الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح. ورقلة
كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب والعربي
مخبر النقد ومصطلحاته

النقد المسرحي المغاربي، النوع والإجراء

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي

تخصص مسرح عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
لطيفة خمّان

إشراف الأستاذ (ة):
أ.د. هاجر مدقن

لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور:حسين دحو.....جامعة ورقلة.....رئيسا
الأستاذ الدكتور:هاجر مدقن.....جامعة ورقلة.....مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور:أحلام معمري.....جامعة ورقلة.....مناقشا
الأستاذ الدكتور:علي محدادي.....جامعة ورقلة.....مناقشا
الأستاذ الدكتور:مُحَمَّد تحريشي.....جامعة بشار.....مناقشا
الدكتور: عبد الحميد ختالة .....جامعة خنشلة.....مناقشا

السنة الجامعية 1442-1443هـ/2021-2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح . ورقلة
كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب والعربي
مخبر النقد ومصطلحاته

النقد المسرحي المغاربي، النوع والإجراء

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي
تخصص مسرح عربي حديث ومعاصر

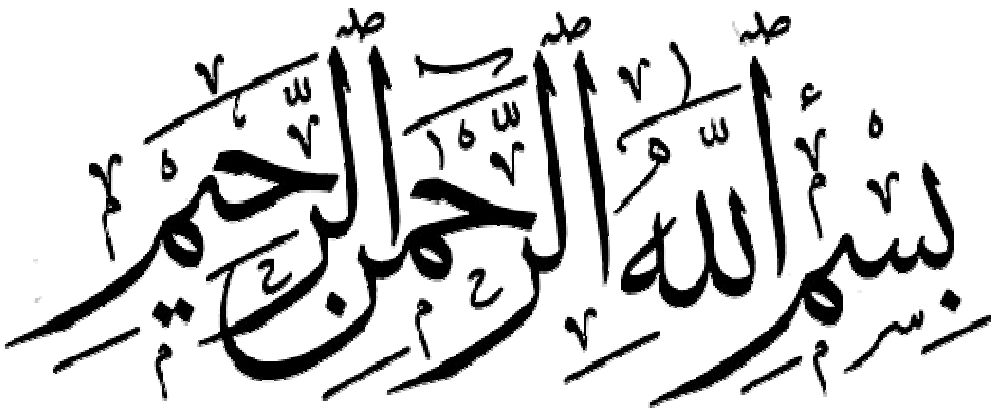
إعداد الطالبة:
لطيفة خمّان

إشراف الأستاذ (ة):
أ.د. هاجر مدقن

لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور:حسين دحو.....جامعة ورقلة.....رئيسا
الأستاذ الدكتور:هاجر مدقن.....جامعة ورقلة.....مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور:أحلام معمري.....جامعة ورقلة.....مناقشا
الأستاذ الدكتور:علي محدادي.....جامعة ورقلة.....مناقشا
الأستاذ الدكتور:مُحَمَّد تحريشي.....جامعة بشار.....مناقشا
الدكتور:عبد الحميد ختالة .....جامعة خنشلة.....مناقشا

السنة الجامعية 1442-1443هـ/2021-2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من أضاءا لي ظلمة طريقي، وبرضائهما وعنايتهما أبصرت أنا

إلى والديّ الكريمين حفظكما المولى عزوجل بما يحفظ به ذكره الحكيم

إلى إخوتي، وأخواتي دمتم أقدار فرح في حياتي

إلى أهلي، وأحبابي الذين سهروا لسهري وتعبوا لتعبي

إلى كل من آمن بي. . وقال ستصلين يوماً

إلى كل من سبقني بخطوات في مشوار النقد المسرحي

وإلى كل الآتين من بعدي...

أهدي هذا العمل.

أسمى عبارات الشكر والثناء والعرفان والامتنان أرفعها إلى

مشرفتي الأستاذة الدكتورة "هاجر مدقن"

وإلى الأستاذ الدكتور الألمعي "حسين دحو" رئيس مشروعنا؛ مشروع المسرح العربي الحديث والمعاصر، والمشرف على سيره والساهر على نجاحه.

شكراً جزيلاً على إحاطتك وعنايتك وحرصك، وتفانيك...

وعلى كل ما بذلته لأجلنا..

أجزل الله لكما المثوبة، ونفع بكما ورفع مقامكما.

الملخص

المُلخص

خُص موضوع النقد المسرحي العربي في الآونة الأخيرة باحتفاء الباحثين والدارسين، إذ شهد إقبالاً مترعاً بالتفاصيل، منه تم التنقيب في مختلف قضاياه، والتوغل في معظم ما يتصل به... على هدى ذلك ورغبة في إبراز كينونة نقدية تضاهي أو تجاري تلك المجهودات كان مدار هذا العمل النقدي، والذي كان منتهاه شقاً منه؛ أي الضفة النقدية المسرحية المغاربية، تحت مسمى:

"النقد المسرحي المغاربي، النوع والإجراء"

فمن هذه الغاية تسلط جل جهدنا في هذه الأطروحة على تتبع مسار هذا النقد، ورصد أنواعه، وأهم الممارسات النقدية التي ساهمت في تشكيل كيانه، يحذونا في ذلك وازع كبير لإلقاء الضوء على هذا التكتل النقدي الذي استشرفنا من خلاله العمل على تقديم تجارب نقدية متنوعة من جهة، والإجابة عن مجموعة من التساؤلات، تلك التي تناسلت لنا مرة وراء أخرى، ونحن نلج قضاياه، ونفتش بين ثناياه من جهة ثانية، وذلك لأن من يدخل في صلبه تتراءى له عديد الإشكاليات، خاصة والموضوع في صيغته الإجمالية تقريباً ما يزال بكراً؛ كالخصوصية النقدية بناءً على الانتماء، ودرجة الحضور في الوسط الثقافي، والميزات والخصائص التي سعى إلى تجسيدها، والأهداف التي حققها، وملامحه وصورته الراهنة... إلى غير ذلك من المسائل التي حاولنا تقصيها، والتي انتقينا لها نقد النقد شرعة ومنهاجا... .

لأجل الوصول إلى كل هذه الغايات ارتأينا توزيع الجهد المبذول على ثلاثة أبواب، ومنه منحنا لكل باب قضاياه وأسسه المنهجية، وعليه احتضن الباب الأول كل ما يتعلق بهذا النقد؛ ونخص بالعناية هنا المطارحات النظرية؛ تلك التي ترتبط بأصوله ومفاهيمه ومختلف مجرياته، أما الباب الثاني فقد عُني بدراسة عينات نقدية مسرحية مغاربية، عكسنا من خلالها أنواع النقد المسرحي المغاربي؛ وهنا توقفنا عند النقد المسرحي الصحفي والأكاديمي، بطبيعة الحال عبر الأقطار الثلاثة (الجزائر، وتونس، والمغرب)، في حين عالج الباب الثالث جوانب الممارسة النقدية، بناء على ذلك انتقينا ثلة من المقاربات النقدية المسرحية المغاربية، وجعلنا لكل مقاربة ما يقابلها من نماذج، سيراً مع التدرج المعمول به، ووفق ما سنه البحث من عناصر ارتضينا مع كل تلك المحطات الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، ولم يكن العمل ليكتمل إلا بخاتمة، صيغت في النهاية تبتغي الإحاطة بكل ما جاء في سياق الموضوع.

