولا لأنه الفن الذي يمكن أن يسلم قيادته إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ،وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه، أي فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها، وإنما يستطيع أن يربك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر ، والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط المسرحي، يتحقق فيه الارتباط بالحقيقة والمشكلة في هذه الأنواع الأدبية دائما، كما هي في غيرها من الأنواع الفنية هي تحدّد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقي وكيفية عرضها، ثم طريقة فهمه لها.[1]

والعمل المسرحي يتحقق من خلال عنصريين هامين العنصر العملي والعنصر الدرامي، فقديما كان للرقص أسبقية على الحوار وللحركة الجسمية تقدم على الحركة العقلية، غير أن تاريخ الدراما يحكي بأن هذا المعنى الأولي أصبح عبثا، أما الدراما في العصور الحديثة، قد تطورت بعلاقتها بالمسرح وبالإخراج، فأصبح من المستطاع أن يستقل العمل الدرامي عن الإخراج المسرحي، وأن ينظر إلى هذا العمل نظرة نقدية دون أن يكون في ذلك أية خيانة على جوهره.

ويرتكز العمل المسرحي على عناصر وأساسيات لا يمكن الاستغناء عنها ،فهي تمثل جوهره؛ إذ بدونها لا يستطيع المؤلف أن يصف أغوار الحياة وجزئياتها ،وأن يعبر ويصور مختلف الأفكار والثقافات الرائجة في عصره مهما كانت مختلفة ومتناقضة ،وهذه العناصر هي بمثابة حلقة وصل رابطة جامعة لكل هذا، ورغم أهمية هذه العناصر في العمل المسرحي والخدمات التي تقدمها له ليكون صالحًا للعرض إلا أن هذه العناصر رغم الايجابيات التي اتسمت بها فإن لها أيضا سلبيات تحسب عليها.[2]

ونستهل حديثنا هذا بعنصر مهم لا يمكن الاستغناء عنه مهما حدث ومهما لحق من تغييرات في العمل المسرحي ألا وهو الجمهور ؛إذ لا بد أن يكون عنصرًا فاعلا وأن يكون حياديا لا سلبيا يقف موقف المشاهد الصامت الذي لا رأي له إذ يجب عليه أن يندمج بشكل فعلي في العرض المسرحي، ويخرج بنتيجة تعبر عن تصوره أو عن مقترح فكري، أما بالنسبة للممثل فلا بد له أن يكون واعيا بما يفعل فعادة الموهبة عند الممثل لا تكفي وحدها بل يحتاج إلى مكملات أخرى تساعد موهبته على الرقي، ومن بينها الوجه الجميل والقامة الرشيقة

[1] ورقاء محمد قاسم، عماد الدين خليل والنقد الأدبي الإسلامي المعاصر، ص212،211.
[2] المرجع نفسه، ص212.

والحركات الجسدية المتناسقة والثقافة، وأن لا يكون دائما مرهف الحس فبعض الأدوار تحتاج إلى نوع من الخشونة والقسوة فيجب أن تكون له القدرة على الاستغناء عن الشخصية الحقيقية والفطرية الموجودة فيه، وهذا هو الممثل الحقيقي الذي له القدرة على التجرد من كل شيء.

