قضايا «قراءة» المسرح العربي / النص المسرحي

(ملحوظات نظرية ومنهجية)

بشير القمري(*)

«لا يمكن أن نتصور شعرية تاريخية بمعزلٍ عن تعوّد نظام مواثيق القراءة» (ف. لوجون).

١ ـ مدخل تمهيدي: حول «قراءة» المسرح العربي:

١.١. من أهم القضايا التي تفرض نفسها عندما يتعلق الأمر بنشأة وتطور المسرح في الأدب والإبداع العربيين قضية «قراءة» المسرح العربي من منظور إشكالية التكوّن والتحولات التي مرّ بها هذا المسرح. ونستطيع منذ البداية القول بأن أغلب الآراء التي تناولت هذه العناصر ـ النشأة، التطور، التكون، التحوّلات ـ تصبّ في اتجاهين:

أ ـ اتجاه ينفي عن الأدب والإبداع العربيين وجود مسرح عربي قبل عملية الاتصال بالغرب (أوروبا أساساً)، والاحتكاك بثقافته وأدبه ـ إجمالاً في القرن التاسع عشر بعد حملة نابليون على مصر. وهو الاتجاه الذي يندرج ضمن ما يطلق عليه عادة «المثاقفة مع الغرب». وهي المثاقفة التي أفرزت من بين ما أفرزته من مقومات ثقافية الترجمة والنقل، والاقتباس والتجريبَ قبل التأهيل، ليس في مجال المسرح فقط، وإنما في مجالات إبداعية أخرى كالشعر والقصة والرواية، والمقالة بشتى سجلاتها، والنقد الأدبي ثم السينما في ختام المطاف.

ب ـ اتجاه يقول بوجود مظاهر مسرحية في التراث الأدبي الإبداعي العربي القديم منذ تشكّل الثقافة العربية الكلاسيكية. وهي المظاهر التي يطلق عليها أصحاب هذا الاتجاه عادة صفة (اسم) الأشكال ما قبل المسرحية. ومنها مظاهر «السّمر» و «الاحتفال الديني» كبكاء ورثاء قتلى الحروب وتشخيص حالاتٍ من التفجع والفجيعة مثلما عكست ذلك احتفالات الشيعة بموت الحسين بن علي في كربلاء. تضاف إلى ذلك مظاهر أخرى كالمواسم الثقافية التي عرفتها الثقافة العربية الإسلامية بعد الفتوحات على امتداد الأمبراطورية في المشرق والمغرب على السواء، ومن ذلك ظواهر «القصّ الشعبي» في سرد أخبار السير الشعبية وقصص البطولات، وظاهرة «المقامات» و «خيال الظل» و «الحلقة» و «مسرح البساط» و «سُلْطَانْ الطّلَبة» و «سيرْ الكتفي» وسوى ذلك. ولا يقف الأمر عند هذه المظاهر التي عرفتها هذه الثقافة الإسلامية، بل إن رواد هذا الاتجاه يعودون بهذه الأشكال ما قبل المسرحية إلى العصر الجاهلي ليدرجوها ضمن مظاهر الاحتفالات التي عرفها العرب في هذا العصر ومنها «الأسواق» ـ عكاظ، أذرعات، ذو المجاز، ذو الوجنة مثلاً ـ التي كانت تقوم بوظائف متعدّدة منها الاحتفال بمواثيق الصلح بين القبائل المتحاربة، والخطوبة والزواج، وإنشاد الشعر والمباريات المختلفة (سباق الخيول والفرسان).

١.٢. إن هذين الاتجاهين ـ في تقديرنا ـ متكاملان، وبقدر ما يجعلنا الاتجاه الأول نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم من حقول معرفية محددة هي الدراسات المقارنية والتاريخ الأدبي وسوسيولوجية الأدب مثلاً، وذلك للاهتداء إلى أسباب وعوامل التأثير وتبادل التأثير بين الأدب العربي الحديث والمعاصر، وبين الآداب الغربية، بقدر ما يجعلنا الاتجاه الثاني نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم أخرى للقيام بما قد نسمّيه حفريات الثقافة العربية القديمة من منظور انتربولوجي ـ

(*) أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية / القنيطرة (المغرب).

ثقافي. ونقصد بذلك جملة الأسئلة الإشكالية التي تصبّ في مجال قراءة الماضي الثقافي لدى العرب قديماً، والاهتداء إلى جملة العناصر المكونة للثقافة العربية باعتبارها ثقافة مترسّبة وذات بقايا هي مزيج من الشفوي والمكتوب، ومن السمعي والبصري والإنشادي والإيقاعي، والحركي والتعبيري، كما تمخضت عن ذلك البنيات الذهنية والسلوكية والشعورية والقولية العربية عبر أدوارها المختلفة؛ وهي تنتقل من ثقافة سمعية مشهدية احتفالية إلى ثقافة مكتوبة مؤسسية. ورغم أن هذا الأفق (قد) تنتصب في طريقه عوائق عدم وجود علامات وقرائن (وثائق، أخبار مدونة، نصوص مفاتيح وشواهد) تجسّد هذه الحالات بشكلٍ مباشر، فإننا نستطيع المراهنة على جملة الاقتراحات النظرية والمنهجية التي تمدّنا بها بعض الحقول المعرفية في مجال علم (علوم) الأدب المعاصرة، ومنها اقتراحات الشعرية (La poétique)، واقتراحات نظرية التلقّي (Théorie de réception) مثلاً، مع مراعاة خلق نوعٍ من الحوارية (dialogisme) بين تصوّرات ومفاهيم هذه الحقلين في مجال دراسة تطوّر الظاهرة الأدبية الإبداعية ـ الظاهرة المسرحية ضمنياً ـ من منظور دراسة الأجناس والأصناف والأنماط والأشكال. وهو الأفق المعرفي الذي لا يمكن أن يتحقق في تقديرنا إلا على أساس التمييز بين شعرية النص المكتوب، وشعرية النص المعروض (المشاهد). ذلك أن طبيعة اشتغال النص الأول من منظور هذه الشعرية ذاتها تختلف عن طبيعة اشتغال النص الثاني من منظور التلقّي: إن الأمر يتعلّق في العملية الأولى بتشخيص صيغ الخطاب وتمظهراته سواء على مستوى الكتابة والتلفظ (L'énonciation)، أو على مستوى سجلات التجنّس (La généralisation)(نسبة هذا النص أو ذلك إلى المسرح الكلاسيكي مثلاً)، بينما يتعلّق الأمرُ في الحالة الثانية بتشخيص عملية تَقَبُّلِ المشاهد (المتفرج) للعرض المسرحي وقد تحوّل من وضعه المسنّن الأول (الكتابة) إلى وضع آخر قوامه تداخل عدة مستويات هي الإخراج بكل تقنياته المتداخلة (الأداء، التوزيع، الديكور، الإنارة، الموسيقى التصويرية)، ومستويات تفاعل المتفرج مع العرض انطلاقاً من أفق انتظاره وموسوعته المرجعية مثلاً.

