جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي): ٣٦٢٠-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٥)، ع (١)، ص ص ١٠٥-١٢٨، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٢م/ ١٤٤٤هـ)

Journal of Arts, Vol. 35 (1), pp 105-128, © King Saud University, Riyadh (2022 /1444H.)

تلقي النص المسرحي السعودي المكتوب في نماذج من الدراسات المصرية: دراسة في نقد النقد

سامي عبد اللطيف الجمعان

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، السعودية

(قدم للنشر في ٢٣/ ٢ / ١٤٤٤هـ، وقبل للنشر في ٢١/ ٥ / ١٤٤٤هـ)

الكلمات المفتاحية: المسرح، المسرح السعودي، النص المسرحي، التلقي، ملحة عبدالله، محمد العثيم، فهد الحارثي.

ملخص البحث: تتناول هذه الدراسة أشكال التلقي النقدي للنص المسرحي السعودي في الدراسات المصرية خاصة، والدراسة تحصي كل ما أنجزه الباحثون والنقاد من جمهورية مصر العربية من الرسائل العلمية الجامعية، أو البحوث، أو المؤلفات المنشورة لتعمل على محاورتها نقديا، ومماحكتها فكريا اعتمادا على الآليات الإجرائية التي يوفرها نقد النقد، والغرض الانتهاء إلى أبرز التوجهات النقدية التي اتبعتها هذه الدراسات في تلقيها هذه النصوص، في ظل ما حظيت به هذه من عناية نقدية ومقاربات علمية لافتة سواء داخل المملكة العربية السعودية خاصة، أو في الوطن العربي عامة، ومنهم الباحث المصري الذي نظر في منجز المسرح السعودي تاريخا وعرضا ونصا، إلا أن النص المسرحي السعودي حظي بالعناية الأوسع، وهذا عائد إلى أن الوصول إلى النص المسرحي في شكله الأدبي أيسر على الباحثين والنقاد من الوصول إلى العروض المصورة، والمسرح السعودي ـ بوصفه عرضا ـ لم ينتشر بالصورة التي تجعله متوفرا لهؤلاء الباحثين على النحو الذي يُسَهّل عليهم مهمة التعاطي معه نقديا.

Reception of Saudi Theatrical Written Text in Samples of Egyptian Studies: A Study in the Criticism of Criticism

Sami Abdel-Latif Al-Jamaan

Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia

(Received: 23/2 /1444 H, Accepted for publication 21/5 /1444 H)

Keywords: theater, Saudi theater, theatrical text, reception, Malhah Abdullah, Muhammad Al-Othaim, Fahad Al-Harthy.

Abstract. This study approaches the patterns of critical reception of the Saudi theatrical text in Egyptian studies in particular, and records and categorizes the scholarship that Egyptian researchers and critics have produced, be they dissertations, research papers, or books, in order to for it to discuss them critically and quibble them intellectually depending on the procedural mechanisms provided by the criticism of criticism. The purpose here is to conclude with the most prominent critical orientations followed by these studies while receiving the texts in light of the critical attention and the remarkable scientific approaches they received, both in Saudi Arabia in particular, or in the Arab World in general such as Egyptian researcher who scrutinized the achievement of Saudi theater in terms of history, show, and text. However, the Saudi theatrical text has received the greatest attention, which is due to the fact that access to the theatrical text in its literary form is more effortless for researchers and critics than access to videorecorded shows; the Saudi theater -as a show- did not spread enough to the extent it becomes available to those researchers in a manner that eases their task to approach it critically.

المقدمة:

نبحث في هذه الدراسة عن الطرائق النقدية التي انتهى إليها تلقي الناقد المصري لنصوص المسرح السعودي المكتوبة، بعد أن رصدنا عددا من الرسائل العلمية الجامعية المصرية، والبحوث والكتب المنشورة الدائرة في هذا المضمار، الأمر الذي حفز على البحث عن أشكال هذا التلقي، ومواقفه النقدية من هذه النصوص، في ظل ما يحمله الباحث المصري من مرجعيات فكرية وثقافية وفنية عريقة، وتجربة نقدية طويلة، وما تتمتع به مصر من ريادة عربية مشهودة في مجال فن المسرح، لذا فهذه دراسة تتطلع إلى تحقيق الأهداف الآتية:

أولا ـ وضع تصور معرفي يبين الموقف النقدي في جمهورية مصر العربية من النص المسرحي السعودي المكتوب.

ثانيا ـ تبيان الاختلاف والائتلاف بين كيفيات التلقي النقدي المصري للنصوص المسرحية السعودية.

ثالثا ـ تحفيز النقد العربي على مقاربة المسرح السعودي نصا وعرضا.

رابعا ـ تمكين الباحثين من خارطة طريق تدلهم على ما أنجزته الساحة النقدية العربية وخاصة المصرية حول النص المسرحي السعودي.

خامسا ـ بلوغ الهدف الأسمى من تداولات الخطاب النقدي، تبعا لمقولة تودوروف بأن " النقد حوار، .. لقاء بين صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد"(سويكي، يونيو٢٠٢٠، ص٤٨)، إذا ما أيقنا بأن الخطاب النقدي خطاب يشوبه النقص والقصور، فيعمل نقد النقد على إجراء تصويبات تسد هذا النقص.

ولكي تحقق الدراسة أهدافها تكلك فقد وضعت تساؤلاتها الآتية:

ـ كيف تلقى الناقد المصري على اختلاف مرجعياته الفكرية والثقافية تجربة الكاتب المسرحي السعودي؟

ـ ما المواقف النقدية التي اتخذها نقاد مصر من النص المسرحي السعودي المكتوب؟

ـ أي كتاب المسرح السعودي حاز منتجه عناية أكبر، ولماذا؟

ـ أيهما حظي بعناية الحراك النقدي المصري أكثر: النصوص المسرحية السعودية الموجهة للكبار أم الموجهة للصغار؟

ولقد واجهتنا صعوبات عدة في مسيرة هذه الدراسة، من أبرزها صعوبة التنقيب عن الدراسات في الجامعات المصرية، أو المجلات التي نشرت فيها بعض البحوث، حتى إن مرحلة البحث عنها كانت مرحلة مضنية للغاية.

إجرائيا، تترسم الدراسة آليات نقد النقد بوساطة قراءتين: وصفية وإبستمولوجيه، وعن طريق محاور ثلاثة: موضوع نقد النقد، وأهدافه، وآلياته الإجرائية، أمّا نقد النقد فهو أحد المصطلحات الحديثة التي برزت مؤخرا في عالم الأدب، فأحدثت ثورة في تفكيك خطابها النقدي، واتخاذ موقف معرفي منه، أشبه ما يكون بإجراء تقييمي لمقولاته الفكرية. فموضوعه كل ما ينتجه النقاد من نصوص نقدية، تتباين فيما بينها في كيفيات تلقيها الأعمال الأدبية، تبعا لاختلاف كفاءات هؤلاء النقاد، بمعنى أدق " موضوع نقد النقد هو النص النقدي ـ (الدراسات النقدية المصرية) ـ الذي درس النص الأدبي كنص أول ـ (النص المسرحي السعودي) ، ومن ثم فإن دراسة النص النقدي، بوصفه نصا ثانيا، تُفضي لإنتاج نقد النقد باعتباره نصا ثالثا ـ (هذه الدراسة)، وهذا يعني منطقيا وجود اختلافات وتمايزات بين النص الثاني، وبين النص الثالث على مستوى سيرورة التشكل ومنهجية التحقق" (التماره، ٢٠١٧، ص ١٦).

من باب تبيان حدود مدونة الدراسة فهي تشمل الرسائل الجامعية والكتب المؤلفة والبحوث والمقالات العلمية المنشورة التي أنجزها المصريون في الجامعات المصرية وغير

المصرية حول النص المسرحي السعودي، ولكنبوساطة عينة اصطفاها الباحث من بين مجمل الدراسات المصرية، لتكون مدونة محددة المعالم للدراسة، أما كيفية تناول الباحث تلك العينة فسيكون عن طريق محورين: تلقي تاريخ النص المسرحي السعودي، وتلقي النص المسرحي فنيا.

أولا ـ التلقي المصري لتاريخ نشأة المسرح السعودي عامة، والنص المسرح السعودي خاصة:

إن خوض النقد المصري في تاريخ المسرح السعودي يُعدّ مغامرة بحد ذاته، تحسب له، في ظل ندرة الوثائق وتداخل التواريخ، وقلة الموثقين، فضلا عن اتساع رقعة المملكة العربية السعودية، وتشظي مسرحها إلى مسارح عدة، لذا فأول حقيقة ماثلة أمامنا هي عدم اتفاق تلك الدراسات على هذه النشأة ولا مراحل تطورها، وقد يكون ذلك مسوغا لبعض الدارسين المصريين في إغفالهم وبشكل قطعي الحديث عن الجانب التاريخي للمسرح السعودي.

وأبو الحسن سَلّام من أوائل النقاد المصريين الذين تفاعلوا مع التجربة المسرحية السعودية، لعمله فترة من الزمن في شعبة الإعلام بجامعة الملك سعود، بين عامي١٩٩١م و ١٩٩٥م، ففي كتابه: نهار اليقظة في كتابات مسرحية عربية: محمد العثيم والمسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر التاريخية، وَسَم نشأة النص المسرحي السعودي بالعَجَلَة والتسرع؛ لأنه قفز على مرحلة الترجمة ومرحلة الإعداد والاقتباس إلى التأليف مباشرة، على عكس ما عُرف في نشأة المسارح العربية الأخرى" التي عادة ما تنشأ بداية بترجمة النص المسرحي من لغته الأوروبية إلى اللغة العربية، وهو أمر صاحب بداية التعرف على المسرح في شكله العالمي، .. ولقد ظّلّ الاعتماد العربي الريادي في مجال المسرح قائما على عاتق الاقتباس والإعداد المسرحي لفترة كبيرة حتى ظهرت بواكير التأليف المسرحي العربي"(سَلّام، د.ت، ص ٢١).

هذا بحسب تعبير سَلّام قفزة غير محمودة، كونها لم تمنحه تجديد تجربته وصناعتها على مهل وروية، انطلاقا من وجهة نظره أن أي تجربة مسرحية يُفترض أن تَعْبُرَ في مجارٍ ثلاثة: مجرى التحويل، ومجرى التشكيل، ومجرى الابتكار والإبداع، بينما لم يفد النص المسرحي السعودي من مجرى التحويل الذي يُحركه التقليد، فيجعله قادرا على التأسيس للإبداع، ومثل هذا التلقي النقدي الذي قدمه سَلّام يُشكل قراءة غير توثيقية امتدادية، بقدر ما كانت تقييما فكريا معمقا، ونعني بالقراءة التوثيقية الامتدادية القراءة المتربطة بالجانب التاريخي مرحليا، أو التي تكتفي بتتبع الظاهرة زمنيا، وسلام على هذا النحو يخالف المعتاد في الرصد التاريخي، ويتجه إلى تقديم مقترحه الخاص في مقاربة المسرح السعودي تاريخيا بحيث يفيد من المعلومات التاريخية المتوفرة بين يديه ليناقشها ويجادلها فكريا، ولهذا وسمها الباحث بالقراءة المعمقة كونها خالفت كل القراءات المصرية التي سنستعرضها لاحقا، التي ركنت إلى الطرائق المعتادة في وصف حركة المسرح السعودي تاريخيا، كما يسوغ ذلك رأي الباحث حين عدّها رؤية تتجاوز التوثيق التاريخي النمطي لقراءات النشأة، رؤية لها بعدها الجديد في التلقي الذي يتجاوز أفق التوقع ويكسره إلى ما هو أبعد وأعمق بحسب نظرية التلقي.

وخَصص محمد جلاء إدريس في كتابه (الأدب السعودي) فصلا كاملا للمسرح السعودي، ومحمد جلاء إدريس مصري الجنسية، عمل لفترة من الزمن في كلية الملك فيصل الجوية بالرياض، وفي كلية التربية للمعلمات بنجران، وقد أحال في تناوله تاريخ نشأة النص المسرحي السعودي على كتاب نذير العظمة: (المسرح السعودي ـ دراسة نقدية)، فتأثر كثيرا بفكرة ولادتي المسرح السعودي التي أطلقها العظمة، الأولى: ولادة مجهضة، ويقصد بها إجهاض المشروع المسرحي الذي تأسس على يد أحمد السباعي في مكة المكرمة،

وخاصة في عملين مسرحيين: **فتح مكة** للكاتب عبدالله مليباري، ومسرحية: **مسيلمة الكذاب** لعبدالله عبدالوهاب العباسي. وكتبتا خصيصا لمسرح قريش الذي أسسه السباعي، الثانية: ولادة " على أيدي مجموعة من المسرحيين، أبرزهم إبراهيم الحمدان، الذي درس في مكة والقاهرة، وعمل رئيسا للجنة النشاطات المسرحية في الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون؛ منذ تأسيسها عام ١٩٧٣م"(إدريس، ٢٠٠٧، ص ٣٤٨)، وهذا الشكل من التلقي لتاريخ المسرح السعودي كان يلزمه التحقق من بعض المعلومات الواردة في الكتاب المرجع للعظمة، الذي اتكأ عليه كثيرا، فعلى الرغم من ريادته وأهميته العلمية فالعديد من الحقائق الواردة فيه تم نقضها وإعادة النظر فيها في دراسات لاحقة، حاولت التيقن من بعض الحقائق[1].