الكلمات المفتاحية: النقد المسرحي، الأنواع، الإجراءات، المغاربة .

المُلخص

Résumé:

La critique théâtrale arabe en général a récemment été étudiée par des chercheurs et des universitaires, puis ces études ont été étendues afin de traiter tout ce qui est en relation avec cette critique. Notre présente recherche étudie en particulier:

«la critique théâtrale maghrébine, ses types et ses procédures»

L'objectif de cette thèse est de suivre le chemin de cette critique, d'en surveiller les types et les pratiques critiques les plus importantes qui ont contribué à la formation de son entité. Nous avons envisagé de présenter de nouvelles expériences critiques d'une part, et de répondre à un ensemble de questions, qui se sont posées au fur et à mesure que nous avons étudié ses sujets d'autre part. Nous avons étudié de nombreux problèmes comme la spécificité critique basée sur l'appartenance, le degré de présence dans le milieu culturel, les traits et les caractéristiques, les objectifs réalisés, et son image actuelle.

Afin d'atteindre tous ces objectifs, nous avons réparti notre thèse en trois chapitres. Au 1er chapitre, nous avons présenté de la critique, ses origines et ses concepts:

. Le 2ème chapitre a été consacré à l'étude des échantillons critiques du théâtre maghrébin pour présenter les types de critique théâtrale maghrébine. Nous avons parlé de critiques du théâtre, journalistes et universitaires, à travers les trois pays (Algérie, Tunisie et Maroc).

Quant au troisième chapitre, nous avons choisi un groupe d'approches critiques théâtrales maghrébines, et nous avons fait pour chaque approche des modèles correspondants aux trois pays, En fin, nous avons abouti aux résultats.

Mots clés: Critique théâtrale, Genres, Procédures, Maghrébins.

Abstract:

Arab theater criticism in general has recently been studied by researchers and academics, and then these studies have been extended to deal with anything related to this criticism. Our present research studies in particular
:

"Maghreb theatrical criticism, its types and procedures"

The objective of this thesis is to follow the path of this criticism, to monitor the types and the most important critical practices that have contributed to the formation of its entity. We planned to present new critical experiences on the one hand, and answer a set of questions, which arose as we studied its subjects on the other hand. We have studied many problems such as critical specificity based on belonging, the degree of presence in the cultural milieu, traits and characteristics, objectives achieved, and its current Image.

In order to achieve all these objectives, we have divided our thesis into three chapters. In the 1st chapter, we presented criticism, its origins and concepts.

The 2nd chapter was devoted to the study of critical samples of the Maghreb theater to present the types of Maghreb theater criticism. We talked about theater critics, journalists and academics, across the three countries (Algeria, Tunisia and Morocco).

As for the third chapter, we have chosen a group of critical Maghreb theatrical approaches, and we have made for each approach models corresponding to the three countries. In the end, we achieved the following results.

Keywords: Theater criticism, Genres, Procedures, Maghreb.

الفهرست

الإهداء

شكر خاص

الملخص

الفهرست

المقدمة .....**أ– ط**

الباب الأّول: النقد المسرحي، المفاهيم والمسارات.....30

1- **في النقد المسرحي** 31

1-1- النقد.....32

1- 2- راهنية النظرية النقدية في الفكر العربي 35

1-3 - المسرح.....40

1-4 - النقد المسرحي.....45

1-5- النقد المسرحي من مناظير نقدية مسرحية مغاربية 50

2- **النقد المسرحي الغربي (الأصول)**.....56

2-1- أفلاطون 59

2-2- أرسطو طاليس 59

2-3- هوراس 64

2-4- النقد المسرحي عبر العصور الوسطى وعصر النهضة 65

3– النقد المسرحي في منحاه العربي.....76

3-1- المسرح والبيئة العربية.....77

3-2- بدايات النقد المسرحي العربي.....81

3-3- الخطاب المسرحي العربي ومحاولات إثبات الهوية المسرحية العربية 86

3-4 - مستويات البحث عن مسرح عربي أصيل 97

4- ملامح من الحركة النقدية المسرحية المغاربية..... 100

4-1- نظرة عامة في المسار المسرحي المغاربي (الجزائر/ تونس/المغرب)..... 101

* التنظير المسرحي المغاربي 106

4-2- في النقد المسرحي المغاربي..... 114

4-3- النقد المسرحي الصحفي المغاربي (النقد الذوقي)..... 114

* منتخبات من النقد المسرحي المغاربي (نماذج تعكس البدايات) 117

4-4- النقد المسرحي الأكاديمي 122

* **خلاصة** 126

الباب الثاني: الحد النوعي للنقد المسرحي المغاربي. 129

تمهيد 130

* أنواع النقد المسرحي..... 130

1- النقد المسرحي الجزائري. 136

1-1- **النقد المسرحي الصحفي الجزائري** 137

1-1-1- قراءة في كتاب " المسرح في الجزائر الأزمة والحلول " للناقد المسرحي الجزائري (جروة علاوة وهبي)..... 137

1-1-2- قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية جزائرية 144

1-2- **النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري** 155

1-2-1- قراءة في كتابين: "بانورما المسرح في سكيكدة" و"رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري" للناقد المسرحي الجزائري (أحسن تليلاني)..... 155

1-2-2- قراءة في نماذج من الأطاريح/الرسائل النقدية المسرحية الجزائرية..... 163

1-2-3- "طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر"، رسالة ماجستير لـ(سوالمي الحبيب) 163

1-2-4-" النقد المسرحي في الجزائر"، أطروحة دكتوراه لـ(صورية غجاتي)..... 168

1-2-5- " المناهج النقدية المسرحية المغربية عبد الرحمان بن زيدان – أنموذجا-"، أطروحة دكتوراه لـ(فاطمة علواني) 174

2- النقد المسرحي التونسي 179

2-1 **- النقد المسرحي الصحفي التونسي** 180

2-1-1- قراءة في كتاب " عن المسرح وخرائط أخرى" للناقد المسرحي التونسي (حاتم التليلي) 180

2-1-2- قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية تونسية 187

2-2- **النقد المسرحي الأكاديمي التونسي**..... 202

2-2-1- قراءة في كتاب "حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي «فن التمثيل» لنجيب حبيقة " للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد المديوني) 202

2-2-2- قراءة في نماذج من الأطاريح/الرسائل النقدية المسرحية التونسية 210

2-2-3-"المسرح التونسي جدلية الجمالي والسيّاسي من النشأة إلى حدود عام 1987"، أطروحة دكتوراه لـ(عبد الحليم المسعودي الزغلامي) 210

2-2-4-"خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس"، رسالة ماجستير لـ(نسرين الدقداقي) 215