١.٣. قبل بلورة مجموعةٍ من الفرضيات النظرية والمنهجية بصدد كل هذه القضايا أود في البداية أن أثير مسألة منهجية أساسية هي: ماذا نقصد بـ «القراءة»؟

إن القراءة كمنهج تفكيكي هي جملة القناعات المعرفية التي تجعل كل نص أدبي (نص مسرحي هنا) ذا قابلية للانغلاق والانفتاح من حيث هو بنية لغوية سيميائية (أو شكلية) ذات أبعاد تحيل على الداخل والخارج من مظاهر الاشتغال الدلالي، ثم استغلال كل المقترحات التي تقدمها علوم الأدب للكشف عن عناصر التدال (La signifiance). ومن ثم يمكن أن نراهن على المقاربات السوسيولوجية والبنيوية والشعرية والتلفظية والتداولية لإدراك خصوصية اشتغال الخطاب المسرحي، وخصوصية مكوناته بالنسبة إلى ذاته؛ ثم بالنسبة إلى غيره من الخطابات الأخرى. ولعلّ أول منطلق يمكن الاستناد إليه في هذا الاتجاه تصوّر الخطاب المسرحي نصاً مكتوباً ومغلقاً وأحادي اللغة (انظر، ر. لافون وف. غارديس ـ مادري، ٧٦، ص ٢٢/٢٣)، وذلك «لأن استراتيجيّة النصوص المنطوقة (الشفوية بالتحديد) تختلف بالفعل في مظهرين أساسيين عن استراتيجية ما هو مكتوب: أولاً، لأن وضع الذات (الفاعل / العامل) ليس هو الوضع الذي تكون عليه هذه الذات في النصوص الشفوية، ويشكّل هذا الحدث عاملاً أساسياً [...]. وثانياً، لأن النص المكتوب هو نتاج [....] محكوم بمنظور ظهوره الذي يختلف ويتحكم في شروط إنْتاجِهِ وتَلَقّيهِ» (نفسه، ص ٢٢). أما كونه نصاً مغلقاً فهذا يعني أنه يمتلك فضاءً نصياً يتحكم في بِنْيَتِهِ من حيث المقطعية (Segmentation) والتتابع (Succession). ونعني بالمظهر الثالث (اللغة الواحدة) كون هذا النص يحيل على «حدث ثقافي نوعي» (نفسه، ص ٢٣): إنه بعبارة أخرى نِتاجٌ اجتماعي، وبالتالي فانه أسير جهازٍ تصوري يرتبط بمعاينة تطور المجتمع الذي هو بمثابة سنن لهذا النص.

١.٤. إن من شأن هذا التصوّر البنيوي أن يجعلنا نتصوّر قراءة النص المسرحي المكتوب قراءةً محكومةً بالعديد من التقلّبات على مستوى المفاهيم والتصورات المستعملة من حيث الاحتكام إلى هذا الحقل أو ذاك من الحقول المعرفية. فبقدر ما (قد) نميل إلى مراعاة طبيعة المظهر الشكلي داخل النص المسرحي تارةً، بقدر ما (قد) نراهن من نجانب آخر على اعتبار المشخّصات (Les didascalies)، وعلى النحو السردي السيميائي الذي يشغل نظرية النماذج العاملية (Les modèles actantiels) في دراسة المبنى والمعنى الحكائيين بالمفهوم الشكلاني أولاً، ثم بالمفهوم الغريماسي بعد ذلك. وهكذا لا نملك سوى أن نسلّم بضرورة تعددية القراءة (أو القراءة المتعددة) عندما يتعلّق الأمرُ بالنص المسرحي (المكتوب هنا). وهي التعددية (التعدد) التي تجعلنا (الذي يجعلنا) نتصوّر هذا النص ثنائي التمظهر: فمن جهة يبدو نصاً مغلقاً من حيث مورفولوجيته، ومن جهة أخرى يمتلك قابلية الانتفاح من حيث الدلالة والمرجع والإحالة على قوانين تشكّل البنى الرمزية والأنساق الفكرية والعقلية والإيديولوجية الموازية لإنتاج الخطاب المسرحي كملفوظات قائمة في خلفيته. ومن شأن هذه الثنائية المتمفصلة بشكل مضاعف أن تجعل النص المسرحي ـ على غرار النص الشعري أو النص السردي مثلاً ـ قابلاً لعدة قراءات انطلاقاً من طبيعة التمظهر ذاتها. ومن ثم تكون كل قراءة قراءةً ممكنةً، لأن النص المسرحي ينهض أصلاً على ممكنات الكتابة والأدب والتخيل (انظر بصدد هذه الفكرة أعمال وكتابات أ. إيكو U. Eco، ور. بارت R. Barthes، وم. مارجسكو M. Margescu).

٢ ـ «قراءة» المسرح العربي بين الشعرية التاريخية والشعرية البنيوية:

٢ . ١ . إن المقصود بالشعرية التاريخية هنا هي شعرية الأجناس الأدبية عموماً، وشعرية الأشكال المسرحية ضمنياً من منظور تعاقبي (دياكروني) يعمل على مراجعة سيرورة تطور هذه الأجناس والأشكال انطلاقاً من مقولة التطور. وهي المقولة التي تبدو من منظور يوري تينيانوف (J. Tynianov) (١٩٢٦) محكومة بقانون قابلية التغير الأدبي (La variabilité littéraire) التي تعني «تطور المجموعة» (ورد في ر. تودوروف، ١٩٦٥، ص ١٢١)، وتعمل على استخلاص المعايير الخاصة بنسقٍ ما، وتفسير ظواهر تعود إلى نسقٍ آخر علماً بأن ما تسعى إلى إثباته هذه المقولة ـ ويسعى إلى استنتاجه هذا القانون ـ هو حلول أنساق بعينها محلّ أنساق أخرى. ولا يتم هذا التصوّر إلا باعتبار العمل الأدبي (الفني عموماً، والمسرحي ضمنياً) نسقاً (نظاماً) داخل نسق أشمل هو الأدب. وينتج عن ذلك نوع من الدراسة المعاينة لهذين النسقين ـ العمل الأدبي والأدب ـ لاكتشاف أصول الانبثاق والنشأة، والتطور والتحول، والاختفاء والتناسخ والانقراض أحياناً، ثم اكتشاف قوانين التجنّس (Les lois de générisation) بالنسبة إلى كلّ شكلٍ بمعزلٍ عن شكلٍ آخر قبل اكتشاف (والاهتداء إلى) قوانين المماثلة والمشابهة بينهما. وهي القوانين التي نسميها عادة قانون الجنس الأدبي الذي يجعلنا لا نحكم على عمل أدبي ما إلا من خلال قيمته الخلافية داخل الأدب أي «تعالقه إما مع المجموعة الأدبية، أو تعالقه مع مجموعة خارج ـ أدبية» (ي. تينيانوف، نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٥).