أكد محمد جلاء إدريس حقيقة أسبقية التأليف المسرحي السعودي وريادته، كونها حقيقة ثبتت بأن نشأة المسرح السعودي ارتبطت بظهور النص المسرحي قبل ممارسة المسرح عمليا، مع ملاحظة أن إدريس لم يسعَ إلى تأصيلها بالدليل بل أشار إليها إشارة عابرة؛ فقال " مرّ المسرح السعودي بعدة مراحل منذ نشأته، وثمة إجماع على أن بداية التفكير في تأسيس مسرح سعودي، كانت عام ١٩٦٠م ـ هو يقصد مسرح أحمد السباعي في مكة المكرمة ـ وإن سبق التأليف المسرحي هذا التاريخ" (إدريس، ٢٠٠٧، ص ٣٤٨).

في جانب آخر وبشكل مقتضب يربط محمد جلاء إدريس نشأة المسرح السعودي بالمدرسة، فيعد أن " إرهاصاته بدأت مع افتتاح المدارس وقدوم المدرسين العرب، الذين اهتموا بإدخال النشاط المسرحي بين الطلاب" (إدريس، ٢٠٠٧، ص ٣٤٨)، ولكي نراجع مثل هذه المعلومة نورد بعض الوثائق التي قد تثبت العكس أو تقدم نظرية أخرى في سياقها، فهناك من يرى أن المدرسة في الجزيرة العربية اعتنت بفن المسرح حتى قبل الحكم السعودي وقبل قدوم المدرسين العرب، كالرأي الذي يتبناه الباحث المصري سيّد علي إسماعيل في مقدمته التأريخية التي صدّر بها تحقيقه لكتاب نجيب درويش كنعان: مسرحية **فتاة الدستور**، فأشار إلى أن المدينة المنورة شهدت أول عرض مسرحي مدرسي في الجزيرة العربية، وفي ذلك يقول " معظم الدراسات المسرحية الخليجية القديمة ـــــ في شبه الجزيرة العربية ـــــ أجمعت على أن مملكة البحرين هي الأسبق خليجيا في عرض أول مسرحية مدرسية عام ١٩٢٥م، عندما عرضت مدرسة الهداية الخليفية مسرحية: **القاضي بأمر الله**، أما الدولة الخليجية الثانية فكانت الكويت من خلال عرض مدرسة المباركية لمسرحية: **إسلام عمر**، عام ١٩٣٩م، وظل هذا الاعتقاد أو الإجماع حتى وقت قريب، حيث اكتشفت الدراسات الحديثة نصا مسرحيا كويتيا منشورا عام ١٩٢٤م في بغداد لمسرحية: **المحاورة الإصلاحية**، تأليف عبد العزيز الرشيد؛ ويُقال إن هذه المحاورة عرضتها المدرسة الأحمدية في الكويت عام ١٩٢٤م، وهذا الاكتشاف جعل الكويت هي الأسبق في هذا المضمار"(كنعان، ٢٠١٧، ص٥)، إلا أن سيّد علي إسماعيل يقدم وثيقة تحيل الريادة للمدينة المنورة، وهي وثيقة من جريدة العالم الإسلامي الفرنسية، وتحديدا في مجلد عام ١٩١٠م، التي يصف سيد علي إسماعيل لحظة عثوره فيها على معلومته الجديدة، مصرحا: " وجدت تحت عنوان المدينة A Medine المدنية المنورة عشرة أسطر باللغة الفرنسية، تُحكى ـ على لسان محمود علي شويل ـ عن عرض مسرحي أقيم في المدينة المنورة ...، أقامته لجنة الاتحاد والترقي في إحدى المدارس الصناعية؛ برئاسة طاهر بيك، والعرض يتحدث عن الحكم الاستبدادي قبل إعلان الدستور، ودخول الجمهور

(١) انظر دراسة حليمة مظفر، المسرح السعودي بين البناء والتوجس، النادي الأدبي بالطائف ـ الطائف، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، وسامي الجمعان، المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد، نادي الأحساء الأدبي ـ الأحساء، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.

كان على درجات ثلاث، واستغرق العرض ثلاث ساعات؛ لأنه عرض خيري بمقابل مادي .."(كنعان، ٢٠١٧، ص١٢).

ويعرض أبو الحسن سَلّام وثيقة مثيرة تدفع إلى خلخلة ريادة السباعي، وهذه الإشارة وردت في كتابه: مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، تحت عنوان مشكلة النص في المسرح المدرسي: دراسة المسرح السعودي، يستعرض تحقيقا صحافيا طلابيا نشرته مجلة المسرح المدرسي بجيزان(٢)، بعنوان: جيزان عرفت المسرح قبل مكة، والمقصود هنا " مسرحية عرضت في أحضان المدرسة العزيزية، أول مدرسة أنشئت في جيزان عام ١٣٥٥ه، .. فقد أقيم أول حفل مسرحي عام ١٣٦٠هـ تحت رعاية معالي أمير المنطقة وقتها الأمير خالد السديري، .. والمسرحية التي قدمت بين فقرات الحفل المنوعة كانت عن معركة اليرموك"(سَلّام،٢٠٠٤، ص١٨٧).

بهذا الموقف لم يعلق سَلّام على المعلومة التاريخية فيه، بل ذهب مباشرة للاحتفاء بأهمية أن يتكفل طلاب إدارة تعليمية نائية كجيزان بإصدار صحيفة مدرسية تطرح قضايا إشكالية، بينما القضية الأهم هي ريادة المسرح السعودي لجيزان أم لمكة، وتعليقنا على ذلك يتلخص في أن أحمد السباعي قدّم مشروعا مسرحيا للمجتمع، اتسم بالتكامل، فاستقطب مدربا مسرحيا من مصر، وأنشأ قاعة مسرح كبيرة، وجهز نصوصا للتمثيل، بينما نشاط جيزان مسار المشهد المسرحي المدرسي، وعليه فالمقارنة بين التجربتين قد لا تُعطي نتائج حاسمة في الأسبقية والريادة في تقييمنا النقدي لهذه القراءة.

وفي عام ٢٠١٣م قدم دراسته: المسرح السعودي بين التخصص والخصوصية ضمن أبحاث كتاب: (في المسرح السعودي دراسة نقدية)، يوسع الباحث المصري سيّد علي إسماعيل دائرة البحث؛ فينتقل من النص إلى تاريخ أوائل المتخصصين أكاديميا من السعوديين في المسرح وفنونه، أي " ... التخصص المسرحي، ودور المملكة في رعاية المتخصصين" (الجمعان، ٢٠١٣، ص٢٧٣)؛ " ففي عام ١٩٨١م كانت المملكة العربية السعودية على موعد مع القدر،عندما تخرّجت سناء بكر يونس في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت، بوصفها أول فتاة سعودية متخصصة في التمثيل والإخراج المسرحي" (الجمعان، ٢٠١٣، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤)، " ويشاء القدر أن تكون المملكة العربية السعودية في العام التالي ١٩٨٢م على موعد آخر مع القدر، عندما تخرج عبد الناصر حسن الزائر في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت، بوصفه أول شاب سعودي متخصص في التمثيل والإخراج المسرحي" (الجمعان، ٢٠١٣، ص ٢٧٦ـ ٢٧٧).

نذهب إلى دراسة أخرى، هي في أصلها أطروحة دكتوراه للباحث المصري خالد أحمد، ساعين إلى تتبع التراكم المعرفي حول المسرح السعودي في دراسات الباحثين المصريين، لنقيس معيار التغير في صحة ودقة المعلومات التاريخية المتداولة بين دارسي مصر، لنجد أن دراسة خالد أحمد هي الدراسة الوحيدة التي اتجهت إلى التقسيم المرحلي لنشأة المسرح السعودي من بين الدراسات، على الرغم من أنه استقى هذا التقسيم من دراسة لطيفة بنت عايض البقمي: المسرح السعودي المعاصر المنشورة عام ٢٠١٤م.

(٢) مجلة المسرح المدرسي، العدد الأول، ربيع الثاني ١٤٠٨هـ ديسمبر١٩٨٧م، إشراف أسامة ذكرى، موجه النشاط المسرحي والثقافي، المملكة العربية السعودية، وزارة المعارف، إدارة التعليم بجيزان، النشاط المدرسي ـ النشاط المسرحي، التحقيق من إعداد الطلاب: حسنين جابر ـ الحميراء المتوسطة، وأنور علي شعراوي ـ جيزان الثانوية، وحمد محمد عائشي ـ الدارس بالدورة المسرحية.

وأطلق على المرحلة الأولى مرحلة النشأة الأولى/ التأسيس والتجربة؛ وهي الفترة من ١٩٣٢م حتى ١٩٧٩م، وخصصها بأكملها للستة عشر نصا مسرحيا المنشورين آنذاك، نقصد في مرحلة الريادة للتأليف المسرحي السعودي، لكنه يكتفي بذكر ثمانية عناوين فقط، أما المرحلة الثانية فهي بحسب تسميته مرحلة التأسيس الثانية/ الريادة: من عام ١٩٨٠م حتى عام ١٩٩٠م، ويسمها بالتحول من المسرح التاريخي إلى المسرح السياسي والاجتماعي، وعلى الرغم من ذكره مسرحيات المرحلتين السابقتين، خاصة مسرحيات الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، لم نلحظ أن أتى على ذكر تجربة مدينة الأحساء المسرحية، التي تولدت عنها جمعية الثقافة والفنون بوساطة نادٍ فني أسسه مجموعة من المسرحيين أسموه نادي الفنون الشعبية عام ١٩٧٠م، وبوساطته قدمت مسرحيات عديدة، لم يشر الباحث إلا إلى واحدة منها، "ومن هذه المسرحيات: **العزوبية** لـ خالد الحميدي، و**ريته**، و**السبع** لـ حسن العبدي، **وطريق الزلق، ومن طمع طبع**، و**عظيم الهش**، لـ عبد الرحمن الحمد"(الغامدي، والرمادي، ٢٠٢١، ص ١٣٧ ـ١٣٨)، وعليه فإن مسرحية **طبيب بالمشعاب** التي أشار إليها خالد أحمد ليست أول مسرحية سعودية.

ويدلل خالد أحمد على مرحلة التجريب والتأصيل الثالثة من عام ١٩٨٧م حتى الآن بمسرحيات عديدة يسمها بالتجريب، كمسرحية **عويس التاسع عشر**، ومسرحية **شدّد بن عنتار**، ومسرحية **بازار**، ومسرحية **البابور**، لكنه لم يشر إلى مسرحية مهمة للغاية كونها شكلت تحولا حقيقيا في حراك المسرح السعودي الحداثي لخروجها عن المألوف، وهي مسرحية **الحل المفقود** التي قدمت عام ١٩٨١ـ ١٩٨٢م بالأحساء، وهي للكاتب والمخرج عبد الرحمن المريخي، وتجريبها قائم على تطبيق البريختية بحذافيرها، وكأنها تؤسس لمرحلة جديدة خاصة في الشكل المسرحي لمسرح الطفل السعودي.

في دراستها: رؤية تحليلية لمسرح الطفل بالمملكة العربية السعودية في ضوء تحديات العصر الراهن؛ الفترة ما بين١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٨م/ ١٤٣٠هـ ـ١٩٩٩م، لم تتناول الباحثة المصرية إيمان أحمد خضر تاريخ مسرح الطفل السعودي، وقد كان ذلك من الأهمية بمكان طالما أن دراستها تدور حول مسرح الطفل السعودي، بيد أن الباحثة ركزت على تاريخ المسرح السعودي عامة، وأبرزت ما يأتي من النقاط:

" أـ إن نشأة المسرح السعودي كانت تأثرا بالثقافات العربية القريبة منه، وحددت الثقافة المصرية خاصة بداعي القرب الجغرافي.