2-2-5-"حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975 إلى 2005"، أطروحة دكتوراه لـ(سنية خليفة)..... 219

3- النقد المسرحي المغربي 227

3-1- **النقد المسرحي الصحفي المغربي** 228

3-1-1- قراءة في كتاب " المسرح المغربي جدلية التأسيس" للناقد المسرحي المغربي (مُحَمَّد أديب السلاوي)..... 228

3-1-2- قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية مغربية 235

3-2- **النقد المسرحي الأكاديمي المغربي** 244

3-2-1- قراءة في كتاب " الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة " للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان)، إعداد الباحثة وسيلة صابحي 244

3-2-2- قراءة في نماذج من الأطاريح النقدية المسرحية المغربية 253

3-2-3- " ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية "، أطروحة دكتوراه لـ(سميرة السباعي)..... 253

3-2-4- " أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر "، أطروحة دكتوراه لـ(عبد الرحمان بن إبراهيم) 259

3-2-5- " تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجا "، أطروحة دكتوراه لـ(عادل القريب) 266

* **خلاصة** 274

الباب الثالث: الحد الإجرائي للنقد المسرحي المغاربي 278

تمهيد 279

- النقد المسرحي والمناهج النقدية 279

* صورة الممارسة النقدية المسرحية العربية / المغاربية في المخيال النقدي المسرحي المغاربي (أراء ومناقشات)..... 283

1- المقاربات الخارجية في النقد المسرحي المغاربي 289

1-1- **المقاربة التاريخية في النقد المسرحي المغاربي** 290

1-1-1- المقاربة التاريخية..... 290

1-1-2- المنهج التاريخي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية..... 295

1-1-3- قراءة في كتاب " المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر " للناقد المسرحي الجزائري (عبد الناصر خلاف)..... 295

1-1-4- قراءة في كتاب "تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس "للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة) 298

1-1-5- قراءة في مقال "إطلالة على تاريخ المسرح المغربي" للناقد المسرحي المغربي (حسن المنيعي) 302

*مركزية المنهج التاريخي في الخطابات النقدية المسرحية المغاربية وأسباب حضوره 306

1-2- **المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي المغاربي**..... 311

1-2-1- المقاربة الاجتماعية..... 311

1-2-2- المنهج الاجتماعي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية 319

1-2-3- قراءة في مقال" " تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة" للناقد المسرحي الجزائري (مخلوف بوكروح) 319

1-2-4- قراءة في مقال " ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية) " للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المّري)..... 325

1-2-5- قراءة في مقال "تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي " للناقد المسرحي المغربي (عبد الواحد ابن ياسر)..... 328

2- المقاربات الحداثوية في النقد المسرحي المغاربي..... 336

2-1- **المقاربة التيماتية في النقد المسرحي المغاربي** 337

2-1-1- المقاربة التيماتية 337

2-1-2- المنهج الموضوعاتي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية..... 347

2-1-3- قراءة في مقال " تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي" للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني) 347

2-1-4- قراءة في مقال " التصوف في المسرح التونسي" للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة) 352

2-1-5- قراءة في مسرحية "(النيروز) في الطقوسية المسرحية"، وفي كتاب " مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية " للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان).. .. 357

2-2- **المقاربة السيميائية في النقد المسرحي المغاربي** 365

2-2-1- المقاربة السيميائية 365

2-2-2- المنهج السيميائي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية 373

2-2-3- قراءة في مقال " غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمُحَّد بن قطاف " للناقد المسرحي الجزائري (حميد علاوي).....373

2-2-4- قراءة في مقال "عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية "ترفاس" الصحراء ولادة أمل متجدد" للناقدة المسرحية التونسية (مفيدة خليل) 378

2-2-5- قراءة في بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها موسوم بـ:" شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي" للناقد المسرحي المغربي (مُحَّد العماري) 383

3- **مقاربات، وقراءات نقدية أخرى في النقد المسرحي المغاربي**..... 389

3-1- **مقاربة نقد النقد في النقد المسرحي المغاربي**..... 390

3-1-1- مقاربة نقد النقد 390

3-1-2-نقد النقد في نماذج نقدية مسرحية مغاربية..... 396

3-1-3 قراءة في مقال" المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية قراءة في التجربة النقدية للناقدين عبد الرحمان بن زيدان وعلي عواد " للناقدة المسرحية الجزائرية (ليلى بن عائشة) 396

3-1-4- قراءة في مقال " نقد النقد المسرحي في تونس " للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزي) 402

3-1-5- قراءة في كتاب " نقد النقد المسرحي المغربي " للناقد المسرحي المغربي (مصطفى رمضاني) 407

3-2- **المقاربة الدراماتورجية في النقد المسرحي المغاربي**..... 413

3-2-1- المقاربة الدراماتورجية 413

3-2-2- الدراماتورجيا في نماذج نقدية مسرحية مغاربية 418

3-2-3- قراءة في مقال " التحليل الدراماتورجي لـ" مولات اللثام" للناقدة المسرحية الجزائرية (جميلة مصطفى الزقاي). 419

3-2-4- قراءة في كتاب "مسرح عز الدين المدني والتراث " للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد المديوني) 422

3-2-5- قراءة في دراسة من سلسلة الرسائل والأطاريح المنشورة موسومة بـ: " المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية " للناقد المسرحي المغربي (رشيد بناني)..... 430

*** خلاصة** 436

الخاتمة 441

ملحق 454

قائمة المصادر والمراجع 475

المقدمة

هل لنا أن نتخيل حياة بلا نقد..؟ ترى ما كان مسار الخطابات المسرحية لولا النقد ؟، سؤال جاب أفقنا ونحن نقبل على موضوع النقد المسرحي المغاربي ونطالع مختلف أعمال نقاده، غير أن هذا الهاجس سرعان ما تبدد عندما رأينا الكم المعتبر من الدراسات النقدية؛ حينها أدركنا الأهمية المنوطة بدوره، ومقدار المجهود الذي يتكبده النقاد في متابعة وتقصي دروب الخطابات المسرحية المتنوعة، هناك أيضاً أيقنا أنه فعالية لا يمكن التملص منها بتاتاً ؛ خاصة إذا ما كان الهدف منه تقديم إضاءات لا تجميع عثرات... .

