

حركة النقد المسرحي في الضفة الغربية 1988-2015

طارق علي الصيرفي، خليل الشيخ*

ملخص

تتناول هذه الدراسة حركة النقد المسرحي في الضفة الغربية منذ عام 1988 حتى عام 2015، إذ تبحث في مجموعة من الدراسات النقدية المختلفة حول المسرح، سواء في الكتابة أو الأداء والتمثيل، وتشمل الدراسات الخاصة بالمسرح النثري والشعري على السواء. وقد اعتمدت الدراسة على الوصف والتحليل ونقد النقد. وتكشف الدراسة عن مدى التطور والنضج في الدراسات التي عنيت بالمسرحية، فقد كان النقد المسرحي قبل العام 1988 قائماً على الانطبائية، فلم يكن نقداً منهجياً موضوعياً. ويتبين من خلال الدراسات القليلة في نقد المسرح أنّ هذا الفن مهمل إلى حد ما، ولم ينل حظّه من الدراسة مثل باقي الفنون الأدبية التي كانت مسيطرة على الساحة، وعلى الرغم من ذلك فقد تنوعت هذه الدراسات، فهناك دراسة تاريخية ودراسات اجتماعية عنيت بالمضمون بشكل أساسي، وأخرى جمعت بين أكثر من منهج، ودراسة اعتمدت على المنهج السيميائي، فضلاً عن المقالات الصحفية التي عنيت بالأداء والتمثيل.

الكلمات الدالة: المسرح، النقد المسرحي، التمثيل، الإخراج، الضفة الغربية.

المقدمة

ليست المسرحية كالشعر أو القصة أو الرواية، فلها وضع خاصٌ بها، إذ لا يمكن أن يتم تداولها، أو لا يمكن أن تؤدي الوظيفة المنوطة بها، كالفنون الأدبية الأخرى إلا بتوظيف أدوات المسرح وتقنياته، من مسرح وممثلين وملابس وديكور وموسيقى وأضواء وأدوات وغير ذلك، فما هي المسرحية؟

يورد (الارديس نيكول) عدة تعريفات للمسرحية، ولكنه يؤكد على أنها "ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذي تمدنا فيه بنوع من الشبه الطبيعي للوجود الإنساني فوق المسرح." (نيكول، 1992: ص42) ويعود بنا ذلك إلى نظرية المحاكاة الأرسطية، فبهذا تكون المسرحية أكثر إقناعاً وتأثيراً في الجمهور المتلقي، كما أنّها تقوم على عنصر الإيهام. ويرد في "معجم المصطلحات الأدبية" أنها "إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤديون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف." (فتحي، 1986: ص323) فالمسرحية إذن تجمع بين الأدب والفن الاستعراضية (التمثيل)، فعلى الكاتب أن يوازن بين هذين الجانبين، ليخرج العمل متكاملًا. وعلى الناقد المسرحي أيضاً أن يلتفت إلى هذين الجانبين، ويعنى بنقدهما معاً، فهو ينقد عملاً أدبياً فنياً بالدرجة الأولى.

إنّ أي نشاط أدبي يتبعه أو يواكبه نشاط نقدي، فمن شأن الأخير أن يقيّم الأول، فيكشف عن نقاط القوة والضعف فيه، ويدفعه إلى التطور. ولنا أن نتساءل: كيف كانت حركة النقد المسرحي في الضفة الغربية قبل تسعينات القرن الماضي؟

ضمن هذا الإطار، يؤكد محمد محاميد على غياب النقد الموضوعي المنهجي المنظم، وبروز النقد غير الموضوعي الذي ينقسم بدوره إلى نقد مؤيد، يمدح فيه صاحبه المسرحية أو الفرقة التمثيلية وأعضاءها، ونقد معادٍ، يذمّ صاحبه المسرحية أو الفرقة. ويذهب محاميد إلى أنّ معظم ما كُتِبَ كان على يد ممثلين نشروا ما كتبوه في الصحف والمجلات (محاميد، 1989: ص142-144) ومن هنا ارتبط النقد المسرحي بالصحافة بشكل أولي. وتبقى الأسئلة مطروحة: ماذا طرأ على النقد المسرحي بعد ذلك؟ هل تطور وأصبح منهجياً وموضوعياً؟ وهل استقلّ عن الصحافة ووجد سبيله، جنباً إلى جنب، مع نقد الشعر والرواية والقصة؟ لذا جاءت هذه الدراسة لتجيب عن هذه الأسئلة وغيرها.

* جامعة اليرموك، الأردن. تاريخ استلام البحث 2016/7/18، وتاريخ قبوله 2016/12/4.

1- دراسة تاريخية

أعد الناقد قسطندي الشوملي دراسة تاريخية عنوانها "الحركة المسرحية في فلسطين: نشأتها وتطورها 1900-1990" (الشوملي، 1995: ص 51-60)، وقد قسّم دراسته تاريخياً تحت أربعة عناوين فرعية مبيّناً، منذ البداية، أنّه لن يتطرق إلى الخصائص الفنيّة في دراسته، فهذا سيجعل الدراسة طويلة. يبدأ دراسته بالحديث عن "الحركة المسرحية في العهد العثماني"، إذ يرى أنّ المسرح الفلسطيني كان محاكاة للمسرح الأوروبي والعربي، ويشير إلى أنّ نشأة المسرح كانت متزامنة مع المدارس الإرسالية، كما أنّ المدارس شجعت طلابها على تمثيل الروايات المختلفة، ويذكر أنّ نشوء الجمعيات كان له دور في نشأة المسرح وتطوره آنذاك، فضلاً عن قدوم ممثلين من مصر ولبنان إلى فلسطين، وأدائهم بعض العروض المسرحية. (الشوملي، 1995: ص 51-52) ولم يشر الباحث هنا إلى رأي السلطات العثمانية في المسرح، كما لم يشر إلى الصعوبات التي واجهت المسرح في تلك المرحلة.

يتحدّث الشوملي عن تطوّر "الحركة المسرحية في عهد الانتداب" والنشاط المسرحي، وذلك بسبب انتشار المعاهد والجمعيات والنوادي التي عيّنت بالتمثيل، كما يتحدّث عن زيارة عدة مسارح عربية لفلسطين في تلك الفترة، مما أسهم في النشاط التمثيلي، ثم يذكر مجموعة من الأدباء الذين كتبوا نصوصاً مسرحية مثل نجيب نصار وجميل البحري وأسمى طوبى وعائلة الجوزي وغيرهم. ويشير إلى أهم المسرحيات التي عُرضت في فلسطين، ومعظمها كان مترجماً أو مقتبساً عنها، مثل "البخيل" و"روميوجوليبيت" و"هملت" وغيرها وقد اهتمت بها المدارس الإرسالية، ومن المسرحيات العربية "المروءة والوفاء" و"مجنون ليلي" و"كليوباترا" وغيرها وقد اهتمت بها المدارس الوطنية. ويتحدّث عن جهود عزيز ضومط المسرحية في الغرب والشرق (الشوملي، 1995: ص 52-54). لم يتحدّث الناقد عن دور حكومة الانتداب في تطور المسرح أو عرقلة، ولم يتحدّث عن النقد المسرحي في تلك الفترة، إلاّ لماماً، كأن يقول: كتب فلان عن مسرحية كذا، دون أن يعقب على ما ورد. وإن كان النقد المسرحي آنذاك انطباعياً في الغالب، إلاّ أنّه التفت إلى أداء الممثلين وإلى لغة المسرحية ومضمونها، كما التفت إلى تلقي الجمهور للمسرحية بشكل عام. وذكر الشوملي دور المدارس الإرسالية في عرض عدد من المسرحيات المترجمة، دون أن يبيّن سبب ذلك، وهو على الأغلب أنّ حكومة الانتداب هي المسؤول الأول عن تلك المدارس، وبالتالي فإنّ أنشطتها كافة ستكون تحت رقابتها.

أما "الحركة المسرحية في العهد الأردني" فإنّ الناقد يذكر أنّها كانت ضعيفة ومقتصرة على العروض المدرسية والمعاهد، إذ يقدّمها الهواة. ثم يتحدّث عن المسرح الأردني في الستينات، فقد ظهرت "أسرة المسرح الأردني" التي قدّمت عروضاً عديدة، نالت إعجاب المسؤولين. وينتقل شوملي للحديث عن المسرح في الضفة الغربية، إذ يذكر أنّ "فرقة المسرح الحديث" قد قدمت عروضاً مسرحية في رام الله. ويشير إلى الصعوبات التي واجهت المسرح الأردني، كغياب العنصر النسائي والمبدعين وعدم اهتمام الحكومة الكافي. كما يشير إلى اهتمام النقد بالمسرحيات والأداء المسرحي واللغة. (الشوملي، 1995: ص 54-56).

لقد أولى الشوملي المسرح الأردني الاهتمام أكثر من المسرح الفلسطيني في العهد الأردني، على الرغم من أنّ الدراسة تدور حول المسرحية الفلسطينية فقط، هذا من جانب، ومن جانب آخر لم يتطرق إلى فترة النكبة، وهي أهم مرحلة مرّ بها الشعب الفلسطيني، إذ أدّت إلى قلب حياته من جميع جوانبها. ومن جانب ثالث أغفل الناقد حركة المسرح في غزة، إذ كانت آنذاك تحت الحكم المصري، في مقابل حكم الأردن للضفة الغربية، كما أغفل الحديث عن تطوّر المسرح في بقية مدن الضفة الغربية.

أما عن "الحركة المسرحية تحت الاحتلال" فإنّ الناقد يذكر أنّها بدأت عفوية، ثم انطلقت عدة فرق في القدس ورام الله ونابلس منذ أواخر الستينات، وقد قدمت عروضاً مسرحية كثيرة ومتنوعة، وكان هدف معظمها دعم المقاومة والصمود في وجه الاحتلال، ولكنّ الاحتلال كان يمارس سياسة التضييق والملاحقة والسجن ووضع القيود، مما أدى إلى تفكك بعض هذه الفرق. ويشير إلى التعاون المسرحي المشترك بين فلسطينيين الداخل وفلسطينيين الضفة الغربية الذي نتج عنه إنشاء مسرح الحكواتي في القدس عام 1977م. ويذكر انقسام بعض الفرق، مما أدى إلى نشوء فرق جديدة ولكنها بوجوه قديمة، وذلك لم يخدم الحركة المسرحية، بل بالعكس، فقد أضرب بها، على حدّ تعبيره. كما يذكر أنّ النشاط المسرحي كان مركزاً في القدس والمدن المحيطة بها، إذ إنّ التمثيل فيها لا يحتاج إلى تصريح من سلطات الاحتلال، وبالتالي فإنّ ذلك قد حدّ من عدد الجمهور ونوعيته. ويصرّح شوملي أنّه لا يوجد كاتب مسرحي متميّز، وعلى الرغم من ذلك يذكر مجموعة من الأدباء والشعراء الذين كتبوا مسرحيات نثرية أو شعرية في الضفة أو في الجليل والمثلث. يتحدّث بعد ذلك عن غياب النقد الموضوعي، إذ يرى أنّ ما يكتب عن المسرحيات ما هو إلاّ انطباعات شخصية، لا تحتكم إلى مناهج النقد، وهذا يذكرنا بما ذهب إليه محمد محاميد من قبل. ويشير ختاماً إلى "مهرجان القدس للمسرح الفلسطيني" الذي أقيم سنة 1990م، وتضمن عروضاً مسرحية ومحاضرات لمدة شهر. (الشوملي، 1995: ص 56-59)

لم يتحدّث الشوملي في هذا الجزء من دراسته عن حركة المسرح في بقية مدن الضفة الغربية، إذ اكتفى بالحديث عن رام الله ونابلس، والقدس طبعاً، ولم يتحدّث عن النشاط المسرحي في قطاع غزة مطلقاً، فهل يعقل أنه لم يكن هناك أي محاولات مسرحية في غزة منذ العهد العثماني حتى عام 1990م؟! إن المرحلة التي يغطيها الناقد في دراسته طويلة تمتدّ إلى تسعين سنة، وأعتقد أنّ دراسة تاريخية كهذه لا يمكن أن تفي الموضوع حقاً، لذلك جاءت الدراسة لمحة سريعة عن الحركة المسرحية في فلسطين خلال هذه الفترة الممتدة من أول القرن العشرين إلى أواخره. ولم يشر الناقد إلى الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع، على الرغم من أنّه اعتمد على بعضها واقتبس منها.