وهناك من يرى بأن لا وجود للبطل بل هناك شخصيات أو نماذج من الحياة لأن وجود البطل في المسرح يوحي بتناقض بين الجماهير، ويؤدي إلى تسليط الضوء نحوه[1]. وعنصر الحوار في العرض المسرحي لا يستغنى عنه وعلى المؤلف الذي يضع الحوار أن يراعي في ذلك قدرة المتلقي في الإستعاب، وبما أنه يكون بين شخصيتين أو أكثر فعليه إذن أن يكون مباشرا وبسيطا يسهل الوصول إلى فهم جوهر ولب الفكرة، أما فيما يخص الحل، فلا بد أن يكون محكما لا يدور في حلقة مفرغة ،بل يجب أن يتجه نحو حل مفتوح أو مغلق، والخشبة التي لقيت هي الأخرى فوضى في إيجاد المقابل لها فهناك من سماها المنصة ،وهناك من سماها الركح لذلك كان من الصعب حصر معناها في كلمة عربية واحدة، وهذا ما يسمى بفوضى المصطلحات، والجوقة من جهتها تساهم في إضفاء روح على العمل المسرحي إلا أنها في أحيان كثيرة تشوش انتباه المشاهد على الفكرة الرئيسية خاصة بالنسبة للذين لا يفهمون الإيماءات التي توحي إليها الرقصات، ومرحلة الارتجال تمثل الهاجس الذي يؤرق الممثل فهناك ممثلون يصعب عليهم تأدية الأدوار المفاجئة، والتي تضعهم في مواقف محرجة، وهذا أمر يحسب عليهم، أما بالنسبة للقناع فلا داع لوجوده فهو بمثابة الجدار العازل بين المشاهد والممثل إذ لا بد من ظهور الوجه الحقيقي للممثل، فالقناع يستحيل عليه أن يصل إلى أن يستوفي جميع الملامح الإنسانية مهما كانت درجة احترافية تصميمه دقيقة ومتقنة.

والدراما كما هو معروف جوهرها الصراع ،ولكن الكثير من المؤلفين أخذوا فكرة عن الصراع أنه يكون بين قوتين متناقضتين كالخير والشر مثلا، وفي النهاية الحتمية تكون الغلبة للخير ،ولكن قد يكون هذا الصراع بناءا حيث يكون داخليا لإبراز الذات ،أو لتحقيق رغبة إيجابية تعود بالنفع على الآخر.

وإذا عدنا إلى الحكاية نجد أنها الوحيدة القادرة على إبراز قدرة الكاتب الإبداعية في التأليف، فقد تكون هي نفسها ،ولكن كيفية تصويرها تختلف من شخص إلى آخر حسب رؤية كل واحد منهم، والسينوغرافيا رسم تشكيلي لمختلف الديكورات المرتبطة بالمسرح لكنها تكون منفصلة بعيدة عن الأحداث ،فقد تكون في بعض الأحيان هذه الصور غير معبرة بصدق عن الفكرة ويكون محل وضعها عبثا.

والمقدمة في المسرح يجب أن تكون مختلفة كل الاختلافات عن مقدمة الكتب، فلا يجب أن تكون وافية لمحتوى الموضوع، وإلا زال عنصر التشويق عن المشاهد ،وكما هو معروف لكل بداية نهاية إذ يجب على النهاية

[1] عبد الله أحمد المهنا، آفاق نقدية، ص39.

المسرحية أن تكون متعددة وليست محصورة في حل واحد وغير قابل لفتح باب الإبداع، أما بالنسبة للعب الذي خرج عن الشكل الأرسطي التقليدي في محاكاته للواقع وجاء بفكرة تحليل الواقع بلغة طريفة بينما كانت اللغة القديمة أما عنصري الخوف والرحمة فلابد للشخصية أن لا تكون لديها نقطة ضعف معين أو ثغرة، وإلا وقع تناقض في دورها فتقع في نوع من الحيرة في الميول إلى طرف معين، وحتى لا تقع في شباك الألم والمعاناة، وتتحقق هذه الميزة كذلك في عنصر التحول والانقلاب حيث أن التحول من حالة إلى حالة يجعل الممثل يقع في ارتباك يفقده ذلك السيطرة على المشهد ،وينحرف به عن وضعه الطبيعي، ويفقده حضوره.