وبديهي إذا ما كان العمل المسرحي مجالاً لإبراز القدرات الإبداعية وأحد أهم الدوافع المهمة لظهور تلك المجهودات النقدية، فالنقد هو القوة المؤطرة لكل ذلك... مادام أمره مبثوثاً في جسد الخطاب الإبداعي من ذات المبدع أولاً ، ثم من قبل الناقد ثانياً ؛ إذ يسري الفعل النقدي من الذات الممارسة له، والممارس عليها ليمس العمل المشتغل عليه، بتوفر مجموعة شروط تتكفل بتقييد مشروعية كل منهم، من هنا تأتت رغباتنا الملحة في الدخول إلى تفاصيل النقد، هذا التخصص الخلّاق، الذي يسهم الإبداع وبدرجة كبيرة في ولادته، فيعطيه بدوره حيوات لا حياة، وامتدادات لا امتداد، ومنه وبالتحديد كرسنا اهتمامنا على النقد المسرحي المغاربي، وما ارتبط به من ناحية الأنواع والإجراءات، إذ استرعانا ذاتياً وموضوعياً أمر تعالق النقد والمسرح وما ينتج عن هذا التفاعل، إلى جانب ذلك استهوتنا صورة صياغته الإجمالية التي ما تزال بكراً من جهة، والمواضيع المتنوعة التي يحملها هذا التمازج النقدي من جهة أخرى، بعدما كان في حقيقة الأمر إطار البحث المسند إلينا وفعله الوجودي يسري على النقد المسرحي العربي عامة في مقاربة لمناهجه المختلفة وكيفيات تعامله معها، ويعود الفضل في ذلك إلى الأستاذة المشرفة، التي ضيقت من امتداده اللامحدود وسراديبه التي كنا سنقضي فيها سنوات ونحن نحاول الإمساك بخصوصياته؛ إذ حصرت حدوده داخل منزع؛ كلما جلنا في زاوية من زواياه إلا وزاد صداه في أنفسنا حباً وهوى.

النقد المسرحي. موضوع هذا النقد ومحوره الأساسي هو الخطاب المسرحي؛ إذ يسائل هذا التخصص المعرفي المسرح أدباً كان أو فناً؛ فهو بالضرورة يقف على كل ما يرتبط به من بعيد أو من قريب، وإن جاز لنا التفصيل؛ فهو نقد يهتم بالنصوص الدرامية، وبما يتطلبه أمر الإحاطة بها.

نقد يهتم كذلك بالإخراج، وبالركح، وبتغير وانتقال الصورة الدرامية، إلى الصورة المسرحية؛ أي بالعروض، وبكل الحيثيات التي تساهم في نشوئها، وبجميع الدراسات التي قاربت المسرح، وحاولت ملامسته، وبالجمهور المستهدف وما لهذا الطرف من فعالية في تلقيه لتلك الأعمال... إلى غير ذلك من الأمور، فاستناداً إلى هذه المعطيات يمس النقد المسرحي جميع أطراف المنظومة المسرحية، حتى يقبع الكل داخل منظومته؛ ونعني بذلك:

- الكاتب/النص: وهنا يتم الاشتغال على "اللغة، والأحداث، والشخصيات، والعقدة، والصراع، والحوار، والمكان، والزمان...".

- المخرج/العرض: وتمس الممارسة النقدية ضمن هذا الخيار " السينوغرافيا، والأداء التمثيلي، والإضاءة، والموسيقى والألوان...".

- الجمهور/المتلقي: وعادة ما يتم فحص مستوى " الاستجابة والتأثر، وردات الفعل"، نضيف إليهم جميع المكونات والشروط التي تشكل جوهر العملية المسرحية، وهي اهتمامات لطالما ألفيناها تلوح في المشاريع النقدية المسرحية عامة غربية كانت أو عربية، بل وتسافر عبر مختلف إبداعاتهم النقدية، في تمثلات وتمظهرات تفنن النقاد في تقديمها منهجاً ورؤيةً ، وطرحاً ومعالجةً ، لذا ونحن نمثل خيارنا المغاربي ونسعى إلى جمع شتات صورته، راودتنا العديد من الاستفهامات فآنستنا للوصول إلى بعض الحقائق والإجابات، وبالاعتماد على القاعدة التي تقول إن كل استشكال وازع قوي لخوض مغامرة بحثية انصبت إشكالياتنا في النقاط الآتية:

- ✓ على مدار سنوات أثبت النقد المسرحي العربي جدارته، وبعطاءاته وبجهود ممثليه احتل مكانة مرموقة، فيا ترى أين هو النقد المسرحي المغاربي من كل هذا الزخم النقدي؟
- ✓ كيف ستبدو صورة الخطاب النقدي المسرحي المغاربي؟
- ✓ هل سنقف على ما يفرقه عن غيره من الخطابات النقدية المسرحية العربية الأخرى؟ وهل سنجد له تأثيراً على وتيرة الإنتاج المسرحي؟
- ✓ ما هي أنواعه ؟، وما هو العامل الذي يتحكم في سن تلك التصنيفات؟
- ✓ما هي التوجهات التي آثارها هذا النقد؟ والقضايا التي شغلته؟ والميول التي عَرفها؟ والممارسات التي ارتكز عليها في التأسيس لشقه الإجرائي؟

✓ وهل بالفعل لبَّت خياراته النقدية نداء تلك الخطابات المسرحية، خاصة وهي في حاجة ماسة دوماً لمن يصل إلى مكامنها، ويفجر مداليلها؟

✓ وهل بالفعل فرض منطقه، ورؤاه الخاصة واستوعب حاجياتها أم أنه كان على النقيض من ذلك؟

✓ ما هي الميزات والصفات التي باتت ترتبط به في وضعه الراهن؟

ظهر هذا النقد– النقد المسرحي المغاربي– بصفة عامة تبعاً لظهور المسرح في تلك الأقطار وهي نتيجة حتمية، تأسيساً على الترافق المستمر بينهما، وقولنا هنا لا يعني وجود نقد يضم الجميع بين محاضنه، بل هي اصطلاحات ترنو إلى تناول مغاير في الدراسة، تناول يعطي للخصوصية نصابها، ويعطي للخطاب النقدي المسرحي المغاربي حق تأسيس كينونة لها تحولاتها، وفنياتها، ولم لا لغتها الخاصة.

على هذا الأساس وسم عنوان الأطروحة بـ: " **النقد المسرحي المغاربي، النوع والإجراء**"، كخيار نضمن به نحن صفة التحيز والتميز، ويضمن به الموضوع حق الإدراك العميق لكنهه، هذا الكنه الذي حصرناه بدوره في الثالوث المغاربي (الجزائر وتونس والمغرب)، لاعتبارات كثيرة؛ أهمّها العامل السياسي الذي حال بيننا وبين البحث لاسيما ما ارتبط بليبيا، ثم لقلة المعلومات النقدية المسرحية الليبية، هذا وتخوفنا من الحجم الذي كان سيؤول إليه البحث لو ضمها أيضا بعد تعمق وموريتانيا، وقد ارتضينا مع ذلك ومن منطلق المحدد اللغوي ما كتب باللغة العربية، وبذلك يكون الاشتغال موجه إلى النقد المسرحي المغاربي العربي أو إلى النقد المسرحي العربي في بلدان المغاربة، ومن ثم اتجهنا وتعنينا أيضا الإسهامات النقدية التي مست النصوص والعروض.

ومن هذه المنطلقات جميعاً حاولنا تجاوز ما اعتادت عليه الأبحاث النقدية، التي كانت عادة ما تنصب على ما هو عربي مشرقي بالدرجة الأولى، أو على قطر بعينه، وللإشارة فإن النقد المسرحي التونسي، وأنواعه وإجراءاته بهذه الصيغة أو ما يقربها غير موجود، اللهم إلا اندماج ذلك في مسالك بحثية أخرى، تلك التي تناولت العديد من مفاصله، على عكس القطرين السابقين؛ إذ وجدنا لهما كَمًا من الأطاريح ذات التوجه القومي أو المحلي.