2- دراسات تهتمّ بالمضمون

للناقد عادل الأسطة أطروحة دكتوراه حول اليهود في الأدب الفلسطيني، وتشمل هذه الدراسة الفنون الأدبية كافة، ولكننا سنكتفي هنا بالبحث والحديث عن المسرحية فحسب، وهو موضوع بحثنا. وبما أنّ الباحث يتحدّث عن موضوع واحد في دراسته، وهو صورة اليهود، فإنّه يركّز على المضمون دون التطرّق إلى الجانب الفني، معتمداً على كتب التاريخ والاجتماع والسياسة فضلاً عن المصادر الأدبية، وهو ما يقوم عليه المنهج الاجتماعي، يقول: "وركزنا، في تحليل النصوص، على المضمون دون الالتفات إلى الناحية الفنية، فالدراسة تتبع تصور طرف، من خلال أدبه، لطرفٍ آخر..." (الأسطة، 1992: ص9- المقدمة)

يتناول الأسطة عدداً من المسرحيات الفلسطينية دارساً صورة اليهود فيها، ففي مسرحية برهان الدين العبوشي "وطن الشهيد" يركّز الناقد على أهم الأفكار التي يطرحها العبوشي في مسرحيته كخطر اليهود وحبهم للمال واتصافهم بالمكر والخداع وتسخير الفتيات للإيقاع بالشبان العرب، (الأسطة، 1992: ص27-33)، إذ تسهم هذه الأفكار في رسم صورة اليهود، التي يهتم الأسطة بإبرازها. ويشير في بعض المواضع إلى أنّ هذا النص هو نصّ مسرحي، ولكنّه لم يتعامل معه على هذا الأساس، فما يهّمه هو المضمون وليس الشكل. وعلى الرغم من ذلك فقد التفت قليلاً إلى الشخصيات في المسرحية، فعددها كثير لافت للنظر. وإنّ حديثه عن فكر الكاتب وانطلاقه من رؤية إسلامية، هو ضمن إطار الأيديولوجية التي يهتم بها المنهج الاجتماعي، وإن كانت مخالفة للفكر الماركسي.

وفي مسرحية توفيق فيّاض "بيت الجنون" يشير الناقد إلى أنّها مسرحية رمزية، فالكاتب لم يتحدّث عن اليهود بشكل مباشر، بل إنّه وظف الرمز في وصفهم، فهم ذئاب بشرية تمتص الدماء، ويرمز إليهم بأنهم ريح غريبة غريبة. وكذلك بطل المسرحية الأستاذ سامي، فإنه يرمز إلى الفلسطيني المتفوّق المقاوم، وهو لا يفرّق بين اليهود، ولكنّه يعترف، ومن ورائه المؤلف، بأنهم ضحايا، ولكنهم تحوّلوا إلى جلاّدين، ولا يحقّ لهم ذلك. (الأسطة، 1992: ص78-81)

يتعامل الأسطة مع هذه المسرحية باعتبارها نصّاً أدبياً يعالج الموضوع الذي يهّمه، وهو صورة اليهود، فلم يلتفت إلى الأشخاص سوى مرة واحدة في حديثه عن سامي، بطل المسرحية، فهو الشخصية الوحيدة في النص، ولم يتحدّث الناقد كذلك عن عدد فصول المسرحية أو مشاهداتها، وقد يكون ذلك لأنها مبنية من فصل واحد، وإن كان قد ذكر ورود صورة اليهود في مسرحية العبوشي السابقة في أرقام فصولها ومشاهداتها، فهو لم يُعِنَ بالأساس، وكما ذكر في المقدمة، بالدراسة الشكلية أو الفنية، ولكننا نراه هنا يتجاوز المضمون ليتحدّث عن الرموز ودلالاتها في هذه المسرحية، وهذا خروج عن المنهج الاجتماعي ليقترّب من المناهج النصية أو الشكلية كالسيمائية.

أما مسرحية "المطعم" لسميح القاسم فإنّ الناقد يعقّب عليها باقتضاب قائلاً: "وفيه يرى الكاتب أنّ العرب واليهود كانوا يعيشون معاً بهدوء، ثمّ جاء الإنجليز وأوقعوا بينهما." (الأسطة، 1992: ص105) ولم يزد على ذلك شيئاً، على الرغم مما تحمله هذه المسرحية من معانٍ وأفكار مهمّة، كان يمكن للأسطة أن يلتفت إليها في إبراز صورة اليهود لدى القاسم، إذ يقرّ الأخير بإمكانية التعايش السلمي بين العرب واليهود، بل إنّ ذلك كان واقعاً قبل الانتداب. ويقرّ بخبث الإنجليز ومكرهم في الإيقاع بين الجيران: العرب واليهود.

ومن المسرحيات التي درسها الناقد مسرحية "شمشون ودليلة" للشاعر معين بسيسو، الذي وظّف القصة التوراتية معكوسة، إذ جعل شمشون محتلاً، وليس بطلاً يمجّده اليهود. وجعل دليله بطلّة ومقاتلة فلسطينية، وليست خاتنة كما في القصة التوراتية. ويشير الأسطة إلى تأثر بسيسو بما جاء في مذكرات الكاتبة اليهودية (يانيل دانيل)، إذ يورد في نصّه المسرحي كلاماً ورد على ألسنة الجنود الإسرائيليين كما ورد في تلك المذكرات. ويذكر الأسطة أنّ بسيسو يشير إلى أنّ فكرة الاستعلاء والتميز لدى الإسرائيليين قد سقطت أمام صمود الفلسطينيين. (الأسطة، 1992: ص120-125)

يتحدّث الناقد عن الشخصيتين الإسرائيليتين في النص المسرحي، بشكل سريع، ومن ناحية اللغة يلتفت إلى توظيف بسيسو لضمير "نحن" الذي يعبر عن تميّز اليهود، وضمير "هم" الذي يعبر عن غير اليهود، على الرغم من أنّ بسيسو يوظف ضمير المخاطب "كم". لذلك نرى أنّه يتكئ أحياناً على المناهج النصية، وإن كان بشكل قليل وسريع.

ويُلاحظ أنّ الدارس كتب عن مسرحيات كُتبت في أزمنة مختلفة، منذ أربعينات القرن الماضي حتى سبعيناته، وهذا ينسجم مع عنوان دراسته. وهو لم يتوقف أمام مسرحيات أخرى كثيرة، لأنها لم تبرز صورة اليهود فيها، كما أنّه اعتمد على المسرحيات المطبوعة فقط. ويُلاحظ أيضاً أنّ ثمة رؤية نقدية واضحة لدى الناقد، فهو ينطلق من منهجية واقعية، إذ يعنى بموضوع المسرحية، والموضوع الذي يبحث فيه ويناقشه هو صورة اليهود، كما أشرنا سابقاً. ولا شك أنّ كُتّاب هذه المسرحيات ينطلقون من فكرٍ معيّن، جعلهم يهتمون بهذا الموضوع. ويبدو أنّ الناقد نفسه، أيضاً، ينطلق من فكر واقعي، مما جعله يختار هذا المنهج دون غيره لقراءة هذه المسرحيات. أما لغته النقدية فإنّها تمتاز بالسهولة والوضوح.

يعالج قسطندي شوملي موضوعاً مهماً في الأدب بشكل عام، وفي الأدب أو المسرح الفلسطيني بشكل خاص، وتحديدًا عند الكاتب جمال بنورة، وهو قضية الحياة والموت، فقد أعدّ دراسة بعنوان "جدلية الحياة والموت في مسرحيات جمال بنورة" (شوملي، 2010: ص 110-124)، إذ يبدأ بمقدمة عن الحركة المسرحية في فلسطين منذ نشأتها الأولى إلى مرحلة قدوم السلطة الفلسطينية سنة 1994م، وقد استغرقت هذه المقدمة أربع صفحات ونصف، ولا اعتقد أنّ لهذه المقدمة الطويلة، لبحث قصير، ضرورة أو أهمية، إذ يمكن أن يلخصها شوملي بصفحة أو أقل. ثمّ إنّ قارئ هذه المقدمة يشعر أنّها ملخّص للبحث السابق الذي أعدّه عن نشأة المسرح وتطوره في فلسطين، مع اختلاف بسيط، وهو أنّه أتى هنا على ذكر النكبة في فقرة واحدة، مبيّناً أثرها على الحياة الثقافية للفلسطينيين، ولم يأتِ على ذكرها في دراسته الأولى، وكنت قد أشرتُ إلى ذلك في موضعه.

وفي هذه المقدمة يأتي على النشاط المسرحي في ظل السلطة الفلسطينية في قطاع غزة، مشيراً إلى قلة الدعم الرسمي للمسرح الفلسطيني، وإلى غياب الرقابة العسكرية عن الكُتّاب، كما كانوا تحت الاحتلال، فحصل الكُتّاب على الحرية في التعبير عمّا يريدون. ولكنّه لم يشر إلى النشاط المسرحي في الضفة الغربية، على العكس تماماً مما فعله في دراسته الأولى.

وقبل أن يبدأ بدراسة مسرحيات بنورة، يذكر عدداً من المسرحيات العالمية والعربية التي عالجت فكرة الصراع بين الحياة والموت، ثم يأتي على مسرحية بنورة الأولى وعنوانها "الحياة والموت"، إذ يذكر أنّ الكاتب استلهم هذه المسرحية من الواقع الفلسطيني، بإذلاً جهده وإمكانياته التعبيرية في إبراز البعد التاريخي والاجتماعي لجدلية الحياة والموت موظفاً الرموز المسرحية كالمقبرة والليل، فالمسرحية حلم متمثّل بتجربة ميتولوجية، على حدّ تعبير الناقد، وهذا يذكّر بالناقد (كلود شتراوس) وتحليله للأساطير.

يتحدّث شوملي عن بناء المسرحية التي تبدأ أحداثها في المقبرة، ذاكراً أنّ الكاتب جعلها في سبع لوحات، يقابل الراوي أو الشاب الذي قدّر عليه الموت في كل لوحة شخصاً ميتاً، فيحاوره في سبب موته، وفي اللوحة السابعة يجتمع الأموات ويتبادلون الحوار مع الشاب حول أمنيّاتهم واعتراقاتهم. ويتحدث الشاب في ختام المسرحية عن أهمية تذكّر الموت، لكي يزن الإنسان أعماله، ويرتبط ذلك بالحلم لأنه سعادة الإنسان، وهذا يذكّر أيضاً بتحليل (فرويد) و(يونج) للأحلام.

أما عن زمن المسرحية فهو الليل. والناقد يرى أنّ المسرح يمكن أن يكون واقعاً أسطورياً، فقد استطاع الراوي إيقاظ الأموات ومحادثة كلّ منهم بحسب مشكلته الاجتماعية، والكاتب هنا يهدف إلى عرض المشاكل الاجتماعية والسياسية، فالمسرحية، كما يذكر شوملي، تحمل "رسالة إنسانية هامة تهدف إلى إغناء الوعي وتعميقه من خلال تصوير المشاعر والأفكار الإنسانية للشخصيات المختلفة في المسرحية." (شوملي، 2010: ص 118)

ويشير الناقد إلى دلالات الشخصيات في لوحات المسرحية وارتباطها بالواقع وبالمضمون، وهذه الشخصيات تمثّل مراحل مختلفة من حياة الفلسطينيين، كما تمثّل قضايا ومشكلات اجتماعية وتاريخية، لذلك تحوّلت إلى صور أو رموز درامية. ثم يتحدّث عن الفكرة الأساسية التي تدور حول حقيقتين مهمتين هما الموت، والحب الذي يعني الحياة. ويذكر أنّ شخصية الراوي ليست ناضجة، كالشخصيات الأخرى، بما فيه الكفاية، لذلك يرى أنّ الكاتب قصر في جانب هذه الشخصية، في رسم الصراع النفسي في داخلها. وعلى الرغم من ذلك يرى أنّ الكاتب لديه نظرة متطورة إلى الواقع، كما أنّ أدواته المسرحية في تطوّر واضح، ويشير إلى النهاية المأساوية للمسرحية وهي قبول الموت، ويرد ذلك على أسنة معظم الشخصيات. ويؤكد مرة أخرى على أنّ "مكونات هذه المسرحية مبنية بمنظور سمبولوجي." (شوملي، 2010: ص 120)

من هنا نلاحظ أنّ الناقد لم يلتزم بالحديث عن المضمون فقط، إذ التفت بشكل عابر إلى الشكل، متكلّماً على السيميائية في

الحديث عن مكونات هذه المسرحية ودلالاتها.

يتناول قسطندي شوملي مسرحية ثانية لجمال بنورة عنوانها "الحلم والحقيقة" مشيرًا إلى مضمونها الذي يدور حول الصراع بين الموت والحياة المتمثلة بالأسر أو الإعاقة، بمعنى أنها حياة ناقصة، وغير سوية. لذلك فالناقد يوظف هنا أدوات المنهج الاجتماعي، إذ يعنى بالمضمون، الحياة والموت والصراع بينهما، كما أنه يلتفت إلى الواقع الذي أبرزه كاتب المسرحية، وفي هذا المجال يقول (جورج لوكاتش): "إنّ العمل الفني والفكري يتحرك حتمًا إما اقتربًا من الواقع أو ابتعادًا عنه." (لوكاتش، 1985: ص132) ذاكرًا أنّ هذا الابتعاد متعلّق بالزرعة الطبيعية والبيئة والوراثة.

