مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2709-0302 (online)
ISSN: 2617-5908 (print)

آليات تشكل الآيديولوجيا في النصوص المسرحية المؤلفة والمعرّبة والمترجمة(*)

فهد محمد صالح الزهراني
باحث في الأدب كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الملك عبد العزيز بجدة المملكة العربية السعودية
البريد الإلكتروني: falzahrani0678@stu.kau.edu.sa

*) تاريخ تسليم البحث 18/11/2025 تاريخ قبوله للنشر 26/1/2026
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

آليات تشكل الآيديولوجيا في النصوص المسرحية المؤلفة والمعرّبة والمترجمة

فهد محمد صالح الزهراني
باحث في الأدب كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الملك عبد العزيز بجدة المملكة العربية السعودية

الملخص

تناول البحث آليات تشكل الخطاب الآيديولوجي في النص المسرحي المؤلف، والمعرّب، والمترجم، وتبرز المشكلة الرئيسة في توظيف الفن المسرحي بوصفه قالبًا أدبيًا؛ لتمرير أغراض ثقافية مضمرة، يتعالق بعضها مع آيديولوجيات منتجيه؛ وهو ما يستدعي الكشف عن آليات تشكلها في حدود بنية المسرحية ومضامينها، وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي مستفيدًا من تحليل الخطاب والدراسة الثقافية، مع توظيف المقاربة النسقية والسياقية في قراءة المسرحية، بالإشارة إلى نماذج مشابهة من النصوص المؤلَّفة والمترجمة والمعرَّبة في المسرح العربي.

خلُص البحث إلى أن الآيديولوجيا يمكن أن تتشكل في النص المسرحي عن طريق آليات عدة، منها في التأليف: عن طريق ظاهرة الالتزام من جهة، أو توظيف حمولات ثقافية مؤدلجة متوارية خلف أنساقه من جهة أخرى، أو بالنقل من لغة إلى العربية من خلال التعريب بواسطة إستراتيجيات الترجمة التوطينية التي تتصرف – استبدالًا وإضافةً وحذفًا– في مضامين النص الثقافية، أو الترجمة التغريبية التي تبقيه على مكوناته الأصيلة دون تصرف؛ لكنها –في الوقت نفسه– تدعم توجه مترجمها من خلال معالجتها لموضوعات مشابهة لفكرته الآيديولوجية، وجاء البحث لغرض الكشف عن الآليات التي يمكن من خلالها تحديد مواطن الآيديولوجيا في النصوص المسرحية المتقاطعة سياقيًا مع أفكار مؤلفيها، أو معربيها، او مترجميها، لذا يوصي باستعمال تلك الآليات لفحص وتنقيح المسرحيات العربية – على وجه الخصوص– من الخطابات المؤدلجة؛ ليبقى النص المسرحي في حيز الأدبية بعيدًا عن الغرق في الآيديولوجيات.

الكلمات المفتاحية: المسرح العربي، الترجمة، التعريب، التوطين، التغريب.

Mechanisms of ideology formation in original, Arabization, and translated theatrical texts

Fahd Mohammed Saleh Al-Zahrani
PhD researcher in literature
Faculty of Arts and Humanities، King Abdulaziz University
Jeddah، Saudi Arabia

Abstract

The research addressed the mechanisms that shape ideological discourse in theatrical texts، whether original، adapted، or translated. The main problem lies in the use of theater as a literary form to convey hidden cultural messages، some of which are related to the ideologies of its producers. This requires revealing the mechanisms that shape it within the structure and content of the play. The research relied on a descriptive approach، drawing on discourse analysis and cultural studies، while employing a systematic and contextual approach to reading the play، with reference to similar examples of original، translated، and adapted texts in Arab theater.

The research concluded that ideology can be formed in the theatrical text through several mechanisms. Among them، in writing: through the phenomenon of commitment on the one hand، or the use of cultural connotations hidden behind its patterns on the other. Or by transferring from one language to Arabic through Arabization using localization translation strategies that act-by replacing، adding، and deleting-on the cultural content of the text. Or through Westernization، which preserves the original components without alteration but at the same time supports the translator's orientation by addressing topics similar to his ideological ideas. The research aims to reveal the mechanisms through which the ideological elements in theatrical texts can be identified، which intersect contextually with the ideas of their authors، adapters، or translators. Therefore، it is recommended that these mechanisms be used to examine and revise Arabic plays، in particular، for ideological discourse، so that the theatrical text remains in the realm of literature and does not drown in ideology.

Keywords: Arab theater, translation, Arabization, localization, Westernization.

مقدمة البحث:

يُعدّ المسرح واحدًا من الفنون الأدبية التي يمكن أن تتجاوز بعدها الجمالي؛ لتغدو خطابًا ثقافيًا وفكريًا قادرًا على حمل رؤى ومواقف تتصل بالسياقات الدينية والاجتماعية والسياسية التي أُنتج فيها، وعلى الرغم من تنوّع أشكاله واتجاهاته الفنية؛ إلا أنه قد يتضمن حمولات آيديولوجية تتجلى بصورة مباشرة أو مضمرة، سواءً في التأليف، أو التعريب، أو الترجمة، ومن هنا تبرز الأهمية إلى دراسة الخطاب المؤدلج في النص المسرحي؛ للكشف عن آليات تشكّله، ومواطن حضوره، وعلاقته بالقيمة الفنية والجمالية.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث الرئيسة في إمكانية توظيف الأدب –الأدب المسرحي بشكل خاص– ليغدو بوتقة منصهرة فيها آيديولوجيات منتجيه؛ إذ يمكنها أن تعبر من خلال مواربة كتّابه متسللة وراء جماليات النص المؤلف، أو المعرب، أو المترجم التي يصعب على غير الناقد الحذق اكتشاف مواطن الأدلجة فيها، المتشكلة بواسطة آليات الكتابة الإبداعية.

أسئلة البحث:

يحاول البحث بمنهجه وأدواته، وعيناته حل الإشكالية البحثية بالإجابة عن سؤاله الرئيس: ما أبرز آليات تشكّل الخطاب الآيديولوجي في النصوص المسرحية؟ وتحت ذلك تتفرع أسئلة فرعية وهي:

ما مفهوم الخطاب والآيديولوجيا في حدود البحث؟

١– كيف يمكن لظاهرة الالتزام أن تغدو أداة آيديولوجية؟

٢– كيف توظف إستراتيجيات التوطين والتغريب في الترجمة لإنتاج الخطاب المؤدلج؟

أهداف البحث:

١– تحديد مفهوم الخطاب والآيديولوجيا في النص المسرحي.

٢– الكشف عن آليات تشكّل الخطاب في النصوص المؤلَّفة والمترجمة والمعرَّبة.

٣– التمييز بين ظاهرتي الالتزام الفني والأدلجة الفكرية.

٤– التعرف على تشكل الآيديولوجيا بواسطة إستراتيجيات الترجمة التوطينية، والتغريبية وتحديد مفاهيمها.

أهمية البحث:

تبرز أهمية البحث في إسهامه لتعميق التحليل النقدي للأدب المسرحي بوصفه خطابًا ثقافيًا يمكن أن يحمل أنساقًا مضمرة يصعب الكشف عن آيديولوجياتها بسهولة؛ لغرض الوقوف على بعض الآليات التي يمكن أن تساعد الناقد، أو توسع آفاقه النقدية للاستفادة منها في تحليل الخطاب الآيديولوجي في النص المسرحي؛ بشكل

خاص منه المعرب والمترجم الذي قد يشتغل المتلقي بشكله منصرفًا عن أغراضه المضمرة، وكذلك الحال مع النص المؤلَّف الذي قد يُشحن برؤى آيديولوجية متقاطعة مع التوجه الفكري العام لكتابه.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي مستفيدًا من أدوات تحليل الخطاب والدراسة الثقافية، مع توظيف المقاربة السياقية والنسقية في تحليل النصوص المسرحية، وربطها بالسياقات الفكرية والثقافية التي أسهمت في إنتاجها.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: دراسة الخطاب الآيديولوجي في النص المسرحي.

الحدود المنهجية: التحليل النصي والسياقي.

تمهيد:

ظل المسرح منذ نشأته حاضنًا لأفكار ورؤى ومعتقدات فردية وجماعية؛ تختلف باختلاف أغراض أصحابها واتجاهاتهم؛ وإن تنوعت موضوعاته – بشكل ظاهر – بين كوميدية أو تراجيدية؛ إلا أنها قد لا تعكس مضامينه المضمرة؛ إذ قد تتضمن حمولات ثقافية ذات توجه إيجابي أو سلبي متكئة على مرجعيات فلسفية وآيديولوجية يشار منها –على سبيل المثال – إلى الدينية التي تعالقت معه منذ نشأته لدى اليونانيين بخاصة، مثل المدائح والأناشيد التي كان يتغنى بها الممثلون في أعياد آلهتهم (إله المسرح)، بالإضافة إلى موضوعات أخرى(١)، وفي سياق متصل إبان العصور الوسطى –في أوروبا– بات المسرح تحت أدلجة الكنيسة التي هيمنت – آنذاك – على سلوك المجتمع الغربي بعامة والمسرح بخاصة؛ حتى غدا رجال الدين الممثلين المسرحيين في مناسباتهم الدينية(٢).

وعلى الرغم من كون المسرح فنًا إنسانيًا مستقلًا، له خصائصه الفنية والجمالية التي تتجسد دراميًا؛ لتعبر عن سرد حكائي أمام نظر الجمهور، إلا أنه يمكنه استيعاب فنون أخرى: كالشعر، والرسم، والنحت، والموسيقى، والغناء، والرقص، والعروض الحركية، والبصرية، وخيال الظل، إلى غير ذلك مما منحه اهتمامًا لافتًا لدى المتلقين النخبويين والشعبويين على حد سواء؛ في عرض يمتع الجمهور ويجذبهم، ويثير ما يلامس عاطفتهم من جهة، ويحفز عقولهم من أخرى؛ لكنه بشكل أو بآخر يمكن توظيفه لتوجيه سلوك مشاهديه عن طريق خطاب ظاهر أو مضمر، يفضي بدوره إلى إمكانية تعالق موضوعاته مع آيديولوجيات كتابه أو مخرجيه أو ممثليه؛ ليصبح أداة مؤدلجة لبناء أفكار جديدة، أو تعزيز سابقة، أو تقويضها.

(١) ينظر: محمد غنيمي هلال، *الأدب المقارن*، ط٩، نهضة مصر للنشر والتوزيع: القاهرة، (٢٠٠٨م)، ١٣٥.

(٢) ينظر: كمال عيد، *سينوغرافيا المسرح عبر العصور*، الدار الثقافية للنشر: القاهرة، (١٩٩٨م)، ٤٠–٤٣.

ويلاحظ أن في تاريخ الثقافة العربية والإسلامية – على وجه الخصوص – بعض من تعامل مع الفنون بشيء من الحذر؛ مثل الرسم، والنحت، والموسيقى، وغيرها، ومن ذلك – على سبيل المثال – موقف الإسلام من سجع الكهان؛ إذ أدى ذلك إلى ضموره شيئًا فشيئًا؛ نظرًا لارتباطه بالدجل والسحر وعلم الغيب بوصفها سلوكيات شركية تتنافى مع العقيدة الإسلامية، وموقف آخر من الشعر، وإن بدا مرتبكًا؛ إلا أنه أصبح – أخيرًا – الفن الذي تطمئن له النفوس؛ إذ يمكن للشاعر التعبير عن نوازع نفسه، وخلجاتها ورؤاها الفكرية[١]، فضلًا عن كونه من الفنون القديمة التي اهتمت بها العرب لفترات زمنية طويلة؛ حتى غدا جزءًا من ثقافاتها، بالإضافة إلى قدرته على استيعاب الأحداث التاريخية، ومكونات البيئة، وتوظيفها في الشعر بوصفه فنًا من جهة، ووثيقة من أخرى، ليغدو الفن الذي يمكن أن يستعاض به عن غيره من الفنون بشكل خاص منها المسرح.

وللنظر في آيديولوجيا المسرح – تحديدًا في السعودية – يمكن الوقوف أولًا على جذوره في الحضارة العربية التي يلاحظ مجيئها متأخرة عن غيرها؛ إذ يمكن عزو ذلك إلى أسباب آيديولوجية، منها دينية ارتبطت به منذ نشأته لدى الحضارات القديمة منها اليونانية، والرومانية، ومصر القديمة من خلال غلبة موضوعاته لشعائر عقدية تتعارض مع عقيدة الإسلام، مثل تعدد الآلهة، وعبادة الأوثان[٢] مما جعل العرب تشتغل على ثقافاتها، وعلومها، وفنونها، وفلسفاتها ترجمة ونقلًا؛ إلا المسرح لم تهتم به؛ لعدم الاطمئنان له دينيًا، ثم اجتماعيًا – وإن بدا متفاوتًا – تجلى في اختلاط شخصيات الممثلين رجالًا ونساءً، فضلًا عن ظهور المرأة على خشبة المسرح أمام الجماهير[٣].