وما تعلق بالفترة الزمنية التي آثرنا التحرك فيها، كون التحديد الزمني شرط منهجي في مسار البحث القويم؛ فهي الفترات المعاصرة لهذا النقد، إذ انحزنا في الغالب إليها، استناداً إلى تخصصنا المسرحي العربي الحديث والمعاصر، ففي هذا المتسع وجدنا ضالتنا، ووجدنا ما من شأنه أن يعطي صورة ولو مقتضبة عن هذا النقد، خاصة وأن البحث كثيراً ما جعلنا نرتد قليلاً إلى الوراء كما كان الشأن مع الدراسات النقدية المسرحية التونسية، التي اتسمت وتتسم بالتذبذب، بل إنّها والنقد المسرحي الجزائري في مواقف يكدان يغيبان.

وبالنظر إجمالاً إلى مسار النقد المسرحي المغاربي، نجد بأنّ فعاليته تدرجت عبر مراحل؛ إذ لم يؤسس هذا الأخير كينونته إلا بعد جهاد مرير مع أطراف كثيرة ضمها الواقع النقدي عامة؛ فلكي يفرض سلطانه ويحتل مكاناً له في الوسط الثقافي عايش تقلبات وصراعات جمة، وما تعلق بفترات ازدهاره التي أثبت فيها ذاتيته وتحكمه في زمام الأمور، كانت حسب ترجيحنا فتراته المعاصرة.

وبالعودة إلى تاريخه نجد بأن هذا النقد بقي لوقت طويل يترنح على ما هو انطباعي، لاسيما في بداياته الصحفية؛ إذ انقسم النقاد بين هذا التخصص المعرفي إلى نوعين: الأكاديمي والصحفي، والصحافة وما كان يكتب فيها من نقود، كان أهم ما شكل ملامح هذا النقد، والذي سرت عليه التعليقات البسيطة، ودروب التأثر والردود الانطباعية السريعة، ولم يكن باستطاعة الوضع النقدي أن يكون غير ذلك، وتلك المرحلة بالذات لا تتحمل سوى الإشادة بهذا الفن، والتعريف به، وتقديمه إلى الجمهور... انطلاقاً مما وقفنا عليه في مختلف الدراسات.

والأمر سيان بالنسبة لصنوه الأكاديمي الذي لم يبتعد عن هذه الهالة التي كان يطبعها عدم التخصص، والافتقار إلى التأسيس المنهجي، إذ رزح بدوره تحت ظِل العديد من العوامل، حيث كان في البداية لا يعني ما يفيده النقد المسرحي اليوم أو إلى الأمس القريب، بقدر ما كان إشارات جد بسيطة مدسوسة بين ثنايا القراءات التي تصدت للخطابات المسرحية، عدا عن ذلك لم تكن له من التوجهات النقدية غير ما أملته المناهج السياقية، تلك التي أخذ بها الفكر العربي لسنوات، وظلت الدراسات النقدية في ظلها تربط دلالاتها ومناظيرها بكل ما هو خارجي، أي بظروف وملابسات العمل الإبداعي ومؤلفه: التاريخية، والاجتماعية والنفسية...، وعليه ساد نقد مسرحي مغاربي يهتم

بالأشياء الخارجية بعيداً عن لبابها، ونحن لا ننتقص من قدر هذه المناهج بقدر ما نستجلي صورة ذلك النقد آنذاك أيام كان همه الطروحات الخارجية.

إلى أن جاء البديل وجاء المد الحداثوي، حينها أحدثت المناهج الحداثوية قلباً للمفاهيم، بموجبها أعلت من سلطة النص، وهنا وعلى درب الدرس النقدي العربي عامة، اندمج نقاد المسرح المغاربة في هذا التيار ينشدونها، وعلى هداها استنطقوا الخطابات النقدية المسرحية يحذوهم الوازع النصي متجاهلين ما عداه، وقد ألفينا نماذج قرائية مختلفة في هذا الصوب، فاسترفادً بما وجدناه مبثوثاً في ثلة من الدراسات " كدراسات الناقد (مُحَمَّد فراح) والناقد (عبد الرحمان بن زيدان) " استطاعت الجامعة أن تقفز بالنقد المسرحي قفزة نوعية وداخلها تغيرت ملامحه كثيراً وبطبيعة الحال العملية تمت بالتدرج.

وبالنسبة لانعطافة هذا النقد إلى مطارحات المناهج الداخلية .. بدورها لم تستمر في نشدانها خاصة وأن حركة التجديد المعرفي كانت دوماً في ديمومة مستمرة، فكما هو معلوم انتكست المناهج النقدية مع دعاة النسقية، وردت على عقبها تبحث لها عن بديل، إلى أن تهاوى وجودها وفقدت تأثيرها بظهور نظريات بعدها، هذه الأخيرة التي منحت الحظوة من جديد إلى اتجاهات نقدية تعنى أكثر بالذات القارئة، وبمداركها كونها هي من أمسكت بزمام الأمور فكانت النتيجة من جديد ظهور التفكيكية ونظريات القراءة والتلقي والتأويل، وهو المنزع الذي ارتمى النقد المسرحي المغاربي أيضاً في أحضانه، وراح يدعم طروحاته .

وفي الحقيقة لا تتوقف عجلة الانسياق هنا وراء موجة هذه المناهج النقدية فقط؛ إذ شهد هذا النقد وعبر سيرورته الطويلة منعطفات أخرى، كان لابد من الإشارة إليها بل والتعريج عليها أيضاً؛ كنقد النقد، هذا الخيار النقدي الذي مكّن أكثر نقاد المسرح المغاربة من إرساء بصماتهم الخاصة انطلاقاً مما يتيحه، والنقد الثقافي، والدراماتورجية... إلى غير ذلك من القراءات النقدية التي راح الخطاب النقدي المسرحي المغاربي ورواده يحاورون إفرازاتها ومرجعياتها ويقيمون جسوراً للتفاعل معها، بغية استجلاء مضامينها وتمثل مقولاتها وإرساء دعائمها، ومن ثمة اتجهت جل مجهوداتهم إلى تفعيلها، وتطويعها على البيئة العربية، تأكيداً لأمور شتى نبررها بمحاولات إثبات التميز، والاقتدار، وتعزيزاً لفكرة الثقافة والانفتاح، رغم اختلاف الخصوصيات والمرجعيات... وأحياناً حتى الأفكار التي يروج لها.