لعلّ أكثر نقاد الضفة الغربية اهتمامًا بالمسرح هو وليد أبو بكر، ويظهر ذلك من خلال كتاباته المتنوعة في هذا المجال، فضلًا عن علاقته بمن يعملون فيه. وقد صدر له في هذا الصدد كتاب عنوانه "لغة الجسد في المسرح: دراسات" إذ يحتوي على دراسات مسرحية متنوعة، منها الموضوعي ومنها النظري ومنها التطبيقي، ويحتوي على مقالات صحفية. أمّا من حيث الموضوع، فقد خصص الناقد الدراسة الرابعة من الكتاب لموضوع المرأة، وهي بعنوان "المرأة في المسرح العربي" (أبو بكر، 1998: ص9563-)، إذ يشير إلى أنها تحضر في المسرحية كعنصر أساسي: مؤلفة، أو ممثلة، أو مخرجة، أو كموضوع. أما من حيث الموضوع فإنّه يذكر أنّ النمط التقليدي للمرأة هو السائد في المسرحيات العربية، كما يظهر نمط آخر وهو المرأة الساعية إلى التحرر، ويدعم الناقد رأيه من خلال الأمثلة المتنوعة من المسرحيات العربية في هذا الشأن. أما مسألة التحرر فإنّه يرى أنّ المسرح العربي قد فشل في طرح مثل هذه القضية، لذلك يقول: "إنّ المبالغة في (تحرير) المرأة مسرحيًا غالبًا ما ارتدّت ضد تحرير المرأة، مسرحيًا وواقعيًا، وأن ما يمكن أن يفيد قضية المرأة هو تقديمها كجزء من مجتمع، في مرحلة حضارية معينة، لتكون مساوية للرجل فيه، واعية لواقعها، فاعلة من أجل تغييره، لا بالقفز أو الصدمة التي تستلزم مقاومتها، ولكن بالعمل على تغيير (قوانين المجتمع) بإصرار، حتى تجد المرأة مكانتها فيه." (أبو بكر، 1998: ص94،95)

3- دراسة شكلية

يدرس زين العابدين العاودة موضوعًا مهمًا، وهو دلالة الأغنية الشعبية عند إميل حبيبي، في دراسة عنوانها "حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي - الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛ هند الباقية في وادي النّسناس - مونودراما" نموذجًا" (العاودة، 2014)

يبدأ الناقد دراسته هذه بمقدمة تتحدّث عن فلسفة الكاتب إميل حبيبي في كتاباته بشكل عام، وفي مسرحية "أم الروبايكيا" بشكل خاص، إذ تنطلق هذه الفلسفة من الالتزام الوطني، والاهتمام بالقضية الفلسطينية وما آل إليه الشعب الفلسطيني بسبب النكبة والنكسة. ويشير إلى حرص المؤلف على توظيف التراث الفلسطيني واللغة الفلسطينية في أعماله وفي المسرحية موضوع الدراسة، للحفاظ على الهوية الوطنية. (العاودة، 2014: ص1202)

ويبيّن في المقدمة المنهج الذي سيسير عليه في دراسته وفي مقارنة النص المسرحي المذكور، وهو المنهج السيميائي، كما يخصص ذلك أكثر حين يذكر أنّه يوظف نظرية (غريماس). (العاودة، 2014: ص1203، مفتاح، 1992م: ص150 وما بعدها) ولكن يؤخذ على الناقد أنّه ينفي أو يلغي كفاءة المناهج النقدية الأخرى، في مقابل السيميائية التي يرى أنها أصلحها جميعًا، إذ يقول: "وبراها (الباحث نفسه) أصلح المناهج للمقارنة النقدية، وذلك انطلاقًا من الخلفية المعرفية الدالة على أنّ كلّ شيء من حولنا في حالة بثّ غير منقطع للإشارات، فالمعاني لصيقة بكلّ شيء، وهي عالقة بكلّ الموجودات حياها وجماها، وما على المتلقين سوى إبداء النية في التلقي، لكي يشرع العقل في عملية معقدة، هي تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا واستيعابها." (العاودة، 2014: ص1203، الأحمر، 2010: ص8) وقد جعل الناقد كلامه، هنا، عامًا، وليس خاصًا بهذه المسرحية على وجه التحديد، ولعلّ ذلك من باب التنظير للمنهج السيميائي. كما يفهم من كلامه أنّه سدّ الطريق أمام المناهج الأخرى.

يعتمد العاودة على مجموعة من المراجع المهمة المتخصصة، التي تربط بين المنهج الذي يسير عليه: السيميائية، والفن الأدبي الذي يدرسه: المسرحية. كما يوظف مجموعة من مصطلحات السيميائية، معتمداً عليها في مقارنته، ومن هذه المصطلحات "الأيقونة" (بيرس، 1986: ص84 وما بعدها) إذ يوظفها ابتداءً في المقدّمة، فيقول عن نصوص الأغنية الشعبية إنّها "تبدو أيقونات مضيئة بالمعاني والدلالات وبانية لعنصر النص." (العاودة، 2014: ص1202) وهكذا تتحول كلمات الأغنية الشعبية من مجرد ألفاظ عامية إلى علامات دالة تحمل معاني عميقة، وتسهم في تشكيل النسيج النصي بانسجام تام، دون إحداث نشاز. ويوضّح وظيفة هذه الأغنية/ الأيقونة، فالكاتب يوظفها "لتحقيق دلالة وتوصيل مغزى معين في السرد." (العاودة، 2014: ص1202)

وبعد هذه المقدمة النظرية التي حاول أن يوضح فيها بعض التطبيق، يذكر الناقد عتبات النص التي قسّمها إلى أقسام، مبتدئاً بعتبة الشكل الفني للنص، وموضّحاً نشأة هذا النوع لدى الغرب، وانتقاله إلى الوطن العربي. ويذكر أن عناصر المسرح مجتمعة هي أيقونات، فالمسرح خير مجال يمكن استثمار الأيقونات فيه، يقول (كير إيلايم): "ولعلّ المسرح هو الشكل الفني الوحيد الذي يستطيع أن يستغل ما يمكن أن نطلق عليه التناظر الأيقوني." (إيلايم، 1986: ص 253) وينطبق ذلك بشكل أساسي على الشخصية كعنصر من عناصر المسرحية "فأين يمكن أن نجد أفضل من هذا التشابه المباشر بين الدال والمدلول الذي نجده في العلاقة بين الممثل والشخصية؟" (إيلايم، 1986: ص 253)، ويبدو ذلك في العلاقة بين الممثلة وشخصية هند أو الساردة في "أم الروبايكيكا". ويعتمد الناقد في توضيح هذا الشكل على نظرية العامل لـ(غريماس). ويشير إلى دلالة المرأة الممثلة (العامل) وهي أنثى، مبيّناً ما تواجهه من أجل نيل حريتها اجتماعياً، وحرية الوطن سياسياً. (العوادة، 2014: ص 1203-1205) ولا أرى ضرورة للحديث عن الممثلة في هذا الموضوع المخصص للحديث عن الشكل الفني، فقد كان بإمكان العوادة أن يضع عنواناً خاصاً بالشخصيات، وإن كانت واحدة على خشبة المسرح، ويدرج تحتها هذا الحديث.

أما العتبة الثانية فهي عتبة العنوان، إذ يوضّح العوادة أهمية تحليله في فهم النص وموضوعه. ونحن "إذا تساءلنا عن كيفية تحليل العرض المسرحي، يكون الجواب بتفكيك عناصره وتجزئتها فما المسرح إلا محاكاة للواقع." (الأحمر، 2010: ص 104) إن هذا الكلام يرتبط بالنص المسرحي ككل، ولكن يمكن تطبيقه على العنوان، كجزء من النص، إذ يبدأ الناقد بتحليل عنوان المسرحية الذي يرى أن مفرداته تشكّل "علامات سيميائية دالة"، كما يرى أنه مختصر لمضمون المسرحية، فهو مختار عن قصد بعيداً عن الاعتيادية. ومن خلال العنوان يبدأ بالتعريف بالساردة، هند، ويذكر صفاتها وعملها اعتماداً على النص المسرحي.

يبحث الناقد جاداً عن الدوال، ويحاول قدر الإمكان الوصول إلى مدلولات لها، فعلى سبيل المثال يشير إلى ما تبقى للفلسطينيين من أثاث ومَتاع... يُعيد النكبة، وهو دالّ في نظر الناقد، أما مدلوله فيذكر أنه "التأكيد على أن العمران السكاني الفلسطيني لأرض فلسطين قديم، والمجتمع الفلسطيني فيه قائم ومستمرّ رغم الآثار المدمّرة للاحتلال عليه. وذلك عبر الإشارة إلى أدواته الحاضرة فيه رغم تخريبه." (العوادة، 4201: ص 1206)

ويشير إلى ازدواجية الدلالة والمفارقة في عدم رحيل الساردة، فهي "باقية". إنّها من وجهة نظرها صامدة وثابتة في أرضها، ولم تتنازل عن هويتها الوطنية أو التاريخية. أما من وجهة نظر المجتمع فهي خائنة، باعت هويتها للمحتل، في سبيل أن تبقى في حيفا. ويرى أن حكايتها مع زوجها تشكّل رمزاً، والرمز (بيرس، 1986: ص 142) من المصطلحات السيميائية التي يوظفها الناقد. إن هذه الحكاية التي تشمل الطلاق وتشتت الأسرة ترمز "إلى آثار النكبة على الفلسطينيين وأهمها تشتتهم الذي نجم عنه تفكك اجتماعي في بنیان الأسر والعائلات الفلسطينية، وقد اعتقد المهجّرون أن الوطنية انعقدت عليهم وأنّ الخيانة لحقت بأهلهم الباقين في الوطن الذين رفضوا مغادرة بيوتهم وقبلوا العيش تحت سلطة الاحتلال." (العوادة، 2014: ص 1207-1208)

ومثال آخر على الرمز شخصية هند، فهي ترمز إلى الفلسطينيين الذين لم يهاجروا بسبب النكبة، بل إنهم ظلّوا متمسكين بها وبهويتهم. ثم يربط الناقد بين المعنى اللغوي لكلمة هند والدلالة المعنوية، أو المعنى غير اللغوي الذي يريده الكاتب، ومن خلال ذلك يؤكد على أنه، أي الكاتب، لم يوظف هذا الاسم عبثاً، فغايته أن يجعل من هند معادلاً للوطن السليب. ويشير ختاماً إلى أن هذه المهنة لم تكن من باب العبث أيضاً، فهي تدلّ على رفض الفلسطينيين الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، كما تدلّ على التمسك بالهوية الوطنية. (العوادة، 2014: ص 1208-1209)

إنّ الناقد هنا يعمد إلى تقسيم العنوان إلى مفردات ذات دلالات، وهو بذلك يعتمد على ما يسمّى بالتمفصل وهو "أن نتجه إلى تقطيع المعطى الدلالي (المدرک عمومًا ككلية) إلى وحدات مختلفة، وأن نقبل بذلك الانتقال من المتصل إلى المنفصل." (كورتيس، 2007: ص 72)

ويؤخذ على الناقد، في هذا الجانب طول عنوان الدراسة، أولاً، وثانياً أنه أمضى أكثر من أربع عشرة صفحة في المقاربة السيميائية للنص كله، يعني أنه استغرق ثلثي الدراسة، وفي فقرات قليلة فقط تطرّق إلى الأغنية الشعبية في هذه الصفحات. ثم بعد ذلك تطرّق للحديث عن الأغنية الشعبية ودلالاتها في النص المسرحي، وكان ذلك في حدود سبع صفحات، أي ما يعادل ثلث الدراسة، ولا ننسى أن قراءتنا للعنوان تنشي بأن الدراسة ستكون من أولها عن الأغنية الشعبية التي يحملها العنوان.

يتحدّث العوادة عن مضمون النص في العتبة الثالثة، وهو الفضاء الموضوعي في المسرحية، قائلاً: "يتمحور موضوع النص حول فكرة رئيسة واحدة هي جدلية البقاء والتحلّي، فمضمون النص ينهض عليها ضمن وحدات سيميائية عديدة تتمحور حول معنيين

عامين هما؛ البقاء في الوطن والمحافظة على الهوية وعدم التخلي عنه رغم عواتي الاحتلال. والعودة إليه بعد الهجرة أو التهجير القسري وانكماش هوية المكان، إذ هما المسألتان الحاضرتان بقوة في النص". (العوادة، 2014: ص 1213)

ولكن الناقد في هذا المبحث، أو تحت هذا العنوان يُدرج فقرة تتحدث عن ممارسات الاحتلال كالتجوير وتجريف القبور الإسلامية وغير ذلك، والفقرة إنشائية في صياغتها، وهي أقرب إلى الخبر الصحفي، وكأنها مقحمة على الموضوع إقحاماً، لذلك أرى أنها حشو زائد، أو فضلة يمكن الاستغناء عنها دون أن تختل الدراسة، فهي مما لا يجب في البحث العلمي.