٢ . ٢ . يقودنا هذا التصوّر إلى اعتبار الأدب عامة، والأجناس الأدبية بخاصة، ثم الأشكال الأدبية بصفةٍ أخص (ومنها الأشكال المسرحية) تتطور بشكل دائري محكوم بمنطق التقدم إلى الامام مع الاحتفاظ ضمنياً بمظاهر موروثة وعتيقة تجعله ـ التقدم ـ بدوره محكوماً بقانون النفي والإثبات، أو بما يسمى عادة قانون الخرق والانزياح في شتى النماذج التصورية التي درست (تدرس) قضايا التطور الأدبي. وقد مارس م. باختين مثل هذه الفرضيات في شعرية الرواية الدوستوفية (م. باختين، ١٩٧٠) عندما عمل ـ وهو يدرس أدب دوستويفسكي الروائي ـ على العودة إلى أصول الأدب الإغريقي القديم ليبحث في تكون الأجناس والأشكال التي ذهب إلى افتراض أن روايات وقصص هذا الكاتب الروسي تذكّر بها، ومنها الملحمة والتاريخ، والبلاغة القديمة والحوار السقراطي إلى جانب الأجناس التي ترتّبت عنها ومنها الأدب الساخر والهزلي، والأدب الكرنفالي مثلاً. وهي الأجناس التي احتفظت في نظر م. باختين بعناصر كانت قائمة في الحوار السقراطي مثل «البحث عن الحقيقة». واعتماد «الأناكريزْ» و«السانكريزْ»، واستعمال عنصر «السجال» و«الرد» (Réplique) و«الحجاج». وتشخّص «المينيبي» (La minépée)(*) هذه المظاهر بامتياز.

ونستطيع ـ بناءً على هذه الفرضيات، وعلى نموذج م. باختين المذكور ـ أن نسلّم ـ فيما يتعلق بقراءة المسرح على ضوء مقترحات الشعرية التاريخية ـ بأن الأشكال المسرحية بدورها تخضع في تطوّرها لقوانين قابلية التغيّر والاحتفاظ بعناصر العتاقة وهي تتحوّل من حالةٍ إلى حالةٍ. بل إننا ـ عندما يتعلّق الأمر بالمسرح العربي ـ نراهن على إمكان استغلال هذه الشعرية واقتراحاتها وتطبيقاتها بهدف تصوّر بناء نظرية للأشكال المسرحية العربية القديمة وما قابلها مما قد نسميه بالأشكال ما قبل المسرحية، ومنها مظاهر الاحتفال بشتى تجلياتها الدينية والثقافية والاجتماعية. وهي الأشكال التي تعكسها الثقافة العربية العتيقة من خلال مظاهر الأسواق (عكاظ، أذرعات، ذي المِجَنّة، ذي المجاز، المربد)، والمواسم (الحج، العمرة) والتجمعات التي كانت تُعقد للسمر وتبادل المعارف، ومن ذلك أيضاً النوادي والمجالس الأدبية، والمعارضات الشعرية والمقامات والقص الشعبي.

٢ . ٣ . أما الشعرية البنيوية فنقصد بها تلك الشعرية التي تسعى إلى بلورة مقولاتٍ عامة تعين على الاهتداء إلى جملة قوانين تشترك فيها الأجناس الأدبية من حيث طبيعة الخطاب (Le discours) واشتغال مستوياته داخل النص. ولعل أول سؤال يفرض نفسه في هذا السياق هو سؤال: إلى أي مدى يمكن استدراج مفاهيم وتصوّرات شعرية النص الأدبي عموماً، وشعرية النص السّردي بصفةٍ خاصة لتصوّر شعرية النص المسرحي؟

إن أول منطلق لهذا التصوّر ـ في تقديرنا ـ هو اعتبار المسرح بدوره ـ ومن خلال أجناسه المعروفة، وسجلّاته المتداولة ـ جنساً يقوم على السّرد (المحكي) (Le récit). وهي الفكرة التي يعكسها ر. بارت (R. Barthes) في مقالته الشهيرة «مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات» (١٩٦٦) عندما يقول بوجود المحكي في «المأساة، والدراما، والملهاة، والپانتوميم» (نفسه، ترجمة ح. بحراوي، ب. القمري، ع. عقّار، مجلة آفاق، عدد ٨/٩، ١٩٨٨. ص ٧). على أن الشعرية في هذا المجال مطالبة بأن تنطلق من نصوص بعينها لصياغة قوانين تنسحب على نصوص أخرى شريطة أن تحتكم إلى نظرية في الوصف والتحليل والتفسير، ومطالبة في نفس الوقت بالتمييز بين شروط تمظهر الخطاب المسرحي مكتوباً، وشروط تلقيه (Réception) عندما تقوم وظيفته التداولية على العرض. وحينئذ نكون إزاء ما يمكن أن نسميه شعرية التلقّي، أو جمالية التلقّي. ويفرض مثل هذا التمييز نفسه عندما ندرس خصوصية الفعل المسرحي في الحالتين معاً: في الحالة الأولى يكون النص المسرحي محكوماً بقوانين الكتابة على غرار النص الشعري أو النص السّردي، ويكون محكوماً في الحالة الثانية بقوانين اشتراك

المتلقي في إنتاج المعنى والدلالة. ويقودنا مثل هذا التمييز إلى ربط الشعرية البنيوية بمسألة التلفظ (L'énonciation) أساساً، علماً بأن العرض المسرحي يتحول من لحظة السرد / الحكي إلى لحظة الفعل (الحركة) التي تفترض وجود مشخصات أخرى هي القول والأداء بكل مظاهرهما المتداخلة.