ب- الإشارة إلى أول نص مسرحي سعودي، وهو نص **الظالم نفسه** لـ حسين عبدالله سراج عام ١٩٣٢م. وعده الرائد الأول.

ج ـ الإشارة إلى ريادة رائد النصوص المسرحية السعودية النثرية الكاتب عصام خوقير، بنصيه **الدوامة**، و**السعد وعد** مع ملاحظة أن الباحثة لم تشر إلى سنة النشر، ولم تشر إلى النقطة الفارقة في تجربة خوقير وهي كتابة حوارات مسرحياته باللهجة المحكية الحجازية.

د ـ الإشارة إلى ريادة أول فرقة مسرحية سعودية، وهي فرقة دار قريش للتمثيل الإسلامي،التي أسسها أحمد السباعي" (خضر، ديسمبر ٢٠١٢، ص ٢٥).

وكان يلزم الباحثة في هذا المقام ذكر سنة التأسيس طالما هي أول فرقة مسرحية سعودية، ثم ذكر السبب الحقيقي الذي كان وراء توقف مشروع السباعي المسرحي، حيث لم يكن التعثر المالي كما قالت، إنما صدور مرسوم رسمي يوقف عرض فتح مكة حتى عودة الملك سعود إلى البلاد.

يمكننا تلخيص الإشكاليات التوثيقية المرصودة في تلقي الدراسات المصرية لتاريخ المسرح السعودي، وهي على النحو الآتي:

١ـ الركون في المعلومة إلى مرجع واحد، دون إجراء المقارنات اللازمة مع مراجع أخرى، للتثبت والتيقن من مصداقية المعلومة.

٢ـ جعل تاريخ المسرح السعودي مدخلا استهلاليا عابرا، أو تمهيدا، ومن ثم عدم العناية الفائقة به.

٣ـ عدم الوعي بالتقسيم المرحلي وفقا للتحولات الفنية، فلكل مرحلة ظروفها ومستجداتها، والمسرح يتأثر بهذه المتغيرات.

٤ـ الخلط بين نشأة المسرح المدرسي السعودي، ونشأة مسرح الطفل السعودي، وبين مسرح الكبار السعودي، وعدها نشأة واحدة.

وفيما يخص مسرح الطفل والمسرح المدرسي فعن طريق ما سبق نلاحظ أن الباحث المصري تجنب الحديث عن نشأة مسرح الطفل السعودي، وإن تحدث عنه وعن تاريخه العام فقد استقى المعلومات من مراجع معروفة دون تمحيص أو تدقيق، ثم أنه تجاهل حقيقة تاريخية غاية في الأهمية وهي ترشيح مسرح الطفل السعودي للريادة الخليجية عن طريق مسرحية **ليلة النافلة** للرائد عبد الرحمن المريخي التي قدمت سنة ١٩٧٥ ـ١٩٧٦م.

ثالثا ـ ربطت بعض هذه الدراسات بين المسرح المدرسي السعودي وبين مسرح الطفل السعودي، وتعاملت مع الشكلين بوصفهما شكلا واحدا.

ثانيا ـ التلقي الفني للنص المسرحي السعودي المكتوب في الدراسات المصرية:

أ ـ تلقي نصوص المسرح المدرسي، ومسرح الطفل:

يستهل أبو الحسن سَلّام قراءته الفنية للنص المسرحي المدرسي السعودي بوضع جدول يشتمل على النصوص التي شكّلت محتوى النشاط بالمسرح المدرسي السعودي، من عام ١٤٠٨هـ حتى عام ١٤١٣هـ، وأراد بهذا " الوقوف على النص المسرحي المدرسي بالمملكة العربية السعودية من حيث تحليل عناصره ونقده، للكشف عن مدى عده مسرحا من ناحية، ومن ناحية أخرى مدى عده مسرحا للطفل في مراحل قبل جامعية، أي من سبع سنوات إلى أربعة عشرة سنة تقريبا" (سَلّام، ٢٠٠٤، ص٢١٢)، واصطفى من النصوص المدرسية ثلاثة عمم عن طريقها نتائج قراءته النقدية، والنصوص هي:

أ ـ **إني اتهم** ـ نموذج لمسرحة المناهج.

ب ـ **التعاون يحمي السلام**. نموذج للنص الشعري.

ج ـ **الرجل والنمر** ــ نموذج للنص التربوي.

سندلل على قراءته لمسرحية **التعاون يحمي السلام**، الذي لم يجد في نصفه الأول " أدنى علاقة بالدراما، فليس فيه سوى سرد ووصف لشخصيات نمطية، لا رسم لها ولا أبعاد، ولا أحداث بينها ولا صراع" (سَلّام، ٢٠٠٤، ص٢٢٠)، ويسوغ سَلّام هذا الحكم القوي تسويغا إداريا، حيث خواء إدارة النشاط المسرحي من الفكر المسرحي ومن الخبرات المسرحية، يقصد ـ منطقة تبوك التعليمية التي احتضنت هذا النص وعرضه"(سَلّام، ٢٠٠٤، ص٢٢١).

يرى خالد أحمد أن المسرح المدرسي من عوامل نهضة المسرح السعودي المعاصر، لقيامه " بدور كبير في تربية النشء، على المفاهيم المسرحية السليمة ..، وبالتالي يعتبر المسرح المدرسي هو البداية الحقيقية للمسرح السعودي المعاصر، وهو البداية التي ساعدت على نهضة المسرح في المملكة" (أحمد، ٢٠٢١، ص ٤٣)، وهذا ما تتفق معه عليه إيمان أحمد خضر، الذي تؤكد دور اختيار النصوص في المسرح

المدرسي، فتتبنى رأي نذير العظمة في هذا السياق، الذي يرى " أن الاتجاه التربوي للمسرح في المجال المدرسي يعد رافد أساسيا من روافد المسرح السعودي، حين زخر بالكثير من النصوص المسرحية التي فطن المربون القدامى في السعودية إلى أهميتها في التربية، والتوجيه العميقين للطفل، فكانوا يدربون الطلاب على التمثيل، ويصقلون مواهبهم الفنية، بل ويشاركونهم في العمل المسرحي أداء" (خضر، ديسمبر ٢٠١٢، ص ٩٦).

أما تلقي الدراسات المصرية لنصوص مسرح الطفل السعودي، وهو الأقل حظا فيها، فلم نقف إلا على دراسات ثلاث: الأولى: من روائع مسرح الطفل كما نراها الآن ـ مختارات من مسرح الطفل السعودي، وهي من جمع وإعداد وتحليل سحر الشامي وأحمد الشريف، والثانية دراسة إيمان أحمد خضر، أما الثالثة فهي لـ أبو الحسن سَلّام، وخصص نصفها للحديث عن مسرح الطفل السعودي، ومن زاوية جديدة في الطرح والتناول، حين تعاطى مع المسرح المدرسي بوصفه مسرحا للطفل.

يشتمل كتاب سحر الشامي وأحمد الشريف على قراءة لعشرة نصوص مسرحية سعودية موجهة للطفل، هي **المغامر، والصندوق، وأرنوب في خطر** لـ عبدالله حسن آل عبد المحسن، و**دحدوح وغزلان، وابن الجبل** للكاتبة ملحة عبدالله، ونص **صابر بن الصياد** لـ عيسى الهلال، ونص **غابة الفرح وجنة المرح** لـ أحمد عيد أبو ربعية، و**التجربة** لـ علي المصطفى، و**هموم عكسوم** للكاتب مشعل الرشيد، وآخرها نص **الوطواط الخراط** لـ أحمد إبراهيم.

تتسم منهجية الناقدين في مقاربة هذه النصوص بالبساطة والتقليدية، لذا فمقاربتهما من وجهة نظرنا لم تحقق التطلعات النقدية في جانبها العميق، ولم تقدم قراءة تفكيكية مثمرة، فالكتاب من دون تمهيد يوضح غاياته وأهدافه ومنهجيته، ثم إن الآلية التي اعتمدها الباحثان منمطة للغاية، حد الخلو من الجاذبية والطرافة، فيبدآن بنشر النص كاملا، ثم التقديم بصفحتين أو ثلاث صفحات، ثم تحليل عنوانه، ولا نجد في هذا تحليلا له بعده المعرفي والفكري والمنهجي، إنما مجرد استعراض لمضمون النص، مع إغفال بيّن لباقي عناصر النص المسرحي الفنية، لذا لم تجب الدراسة على السؤال الأهم فيما لو كانت هذه النصوص قادرة على أن تكون صالحة للطفل، أو قادرة على مخاطبة فئاته السنية.

نعطي نموذجا من القراءات التي يقدمها هذا الكتاب، وهي قراءة لمسرحية **الصندوق** لـ عبدالله آل عبد محسن، حيث يستهل الباحثان الإجراء بالحديث عن فكرة المسرحية، فيقرران أنها " تدور حول أخوين، هما محمد ومحمود، يحترق بيتهما، ويفقدان والديهما فيهربان إلى مملكة الهمبا، وفي الطريق يستغل محمود نوم شقيقه محمد، فيهرب خوفا من أن يقاسمه ما معه من الماء، وعندما يستيقظ محمد يفاجئ بغياب محمود، فيبحث عنه، وفي تلك اللحظة يشاهد اثنين من قُطّاع الطرق وهما يدفنان صندوقا كبيرا؛ وبعد أن يطمئن محمد من اختفائهما كليا يقوم برفع التراب عن الصندوق وفتحه، ليجد الأميرة عبله ابنة ملك الهمبا، فتشكره على إنقاذها، وتجعله صديقا لها ثم يكافئه أبوها الملك، ويطلب منه أن يسكن في القصر، وتحت رعايته، وهكذا يشعر محمد أن الله كافأه فوق ما أراد وتمنى ... إلخ"(الشامي والشريف،٢٠٢٠، ص ٤١)، يتجهان بعدها إلى تحليل الشخصيات، معتبرين شخصيات المسرحية المحورية في مسرحية الصندوق " محمد ومحمود، وهما شخصيتان متناقضتان تماما في تصرفاتها، وبرغم أخوتهما يختلفان في بعض المبادئ، خاصة في تقديس الأخوة والتعاون .. إلخ"(الشامي والشريف،٢٠٢٠، ص ٤١) وهكذا ينتهي التحليل.

بمنهجية وصفية تحليلية عاينت إيمان أحمد خضر تسعة عشر نصا مسرحيا سعوديا كانت ترجمة لخطاب مسرح الطفل السعودي على حد رأيها، وهذه النصوص قدمت في مدن

سعودية ثلاث هي: الطائف وجدة ومكة المكرمة، لتتوصل في نهاية المطاف إلى وجود " تنوع في الأفكار الواردة في نصوص العينة، ما بين العلمية والتعليمية والثقافية، إلا أن الأفكار التعليمية حازت على أعلى النسب، تليها الأفكار الثقافية، وأخيرا الأفكار العلمية" (خضر، ديسمبر٢٠١٢، ص٣٢)، وقد رسّخت هذه الأفكار مجتمعة قيما إيجابية عديدة بوساطة نصوص هذا المسرح، " حيث اختصت أعلاها بقيمة الصدق، ثم الولاء للوطن، ثم الطاعة، ثم احترام الكبير ثم التعاون" (خضر، ديسمبر ٢٠١٢، ص٣٢). ثم اكتشفت أن هذه القيم تقابلها قيم سلبية يتمركز حولها خطاب هذه النصوص" وكان أعلاها تكرارا قيمة الإهمال، ثم قيمة التعجل، ثم القذارة ثم توالت القيم السلبية انخفاضا"(خضر، ديسمبر ٢٠١٢، ص٣٣)، زد على ذلك الآلية التي رصدتها في تقديم هذه النصوص التي يأتي من ضمنها " مَسْرَحَة بعض المقررات الدراسية، كنص **قاهر العظماء**، ونص **من أخلاق العرب**، ونص **أطمع من أشعب**، ونص **السالب والموجب**"(خضر، ديسمبر٢٠١٢، ص٣٤).

وانتهت في لغة النصوص الحوارية انطلاقا من أن " اللغة هي القدرة على الاتصال بالآخرين، ومن خلالها يتم التعبير عن الأفكار والمشاعر"(خضر، ٢٠٠٤، ص١٧٢) إلى أن " نسبة استخدام اللغة العربية الفصحى في حوارات هذه النصوص نسبة عالية تصل إلى ٦٨،٤٢٪ في مقابل ١٠،٥٣٪ لاستخدام اللهجة العامية أو المحكية"(خضر، ديسمبر٢٠١٢، ص٣٥).