وفي العتبة الأخيرة، وهي الفضاء الكتابي، يشير الناقد إلى بناء المسرحية، إذ تتكون من فصل واحد مقسم إلى خمسة وتسعين منظرًا قصيرًا، تتوزع الأغنية الشعبية على سبعة عشر منها فقط. ويذكر عدد الصفحات، وأنها تحتوي على مقدمة وخاتمة، كما يشير إلى المكان المتمثل في البيت الفلسطيني بترائه. أما الزمن فهو لولبي، إذ يبدأ بيوم واحد ثم تستذكر الساردة أيامًا آخر. وأما الأحداث فيذكر أنها متداخلة عبر الزمان والمكان، سردت أهم محاورها الأغنية الشعبية. وبلتقت إلى الحكمة. ثم يبين كيف اهتم الكاتب بوصف حالة الساردة النفسية، والساردة بذلك تعبر عن حالة شعبها بين بكاء وغناء وذهاب وإياب. (العوادة، 2014: ص 1214-1216) وكأننا أمام مقارنة نفسية أكثر منها سيميائية، ولكن الناقد يجعل من كل ذلك علامات دالة، إذ يربط بين الوحدات الثلاث (المكان والزمان والمضمون - الأحداث) والعلامات السيميائية.

يضع العوادة عنوانًا هو "مفصلات أيقونات الأغنية الشعبية في خطاب المونودراما السردية"، ذاهبًا إلى أن الأغنية تعبر عن الحالة الدرامية والنفسية للسارد، وذلك من أثر النكبة والاحتلال وأتهم الباقين في أرضهم بالخيانة، ثم يسأل عن "دواعي استدعاء الأغنية الشعبية"، فهي مهمة لتشكيل المعنى وبناء الدوال والتأثير في المتلقي، وتسهم في ربط مفاصل النص، وتمنح النص هوية محلية، كما تؤثر في تشكيل الشخصيات وتخصيص المكان وغير ذلك. (العوادة، 2014: ص 1216-1217)

ويضع بعد ذلك عنوانًا آخر مهمًا وهو "الوحدات السيميائية الكاشفة عن تموضعات الأغنية الشعبية في النص"، ويقسمها إلى ست وحدات يسميها أيقونات، لأنها تحمل دلالات معينة، ويسوق مع كل وحدة أو أيقونة مجموعة من الأمثلة التي تتعلق بها، وتوضح المعنى. تعبر الأيقونة الأولى عن حالة انتظار العائدين، والثانية عن الغربة النفسية أو الاغتراب الاجتماعي، والثالثة عن حالة الانتماء الراسخة إلى الوطن في نفس الساردة، وتعبر الأيقونة الرابعة عن الشوق والحنين إلى الغائبين، والخامسة عن حالتي اليأس والفقر، والسادسة عن الحنين إلى الماضي الجميل. (العوادة، 2014: ص 1217-1221)

يشير بعد ذلك إلى ثلاثة أبعاد يحققها الكاتب بتوظيفه للأغنية الشعبية، وهي البعد الفني، إذ تشكل الأغنية بأشكالها كافة أساس السرد، فقد حملت دلالات مكثفة سواء أكانت موالًا (ترويدة) أو زغرودة أو مهاواة...، أما البعد الثاني فهو البعد التراثي الوطني، وهنا يبين الناقد ما تحمله الأغنية الشعبية في ثناياها من التراث الفلسطيني الأصيل الذي ينفي ادعاءات الاحتلال الباطلة. والبعد الأخير هو السياسي والاجتماعي، إذ تثبت الأغنية الشعبية هوية المكان والإنسان، وتضيء السرد لأنها تصله بالماضي العريق. ويشير إلى تضافر هذه الأبعاد التي ترسل رسائل إلى المواطنين ليبقوا صامدين، وإلى المهاجرين من أجل العودة، وإلى الأشقاء العرب لنصرة فلسطين، وإلى المحتل لتخبره بصمود الفلسطينيين على أرضهم. (العوادة، 2014: ص 1222)

ويستخدم العوادة مصطلحات سيميائية أخرى مثل التناص (علوش، 1985: ص 215) والمناس (بلعابد، 2008: ص 43 وما بعدها)، وذلك مجرد إشارة دون توضيح بمثال، ويستخدم كذلك مصطلحات مسرحية وسردية، مثل المتخيل والسرد لبرنس، 2003: ص 122) والسارد والساردة العليمة (برنس، 2003: ص 139) والمسرد لهم (برنس، 2003: ص 120، 121) والمروي عنهم والاستنكار (برنس، 2003: ص 16) ونيار الوعي (برنس، 2003: ص 189، 190)، مع توضيح تطبيقي عليها من خلال النص المسرحي، فضلًا عن امتلاكه لأدوات المنهج السيميائي. ويبدو أن هذه المسرحية قد كثر فيها السرد، فطغى على الحوار، لأنها قائمة على شخصية واحدة، هي هند الباقية في حيفا.

4- دراسات تهتم بالشكل والمضمون

أنجز الناقد عبد الرحمن عبّاد أطروحة دكتوراه في لبنان حول حركة الأدب الفلسطيني في مدينة الناصرة، وقد خصّص الفصل السادس من الباب الأول لدراسة المسرحية في هذه المدينة. وقد أشار في المقدمة إلى المنهج الذي اتبعه وسار عليه، إذ يقول: "فقد اتبعت في باب النثر منهجًا يقوم على عرض مضمون النص ثم تحليله إلى مركباته الأساسية خصوصًا في الموضوعات الوجدانية والإبداعية، مثل الأفضوصة والقصة، والرواية، والمسرحية... مع تركيز على الجانب اللغوي واستخلاص النتائج والسمات التي تميز كل جنس." (عباد، 1990: ص 23 المقدمة)

بعد التعريف بفن المسرحية وبالمسرح في الناصرة الذي ينقسم إلى مسرح نثري ومسرح شعري، يعرض عبّاد المسرحيات وينقدها، مبتدئاً بمسرحية "ظلام ونور" (عباد، 1990: ص 255-258) لجمال قعوار وميشيل حداد. يذكر نبذة عنها، ثم يشير إلى المضمون الذي "يشكّل مديحاً ودعاية للسلطة (الإسرائيلية) التي تقوم برعاية شؤون الفقراء، والسهر على راحتهم، وتوفير العناية الصحية والاجتماعية لهم." (عباد، 1990: ص 256)

ثم يشير إلى الفصول والمشاهد التي تتشكّل منها المسرحية، ويلتفت إلى الشخصيات الأساسية والثانوية فيها، كما يشير إلى خلوّها من عناصر الصراع، وإن كان الصراع فيها باهتاً وهشاً، ويتحدّث عن أخطاء في المضمون، وضعف في إعداد المشاهد، ويتحدّث عن وحدتي المكان وهو الناصرة، والزمان وهو بعد إنشاء دولة إسرائيل، ولكنّه يعترض على عنصر الزمن، إذ جعل الكاتبان بطل المسرحية يدخل الجامعة ويتخرج فيها خلال أربع سنوات في مشهد واحد، وهذا، على حدّ تعبير الناقد، غير مقبول للمتلقّي. والناقد هنا يسير على نهج أرسطو والنقاد الكلاسيكيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر الذين يقرّون بضرورة مطابقتة زمن المسرحية مع الزمن الواقع، وألا يمتدّ زمن الواقع في التمثيل أكثر من يومين فقط، على أبعد تقدير. (نيكول، 1992: ص 51 وما بعدها) ونراه قد التزم حقاً بالمنهج الذي رسمه في مقدمته، ولكنّه لم يتحدّث عن اللغة والحوار إلاّ لماماً.

يتناول الناقد بعد ذلك مسرحيات ذات مشهد واحد، وهي "النظارات السود" لنديم بطحيش، و"الدوائر" و"الانتظار" و"برج الزجاج" و"الوليمة" لأدمون شحادة (عباد، 1990: ص 258-264)، وبالطريقة نفسها التي تناول بها المسرحية السابقة، إذ يشير إلى مضمونها جميعاً، وهو الصراع بين القيم القديمة الموروثة والقيم الجديدة العصرية، ويتحدّث عن الشخصيات والحوار والزمان والمكان واللغة في بعضها، ويغفلها في بعضها الآخر، ويذكر تأثّر بعضها بمسرحيات غربية وعربية.

ويدرس عبّاد، بعد ذلك، مسرحية "زغرودة الأرض" (عباد، 1990: ص 265-269) لسهيل نواره، إذ يذكر مضمونها الوطني، وحب الفلاح لأرضه التي تعادل الوطن. ثمّ يعرض الناقد شخصيات القصة مع تعريف موجز لها. ويلتفت إلى لغة المسرحية التي يصفها بأنها رامزة مبتعدة عن المعنى الحقيقي والمباشر، وربما كان ذلك بسبب مضمونها الوطني، والناقد لم يشر إلى ذلك. ويتحدّث عن قدرة الكاتب على التلاعب باللغة مشيراً إلى توظيفه بعض الأساليب بشكل متكرر ولافت، ولكنّ عبّاد لم يخض في تفاصيل الأسلوبية، فقد اكتفى بذكر تكرار الحال والتوكيد والكنائيات. ويلتفت إلى الحوار الذي بناه الكاتب بلغة فصيحة بعيدة عن العامية أو الأخطاء النحوية، ويصف هذا الحوار بأنّه يتحول في بعض المواضع إلى سرد ممل بسبب طولها، ويذكر نوعاً آخر من الحوار وهو الحوار الداخلي وذلك عند اشتداد الأزمة. ويختم الناقد دراسته لهذه المسرحية بالحديث عن نهايتها التي جعلها الكاتب مفتوحة، بسبب عدم انتهاء القضية حول الأرض والوطن. ولم يتطرّق في دراسته هذه إلى بناء المسرحية وشكلها وفصولها ومشاهدها.

ولميشيل حدّاد ومحمود عباسي مسرحية عنوانها "مدارس الطنبوري" (عباد، 1990: ص 272-276)، يقول عنها عبّاد إنها ليست مسرحية جادة، فهدفها إضحاك الناس، إذ قلّت العناية بالمضمون على حدّ رأيه. ويذكر أنّها مكوّنة من اثنين وعشرين مشهداً. وقد وظّف الكاتبان اللهجة العامية التي تزخر بالهزل والسخرية، كما أكثرا من السجع بهدف الإضحاك، فضلاً عن الأمثال والكنائيات والألفاظ الأجنبية. ويشير إلى تأثّر الكاتبين بمسرح دريد لحام وبمقابله بالفنان نهاد قلعي. ويرى عبّاد أنّ الكاتبين بتوظيفهما للهجة العامية حيناً أو الفصحى المطعمة بالعامية حيناً آخر، أو الفصحى المليئة بالأخطاء حيناً ثالثاً، جعل المسرحية تفقد عنصري الواقعية والإقناع، ربما كان ذلك عن عمد لأنّ هدف الكاتبين لم يكن سوى إضحاك الجمهور.

يتناول عبد الرحمن عبّاد مسرحيتين لأدمون شحادة "بيت العاصفة" (عباد، 1990: ص 272-276) و"القديسة"، فيقف على مضمون الأولى، إذ تدور الفكرة الأساسية حول التمسك بالأرض وعدم التفرّط بها لأيّ غرض شخصي. أما من حيث الشكل فيذكر الناقد أنّها تتكوّن من ثلاثة فصول طويلة مبيّناً باختصار الفكرة العامة من كل فصل، ويبين غرض الكاتب في توضيح موقفين مهمّين، وهما الكشف عن العنصرية اليهودية، وتكاتف أهل القرية وحماية ابنها.

ويلتفت الناقد إلى عنوان المسرحية، وما يحمله من دلالات، إذ يرتبط بمضمون المسرحية، فتتجاوز المشكلات الشخصية حدّها الضيق لتعبّر عن مشكلات الوطن ومعالجتها، وإن كانت معظم شخصياتها غير قابلة للتطور والنمو. ويرى عبّاد أنّ الحوار فيها نامٍ ومهم جداً، إذ يكشف عن وجهات النظر المختلفة، وقد كتبت المسرحية بلغة فصيحة خالية من العامية، ولكنّها لا تخلو من الأخطاء النحوية في بعض المواضع. ويأخذ الناقد على الكاتب بعض القرارات المفاجئة فيها، فقد جاءت دون تقديم أو تمهيد. ولم يلتفت عبّاد إلى شخصية (أستر) اليهودية التي وردت في التوراة، وأرى أنّ الكاتب لم يختر اسم هذه الشخصية عبثاً، فقد كان يمكن للناقد أن يقف على هذا الاسم وما يحمله من دلالات، كما أنّه لم يلتفت إلى وحدتي الزمان والمكان في المسرحية.

أما المسرحية الثانية "القديسة" (عباد، 1990: ص276-280) فيذكر عباد أنّ مؤلفها يعرفها على صفحة الغلاف بأنّها مأساة، ويبين أنّها مكوّنة من ثلاثة فصول، فيذكر كل فصل باختصار، ويشير إلى أنّ الفصل الثاني مكوّن من مشهدين، في حين أنه لم يذكر ذلك في الفصلين الأول والثالث. كما يتحدّث عن الشخصيات وأدوارها في معرض حديثه عن الأحداث، ويذكر أنها متساوية الثقافة، إذ يظهر ذلك من خلال الحوار فيما بينها. ويشير إلى دلالة عنوان المسرحية وارتباطه بمضمونها، لكنّه لم يشر إلى دلالة اسم البطلة وهو إخلاص، فقد أخذت لزوجها طوال فترة غيابه، وهي نفسها "القديسة".