أمّا فيما يخص الحبكة فلا بدّ من توفرها على عدّة شروط، كالوضوح الشديد حتّى يمكن للمشاهد متابعتها وملاحقة احداثتها، البساطة والسهولة، بمعنى اشتمالها على حوادث جانبية ،أو أحداث فرعية تعقد الاكتشاف كذلك التدفق والتتابع السريع للمواقف، وتماسك البناء أي تسلسل الأحداث واحدة تلوى الأخرى تسلسلا معقولا.[1]

رغم كل هذا تبقى هذه المصطلحات هي مفتاح علم المسرح، حيث تمكنه من تحديد أسسه الفنية، وتبرز حسّه الجمالي، وتساعده في التعبير عن مقاصده الفكرية والمعرفية ،وتحقيق التواصل مع الآخر بطرق حضارية أساسها الحوار ،وتسلسل الأحداث يتوج في الأخير بالعرض، وقد يتوج هذا العرض بالرفض أو القبول من طرف الجماهير.

[1] شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي،ص35.

خاتمـــة

خاتمة

من خلال رحلتنا البحثية استطعنا الوصول إلى مجموعة من النتائج التي ارتأينا من خلالها الإجابة عن أهم الإشكالات التي طرحناها في بداية بحثنا، هذه النتائج يمكن تلخيصها في ما يلي:

- اختلاف الباحثين في تحديد واضح لمفهوم المصطلح، و هذا راجع إلى الاختلاف الفكري و الثقافي بين الدارسين.

- إن وضع المصطلح لا يتم بطريقة عشوائية، و إنما لابد من شروط و معايير و أسس كالترجمة والتعريب والنحت وغيرها.

- نشأ المسرح نشأة دينية ،وقد مر بحقب زمنية متلاحقة انبثقت على أساسها القواعد الفنية للمسرح.

- هناك علاقة متينة تجمع النقد بالمسرح، فالنقد المسرحي يساعد بشكل كبير على كشف خبايا العملية الإبداعية ويساهم في تطويرها و تحفيزها، وله أيضا دور في تحديد الهوية و الكيان الثقافي و إبراز عراقة المسرح في حضارة الشعوب كافة.

- عرفت ترجمة المصطلحات المسرحية في الوطن العربي اضطرابا ملحوظا، و هذا راجع إلى عدم معرفتهم بهذا الفن كونه جديد عليهم.

- تهدف المعاجم المسرحية إلى رصد المصطلحات المسرحية و ترتيبها و تحليلها بمجموعة من الطرق المختلفة، وتعد ترجمة المعاجم المسرحية من أصعب أبواب الترجمة، لأن المعجم في حد ذاته يشكل مرجعا حكما في تفسير المعاني وفك الالتباس.

- إن استقبال النقد العربي لمصطلحات النقد المسرحي تمثلت في المحاولة الرائدة في ترجمة بعض الأعمال المسرحية الغربية مثل ترجمة ألفريد فرج، و سعد أردش و غيرهم.

- لقد أدرك المسرح الملحمي أن المسرح في صيغته الأرسطية سيتم بمواضيع محافظة، و تقاليد جمالية ثابتة تهدف إلى تكريس الوضع القائم، وتغريب الطبقة المقهورة عن همومها الحقيقية، فنتاجات المسرح البورجوازي تعمل على إخفاء التناقضات التي تشق المجتمع، و توهم بانسجام مكوناته، و بذلك سعى بريخت إلى ربط نتاجات الفن المسرحي بواقع الناس المعيش، بحثا عن الطرق التي تصبح بها أداة فاعلة للنضال السياسي و الاجتماعي.

خاتمة

– استطاع بريخت من خلال مسرحيه أن يجد تربة خصبة لزراعة النظرية الملحمية في كثير من أقطار البلدان العربية بأسلوب حاول فيه إدخال بعض العناصر الجديدة كالراوي، كسر الإيهام، التغريب...إلخ، من أجل إعطاء الشكل القريب للمتفرج العربي، لأن هذه النظرية كانت هي الأقرب إلى تلك الأشكال المسرحية التي عرفها العرب قبل المسرح.

– رغبة بريخت في تغيير العالم و ذلك من خلال تغيير وعي المتفرج و تثقيفه بدلا من تسليته، و يتحقق ذلك من خلال شحن المتفرج بالإيمان الضروري بتغيير الواقع و إظهاره في صورة غير مألوفة.