تؤطر إيمان أحمد خضر عناصر النص المسرحي السعودي، وتنطلق من عنصر الصراع، وفيه تميل هذه النصوص نحو الصراع الخارجي، وليس الداخلي أو الذهني"(خضر، ديسمبر ٢٠١٢، ص٣٦). أما عنصر الحبكة، فقد حازت " الحبكة البسيطة على النسبة الأعلى، أما الحبكة المركبة فتأتي في المرتبة الثانية، وتأتي الحبكة المفككة في المرتبة الأخيرة"(خضر، ديسمبر٢٠١٢، ص٣٦). وهذا يتسق مع توجه مسرح الطفل نحو الحبكة البسيطة تبعا للفئات العمرية، التي تنبه إليها الكاتب المسرحي السعودي في صياغة نصوصه " حتى نالت مرحلة الطفولة المتأخرة التي تميل إلى إظهار روح البطولة والمغامرة ما نسبته ٧٣،٦٨٪، تلتها الطفولة المتوسطة بنسبة ٢١،٠٥٪، وهي تميل للخيال اللاواقعي، وأخيرا الطفولة المبكرة بنسبة٥،٢٦٪، وتتميز بالخيال الإيهامي"(خضر، ديسمبر ٢٠١٢، ص٣٨).

ب ـ تلقى النص المسرحي السعودي المكتوب في الدراسات النقدية المصرية:

ثمة أسماء من الكتاب السعوديين نالت نصوصهم المساحة الأوسع في الدراسات المصرية، وسوف نحدد النسب في تناول تلك الأسماء تصاعديا في النتائج النهائية للدراسة، في المقابل ثمة حقيقة ماثلة أمامنا هي إغفال الدراسات النقدية المصرية للعديد من الأسماء الفاعلة في كتابة النص المسرحي السعودي، حيث لم تتجاوز دراسات المصريين: الكاتبة ملحة عبد الله، والكاتب محمد العثيم، والكاتب فهد ردة الحارثي، وغابت أسماء كتاب وكاتبات آخرين لهم حضورهم الكبير في المشهد المسرحي، الأمر الذي يبرهن قلة وصول تلك النصوص للباحث المصري أو العكس، لذا فضلنا تقسيم هذا المبحث إلى تلقيات ثلاثة، تلقي نصوص ملحة عبدالله، ثم تلقي نصوص محمد العثيم، وأخيرا تلقي نصوص فهد ردة الحارثي.

ـ تلقي نصوص الكاتبة السعودية ملحة عبدالله في الدراسات النقدية المصرية.

" ملحة عبدالله آل مريع من مواليد أبها في العام ١٩٥٨م، من أبوين سعوديين، استقرت في القاهرة بعد زواجها المبكر

وإنجابها الأولاد، أكملت الدراسة الثانوية في مدرسة السنية وهي في الثامنة والعشرين من عمرها، بعدها التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية بمصر، قسم الدراما والنقد، وتخرجت فيه عام ١٩٩٢م، وواصلت دراستها الأكاديمية لتحصل على الماجستير والدكتوراه"(الحايك، ٢٠١٥، ص ١٣٨)، وملحة من أكثر كاتبات وكتاب السعودية حضورا في المشهد النقدي المصري، فقد دارت حول منتجها المسرحي دراسات أكاديمية وقراءات نقدية في الصحافة المصرية، وقد رصدنا أربع دراسات أجريت حول منتجها في المشهد النقدي المصري، وهي:

١ـ الزمكانية في النص المسرحي، **سر الطّلسم** لملحة عبد الله بين الجمالية والتعبيرية، وقد نشرها الباحث إبراهيم أحمد محمد حسن في مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية.

٢ـ بين التنوع الفكري والثراء الفني، قراءة نقدية في مسرح د. ملحة عبدالله، وقد نشرها الباحث ربيع مفتاح في مجلة أفنان، لنادي تبوك الأدبي.

٣ـ التكوين الدرامي للنص المسرحي، دراسات في نماذج مختارة، وقد نشرها الباحث محمد السيد سلامة نصر في حوليات كلية اللغة العربية بجرجا بجامعة الأزهر.

٤ـ تشكيل الفضاء في مسرح كاتبات المنطقة العربية، دراسة مقارنة في عمليات بناء الهوية الأنثوية، وهي رسالة ماجستير للباحثة: هبة حسن علي بركات، قدمتها في جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم الدراما والنقد المسرحي.

تحرص ملحة عبدالله على أن تربط بين النصوص المسرحية وبيئتها السعودية، لتجعل من هذه النصوص منطلقا لتفكيك خطاب المرأة السعودية، وقضايا المجتمع السعودي، إلى الحد الذي يرى البعض أنها غيّرت في واقع المرأة السعودية بوساطة نصوصها، وهذا ما تصرح به ملحة في مقابلة لها بصحيفة الأهرام المصرية تحت عنوان مثير: الحضارات تخلد صناعها، **التميمة** صنعت بطاقة هوية للمرأة السعودية، وجرى الحوار على النحو الآتي:

" الصحفية: مسرحيتك **التميمة** كان لها تأثير في الواقع المجتمعي كيف حدث هذا؟

ملحة عبدالله: **التميمة** ناقشت حياة المرأة السعودية التي تعيش دون هوية معرفية، ... وبعد عرض المسرحية تم إعطاء المرأة السعودية أول مرة بطاقة هوية شخصية"(دياب، سبتمبر ٢٠٢٠، ص٥) علما بأن الهويات تعطى للرجال فقط قبل هذا التاريخ. ليس هذا فحسب فملحة عبدالله لها تجربة تكتسب فرادتها " من غزارة إنتاجها المسرحي، ففي رصيدها منذ العام ١٩٩٢م حتى العام ٢٠١٣م فقط أربعة وخمسون نصا مسرحيا، نفذ معظمها في دول عربية مختلفة وأكثرها كان في مقر إقامتها وبلد نشاطها مصر، كما تتجلى الفرادة أيضا في غزارة إنتاجها النقدي، فالدكتورة كونها أكاديمية مشغولة بالنقد المسرحي، فإنها رفدت المكتبة العربية بعدد من الإصدارات المسرحية، وهذا ما عمّدها سيدة للمسرح السعودي، وهو اللقب الذي أطلقته عليها جريدة البلاد السعودية في عام ١٩٩٩م"(الحايك، ٢٠١٥، ص١٣٨).

سنبدأ من دراسة محمد السيد سلامة وتناول فيها نصوصا لثلاثة كتاب سعوديين، هم: ملحة عبدالله ويحيى العلكمي وعبد الله بن هادي السلمي، ويعنينا في هذا السياق النصوص المدروسة الأربعة لملحة عبد الله، وهي مسرحية **أم الفأس** ١٩٩٣م، ومسرحية **بائع الحميص**٢٠٠١م، ومسرحية **شق المبكى** ٢٠٠١م، ومسرحية **الطاحونة** ٢٠٠٣م، وقد سوّغ الباحث اصطفاءه لها " باتخاذه شكلا انتقائيا من نتاج ملحة عبدالله، فكانت هذه النماذج ..، وكان الاختيار نابعا من قيم فنية، وليست زمانية أو مكانية، راعى فيها أن تكون الفكرة الإنسانية والاجتماعية والفنية متوفرة"(نصر، ٢٠١٧، ص٦٧٠٥)، واشتغل في هذه النصوص الأربعة على التكوينات الدرامية في فن المسرح، وحددها في مستويين:

مستوى الفكرة المسرحية، ومستوى البناء الفني للحدث المسرحي، وعليه فإنه يدرسها من حيث المضمون والشكل، علما بأنه لا يصرح بالآلية المنهجية التي يتبعها في دراسته.

أما من حيث الفكرة فتقوم هذه المسرحيات على تصوير الوجود الإنساني ممثلا في صراع الإنسان معه، لذلك يختار الكاتب المسرحي المحاور التي تمثل هذا الصراع وتشكله، وأول محاورها ظاهرة الموت، " التي تخطت المفهوم الفلسفي الضيق، وانفتحت على آفاق اجتماعية، وأيضا سياسية، فالموت في مسرحية **الطاحونة** يأخذ شكل الاغتيال والقتل، عندما قتل العجوز زوجته وألقى بها في صندوق الطاحونة بدافع الشك والغيرة، أما المحور الثاني الذي جسدت عن طريقه الكاتبة الصراع الوجودي للإنسان هو القضية الاجتماعية، ولنا في مسرحية **شق المبكى** خير أنموذج " فالمسرحية تطرح عدة صور وقضايا اجتماعية، مثل العلاقة بين الأب وبناته، وصورة الأب، وصورة المرأة، والأم خاصة، وتثير المسرحية أيضا قضايا اجتماعية مثل البخل والتفاوت الطبقي والإرهاب والانتماء، وصورة رجل الدين" (نصر، ٢٠١٧، ص ٦٧١٥).

وهذا ما تشاطره الرأي فيه دراسة التنوع الفكري والثراء الفني لـ ربيع مفتاح الذي يرى قوة الطرح الاجتماعي في مسرحية **شق المبكى** خاصة، لطرحها قضية العلاقة مع الآخر: " من خلال أسرة عربية تقيم في بيت، هذا البيت به شق في جداره، ومن خلال إشارات ذكية من الكاتبة نعرف أن هذا الشق ليس شقا ماديا في جدار البيت فحسب، بل إن الشق موجود أيضا في كيان الأسرة، فالشق هنا حضاري بركنيه المادي والمعنوي"(مفتاح، مايو ٢٠١١، ص ٩٠).

يرمي الباحث باستعراضه كل هذه القضايا ذات البعد الاجتماعي إلى عناية الكاتب المسرحي السعودي ببيئته والتصاقه بمجتمعه وتسخير قلمه الإبداعي لمناقشة قضاياه وحل إشكالياته، كحرص ملحة عبدالله على تكريس صورة المرأة واقعا وطموحا في المملكة العربية السعودية، سواء في **شق المبكى** أوفي جُل نصوصها، ومحمد السيد سلامه نصر يؤكد أن " صورة المرأة عند الدكتورة ملحة عبدالله متعددة الأبعاد، غنية الإيحاءات، وجدت كابنة في **الطاحونة**؛ تقوم برعاية الأب والأخ، وكزوجة ظلت مخلصة لزوجها، تكد معه في الطاحونة، وفيّة مخلصة، وكافأها زوجها بالقتل الشنيع، ودفنها بين تروس الطاحونة، وفي مسرحية **شق المبكى** كانت صورة المرأة فاقدة للتصرف وللإرادة، تنتظر رد فعل من أخيها أو أبيها" (نصر، ٢٠١٧، ص ٦٧٢١).

على المستوى الخاص بالبناء الفني للحدث المسرحي، فيشيد محمد السيد سلامة نصر بإفادة ملحة عبدالله في نصوصها من طاقة الأسطورة والسيرة والملحمة وحكاية الألغاز والمسائل، ويعدها الملمح الأول من ملامح حياكة الحدث الدرامي في نصوصها، فيستشهد على هذا بمسرحية **أم الفأس** التي صاغت أحداثها من طقوس شعبية، وفلكلور تراثي، فصنعت منها نصا أقرب إلى الأساطير منها إلى الواقع، وهي طقوس لا زالت تمارس حتى اليوم في شكل رقصات وفلكلور شعبي مثل الدقة والزحفة والهود والعرضة والزامل والزار والثلابة" (نصر، ٢٠١٧، ص ٦٧٢٥)، وملخص حكايتها أن كائنا خرافيا له جناحان يحلق بهما في ختام المسرحية، بعد أن تتآلف مع أحد شباب القرية، فيتزوجا.

من المعروف أن الرمز أو القناع حيلة كتابية فنية يلجأ إليها المبدع لغايات تعنيه شخصيا، لكنها تعتمد على إمكاناته الكتابية في توظيفها، وهذا هو الملمح الثاني في بناء الحدث لدى ملحة عبدالله كما يراه محمد السيد سلامة نصر، فالرمز " لا يكتسب غايته الفنية إلا بمقدار ما يكون شعاع ضوء يبرق من ثنايا الفكرة الأدبية، والرمز يعمل على إنتاج المعنى وفق الإطار الفني للعمل إجمالا" (نصر، ٢٠١٧، ص ٦٧٣٧)،

وهذا ما تبين تطبيقا في مسرحية **الطاحونة** الذي حمل على عاتقه فكرة الرمزية كما يراه نصر" فكانت الطاحونة رمزا للموت والدمار، وتبلور هذا الرمز من خلال أسرة بسيطة، مكونة من أب وولد وبنت، والأم شكلت مع صندوق الطاحونة بنية درامية مأساويه؛ لأن الأحداث بدأت دون أن يكون لهذه الأم وجود حقيقي، ومع ذلك فهي الحاضر الغائب باستمرار" (نصر،٢٠١٧، ص ٦٧٣٧).