يذهب عباد إلى أنّ هذه المسرحية مسرحية رمزية إلى حدّ ما، على الرغم من تفكك الرمز فيها، أما عن وحدتي المكان والزمان فإنّ المؤلف نفسه يصرّح بأنّ الأحداث يمكن أن تقع في إحدى مدن الشرق الأوسط، وفي فترة ما من القرون الوسطى، دون أن يحدد المكان تحديداً دقيقاً أكثر من ذلك. أما لغة الكاتب فهي فصيحة، ويذكر الناقد أنّ الكاتب قد وقع في أخطاء لغوية، كما أنّه قد مزج لغة السرد أو الحوار بلغة الشعر لتعبير الشخصيات عن نفسها. من هنا نلاحظ أنّ عباد يعتمد على غير منهج نقدي، فهو يفيد من المنهج الاجتماعي بشكل أساسي في حديثه عن المضمون، كما يفيد من المنهج السيميائي بشكل قليل، وذلك في حديثه عن الرموز والدلالات، مما يعني أنّه يجمع بين المضمون والشكل.

أما القسم الثاني من المسرح في مدينة الناصرة من دراسة عباد فهو الغنائي أو الشعري، وهذا النوع يختلف عن الأول كما يقول الناقد، إذ إنّ لغة الشعر لغة أحاسيس ومشاعر، فتختلف عن لغة النثر، وهي لغة الحياة، ويتناول مسرحية "أوبريت كروم الدوالي" (عباد، 1990: ص281-282) للشاعر جمال قعوار الذي جعلها في مشهدين، مشيراً إلى مضمونها، ففي المشهد الأول يكرّسه الكاتب للحب بين سلمى وبرهوم وفرار الأخير إلى المدينة، ويجعل المشهد الثاني للحديث عن معاناة برهوم في المدينة والذل الذي لحق به، ولكنّه يعود إلى القرية متوسلاً سلمى بعد مساعدة أهل القرية له. والكاتب يرفض العادات الغربية التي يمارسها أهل المدينة، فيراها غريبة على أهل القرية، فيستهجنها.

ويتحدّث الناقد هنا عن أداء الممثلين وحركاتهم ورقصهم وغنائهم، وعن استخدام تقنيات المسرح كالإضاءة، وهذا ما لم يفعله بالمسرحيات النثرية عموماً. ويذكر شخصيات المسرحية ذاهباً إلى تداخل أدوار بعضها. ويتحدّث عن لغتها، إذ كتبها الشاعر باللهجة العامية، بلهجة أهل الناصرة تحديداً، موظفاً بعض المفردات الأجنبية. وهو هنا لم يلتفت إلى المكان والزمان، على الرغم من أنّه تحدّث عن قرية ومدينة، فقد اهتم بإبراز وحدة الموضوع أكثر، كما أنه لم يشر إلى الأساليب اللغوية التي يوظفها الشاعر في نظم أبيات المسرحية، كتنكر الضمائر وأسلوب النداء وأسلوب الأمر وغيرها، ولم يشر إلى تنوع القافية واستخدام اللازمة.

أما المسرحية الغنائية الثانية فعنوانها "الجدار" (عباد، 1990: ص283-287) وهي للشاعر جمال قعوار أيضاً. تدور أحداث المسرحية حول موضوعات وطنية متعددة، مثل الصمود في الأرض المعرضة للمصادرة، والوقوف في وجه المحتل الغاصب، وتعرض صور معاناة الفلسطينيين وغريبتهم داخل أرضهم المحتلة، كما تعرض فكرة الخيانة للأرض والشعب. هذه الموضوعات التي دارت حولها المسرحية، وقد عرضها الناقد بشكل سريع، مع استشهادات شعرية من النص. ويتحدّث عن شكلها الفني مبيناً أنّها تتكوّن من فصلين طويلين، ويشير إلى وحدة المكان، وهو عين العذراء في الناصرة، أما وحدة الزمان فلم يذكرها، ولكنّها واضحة من خلال السياق، وهي تدلّ على فترة ما بعد النكبة.

يلتفت عباد إلى دلالة أسماء الشخصيات، فهي شخصيات رامية، وكل شخصية اسمها يدلّ عليها، كما يشير إلى دلالة العنوان، وارتباطه بالمضمون مباشرة. أما لغة المسرحية فهي اللهجة المحكية الدارجة كما يذكر، لتخاطب الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية والعلمية، وقد استخدم الكاتب بعض الألفاظ الأجنبية المألوفة. وهنا يجمع الناقد بين دراسة المضمون والشكل.

ويختتم عباد دراسته هذه بأهم النتائج التي توصل إليها، فرأى كيف نشأ فن التمثيل، وتطوّر المسرح في الناصرة، وكيف ظهر الكتاب والممثلون والمخرجون الذين عُنوا بهذا الفن عناية واضحة. ويبين مدى تنوع المسرحيات، فبعضها جاء تقليداً لمسرحيات غربية، وبعضها كسر حاجز التقليد، وأتى بشيء جديد، وهو توظيف الرمز أو المعادل الموضوعي، مما أحدث نقلة نوعية في هذا الفن. ويخلص الناقد إلى أنّ المسرح في الناصرة هو مسرح مُسَيِّس ومُوجَّه، فله هدف واضح، ورسالة عليه أن يؤدّيها، باستثناء مسرحيات قليلة هدفها الإضحاك، ويذكر ختاماً أنّ المسرحية الشعرية أو الغنائية التي مُثّلت في الناصرة كانت الأولى من نوعها في الأرض المحتلة.

ثمة دراسات عديدة تناولت مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، ولكنّ الناقد عادل أبو عمشة أعدّ دراسة حول "المسرح النثري عند أحمد شوقي" (أبو عمشة، 1996: ص7-29)، إذ درس مسرحية "أميرة الأندلس"، ولكنّه لم يحدد المنهج الذي سار عليه. يبدأ دراسته هذه بنبرة عن نشأة المسرح في الوطن العربي، واختلاف المؤرخين حول بداياته ودخوله إلى الوطن العربي، ثم يذكر أنّ

المسرح العربي موجود قبل الأدب المسرحي المكتوب بالفصحى، فما هو غنائي أو مكتوب بالعامية كان أسبق. ويشير إلى اتجاهات كتاب المسرح في استلهاهم التاريخ في مسرحياتهم، فمنهم من وظّف التاريخ بشكل عام دون الالتفات إلى شخصياته، ومنهم من خلط بين شخصيات تاريخية وغير تاريخية، ومنهم من عني بالشخصيات التاريخية بالدرجة الأولى، كما فعل شوقي بمسرحياته الشعرية ومسرحيته النثرية الوحيدة "أميرة الأندلس".

ويأتي الناقد على مصادر شوقي التاريخية التي اتكأ عليها في كتابته المسرحية هذه، مثل تاريخ الأندلس الحافل بالأحداث والمآسي التاريخية والأشعار والأنس، ويعتقد أنّ شوقي قد أفاد من مسرحية إبراهيم رمزي النثرية "المعتمد بن عباد"، ومن مسرحية مصطفى كامل "فتح الأندلس". ويبدو أبو عمشة هنا غير متأكد من مدى تأثير شوقي بهاتين المسرحيتين، إذ يقول: "ربما كانت من المصادر التي لفتت انتباه شوقي حين كتب مسرحيته." (أبو عمشة، 1996: ص14) فضلاً عن إقامة شوقي في إسبانيا حين كتب مسرحيته، كما أفاد من كتاب "نفح الطيب" للمقري.

وعلى مدار صفحتين من الدراسة، يسرد أبو عمشة وقائع تاريخية مقتبسة من كتاب "نفح الطيب"، ليصل إلى أنّ شوقي زواج بين هذه الأحداث الحقيقية وبين قصة من وحي خياله متأثراً بطريقة (الكسندر توماس الأب) وجرجي زيدان، إذ كان بإمكان الناقد أن يختصر أو يشير إشارة سريعة إلى هذه الوقائع أو الأحداث. ويذكر أنّ ما يلفت النظر أنّ شوقي يركز على الأحداث غير المؤثرة، ويهمل الأحداث المهمة، ولذلك يقترح الناقد تعميق الصراع لدى الشخصيات ورسم معالمها بدقة أكثر، ثم يذكر أنّ شوقي قد رسم ملامح الشخصيتين الأساسيتين بدقة، وهذا يدل على تناقض في الحكم على شخصيات المسرحية لدى الناقد نفسه.

ويصف الناقد شوقي بأنه قصر في وصف الصراع الداخلي في نفوس شخصياته، كما قصر في رسم الجو السياسي والاجتماعي العام في الأندلس آنذاك، لذلك كانت صورة المعتمد بن عباد في التاريخ أكثر تأثيراً من صورتها في مسرحية شوقي. ويشير إلى كثرة الأحداث التي وردت في المسرحية، التي استغرقت في الواقع ست سنوات، هي عصر ملوك الطوائف كما حدده شوقي نفسه في تمهيده للمسرحية، لذلك يرى أبو عمشة أنّ شوقي لم يلتزم بوحدة الزمان، وذلك لطول الفترة التي جرت فيها الوقائع والأحداث. وكذلك لم يلتزم الكاتب بوحدة المكان، فقد جرت الأحداث في أكثر من مكان. وعلى الرغم من ذلك، يرى أنّ شوقي متأثر بالمسرح الكلاسيكي في عدم عرض مشاهد القتل والدماء على المسرح، فقد اكتفى بوصفها. ويشير إلى أنّه راعى معظم قواعد المأساة الكلاسيكية، ولكنه لم يلتزم بها كاملة، فقد خلط بين الجدّ والهزل في بعض المواضع. ثمّ يذكر أنّه أنهى هذه المأساة بحادثة مفرحة وسعيدة، فتحوّلت إلى ملهاة، لذلك يرى أنّه كان على الكاتب أن ينهيها نهاية حزينة، ليبقى أثر المأساة قوياً.

ويعرض أبو عمشة ما وصفه شوقي في المسرحية، فقد تحدّث عن حياة القصور وما يدور فيها، ولم يلتفت إلى حياة العامة والبطساء، ووصف الممالك الأندلسية والمدن والبيئة والطبيعة والخيرات، والثقافة المتبادلة بين المسلمين والإسبان، وتحدّث عن العلاقات السياسية والاجتماعية. ثمّ يلتفت الناقد إلى لغة شوقي في هذه المسرحية، إذ يرى أنّها قد تطوّرت عمّا كتبه من نثر قبلها، فقد تخلّص من الصنعة والسجع، إلا ما ندر. ووظف عنصرى الفكاهة والسخرية وبعض الألفاظ النحوية، وكانت لغته شعرية إلى حدّ ما، ووظف بعض العبارات الجاهزة المقتبسة من الشعر العربي وغيره.

ويشير الناقد ختاماً إلى الأسباب التي دفعت شوقي إلى كتابة هذه المسرحية، مستوحياً الأحداث التاريخية وقصة المعتمد بن عباد، ويرى أنّ الشاعر أراد أن يتحدّث عن الخديوي عباس الثاني، فظروفه وأوضاعه تشبه، إلى حدّ كبير، ظروف المعتمد وأوضاعه، سواء السياسية أو الاجتماعية. وهو تحليل منطقي إلى حدّ ما. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ الناقد لم يولّ لغة المسرحية الأهمية الكافية، فقد أشار إلى أنّها شاعرية بعيدة عن الصنعة والسجع. كما أنّه لم يعط الشخصيات الثانوية حقّها في النقد، كما فعل بالشخصيتين الأساسيتين (المعتمد، وابنته بثينة)، في حين أنّ حديثه عن الفصول والمشاهد جاء ضمن حديثه عن المضمون والأحداث، ولم يتحدّث عنها بشكل خاص، بمعنى أنّه لم يهتمّ بالشكل والبناء الفني للمسرحية بشكل كافٍ، فضلاً عن أنّه لم يوضّح منهجه النقدي الذي اعتمد عليه في الدراسة. ومن ناحية أخرى فإنّ عنوان الدراسة يوحي بأنّ لشوقي العديد من المسرحيات النثرية، فقد يتوهم القارئ بذلك، إذ إنّ لشوقي، كما أشار الناقد نفسه، مسرحية نثرية واحدة فقط هي التي كانت موضوع الدراسة.

يتناول محمود العطشان مسرحية الشاعرة سميرة الشرباتي التي عنوانها "أدونيس الراض للغربة" (العطشان، 1992: ص43-48)، وهي المسرحية الأولى للشاعرة. يذكر بداية أنّ المسرحية تتشكّل من ثلاثة فصول، وكل فصل مكون من ثلاثة مشاهد، وي طرح تساؤلاً مهماً عن سبب اختيار الشاعرة أسطورة أدونيس لتبني عليها مسرحيتها، ثمّ يشير إلى أنّ معظم كتاب المسرحيات الشعرية في الوطن العربي كشوقي وغيره، استلهموا التاريخ والأساطير في بناء أعمالهم المسرحية، وذلك لأنهم شعراء بالدرجة الأولى.