– الهدف من كسر الجدار الرابع عند بريخت هو كسر حالة الإيهام التي يقع فيها عقل المتفرج في أحيان كثيرة وليخرج من حالة الصمت إلى حالة المشاركة في العمل الدرامي، و يكون ذلك بطرق مباشرة أو غير مباشرة في أحيان أخرى.

– تعتمد الكتابة الدرامية على مجموعة من العناصر و الأسس التي لها دور كبير في إنجاح العمل المسرحي، إذ بدونها لا يكتمل العمل، و يصل إلى دروة العرض، لذلك لابد للمبدع أن يتتبعها حتى يتكون له نص مسرحي يحمل في طياته معالم الدراما الحقيقية.

وفي الختام لا يسعنا إلاّ أن نتمنى أن نكون قد وفقنا و لو بالقدر اليسير في معالجة إشكالات بحثنا الذي نرجو أن يكون فاتحة للدراسات المستقبلية في هذا الميدان الذي لا زال في حاجة لكثير من الدرس و العناية، وما أبلغ قول الأصفهاني:

« رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، و هذا من أعظم العبر ،و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

– ثبت المصطلحات (فرنسي– عربي)

في اللّغة الفرنسية	في اللّغة العربية
Reversal	التحول أو الانقلاب
Dénoument	الحلّ أو الحلال العقدة
Publique	الجمهور
Dramatichero	البطل الدرامي
La scénographie	السينوغرافيا
La catharscis	التطهير
La fable	الحكاية
Improvisation	الارتجال
La crainte et la pitié	الخوف والرحمة
Dialogue	الحوار
La péripétie	الديثرامب
Chours	الجوقة، الكورس
Comédien/ Acteur	الممثل
Plot	الحبكة
La scéne	خشبة المسرح
L’éditeur	المخرج
Exposition	المقدمة
Maske	القناع
Jeu	اللعب
Epilogue	الخاتمة
le Parsonage	الشخصية
le Combat	الصراع

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

حرف الهمزة

1- إبراهيم محمد، **الدراما و الفرجة المسرحية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2006م.

2- إسماعيل سيد علي، **تاريخ المسرح في العالم العربي**، مؤسسة هنداوي للتعليم الثقافي، دط، 2015م.

3- أحمد سامي سليمان، **الخطاب النقدي و الإيديولوجيا**، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، دط، القاهرة، 2001م.

4- الأدرع الشريف، **بريخت و المسرح الجزائري مثل بريخت و ولد عبد الرحمان كاكي**، مقامات للنشر والتوزيع و الإشهار، دط، الجزائر، دت.

5- أرسطو ، فن الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د ط، د ت .

6- أعضاء شبكة تعريف العلوم الطبية، **علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية و الطبية**، المكتب الإقليمي للشرق المتوسط و معهد الدراسات المصطلحية، فاس، المملكة المغربية، 2005م.

7- أمهاوش محمد، **قضايا المصطلح اللغوي العربي**، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،ط1، الأردن، 1431هـ.2010م

8- أنيس إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر و مطبعتها، دط، مصر، دت.

حرف الباء

9- بافي باتريس، **معجم المسرح**، تر: ميشال ف،خطّار، مكتبة الفكر الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 2015م.

10- بلخير أحمد، **دراسات في المسرح**، مطبعة فضالة، ط1، المحمدية، المغرب، 2001م.

11- البوشخي الشاهد، **مصطلح النقد العربي لدى الشعراء الجاهلين و الإسلاميين**، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،ط1، الأردن، 1430هـ،2009م.

12- بوطاجين السعيد، **الترجمة و المصطلح**، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 1430هـ،2009م.

13- بوقرة نعمان، **المصطلحات اللسانية في لسانيات النص و تحليل الخطاب، دراسة معجمية**، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،ط2، 1430هـ،2009م.

حرف التاء

14- التوحيدي أبو حيان، **كتاب الإمتاع و المؤانسة**، منشورات دار مكتبة الحياة،دط، لبنان،دت.