وعليه مكننا هذا المنحى من الانخراط أكثر في لجة هذا النقد وأفقه، والتعرف عليه أكثر، لأن هناك فرق كبير وجوهري بين أن تكتب من داخل الموضوع وما تطلبه تداعيات البحث فيه، وأن تأخذ عنه معلومات مقتبسة من مصادر أخرى، وهذا التوغل ارتبط بأنواعه، وبممارساته، التي تباينت تباين توجهات النقاد وانسياقاتهم، ما استدعى منا رسم طريق ضبطناه في خطة توزعت على ثلاثة أبواب، والعديد من الفصول، وتحقيقاً للتفصيل أكثر فقد خضنا في ما يلي:

- **الباب الأول:** وسمناه بـ"**النقد المسرحي، المفاهيم والمسارات** " داخل هذا الباب أردنا تحقيق مطلب لطالما تمنيناه، هو وجود دراسة تضم مختلف مسارات النقد المسرحي؛ بمعنى منجز نقدي يضم صوره ومحطاته عبر الثقافة الغربية، ثم العربية، فالمغاربية، وما أحوجنا إلى مرجع يلقى فيه الباحث ضالته، تلك التي قد يقف على شتات منها موزعاً متناثراً بين مراجع عدة أو بين ترسانة من المقالات، وبناء على ذلك قسم هذا الباب إلى أربعة فصول، كان الفصل الأول للمفاهيم وما لحقها في الظهور والتناول؛ إذ وقفنا على النقد ومفاهيمه ومساره، ولأهمية هذا العنصر ألقينا نظرة على راهنية النظرية النقدية في البيئة العربية حتى تكون خطوة بها نفند بعض مزاعم من تبناها أو ربما نتساير ورؤاها، ومن ثمة عرجنا على المسرح، والكثير من الأمور المتعلقة به، بطبيعة الحال تفصيلنا هذا كان مرده الوصول إلى النقد المسرحي، ومنه أعطيناه نصابه تعريفاً وضبطاً وتعليقاً ومقارنةً ، انطلاقاً من مناظير نقدية مختلفة.

وتحقيقاً للغاية التي أفصحنا عنها كان الفصل الثاني للنقد المسرحي الغربي وأصوله، بطبيعة الحال أدى بنا ذلك إلى الرجوع إلى بدايات النظرية المسرحية الغربية؛ وإلى بعض الإشارات التي تعود إلى (أرسطوفانيس Aristophane) (446-386 ق.م)، و(السفسطائيين)، وإلى (أفلاطون Platon) (427-347 ق.م) ومن ثمة إلى المعلم الأول؛ الملقب بالأسطورة الغربية (أرسطو طاليس Aristote Thalés) (384-322 ق.م) وأفكاره، ثم (هوراس Horace) (65 ق.م- 8 ق.م) ... ومع هؤلاء الأعلام عرضنا لمختلف إسهاماتهم النقدية في مشوار النقد المسرحي الغربي، وقد ساعدنا ها كثيراً في رسم هذا المسار كتاب "النقد والنقد المسرحي" للكاتبين: (مُحَمَّد صبري صالح)، و(إسماعيل شعبان)، من ثمة امتد مسار البحث إلى المناظير النقدية المسرحية التي كفرت بسلطة (أرسطو) وبشعريته، وراحت ترسم لنفسها أبعاداً أخرى وطروحات تتقصى بها إثبات التفرد، وهنا فتحنا المجال للحديث عن (برتولد بريشت Bertol Brecht) (1898-1956) وما أحدثه

فكره التثويري، وعن مجهودات أخرى لأعلام غربيين كثر ك(جيرزي غروتوفسكي J.Grotovski) (1933- 1999)، و(أدولف أبيا Adolphe Appia) (1862-1928)، و(قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski) (1863-1938)، و(مايرهولد Meyerhold)(1874-1940)، و(أنطوان أرطوA.Artaud) (1896- 1948) ... بعدما ساهم هؤلاء جميعاً في ظهور أنواع مسرحية مختلفة، وهي وإن اختلفت في مطالبها وطرقها، فقد اتفقت في الثبات على مبدأ عدم الإقرار بمركز إشعاعي وحيد، إليه تركن كل الأيديولوجيات.

أما الفصل الثالث فكان للنقد المسرحي في منحاه العربي، ونهجه كان على الدرب السابق؛ هنا وجدنا أنفسنا منقادين إلى التطرق إلى الكثير من الأمور النقدية المسرحية التي فتحها باب النقاش، فما كان منا إلا جمعها بعدما ألفيناها متناثرة الأطراف بين مصادر ومراجع كثيرة، وقد عبدت لنا أبحاث عديدة الطريق حتى نرسم مساراً من خلاله لم نكن لنترك لا شاردة ولا واردة في هذا المصاف، والبداية أخذها عنوة عنصر العرب والمسرح، والعلاقة التي تربطهما، وإن كنا نقر بأن هذا الموضوع قد أخذ وقته وحظه من الدراسة والتحليل، غير أننا وجدنا أنفسنا مقيدين بتلك الرغبة الكلية التي لم تكن لتدعنا لنتجاوز ذلك، ومن ثمة أحطنا بحيثيات القضية، وبحيثيات مسار المسرح العربي، وبحالة النقد الذي تبعه، مدعمين صدق ما ذهبنا إليه بنماذج، من خلالها استطعنا القبض على صوره، لاسيما ما ارتبط ببداياته الصحفية.

ولم يكن ليغلق هذا الفصل دون التعريج أيضاً على محطة نعتبرها والكثير من الدارسين والنقاد العرب، أحد أهم المراحل في تاريخهم المسرحي والنقدي، ألا وهي محاولات التنظير والعودة إلى التراث، التي طبعت مختلف مجهوداتهم، وهنا عرضنا لنماذج مسرحية عربية كثيرة: لـ(توفيق الحكيم) و(علي الراعي)، و(سعد الله ونوس)، و(يوسف إدريس)...، مفصليين في محمولاتهم، وأسباب انسياقهم وراء ذلك، مع التفصيل في المستويات التي اتخذتها تلك الدعوات، بعدما انقسم قسم منها للاهتمام بالشكل، والآخر بالمضمون في محاولة منهم لإثبات الهوية العربية للفن المسرحي.

أما الفصل الرابع فقد حجز لملامح الحركة النقدية المسرحية المغاربية، وبشيء من التجزيء عرضنا لحركية المسرح المغاربي عامة، من ناحية الظهور والظروف التي جمعت الأقطار الثلاثة، خاصة وأنها تكاد تكون متشابهة فيما بينهم، الأمر الذي قادنا أيضاً إلى المجهودات التنظيرية المغاربية، فبعدما

أشرنا إليها في المساهمات العربية التنظرية، أرجأناها لهذا المقام حتى نستغل ذلك في مكانها، وفي نطاقها الجزائري عرضنا لـ(عبد القادر علولة) ... ولغيره، وبالنسبة للمسرح التونسي فقد انتقينا (عز الدين المدني)، مع التعريج على مجهودات أخرى، أما مغاربياً فسلطة الحضور كانت للنظرية الاحتفالية، ولنظرية النقد والشهادة، وللمسرح الثالث...إلخ، وبعد هذا المد النظري كان دور النقد المسرحي المغاربي؛ أين وقفنا على أنواعه، وعلى ممثليه وعلى صورة الخطاب النقدي متدرجين معها إلى وقتنا الحالي، مع ذلك ارتأينا أن نوشح كل باب بخلاصة حتى نلم بكل المفاصل الواردة في تلك الأبواب.