وبالعودة إلى التساؤل الذي طرحه الناقد، فإنّ الشاعرة نفسها تسعفه في الوصول إلى إجابة عنه، إذ ينقل لنا ما قالتها في مقدمة مسرحيتها: "إنّ الأسطورة ابتكرت للإبانة عن الحقيقة في لغة مجازية، ثم نسي المجاز وفُسر حرفياً." (العطشان، 1992: ص43، نقلًا عن المسرحية نفسها ص5) لذلك يرى الناقد من خلال تأمل هذا العمل المسرحي أنّ الشاعرة اختارت أسطورة أدونيس لارتباطه بالانبعاث والشجرة التي تدلّ في تراثنا على الحياة، ويشير إلى أنّ الشاعرة ذكرت حب فينوس لأدونيس، فقامت باللباس البطل ثوبًا فلسطينيًا، إذ تداخل الواقع بالأسطورة في مجال المضمون، ويذكر أنّ الشاعرة تحرص على نقل الأسطورة بحذافيرها، فبدأ بنقل المشاهد بصورة مختصرة معقّبًا عليها، ففي المشهد الأول من الفصل الأول يبيّن تغيير صيغة الحوار بين الشخصيات، ويبين محاولة تغلغل الكاتبة في نفسية الملك.

وفي المشهد الثاني والثالث يذكر أنّ الحوار مستمرّ دون وقوع أحداث مهمّة تذكر، باستثناء تغيير نبرة الخطاب في المشهد الثالث، وذلك بالتحول من توظيف ضمير الغائب في المشهد الأول والثاني إلى توظيف ضمير المخاطب في المشهد الثالث. ويمدح الناقد الكاتبة بتوظيفها للمقهي في المشهد الأول من الفصل الثاني، وذلك لأنها حرّكت باستخدامه الحدث المسرحي، وذلك بالاعتماد على الحوار بين رواده. ويشير إلى ولادة أدونيس ووقوع فينوس في حبه في المشهد الثاني، ثمّ يذكر أنّ الشاعرة تسير الحدث الأسطوري وتطوّره.

يذكر الناقد أنّ الشاعرة في المشهد الأول من الفصل الأخير توظّف حوارًا مسترسلًا بين فينوس وبرسيف، وهذا الحوار يحمل من سمات واقعا أكثر مما يحمل من سمات الأسطورة، لدرجة أنّ الشاعرة أوشكت على استبدال أدونيس جديد واقعي بأدونيس القديم الأسطوري. ويشير إلى أنّ الشاعرة في المشهد الثاني تُظهر أدونيس الذي يتحدّث عن ماضيه وحاضره وهمومه، وأدونيس هنا هو الواقعي، الذي يراه الناقد الإنسان الفلسطيني، مؤكّدًا على ذلك من خلال تشابه لغته مع لغتنا وعناصر حياته مع عناصر حياتنا الفلسطينية كالزيتون والمحراث والكروم والصبّار. ويتحدّث عن المشهد الأخير الذي يضمّ حوارًا بين برسيف وفينوس حول واقعا الفلسطيني في مواجهة المحتل، إذ توظّف الكاتبة ألفاظ الانتفاضة الفلسطينية والواقع الفلسطيني على لسان الشخصيتين: انتفضوا، ثاروا، السجن، الحجر، المقلع...

ويشير إلى اهتمام الشاعرة بإبراز بعض القيم كالعدل والفاء، كما يشير إلى تنديدها ببعض القيم السلبية كالظلم والجبروت. ثمّ يذكر حرصها، منذ البداية، على التوفيق بين الأسطوري والواقعي، وهذا يوازي التداخل بين البناء المسرحي والبناء الشعري. ويتحدّث عن اهتمام الشاعرة بسلامة الوزن واللغة، إذ يذكر أنّها وظفت التفعيلتين "مُتفاعِلن، ومستفعلِن" في المشاهد الخمسة الأولى، ووظفت التفعيلة "فاعِلن" في المشاهد الأربعة الأخيرة. ويتحدّث عن لغة الشاعرة التي اتسمت بالشاعرية والغنائية، فهي فضلًا عن قولها الموسيقية تعبّر عن المشاعر والأحاسيس. ويلتفت الكاتب إلى تكرار الشاعرة بعض الألفاظ والأساليب اللغوية.

ومما يلتفت إليه الناقد طغيان الشاعرية على الجانب الواقعي أكثر من الجانب الأسطوري، وبالتالي فإنها بدت ظاهرة في الإيقاع الشعري أكثر من الإيقاع المسرحي، ويشير إلى عناية الشاعرة بالشخصيات من خلال استنطاقها واستبطان نفسياتها. أما عن الزمان والمكان، فيذكر أنّهما ممتدّان، فالزمن يصل إلى عقدين، والمكان متعدد، وهذا في رأيه، يفقد المسرحية عنصر الإيهام، لذلك يقترح لو أنّ الشاعرة فعلت مثل كبار كتاب المسرح كتوفيق الحكيم بالابتداء عند نقطة قريبة من النهاية في الأسطورة. وأما الحوار فإنه يراه سردًا للأسطورة وأحداثها يقترب من روح القصة، ويذكر أنّها، أي الشاعرة، تتدخّل في مجريات الأحداث في بعض المواضع. وينهي الناقد دراسته ذاهبًا إلى أنّ هذه المسرحية ذهنية لما تثيره من أفكار، ويرى أنّها كتبت لتُقرأ لا لتُعرض، إذ يصعب عرضها بسبب أسطوريته، وهي هنا مثل مسرح توفيق الحكيم الذي أُلّف ليُقرأ لا ليُتملّ، فهو يتعامل معها على هذا الأساس معتمدًا على مناهج نصية كالألوبي والسميائي والأسطوري، وعلى مناهج غير نصية كالنفسية والاجتماعي، وبالتالي فإنّه يُعنى بنقد الشكل والمضمون.

الدراسة الثانية لمحمود العطشان كانت بعنوان "إطلالة على صورة الوطن في مسرح عبد اللطيف عقل" (العطشان، 1998: ص93-98)، إذ يذكر أنّ الشاعر أُلّف ست مسرحيات منذ العام 1976 حتى العام 1991، وقد غلبت عليها الغنائية، سواء أكتبت بالفصحى أم العامية، ويشير إلى همّه الأول في هذه المسرحيات الست، وهو قضية فلسطين الوطن من حيث الجغرافيا والتاريخ والإنسان. ويذكر أنّ الشاعر محب للحرية والانطلاق، وهذا ظاهر في مسرحه، إذ يبدو متمردًا على المكان والزمان. يبدو الزمن متنوعًا في مسرحه، فقد يطول وقد يقصر، وقد يدلّ على ماضٍ أو حاضر أو مستقبل لا بدّ أنه سيأتي. أما بالنسبة للمكان، فهو متنوع أيضًا، إذ قد يكون محدودًا لا يتعدّى بضعة أمتار، أو قد يدلّ على قرية فلسطينية ما، أو مكان ما في هذا الوطن أو الشرق. ويشير كذلك إلى ملاحظة مهمة، وهي ضيق الزمان والمكان في أعماله الأولى، في حين أنّهما يتسّعان في الأعمال الأخيرة، وربما

يكون ذلك بسبب زيادة الحصار والتضييق على الشعب الفلسطيني، إذ صار يواجه ذلك بشكل يومي. ويبدو الناقد هنا ناقداً أرسطياً أو كلاسيكياً، إذ يهتم بشكل لافت للنظر بالوحدات الموضوعية الثلاث (المضمون والمكان والزمان)، وبما أنّ المضمون هو الوطن، فإنّه بلا شك سيرتبط بالوحدتين الأخريين: المكان والزمان.

يذكر الناقد دلالات عناوين المسرحيات، إذ ترتبط بمضمونها، وبرؤية الشاعر وثقافته، ولذلك يبدو هذا الشاعر مرتبطاً بوطنه رافضاً الغربية بكافة أشكالها وأنواعها. كما يرى الناقد أنّ أسماء شخصيات مسرحيات عقل لها دلالاتها، فمنها حقيقي، ومنها من خيال الشاعر نفسه، ويشير إلى تلوّن السنة بعض الشخصيات بسبب الغربية في الوطن العربي أو خارجه. وتظهر صورة القرية جليّة بكل تفاصيلها، في مسرحيات عقل، بشكل عام، وفي "أم الزيتون" بشكل خاص، فيرى الناقد أنّها تمثل الوطن كلّها، في مقابل الغربية. ويبدو في مسرحياته شخصيات عديدة متمسكة بالوطن، رافضة إغراءات الغربية والمنفى. وتبدو ظاهرتا التفاوض والمباشرة في مسرحياته لا سيما مسرحية "البلاد طلبت أهلها".

ويختم الناقد دراسته بالذهاب إلى سيادة الغنائية والفكر في مسرحيات الشاعر على الواقع الحركي، لذلك كانت معظمها مطوّلات شعرية تعرض تاريخنا وثقافتنا وحضارتنا.

إنّ دراسة العطشان لمسرح عقل قصيرة جداً، ويدرك الناقد ذلك، فسماها "إطالة على صورة الوطن...". فهي من جهة تدرس موضوعاً مهماً جداً في أدب عقل، بشكل عام، وفي مسرحه بشكل خاص. ومن جهة ثانية، تغطي هذه الدراسة ست مسرحيات، ولكنها بسبب قصرها، لم توفّر أيّ مسرحية منها حقّها في النقد والتحليل. ولم يهتم الناقد بالشخصيات بالشكل الكافي، كما أنّه لم يُعن بالشكل والبناء المسرحي ولم يلتفت إلى اللغة إلا بشكل عابر، حين تحدّث عن بعض الدلالات وارتباط العناوين بالمضمون. ويبدو عقل متأثراً ببيت شوقي المعروف:

"وطني لو شغلته بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي" (شوقي، 2013: ص54)

وذلك في مسرحية "محاكمة فنس بن شعفاط" حين يقول:

"إني أحب وإن شقيت به وطني وأؤثره على الخلد" (العطشان، 1998: ص97 نقلاً عن المسرحية)

كما يبدو متأثراً بأواخر قصيدة محمود درويش الشهيرة "بطاقة هوية" (درويش، د.ت: ص74)، حين يقول في مسرحية "البلاد طلبت أهلها":

..عندي نصيحة يا خواجه تقول:

في الوطن شبابه

وعويس علم اولادو على اليرغول

لا تقتلوا على شفتو اليرغول

بيصير يرعى في قليبو غول

تخليش عاشق ذلتو لابس

بيصير مثل النار

بتحرق الأخضر مع اليايس". (العطشان، 1998: ص95-96، نقلاً عن المسرحية، ص128)

ولا شك أنّ بيت شوقي وقصيدة درويش يتحدّثان عن الوطن وارتباط الإنسان به، ولكنّ الناقد لم يلتفت إلى ذلك على الرغم من وضوح التقارب فيما بينها. ولم يلتفت أيضاً إلى قضية الغربية والتمسك بالوطن، بالمقارنة مع مسرحيات محمد الماغوط ودريد لحام التي تزامنت مع مسرحيات عقل، أو سبقتها بقليل.

في دراسته "غسان كنفاني في أعماله المسرحية" (أبو بكر، 1998: ص97-131) يتناول وليد أبو بكر نصّي كنفاني المسرحيين "الباب" و"القبة والنبي" والتمثيلية الإذاعية "جسر إلى الأبد"، فيسیر في ذلك على نهج واحد تقريباً، إذ يذكر الفكرة أو الموضوع، ويستعرضها في الأعمال الثلاثة، ويعقد مقارنة في كل مرة بينها. يذكر أنّ هذه النصوص وجودية، فالكاتب يستخدم أفكارها ومصطلحاتها من خلال الحوار ومواقف الشخصيات، كما يذكر أنّ الموضوع الأساسي في هذه النصوص هو الصراع بين الموت والحياة، الموت الذي له حضور بارز في الحدث المباشر وغير المباشر وفي الفكر أيضاً. أما الحياة، فهي المقابل للموت، التي يسعى إليها الأبطال عن طريق سلاح المعرفة، لذلك يلجأ الأبطال إلى التمرد. وقد زواج الكاتب بين الأسطوري والواقعي في مسرحية "الباب"، وزوج بين الخيال العلمي والواقع في "القبة والنبي" من أجل طرح الأفكار في المستقبل، لذلك عدّ الناقد كنفاني رائداً في

هذا المجال. ويشير بشكل سريع إلى البناء الفني والتقسيم لهذه النصوص، ويتحدث عن تقنيات التمثيل فيها. ويقترح، مثلاً، دمج بعض الفصول في مسرحية "الباب"، ثم يشير في الختام إلى معارضته لجبرا إبراهيم جبرا الذي يرى أنّ هذه النصوص تدور حول القضية الفلسطينية، فيقول في ذلك: "إنّ في هذا الاستنتاج تحميلاً للنصوص، غير الذي تحمله بالفعل، وهو دون ما تحمله." (أبو بكر، 1998: ص130)

ربما لا نميل كثيراً إلى رأي الناقد في معارضته لجبرا، بشأن الحضور الفلسطيني في هذه الأعمال، إذ يبقى التأويل قائماً، فكفاني نذر حياته وقلمه للقضية الفلسطينية، وهذا واضح في أعماله كافة، باستثناء روايته "الشيء الآخر" أو "من قتل ليلي الحايك؟" فما الذي يمنع من تأويل هذه النصوص؟! لا سيما أنّها تتحدث عن صراع بين خير وشر، بين حياة وموت، بشيء يشابه الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. ومن الملاحظ اهتمام الناقد بالمضمون والشكل، مع طغيان اهتمامه بالمضمون.