الملمح الثالث الذي بلور بوساطته محمد نصر قدرات ملحة عبدالله الكتابية يتمثل في الحوارات التي تجسدها الشخصية المسرحية منفردة، وقد أطلق عليها المونودراما، ويبدو أنه خلط بين مصطلحي المونولوج ومصطلح المونودراما، على اعتبار " أن المونولوج غالبا ما يتدخل في الدراما في لحظات حرجة، تمر بها إحدى الشخصيات، وهو يدل على لحظة حاسمة في الحدث ويُبرز خطورته، ويشد الانتباه إلى اضطراب الشخصية وارتباكها، ولا يفوتنا أن نذكر مقولة تودوروف T.TODOROV التي يعارض فيها بين الديالوج والمونولوج فيقول: الأول يمكن اعتباره امتدادا للثنائية الأولية سؤال وجواب، أما الثاني فيمكن وصفه بأنه امتداد للشكل اللغوي المعروف بالنداء، إنه التعبير الكلامي الأمثل، الذي لا يتوجه إلى طرف آخر" (نصر، ٢٠١٧، ص ٦٧٣٧). وهذا ما يجعل الفرق واضحا بين المونولوج والمونودراما، إذا ما اعتبرنا المونودراما شكلا مسرحيا قائما بذاته، يقوم على الممثل الواحد، وليس طريقة في صياغة حوار المشهد المسرحي، لذا يؤكد أن ملحة عبدالله أبدت براعة في هذه الأصوات المفردة التي عبرت نفسيا عن مكنونات النفس، " خاصة في نص مسرحية الطاحونة حين جعلت من هذه الحوارات أداة فنية قادرة على سبر أغوار المعنى المسرحي، وتجاوزت مفهوم الشكل الفني لتصبح حالة من حالات التعبير المسرحي في دلالته النفسية والرمزية" (نصر،٢٠١٧، ص ٦٧٤٧).

ورابع الملامح التي صنعت الحدث الدرامي في نصوص ملحة عبدالله بحسب محمد السيد سلامة نصر هو تضمين النصوص المسرحية أشعارا تلتحم مع الفكرة والحدث الفني، وتسهم في رفده دراميا، مع إضفاء روح الطرافة، على سبيل المثال في مسرحية **أم الفأس** " أخذت الأشعار شكلا احتفاليا يميل إلى الغنائية، ... وأخذت شكل الحوار مسجوع الفقرات، الموزون في أغلب ألفاظه، أما في مسرحية **بائع الحميص** فهناك تضمين آخر استعانت به الكاتبة للشاعر إبراهيم ناجي، وهذا التنويع على الأساليب بين الشعر والنثر على صعيد النص يحقق إيقاعا موسيقيا يسهم في تآلف النص وتماسكه من خلال التناوب بين الفكر والفن "(نصر، ٢٠١٧، ص ٦٧٤٨ـ٦٧٤٩).

والملمح الخامس الذي يشكل الحدث الفني في نصوص ملحة عبدالله هو ملمح اللغة، حين تتشكل جماليا في الحوار المسرحي، فتساعد على تحويله إلى مكون درامي موحٍ ودال، وهذا ما يتجلى بوضوح ـ على حد رأي نصر ـ في لغة مسرحية **الطاحونة** حيث " تتجرد الألفاظ من البلاغة لتصبح عارية من أي مقاييس جمالية، لتبلور حجم المأساة التي ارتكبها العجوز حين ألقى بزوجه وسط تروس المطحنة، وكان يستمتع بتحريكها قليلا حتى يسيل الدم من الجثة بالمقدار الذي يكفيه ليمزج بين دمها والخمرة التي يحتسيها، فتأتي اللغة حادة على لسان الضابط في حواره مع الفلاح:

ـ الضابط : ذلك العجوز المنكود؟ لكم يشعر بالوحدة كالطائر المسكين الذي يحلق وحدة بأعلى الطاحونة كل يوم.

ـ الفلاح : تقصد خفاشا ماصا للدماء، يتعلق كل ليلة بقدميه من سقف طاحونته الخاوية، وهو يعتقد أنه يمنع السماء من أن تقع على الأرض، هكذا تعتقد الخفافيش"(نصر، ٢٠١٧، ص٦٧٥٢).

وتنوع الدراسات النقدية حول منتج بعينه يفضي إلى الثراء الفكري والمعرفي، والدراسة التي نستعرضها اتجهت إلى

عنصرين من عناصر المسرحية وهما: الزمان والمكان، وأثرهما في تشكيل النص المسرحي السعودي، بوساطة مسرحية **سر الطلسم** لملحة عبدالله، والسر الذي دفع الباحث إبراهيم أحمد محمد حسن لإنجاز هذه الدراسة تطلعه إلى " معرفة مدى تسلسل الزمكانية في النصوص المسرحية، من خلال تحليل البيئة المكانية والزمانية كمفردة من مفردات عناصر البناء الدرامي للنص المسرحي، وتوضيح علاقتها بمفردات وعناصر النص الأخرى، والدور الذي يمكن أن تؤديه في الكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية، من خلال نص سر الطلسم ... نظرا لحضور الزمكانية فيه بشكل مكثف ولافت"(حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٥٩٠).

لفتتنا إشارة حسن لحقيقة ملموسة في واقع المسرح السعودي حاليا، وهي " انخراط القائمين عليه في التظاهرات والمهرجانات المسرحية العربية، حيث اتخذ النص المسرحي السعودي مسارا جديدا كفلته فرص الاحتكاك والتلاقح والتنافس بين المسرح السعودي والمسرحيين العرب وغير العرب .. وأبرز ملامح هذا المسار انخراط النص المسرحي السعودي في المسرح بمفهومه الجديد الخارج عن سياق المسرحية بمفهومها الكلاسيكي، والانفتاح على مختلف المدارس والاتجاهات الحديثة في الكتابة المسرحية كالرمزية والتعبيرية والعبثية"(حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٦٠٢)، ولكونه يبحث عن الجمالية والتعبيرية في نص **سر الطلسم** فقد سلك الباحث مسارات ثلاثة، هي: مسار مقاربة عنصر المكان. ومسار مقاربة عنصر الزمان ـ ومسار مقاربة الزمكانية.

من الوهلة الأولى يتضح أن الباحث إبراهيم حسن وجد أن توظيف ملحة عبدالله للمكان منطلقا يصل به إلى المسارين الآخرين، منذ تجليه في عتبة عنوان، " فـ **سر الطلسم** .. كان تهيئة وبداية، أو خطوة موفقة نحو المكان، حيث تمارس لفظة الطلسم فاعليتها الدلالية باستدعاء مكان الأحداث واستحضاره في مواجهة المتلقي استحضارا مرئيا، على اعتبار أن الطلسم متعانق في مخيلتنا الشعبية ليفيد الغموض والإبهام الذي نسعى لرفعه وإزالته نظرا لما يحمله من دلالات السحر والتسلط والإيذاء، فكل غامض هو مخيف ولا يلبسه الخوف إلا لإخفائه شيئا أو سرا ..، ومن هنا مثّل العنوان تمهيدا لتقبل المفردات التشكيلية المتناثرة مثل كهف، وجبل، ووادي، وشجرة، وصبار، وشلال .. إلخ، التي تتسق جميعها مع أجواء الطلسم وما يحتويه من غموض وأسرار" (حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٦٠٦)، والطلسم في النص هو" ذلك الوادي بين الجبال، يتوسطه قمة جبل تعلو كهف، تراصت الأحجار إلى جانبيه، وصوت الريح يتردد صداه بين الجبال، على يمين المنظر يوجد شجرة صبار ضخمة، وعلى اليسار شلال تنساب مياهه من بين الأحجار" (عبدالله، ١٩٩٥، ص١٧٠)، ثم إنه مكان يرتبط بهذا الكهف الذي تتكدس في جنباته مومياوات رجال حفظ التاريخ أسماءهم، منهم الإسكندر الأكبر، وخاقان، ونيرون، وأبو قيس، والحجاج، وتيمور لنك، ونابليون، وهتلر، وموسوليني، بينما يقف على بابه " رجل عجوز فارع الطول، شديد بياض الشعر، وقد استطالت لحيته بشكل مبالغ فيه، كما استطال شعر رأسه حتى تهدل على جبهته فلا يظهر من وجهه إلا عيناه، وقد ارتدى الجلباب الأبيض، يدقق النظر في شلال المياه، ولا يحرك ساكنا كتمثال منحوت من الصخر.." (حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٦٠٤)، ودوره لا يتعدى محاولة إيجاد سبب لبعث الروح في تلك الأجساد البالية من جديد.

أما المسار الثاني المختص بالزمن فهو إشارة إلى زمن ماضٍ، لكنه اشتبك مع الحاضر، عن طريق شاب يدعى (مصباح)لجأ إلى الرجل العجوز من أجل إنقاذه وتطبيبه جراء رصاصة اخترقت كتفه، فتدفق دمه دون أن يعلم أن دمه

هو تعويذه فك طلاسم الكهف وسره، وبث الحياة من جديد فيمن يرقدون موتى في هذا الكهف، ومن هنا تنشأ " جمالية الزمان في نص **سر الطلسم** من علاقته الوثيقة بالمكان، إلى جانب تحرره من خصائصه المتعارف عليها، من حيث التسلسل الزمني المنطقي، وأفقية الحدث" (حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٦١١)، الأمر الذي يصل بنا إلى الزمكانية كمسار ثالث في المقاربة، فقد اتسعت " التداخلات على مستوى الزمان والمكان، ما بين الماضي والحاضر، والداخل والخارج، لتبرز جمالية الزمكانية ..، فعودة الماضي القابع داخل الكهف مرهون بحرق دم من يمثل الحاضر خارجه" (حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٦١٥)، وهذا ما يصل بنا إلى القيم الجمالية والتعبيرية في **سر الطلسم** التي " تتجلى في مستويين أساسيين: .. هما مستوى اللحظة الآنية وهو زمن حاضر دائما، مع دوام حركة الحوار، وتعيشه الشخصيات مع مجريات الأحداث، ويبدأ مع جلسة العجوز الهادئة أمام الكهف، واختراق الشاب مصباح للمكان، ومستوى الزمن المرتد الذي يحيل الحاضر إلى ماض يتميز بمستويات متفاوتة، مثل ماضٍ قريب وبعيد، ومن ثم نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع، استرجاع داخلي (الماضي القريب)، ويرتبط بذكريات الشاب عن مدينته البائسة، ..ثم الاسترجاع الخارجي (الماضي البعيد) ويرتبط بذكريات جمعية خارج الذات، تستدعي شخصيات تاريخية تجسد فكرة السطو الممتدة عبر الماضي والحاضر والمستقبل"(حسن، يوليو ٢٠٢٢، ص ٦١١).

هذا النمط من أنماط التلقي النقدي مرشح للوصول إلى نتائج علمية مثمرة، لإمعانه النظر في أنموذج واحد، ولتعمقه في دراسة عنصر فني واحد من عناصر النص المسرحي، ولهذا تنال الدراسة نصيبها الوافر من التركيز، فهل تحقق ذات الشيء في الدراسة الموالية: التنوع الفكري والثراء الفني ـ قراءة نقدية في مسرح ملحة عبدالله، لربيع مفتاح، التي رغم قصرها قاربت خمس مسرحيات لملحة عبدالله، هي **صهيل، وشق المبكى، وعالم يفط، والحجلة وعين العفريت، وميت أراجوز**، مصرحا " بصعوبة تناول كل مسرحيات الكاتبة في قراءة واحدة، ولكن في مثل هذه الحال تكون القراءة الانتقائية هي الأكثر تناسبا للوصول إلى سبر أغوار الخصائص الجمالية و المعرفية للنصوص، ومن ثم الملامح الفكرية والتقنيات التي يعتمد عليها مسرح الكاتبة ملحة عبدالله"(مفتاح، مايو ٢٠١١، ص٩٠).

مبدئيا يقع ربيع مفتاح في تناقض خطابه النقدي منذ بداية البحث، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون القراءة انتقائية بينما تتناول خمسة نصوص في مساحة لم تتجاوز تسع صفحات، إضافة إلى كونها بلا منهجية منتظمة، كي تعطي نتائج موضوعية قابلة للقياس. ففيها ما نظر لمضمون النص، كمسرحية **صهيل** التي تطرح قضية العلاقة مع الآخر، ويتكرر الأمر ذاته في قراءة مسرحية **شق المبكى** بدوران التحليل حول مضمونها الفكري، ومفاده " ضرورة الاعتماد على أنفسنا، والابتعاد عن الأماني البراقة والمشروعات الوهمية، فالحل لابد له من أن ينبع من أنفسنا، .. وأن الوصفة الخارجية ليست خيرا في جميع الأحايين" (مفتاح، مايو ٢٠١١، ص٩٣).