وفي رأي مغاير لدى بعض الدراسات العربية، ظهرت آراء معاصرة ترى إن العرب عرفت أشكالًا مختلفة من المسرح لقرون طويلة بخاصة في العصر العباسي، منها: خيال الظل الذي يأتي في سياق الهزل والسخرية والإضحاك، بالإضافة إلى سرد القصص والحكايات، والعروض، والألعاب، والمسليات، والموسيقى، والرقص التي أدخلها المتوكل إلى البلاط العباسي؛ حتى حولت قصور الخلفاء مكانًا للتجمع على حد وصف بعضهم[٤]؛ لكن ثمة رأيًا يخالف ذلك، ويؤكد إن تلك الأشكال ليست من المسرح في شيء، ولا يمكن تصنيفها تحت جنس الأدب بعامة، فالمسرح –حسب وصفه– ليس من الفنون العربية التقليدية، ولم تشتغل عليه العرب كالفنون الأدبية الأخرى كالشعر ونحوه، أما ظهور بعض الفنون الشعبية التي تشبه المسرح، مثل: خيال الظل، فلا يعرف منشؤه، وإن أشار بعضهم أن جذوره تعزا إلى الحضارة الصينية القديمة، ومع ذلك، من الصعوبة بمكان الجزم إنه تطوَّر فأصبح فنًا مسرحيًا كما هو الحال اليوم[٥]، وكذلك الحال في الرقص، والموسيقى، والألعاب، وغيرها.

(١) ينظر: *الموسوعة العربية العالمية*، ج٢٣، ط٢، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع: الرياض، (١٩٩٩م)، ٢٣٢.

(٢) ينظر: *المرجع السابق*، ٢٣٢.

(٣) ينظر: محمد مندور، *المسرح*، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠٢٢م)، ٢٧.

(٤) علي الراعي، *المسرح في الوطن العربي*، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون: الكويت، (١٩٩٩م)، ٣٣.

(٥) ينظر: مندور، *المسرح*، مرجع سابق، ٤٠.

وبالنظر إلى مفهوم المسرح بوصفه أشكالًا من الكتابة الإبداعية الفنية، التي تهدف إلى صياغة المتخيَّل من النص الإبداعي في قالبٍ حواري أدائي؛ يرتكز على عناصر بنائية تتشابه مع الرواية والقصة[١]، إذ يرى باحثون أن ولادته – عربيًا – جاءت على يد مارون النقاش (ت١٨٥٥م)، تحديدًا عام (١٨٤٨م) في بيروت؛ إذ قدم فيها مسرحية (البخيل) المترجمة عن موليير[٢]، ويذهب البحث إلى هذا الرأي الذي تبنته دراسات عدة بخاصة المعاصرة منها؛ إذ يلاحظ أن المسرح –بمفهومه المعاصر– لم يكن موروثًا ثقافيًا عربيًا، فقبل منتصف القرن التاسع عشر لم يكن له وجود عند العرب، على الرغم من امتداد حضارتهم – بخاصة منذ ظهور الإسلام – فوق ما يربو على أربعة عشر قرنًا، وفي توسع ممتد على قارات العالم القديم، في وقت انفتحت فيه مع الآخر، مستوعبة ثقافاته المختلفة؛ إلا المسرح لم تأبه به، ليس جهلًا؛ وإنما لعدم محبته، أو الرغبة فيه[٣].

إن العرض الموجز للمسرح العربي بخاصة، جاء لغرض الوقوف على وجود إشكال في تأخر حضوره من جهة، وتحديد جذوره الأولى من أخرى، وفي سياق متصل مكانيًا، تبرز – أيضًا – الإشكالية نفسها في المسرح السعودي على وجه الخصوص، ويظهر ذلك من تباين في بعض الآراء؛ إذ يرى باحثون أن ولادته الأولى كانت مع حسين عبدالله سراج (ت٢٠٠٧م) في مسرحيته الشعرية (الظالم نفسه) (١٩٣٢م)[٤]، بينما آخرون يرونه مع محاولة تأسيس مسرح سعودي مستقل عام (١٩٦٠م) على يد أحمد السباعي (ت١٩٨٤م)، وثالث يحدد الانطلاقة الحقيقية مع إبراهيم الحمدان (ت٢٠٠٦م) الذي أعد – تعريبًا – وأخرج – تمثيلًا – مسرحية (طبيب بالمشعاب) (١٩٧٤م) عن (الطبيب رغم أنفه) لموليير، وإن سبقته تجارب مسرحية[٥]، وعلى الرغم من تفاوت الفترات الزمنية التي كانت محل الاختلاف حول نشأته، إلا أن أسبابًا أدت إلى ذلك، أبرزها ندرة وصعوبة الوصول إلى المراجع آنذاك[٦]، بالإضافة إلى عدم تحديد بعضهم لمسار مسرحي واحد، ثم تتبعه تاريخيًا؛ إذ يُخلط – في التحقيب – بين المسرحية لدى الأدباء كتابة، ولدى المخرجين والمعدين تمثيلًا.

وفيما يتعلق بتلك الآراء الثلاثة، يمكن مقاربتها بوضعها تحت اتجاهين، الأول: النصوص المسرحية لدى الأدباء؛ إذ يشير بعض النقاد الذين تناولوا المسرح العربي تحديدًا لدى توفيق الحكيم، أنه كان يذهب إلى كتابة المسرحية باعتبارها لونًا من ألوان الأدب، كُتبت لتُقرأ[٧]، ويمكن ملاحظة ذلك في نصوص سراج بوصفها مسرحًا

(١) ينظر: ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، *المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، (١٩٩٧م)، ٤٢٢.

(٢) ينظر: سيد علي إسماعيل، *تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر* (يورك هاوس: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦م)، ٢١.

(٣) ينظر: فرحان بلبل، *مراجعات في المسرح العربي*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٧٥.

(٤) علي السعيد، المسرح السعودي دراسة نقدية، *مجلة التوباد*، (١٩٩٢م)، ١٥-١٦.

(٥) ينظر: محمد جلاء إدريس، *الأدب السعودي الحديث*، مكتبة الرشد: بيروت، (٢٠٠٦م)، ٣٤٨-٣٤٩.

(٦) ياسر مدخلي، *أزمة المسرح السعودي*، دار ناشري للنشر الإلكتروني: (٢٠٠٧م)، ٨٢.

(٧) محمد مندور، *الثقافة وأجهزتها*، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠١٩م)، ٤٢.

شعريًا ونثريًا، والثاني: النصوص التي ألفها المخرجون والمعدون؛ لغرض التمثيل على المسرح؛ ويلاحظ مجيء ذلك عند الحمدان، والسباعي.

ويروم البحث تناول الاتجاه الأول الذي يمثل النصوص المسرحية الأدبية – شعرًا ونثرًا – لدى الرواد السعوديين؛ رغبة في استكناه تعالقها مع الآيديولوجيا، وبالنظر إليها – تاريخيًا – يمكن القول إنها بدأت في منطقة مكة المكرمة لدى حسين عبدالله سراج (١٩١٢–٢٠٠٧م) الذي يُعد رائدًا لها[١] في مسرحيه الظالم نفسه (١٩٣٢م)، كما رصد البحث نشاطًا مسرحيًا لافتًا لدى أدباء المنطقة نفسها ممن تعاصروا معه؛ إذ تنوع إنتاجهم بين التأليف، والترجمة، والتعريب، منهم: أحمد عبدالغفور عطار (١٩١٦–١٩٩١م)، وإبراهيم هاشم فلالي (١٩٠٦– ١٩٧٤م)، وعبدالله عبدالجبار (١٩٢٠–٢٠١٠م)، وعصام خوقير (١٩٢٧–٢٠١٨م)، وحمزة بوقري (١٩٣٢–١٩٨٤م)، ثم جهود لاحقة عند أدباء عدة، وإن كانوا لا يمثلون مرحلة الريادة، منهم: حسن عبدالله القرشي (١٩٣٤–٢٠٠٤م)، وسميرة خاشقجي (١٩٣٥–١٩٨٦م)، عبدالعزيز الصقعبي (١٩٥٨م– حتى الآن)، ورجاء عالم (١٩٥٦م– حتى الآن)، وغيرهم.

ويشار إلى الجذور الأولى للنصوص المسرحية في السعودية إلى (الظالم نفسه) (١٩٣٢م لسراج)، باعتباره أول عمل أدبي مسرحي[٢]، ثم توالت مسرحياته – تباعًا – منها: (جميل بثينة ١٩٤٢م)، و(غرام ولادة ١٩٥٢م)، و(الشوق إليك) (١٩٧٤م)، ومسرحياته الإذاعية الأخرى التي جاءت في مجلدات عدة؛ تقارب العشرين مسرحية[٣]، وفي السياق ذاته؛ تأتي بواكير أخرى لدى عطار منها: (الهجرة ١٩٤٧م)، و(اللجنة ١٩٤٩م)، وترجمةً من الهندية: (الزنابق الحمر ١٩٥١م)[٤]، و(الناسك ١٩٧٩م)، ثم تعريبًا عن الروسية (المفتش ١٩٧٨م)، كما تظهر أعمال مسرحية رصدها البحث لأدباء منطقة مكة منها: (مع الشيطان) (١٩٥١م لإبراهيم هاشم فلالي)، و(الشياطين الخرس ١٩٥٤م)، و(العم سحتوت) (١٩٥٤م لعبد الله عبد الجبار)، و(عمر بن عبد العزيز ١٩٧٧م)، و(المتنبي شاعر العرب) (١٩٧٩م لعبد الله بوقس)، و(رمضان كريم)، و(تسالي الصيام)، و(دكتور الحقنى)، و(حالة مستعصية)، و(عرق الرجال)، و(بنات أبوهم)، و(ليلة الجنة)، و(ذكرى عزيزة)، و(الآنسة حسن أفندي)، و(صح غلط)، و(في الليل لما خلى)[٥]، و(السعد وعد)، و(الدوامة)، و(عيلة أنس)، و(حمار قريتنا لعصام خوقير، و(طبيب الغرام) (١٩٨٠م) المترجمة عن موليير لحمزة بوقري، إلى غير ذلك.

أما المناطق السعودية الأخرى – بخاصة الأحساء والرياض – فقد اطلع البحث على إنتاج مسرحي وفير لدى المخرجين والمعدين في تلك الحقبة بصورة أكبر من الأدباء من خلال ما أظهرته بعض الببليوجرافيات السعودية

(١) السعيد، *المسرح السعودي دراسة نقدية*، مرجع سابق، ١٥–١٦.

(٢) *المرجع السابق*، ١٠٦.

(٣) ينظر: حسين عبدالله سراج، *الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة*، ج٣–١٠، عبدالمقصود محمد خوجة، جدة، (٢٠٠٥م).

(٤) أقدم نص مترجم في المسرح السعودي وفقًا لما اطلع عليه البحث.

(٥) إدريس، *الأدب السعودي الحديث*، مرجع سابق، ٣٥٠.

للمسرح[١]، وإن كان ثمة مسرحيات محدودة لدى بعض الأدباء، تحديدًا في الرياض فترة السبعينيات الميلادية لدى الروائي إبراهيم الناصر (١٩٣٠-٢٠١٣م)، منها: (ربيع العمر)، و(عقاب)، و(ضحية الثأر)، و(متهم) ١٩٦٣م)[٢]، كما أشار بعضهم إلى وجود إنتاج مسرحي في المدينة المنورة مع أدباء عدة، بخاصة في بداية الستينيات، منهم: عبدالعزيز الربيع (١٩٢٧-١٩٨٢م)، وحسن الصيرفي (١٩١٨-٢٠٠٨م)، ومحمد عيد الخطراوي (١٩٣٥-٢٠١٢م)، وعبدالرحمن رفه (١٩١٣-٢٠٠٥م) وغيرهم، لكن يصعب الحصول على أعمالهم المسرحية، سوى مخطوطات محدودة عن طريق المقربين من كتابها[٣]، وربما ذلك ما أدى إلى عدم تموضع مسرح المدينة بالشكل المناسب في التحقيب التاريخي لنشأة المسرح السعودي.