٣ ـ شعرية النص المسرحي ومسألة التلفظ:

٣.١. إننا نعني بالتلفظ جملة العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل التواصل اللّغوي داخل النص الأدبي عموماً، والنص المسرحي مثلاً، نابعاً من حضور ذات متكلمة قصرياً أو بشكل عفوي. وهي العناصر التي تجعل اللغة الأدبية محكومة بشروط إنتاج تخضع من جهتها للخلفيات المتحكّمة في التّعبير والتشخيص؛ كما تخضع للسياق العام مرجعياً ومعرفياً (ثقافياً بصفةٍ عامة). وإذا كنا في مجال التواصل الأدبي قد نجد صعوبة في تصور طبيعة التلفّظ عندها يتعلّق الأمر بنصوص أدبية (د. مانغونو، ١٩٨٦)، فان الأمر يزيد تعقيداً في مجال المسرح، لأن التلفظ كمظهر قولي يتحكم في أواليات الخطاب من حيث المراوحة بين التوضيع والتذويت (= الصوغ الذاتي للغة) يجعل «من يتكلم» داخل النص (العرض) المسرحي يختلف عن موقعه بالنسبة إلى النصوص الأدبية التي تنتمي إلى سجلات (أجناس) أخرى، وذلك لأن الخطاب المسرحي ليس «خطاباً مباشراً». ويضيف (مانغونو): «إن المؤلف [داخل الخطاب المسرحي] يبدو غائباً، ويترك الشخصيات تتحاور بطريقة مستقلة عن بعضها البعض. أكيد أن المؤلف هو المسؤول عن كل ما تدلي به الشخصيات [المسرحية] من آراء واقتراحات، كما هو الأمر داخل الرواية، إلاّ أن الذوات (= ج. ذات) التي تدلي بقولها (= كلامها) ليست من طينة الشخصيات التي تكون تلفظاتها محتملة [...]، فهي لا توجد إلا داخل تلفظاتها. كل هذه العُدّة تنهض على تعدّد صوتي ملتحم في النهاية، هو التعدّد الذي نميز بواسطته بين «الذات القائلة» (= فاعل القول) ـ الممثل الذي يقوم بالدور ـ وبين «المتكلم» (الدور) «(نفسه، ص ٧٣). وهكذا يتضح أن المسرح يشكّل إذن «صيغة تلفظ، أدبي فريد [...] لا يحيل على الاستعمال المعتاد للّغة. فهو يفترض تراكب مجموعة من المواقع (= المحلات) التلفظية داخل تلفظ أوّلي شامل» (نفسه).

٣.٢. إن من شأن هذا الرأي أن يطرح سؤالاً مركزياً هو: من «يتحدّث» (يتكلّم) داخل النص (العرض) المسرحي: هل هو المؤلف؟ أم الشخصية؟ أم الذات الواعية؟ وهل يمكن اعتبار الخطاب المسرحي خطاباً متعدداً من حيث «اللغة» و «الأصوات»؟

ولكي نقارب جملة هذه الأسئلة قليلاً وعلى وجه التقريب نبادر إلى القول بأن مسألة التلفّظ داخل المسرح تشكّل صيغةً أدبية تتميز من حيث استعمال اللغة، ومن حيث قابلية التواصل. وذلك لأن هذه اللغة حسب د. مانغونو. تفترض التمييز بين «(١) ـ العلاقة التي تتأسس بين المؤلف والمشاهد (أو القارىء تقديراً). وفي مثل واقعة التلفظ هاته ليس الملفوظ، سوى المسرحية ذاتها، أي مجموع ردود الشخصيات [في موادها]. (٢) ـ مختلف أوضاع التلفّظ المقدَّمة (= المعروفة والمشخّصة) على الخشبة، أي تبادلات التأثير (= ردود الفعل) بين الشخصيات» (نفسه). وهكذا يكون المتقبل (= المتلقّي) مطالباً بالقيام بعمل مضاعف: «تأويل ما تقوله الشخصيات»، والاهتداء إلى من «يتحدث» داخل كل خطاب. ومن ثم نجد أن الخطاب المسرحي ـ وعلى غرار الخطاب الروائي والخطاب القصصي (السّردي عامة)، أو غيرهما من الخطابات المتداولة داخل المجتمع ـ يتخذ صفة نواة ملفوظ مضاعف ذي سمتين: ملفوظ خطي يوجد في حالة تعالق دائم مع بنية الخطاب المسرحي لغوياً (تركيبياً) ودلالياً، وملفوظ مموّه يخفي داخل نبرته (نبراته) «أصوات» من «يتحدثون» عبر الملفوظ الأول. ومن طبيعة الملفوظ الثاني أن يظلّ مفتوحاً باستمرار على ذاتية الكاتب (المؤلف) ووعيه بالعالم، وعلى المجتمع والثقافة بشكلٍ عام. بل إنه ـ الملفوظ الثاني المفتوح ـ يتخذ صورة مصفاةٍ تقطّر كل الأوعاء (= ج. وعي) القائمة في خلفية الملفوظ الأول، وتقطّر في نفس الوقت مجمل «اللغات» و «اللّغيات» الاجتماعية والإيديولوجية كما تكشفت عن ذلك نظرية تعدّد الأصوات (= البوليفونية) من خلال أعمال م. باختين مثلاً.

٣.٣. ولكي نقدم تشخيصاً نموذجياً لهذه الفرضية ومجمل عناصرها نسوق مثالاً من نص مسرحية **الملك أوديپ** لتوفيق الحكيم. فعندما يقول تيرزياس مثلاً: «لك يا أوديپ إرادة، وفي يدك قوة، وفي عينيك نور» (ص ٧٣ من المسرحية) نحسّ بانتقال هذه الشخصية (تيرزياس) من موقعها الذي تحتله رمزياً داخل النص كرمز للقدر والسماء إلى موقع آخر هو موقع الإنسان العادي الدّوني الذي يحقد على الآخر، ويغار منه، ويهيىء للإيقاع به. ومن ثم يكون هذا الملفوظ، الذي «نطق» به تيرزياس ملفوظاً مضاعفاً ـ إن لم يكن ملفوظاً «هجيناً» بالمفهوم الباختيني ـ يحمل في ثناياه تشكّل وعيَيْن هما: وعي تيرزياس كرجل دينٍ وكشخصية كاهن أعمى في المسرحية مرجعياً، ووعي الذات البشرية في صورتها المطلقة. وحينئذ يلجأ إلى «التعبير» بصوت آخر يُبَطِّنُ الصوت الأول. وهكذا يتحول أوديپ بدوره إلى ذات أخرى غير الذات المتعارف عليها في المأساة الإغريقية وأسطوريتها المتحجرة دلالتها ومعناها هي الذات المعاكسة لذات تيرزياس الأخرى. ويقول أوديپ رداً عليه في هذا الصدد: «إني أعرفك تيرْزياس، مثلك لا ينفض يديه مما حوله إلاّ لأمرٍ» (نفسه).