وبشكل فجائي لاحظنا انكسارا في آلية المقاربة حدث مع قراءته مسرحية **عالم يفط**، حيث أولى ربيع مفتاح عنصر الشخصية عناية فائقة، فاستعرض الشخصيات وأدوارها ابتداء من " عكوة الجزار، وعضمة حبيبة، ونفخو العجلاتي، وحسونة وزوجته، وشخصيات المؤسسة التي يعمل فيها حسونة الذي برمزيته المحيلة على البطل الشعبي الذي يعاني من القهر ومن ظلم الآخرين تتحول شخصيته الفتوة" (مفتاح، مايو ٢٠١١، ص٩٤)، وقد حازت هذه المسرحية خاصة عناية فائقة في قراءة مفتاح، فتنقل فيها من الشخصيات إلى المضمون، وفحواه " مشاكل وهموم

وسلبيات الحي الشعبي ..، وخاصة في سيطرة الأقوياء على الضعفاء وتحايل الضعفاء على المجتمع" (مفتاح، مايو ٢٠١١، ص٩٥)، في المقابل قلص مفتاح مساحة قراءته النقدية لمسرحية **الحجلة وعين العفريت**، فهي مجرد مسرحية " تطرح قضية مهمة، وهي موقفنا من التراث الشعبي أو الموروث الشعبي ... من خلال سؤال مهم، هو: هل نأخذ هذه الثقافة كما هي دون تغيير أو غربلة؟ أم يكون لنا مواقف نقدية تعتمد على وعينا باللحظة الراهنة" (مفتاح، مايو٢٠١١ ص٩٦)، وكذلك فعل مع مسرحية **ميت أراجوز** مكتفيا بأنها تركز " على ثيمة شعبية في غاية الثراء، هي ثيمة الأراجوز بما فيها من قدرة على التخفي والترميز، ومن ثم توظيف هذا في معالجة قضية سياسية شائكة هي العلاقة بين الحاكم والمحكومين في وجود حاشية منافقة وفاسدة" (مفتاح، مايو ٢٠١١، ص٩٧). وهذا كله يبرهن على ما نذهب إليه في هذا الشكل البسيط من التلقي، الذي لا يحفر في النصوص ولا يستخرج بناها العميقة، على عكس ما وجدناه في قراءة هبة حسن علي بركات، في دراستها: تشكل الفضاء في مسرح كاتبات المنطقة العربية، وهي دراسة مقارنة في عمليات بناء الهوية الأنثوية، واصطفت لملحة عبدالله نص **التميمة**، التي قاربته على مستوى اللغة والبناء الدرامي، ومستوى الحوار وعمليات تحديد الفضاء.

في مستوى اللغة والبناء الدرامي، تطرح هبة حسن بركات رأيا مغايرا لما توصل إليه إبراهيم أحمد محمد حسن في اللغة الحوارية لدى ملحة عبدالله، فإن كان يراها لغة تنفتح على شتى الدلالات والرؤى، فهي تراها من خلال نص **اليتيمة** عكس ذلك تماما، فملحة عبدالله مالت " إلى تصنيع لغة مغلقة، تميل إلى تقليص إمكانيات تحقيق عمليات التواصل الدلالي بسهولة ويسر بين المتلقي والعمل، إذ يتراجع دور اللغة المنطوقة بوصفها قناة للتواصل ونقل المعلومات لصالح سيادة لغة شاعرية مليئة بالألعاب البلاغية التي تدور في حلقات وتتصاعد بلا نهاية، كما لو كانت شاعرية اللغة هدفا في حد ذاته" (بركات، ٢٠١٧، ص ٢٧)، ومن المعروف أن المسرح يتطلب لغة حوارية فاعلة، خاصة في تأجيج الصراع ودفع الحدث، وهذا على حد رأي الباحثة المبتغى الذي لم يتحقق في نص **التميمة**؛ لأن لغتها شاعرية، وأدت دورا سلبيا في صناعة الدراما، ولذا افتقدت قدرتها على إحداث التواصل وتوليد الدلالات، " خاصة حين تتابعت بلا ضابط عمليات وصف المكان الخيالي على خشبة المسرح، وبالكثير من الأوصاف المتناقضة، فيقدم على أنه متحرك أحيانا وثابت أحيانا أخرى، كما يقدم أحيانا على أنه سفينة، وأحيانا على أنه منزل، ويتزامن مع ذلك التآكل في أدوار اللغة الخبرية تآكلا موازيا في أفعال الكلام، إذ تتراجع أفعال الكلام في مقابل الكلام الخبري غير متحقق الوظائف" (بركات، ٢٠١٧، ص ٢٧).

أما من حيث تشكل البناء الدرامي، فترى هبة بركات أن ملحة عبدالله أجادت تصويره حين لجأت إلى الثنائيات الضدية بين الرجل والمرأة، والذكر والأنثى ،والخارج والداخل، بمعنى أن البنية الدرامية قامت على صراع جندري وجودي بين المرأة التي تحكم حركتها أعراف وتقاليد المجتمع الصارمة، بينما فتحت هذه الأعراف والتقاليد أمام الرجل كل الفضاءات، ومكنته ليصبح من سلطة كاملة القوة، فـ " يصبح الفضاء الدرامي مهيمنا من قبل السلطة الأبوية، حتى وإن كانت غائبة أو غير فاعله في تشكيل الصراع في معظم الوقت، فالعالم الدرامي الذي تحتجز فيه الابنة يظل غير قابل للتجاوز حتى يموت الأب فجأة، ومن قبله الأم بوصفها حاملة لتلك السلطات ومحافظة عليها" (بركات، ٢٠١٧، ص ٢٧).

في مستوى الدور الذي يؤديه الحوار في عمليات تحديد الفضاء، فبركات تؤكد أن حوار نص **التميمة** " مكّن من تحديد وضعية الفضاء الداخلي/ المنزل المتداعي، وبالمقابل أوضح حالة الضغط التي يمارسها الفضاء الخارجي/ المفتوح على ذلك الفضاء، وكيف يُسهم بشكل مباشر في تفتيت ذلك الفضاء الداخلي وتدميره المحتوم بحسب الحوار" (بركات، ٢٠١٧، ص ٣٧).

نستطيع القول: إن الحوار أدّى دورا في تحديد الشخصيات وموقفها من الفضاء، فحوار الابنة يرتكز على فضاء الأسرة المتداعي، بينما الأم تركز في حواراتها على الأب، ذلك الرجل الذي يتداعى تدريجيا، وكأن تداعي الفضاء الذي تعيش فيه الأسرة يقابله تداعي السلطة الذكورية فيه على حد رأينا، ولهذا فالباحثة تخلص إلى أن طبيعة الحوار في هذا النص يتسم " بفقدان اللغة لمعانها وقدراتها التواصلية بين الأم والبنت من ناحية، وبين النص والمتلقي من ناحية أخرى" (بركات، ٢٠١٧، ص٣٩)، كما أن العلاقة وطيدة بين تشكيل الفضاء وبناء الهوية الأنثوية " وهي أن الهوية الأنثوية .. تظل هوية محاصرة، ومقموعة، سواء أكان على مستوى الخطاب، أم أكان على مستوى الفضاء" (بركات، ٢٠١٧، ص ٤٦).

ثانيًا ـ تلقي نصوص الكاتب السعودي فهد رده الحارثي في الدراسات النقدية المصرية.

دارت حول منجز الحارثي عدة دراسات آخرها للباحث المصري خالد أحمد في كلية آداب جامعة حلوان، وعنوانها: البناء الفني في مسرحيات الكاتب المسرحي السعودي فهد الحارثي، لكنه نشرها تحت عنوان: عرّاب المسرح السعودي فهد ردة الحارثي.

وعثرنا أيضا على دراسة: حجاجية الأصوات المسرحية: مجموعة **الجثة صفر** نموذجا، للباحثة المصرية: انتصار بنت عبد العزيز منير، وتم نشرها في مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية.

أربعة عوامل وراء مقاربة نصوص الحارثي من قبل خالد أحمد: " الأول: ندرة ما كُتب عن المسرح السعودي ...، والثاني: الاختلاف الفني في نصوص الكاتب فهد الحارثي، من حيث البناء الدرامي، وتطويعه المسرحي ليواكب ما يعتري المسرح السعودي من أزمات، والثالث: لغة الحارثي الحوارية المفعمة بالأفعال المسرحية، والرابع: موضوعاته الفكرية تهتم بذات الإنسان المعاصر"(أحمد، ٢٠٢١، ص١).

اللافت في هذه الدراسة هو ذلك الرهان الذي وضعه خالد أحمد ووعد بالبرهنة عليه، وهو " التأكيد على رصد البناء الدرامي لمسرح الحارثي، حيث أتى من وجهة نظر الباحث كاسرا للنسق المعتاد في البناء الدرامي للمسرح عموما"(أحمد، ٢٠٢١، ص١)، وهذا الرهان الكبير في رأينا يدفعنا لملاحقته مليّا بوساطة مفاصل الدراسة أملا في التأكد من حقيقته!

اتبع خالد أحمد ليصل إلى رهانه هذا منهجا وصفيا تحليليا، بخطة انتظمت في بابين، خصص الأول للبنية الداخلية لمسرحيات الحارثي، واشتغل فيها على الحبكة وتجلياتها عرضا تمهيديا وعقدة وحلا، ثم عناصرها من حركة فكرة، وحركة شخصية، وحركة حوار، وحركة فعل، وحركة زمان ومكان، أما الباب الثاني فخصصه للصراع الدرامي في مسرحيات الحارثي، واشتغل فيه على دور تلك العناصر السابقة الذكر في تشكيل الصراع عامة، ثم دورها في تشكيل صراع مسرحيات فهد الحارثي خاصة.

ينطلق الباحث في التحليل من قاعدة تقول: إن نصوص الحارثي تنتمي لمسرح اللامعقول، أو مسرح العبث، وتحليله سينطلق من منظور فلسفة هذه المدرسة، على سبيل المثال يرى أن لغة نصوص الحارثي غالبا ما تكون فصحى، وهي " لغة لا تعتمد الحوار على اللغة الملفوظة فقط؛ فاللغة في مسرح

العبث تعجز وحدها عن تصوير فكر الإنسان ووجدانه، لذلك يبدو وكأن الحوار في وادٍ والأحداث في وادٍ آخر، واللغة في مسرح العبث لغة خالية من المعنى، في عالم عبثي يبدو أن كل شيء مجرد ثرثرة فارغة، لغة أجنبية، وعلى ما يبدو أنه لا يوجد أي تقدم حقيقي للحياة على خشبة المسرح، فهي صورة شعرية لا معنى لها"(أحمد، ٢٠٢١، ص٧٦).

بدأ بنصي: **سفر الهوامش**، و**الجثة صفر**، ومن المقطع الحواري التالي من **سفر الهوامش**، يتخذه دليلا على ذلك التوجه العبثي:

ــ " كان الحديث غريبا عني، رحلت سريعا، كنت أنتظر ذلك منذ زمن، أنتم تعرفون فعل الانتظار ماذا يصنع في المرء، إنه يتركه داكنا حد السواد، كانت الساعات تمر، أنا أزال أمارس نفسي في ضجة مفتعلة، حاولت البقاء صامدا"(الحارثي،٢٠٠٩، ص٢٩).

ويعده خالد أحمد " حوارا ذاتيا وصراعا نفسيا في كلمة أمارس نفسي في ضجة مفتعلة، يبرز اللامعقول، فممارسة النفس أي التعامل معها ومحاولة ضبطها وتهذيبها لن يحدث ضجة، ولكن هذه الضجة مفتعلة، لعلها كلمات متناثرة تعبر عن اضطراب النفس"(أحمد، ٢٠٢١، ص ٧٨ـ٧٩)، ولكي يؤكد ذلك فقد تناول المحاور الثلاثة الآتية:

أ ـ العرض التمهيدي. ب ـ العقدة. ج ـ الحل.