إن من ينظر إلى عتبات عناوين الأعمال المسرحية لدى المسرحيين السعوديين بخاصة الأدباء الرواد، سيلاحظ أنها تتناول موضوعات ذات بعد ديني، أو سياسي، أو اجتماعي، أو أدبي، ونحوه، وليس اللافت في ذلك؛ كون المسرح من الفنون التي تقدم ما يلامس اهتمام المتلقي سواء النخبوي أو الشعبوي منه، وإنما في مدى فرضية تعالق موضوعاتها مع آيديولوجيات مؤلفيها؛ إذ من الصعوبة بمكان الإجابة عن ذلك؛ إلا بالوقوف على كل نص مسرحي بالدراسة النسقية والسياقية.

وفي السياق ذاته، رصد البحث تجليات خطابية مؤدلجة في بعض مسرحيات الرواد السعوديين بخاصة منهم (عطار) على غرار أفكاره ورؤاه في مؤلفاته التي تنوعت بين كتب، ومقالات، ومخطوطات في اتجاهات مختلفة منها: الدينية، والتاريخية، والسياسية، والفكرية، واللغوية، والأدبية، وغيرها، تتجاوز الستين بعد المئة؛ إذ سيتناول البحث انعكاس فكره وتوجهه في نصوصه المسرحية؛ لغرض الكشف عن تعالقها مع آيديولوجيته، ولا يرام بذلك إثبات مزية أو مثلبة؛ وإنما لغرض دراسة تمثلات الخطاب المؤدلج في المسرحية السعودية؛ إذ يظهر أن لديه التزامًا تجاه قضايا تعاصر معها، يمكن تصنيفها إلى بعدين رئيسين: ديني، وقومي، ثم تتفرع منهما موضوعات مختلفة عولجت آيديولوجيا في ضوء نهج يفترض البحث انعكاسه في أدبه، وليس بالضرورة أنها قللت من قيمة إنتاجه الأدبي فنيًا وجماليًا، فجمال الأدب -من منظور فلسفة الجمال- لا يأتي من موضوعاته[٤].

وللوقوف بشكل أكثر تفصيلًا عن الآيديولوجيا في النصوص المسرحية، سيتناول البحث ما يستجلي ذلك باستعمال آليات توظيفها في الترجمة والتعريب والتأليف؛ للنظر في مضامين الخطاب المؤدلج الذي يعكس أفكار مترجمها ومعربها بخاصة في النصوص الأجنبية المنقولة إلى العربية، بالإضافة إلى فكر كتابها العرب - تأليفًا - للتعرف عن تجلي آرائهم الآيديولوجية.

---

(١) خالد اليوسف، الإنتاج المسرحي في المملكة العربية السعودية: مدخل ودراسة ببليوجرافية وتحليل ببلومتري، *النادي الأدبي الثقافي، بجدة*، العدد(٢٨)، (٢٠١٤م): ٢٢٥-٢٣٦.

(٢) عبدالله الماجد، المسرحية في الأدب السعودي، *مجلة قافلة الزيت*، ٨(١٨)، (١٩٧٠م): ٤٣.

(٣) سامي الجمعان، *المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد*، مؤسسة الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٨م)، ٧٦.

(٤) ينظر: عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، دار العودة: بيروت، (٢٠٠٧م)، ٣٧٦.

المبحث الأول: مفهوم الخطاب الآيديولوجي

يُعد الخطاب من المصطلحات التي تتداخل دلالتها اللغوية مع أخرى: كالنص، والكلام، والقول، والحديث، وغيرها، وإجمالا؛ هو ما يراد به الإفهام(١)، ويتقاطع هذا المفهوم – في بعض أشكاله – مع النص مع وجود فوارق يمكن الإفادة منها في ضوء ما أشار إليه بول ريكور (ت٢٠٠٥م) من أن "النص خطاب أثبتته الكتابة"(٢)؛ جاعلًا من الأخيرة سمة له عن غيره بوصفه جزءًا من الخطاب الذي أضحى أكثر استيعابًا لكل تعبير لغوي مكتوب أو ملفوظ مما سبق، ولمقاربة الحد الفاصل بينهما؛ فالنص يتخذ من الكتابة شكلًا، ويأتي منغلقًا على بنيته الداخلية الثابتة؛ إذ أشبه ما يكون بالجسد الذي لا روح فيه؛ بسبب عدم وجود تفاعل من المتلقي، وقد يتحول إلى خطاب إذا أحدث المتلقي عملية تواصلية معه عن طريق بث الحياة فيه؛ لغرض فهمه واستيعابه، أو تحليله، أو تذوقه، أو إعادة إنتاجه؛ ليكون متجددًا مع السياق الخارجي.

وفي حدود البحث؛ يأتي الخطاب بوصفه التعبير عن الفكر بواسطة مجموعة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض(٣)، كما يمكن الإشارة إليه بطرح منسجم مع جون أوستن (ت١٩٦٠م) في الأفعال الكلامية بمستوياتها الثلاثة: فعل الكلام (locutionary)، وقوة فعل الكلام (illocutionary)، ولازم فعل الكلام (perlocutionary act)(٤)، إذ يمثل الاول الفعل القولي (الكلامي) الذي يعين الشيء بالنطق به في جملة تامة، والثاني الإنجازي (التكلمي)؛ لتحديد الهدف من المنطوق، وما ينبغي العمل به، والثالث التأثيري (التكليمي)؛ وهو ما يحدثه المنطوق من أثر على السامع(٥)، ويمكن النظر إليه باعتباره (الرسالة) على غرار نظرية الاتصال التي تعزا إلى رومان جاكبسون (ت١٩٨٢م) المرتكزة على عناصر ستة، هم: المرسل، والمرسل إليه، وقناة الاتصال، والرسالة، وشفرة الاتصال، والمرجع (السياق)(٦)؛ رجاء تحقيق إحدى وظائفه الست، وهم: التعبير والإفهام والانتباه والمعرفة والإيحاء وما وراء اللغة الشعرية(٧)؛ إذ يختص به نظريات عدة إزاء تأويله، أو تفكيكه وإعادة إنتاجه.

---

(١) ينظر: أحمد مطلوب، *معجم مصطلحات النقد العربي* (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١م)، ٢١٨.

(٢) بول ريكور، *من النص إلى الفعل*، ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، (٢٠٠٣م)، ١٠٦.

(٣) ينظر: الزواوي بغورة، *مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو*، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، (٢٠٠٠م)، ٩٣.

(٤) جون أوستن، *نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام*، دار أفريقيا الشرق: الدار البيضاء، (١٩٩١م)، ١١٣.

(٥) ينظر: فولنجانج هانيه مان، وديتر فيهفجر، *مدخل إلى علم لغة النص*، مكتبة زهراء الشرق: القاهرة، (٢٠٠٤م)، ٥٤-٥٥.

(٦) ينظر: رومان جاكبسون، *قضايا الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، (١٩٨٨م)، ٢٧.

(٧) ينظر: ليلى زيان، عملية التواصل اللغوي عند رومان جاكبسون، *المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث*، ٢(١)، (٢٠١٦م)، ٩٦-١٠٠.

أما الآيديولوجيا فهي الأفكار، أو المعتقدات، أو الآراء التي تعتد بها فئة اجتماعية معينة بمثابة ما يقتضيه العقل[1]؛ حتى تغدو مهيمنة على عقولهم وتفكيرهم للدرجة التي يصعُب التشكيك فيها، أو تغييرها؛ مشكّلة لديهم نزعة دفاعية ضد من يحاول المساس بها، ولا تتمثل في كونها سلبية مطلقة؛ وإنما تحددها آليات المستعمِل؛ فهناك أدلجة تنير الطريق، وتقود إلى الحق والعدل، بينما أخرى لها أقنعة مستترة وراءها، محملة بنوايا مضمرة يحجبها أصحابها لأنها سيئة، ويلجؤون إلى تمريرها بإثارة مشاعر الآخرين[2].

وبالنظر إلى علاقة الخطاب بالآيديولوجيا، يمكن ملاحظة أن ثمة أدلجة تبرز لدى منتج الخطاب؛ يمكن اكتشافها من أفكاره ورؤاه المضمرة أو المعلنة، وأخرى لدى متلقيه التي تتفاوت حينًا بين رفضه بالكلية؛ لتأثره بآيديولوجية تدفعه لعدم قبول ما يخالف أفكاره الأنثروبولوجية، أو عن طريق تطويع وتفسير معناه مع ما يتقاطع مع توجهه، وعلى سبيل المثال، يمكن النظر إلى آيديولوجيا المتلقي الرافضة للخطاب – على وجه الخصوص – للوقوف على أحد أشكال التلقي المؤدلج، منه ما جاء في قول الله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ مَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ فِي قَرْيَةٍ مِنْ نَذِيرٍ إِلا قَالَ مُتْرَفُوهَا إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِمْ مُقْتَدُونَ، قَالَ أَوَلَوْ جِئْتُكُمْ بِأَهْدَى مِمَّا وَجَدْتُمْ عَلَيْهِ آبَاءَكُمْ قَالُوا إِنَّا بِمَا أُرْسِلْتُمْ بِهِ كَافِرُونَ﴾ [الزخرف: ٢٣-٢٤]؛ إذ يعد الخطاب في الآيتين الكريمتين موجه لمتلقٍ غلبت عليه أدلجة موروثة؛ تتجلى في إصراره على موقف ديني مبني على فكر جمعي، غير آبه بما يتضمنه الخطاب من براهين وأدلة عقلية.

وبالنظر إلى تفسير الآيتين، يلاحظ ظهور نسق آيديولوجي مضمر في الآية الأولى، وظاهر في الآية الثانية، يكشف عنه موقف أصحاب القرية التي خُص منها قادتها وسادتها (مترفوها)؛ من خلال تمسكهم بدين ومنهاج آبائهم السابقين مدعمين ذلك بكون ما يتبعونه الصواب محاولين تبرير موقفهم الذي في كنهه لم يكن سوى مواربة سرعان ما تكشف عنها الآية الآتية لتعري آيديولوجيتهم التي دفعتهم للتمسك وليس لكونه الحق، فهم في الأصل رافضون لكل دين مخالف لدين الأسلاف –وإن كان أصح منه– مع سبق الإنكار والجحود[3] دون تريث أو تفكير.

يمكن القول إن الأفكار هي نتاج العقل أولًا، ثم تغدو مؤدلجة عندما يؤمن بها فرد أو جمع من الناس بوصفها موروثًا ينبغي اقتفاؤه والإيمان به بصرف النظر عن مرجعيتها؛ إذ من الأولى توظيفه لنقدها وتحليلها –كونه من أنتجها– للتحقق من صحتها؛ لكن شريطة أن يتم ذلك بشكل صحيح دون وجود موقف سابق – سلبًا أو إيجابًا – حتى لا تذلل النتائج في تقوية تلك الأفكار، ويغدو من الصعب تغييرها، ويشار أن القرآن الكريم على – وجه الخصوص – حرص على الاهتمام بالعقل؛ إذ حث في آيات عدة على تفعيله، مثل تكرار لفظ (عقل) في صيغ

(١) ينظر: معن زيادة، وآخرون، *الموسوعة الفلسفية العربية*، معهد الإنماء العربي: بيروت، (١٩٨٦م)، ١٦٠.

(٢) ينظر: عبدالله العروي، *مفهوم الآيديولوجيا*، ط٨، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، (٢٠١٢م)،١١.

(٣) ينظر: محمد بن جرير الطبري، *تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل أي القرآن*، تحقيق عبدالله التركي، ج٢٠، دار هجر للطباعة والتوزيع والإعلان: القاهرة، (٢٠٠١م)، ٥٧٢-٥٧٤.

فعلية تقارب تسعة وأربعين فعلًا بين ماضٍ ومضارع وأمر[١]، وألفاظ أخرى موازية جاءت في سياقات مختلفة داعية إلى التفكر، والتأمل والنظر والتدبر وغيرها.

وتاريخيًا، يمكن وصف الخطاب القرآني بأنه ذو طابع التنويري، لا سيما في المجتمع العربي إبان نزوله في القرن السابع الميلادي؛ إذ أعلى من سلطة العقل ليخلصه من الخرافة، والطبقية، والعبودية، والظلم، والطغيان في عصر يمكن وصفه بالآيديولوجية، إذ غُلب عليه الاعتقاد بصحة العقل الجمعي المعتمد على التقاليد الموروثة؛ الذي أدى بدوره إلى شيوع العبادات الشركية كالأوثان والأصنام وغيرها، والعادات الاجتماعية المتمثلة في أشكال الزواج المختلفة التي ألغاها الإسلام باعتبارها نوعًا من الزنا المحرم، بالإضافة إلى العصبية القبلية، والعنصرية التي أدت إلى الحروب والنزاعات والثأر[٢].