ويعكس مثل هذا الحوار وغيره بين الشخصيتين المسرحيتين المذكورتين درجاتٍ متفاوتةً من الحوارية المتفاوتة والمتوارية خلف (وفي) الملفوظ المركزي داخل النص (العرض) المسرحي، ومنها درجة الوعي بالذات بالنسبة إلى كلّ شخصية على حدة قبل وعيها بذات الأخر. ومن ثم يتنامى صوت الجدال (والجدل) بين الذاتين

معاً، وبين الذوات الأخرى جميعها. مرة يقول تيرزياس: «إنها لمتعةٌ كبرى أن أرى ما يجري عندما أدع الأمور في يد القدر» (نفسه، ص ٣٤)، فيعكس بذلك لحظة وعي تسعى إلى التحول بالتدريج من موقع للقول (التلفظ) إلى موقع آخر قبل أن يقول أوديب في لحظة لاحقة: «فأنا لا أخشى الحقيقة، بل إني لأنتظر اليوم الذي أطرح فيه عن كاهلي الأكذوبة الكبرى التي أعيش فيها منذ سبعة عشر عاماً» (ص ٧٥ من المسرحية). ومن شأن هذا الملفوظ الأوديبي ـ قياساً على ملفوظ تيرزياس ـ أن يعكس من جهته خصوصية شخصية أوديب ـ إلى جانب خاصية التحوّل ـ التي تبدو منفتحة على الآخر وعلى نفسها، لأنها تدرك ذاتها. ويتضح ذلك أكثر عندما نشدّد على عبارة «الأكذوبة الكبرى»، وفيها يتضح مدى التحوّل الذي تعكسه شخصية أديب بالمقارنة مع نص سوفوكل **أوديب ملكاً**، وبالمقارنة مع الأسطورة في أصلها المرجعي ومرجعها الأصلي. ولكي ندعم هذا الحليل بما يزكّيه نضيف إلى ما سبقت الاشارة إليه قول أوديب في ملفوظ آخر: «لقد هربت من كُورِنْتَه لأني لم أطق الحياة في أكذوبة. وجئتُ هنا؛ فإذا بي أعيش في أكذوبة أضخم» (ص ٧٨، نفسه).

٣ . ٤ . أما إذا أردنا أن نطبق مثل هذه التصورات على نصوص (عروض) مسرحية عربية حديثة ومعاصرة أخرى، فإننا لن نعدم أمثلة ونماذج ناطقة بهذا التمفصل داخل الملفوظ بين حالة قول فعلية وحالة قول محتملة. ونسُوق كمثال لذلك مقطعاً من نص (عرض) مسرحية **بوغابة** للكاتب المغربي محمد قاوتي هو المقطع التالي:

«شوفْ، رَاوَاحَدْ الرْباعة. تْقَضّى الغَرَضْ ضدك نِيتْ، وُعَنْدَاكْ تْمْشي تْعَرْبَنْ لِيَّ عْلَى شي وَاحَدْ لاَ بَسْ شي سَرْوَالْ جْدِيدْ ومْحَدَّدْ، غادِي يْكُونْ فْنْيَانْ، وَلاَّ شي وَاحَدْ مَّسَّخْ بَزَّافْ، غَادْ تَكُونْ خْدَمْتُو مْكَرْفَه، وَلاَّ شي وَاحَدْ مْعَنْكَرْ وْعِينِيهْ طناجِينْ، غادِي يْكُونْ نَفْخَه وْمَلْهُوطْ، وَلاَّ شي وَاحَدْ حَاني رَاسُو بَزَّافْ، غَادِي يْكُونْ دَلِيلْ وْمُنَافِقْ، وَلاَّ شي وَاحَدْ صْغِيرْ السِّنْ تَامْفَوَّتْ، غَادِي يكونْ ضَارَبْ الدَّنْيَاتْزَ عْرَطْ لاَخْرَه، وَلاَّ شي وَاحَدْ كُبَّهْ مَنْ الشِّيبْ، غَادِي يكونْ عَيَّانْ بِهْ العُودْ؛ وَلاَّ شي وَاحَدْ مَكْدَرْ بَزَّافْ غَادَا تْقَهْرُو العَتْلَه، وَلاَّ شي وَاحَدْ ضْحَيْضِحْ، غَادِي يْغَلْبُو جَنْيَانْ ٱلْغَلَّة. . . المُكَارِي كَايَتْلَعْبْ دِيمَا بِينْ وْبِينْ وْعِينَكْ مِيزَانَكْ النَّقاوَة وْلُوسَخْ، بِينْ وْبِينْ، الْتعَنْكِيرَة وْحَنْيَانْ الرَّاسْ، بِينْ وْبِينْ، ٱلطّولْ وْلُقْصَرْ، بِينْ وْبِينْ. وَلَئِنْ إنّي، تَلْتْ حْوَايَجْ فَلْمُكَارِي مَا فِيهُمْ كْلاَمْ، اللُّولَى لِيدِيْن يكونو قاصْجِينْ، وِيلاَ يْزَنْدو لُو قِدَه فْغَلْ، التّانِيَهْ كَثْرَهْ لَوْلاَدْ، حِيتْ كَانْتْسَمَّى دَرْتْ الخِيرْ فَالْمُكَارِي لاَ خَدَّمْتُو وَعَيَّشْتُو هُوَ وْلْعِيَالْ، وْتَاهُوَ تَيْدِيرْ مَنْ نَيْتُو، حِيثْ مْرْبُوكْ وْخَايَفْ يْفَزَّقْ بْلاَصْتُو. المَرْ وكْ يْتَمْشَّا وْغِيرْ بَلْخُوفْ والمَصْلِحَةْ. . . الخ».

(على لسان بوطربوش **بوغابة** ـ ص ٣٣ ـ من الكتيب الموزع على هامش العرض).