أ ـ العرض التمهيدي/ مقدمات النصوص عند الحارثي:

بحسب خالد أحمد فالحارثي له طريقته الخاصة في المقدمات التمهيدية، وهي على شكلين: الأول " عدم الإغراق في التفاصيل منذ البداية، وإنما يستخدم الرمز والأسئلة المثيرة، التي لا يُجاب عنها في هذه المرحلة من مراحل الحبكة"(أحمد، ٢٠٢١، ص٨٥)، أما الشكل الثاني فقائم على " استهلال بعض مسرحياته بمقدمات لتوضيح المقصود منها"(أحمد، ٢٠٢١، ص٨٥). ويسوغ توجه الحارثي لهذين الشكلين، "١ـ بكون الحارثي استخدم المقدمات لتقصير المسافات بينه وبين المشاهد، ثم ليرى قدرة المقدمة على إزالة المعاناة والقصور في الفهم، ثم إن المقدمات عند الحارثي أداة للقارئ للولوج إلى عالم النص"(أحمد، خالد، ٢٠٢١، ص ٨٥ـ٨٨ـ٨٩)، وعلى الرغم من هذه القناعة فالحارثي غيّر هذه الآلية لاحقا، فاستغنى عن المقدمات في المسرحيات الآتية: **تنصيص**، و**يوشك أن ينفجر**، و**عندما يأتي المساء**، و**ملف إنجليزي**، و**شروق مريم**، و**كنا صديقين**، و**المحطة لا تغادر**، و**الجثة صفر**، والدافع من وراء هذا الانزياح " تحول الحارثي عن قناعاته من أن المسرحيات بلا مقدمات تفتح المجال للقارىء والمشاهد على إعمال عقله فيستطيع أن يقرأها من كل الجوانب، وهذا يعطي المسرحية ثراء فكريا وحرية في التخيل، والسبب الثاني اتجاه الحارثي إلى الرمزية في العديد من مسرحياته الأخيرة، وهذا تحدٍ للقارئ والمشاهد لفك لغز الرموز للوصول إلى فكرة المسرحية، أما السبب الأخير فإن عدم وجود مقدمات في المسرحيات يفتح الميدان لكل من القارئ والمخرج والممثل والمشاهد للانفتاح على رؤى مختلفة"(أحمد، ٢٠٢١، ص٨٩).

ب ـ العقدة/ التعقيد في نصوص الحارثي:

الهدف هو تأطير أزمات تلك النصوص، فأزمة مسرحية **البابور** هي الحلم الإنساني الذي يجري كل إنسان وراء تحقيقه مهما كان، فيظل يلهث وراء هذا الحلم إلى أن يموت هو أو يموت الحلم في داخله. في مسرحية **الناس والحبال** تصل الأزمة إلى القيود التي تحيط بالإنسان فتعيقه عن تحقيق أحلامه، بينما تصل عقدة مسرحية **سفر الهوامش** إلى خروج المهمشين عن الصفحة أو المتن وتعايشهم مع الهامش، وعدم قدرتهم على التأقلم معه، ولم تخل مسرحيات الحارثي من

الوصول إلى المرأة وأزمتها، ففي مسرحية **سكر بنات** تصبح العقدة هموم المرأة العربية، وتصل بنا مسرحية:(**الجثة صفر)** إلى أزمة المثقف في المجتمعات العربية، حيث لا عزاء للثقافة ولا للمثقفين في هذه المجتمعات، وهكذا في كل المسرحيات"(أحمد، ٢٠٢١، ص ٩٢ـ٩٤ـ٩٧ـ٩٨ـ٩٩).

ج ـ الحل في مسرحيات الحارثي:

الحل في النص المسرحي هو نتاج أزمة صراع طاحن بين أطراف مختلفة، بينما " مسرح الحارثي لا يقدم حلولا نهائية أو مباشرة لأزماته، والسبب في ذلك اعتماد نصوصه على الرمز، والرمز غالبا ما ينفتح على مقترحات حلول يفترض أن يطرحها المتلقي لا الكاتب، ولذلك لم يقيد الحارثي حلوله في اتجاه واحد، أو وجهة نظر أحادية، وإنما جعلها متاحة للكل حتى يشارك القارئ أو المشاهد في النص وصناعته"(أحمد، ٢٠٢١، ص ١٠٥ ـ١٠٦).

قبل أن ننتقل إلى دراسة حجاجية الأصوات المسرحية: **(مجموعة الجثة صفر)** نموذجا وهي الدراسة الثانية في المشهد النقدي المصري التي تناولت نصوص فهد ردة الحارثي، سنعمد إلى إيضاح وجهة نظرنا في دراسة الباحث المصري خالد أحمد، التي انطلقت من مفهوم قد يعيب الدراسات النقدية، نعني به التعاطي الإيجابي مع المدونة المدروسة، فكل ما فيها إيجابي وحسن ومقبول، فضلا عن استعمالها الألفاظ والمصطلحات التفخيمية التي لا تتسق مع الدرس النقدي وتعلياته الصارمة، انطلاقا من وجوب وجود مسافة محايدة مفترضة بين الناقد والمادة المدروسة، هذا من جانب، من جانب آخر يلزم الباحث الوقوف على مسافة من أفكار النص المدروس، كي نضمن بوساطته هذه المسافة التحاور الموضوعي معها وضمان عدم قبولها قبولا كليا، وهذه الدراسة برغم أهميتها كونها أطروحة دكتوراه تتناول كاتبا مهما في مسيرة المسرح السعودي لم تخلق حوارا بين نصوص الحارثي المسرحية والنصوص المسرحية السعودية المجاورة له الأمر الذي سيثريها نتائجا ومنهجا، ويمنحها بعدا موضوعيا معمقا.

ونختتم تلقي نصوص الحارثي بدراسة انتصار عبدالعزيز منير، التي تتجه إلى المسار المنهجي الحجاجي، " والمسرح ـ كما تراه ايليزابيت رافو رالّو " قابلا بأن يدرس بواسطة تيار التداولية الذي يعتني بتحليل المحادثة، ويركز كثيرا على الحجاج" (رالو، ايليزابيت رافو، ٢٠١٠، ص٢٠٠)، وهذا ما حفز انتصار بنت عبد العزيز منير لإطلاق تساؤلات بحثها حول حجاج أصوات مسرح الحارثي!، بوساطة مدونة: مجموعة **الجثة صفر** المسرحية، متسائلة عن" مدى انعكاس حجاج الأصوات المسرحية على الخصائص الفنية للمسرحية تركيبا ودلالة وتداولا؟، ثم كيف يقدم الكاتب الأفكار الفلسفية على لسان شخصيات المسرحية؟، وما دور التقابل الدلالي في تمثيل الوحدات المعجمية المتعارضة للخطاب؟"(منير، مارس ٢٠٢٢، ص ٦٤٥)، أما سبب اصطفاء الباحثة لمجموعة الجثة صفر تحديدا، فلتميزها " بتنوع صور الحوار الإقناعية، ومناقشة قضايا فلسفية وفكرية مسكوت عنها، عن طريق توظيف العناصر المسرحية ببراعة، ومنها السينوغرافيا، وانفتاح الفضاء المسرحي"(منير، مارس ٢٠٢٢، ص٦٤٥)، والسبب الأهم عند الباحثة هو بروز الوظيفة الإقناعية، على النحو الآتي:

١ـ عناصر الإقناع في الخطاب المسرحي متحقق في مجموعة الجثة صفر، يُضاف إليها استجابة المتلقي لرسالة الخطاب، بمعنى أن العملية التواصلية في حوارات تلك المسرحيات راعت الدور الذي يُسهم فيه المتلقي باستجابته سواء بالقبول أو الرفض في تحقق العملية التواصلية للغة، ومن ثم فخطاب مسرحيات فهد الحارثي تساعد المتلقي على إنتاج الخطاب والإسهام في توقع رسالته (منير، مارس ٢٠٢٢، ص٢٥٧).

٢ـ دور الشخصية المسرحية في الحجاج، على اعتبار أنها القائمة بعملية التواصل، والحاملة للصراع بينها وبين الأطراف الأخرى.

٤ـ توفر وسائل مساعدة على الإقناع في الخطاب المسرحي ومنها: فاعلية القياس المنطقي في تكوين بنية الحجاج، والروابط والعوامل الحجاجية والسلالم الحجاجية، وروابط التعاون الحجاجي، وروابط التساوق الحجاجي.

وتنتهي منير إلى نتائج محددة، فمجموعة **الجثة صفر** " أبرزت دور الحوار حتى انعكست خصائص الخطاب الفنية على النتائج الدلالية والتداولية، .. ثم تميز خطابها لأنه يخاطب العقل، بوساطة عرض أفكار الأصوات المتحاورة، ومحاولة استمالة الأصوات المتعارضة، من خلال ترويضها وبناء جسور التواصل فيما بينها، وهي نصوص مكتوبة للتمثيل، عن طريق الخلفيات الإخراجية التي تضمنتها النصوص، وهي تراها نصوصا تحث على التأويل؛ لأنها قدمت خطابا مسرحيا مفتوحا ومسرحا إنسانيا واقعيا، يناقش قضايا اجتماعية، وتبرهن على سعي خطاب المسرح عند الحارثي إلى بناء علاقة مشاركة مع المتلقي بهدف التأثير فيه، وتحريك اعتقاده إلى منطقة الحياد، ثم محاولة إقناعه برأي آخر لا يتبناه، وهو ما يمنح الخطاب خاصية القصدية"(منير، مارس ٢٠٢٢، ص٦٧٦).

ثالثا : تلقي نصوص الكاتب السعودي محمد العثيم في الدراسات النقدية المصرية.

احتفت دراسة مصرية واحدة بنصوص الكاتب المسرحي السعودي محمد العثيم، عنوانها يحمل دلالات عميقة، حين جعلت من العثيم أنموذجا لـ نهار اليقظة في الكتابات المسرحية العربية، ثم تخصيصه أكثر ليكون محمد العثيم عنوانا للمسرح السعودي، وقد أشرنا إلى أنها دراسة لناقد مصري كان قريبا من المسرح السعودي، فضلا عن زمالته الشخصية للعثيم إبّان عملهما سويا في شعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود.

ويرى أبو الحسن سَلّام أن تجربة العثيم الكتابية " تعكس نمط فكر العثيم التنويري، .. وتعكس توجيهه الواعي لموهبته في الكتابة المسرحية في خدمة مجتمعه السعودي ..، فضلا عن إلحاحه في مسرحه على فهم ضرورة التطور ونقد عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة، .. والعثيم في كتاباته معني بتصوير ما يطرأ على المكان وعلى الناس من تغيرات،.. وهو من أهم كتاب المسرح الخليجي لانشغاله بقضية التنوير وحضه الدؤوب للعقل العربي على رفض ثقافة الإذعان، ونفض غبار الرسوبيات الثقافية" (سَلّام، د.ت، المقدمة)، لذا لم يعد سَلّام دراسته لتجربة العثيم المسرحية " ترجمة ذاتية للعثيم ككاتب، بل هي ترجمة موضوعية لإبداعه، ليس من منظور ما كتب عنه وعن مسرحه، قياسا على كتابات مسرحية سعودية لآخرين،إلى جانب تحليله لنصوصه ونقده لها من منظور نظرية النقد الأسلوبي" (سَلّام، د.ت، ص١٢)، وهذا الهدف يرفع من قيمة الدراسة كون الباحث وضع في حسبانه تجاوز الترجمة الذاتية للعثيم، ثم لحرصه على تحليل نصوص العثيم وإعمال أدوات النقد فيها، ولحرصه على تحديد منهجيته وفق معطيات نظرية النقد الأسلوبي.

و**المطاريش** من نصوص العثيم المسرحية التي توقف عندها سَلّام، فلخص فكرتها " بالدوران حول اصطدام المجتمع القروي بأفكار مستوردة، تؤدي إلى نظام اجتماعي يعززه تصرف فردي غير مسؤول، وهي نقد اجتماعي في إطار كوميديا الموقف، وتدور أحداثها في صحراء بعيدة عن العمران حيث تتوقف السيارة بسبب المخاض الذي عاجل إحدى السيدات، وهي في طريقها إلى المدينة، وعندما يحتدم صراع المصالح الشخصية تطرح المسرحية الموقف بين قطبي

الصراع علوان وسليمان" (سَلّام، د.ت، ص ٥١)، فيحتفي بهذا النص حدّ اعتباره " بداية لمشوار طويل من النصوص المكتوبة بالعربية الفصحى واللهجة المحلية لدعم الحركة المسرحية بالسعودية وخدمة الثقافة الوطنية" (سَلّام، د.ت، ص ٥٥)، بل عدّ ما كُتب عنه في الصحافة السعودية " ردود أفعال نقدية تدل على دور العثيم في إشعال جذوة المسرح في المملكة، ودوره التنويري الذي نهجه قلمه"(سَلّام، د.ت، ص٧٦). ويثني هذا الإعجاب بأثر نص آخر هو **البطيخ الأزرق**، فيستعين برأي نذير العظمة عنه، الذي عدّ " فلسفة **البطيخ الأزرق** تمتزج بالأسطورة والرمز في مسرحية يا **طالع الشجرة** لتوفيق الحكيم، مستنتجا أن العثيم يعد الواقع إطارا للرمز، ويعد الرمز إطارا للواقع، ليصل إلى الواقعية المذكورة" (العظمه،١٩٩٢، ص ٢١٣).