وفي السياق الزمني ذاته، يلاحظ أن أوروبا –إبان العصور الوسطى– عاشت تحت سلطة آيديولوجية نموذجها الكنيسة الكاثوليكية[٣] التي أعقبها ظهور محاولات عدة رجاء الخلاص منها شيئًا فشيئًا، ويشار إلى ذلك مع ظهور الحركة التنويرية مطلع القرن السادس عشر الميلادي التي اعتمدت على العقل بوصفه محورًا رئيسًا للتفكير؛ بخاصة الحركة اللوثرية البروتستانتية التي تبناها مارتن لوثر (ت١٥٤٦م) الذي يعده بعضهم آخر مُصلح ديني مسيحي شهدته تلك الحقبة عندما أخفقت جهود من سبقه، ويتجلى ذلك في حركته الإصلاحية الدينية التي هاجمت الكاثوليكية، بشكل خاص منها صكوك الغفران عندما أطلق أطروحاته الخمسة والتسعين[٤]، ثم توالت الجهود تباعًا، بخاصة لدى التنويريين في القرنين السابع والثامن عشر الميلاديين[٥]، منهم: رينيه ديكارت(ت١٦٥٠م) الذي أشار إلى أن العقل لا يمكن أن يقبل ما هو مخالف للصواب[٦]؛ حتى غدا يشكك به كل شيء؛ حتى نفسه التي أثبت وجودها بكونه يفكر.

ثم سبينوزا (ت١٦٧٧م) الذي تناول تطور التفكير العقلي على فترة من الزمن، وخلص أن تطوره يؤدي لفهم الإنسان لذاته؛ حتى تصبح لديه القدرة على توجيه نفسه، ووضع القوانين لها، وكلما زاد فهمه لنظام الطبيعة؛ غدا أكثر تمكُّنًا من تحرير نفسه مما لا فائدة فيه، فكل ما يكون – على حد وصفه – مبنيًا على أساسٍ من العقل والتفكير فهو عمل فاضل، وفي التوجه ذاته؛ ينظر إيمانويل كانت (ت ١٨٠٤م) إلى العقل باعتباره مصدر تحصيل المعرفة، دون اعتماده على التجريب القائم على المحسوس، مخالفًا بذلك منهج التجريبيين، ثم فريدريش هيجل

(١) ينظر: باي زكوب عبدالعالي، ياسر طرشاني، مصطلح العقل في القرآن الكريم ووسائل الحفاظ عليه: دراسة قرآنية مقاصدية، *جورنل التراث e-ISSN 0128-0899*، (٥)٢، (٢٠٢٠م): ٩٠.

(٢) ينظر: صفي الرحمن المباركفوري، *الرحيق المختوم*، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية: قطر، (٢٠٠٧م)، ٤١، ٤٥، ٤٥٦.

(٣) ينظر: عيد، *سينوغرافيا المسرح عبر العصور*، مرجع سابق، ٤٠-٤٣.

(٤) ينظر: سكوت إتش هندريكس، *مارتن لوثر مقدمة قصيرة جدًا*، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠١٣م)، ١٨، ٢٣.

(٥) ينظر: عبدالوهاب المسيري، *الآيديولوجية اليهودية*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، (١٩٨٢م)، ٤٠.

(٦) ينظر: أليكسندر كواريه، *ثلاثة دروس في ديكارت*، ترجمة: يوسف كرم، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠١٩م)، ٨، ٣٣.

(ت١٨٣١م) الذي برهن أن الطريق الصحيح للوصول إلى حقيقة العالم؛ هو الانتقال من مراتب العقل الدُّنيا إلى العُليا، لا عن طريق التصوُّف، أو البصيرة والإلهام[١]، وهكذا الحال مع تنويريين عدة جعلوا العقل مرجعًا رئيسًا للمعرفة، وإنتاج الأفكار، ونقدها، والإيمان بها، حتى غدت أفكارهم جذورًا لفلسفة للحداثة الغربية لاحقًا.

وبشكل لاحق ظهرت فلسفات منتقدة للعقل، معتبرة إياه المرجعية التي ساعدت على رسوخ الآيديولوجية؛ منها فلسفة نيتشه (ت١٩٠٠م) الذي انتقد الأفكار الموروثة الراسخة عن العالم الميتافيزيقي، والأديان بوجه عام؛ إذ يرى أنها أفكار خاطئة منشؤها العقل الإنساني[٢] الذي لا يتحكم في الجسد – على حد وصفه – وإنما يستعمله؛ للوصول إلى أهداف غريزية، وأن الجسد إذا كان سليمًا متصالحًا مع الحياة، سار العقل في اتجاه طبيعي حتى يكون مطابقًا لأهدافها، وإذا كان سقيمًا، سيكون عقله ضد الطبيعة، وينتج أفكارًا زائفة[٣]، وإجمالًا يمكن القول إن فلسفات نيتشه ومن سبقه من التنويرين وإن اختلفت في مرجعياتها؛ إلا أنها كانت تروم إلى نقد الآيديولوجيات بوصفها أفكارًا موروثة لا ينبغي الإيمان بها دون خضوعها النقد، مع اختلافهم في آليات تحليلها، والتثبت من صحتها.

أما الآيديولوجيا بوصفها مصطلحًا علميًا، فيعزا ظهورها مع الفرنسي ديستوت دي تراسي (ت١٨٣٦م)[٤] الذي تناولها بمفهوم علم يعنى بدراسة الأفكار[٥]، وهذا المفهوم سبق ظهوره لدى بعض الفلاسفة المتقدمين – منهم هيجل – الذي تناول العقل وتطوره مع التاريخ في ضوء تأثرها بتغيُّر ظروف حياة الفرد والمجتمع، وهذا ينطوي على القول إن العقل ليس مبدأً ثابتًا للفهم البشري والطبيعي، وإنما صورة للفكر متطورة تاريخيًّا، تخضع معايير الصحة فيها للتغير وفقًا لسيرورة الحياة البشرية وظروفها[٦]، ولهذا فالعلم قد يصبح آيديولوجيًا، والعكس كذلك؛ إذ لا يكمن الفرق بينهما في الجوهر، وإنما في نمط التفكير[٧].

إجمالًا، يمكن القول إن مفهوم الآيديولوجيا في الفكر الغربي، تشكل تحت اتجاهات عدة منها: أولًا: أنثربولوجية، جاءت لدراسة الأفكار الموروثة عن عصور عانت من الجهل، والاستعباد، والاستغفال، يتقابل في هذا التقليد مع العقل الكاشف عن الحقيقة البديهية، ثانيًا: تاريخية، لدى الفلاسفة الألمان – بشكل خاص منهم هيجل – الذي يرى أنها منظومة فكرية تعبّر عن الروح التي تحفز حقبة تاريخية إلى هدف مرسوم في خطة التاريخ

---

(١) ينظر: زكي نجيب، محمود وأحمد أمين، *قصة الفلسفة الحديثة* (يورك هاوس: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٠م)، ٨٢، ٩١، ١٤٢، ١٨٦.

(٢) ينظر: فؤاد زكريا، *نيتشه*، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠١٨م)، ٦٦.

(٣) ينظر: العروي، *مفهوم الآيديولوجيا*، مرجع سابق، ٤٥.

(٤) ينظر: هنري د. إيكن، *عصر الآيديولوجية*، ترجمة: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠٢٢م)، ٢٠.

(٥) ينظر: العروي، *مفهوم الآيديولوجيا*، مرجع سابق، ٩.

(٦) ينظر: إيكن، *عصر الآيديولوجية*، مرجع سابق، ٢٠.

(٧) ينظر: العروي، *مفهوم الآيديولوجيا*، مرجع سابق، ١٣٥.

العام، باعتبارها خطة واعية بذاتها، ثالثًا: اجتماعية، بخاصة لدى الماركسيين بوصفها منظومة فكرية تعكس بنية نظام اجتماعي، رابعًا: أنطولوجية لدى نيتشه، يشير إليها – على حد وصفه – بمجموع الأوهام والتعليلات والحيل التي يخالف بها الإنسان الضحية قانون الحياة؛ إذ يراها ظاهرة حياتية عامة تتمفصل عن عالم الجماد، خامسًا: نفسية، لدى سيجموند فرويد (ت١٩٣٩م)؛ مشيرًا أنها مجموع الأفكار الناتجة عن التفكير الذي يبرّر السلوك المعاكس لقانون اللذة والضروري لبناء الحضارة، وهو ينظر إليها انطلاقًا من اللذة وهي ميزة الحيوان وبالتالي ميزة الإنسان الأولى(١).

أما في الفكر العربي المعاصر؛ فيبدو أنها محدودة التنظير الفلسفي؛ سوى في بعض الدراسات الثقافية: الاجتماعية، والتاريخية منها، مع ظهور محدود في الحقل الأبستمولوجي، مختلف عن تناولها لدى الغرب(٢)، ويمكن أن يشار إليها في ظهور بعض المحاولات – قديمًا – بخاصة لدى الفكر الاعتزالي الذي حاول تقديم العقل على النقل، بتحكيمه للنصوص الدينية؛ لتطبيق قوانينه وأحكامه عليها(٣)، ويأتي هذا التوجه لأسباب عدة؛ منها دينية تهدف إلى تنزيه الصفات الإلهية عن بعض التأويلات التي فسرتها – نقلًا – في ضوء الدلالة للغوية، دون الاهتمام بالبعد المجازي القرآني، فكان توظيف العقل والمنطق لدى المعتزلة هو المرجعية التي اعتُمد عليها في نقد ذلك التفسير.

لكن؛ يشار أن نهج المعتزلة تصدى له كثيرون رفضًا وهجومًا؛ كونه مخالفًا للنهج السابق الذي اعتمد مباشرة على النقل بخاصة النصوص التي وصلت بالسماع ونحوه، منها: القرآن الكريم وما صح من أحاديث عن النبي عليه الصلاة والسلام(٤)، مما أفضى ببعضهم إلى إقصاء المعتزلة، وإخراجهم من الإسلام؛ بحجة أن أفكارهم ناشئة من عقائد أخرى مخالفة للإسلام(٥)، وإن كان – اليوم – لم يعد يؤبه بهذا الرأي كثيرًا في الفكر العربي المعاصر، إلا إن ثمة حذرًا عقديًا ملحوظًا لدى بعض الباحثين من تقديم العقل عن النقل بخاصة في النصوص الدينية؛ الأمر الذي ساعد في ظهور آيديولوجيات دينية عدة، نهجت نهجًا إقصائيًا متطرفًا؛ مستغلة المتلقي المؤدلج على الإيمان بصحة النص الديني المنقول وغلبته، بصرف النظر عن مدى قبول العقل لصحته.

---

(١) ينظر: *المرجع السابق*، ١٢٩–١٣٠.

(٢) ينظر: *المرجع السابق*، ١٥٩.

(٣) ينظر: عبدالتواب محمد أحمد عثمان، الاتجاهات المعاصرة في المواقف من المعتزلة عرض ودراسة، *جامعة الأزهر مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية*، (٢)٣٤، العدد الثاني، (٢٠١٧م)، ٢١٨٣.

(٤) ينظر: عبدالمولى عبدالله أحمد الزيوت، تقديم العقل على النقل عند المعتزلة وأثره على أصولهم في التفسير دراسة تطبيقية في ضوء الآيات المتعلقة برؤية الله تعالى، *الجامعة الأردنية، كلية الشريعة*، (١)٤٥، (٢٠١٨م): ١٣٤.

(٥) ينظر: عبدالتواب محمد محمد أحمد عثمان، *الاتجاهات المعاصرة في المواقف من المعتزلة عرض ودراسة*، مرجع سابق، ٢١٨٣–٢١٨٨.