إن أول ملمح (قد) ننطلق منه لتحديد طبيعة الملفوظ من خلال هذا المقطع هو الملمح «اللغوي» ونستطيع القول منذ البداية بأن الحد الأدنى لتصوّر هذه الطبيعة هو تصوّر درجة الانزياح التي تشخصها نبرة «القول» بالنسبة إلى مرجعية اللغة العربية (الشعبية) الدارجة، وتجعلها ـ الملفوظ والقول ـ ينتميان إلى سابق محدّد هو لغة الشاوية باعتبار اللكنة والسجل المعجمي والملكة النحوية. وهي المكونات المحايثة التي تجعل شخصية بوطربوش تشخص حالة انتماءٍ إلى وسط «لغوي» (لسني وأتنوغرافي) يختلف عن أوساط أخرى، تؤكّد ذلك جملة من المشخصات منها القاموس المستعمل (خدمتو مكرفة، واحد معنكر، عينيه طاجّين، يكون نفخه، ملهوط، ضارب الدنيا تزغرط). ولا يقف الأمر عند هذا الحد من حضور «المتكلم» في ملفوظه لغوياً من حيث الانتماء والهوية، بل إن هذا «الحضور» ذاته يعكس درجة تعبير الشخصية عن وعيها بذاتها، ووعيها بالآخر من خلال «أقوالها». وهو التعبير الذي يعكس أيضاً رؤية هذه الشخصية إلى العالم المحيط بها، ولا أدل على ذلك من «أحكامها» و «آدائها» أو «وجهات نظرها» على الأقل من خلال منطقها الصوري: فإذا كان مُكارٍ ما يرتدي ثياباً جديدة ونظيفة، فهو شخص يتهاون في عمله، وإذا كان يتكبّر فهو شخص لن يعمل لعجرفته، وإذا كان شيخاً كبير السن، فهو غير مهيأ للعمل، وإذا كان ضخم الجثة، فلن يستجيب لفلاحة الأرض، وهكذا. وكلها أحكام قيمة نابعة من طبيعة انتماء شخصية بوطربوش إلى وسط بدوي ـ نعم ـ، ونابعة في نفس الوقت من «تجربة» و «خبرة» يتحكمان في استعداد هذه الأحكام والآراء، على أن الأمر يتعلق مع هذا وذلك برؤية قوامها معادلة الملاك والاجراء من عمال الأرض الذين تتباين أوضاعهم وصفاتهم. ومن ثم نكون إزاء «ملفوظ» ـ كما يجسّد ذلك المقطع الذي اخترناه للاستئناس والتمثيل ـ مضاعف تمتزج فيه حالتان من القول: حالة تعكس الانتماء إلى الوسط (إلى العالم). وحالة تعكس الحكم على هذا الوسط (هذا العالم). وكلتاهما حالتان مذوّبتان داخل نبرة مهجّنة هي نبرة «المعرفة». وهي المعرفة التي تجعل شخصية بوطربوش شخصية واعية بذاتها وبذوات الآخرين، غير أن هذا لا يحول دون إمكان الحكم على هذه الشخصية بأنها شخصية مونولوجية لا تتجاوز وعيها الذاتي بنفسها وبذات الآخرين، لأنها تظل شخصية منغلقة في وعيها بالعالم رغم انفتاحها اللّغوي (المعرفي). وبالتالي فان «الصوت اللغوي المنفرد» إيديولوجياً هو الذي يطغى ويستبدّ بنبرة «الملفوظ» (القول)، ونبرة «الخطاب». وتؤكد هذه الملحوظة مقاطع أخرى من نفس المقطع المذكور، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالحكم على شخصية المكاري بطريقة نهائية لا مردّ فيها للنسبية والإطلاق. تقول شخصية بوطربوش: «ثلاثة أشياء لا تُرَدُّ في شخصية المكاري: الأولى أن تكون يداه صلبتين [. . .] الثانية كثرة العيال [. . .] والثالثة أينما وجّهته ليعمل، فانه يشفي الغليل [. . .] (نفسه، الترجمة من عندي).

٣ . ٥ . هكذا يتضح لدينا أن نظرية الملفوظ بإمكانها ـ عندما يتعلّق الأمر بـ «قراءة» النص (العرض) المسرحي ـ أن تساعدنا على تفكيك خلفية الخطاب المسرحي من منظور تداولي، ومن حيث هو خطاب متراكب الأنظمة، يسري فيه (وعليه) ما يسري في الخطابات الأخرى من تمفصل بين تلفظين: تلفظ لغوي أدبي يرتبط بذاتية المؤلف وذاتية شخصياته التي ينحتها، وتلفظ «إيديولوجي» يعكس المقصدية الواعية اللاواعية بالعالم والواقع والمجتمع من خلال درجة استيعاب هذه العناصر والانشداد إليها.

إن الملفوظ المسرحي ـ قياساً على نظيره الملفوظ الروائي مثلاً ـ يحاور الملفوظات القائمة معه في المجتمع (من خلال النص / العرض المسرحي) كملفوظ موجّه من قِبَلِ الذات الواعية إلى ذاتها وإلى ذات الآخرين مع الاحتفاظ في نفس الوقت بلحظة انفتاح / انغلاق مستديمة على «ملفوظات» خارج النص. وهي الملفوظات التي تحاور بدورها كل الأنظمة الثقافية والإيديولوجية والمعرفية والجمالية المتناثرة في المجتمع، وغيرها من الأنظمة الرمزية، غير أن هذا لا يمنع من القول بأن «لغة» المسرح ـ وهي تتراوح بين التذويت والتوضيع ـ (قد) لا تنجو من حالتها «المونولوجية» عندما تنغلق على ذاتها، ولا تنظر إلى العالم نظرة تعددية من شأنها أن تجعل الملفوظ ذَرّياً لا كُلّيانيّاً يوفّر لها إدراك منطق الشيء ونقيضه، أو ما قد نسميه بلغة الفلاسفة «هوية الضِّدّ» مقابل «هوية الأنا». ومن الأمثلة التي نعتبرها نموذجية في هذا السياق تجربة المسرح الفردي بالمغرب التي يعتبر الممثل والمخرج والكاتب عبد الحق الزروالي أكثر نماذجها تمثيلية وتمثيلاً (Représentativité) من حيث التراكم والاستمرار اللذين يتجاوزان إلى الآن حدود ستّ عشرة سنة. ويمكن المراهنة على عرضه «برج النّور» للكشف عن مدى توزع ملفوظ النص المسرحي ولغته بين الحوارية والمونولوجية، وغلبة السّمة الثانية على الأولى.