حرف الجيم

15- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، **البيان و التبيين**، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط7، 1418هـ،1998م.

16- الجرجاني الشريف: **التعريفات**، تح: عبد المنعم الحقي، دار رشاد للنشر و التوزيع،دط، القاهرة، 1991م.

17- الجربي محمد رمضان، **الأدب المقارن**، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع،دط، مالطا، 2002م.

18- جلاوي عز الدين: **المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر**، دار التنوير ،ط1، الجزائر، 2012م.

19- ابن جني أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تح: عبد الحميدهنداوي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، لبنان، دت.

20- الجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد: **الصحاح**، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، دط، القاهرة، 1430هـ،2009م.

21- الجونيبي مصطفى الصاوي، **في الأدب العالمي**، منشأة المعارف جلال جزي و شركاه،دط، الإسكندرية، 2002م.

22- الجيار مدحت، **البحث عن النص في المسرح العربي**، دار النشر للجامعات المصرية،ط1، 1416هـ،1995م.

حرف الحاء

23- الحاني ناصر، **المصطلح في الأدب الغربي**، منشورات دار المكتبة المصرية، دط، بيروت، 1998م.

24- الحبّاس محمد، **محاضرات في فقه اللغة**، دار غبريني للطباعة و النشر و التوزيع،ط1، 2006م.

25- أبو الحسن سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الإقتباس و الإعداد**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دط، الإسكندرية، 2008م.

26- حسو عبد الناصر، **مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية**، منشورات الهيئة العامة للكتاب،دط، دمشق، 2010م.

27- حمداوي جميل، **صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر**، مكتبة المثقف،ط1، 2015م.

28- حمودة عبد العزيز، **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العليا للكتاب،دط، 1998م.

29- الحكيم توفيق: **مسرحية الملك أوذيب**، مكتبة مصر للطباعة، دط، دت.

30- الحيادرة مصطفى طاهر، **من قضايا المصطلح اللغوي العربي**، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1، 1424هـ، 2003م.

31- حيلوت نجوى أحمد: **النقد الأدبي و مصطلحه عند ابن الأعرابي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2007م.

حرف الخاء

32- الخراط إدوارد: **فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح**، دار البستاني للنشر و التوزيع،دط، القاهرة، 2003م.

حرف الدال

33- الدسوقي عمر: **المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها**، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، دت.

34- الديداوي محمد، **مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل الترجمة**، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2007م.

حرف الراء

35- الراجحي عبده: **محاضرات في الأدب المقارن**، دار النهضة العربية، ط2، لبنان، 1428هـ، 2007م.

36- الرازي أبو الحسين أحمد بن فارس، **مقاييس اللغة**، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، 2008م.

37- راغب نبيل، **فن العرض المسرحي**، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1996م.

38- الرويلي ميجان، البازغي سعد، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

حرف الزاي

39- الزبيدي محمد مرتضى: **تاج العروس**، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، 1433هـ، 2012م.

40- زكي أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1997م.

41- الزمخشيري جار الله محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، تح: مزيد نعيم و شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1998م.

42- زيتوني لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، ط1، لبنان ، 2002م.

حرف السين

43- ستالوني إيف، **الأجناس الأدبية**، تر: محمد الزكراوي، إعداد المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2014م.

44- السلاوي محمد أديب، **الإحتفالية في المسرح المغربي**، دار الحرية، دط، بغداد، الجمهورية العراقية،دت.

45- سناني سناني، **في المعجمية و المصطلحية**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012م.

حرف الشين

46- شراد شلتاغ عبود، **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، مجدلاوي للنشر، ط1، عمان، 1419هـ، 1998م.

47- الشعار فواز، **الأدب العربي**، دار الجيل، دط، بيروت، دت.

48- الشعري مهدي صالح سلطان، **في المصطلح و لغة الكلام**، كلية الآداب، دط، بغداد، 2012م.

49- شكري عبد المجيد، **الدراما الإذاعية في كتابه "إخراج التمثيلية الإذاعية"**، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1424هـ، 2003م.