وبوجه عام، يمكن القول إن مرجعيات تشكيل الخطاب تأتي من مصدرين رئيسين: الأول: رباني من الخالق تعالى؛ وذلك في النصوص الدينية الثابتة، بخاصة منها القرآن الكريم، والثاني: من المخلوق تحديدًا الإنسان؛ إذ يتمظهر في رؤى ثلاثة: أولًا: الرؤية الذاتية التي يتمفصل بها كل فرد عن غيره، ثانيًا: الفطرية الغريزية المشتركة، ثالثًا: رؤية العالم(١)؛ التي يعبر عنها وعي طبقة اجتماعية واحدة، متمثل في تطلعاتها وإحساسها وأفكارها المشتركة(٢)، وعلى نحو ذلك يمكن دراسة الخطاب الإلهي – آيديولوجيا – بالوقوف على تفسير وتحليل المتلقين له فحسب، بوصفهم مختلفين في تأويلاته التي قد تتأثر بعوامل تاريخية، واجتماعية، ونفسية، ومعرفية، أما الإنساني، فيمكن تناول نصه، ومنتجه، ومتلقيه؛ لأن مضامينه أنتجت من أفكار ربما تكون ناقصة من جهة بخاصة الذاتية منها، وقد تكون خلاف ذلك عندما تكون فطرية قل ما تؤدي إلى الخطأ، لاتصالها بطبيعة العقل اتصالًا وثيقًا، ورؤية العالم، التي يمكن أن تكون صحيحة نسبيًا، والعكس؛ إذ يصعب الجزم على يقينها، فتحليل العقل لشيء ما قد يكون ظاهريًا، بعيد عن تكوينه الوجودي(٣)، فالحقيقة مخاتلة قد توهم العقل وتضلله.

المبحث الثاني: تشكل الآيديولوجيا في النص المسرحي المؤلف

يرتكز بناء النص المسرحي على الشكل والمضمون بوصفهما محورين رئيسين لتكوين النصوص اللغوية بعامة، والأدبية بخاصة، ويتجلى الأول – مسرحيًا – في أشكاله العالمية التي تتنوع بين أرسطية، وواقعية، وملحمية، وعبثية، وتجريبية، ونحوها، والثاني من خلال مضامينه التي تعنى بالجوانب الموضوعاتية مع اختلاف اتجاهاتها الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، والوجودية، ويعد المسرح من الفنون الأدبية التفاعلية التي تمثل دراميًا أمام الجمهور؛ لإثارته عاطفيًا عن طريق الكوميديا أو التراجيديا المؤثرة، أو عقليًا تجعل من وعيه هدفًا لتحفيزه نحو التفكير كالمسرح البريشتي، واللامعقول، والذهني، وغيره، أو جماليًا يهدف إلى الفن لذاته، لكنه في الوقت ذاته قد لا يخلو من حمولات ثقافية تروم إلى تحقيق أهداف – وإن لم تظهر للمتلقي – متفاوتة بين متبنية لتوجه تحاول تعزيزه، أو مخالفة تدعو إلى نبذه وإقصائه.

ويمكن القول إن التزام المؤلف المسرحي اتجاها محددًا للتأليف هو مدعاة للنظر إلى بواعثه؛ بخاصة إذا حشده بالرؤى المتقاطعة مع أفكاره الثقافية التي جعلته ملتزمًا الكتابة في قضايا متحدة المشارب، إذ يمكن تصنيفها تحت مفهوم الالتزام الذي يعنى يتقيد الأديب والفنان في أعماله بموضوعات محددة ذات نهج خاص، وأفكار معينة؛ رجاء ترسيخها، والترغيب فيها؛ ليغدو بهذا التوجه صاحب رسالة مشاركة لأصحاب الدعوات الإصلاحية المشابهة، ملزمًا نفسه بمنهج لا يسمح لقلمه أن يحيد عنه(٤)؛ مؤكدًا ذلك بواسطة معالجته الخاصة للقضايا التي

(١) ينظر: نجيب، وأمين، *قصة الفلسفة الحديثة*، مرجع سابق، ٦٨-٦٩.

(٢) ينظر: لوسيان غولدمان، *الإله الخفي*، ترجمة: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، (٢٠١٠م)، ٤٦.

(٣) ينظر: نجيب، وأمين، *قصة الفلسفة الحديثة*، مرجع سابق، ٦٨-٦٩.

(٤) ينظر: بدوي طبانة، *قضايا النقد الأدبي*، دار المريخ: الرياض، (١٩٨٤م)، ١٥.

شكلت همه الأول، محاولًا التأكيد على صحتها بوسائل قائمة على التثبت واليقين، ويهدف الإيجابي منها إلى إصلاح المجتمع بتعزيز الأخلاق والمثل الفطرية لتقوية الفضائل، ومحاربة الرذائل(١).

ويبرز الالتزام في الأدب من خلال اشتغال الأديب بتناول هموم مجتمعه؛ رجاء إظهارها والترويج لها، أو نقدها والتحذير منها، وتعزا تجلياته في المجتمع الغربي بدءًا مع مؤسسي الواقعية الاشتراكية(٢) التي تمظهرت لاحقًا -بوضوح - مع (هنريك إبسن (ت١٩٠٦م) بوصفه رائدًا لها في المسرح(٣)، كما برزت لدى جورج برنارد شو (ت١٩٤٣م) الذي تناول موضوعاته من واقع الحياة الاجتماعية اليومية؛ محاولًا الانتصار للشعب على غرار أفكار الاشتراكيين(٤)، وكذلك برتولد بريشت (ت١٩٥٦م) الذي تبنى خلق مسرح ملحمي من منظور سياسي؛ حتى أضحى ملتزمًا بالأفكار ذاتها بخاصة الماركسية(٥) التي انعكست في أعماله الأدبية مشكلة - لديه - اتجاهًا عامًا؛ غدا المسرح أحد أدواته.

وعربيًا، ظهرت اتجاهات مسرحية شكلت التزامًا لدى كتابها الأوائل كالتاريخي، والسياسي، والاجتماعي، وغيرها، وإن كانت الكتابة فيها لا تعني تعالقها مع آيديولوجية مؤلفها؛ وإنما تثير الالتفات نحو اشتغاله في موضوع دون آخر، فعلى سبيل المثال ظهر الاتجاه التاريخي: لدى أحمد شوقي (ت١٩٣٢م) مستلهمًا موضوعاته من التراث القديم مثل: (أمير الأندلس)، و(قمبيز)، و(عنترة)، و(مجنون ليلى)، و(مصرع كيلوباترا)، و(علي بك الكبير)(٦)، وهو اتجاه عام عُرف عن شوقي حيث تجلى في الشعر - أيضًا - شكلًا ومضمونًا؛ إذ حافظ على شكل القصيدة العربية التقليدية بإعادة إحيائها - في عصره - ملتزمًا بأوزانها الخليلية، بالإضافة إلى توظفيه للتاريخ العربي والإسلامي في قصائده؛ مستلهمًا شخصيات تاريخية كالخلفاء الراشدين، ومعاوية بن أبي سفيان، وعمرو بن العاص، وخالد بن الوليد، وعبدالله بن الزبير، وأبو جعفر المنصور، وعبدالرحمن الداخل وغيرهم(٧).

ويبرز الاتجاه السياسي لدى سعد الله ونوس (ت١٩٩٧م) في مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥حزيران)، و(سهرة مع أبي خليل القباني)(٨)، وسميح القاسم (ت٢٠١٤م) في مسرحياته (كيف رد الرابي مندل على تلاميذه)، و(الابن)، و(المغتصبة، و(هكذا استولى هنري على المطعم)؛ إذ استلهم أحداثها من الظروف السياسية المعاصرة

---

(١) ينظر: *المرجع السابق*، ٣٤.

(٢) ينظر: *المرجع السابق*، ١٦.

(٣) ينظر: دربني خشبة، *أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات*، مكتبة الآداب ومطبعتها: القاهرة، (١٩٦١م)، ١٦٣.

(٤) ينظر: مندور، *الثقافة وأجهزتها*، مرجع سابق، ٤٢.

(٥) ينظر: سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير، *بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية*، ترجمة: محمد عناني، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠٢٢م)، ١٧٩-١٨٠.

(٦) ينظر: مندور، *المسرح*، مرجع سابق، ٧.

(٧) ينظر: محمد عبدالمنعم خفاجي، *دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه*، ج١، دار الجيل: بيروت، (١٩٩٢م)، ٤٤، ١٠٢.

(٨) ينظر: الراعي، *المسرح في الوطن العربي*، مرجع سابق، ١٨٥.

بخاصة قضايا المقاومة الفلسطينية[١]، كما تأتي مسرحيات علي أحمد باكثير (ت١٩٦٩م) باتجاهها الاجتماعي. حيث تناولت معالجة بعض مشكلات الحياة اليومية في المجتمع المصري منها: علاقة الزوج بزوجته في مسرحية (قطط وفيران)، والمساواة بين الرجل والمرأة في (الدنيا فوضى)، وعلاقة الآباء بالأبناء في (الدكتور حازم)، ونقد الطبقية مع الفلاحين في (جلفدان هانم)، وغيرها[٢]، وكذلك توفيق الحكيم (ت١٩٧٨م) الذي تناول قضايا اجتماعية منها: مشكلة العمل، وضرورة اتخاذه أساسًا لكسب العيش في مسرحية (الأيدي الناعمة)، وإصلاح النفوس في مسرحية (نحو حياة أفضل)[٣]، بالإضافة إلى محاولته معالجة قضايا عدة، تناولها في مسرحياته الذهنية مثل: (أهل الكهف)، و(شهرزاد)، و(يا طالع الشجرة)، و(أهل الكهف)، و(بجماليون)، و(نهر الجنون)[٤].

وفي السعودية ظهرت اتجاهات مسرحية لدى بعض الأدباء الأوائل منهم: حسين عبدالله سراج (ت٢٠٠٧م) الذي اتجه إلى التاريخ العربي والإسلامي موظفًا موضوعاته، ومستلهمًا شخصياته بخاصة منها الدينية والسياسية والأدبية، مثل: (غرام ولادة)، و(جميل وبثينة)، ومنها ما عُرض – إذاعيًا – في سلسلة من الحلقات يتجاوز بعضها مئة وعشرين حلقة منها: (أمجاد الجزيرة)، و(أصحاب محمد عليه الصلاة والسلام)، و(مكة المكرمة عبر التاريخ)، و(أمتنا الإسلامية في الصومال)، و(يوميات صائم)، و(لبيك اللهم لبيك)، و(مسابقة رمضان)، و(فلسطين وغيرها[٥]، بالإضافة إلى أحمد عبدالغفور عطار (ت١٩٩١م) الذي وظف مسرحياته في تدعيم موقفه من القضايا التي تبناها دينيًا، وسياسيًا، واجتماعيًا، منها: (الهجرة)، و(اللجنة)، والمترجمتان عن طاغور (الزنابق الحمر)، و(الناسك)، والمعربة عن غوغول (المفتش)، وسميرة خاشقجي (ت١٩٦٨م) التي تبنت مواقفًا للدعوة إلى إصلاح أحوال المرأة في أعمالها القصصية، والمسرحية مثل (وادي الدموع)، وعبدالله بوقس (ت٢٠٠٩م) الذي اتجه لمعالجة قضايا تربوية؛ تمظهرت بشكل لافت في مسرحياته[٦].

وبالنظر إلى ظاهرة الالتزام والآيديولوجيا؛ فقد لا يكون ثمة ارتباط وثيق بينهما، فمن الممكن أن يأتي الالتزام في المسرح معبرًا عن رؤية العالم بوصفها قيمًا إنسانية مشتركة تتناول الحب، والعدل، والتسامح، والصدق... إلى غير ذلك من المبادئ الفاضلة التي تعد إيجابية بصرف النظر عن آيديولوجية مؤلفها، وفي المقابل قد يحمل أفكارًا سلبية حينما يدعو إلى التطرف، والسخرية، والعنف، والإقصاء، والتهميش، والعنصرية، وغيرها؛ التي يمكن التحقق من

---

(١) ينظر: فاطمة عيسى الأحول، الالتزام في مسرح سميح القاسم: المحتوى والفن، جامعة الأزهر، *مجلة قطاع كليات اللغة العربية والشعب المناظرة لها*، العدد الثالث عشر (٢٠١٨م)، ٢٥٦٦.

(٢) ينظر: أماني محمد فهيم، مسرحيات باكثير الاجتماعية دراسة تحليلية لنماذج مختارة، *فكر وإبداع*، العدد(٧٢)، (٢٠١٢م): ١٧١.

(٣) ينظر: مندور، *في المسرح المصري المعاصر*، مرجع سابق، ١٥-١٦.

(٤) ينظر: نعمان محمد كدوه، الخصائص الفنية للدراما الذهنية عند توفيق الحكيم مسرحية نهر الجنون نموذجًا، *مجلة مداد الآداب*، العدد(٢٩)، (٢٠٢٢م)، ٢٤٧.

(٥) ينظر: ص٨.

(٦) ينظر: الماجد، *المسرحية في الأدب السعودي*، مرجع سابق، ٤٣.