٣ . ٦ . إن مسرحيّة **برج النّور** كما كتبها وشخّصها صاحبها تحتكم في خلفيتها ومرجعها الثقافي إلى فضاء مدينة فاس «لغوياً»، ورغم أن الشخصيات التي يحاورها (يتحاور معها) المؤلف شخصيات متعدّدة، فإنها تَؤُولُ كلها إلى ذات متلفظة واحدة، هي ذات المؤلف من منظور أوتوبيوغرافي غالباً، «ثقافي» أحياناً. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى إسقاط الوعي الذاتي للمؤلف في تصوّر «اللغة» وتصوّر الشخصيات التي «تنطق» بها، كما يعود إلى الوعي المسبق في تصوّر هذه الشخصيات ونحتها وتحريكها إلى حدّ إلغاء «كلامها» الممكن من منظور مرجعي، وإثبات «كلام» المؤلف في النظر إليها. ولا نقصد باللّغة هنا الجانب التركيبي أو الأسلوبي فقط، وإنما نقصد اللغة كشحنة معرفية ونبرة إيديولوجية من شأنها أن يبثرا الشخصية (الشخصيات) المستحضرة ويجعلاها تتحرك في فضاء (عالم) يخلّصها من بعدها الأحادي في التلفظ والتعبير ويخلع عليها صفة التعدّد والحوارية كما تؤكدُ ذلك أبحاث ودراسات م. باختين عندما تجعل الملفوظ أساساً في تصوّر العالم والواقع والمجتمع. وما أثبتناه بصدد نص (عرض) **برج النّور** يمكن أن ينسحب على نصوص (عروض) أخرى لعبد الحق الزروالي مثل **عكاز الطريق** و **جنائزية الأعراس**. وهي النصوص (العروض) التي تظل مشدودة إلى بعد مونولوجي قِوَامُهُ استبداد «صوت» المؤلف بأصوات شخصياته، وعدم منحها قدرة الكلام (التلفظ) للتعبير عن ذاتها. بل إن السّمة الغالبة على مجموع كتابة الزروالي المسرحية هي سمة التعامل مع لغة شَجِيَّةٍ معجمياً ومن حيث النبرة الإيديولوجية إلى حدّ السقوط في انغلاق هذه اللغة على ذاتها، وعودتها باستمرار إلى الواجهة. وما قد يقال عن تجربة ع. الزروالي يمكن افتراضه بالنسبة إلى تجارب أخرى معاصرة في المسرح المغربي مع مراعاة الخصوصية والنوعية في التعامل مع «اللغة» سواء على مستوى «الأسلبة» (La stylisation) والبارودية (والمحاكاة بشكل عام)، أو على مستوى استحضار العالم والرؤية. ومن ذلك ما تعكسه تجربة محمد مسكين في **مهرجان المهابيل** التي تحتفظ باللغة الإيديولوجية كما هي دون بحثٍ عن ممكنات النفي والصراع داخل معجم اللغة ذاته.

٤ ـ شعرية المسرح وجمالية التلقي:

٤ . ١ . هناك أكثر من مؤشر يدل على ضرورة ربط مشروع قراءة المسرح عموماً، والمسرح العربي خصوصاً، بمشروع إقامة نظرية جمالية لتلقي العرض المسرحي. وحتى إذا كانت جمالية التلقي لم تطوّر بعد تصوّراً نهائياً لذلك، فإنه من الممكن المراهنة على جملة اقتراحاتها، وتحويل ذلك لصالح العرض المسرحي. ولعل أبرز عامل قد يعين على تذويب عناصر المماثلة بين تلقي النص الأدبي وتلقيم العرض المسرحي عامل التعدّد الذي أشرنا إليه في البداية: تعدد القراءة وتعدد مستويات التأشير والتسنين (La codification) داخل «لغة» المسرح، على أن هذا التعدد رهن بتصور تراكب أنظمة الخطاب (العرض) المسرحي، وتصوّر موقف الجمهور المسرحي في اقتبال الفرجة من حيث الذوق الذاتي والجمعي، ومن حيث الموقف النفسي والثقافي لهذا الجمهور قبل العرض وأثناءه وبعده ولا يفوتنا هنا أن نذكّر بشعرية أرسطو التي اعتبرت معيار التطهير ـ كرد فعل انفعالي تجاوبي ـ مقياساً للوظيفة الجمالية في التعامل مع العرض المسرحي. وتستدعي الضرورة إضافة الأبعاد الأخرى إلى هذه الوظيفة، وهي أبعاد تجربة «استهلاك» المسرح من منظور مجتمعي يقترن في أساسه بذاتية المشاهد وقيمه الفكرية والروحية والفنية. ويستدعي مثل هذا المنظور القيام بدراسة (دراسات) خاصة لعينات محدّدة لهذا المشاهد لتحديد أفق انتظاره ومرجعياته الثقافية التي توفر له حوافز قبول / رفض تجارب مسرحية حسب «الذوق» و «الموسوعية» و «الأطر الجمالية»، الموروثة والمكتسبة على السواء. ولكي نقدّم تشخيصاً لهذا الإمكان نقترح العودة إلى مرحلة تأسيسيّة في توفير هذا الأفق الانتظاري من خلال نموذج المسرح النهضوي

العربي الذي ـ كما يبدو من خلال نماذجه ـ كان يتضمن لحظة انبثاقه جملة من الأطر الجمالية الدالة على النقلة النوعية التي عرفها المجتمع العربي. وفي مقدمتها التراث الكلاسيكي سواءٌ منه التراث الغربي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، أو التراث العربي الذي يعود إلى قرون سالفة كما نعلم، وكما كشفت عن ذلك تجارب رواد المسرح العربي التعليمي والاجتماعي والديني والأخلاقي والتاريخي، والتي لم يشذ عنها مسرح شوقي الشعري بعد ذلك.