50- شكري عبد الوهاب ،**النص المسرحي، دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة المسرحية**، المكتب العربي الحديث، دط، الإسكندرية،1997م.

51- .....، **دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي**، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط2، الإسكندرية، 2009م.

52- الشهابي محمد، **المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم و الحديث**، دار صادر، ط1، لبنان، 1384هـ، 1965م.

حرف الظاء

53- ظبي محمد، **وضع المصطلحات**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، الجزائر، 1992م.

حرف العين

54- عروة عمر، **دروس في النقد الأدبي القديم، أشكاله و صوره و مناهجه**، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، دت.

55- عطية طارق جمال، حلاوة محمد السيد، **مدخل إلى مسرح الطفل**، مؤسسة حورس الدولية، دط، الإسكندرية، 2004م.

56- علاوي حميد، **المسرح عند توفيق الحكيم**، موفم للنشر، دط، الجزلئر، 2008م.

57- . علي عبد الرحمان عبد الحميد، **النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد**، دار الكتاب، دط، القاهرة، 1426هـ، 2005م.

58- .....، **ملامح النقد العربي القديم**، دار الكتاب، دط، القاهرة، 1430هـ، 2009م

59- العليمي إدريس بن الحسن، **في الإصطلاح**، دار النجاح،ط1، المغرب، 1422هـ، 2002م.

60- العشماوي محمد زكي، **دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن**، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، دط، بيروت، 1983م.

61- .....، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية، دط، بيروت، 1406هـ، 1986م.

62- العواني محمد بري، **دراسات مسرحية نظرية و تطبيقية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، دمشق، 2012م.

63- عيد كمال الدين، **أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي**، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2006م.

حرف الغين

64- غنم كارم، **اللغة العربية و الصحوة العلمية الحديثة**، مكتبة ابن سينا، دط، السعودية، دت.

65- غنيم كمال أحمد، **آليات التعريب و صناعة المصطلحات**، إصدارات مجمع اللغة العربية الفلسطيني، دط، غزة، 1435هـ، 2014م.

حرف الفاء

66- فراح محمد، **المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية و الممارسة النقدية**، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2000م.

67- الفراهيدي الخليل بن أحمد، **العين**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2004م.

حرف القاف

68- قاسم ورقاء محمد، **عماد الدين خليل و النقد الأدبي الإسلامي المعاصر**، دار غيداء للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 1433هـ، 2012م.

69- القط عبد القادر، **فن المسرحية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 2015م.

70- القطيطي محمد، **أسس الصياغة المعجمية في كشاف اصطلاحات الفنون**، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1431هـ، 2010م.

71- . قنيبي حامد صادق، **نقد أدبي حديث، مفاهيم و مصطلحات و أعلام**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2000م.

72- قنيبي حامد صادق، **مباحث في علم الدلالة و المصطلح**، دار ابن الجوزي، ط1، الأردن، 2005م

73- قيس عمر محمد، **البنية الحوارية في النصّ المسرحي "ناهض الرمضاني أنموذجا"**، دار غيداء، ط1، عمان، 1433هـ، 2012م.

حرف الكاف

74- كابرا ماريا تريزا، **المصطلحية النظرية و المنهجية و التطبيقات**، تر: محمد أمهاوش، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012م.

75- كحوال محفوظ، **الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية**، دار نوميديا للنشر و التوزيع، دط، 2007م.

76- كريج إدوارد جوردون، **في الفن المسرحي**، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1420هـ، 2000م.

77- الكساسبة رضا عبد الحاني، **التشكيل الدرامي في مسرح شوقي و علاقته بشعره الغنائي**، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2004م.

حرف الميم

78- متولى عبد الله عبد الحافظ، **الترجمة أصولها و مبادئها و تطبيقاتها**، دار النشر للجامعات الإسلامية، ط1، 1990م.

79- مجمع اللغة العربية، **الوجيز**، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دط، مصر، دت.