ارتباطها بالآيديولوجية بواسطة القراءة والتحليل لكتابات مؤلفيه الأخرى؛ لتحديد توجههم اليميني أو اليساري من جهة، ثم تحليل أنساق النص المسرحي المضمرة من أخرى؛ لاستجلاء الصورة بوضوح، فالاتجاه الذي يسلكه كاتب ما؛ أمر مثير للانتباه حول إمعان النظر في كتاباته؛ للتعرف على البواعث التي دفعته لاقتفائه، وربما عدم الحياد عنه، وقد يكون المكتوب محمودًا إذا كان التزامًا، ومذمومًا إذا كانت آيديولوجية.

المبحث الثالث: تشكل الآيديولوجيا في النص المسرحي المعرّب

يعد التعريب من المصطلحات التي تجلت في الدراسات اللسانية؛ مركزة الاهتمام – في ضوئه – على اللفظ الأجنبي المنقول إلى المعجم العربي الذي غدا جزءًا منه؛ نظير التغييرات التي أُحدِثت عليه لتكسبه سمات وخصائص العربية، لكن هذا المفهوم توسع ليتجاوز اللفظة؛ حتى أضحى مشتغلًا على النص بصورة شاملة بخاصة في مجال الترجمة. ويمكن تصنيفه في الدرس اللغوي المعاصر على غرار أضرب ثلاثة: الأول: ما أشير إليه لدى اللغويين المتمثل في نقل اللفظ الأجنبي إلى العربية، والثاني: لدى المترجمين عن طريق نقل المعارف والعلوم إلى العربية بإعطائها صبغة ثقافية كاملة، والثالث: لدى المتخصصين في معجم المعارف والعلوم من خلال توليد مصطلحات علمية لتكون بدائل لها في البحث العلمي، والتعليم في الوطن العربي(١).

ويأتي مصطلح التعريب – لغويًا – من عرّب، وتعرّب أي صار عربيًا، واللفظ المعرب هو الأعجمي الذي نقلته العرب بلفظه إلى لغتهم وصاغوه على أبنيتها وقواعدها(٢)، ويأتي في القرآن الكريم – على سبيل المثال – من ألفاظ أعجمية في الأصل، ثم غدت عربية لفظًا ومعنى بتغيير خاص في بنيتها الصوتية، ومن الأمثلة على ذلك أسماء الأنبياء التي نقلت من العبرية إلى العربية منهم: إبراهيم من (إبراهام)، وإسماعيل من (يشمع إيل)، وموسى من (موشا)، وعيسى من (يشوع) عليهم السلام(٣)، ثم اتسع مفهومه لاحقًا؛ ليدخل مجالات أخرى كالترجمة؛ بخاصة منها الأجنبية المنقولة إلى العربية التي أُعطيت خصائصها الثقافية واللغوية، وعند النظر – على سبيل المثال – في النص المسرحي الأجنبي المنقول تعريبًا؛ يلاحظ تشكله بواسطة استبدال عناصره من بيئته الأصيلة إلى العربية المستضيفة، بالإضافة إلى تضمينه ما يعبر عن ثقافة الأخيرة مثل الاقتباس من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الشعر، أو الأمثال الشعبية وغيرها، ليصبح مفهومه – مسرحيًا – نقل المسرحية من البيئة الأجنبية إلى العربية، بتعريب أماكنها، وأحداثها، وأسماء شخصياتها، وحواراتها(٤).

---

(١) ينظر: رجحان عبدالخالق التميمي، حركة الترجمة والتعريب في الوطن العربي: تاريخها ومعطياتها، *مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب*، ١٠(١)، (٢٠١٣م)، ٧٥.

(٢) ينظر: أحمد مختار عمر، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، ج٢ (القاهرة: عالم الكتاب، ٢٠٠٨م)، ١٤٧٧.

(٣) ينظر: محمد السيد علي بلاسي، *المعرب في القرآن دراسة دلالية تأصيلية*، دار الكتب الوطنية: بنغازي، (٢٠٠١م)، ١٤٨، ١٦٢، ٢٦٢، ٣١١.

(٤) ينظر: محمد مندور، *في المسرح المصري المعاصر*، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠٢٠م)، ٣١-٣٢.

ويعد مصطلح (التعريب) غير ثابت الاستعمال عند نقل النصوص إلى البيئات العربية المختلفة؛ إذ يمكن تغييره – على غرار المفهوم السابق – مع اختلاف البلد الذي يمارس فيه، أو عند نقل المسرحية الأجنبية إلى مجتمع ما، إذ يمكن تسميته في السعودية (سَعْودة)، وفي المغرب (مَغْربة)، وفي مصر (تَمصيرًا)، ويأتي ذلك بإضفاء الطابع المحلي على النص المسرحي الأجنبي؛ ليغدو منصهرًا لغويًا وثقافيًا في مجتمع المترجم الخاص، وتعزًا بداية ظهوره في المسرح العربي على هذا النسق إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، تحديدًا في مصر لدى محمد جلال عثمان (ت١٨٩٨م)[١] الذي مصّر مسرحيات أجنبية عدة.

ويعد إسهام محمد جلال عثمان من الجهود اللافتة التي وظفت التعريب في المسرحيات الأجنبية المنقولة إلى العربية؛ إذ صدر له مجموعتان من المسرحيات الأجنبية التي عربها – تمصيرًا – في صورة إيقاع عامي معتمد على أسلوب الزجل، فالمجموعة الأولى (الأربع روايات من نخب التيارات) التي طبعت عام، ١٨٩٠م)، وتضم مسرحيات كوميدية معربة عن الفرنسي موليير، وهي: (الشيخ متلوف) (١٩٧٣م)، و(النساء العالمات)، و(مدرسة الأزواج)، و(مدرسة النساء)، والمجموعة الثانية (الروايات المفيدة في علم التراجيدة) (١٨٩٣م)، وتضم مسرحيات ثلاثة للفرنسي راسين: (أستير)، و(إيفجينيا)، و(الإسكندر)[٢]، ويأتي منهجه في التعريب بتوظيف اللهجة المصرية، واستبدال أسماء الشخصيات بعربية، وغيرها، ويمكن أن يشار إلى مسرحية (الفخ المنصوب للحكيم المغصوب) المعربة عن (الطبيب رغمًا عن أنفه) لموليير؛ حيث وظف شخصياتها من البيئة المصرية، منها: يونس، زهرة، خليل، فطومة، عامر، عبدالله...[٣].

وتظهر جهود أخرى للتعريب لدى كل من نجيب حداد (ت١٨٩٩م) في مسرحيته (الطبيب المغصوب) عن الفرنسي موليير (ت١٦٧٣م)، وسليم النقاش (١٨٨٤م) الذي عرب مسرحيات عدة منها من الإيطالية أوبرا (عايدة) المستوحاة عن أصلها من الإيطالية لدى جوزبي فيردي (ت١٩٠١م)، و(مي) المستوحاة من الفرنسية عن مسرحية (هوراس) لمؤلفها بيير كورني (ت١٦٨٤م)، وأديب إسحاق (ت١٨٨٤م) في مسرحيته المعربة من الفرنسية (أندروماك) عن مؤلفها جان راسين (ت١٦٩٩م)[٤]، ومصطفى لطفي المنفلوطي (ت١٩٢٤م) الذي حافظ على القصص والمسرحيات بسماتها، وشخصياتها الأجنبية، ثم أضاف إليها من البيئة الشرقية، بالإضافة إلى ترجماته عن الفرنسية التي كان يقرؤها ويستوعبها، ثم يُعيد كتابتها في نسق عربي، بتحويل المسرحية إلى قصة، مثل قصتي (سيرانودي برجراك)، و(في سبيل التاج) اللتين في أصلهما مسرحيتا[٥].

---

(١) ينظر: *المرجع السابق*، ٣٢.

(٢) ينظر: *المرجع السابق*، ٣٢.

(٣) ينظر: سيد علي إسماعيل، *تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر*، مرجع سابق، ١٧٥.

(٤) ينظر: *المرجع السابق*، ١٩٠، ١٩١، ١٩٩.

(٥) ينظر: مندور، *في المسرح المصري المعاصر*، مرجع سابق، ٣٣، ٣٥

وفي السعودية – على سبيل المثال – يمكن ملاحظة التعريب في أعمال مسرحية، منها: لدى إبراهيم الحمدان (ت٢٠٠٦م) – إعدادًا وإخراجًا – في مسرحية (طبيب بالمشعاب) (١٩٧٤م)[١] عن (الطبيب رغمًا عن أنفه) التي عربها جلال، مع وجود فوارق بين المدونتين، فالحمدان حذف شخصية المرأة، واستبدل الأسماء من البيئة السعودية مثل: علي، حسن، محمد، حسين، منصور...، بالإضافة إلى بعض الأكلات الشعبية السعودية، وغيرها، كما يأتي التعريب لدى عطار في مسرحية (المفتش) (١٩٧٨م) الروسية عن مؤلفها نيقولاي غوغول (ت١٨٥٢م) التي تناول فيها صورًا من الفساد المالي واستغلال السلطة في المجتمع الروسي؛ ليوظفها – تعريبًا – في نقد الاشتراكية بخاصة منها الفكر الشيوعي، حيث استبدل شخصياتها بعربية مثل: جمال، أنور، عباس، سعيد، خالد، أمينة، رجاء، توفيق، عساف...، وأماكنها بعربية، مع حذف بعض المشاهد الحوارية بخاصة المختلطة بين الجنسين التي كانت غير مألوفة آنذاك.

إجمالًا، يلاحظ أن التعريب هو وجه آخر للترجمة التوطينية المتمثلة في تقريب النصوص الأجنبية – بخاصة المسرحية – إلى المتلقي بتوطينها لغويًا، ويفارقها بوصفه انزياحًا ثقافيًا، يعنى بنقلها إلى العربية بشكل مخصوص، يتمثل في تقويض عناصرها الأجنبية ثم إعادة بنائها في صورة منسجمة مع العربية بشخصياتها، وبيئتها، وأزماتها وانفراجاتها؛ لتؤدي بذلك إلى إخفاء المؤلف الأصيل وثقافته، وإظهار المعرّب في نص جديد مستوحى.

وبالنظر إلى الخطاب الآيديولوجي، يمكن التعرف على تجلياته في النص المسرحي المعرَّب بالوقوف على ما أُضيف، أو حُذف، أو أُستبدل من عناصر مسرحية، التي قد ينطوي خلفها أبعادًا آيديولوجية، اتخذت من التعريب شكلًا؛ لتشتيت المتلقي أو الرقيب، لكن في المقابل يصعب الحكم على المسرحيات المعربة بكونها مشتملة على آيديولوجيات معربيها، فتوطين الأدب الأجنبي ليس بالضرورة أن يكون هدفه تمرير آيديولوجية محددة؛ بل على العكس، فثمة أعمال أجنبية وطِنت لأغراض أدبية، وجمالية، وموضوعاتية بمنأى عن الآيديولوجيات، وتعد كتابات المعرب في حقول أخرى هي الحد الفاصل الذي يمكن أن يكشف عن آيديولوجيته في مدونته المعربة من خلال وجود تشابه في الأفكار، أو اشتمالها على أفكار هدفها في المقام الأول خدمة تيارات، أو مذاهب، أو جماعات ينتمي إليها المعرّب.

المبحث الرابع: تشكل الآيديولوجيا في النص المسرحي المترجم

تركز الترجمة في جوهرها على إعادة صياغة الأفكار بألفاظ لغة مختلفة عن لغتها الأصلية[٢]، وهي إحدى وسائل نقل نصوص المعرفة الإنسانية من قوم إلى آخر عن طريق المؤلف (المنتج)، والمترجم (الناقل)؛ إذ يشكل الأول أفكاره من مصادر متعددة: منها قوانين طبيعية، وتجارب إنسانية، ورؤى فلسفية، ومعتقدات آيديولوجية، ونحوها، أما المترجم فيؤدي دورًا اختياريًا بين ناقل لها – تغريبًا – بما ينسجم مع ثقافة وأفكار ومضامين مؤلفها، أو

(١) ينظر: السعيد، *المسرح السعودي دراسة نقدية*، مرجع سابق، ١٥-١٦.

(٢) ينظر: محمد عناني، *الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق*، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس، (٢٠٢٠م)، ٧.

توطينًا في صورة خاصة تراعي ثقافة المترجم والمتلقي؛ متمثلة في إعادة إنتاجها من منظور آخر يمكن الكشف عنه بمقارنة النصين؛ إذ يعد المترجِم مؤلفًا من الناحية اللغوية، ثم الفكرية.