٢.٤. إن المسرح العربي كما تشخّصُ ذلك نماذج نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان محكوماً بالتوزع بين تأجيل مشروعه كمسرح عربي الهوية، وبين الاسترفاد من سيرورة السياق الثقافي الجمالي الذي عُرف لدى الغرب. وهكذا لم ينج من إلزام كُتّابه بضروره السّير في السّبل الذي فرضها الخطاب السلفي الإصلاحي على مستوى اختيار الموضوعات والشخوص والفضاءات والأحداث والتعاليم، والعودة من خلالها إلى استنطاق التاريخ الحدثي والأسطورة الثقافية كنصوص موازية لهذا الخطاب. ولعلّ السبب الأساسي في قيام مثل هذا الأفق هو أفق انتظار الفرد العربي الذي كان متوزعاً بدوره بين رفض المسرح كممارسة ثقافية «مستوردة»، وبين قبوله كأداة تعين على ترسيخ الوعي بالذات الحاضرة / الغائبة مقابل ذات الغرب. ولذلك نجد أن خطاب المسرح النهضوي العربي خطاب محكوم بوفاء المشاهد العربي لمنظومة من القيم الفكرية والمبادىء الإيديولوجية والأطر الجمالية التي فرضتها النقلة النوعية التي سبقت الإشارة إليها قبل قليل. ونعني بالنقلة النوعية أساساً رهان المجتمع العربي حينئذ على مشروع التحديث ثم مشروع الحداثة بعد ذلك، وإن ظل هذا الرهان في عمقه مشدوداً إلى شعارات «البعث» و«الانبعاث» و«الإحياء»، وكلّها مفاهيم، كما يبدو، مسكونة بهاجس الولاء لأواليات الفكر التقليدي القديم: إن الأمر يتعلّق بخطاب مضاعف ومتلبّس يخفي في ثناياه ـ رغم أفق التغيير على مستوى الفكر والثقافة والإبداع نسبياً ـ أفق انتظار أساسه الاقتناع بأن الماضي أفضل من الحاضر على مستوى الأطر الإيديولوجية، والوفاء ضمنياً لأشكال الممارسة الجمالية الموروثة، كما عكس ذلك شعر البارودي وشوقي ونثر مصطفى لطفي المنفلوطي مثلاً قبل ظهور المدارس والاتجاهات اللاحقة. ولا يشذ الخطاب المسرحي عن هذه القاعدة، فقد وجد كُتّابه أنفسهم محاصرين بهذه الأطر الجمالية على غرار رواد الخطاب الروائي في مرحلة الاقتباس والتأهيل، وفي مقدمتها ـ دائماً ـ التراث الثقافي والديني، والتاريخ السياسي العربي الاسلامي، والأسطورة القديمة. غير أن هذا لم يمنع الخطاب المسرحي مثلاً من الانفتاح على المجتمع من خلال الخطاب التعليمي والتهذيبي الذي نستطيع اعتباره أحد مؤشرات أفق الانتظار العام الذي طبع حساسية المتلقّي العربي، وجعله تحت رحمة تصوّر تقليدي، ليس للمسرح فقط، وإنما للأدب عامة، سواء كأشكال أو كمنظومة جمالية رمزية. وهو التصوّر الذي جعل عملية تلقّي المسرح العربي ـ على غرار الشعر والرواية والقصة في مرحلة النهضة وبعدها قليلاً ـ تظلّ مشدودة إلى «الماضي الثقافي» من حيث معاييرُ الاختيار والرفض والقبول كعمليات ذوقية؛ وكردود فعل جمالية تجاه ما كان يُكتَب ويُعرَض مسرحياً، ولا أدل على ذلك من تجربة توفيق الحكيم في المرحلة الأولى من تجربته في التأليف والكتابة المسرحيين.

٣.٤. إن تجربة توفيق الحكيم كنموذج يشخصُ «نهضة» المسرح العربي (قد) وجدت نفسها مطالبة بالوفاء لقناعات ترسيخ الممارسة المسرحية وتقريبها من أطر الثقافة العربية الإسلامية جمالياً. ومن ثم فقد غلب عليها طابع التناص بشتى تمفصلاته مع نصوص هذه الثقافة على مستوى المضامين والموضوعات والشخوص. ويعود السبب في ذلك إلى نموذج القارىء (المتلقي والمشاهد في نفس الآن) الذي لم يكن قد تحرر بعدُ من «نظام المرجعيات» الذي كان يجعل كل نص (عرض) مسرحي لا يكتسب فعاليته وجدواه ووظائفه الجمالية إلا من خلال انتمائه لهذه الثقافة أو عدم انتمائه. ومن ثم أيضاً تكون شعرية مسرح الحكيم غير ممكنة ـ خاصة في مرحلتها الأولى ـ إلا من خلال رصد مختلف التحولات التي طبعت سيرورة تطور المسرح العربي، وعلاقته بالمتلقي العربي. وهي العملية التي يقتضي التحليل فيها اللجوء إلى كل ممكنات نظرية الأدب (نظرية المسرح) لتفسير كل شروط «قراءة» المتن المسرحي، أولاً على مستوى التاريخ الأدبي في تقاطعه مع الشعرية التاريخية والشعرية البنيوية، وعلى مستوى سوسيولوجية الأدب ـ ثانياً ـ لرصد جدلية الكتابة (الإبداع) والتلقّي.

* * *

تنبيه: استفدنا في هذه المقالة من جملة مراجع أساسية ذكرنا بعضها أثناء التحليل. ونكتفي هنا بالتأشير عليها بالتفصيل مع مراعاة تسلسل ورودها أثناء العرض الذي قدمناه:

Laffont (R.), Gardés - Madray (F.), **Introduction à l'analyse textuelle** Paris 76, Larousse, Université.

Eco (U.), **L'oeuvre ouverte,** Paris 65, Seuil - Points n° 107.

Barthes (R.), **S/Z,** Paris 70, Seuil - Points n° 70.

Margescu (M.) **Concepte de la littérarité,** Paris - London - The Hagne, 74, Mouton.

Todorov (T.) **Thèorie de la littérature,** Paris 65, Seuil - Poètique.

Bakhtine (M.), **Poètique de Dostoïveski»,** Paris 70, Seuil - Poétique.

Bakhline (M.), **Esthétique et Théorie du roman»,** Paris 78, Gallimard, n.r.f.

Mainguenau (D.), **Elèments de linguistique pour le texte littéraire ,** Paris 86, Bordas.

(*) المينيبي: نسبة إلى Minepe de Gadare (مينيبْ دوغَدارْ). والمقصود بها جنس أدبي يقوم على الهجاء الساخر في القرن الأول قبل الميلاد. ومن ميزاتها اعتماد الحوار، وحرية اختيار الموضوعات الفلسفية، والتحولات في المواقف والأحداث، وتواجه المتناقضات الخ.. (انظر للتوسع أكثر كتاب **شعرية دوستويفسكي** (بالفرنسية). م.م.).