80- مجمع اللغة العربية، **الوسيط**، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع،دط، تركيا، دت.

81- مجمع القاهرة، **مجموعة المصطلحات العلمية و الفنية التي أقرها المجمع**، الهيئة العامة لشؤون الطباعة الأميرية، دط، القاهرة، 1339هـ، 1979م.

82- مخلف شاكر الحاج، **في الأدب و الفن**، دار علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، ط1، دمشق، 2000م.

83- مدني محمد، **النقد و ترجمة النص المسرحي**، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي، دار الهدى للنشر و التوزيع،دط، دت.

84- مرتاض عبد الملك، **في الأدب و النقد**، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، دط، الجزائر، 2010م.

85- المسدي عبد السلام، **مقدمة في علم المصطلح**، الدار العربية للكتاب، دط، 1984م.

86- مطلوب أحمد، **بحوث مصطلحية**، منشورات المجمع العلمي، دط، بغداد، العراق، 1427هـ، 2006م.

87- معلا نديم، **وجوه و اتجاهات في المسرح**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2009م.

88- مندور محمد، **في الأدب و النقد**، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، دط، القاهرة، دت.

89- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الأفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر، ط4، لبنان، 2005م.

90- الموسى خليل، **المسرحية في الأدب الغربي الحديث**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 1997م.

91- ميجيل سواريث كارلوس راديو، **المسرح الإسبانو أمريكي المعاصر**، تر: نادية جمال الدين، مكتبة الإسكندرية، دط، الإسكندرية، 1999م.

حرف النون

92- النصراوي الحبيب، **التوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 1431هـ، 2010م.

93- النصير ياسين، **أسئلة الحداثة في المسرح**، دار لنوي للدراسات و النشر، دط، سوريا، دمشق، 1431هـ، 2010م.

حرف الهاء

94- هلال محمد غنيمي، **في الأدب المقارن**، دار العودة، ط1، بيروت، 1962م.

95- هلال محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، دط، القاهرة، 2001م.

96- هلتون جوليان، **نظرية العرض المسرحي**، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1994م.

حرف الواو

97- وغليسي يوسف، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 1429هـ، 2008م.

98- الورقي السعيد، **تطور البناء الفني في أدب المسرح المعاصر**، دار المعرفة الجامعية، دط، الإسكندرية، دت.

حرف الباء

99- بن ياسر عبد الواحد، **حياة التراجيديا**، دار الإمام، ط1، الرباط، 1432هـ، 2011م.

100- اليعبودي خالد، **المصطلحية و واقع العمل المصطلحي في العالم العربي**، دار ما بعد الحداثة، ط1، المغرب، 2004م.

الرسائل والأطروحات:

100 - أحمد عيسى، **طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر "مسرحية الصدمة أنموذجا"**، "رسالةاجستير "،جامعة وهران، 2010م، 2011م.

101 - برمانة بسنية سامية، **العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا"**،" رسالة ماجستير" جامعة وهران، 2008م، 2009م.

102 - بوشعير رشيد، **أثر برتولد بريخت في المشرق العربي**، " أطروحة دكتوراه"جامعة دمشق، 1983م.

103 - سعسع خالد، **تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري "تجربة قدور النعيمي أنمودجا"**، " رسالة ماجستير "جامعة وهران، 2013م، 2014م.

104 - سوالمي الحبيب، **طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر**، " رسالة ماجستير " ،2010م، 2011م.

105 - سيفي حياة، **إشكالية ترجمة المصطلح النقدي في مسرد المصطلحات لكتاب مناهج النقد الأدبي المعاصر للدكتور سمير حجازي**، " رسالة ماجستير "جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان-، 2013م، 2014م.

106 - شكشاك فاطمة، **التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر "مسرحية كل واحد و حكمو لعبد الرحمان كاكي أنمودجا"**، "رسالة ماجستير "، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة- 2008م، 2009م.