– **الباب الثاني:** كان للشق الأول من التركيب الاسمي الذي كّون كيان موضوعنا النقدي المشتغل عليه، والذي وسمناه بـ: "**الحد النوعي للنقد المسرحي المغاربي**"، ونظراً لكمية وحجم الممارسات النقدية التي يحملها هذا الباب، والقضايا المعتبرة التي فرضت نفسها للتواجد ضمنه، والتوجهات التي تبادرت إلى الذهن في ظلها، ارتضينا وتفادياً لأي مطب قد نقع فيه أن تكون معالجتنا بطريقة إجمالية، تتوخى الإحاطة بتفاصيل كثيرة ترتبط بهذا النقد، وعليه أسفر التفكير والتدبر إلى تقسيم هذا الباب إلى ثلاثة فصول، تحوي ثلة من العناصر يسبقها تمهيد يضع المتلقي في حيثيات نقدية مهمة.

بالتالي ومع الفصل الأول جلنا في النقد المسرحي الجزائري، ومع أنواعه الصحفية والأكاديمية قدمنا مجموعة من القراءات، اخترنا للتدليل على المسار النقدي المسرحي الصحفي الجزائري، كتاب الناقد (**جروة علاوة وهبي**) المعنون بـ:"**المسرح في الجزائر الأزمة والحلول**"، ولم نكن لنقتنع بنموذج واحد في محاولة للقبض على النقد المسرحي الصحفي الجزائري، لذا اتجهنا أيضاً إلى رصد ودراسة وتحليل مجموعة من النماذج النقدية المسرحية المنشورة في الصحف والجرائد الجزائرية، حتى نتمكن من إعطاء صورة واضحة وجلية عن هذا النقد، وعن صفاته، وعلى هذا النهج انطلقنا إلى الخطاب النقدي المسرحي الجزائري الأكاديمي، الذي انتقينا له الناقد (**أحسن ثليلاني**)، وكتابيه "**بانوراما المسرح في سكيكدة**" و"**رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري**".

وننوه إلى أن سبب انتقائنا هذا يرجع إلى اعتبارات كثيرة، أهمّها هو أننا تفادينا اختيار نماذج مكرسة تم التفصيل فيها والإتيان على ما تضمنته، وقد وجدنا بعد معاينة مستفيضة العديد من

الباحثين أعادوا قراءة النموذج نفسه وتقريباً بنفس الرؤى، وتبريرنا هذا حتى لا يعتقد أننا نحوم في دائرة المفاضلة، ثم إن كتابي الناقد كانا ذوا حجم متوسط، وبما أن ما يكتب في الكتب وينشر في تلك المنجزات النقدية، لا يمثل كل النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري، اتجهنا إلى ما يكتب في الرسائل الجامعية، وإلى الأطاريح، وهنا اخترنا ثلاثة نماذج؛ النموذج الأول كان رسالة ماجستير لـ:(**سوالمي الحبيب**) معنونة بـ" **طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر**"، والثاني كان لأطروحة دكتوراه لـ:(**صورية غجاتي**) المعنونة بـ: "**النقد المسرحي في الجزائر**"، والثالث أيضاً كان أطروحة دكتوراه لـ:(**فاطمة علواني**)، المعنونة بـ: "**المناهج النقدية المسرحية المغربية عبد الرحمان بن زيدان – أنموذجا–**". ووقوفنا على ثلاثة نماذج من كل قطر كان مرده إلى الرغبة في التنويع من جهة، والقبض على المفارقات من جهة ثانية.

ليستأثر بالفصل الثاني النقد المسرحي التونسي، ومنه توزع في تسلسله على ما تطرقنا إليه في الفصل السابق، ومن ثمة انتقينا للنقد المسرحي الصحفي التونسي كتاب الناقد (**حاتم التليلي**) والمعنون بـ: "**عن المسرح وخرائط أخرى**"، فحتى ننوع في تناولاتنا التفتنا لهذا الناقد كونه يحمل ميزات خاصة تجمع بين أطر مختلفة، فهو إن كان ناقداً أكاديمياً، إلا أن النشر الصحفي كان أحد أهم مشاغله، وقد وقفنا على باع له من المقالات المنشورة عبر هذا الوسيط، وعلى هذا الأساس انتقيناه، وبالموازاة مع سبق .. طبعاً أردفنا معه منتخبات نقدية مسرحية صحفية تونسية نشرت عبر الصحافة التونسية.

وبالنسبة للنقد المسرحي الأكاديمي التونسي فمثلنا له بكتاب الناقد (**مُحَمَّد المديوني**) المعنون بـ:"**حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي «فن التمثيل» لنجيب حبيقة** " إلى جانبه تناولنا أيضاً ثلاث منتقيات وهي كالآتي:

"**المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987**" أطروحة دكتوراه لـ: (**عبد الحليم المسعودي الزغلامي**)، و"**خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس**" رسالة ماجستير" لـ: (**نسرين الدقداقي**)، و"**حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975 إلى 2005**" أطروحة دكتوراه لـ:(**سنية خليفة**).

أما الفصل الثالث فكان للنقد المسرحي المغربي، وتمثيلاً للنقد المسرحي الصحفي المغربي، حضر بين دفات هذه الدراسة النقدية كتاب الناقد (**مُحَمَّد أديب السلاوي**) المعنون بـ: " **المسرح المغربي جدلية التأسيس**"، ومعه وقفنا على مجموعة من النماذج النقدية المسرحية المغربية الصحفية، وما ارتبط بالخطاب النقدي المسرحي الأكاديمي المغربي فتمثيلنا عليه وقع على كتاب الناقد (**عبد الرحمان بن زيدان**) المعنون بـ: " **الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة** "والمعد من قبل الباحثة (وسيلة صابحي)، وحتى تكتمل معالم صورة هذا النقد، عرجنا على الأطاريح الآتية: " **ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية**" لـ:(**سميرة السباعي**)، و" **أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر**" لـ:(**عبد الرحمان بن إبراهيم**)، و"**تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجا**" لـ:(**عادل القريب**).

– **الباب الثالث:** تبنى هذا الباب الشطر الأخير من الموضوع، المتعلق بجوانب الممارسة وعليه وسمناه بـ: "**الحد الإجرائي للنقد المسرحي المغاربي**"، ركزنا فيه على ما طرحه النقد الأكاديمي أكثر كونه خير من مثل ذلك، حتى إن الشق النقدي المسرحي الصحفي الذي تمثل المناهج النقدية كانت أعماله في إطار ما هو أكاديمي، وما عداه من هذا النقد فهو لا يخضع لضوابط العمل الأكاديمي، وصرامته العلمية، تكفينا الإشارة إلى ما تم تناوله في الباب الثاني، أي القراءات النقدية الصحفية التي غُيب عن معظمها التأسيس المنهجي النقدي القويم.