5- دراسات نظرية وتطبيقية

يبدأ أبو بكر كتابه، المشار إليه آنفاً، بدراسة نظرية حول "النقد المسرحي في الصحافة" (أبو بكر، 1998: ص9-29) مركزاً على فكرة أساسية على مدار هذه الدراسة، وهي أهمية النقد الصحفي للمسرح، ومشيراً بعد ذلك إلى أفكار فرعية تتصل بهذه الفكرة الأساسية، مثل العلاقة بين الناقد والمسرحي، وتحسُّس الأخير من الأول أحياناً، والحديث عن المنزقات التي قد يقع بها الناقد الصحفي بخصوص المسرح، وامتلاك الموهبة إضافة إلى القدرة الأكاديمية، واقتصار النقد بشكل عام، والنقد الصحفي بشكل خاص، على نقد اللغة المنطوقة أو الكلمة، وإهماله نقد العناصر الأخرى كلغة الإشارة والحركات والإضاءات...

ومما يركّز عليه أنّ النقد الصحفي المرتبط بالمسرح يُنشر عادة في صحف يومية غير متخصصة في الأدب أو النقد أو المسرح، مما يضمن وصول هذا النقد المكتوب بلغة مبسطة غير مبتذلة، على حدّ تعبيره، إلى أكبر شريحة من القراء. ولكننا نطرح هنا تساؤلاً: من ذا الذي سيقراً هذا النقد المنشور في الصحف غير المتخصصة بالدرجة الأولى؟ هل سيقروه العامل أو التاجر أو ربة البيت أو رجل الأعمال؟ حتى لو نُشر في مجلة أو صحيفة متخصصة، لا اعتقد ذلك، لأنّ الذي يهتمّ بالمسرح ليس بالضرورة أن يهتمّ بنقده، تماماً كحال المهتمّ بالشعر أو بأي فنّ أدبي آخر، إذ ليس بالضرورة أن يُعنى بالنقد الأدبي، وقد لا يستسيغه أصلاً.

أما الدراسة الثانية فهي "لغة الجسد في تطبيقاتها المسرحية" (أبو بكر، 1998: ص31-48)، وفيها يطرح الناقد قضايا مهمة جداً، وبالغة الحساسية في المجال التطبيقي للتمثيل، وهي حركات الجسد، ومنها حركات اليدين على المسرح، فهي ضرورية من أجل التواصل بين الممثلين أنفسهم من جهة، وبينهم وبين الجمهور من جهة أخرى، ثم إنّ الممثل إذا لم يحسن استخدام اليدين فإنه سيقع في ارتباك أو تناقض بين ما يقوله وما يشير إليه. ويذكر الناقد أنّ هذه الحركات منها ما هو متوارث ومنها ما هو مكتسب، كما أنّها ترتبط بالظروف، ولا تأتي منفردة، بل تأتي متتالية يعزز بعضها بعضاً.

فالممثل يترجم النص المسرحي بحركات جسده، فيظهر الحزن أو الفرح على وجهه، ليؤثّر في الجمهور، ويقنعه بالدور الذي يؤديه، لذلك يجب ألا يفصل النص المسرحي عن التمثيل. (تيجام، د.ت): ص19) ومعنى ذلك أن يكون ثمة انسجام تام وتوافق بين كلام الممثل وحركاته، كما أشار أبو بكر، لكيلا يحدث له ارتباك، أو يبدو غير مقتنع في أدائه، فيظهر التصنع في التمثيل، ويغيب الإيهام.

وينفي أبو بكر ارتباط الإشارات الإيمائية بالسيما، معللاً ذلك بأنّ العلامة أو الإشارة في السيميولوجيا هي علامة صوتية لغوية، أما في الإشارات الإيمائية فهي حركية وحسب. ولكننا لا نتفق معه في هذه النقطة تماماً، فقد تعددت مجالات السيميائيات وتنوعت باعتبارها "العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية" كما عرّفها «دي سوسير» أو انطلاقاً من تصور «بورس» لها بأنّه العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل واللباس، والنبيذ والرياضيات وغيرها... وهذا ما أخذه الباحثون اللاحقون بعين الاعتبار، فتناولوا كل مظاهر الحياة الإنسانية بوصفها علامات دالة، شاملة اللغة اللسانية وغير اللسانية ومن أبرزها الفنون. (الأحمر، فيصل، 2010: ص102) فلم يقتصر حديث أو تعريف (دي سوسير) أو (بيرس) على اللغة المنطوقة وارتباط العلامة بها وحدها دون أي شيء آخر، بل بالعكس تماماً، فإنهما جعلها مرتبطة بالحياة الاجتماعية والتواصل الاجتماعي، ولا يكون ذلك بالنطق وحسب.

هذا من جانب، ومن جانب آخر ينقل لنا (كير إيلام) قول (بيري فلتروسكي) "كل ما هو على خشبة المسرح علامة...". (إيلام، 1986: ص241) دون أن يحدد أنّ هذه العلامة محصورة في اللغة المنطوقة، ويعني بذلك أنّ الإضاءات والموسيقى والديكور وحركات الممثلين ولباسهم وكلامهم كلّها علامات.

وفي دراسته الثالثة "مسرح الطفل.. من أي منطلق وفي أي اتجاه؟" (أبو بكر، 1998: ص 49-62) يعالج أبو بكر أموراً مهمة وخاصة بمسرح الطفل، فالعنوان يوحي تماماً بما يريد الناقد معالجته، فهو يركّز على المنطلقات والمرجعيات التي يجب أن ينطلق منها الشخص الذي يتعامل مع مسرح الطفل، فعليه أن يلم بأصول المسرح وعناصره وتأليفه وإخراجه، وعليه أن يفهم الطفولة ويلمّ بعلم نفس الطفولة، وتكون له مرجعية تربوية، ويعرف في أدب الأطفال. أما الاتجاه الذي يسير فيه وإليه مسرح الطفل، فإنّ المسرح توجيه وترفيه، لذلك يجب على من يتعامل بمسرح الطفل أن يوازن بين الاعتبارات التربوية والاعتبارات الفنية، شريطة أن يضع الاعتبارات التربوية في الصدارة. ثم يشير في الختام إلى عدم توفّر مسرح خاص بالطفل في الوطن العربي، والمتوفر حالياً ليس في أيدي ذوي الاختصاص. وقد اعتمد الناقد في هذه الدراسة على مراجع خاصة في علم نفس الطفولة والتربية وأدب الأطفال والمسرح. في الجزء الثاني من الكتاب، يدرس أبو بكر نصوصاً مسرحية فلسطينية، ولكنه يبدأ بمقالة عنوانها "الأسئلة المطروحة حول المسرح الفلسطيني" (أبو بكر، 1998: ص 142-135)، يتحدّث فيها عن المخرج العراقي جواد الأسدي الذي أثبت جدارته وقدرته بين المسرحيين العرب، فعمله مع "المسرح الوطني الفلسطيني" وتجربته المسرحية جعلاه قادراً على مواكبة كل ما هو جديد في عالم المسرح، وتقديم مسرحيات متنوعة، والحصول على جوائز عديدة، وذلك لأنه فهم النص المسرحي فهماً عميقاً، وكان يعمل على تفجير إمكانيات الممثل وطاقاته، كما يعتمد على المتخيل البصري الذي قد يوقعه، وأوقعه بالفعل، كما يرى أبو بكر، في منزلق، وهو استسهال النصوص، إذ قد يسيء المخرج اختيارها. ولكنه على الرغم من ذلك يهتم بالممثلين، ويختارهم بعناية. إنّ المخرجين، بشكل عام، والأسدي واحد منهم، هم الذين يُعلون من شأن كاتب ما أو يخفضونه. لذلك فإنّ "المخرج مطلق الحرية على كل العمليات التي تؤدي إلى عرض المسرحية على الجمهور، إنه هو المختص بالمناظر من كل وجهات النظر، الديكورات بمعناها الشامل والتمثيل والإضاءة وتناسق وانسجام الفصول والاتجاه العام للمسرحية." (تيجام، د.ت: ص 45)

يتحدّث وليد أبو بكر هنا عن الإخراج بشكل عام، وعن المخرج جواد الأسدي بشكل خاص، والذي مارس هذه المهنة أو المهمة خارج فلسطين، وقد اعتمد نجاحه، كما يرى أبو بكر، على ثبات المكان، وهو دمشق، في إنشاء المسرح وتطويره، ولكن غاب عن ذهن الناقد الدعم الذي قد يصل بكل سهولة لتمويل هذا المسرح وغيره من المشاريع، سواء عربياً أم عالمياً. كما أنّ غياب الممارسات الإسرائيلية، بالمقارنة مع ما نتعرض له المسارح داخل فلسطين، له دور في تطور المسرح في الخارج.

ويعود أبو بكر إلى التمثيلية الإذاعية لغسان كنفاني "جسر إلى الأبد" (أبو بكر، 1998: ص 143-148) موضعاً صعوبة أدائها كمسرحية، فهي بحاجة إلى "فسحة بصرية" لتُنقل من نصّ إذاعي مسموع إلى نصّ مسرحي مرئي، فضلاً عن أنّ النص قد يحتاج إلى تدخّل من المخرج. والنص، هنا، لكاتب كبير ومعروف على المستوى الوطني والفني، وهذه رهبة سيُشعر بها أيّ مخرج، على حدّ قوله. ويشير إلى محاولة تمثيل هذا النص، وإلى قدرة الممثلين على الأداء، وإلى جهود المخرج المبذولة، كما يشير إلى بعض الأمور الفنية والتقنية التي نجحت في بعض المشاهد أو المواقف، وأخفقت في أخرى، كديكور المكان وملابس التمثيل وغيرها، ويتحدّث عن الجهود المبذولة في التصميم والمؤثرات الصوتية.

إنّ الناقد هنا يهتم بأمور عديدة في محيط النص المسرحي، على عكس العديد من النقاد الذين يعنون في دراساتهم بالنص المسرحي وحسب، دون الالتفات إلى الأداء وعناصر المسرح الأخرى، إلا بشكل عابر وخاطف، ولعل هذه الإضاءات التي يسلّطها أبو بكر على النصوص المسرحية المدروسة تسهم إلى حدّ كبير في تحليلها وفهمها والغوص في أعماقها، فضلاً عن إسهامها في توجيهها وتطورها وتقييمها إذا ما عُرضت مرة أخرى على خشبة المسرح.

أما مسرحية "الشهداء يعودون" (أبو بكر، 1998: ص 149-154) المأخوذة في الأصل عن قصة الطاهر وطّار "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري، فقد أدتها فرقة عشتار الفلسطينية، وحوّلت الإطار العام للقصة الجزائرية إلى قصة فلسطينية، وذلك بتوظيف التقنيات المسرحية كالديكور والإضاءة والملابس، وكذلك بتغيير جزئيات في مضمون النص والحوار لتتلاءم مع الخصوصية الفلسطينية. ويشيد الناقد بأداء الممثلين ودور المخرج في إثبات القدرات الهائلة والجهود المبذولة لتثبيت دعائم المسرح الفلسطيني على أرضه، وبين المسارح العربية الأخرى.

وفي مقالته "طفل النور" خروج المرأة من جلدتها الضيق" (أبو بكر، 1998: ص 155-160) يشير أبو بكر إلى المسرحية المأخوذة عن رواية الطاهر بن جلون "الليلة المقدسة"، التي بطلتها امرأة واحدة فقط، مما يعني أنّ من سيقوم بأداء الدور المسرحي شخصية واحدة، وهو ما يُعرف بالمونودراما. ولكنّ الناقد يرفض هذا النوع من التمثيل، إذ يظهر فيه عنصر الفردية، وتغيب الجماعة، والمسرح عمل جماعي لا فردي. والممثل الوحيد قد يقوم بعدة أدوار، كما فعلت الممثلة إلهام عزّاف، حين أدت هذه المسرحية، ويشيد

الناقد بدورها وحركاتها، كما يشيد بالمرح و دور الموسيقى والإضاءة.

لقد أدى الممثل زهير النوباني مسرحية "قصة صافية"، وكتب حولها أبو بكر مقالة عنوانها "قصة صافية" العرض المسرحي من خلال التناقضات" (أبو بكر، 1998: ص161-165)، يبين فيها قدرة الممثل على الأداء، وقدرة المخرج في عمله، خصوصاً أنه وظّف التناقضات أو الأمور المتناقضة في المسرح، فالقرآن في مقابل الأغنية، وبكاء الممثل وهو يحلق ذقنه ويتعطر. ويرى الناقد أنّ هذه التناقضات تجعل من المسرحية شيئاً مختلفاً يستحق المشاهدة.