107 - بن عائشة ليلى، **بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الإبداع**، "أطروحة دكتوراه" ،جامعة السانية -وهران- 2010م، 2011م.

108 - عتامنية بثينة، **ترجمة النص المسرحي بين الحرفية و التصرف من الإنجليزية إلى العربية**"رسالة ماجستير" ، جامعة الجزائر، 2003م، 2004م.

109 - كسير زهيرة، **إشكالية المصطلح اللساني في ترجمة النصوص اللغوية "ترجمات كتاب دروس في اللسانيات العامة لفرناندو و دويوسير أنمودجا"** ، " رسالة ماجستير " جامعة – تلمسان-، 2013م، 2014م.

المجلات

110 - مجلة الخطاب، العدد9، جامعة عنابة، جوان، 2011م.

111 - مجلة عالم الفكر، مج21، العدد3، الكويت، 1993م.

112 - مجلة علامات، مج16، ج64، 1429هـ، 2008م.

الملتقيات

113 - أعمال الملتقى الوطني الأول، المركز الجامعي، برج بوعريريج، 9ماي 2011م.

المواقع الإلكترونية

114 - www.diwan.alarab.com بتاريخ 2017/04/10 ، 20:20

115 - ياسين رشيد، دعوة إلى دعوة الذات، موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

116 - الموقع الإلكتروني:https:// paf pit.alwatan.voiceh

117 - الموقع الإلكتروني: https:// www.marefa.org index-phip .

118 - الموقع الإلكتروني: thaura.sy/-print vewrasp fullname.com.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر و عرفان	
إهداء	
مقدمة.....	أ – ج
مدخل مفاهيم أولية.....	22–4
1– مفهوم المصطلح.....	6–4
أ – لغة.....	5–4
ب– اصطلاحا.....	6–5
2– نشأة المصطلح.....	8–6
3– آليات وضع المصطلح.....	15–8
4– وظائف المصطلح.....	17–15
5– علم المصطلح.....	18–17
6– علاقة علم المصطلح بالعلوم الأخرى.....	22–18
الفصل الأول: نشأة المسرح و علاقته بالنقد.....	49–23
1– مفهوم المسرح.....	25–23
أ – لغة.....	23–23
ب – اصطلاحا.....	25–23

2- نشأة المسرح.....	35-25
2-1 عند العرب.....	30-25
أ – قديما.....	27-25
ب – حديثا.....	30-27
2-2 عند الغرب.....	35-30
أ – المسرح اليوناني.....	31-30
ب – المسرح الروماني.....	32-31
ج – المسرح في العصور الوسطى.....	33-32
د – المسرح في عصر النهضة.....	35-34
3- أنواع المسرح.....	38-35
3-1 التراجيديا (المأساة).....	37-36
3-2 الكوميديا (الملهاة).....	38-37
4- الفرق بين المأساة و الملهاة.....	39-38
5- خصائص المسرحية.....	41-39
6- وظيفة المسرحية.....	42-41
7- مفهوم النقد.....	45-42
أ – لغة.....	43-42
ب – اصطلاحا.....	45-43

8- علاقة المسرح بالنقد.....	49-45
8-1 مفهوم النقد المسرحي.....	47-45
8-2 اتجاهات النقد المسرحي.....	49-48
الفصل الثاني: المصطلح المسرحي الغربي و أثره في النقد المسرحي العربي.....	77-50
1- إشكالية ترجمة المصطلح المسرحي.....	54-50
2- أثر بريخت في النقد المسرحي العربي.....	61-55
2-1 التعريف ببرتولد بريخت.....	55-55
2-2 أهم أعماله.....	56-55
2-3 مسرحه.....	59-56
2-4 أثره في النقد المسرحي العربي.....	61-59
3- ضبط المصطلحات المسرحية المختارة.....	74-62
4- تقييم المصطلحات المسرحية.....	77-75
- خاتمة.....	79-78
- ثبت المصطلحات (فرنسي/عربي).....	80-80
- قائمة المصادر و المراجع.....	93-81
فهرس الموضوعات.....	96-94