إن النص المترجَم – في أصله – هو ثمرة ما كتبه مؤلفه، عطفًا على ما قد يضيفه له مترجمه؛ حتى يصبح مزيجًا من الأفكار التي تفصِح عن عمل كاتبين: (المؤلف، والمترجم)، فالمترجم يتعامل مع نصوص مختلفة يشار بشكل خاص منها إلى العلوم الطبيعية التي يتعامل معها بحيادية دون أن تحضر ثقافته، وأخرى إنسانية – مثل الأدبية – يمكن أن تتعالق مع أفكاره ولغته الخاصة(١)، وبين هذه وتلك يتفاوت دور كل مترجم؛ إذ هناك نص لا سبيل منه سوى نقل الفكرة كما هي؛ إذ تعنى بعلوم منطقية لا يقبل العقل سواها، وحال المتلقي فيها واحد مهما اختلفت ثقافته وبيئته ولغته، بينما أخرى يمكن للمترجم التصرف فيها ثقافيًا؛ معبرًا عن رؤيته الخاصة تجاه موضوعاتها التي قد تتقاطع مع توجهات المرجعية التي ينتمي له إذ نحى منحى آيديولوجيًا، أو موضوعيًا إذا ركز على جوهر المضامين دون أن يوجه النص نحو غرض غير الذي كُتب لأجله.

تعنى الترجمة – بوجه عام – بالنقل من لغة إلى أخرى(٢) في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية، وبشكل خاص تأتي الأدبية منها لتتناول فنون الأدب من الشعر، والسرد، والنثر الفني وغيره؛ إذ يمكن تصنيفها إلى أقسام ثلاثة: الأول: النقل الحرفي بترجمة كلمة بكلمة وسطر بسطر، والثاني: التصرف؛ إذ ينقل المترجم فكرة المؤلف دون الالتزام التام بها أو بصياغتها اللغوية، والثالث: المحاكاة في صورة أقرب إلى الاستلهام دون التقيد باللفظ أو المعنى(٣)، وإجمالًا يتحدد دور المترجم بواسطة ممارسته لواحدة من استراتيجيتين رئيستين: التغريب، أو التوطين، وممن تناول ذلك المفهومين فيني وداربلني بالإشارة إلى استراتيجيات سبعة: الاقتراض، والمحاكاة، والترجمة الحرفية وتمثلها الترجمة المباشرة (التغريب)، والإبدال، والتطويع، والتكافؤ، والتصرف والاقتباس في الترجمة غير المباشرة (التوطين)(٤).

إن الترجمة التغريبية لا تعد سوى وجه آخر للنص، مضمنة أفكاره وأبعاده الثقافية باختيار لغة تناسب المتلقي، أما التوطينية فهي تصرَف مباشر من المترجم؛ حذفًا، أو إضافة، أو تعديلًا في عناصر النص؛ لتتم إعادة بنائه في صورة أخرى، وأبعاد مختلفة، وبتعبير آخر لدى شلايرماخر (ت١٨٣٤م) يعنى التغريب بابتعاد المترجم عن النص؛ حتى يقرب القارئ إلى كاتبه، ليكون ثمة موازاة بين النصين – الأصلي والمترجم – تعطي قارئه انطباعًا عن النص المترجم في صورة مطابقة أو مقاربة للأصلي، وفي المقابل، يأتي التوطين باقتراب المترجم من النص – تصرفًا – حتى

(١) ينظر: *المرجع السابق*، ٧.

(٢) ينظر: أحمد مطلوب، *معجم مصطلحات النقد العربي*، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، (٢٠٠١م)، ١٤٨.

(٣) ينظر: محمد عناني، *نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة*، الشركة المصرية العالمية للنشر: الجيزة، (٢٠٠٣م)، ١٥، ٣٢.

(٤) ينظر: منير خضار، *استراتيجية ترجمة الرواية العربية في ميزان التوطين والتغريب وأثرها على غيرية الآخر*، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر (٢٠٢١م)، ٥٠.

يماهيه مع ثقافة القارئ؛ مما يفضي بدوره إلى انزياحه – لغويًا وثقافيًا – بشكل كلي أو جزئي عن ما أراده الكاتب الأصلي(١).

وبالنظر إلى استراتيجيات الترجمة الأدبية بخاصة في المسرح العربي؛ يأتي التغريب بوصفه إضفاء الطابع الأجنبي على الترجمة بابتعاد المترجم عن التصرف في أفكار المؤلف وثقافته(٢)، ومثل ذلك – على سبيل المثال – ترجمة مارون النقاش (ت١٨٥٥م) لمسرحية (البخيل) التي استوحاها من مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، بعد اطلاعه عليها واستيعابه لفكرتها العامة، والعلاقة التي تربط بين شخصياتها ثم أعاد كتابتها(٣) في صورة مختلفة، وكذلك الحال مع أديب إسحاق (ت١٨٨٤م) الذي ترجم مسرحية شارلمان (١٨٨٥م)(٤).

أما التوطين فهو إضفاء الطابع المحلي – البيئة المستضيفة – للترجمة؛ يتجلى في تطويعها للقيم الثقافية في لغتها المنقولة إليها، بأسلوب خفي يحاول التخفيف من ظهور الأجنبي في النص المترجم(٥)، ومثل ذلك بعض ترجمات شكسبير (ت١٦١٦م) التي غلبت عليها الثقافة المحلية المتمثلة في حذف بعض المشاهد، ودمج الآخر، بشكل خاص منها التي لا تناسب البيئة العربية، أو تخالف الأعراف السائدة، منها ترجمة علي أحمد باكثير (ت١٩٦٩م) لمسرحية (روميو وجولييت، ومسرحية (ماكبيث)، لمحمد فريد أبو حديد (ت١٩٦٧م)، و(الملك لير) لصلاح عبدالصبور (ت١٩٨١م)(٦).

ويتمظهر التوطين في بعض الأعمال العالمية المنقولة إلى المسرح العربي؛ منها أسطورة أوديب عن أصلها اليوناني لدى سوفوكليس (ت٤٠٦ ق.م)، حيث جاءت في مدونة توفيق الحكيم (ت١٩٨٧م) على غرار المنظور الإسلامي، مجردًا إياها من بعض معتقداتها الوثنية في بداية الأمر؛ لكنه لم يراع في نهايتها المحظور الديني من رغبة أوديب في استمرار الزواج بجوكاستا بعد معرفته أنها أمه(٧)، كما وظف صراعاتها في سياق مختلف؛ متخذًا عرضًا بين الحقيقة والواقع؛ فأزمة أوديب –لديه – جاءت مركزة على كونه قاتلًا لأبيه، زوجًا لأمه، أخًا لأبنائه(٨).

---

(١) ينظر: عناني، *نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة*، مرجع سابق، ٣٦.

(٢) ينظر: *المرجع السابق*، ٢٥٨.

(٣) ينظر: أمينة العانس، وأحمد دين الهلالي، موليير في المسرح العربي بين الترجمة والاقتباس والإبداع، الجزائر، *مجلة جماليات*، ٧(١)، (٢٠٢٠م): ١٤٨.

(٤) ينظر: إسماعيل، *تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر*، مرجع سابق، ١٩٩.

(٥) ينظر: عناني، *نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة*، مرجع سابق، ٢٥٨.

(٦) ينظر: *المرجع السابق*، ٢٣٢.

(٧) ينظر: انتصار محمد السويلم، أسطورة أوديب وأزمة المجتمع في المسرح السعودي: قراءة في مسرحية (جوكاستا) لملحة عبدالله، جامعة الأزهر، *حولية كلية اللغة العربية*، العدد الرابع والعشرون، الجزء الثاني (٢٠٢٠م)، ١٩١٧.

(٨) ينظر: حمزة عبدالرحيم الديب، *أوديب وتجلياته في المسرح العربي*، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص، (٢٠٠٩م)، ٧٨.

وتأتي مدونة علي أحمد باكثير مشابهة للحكيم مع إضافة بعض التقاليد الإسلامية[١] التي تأخذها إلى بعد سياسي[٢]؛ إذ جعلها رمزًا للنكبات العربية بخاصة حرب (١٩٤٨م) التي تعد من دوافع استلهامه لها[٣]، وفي السعودية لدى ملحة عبدالله؛ حيث تمحورت أحداثها حول جوكاستا – المرأة – التي تناولتها من منظور اجتماعي تحت موضوع أزمة المرأة مع المجتمع، ويتجلى ذلك في صراعها النفسي الذي نشأ نتيجة الشعور بالتمايز الجندري[٤]، وتعد هذه الترجمات أقرب إلى التأليف لدى كل منهم؛ لانزياح بعض أفكارها الثقافية عن مدونتها الأصل، فالعمل يعد محاكاة بصورة أكبر، مع وجود إشارة من مؤلفها إلى أصلها المترجم.

وفي سياق مختلف؛ تأتي الترجمات التغريبية في نماذج وفيرة من المسرح العربي، منها ما نُشر في السعودية عن مترجمين عرب بخاصة في مجلة (نوافذ)[٥] التي تضمنت مسرحيات من آداب عالمية متنوعة: كالإسبانية، والفرنسية، والروسية، والمملكة المتحدة، وجنوب إفريقيا، وغيرها، بالإضافة إلى أخرى مطبوعة؛ منها من الفرنسية مسرحية (الطبيب رغما عن أنفه) عن موليير التي ترجمت في المدونات العربية لدى إلياس أبي شبكة، وأنطوان مشاطي، ومن الروسية (المفتش) الروسية عن نيقولاي غوغول في مدونتي غائب طعمة فرمان وأبي بكر يوسف، ومدونة هاشم حمادي، ومن الإيرلندية (الراكبون إلى البحر) عن جون ميلينغتون سينغ منها ترجمة شكري عياد ومنيرة المهاشير، ومن الأمريكية (ميراث الريح) عن جيروم لورنس، وروبرت لي في مدونتي صلاح عزالدين، وحمد العيسى، وغيرها من المسرحيات التي لا يتسع المجال لذكرها.

وفيما يتعلق بتشكل الآيديولوجيا في النصوص المسرحية المترجمة على وجه الخصوص؛ فمن الصعوبة بمكان تحديد أي الاستراتيجيتين يمكنها أن تكون دالة على الآيديولوجية، فقد ينهج المترجم ترجمة تغريبية دون وجود روابط أو دوافع آيديولوجية محددة، وقد تكون خلاف ذلك إذا وجد فيها ما يتقاطع مع توجهه؛ وإن حاول التواري عن ذلك بإخفاء شخصيته عن النص المسرحي، لكن إبرازه وتسليطه الضوء عليه نتيجة تعالقه – ثقافيًا – مع أفكاره السياقية هو أحد المؤشرات التي قد تشير إلى أدلجة اتخذت من التغريب وسيلة مضللة، وفي سياق آخر قد ينهج ترجمة توطينية مبتعدة عن الآيديولوجية إذا كان غرضه تقريب المسرحية من ثقافة المتلقي دون توجيه نحو

---

(١) ينظر: السويلم، *أسطورة أوديب وأزمة المجتمع في المسرح السعودي: قراءة في مسرحية (جوكاستا) لملحة عبدالله*، مرجع سابق، ١٩١٧، ١٩١٨.

(٢) ينظر: الديب، *أوديب وتجلياته في المسرح العربي*، مرجع سابق، ٦٤.

(٣) ينظر: علي أحمد باكثير، *فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية*، مكتبة مصر: القاهرة، ٦٧.

(٤) ينظر: السويلم، *أسطورة أوديب وأزمة المجتمع في المسرح السعودي: قراءة في مسرحية (جوكاستا) لملحة عبدالله*، مرجع سابق، ١٩٢٧.

(٥) إحدى المجلات السعودية المحكمة التي تعنى بترجمة الأدب العالمي (مقالة، شعر، قصة، مسرحية)، أشرف عليها النادي الأدبي بجدة حيث أصدر أول أعدادها عام (١٩٩٧م)، رأس تحريرها عبدالفتاح أبو مدين. رصد البحث من أعدادها ما يتجاوز أربعين إصدارًا.

غرض آخر غير الذي وضعت له، بينما قد تكون محملة بآيديولوجية إذا وطّنها على غرار أفكاره؛ محاولا إبراز ما يشابهها، وإخفاء ما يخالفها في صورة منزاحة كليًا عن ثقافتها الأصل.

وإجمالًا؛ يمكن القول إن الترجمة بمختلف استراتيجياتها ليست بمنأى عن تشكل الآيديولوجيا فيها، فالخطاب المؤدلج يمكنه – أحيانًا – المرور منها دون أن يُكتشف؛ إلا إذا كان الناقد حاذقًا فطنًا، ذا دراية وخبرة في التعامل مع النصوص بلغتيها الأصلية والمترجمة، بالإضافة إلى قراءته السياقية لكتابات المترجم الأخرى – إن وجدت – للتحليل والمقاربة بينها؛ من أجل تكوين رؤية شاملة حول توجه المترجم الخاص في ضوء أرائه الأخرى التي يمكن أن تبوح عن وجود الآيديولوجية من عدمها.