عرض مسرح القصة مسرحية "العذراء والموت"، وهي مأخوذة عن الكاتب التشيلي (أرنيل دورفمان)، يرى فيها أبو بكر "عناصر إبداعية وأخرى إزعاجية" (أبو بكر، 1998: ص167-172)، فهي تطرح قضيتين مهمتين، بعد قدوم السلطة الفلسطينية، أما القضية الأولى فهي: "تتعلق بآثار الاحتلال على نفسية الذين تعرضوا لاضطهاده، ممن يمكن تجريدهم كرمز للوطن المغتصب ككل، والثانية تتعلق بطريقة تعامل الوطن الجديد مع الذين تعاونوا مع المحتل، وساعده على تنفيذ مخططاته." (أبو بكر، 1998: ص167)

والناقد يرفض بعض الأمور التي يصعب تقبلها، فيراها مزعجة في أثناء العرض، ولكنه في المقابل يؤكد على قدرة الممثلين والمخرج ومصمم الديكور.

في مقالته "أكسندنت موت الفوضوي" الضحك المجنون والبكاء العاقل" (أبو بكر، 1998: ص173-178) يشير أبو بكر إلى اختيار فريق المسرحية نص (داريو فو)، فقد اهتم به ليلامم الواقع الفلسطيني بعرض كوميدي، يختلط فيه الضحك والبكاء. ويمدح الناقد أداء المخرج والممثلين في غير موضع من المقالة، كما يشيد بالكفاءة في توظيف أدوات المسرح المختلفة، وفي تطويع النص وربطه بالواقع الفلسطيني الذي جعل ضحك الجمهور ردة فعل لأنهم "يرون واقعهم المرّ على خشبة المسرح".

وأما في مقالته "غياب المرايا المتوازية" في انتظار غودو" (أبو بكر، 1998: ص179-185) فيبين كيف أفادت المخرجة سوسن دروزة من الحسّ الكوميدي في المسرحية، على الرغم من أنّها وجودية، وأفكارها تسير نحو اليأس، ويشير إلى التكامل في أداء الممثلين، وهو "أبرز جماليات العرض"، إذ يشمل هذا التكامل الحجم والأداء والحركة، ويشير إلى ابتعاد الممثلين عن الافتعال. وفي المقابل يذكر بعض الثغرات في العرض، فقد حادت المسرحية عن توظيف الألعاب التي تُمارس في الانتظار لسدّ الفراغ، كما يذكر بعض التناقضات التي تؤثر في الانسجام مثل دخول الثنائي الثاني في المسرحية.

وفي مقالة منفصلة عنوانها "في واقعا المسرحي مشاهد صغيرة يصعب أن تجمع في لوحة متكاملة" (أبو بكر، 2013: ص256-262)، يطرح أبو بكر أسئلة متنوعة، ويثير قضايا مهمة بخصوص الواقع المسرحي في فلسطين، وخصوصاً بعد استلام السلطة الوطنية الفلسطينية الحكم في مناطق الضفة الغربية وقطاع غزة، إذ أصبح للفلسطينيين أرضاً يمكن الوقوف عليها، والابتداء منها، وهذا هو الشيء المهم للمسرح، كما يرى الناقد، فالمسرح الفلسطيني في الشتات لم يكتب له الاستمرار لعدم توفّر الأرض الثابتة، بسبب الظروف المختلفة التي مرّت بها القضية الفلسطينية. ومن أهم القضايا التي يثيرها الناقد عدم الاهتمام الرسمي بالمسرح في حدود مناطق السلطة، فقد كان الاهتمام منصباً على مجالات أخرى عديدة. كما كان هناك استثناء ومصالح شخصية يسعى البعض إلى تحقيقها، على حساب مجالات أخرى وعلى رأسها المسرح. ويذكر الناقد أنّ العروض والجهود والدعم كانت فردية وغير متواصلة، وهذا يقف في وجه الاستمرار والتطور، فلا يخدم المسرح على الإطلاق. وعلى الرغم من ذلك كلّ يشير إلى وجود عدد من المخرجين والممثلين القديرين في فلسطين، والذين يمكن الاعتماد عليهم في إنشاء مسرح وطني يضاها المسرح العربية، ولكن الأمر بحاجة إلى دعم رسمي ومخصص ومتواصل من السلطة.

ويشير أبو بكر في مقالة ثانية بعنوان "المسرح الفلسطيني الآن صورة للواقع والتظاهر" (أبو بكر، 2014: ص241-245) قضايا أخرى، من أبرزها عدم الاعتراف بواقع المسرح الفلسطيني أو عدم تقييمه، ويشير إلى اتجاهين يتعاملان مع هذا الواقع: اتجاه يكتفي بما قدّم من عروض، ولا يسعى إلى تطوير نفسه، وهو قليل، واتجاه ينظر إلى المسرح من جانب تجاري، وهو كثير، وينضوي تحته أولئك الكتاب الذي لم يشاهدوا عرضاً مسرحياً واحداً في حياتهم، ويشير إلى أنّ هذا الاتجاه يُعنى بالأساس بفنّي الأطفال والفتيان دون أن يعرف ما يتطلبه مسرح الطفل.

وفي المقابل يشير الناقد إلى ضرورة الاعتراف بواقع المسرح الفلسطيني من أجل الانطلاق في تحقيق أهدافه، وذلك لأنّ الساحة الفلسطينية لا تخلو من العاملين في مجال المسرح ممن درسوه وتخصصوا فيه، أو ممن يمتلكون المواهب والتجارب العملية، ولكن جهودهم تضع سدى لأنها فردية وتفقر إلى التوجيه الصحيح، فضلاً عن حاجتهم إلى الدعم الرسمي المتواصل. وفي هذا الإطار يطرح أبو بكر تساؤلات مهمة حول "رابطة المسرحيين الفلسطينيين" لماذا لا تنتمي إلى منظمة التحرير الفلسطينية، وغيرها من

المؤسسات والاتحادات، فتلقى الدعم المستمر مثل غيرها؟ ويؤكد، كذلك، في غير موضع على ضرورة الدعم الرسمي المتواصل والمخصص للحركة المسرحية، والناقد غير متفائل في هذا الجانب.

الخاتمة

يتضح مما سبق أنّ ثمة حركة نقدية واضحة في مجال المسرح، فقد كان النقد قبل تسعينات القرن الماضي قائماً على التأثير والانطباع، يمدح أو يذمّ المسرحية أو الفرقة، ولكنّه تحوّل بعد ذلك إلى نقد منهجيّ وموضوعيّ منظم، على الرغم من قلة الدراسات المنهجية، إلا أننا يمكن أن نعد ذلك بداية لحركة نقدية منظمة وقائمة على المناهج النقدية، على الرغم من اختلاف الاتجاهات التي سلكها نقاد هذه الفترة.

اتّسمت الدراسات، موضع الدراسة، بالنضج، ويبدو ذلك من خلال الإجراءات التي مارسها النقاد، ومن خلال الأدوات النقدية التي استعانوا بها، فضلاً عن المصطلحات النقدية التي وظّفوها في دراساتهم. لذلك نجد أنّها تنوّعت، على الرغم من قلّتها، فمنها ما اهتم بالموضوع، ومنها ما اهتم بالشكل، وهي قليلة جداً، ومنها ما اهتم بالاثنين معاً، ومنها ما عني بالتنظير أو التمثيل والأداء. ثمة دراسة متميّزة من باقي الدراسات، وهي دراسة زين العابدين العوادة، التي اعتمد فيها على المنهج السيميائي. وتعدّ هذه الدراسة ناضجة ومتميزة لأنها اعتمدت بالأساس على منهج نقدي حديث بالمقارنة مع باقي الدراسات، فضلاً عن امتلاك الناقد لأدوات هذا المنهج وتوظيف مصطلحاته.

إنّ معظم النقاد نشروا دراساتهم في مجلات أو كتب أدبية خاصة، إلا أنّ الناقد وليد أبو بكر ظل معنياً بربط النقد المسرحي بالصحافة، لذلك نلاحظ أنّه نشر بعض مقالاته عن المسرح في الصحف أو المجلات غير المتخصصة في الأدب والنقد، كما أن أول دراسة له في كتابه "لغة الجسد في المسرح- دراسات" كانت تدور حول "النقد المسرحي في الصحافة". فضلاً عن اهتمامه ونقده البارزين في مجال الأداء والتمثيل والإخراج.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

الأحمر، فيصل، 2010م، معجم السيميائيات، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص8.
الأسطة، عادل، 1992م، اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913-1987، ط1، القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ص9 المقدمة، 27-30، 78-81، 105، 120-125.

أبو بكر، وليد، 1998م، لغة الجسد في المسرح: دراسات، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين.
أبو بكر، وليد، شتاء 2013م، في واقعا المسرحي مشاهد صغيرة يصعب أن تجمع في لوحة متكاملة، رام الله، مجلة شؤون فلسطينية، العدد 251، ص 256-262.

أبو بكر، وليد، ربيع 2014م، المسرح الفلسطيني الآن صورة للواقع والتظاهر، رام الله، مجلة شؤون فلسطينية، العدد 256، ص 241-245.
بلعابد، عبد الحق، 2008م، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص43 وما بعدها.

درويش، محمود، (د.ت)، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، (أوراق الزيتون)، ط14، بيروت، دار العودة، ص74.
شوقي، أحمد، 2013م، الشوقيات- الأعمال الشعرية، إعداد الحسيني الحسيني معدي، القاهرة، دار الخلود للنشر والتوزيع، ص54.
الشوملي، قسطندي، 1995م، الحركة المسرحية في فلسطين: نشأتها وتطورها 1900-1990، كنعان، الطيبة، العدد 66، ص 51-60.
شوملي، قسطندي، 2010م، في أسماء ورموز في الأدب الفلسطيني، ط1، رام الله، منشورات مركز أوعاريت الثقافي، ص 110-124.
عباد، عبد الرحمن، 1990م، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة: دراسة تأصيلية، حيفا، مكتبة كل شيء، ص 254-287.
العطشان، محمود، آذار 1992م، التداخل بين الأسطورة والواقع في مسرحية: أدونيس الراض للغرية، الطيبة، مجلة كنعان، العدد 11، ص 43-48.

العطشان، محمود، شتاء 1998م، إطلالة على صورة الوطن في مسرح عبد اللطيف عقل، رام الله، مجلة الشعراء، العدد3، ص 93-98.
علوش، سعيد، 1985م، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، سوشبريس، ص215.
أبو عمشة، عادل، 1996م، المسرح النثري عند أحمد شوقي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 3، العدد 10، ص 7-29.

- العواودة، زين العابدين، 2014م، حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي- الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبابيكيا؛ هند الباقية في وادي التسناس- مونودراما" نموذجًا، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 11، العدد 2(ب)، ص 1201-1228.
- فتحي، إبراهيم، 1986م، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتجددين، ص 323.
- محاميد، محمد عبد الرؤوف، 1989م، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، الطيبة، مركز إحياء التراث العربي، ص 142-144.
- مفتاح، محمد، 1992م، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص 150 وما بعدها.

المراجع المترجمة

- إيلام، كير، 1986م، العلامات في المسرح، في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة- مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة سيزا القاسم، إشراف سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار الياس العصرية، ص 241، 253.
- برنس، جيرالد، 2003م، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ص 16، 120، 121، 122، 139، 189، 190.
- بيرس، تشارلز سوندرس، 1986م، تصنيف العلامات، في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة- مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة فريال جبوري غزول، إشراف سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار الياس العصرية، ص 84 وما بعدها.
- تيجام، فيليب فان، (د.ت)، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري، (د.م)، (د.ن)، ص 19.
- كورنيس، جوزيف، 2007م، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ص 72.
- لوكانتش، جورج، 1985م، دراسات في الواقعية، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 132.
- نيكول، الارييس، 1992م، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ط2، الكويت، دار سعاد الصباح، ص 42.

Theatre (Drama) Criticism Movement in West Bank (1988-2015)

*Tarek Ali Al-Sirafi, Khalil Al-Sheikh**

ABSTRACT

This study examines Theatre (Drama) Criticism Movement in West Bank during 1988-2015, where it investigates some varying criticism studies on theater, whether on drama writing or dramatic performance; it also includes studies on both prose and poetic theatre, drama. It depends on description, analysis and criticism of criticism. The study reveals the extent of the development and growth in the studies that dealt with drama; since theatre (drama) criticism before 1988 was based on Impressionism, which was not methodological or subjective. The scarcity of such studies shows that this art is more or less unobserved, and is not as lucky as other literary arts that dominate critical analysis. However, those studies range variously: as there is a historical study, some social studies that focused basically on the content, another one that had more than one method combined, and a study that depended on cinematic methodology; in addition to newspaper articles that analyzed dramatic performance.

Keywords: Theater, Theatrical Criticism, Performance, Direction, West Bank.

* Yarmouk University, Jordan. Received on 18/7/2016 and Accepted for Publication on 4/12/2016.