والسؤال كيف يتجسد ذلك الأثر التنويري للعثيم الذي طالما ردده أبو الحسن سَلاّم؟، ولنأخذ الإجابة من قول أبي الحسن سَلّام في سياق حديثه عن مسرحية **البطيخ الأزرق**، إذ يقول: " لا شك أن تجربة العثيم في **البطيخ الأزرق** تجربة تعكس نضج فكره التنويري..، والسر من وراء هذا المشروع دوره المجتمعي التنويري، وليس الذاتي القابع في الأمس، على اعتبار أن مشروع العثيم التأليفي معنيٌ بتصوير ما يطرأ على المكان وعلى الناس من تغيرات، ويلفت إلى حال الناس في مجتمعه وقوفهم وموقفهم الواقعي من التغيير المأمول منهم فعله، وهو يصور ذلك منذ أن كتب مسرحيته **قبة رشيد**، ويواصل ذلك في **البطيخ الأزرق**، و**المطاريش**، و**السنين العجاف**، و**تراجيع**، و**الهيار**، فتظل **قبة رشيد**، هي اللفتة المسرحية الأولى حول هذا الموضوع، موضوع التغيير الذي هو سنة الحياة" (سَلّام، د.ت، ص٩٤)، فما الذي يراه أبو الحسن سَلّام في خصوصية **قبة رشيد** كنص مسرحي؟

هو يعدها المسرحية التي أطلقت الشرارة الأولى في المشروع المسرحي التنويري الذي تبناه العثيم، ذلك المشروع الدافع إلى التغيير نحو الوعي بالحياة وبالهوية وبالذات " فهي ليست مسرحية فلكلورية كما يعتقد البعض من خلال الأهازيج والرقصات الشعبية بقدر ما هي استيحاء فني للتراث والمخزون الثقافي والاجتماعي الذي حاول الكاتب تجسيده في النص، وقد سخّر الكاتب أدواته الفنية في تجسيد هذا الحدث التراثي"(سَلّام، د.ت، ص٩٤)، ومن ثم فـ محمد العثيم في نظره " كاتب مسرحي صاحب مشروع سعودي عريق، ووطني، يهدف إلى الكشف عن الرسوبيات الثقافية، وإضاءة سلبياتها ودورها في تعطيل عمل العقل العربي وتطور معارفه بعد تنقية الموروث، ودفع العقل العربي نحو الإسهام في إنتاج المعرفة ..." (سَلّام، د.ت، ص٩٦).

يختزل سَلّام مثالب مشروع العثيم في أن التعبير الدرامي في نصوصه مركب، واللغة مكثفة، ويلفها الغموض، فضلا عن طغيان الرمز، وبدورنا نقول : إن هذه الظواهر التي عدّها سَلّام مثالبَ لدى العثيم نراها من منظورنا خصائص وسمت مشروعه في عموم التجربة الكتابية المسرحية السعودية، خاصة إذا ما صنفنا العثيم على قائمة تيار التجريب والحداثة.

الخاتمة:

خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولا ـ تبعا للسؤال الذي وضعته الدراسة حول المرجعيات الثقافية والنقدية التي وسمت طرائق التلقي المصري النقدي للنص المسرحي السعودي يمكننا الوصول إلى أول نتيجة في هذه الدراسة وهي تباين هؤلاء النقاد في الكيفيات المنهجية والمرجعيات المعرفية والثقافية، فعلى سبيل المثال نجد أبا الحسن سلام الذي تشكلت مرجعية ثقافته المسرحية حول المسرح السعودي وكُتّابة عبر قربه من هذا المسرح ومن صناعه، نتيجة عمله في السعودية، كما أن منهجيته كانت رصينة في طرحه قضايا المسرح السعودي وخاصة المدرسي، إضافة إلى إنجازه أبحاثا تتعلق بهذه المسألة

خاصة في أكثر من ندوة، ثم إن هذا القرب ليس شرطا في صناعة التلقي النقدي المتفرد، فمواطنه محمد جلاء إدريس عمل بالسعودية إلا أن مرجعيته الثقافية حول المسرح السعودي لم تكن بذات القوة، كونه اعتنى بالأدب السعودي عامة وليس بالأدب المسرحي كما فعل أ بو الحسن سلام، ومثلهما أيضا أحمد الشريف الذي عاش بالسعودية وعمل فيها لكنه شكل مرجعية ثقافية تختص بمسرح الطفل السعودي فقط، دون العناية بأشكال المسرح الأخرى كمسرح الكبار مثلا، قس على ذلك أيضا انتصار بنت عبدالعزيز الذي عنيت بمرجعية مسرح الطائف فقط عبر مسرحيات فهد ردة الحارثي كونها كانت تعمل في جامعة الطائف، وعليه فالمرجعيات التي بنى عليها هؤلاء النقاد تصورات تلقيهم نابعة من ظروف أسهمت في تشكيل مواقفهم النقدية.

ثانيا- يمكننا الوصول إلى نتائج تتعلق بالأهداف التي وضعتها الدراسة، ومن ذلك وجود اختلاف واضح في كيفيات التلقي فلا يمكن بأية حال من الأحوال اعتبار المنهجية الرصينة التي سار عليها أبو الحسن سلام في مقاربته لمسرح الطفل السعودي كالمنهجية المنمطة الفاترة التي وضعها أحمد الشريف، وسحر الشامي في مقاربتهما لذلك المسرح، كما لا يمكن وضع النتائج التي توصلت إليها منهجية إبراهيم أحمد محمد حسن في دراسته للزمان والمكان في نصوص ملحة عبدالله في سلة واحدة مع النتائج التي توصلت إليها منهجية ربيع مفتاح التي كانت مشوشة ومتناقضة ومقتضبة.

أما من حيث الائتلاف بين كيفيات التلقي فقد تبين ذلك بمساحة أكبر في عدة مسائل: منها شح المقاربات النقدية المصرية التي اعتنت بالمسرح السعودي، تاريخا ونصا وقضايا أخرى. ثم مسألة تشابه هذه الدراسات في تلقي تاريخ النص المسرحي السعودي، حيث اتجه معظمها صوب النقل من مراجع سعودية دون تمحيص وتدقيق، فرسخت معلومات كان يلزمها المراجعة والتدقيق. ثم مسألة انضواء هذه الدراسات في منتج كتاب بعينهم كملحة عبدالله، وفهد ردة الحارثي، ومحمد العثيم.

ثالثا ـ اتخذت بعض الدراسات مسارا جادا في مقاربة النص المسرحي السعودي تاريخيا وفنيا الأمر الذي مكّنها من تقديم إضافة علمية معرفية.

رابعا ـ حظيت نصوص الكاتبة السعودية ملحة عبدالله بالنصيب الأوفر في المقاربات النقدية المصرية.

وهذه النتائج تصل بنا إلى عدة توصيات:

١ـ ما يزال النص المسرحي السعودي بحاجة إلى التفاتة جادة من قبل الباحث المصري.

٢ـ فتح أفق الاطلاع على الكتابة المسرحية السعودية بصورة أوسع، نظرا لوجود كتاب كثر لهم منجزهم الأدبي القابل للنقد.

٣. تنويع المقاربات المنهجية العلمية في دراسة النص المسرحي السعودية بآليات النقد الحديث.

المصادر والمراجع:

المصادر:

أحمد، خالد، (٢٠٢١). عرّاب المسرح السعودي فهد رده الحارثي، أو البناء الدرامي في مسرحيات الكاتب المسرحي السعودي فهد رده الحارثي، نور للطباعة: ألمانيا.

إدريس، محمد جلاء، (٢٠٠٧). الأدب السعودي الحديث، مكتبة الرشد: بيروت.

بركات، هبه حسن، (٢٠١٧). تشكيل الفضاء في مسرح كاتبات المنطقة العربية، دراسة مقرنة في عمليات بناء الهوية الانثوية، نسخة من رسالة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير، (غير منشورة)، مودعة في مكتبة جامعة عين

شمس المركزية، جمهورية مصر العربية القاهرة، تحت الرقم (٧٤٥٦).

الجمعان، سامي وآخرون، (٢٠١٣). في المسرح السعودي دراسة نقدية، بحث المسرح السعودي بين التخصص والخصوصية لسيد علي إسماعيل، كرسي الأدب السعودي: الرياض.

الحارثي، فهد رده، (٢٠٠٩). نصوص مسرحية، نادي الطائف الأدبي: الطائف.

خضر، إيمان أحمد، (ديسمبر ٢٠١٢). رؤية تحليلية نقدية لمسرح الطفل بالمملكة العربية السعودية في ضوء تحديات العصر الراهن، الفترة ما بين١٤٢٠ه ـ٢٠٠٨م/ ١٤٣٠ه ـ١٩٩٩م، مجلة الدراسات العربية في التربية وعلم النفس، رابطة التراث التربويون العرب، العدد(٢٣)، المجلد ١.

سَلّام، أبو الحسن، (٢٠٠٤). مسرح الطفل (النظرية مصادر الثقافة فنون النص فنون العرض)، دار الوفاء للطباعة: الإسكندرية.

سَلّام، أبو الحسن ، (د.ت) نهار اليقظة في كتابات مسرحية عربية، الجزء الأول: محمد العثيم والمسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية، مركز الإسكندرية للكتاب: الإسكندرية.

الشامي والشريف، سحر وأحمد، (٢٠٢٠). من روائع مسرح الطفل، كما نراها الآن، مختارات من مسرح الطفل السعودي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشرة: الإسكندرية

عبدالله، ملحة، (١٩٩٥) مسرحيات ملحة عبدالله، تقديم مصطفى يوسف منصور، المدينة للطباعة والنشر: القاهرة.

كنعان، بخيت درويش، (٢٠١٨) .مسرحية فتاة الدستور أول مسرحية عرضت في المدينة المنورة عام ١٩١٠م، تحقيق سيد علي اسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة،.

مفتاح، ربيع، (مايو ٢٠١١). التنوع الفكري والثراء الفني قراءة نقدية في مسرح د ملحة عبدالله، مجلة أفنان، نادي تبوك الأدبي: تبوك، العدد(٢٠).

منير، انتصار بنت عبد العزيز، (مارس ٢٠٢٢). حجاجية الأصوات المسرحية، مجموعة الجثة صفر نموذجا، مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية جامعة الطائف، العدد(٣١)، المجلد(٧).

نصر، محمد السيد سلامه، (٢٠١٧). التكوين الدرامي للنص المسرحي ، دراسات في نماذج مختارة، مجلة حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، العدد (٢١)٠، الجزء (٧).

المراجع:

التماره، عبدالرحمن،(٢٠١٧). نقد النقد بين التصور المنهجي والانجاز النصي، كنوز المعرفة: الأردن.

خضر، إيمان أحمد، (٢٠٠٤) تفعيل نشاط المسرح التعليمي في إثراء المناهج الدراسية، مجلة المسرح، العدد (١٨٣ ـ١٩٢) من يناير حتى أكتوبر ٢٠٠٤م، مجلة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. ـ

دياب، فاطمة، (سبتمبر ٢٠٢٠) صحيفة الأهرام، الروائية ملحة عبدالله، الحضارات تخلد، التميمة صنعت بطاقة هوية للمرأة السعودية، عدد (الأحد ٣ صفر، ٢٠ سبتمبر ٢٠٢٠م)، السنة (١٤٥) العدد (٤٨٨٦٦).

رالو، ايليزابيت رافو، (٢٠١٠). مناهج النقد الأدبي، ترجمة الصادق قسومة، المركز الوطني للترجمة: تونس.

سليمان بحاري، (٢٠٢٠)نقد النقد: الموضوع والأهداف والمنهج، مجلة جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية المغرب، المجلد/ العدد ٢٣.

سويكي، يمينه بن، (يونيو ٢٠٢٠) نقد النقد: المفهوم والإجراء، مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري قسنطينه الجزائر، لعدد (١)، المجلد (٣١).

العظمة، نذير، (١٩٩٢). المسرح السعودي دراسة نقدية، النادي الأدبي: الرياض.

الغامدي والرمادي، (٢٠٢١). صالح معيض وأبو المعاطي، (٢٠٢١) الأدب السعودي، كرسي الأدب السعودي: الرياض.