نتائج البحث:

١– الخطاب – في حدود البحث – هو الكلام الظاهر الذي يراد به الإفهام، ويتخذ من المكتوب والمنطوق منه شكلًا، أما الآيديولوجيا؛ فالأفكار المضمرة المتغيرة الموروثة التي يؤمن بها فرد أو جماعة بوصفها ثابتة صحيحة، غير قابلة للشك، بخاصة عندما يكرسها العقل الجمعي، ثم تغدو مسلمات – لدى أصحابها – يصعب تغييرها، ويعد الخطاب الوسيط الذي تُنقل من خلاله الآيديولوجيا.

٢– تعتمد الترجمة عند النقل من ثقافة إلى أخرى على استراتيجيتي التوطين والتغريب؛ إذ تعبر الأولى عن رؤية المترجم (الناقل) في غالبها، والثانية عن المؤلف (الأصيل) وثقافته، وكلا الترجمتين يمكن أن تتشكل من خلالهما الآيديولوجيا، فالأولى تظهر حينما يتصرف المترجم في النص ثقافيا؛ من خلال ما يضيفه، أو يحذفه؛ ويمكن التعرف عن ذلك بالمقارنة مع النص الأصيل، والثانية يمكن أن تعكس آيديولوجية المترجم إذا اقتفى اتجاهًا عامًا يتقاطع مع أفكاره المؤدلجة، موظفًا الترجمة لغرض نقلها إلى ثقافته، وإبراز أفكارها؛ بخاصة إذا وجد في ذلك الاتجاه ما يدعم فكرته المؤدلجة؛ ليغدو منحازًا إليه بكتاباته المتعددة؛ رجاء تقوية الفكرة وتعزيزها من مشارب مختلفة.

٣– يتجلى مفهوم التعريب في النص المسرحي من خلال إعطاء الطابع العربي للمسرحية الأجنبية باستبدال عناصرها البنائية، وأبعادها الثقافية بمضامين محلية، ويمكن تحت هذا المفهوم أن تأتي مصطلحات أخرى خاصة لكل بيئة عربية مستضيفة: كالسعودة، والسودنة، والمغربة، والتمصير، إلى غير ذلك، إذ يمكن من خلاله التعرف عن التوجه الآيديولوجي للمعرّب بتحديد ما أضافه، أو حذفه، أو استبدله في النص المسرحي الأصيل، وتفنيد مبررات ذلك التي قد تكشف عن موقفه الآيديولوجي تجاه ما تصرف فيه.

٤– يوجد نقاط التقاء واختلاف بين الأدب المسرحي الملتزم، والمؤدلج، أبرزها الجانب الموضوعاتي، والمعالجة، فالالتزام غالبًا ما يكون أكثر شمولية يُعني بالقيم الإنسانية في أي زمان ومكان، بصرف النظر عن المرجعيات الثقافية؛ بخلاف الآيديولوجيا التي تركز اهتمامها على تحقيق أهدافها الخاصة؛ خدمة للمرجعية التي تنتمي إليها سواءً أكانت مذهبًا، أو تيارًا، أو حزبًا، أو غير ذلك.

توصيات البحث:

يوصي البحث الدارسين والمتخصصين بمثل من الدراسات والأبحاث الثقافية لنماذج من المسرحيات العربية؛ للتحقق من تعالقها مع الخطابات المؤدلجة لكتابها التي قد يتخذ منتجوها أشكالًا مختلفة لكتابتها بين تأليف، أو تعريب، أو ترجمة، أو قد تُشكل على غرار المسرح العالمي الذي يتخذ من العبثية، والبريختية شكلًا، وكذلك الحال مع المسرح التجريبي، والميلودراما، والمونودراما وغيرها التي قد تضلل المتلقي عن الوقوف على مواطن الأدلجة فيها.

المراجع:

الأحول، فاطمة عيسى. (٢٠١٨م). الالتزام في مسرح سميح القاسم. المحتوى والفن، جامعة الأزهر، *مجلة قطاع كليات اللغة العربية والشعب المناظرة لها*، العدد(١٣)، ٢٥٣٩-٢٦٨٦.

إدريس، محمد جلاء. (٢٠٠٦م). *الأدب السعودي الحديث*. مكتبة الرشد: بيروت.

إسماعيل، سيد علي. (٢٠١٦م). *تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

إسماعيل، عز الدين. (٢٠٠٧م). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. دار العودة: بيروت.

إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب. (١٩٩٧م). *المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*. مكتبة لبنان ناشرون: بيروت.

أوستن، جون. (١٩٩١م). *نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام*. الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق.

إيكن، هنري. (٢٠٢٢م). *عصر الآيديولوجية*. ترجمة: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

باسنيت، سوزان، وليفيفير، أندريه. (٢٠٢٢م). *بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية*. ترجمة: محمد عناني، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

باكثير، علي أحمد. *فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية*. مكتبة مصر: القاهرة.

بغورة، الزواوي. (٢٠٠٠م). *مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو*. المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة.

بلاسي، محمد السيد علي. (٢٠٠١م). *المعرب في القرآن دراسة دلالية تأصيلية*. دار الكتب الوطنية: بنغازي.

بغورة، الزواوي. (٢٠٠٠م). *مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو*. المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة.

بلبل، فرحان. *مراجعات في المسرح العربي*. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.

التميمي، رجحان عبدالخالق. (٢٠١٣م). حركة الترجمة والتعريب في الوطن العربي: تاريخها ومعطياتها. *مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب*، (١)١٠، ٧١-٨٨.

جاكبسون، رومان. (١٩٨٨م). *قضايا الشعرية*. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.

الجمعان، سامي. (٢٠١٨م). *المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد*. مؤسسة الانتشار العربي: بيروت.

خشبة، دريني. (١٩٦١م). *أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات*. مكتبة الآداب ومطبعتها: القاهرة.

خفاجي، محمد عبدالمنعم. (١٩٩٢م). *دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه*. ج١، دار الجيل: بيروت.

خضار، منير. (٢٠٢١م). *استراتيجية ترجمة الرواية العربية في ميزان التوطين والتغريب وأثرها على غيرية الآخر*. رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر.

خفاجي، محمد عبدالمنعم. (١٩٩٢م). *دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه*. ج١، دار الجيل: بيروت.

الديب، حمزة عبدالرحيم. (٢٠٠٩م). *أوديب وتجلياته في المسرح العربي*. رسالة ماجستير، جامعة البعث: حمص.

الراعي، علي. (١٩٩٩م). *المسرح في الوطن العربي*. المجلس الوطني للثقافة والفنون: الكويت.

الرويلي، ميجان والبازعي، سعد. (٢٠٠٢م). دليل الناقد الأدبي. ط٣، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

ريكور، بول. (٢٠٠٣م). *من النص إلى الفعل*. ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: القاهرة.

زكريا، فؤاد. (٢٠١٧م). *نيتشه*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

زيادة، معن، وآخرون. (١٩٨٦م). *الموسوعة الفلسفية العربية*. معهد الإنماء العربي: بيروت.

زيان، ليلى. (٢٠١٦م). عملية التواصل اللغوي عند رومان جاكبسون. *المجلة العربية للعلوم*.

الزيوت، عبدالمولى عبدالله أحمد. (٢٠١٨م). تقديم العقل على النقل عند المعتزلة وأثره على أصولهم في التفسير دراسة تطبيقية في ضوء الآيات المتعلقة برؤية الله تعالى. الجامعة الأردنية، *مجلة كلية الشريعة*، (١)٤٥١، ١٣١-١٤٦.

سراج، حسين عبدالله. (٢٠٠٥م). الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة. عبد المقصود محمد خوجة، جدة.

السعيد، علي. (١٩٩٢م). المسرح السعودي دراسة نقدية. *مجلة التوباد*، ١٠٣-١١٠.

السويلم، انتصار محمد. (٢٠٢٠م). أسطورة أوديب وأزمة المجتمع في المسرح السعودي: قراءة في مسرحية (جوكاستا) لملحة عبدالله. جامعة الأزهر، *حولية كلية اللغة العربية*، العدد(٢٤)، ج٢، ١٩١٠-١٩٣٤.

طبانة، بدوي. (١٩٨٤م). *قضايا النقد الأدبي*. دار المريخ: الرياض.

الطبري، محمد بن جرير. (٢٠٠١م). *تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل أي القرآن*. تحقيق عبدالله التركي، دار هجر للطباعة والتوزيع والإعلان: القاهرة.

العانس، أمينة والهلالي، أحمد دين. (٢٠٢٠م). موليير في المسرح العربي بين الترجمة والاقتباس والإبداع. الجزائر، مجلة جماليات، ٧(١)، ١٤٥-١٦٧.

عبدالعالي، باي زكوب وطرشاني، ياسر. (٢٠٢٠م). مصطلح العقل في القرآن الكريم ووسائل الحفاظ عليه. دراسة قرآنية مقاصدية، جورنل التراث e-ISSN0128-0899، ٥(٢)، ٨٥-١٠٢.

عثمان، عبدالتواب محمد محمد أحمد. (٢٠١٧م). الاتجاهات المعاصرة في المواقف من المعتزلة عرض ودراسة. جامعة الأزهر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ٣٤(٢)، ٢١٦٨-٢٢٧٠.

العروي، عبدالله. (٢٠١٢م). *مفهوم الآيديولوجيا*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨م). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. ج٢، عالم الكتاب: القاهرة.

عناني، محمد. (٢٠٠٣م). *نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة*. الشركة المصرية العالمية للنشر: الجيزة.

عناني، محمد. (٢٠٢٠م). *الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

عيد، كمال. (١٩٩٨م). *سينوغرافيا المسرح عبر العصور*. الدار الثقافية للنشر: القاهرة.

غولدمان، لوسيان. (٢٠١٠م). *الإله الخفي*. ترجمة: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق.

فهيم، أماني محمد. (٢٠١٢م). مسرحيات باكثير الاجتماعية دراسة تحليلية لنماذج مختارة، فكر وإبداع. العدد(٧٢)، ١٦٥-١٩٨.

كدوه، نعمان محمد (٢٠٢٢م) الخصائص الفنية للدراما الذهنية عند توفيق الحكيم مسرحية نهر الجنون نموذجا، مجلة مداد الآداب، العدد التاسع والعشرون: ٢٢٤-٢٩١.

كواريه، أليكسندر. (٢٠١٩م). *ثلاثة دروس في ديكارت*. ترجمة: يوسف كرم، مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

الماجد، عبدالله. (١٩٧٠م). المسرحية في الأدب السعودي. *مجلة قافلة الزيت*، ٨(٢٨)، ٤٢-٤٤.

مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع. (١٩٩٩م). *الموسوعة العربية العالمية*. مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع: الرياض.

مان، فولنجانج هانيه وفيهفجر، ديتر. (٢٠٠٤م). *مدخل إلى علم لغة النص*. مكتبة زهراء الشرق: القاهرة.

المباركفوري، صفي الرحمن. (٢٠٠٧م). *الرحيق المختوم*. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية: قطر.

مدخلي، ياسر (٢٠٠٧م) أزمة المسرح السعودي، دار ناشري للنشر الإلكتروني.

المسيري، عبدالوهاب. (١٩٨٢م). *الآيديولوجية اليهودية*. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت.

محمود، زكي نجيب؛ أمين، أحمد. (٢٠٢٠م). *قصة الفلسفة الحديثة*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

مطلوب، أحمد. (٢٠٠١م). *معجم مصطلحات النقد العربي*. مكتبة لبنان ناشرون: بيروت.

مندور، محمد. (٢٠١٩م). *الثقافة وأجهزتها*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

مندور، محمد. (٢٠٢٠م). *في المسرح المصري المعاصر*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

مندور، محمد. (٢٠٢٢م). *المسرح*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

هلال، محمد غنيمي. (٢٠٠٨م). الأدب المقارن، ط٩، نهضة مصر للنشر والتوزيع: القاهرة.

هندريكس، سكوت إتش. (٢٠١٣م). *مارتن لوثر مقدمة قصيرة جدًا*. مؤسسة هنداوي: يورك هاوس.

اليوسف، خالد. (٢٠١٤م). الإنتاج المسرحي في المملكة العربية السعودية: مدخل ودراسة ببليوجرافية وتحليل ببلومتري. النادي الأدبي الثقافي: جدة، العدد(٢٨)، ٢٢٥-٢٣٦.