وتسايراً والإجراءات النقدية التي خاض فيها هذا النقد، انقسم العمل على ثلاثة فصول، سبقناه بتمهيد؛ فيه تحدثنا عن النقد المسرحي وعلاقته بالمناهج الغربية، أي سيرورته، وما دمنا دائماً في الإطار المغاربي الخاص، تحدثنا قليلاً عن صورة النقد المسرحي العربي/ المغاربي في المخيال النقدي المسرحي المغاربي، وقد استندنا استجلاءً لذلك إلى مجموعة من الدراسات والرؤى والتصورات التي تطرقت إلى القضية، أو حامت في حماها، ونوجز تلك الفصول التي ضمها هذا الباب فيما يلي:

الفصل الأول: خص هذا المبحث للمناهج الخارجية، وبالأحرى للمناهج السياقية، هذه المناهج التي سجلت لها حضوراً طافحاً فيما مضى ضمن إمداداتهم النقدية وما تزال إلى الآن، وقد انتقيناها لذات السبب، أي بعدما ألفينا الكثير من المسالك النقدية المسرحية المغاربية تركن إليها، وقد اخترنا ضمنها ولكل مقاربة منهجين اثنين.

– للمناهج الخارجية رمنا المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، وفي الحقيقة لم يكن هذا الخيار مفروضاً علينا هنا بقدر ما كان يفرض هو نفسه؛ إذ اتجهت له ولاستخدامه وتوظيفه الكثير من الأقلام النقدية المسرحية المغاربية، لاسيما المنحى التاريخي، ومنه وحتى نستجلي جميع حيثيات الطرح، ارتأينا أن نقدم وقفة نظرية لكل منهج اعتمدناه؛ أي حيثياته النظرية؛ (الظهور، الظروف، الأعلام، الإجراءات، والعلاقة التي ربطته بالمسرح، ونقاد المسرح المغاربة الذين شغفوا به)، وما دام الإطار الذي نبحر فيه تطبيقياً، فقد اخترنا لكل منهج ما يقابله من دراسة؛ أي منجزات نقدية مسرحية مغاربية مثّلت تلك المقاربات، ومن ثمة تعيناها بالقراءة:

للمنهج التاريخي انتقينا من النقد المسرحي الجزائري كتاب" **المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر**" للناقد المسرحي الجزائري (**عبد الناصر خلاف**)، ومن النقد المسرحي التونسي كتاب" **تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس**" للناقد المسرحي التونسي (**مُحَمَّد عبازة**)، ومن النقد المسرحي المغربي مقال: " **إطلالة على تاريخ المسرح المغربي**" للناقد المسرحي المغربي (**حسن المنيعي**).

وما تعلق بالمنهج الاجتماعي فقد انتقينا له مقال: " **تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة**" للناقد المسرحي الجزائري (**مخلوف بوكروح**)، و" **ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)** مقال للناقدة المسرحية التونسية (**فوزية المّزي**)، ومقال "**تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي**" للناقد المسرحي المغربي (**عبد الواحد ابن ياسر**).

– الفصل الثاني: وقد عني بالمناهج الحداثوية، فكان للمقاربة التيماتية، والسيميائية، بعدما سجلنا ميلاً نقدياً ملحوظاً إليهما في اختيارات نقاد المسرح المغاربة، وحتى لا يقع المتلقي في حيرة، نقر بأن جمعنا بينهما تحت بوتقة هذا التصنيف يعود إلى هذا السبب، وإلى أمر آخر استنتجناه ونحن نبحر في الرهان المقصدي لكلا المنهجين؛ فقد لاحظنا وجود نقطة مشتركة بينهما، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدار الاشتغال؛ فالمقاربة الأولى (الموضوعاتية) لا تولي عناية إلا بالموضوع المختار وبمداراته وما يتعلق به، وهذا حسب ما سنته الكثير من الدراسات وكنا قد توقفنا عند هذه المسألة، والشيء ذاته

ألفيناه في المقاربة (السيميولوجية)، هذه الأخيرة التي تركز مدار اهتمامها وجل مساعيها على العلامة وما يتصل بها، بالتالي كان لهذا التشاكل وقع علينا، وعلى أمر الرغبة للجمع بينهما.

وحسب التسلسل المعهود كانت اشتغالاتنا النقدية على: مقال الناقد المسرحي الجزائري (**أحسن ثليلاني**) الموسوم بـ: " **تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي**" وعلى مقال الناقد المسرحي التونسي (**مُحَمَّد عبازة**): المعنون بـ " **التصوف في المسرح التونسي** " وعلى مسرحية "(**النيروز**) **في الطقوسية المسرحية**" وكتاب "**مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية**" للناقد المسرحي المغربي (**عبد الرحمان بن زيدان**).

ليتدرج الخيار أيضاً في ظل المقاربة السيميائية ويشمل: مقال الناقد المسرحي الجزائري (**حميد علاوي**) الموسوم بـ:"**غواية المعنى في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " قراءة سيميائية لنص أمُحَمَّد بن قطاف**"، ومقال الناقدة المسرحية التونسية (**مفيدة خليل**) المعنون بـ: "**عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد**"، – وللإشارة فإن خير من مثل هذه المقاربة الناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد مؤمن)، غير أننا بعدما حاورناه، اتضح لنا أن معظم دراساته غير منشورة بتصريحه، لذا انتقينا نموذجاً نقدياً مسرحياً صحفياً انتهج المسار الأكاديمي حتى نخرج عن دائرة التضييق وعّما تمت دراسته وتناوله، وإن كنا وقفنا على نماذج مختلفة من هذه الدراسات في خانة النماذج المختارة، لكنها دوست بطبيعة الحال، وفي الأخير مثّل البحث المقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها والموسوم بـ: " **شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي** " للناقد المسرحي المغربي (**مُحَمَّد العماري**) النقد المسرحي المغربي.

– الفصل الثالث: كان لمقاربات وقراءات نقدية أخرى، وقد اصطلحنا عليه بهذا الاصطلاح، رغبة في عدم التقيد، ثم إن جميع المسميات التي خامرتنا لم تصل إلى درجة الرضا المنشودة في ذواتنا تلك التي تغطي حضور الخيارات التي فيه.

عموماً وفي ظلها تناولنا قراءات أتاحت كثيراً لنقاد المسرح المغاربة فرصة إثبات الذات الناقدة القارئة الكامنة فيهم والتي لها منطلقاتها وتأسيسها الخاص... بالمختصر اتجهنا إلى القراءات التي يمتهن فيها النقد ويمارس، بغض النظر إن كان في درجته الأولى أو الثانية، وخيارنا ضم مقاربة نقد النقد والمقاربة الدراماتورجية، فقد بدا لنا أن هناك نقاط تقاطع بينهما لاسيما وأن مهمة النقد تدخل في

المجال الدلالي للدراماتورجيا لدى الكثير من النقاد والدارسين كالناقد المسرحي المغربي (خالد آمين) الذي جمع في نطاقها بين جانب الاهتمام بالكتابة الدرامية وبالعروض والإخراج والنقد، ومنه وجدنا أنهما ينبنيان على بعض الأفكار المشتركة، كفكرة النقض، وربما المعارضة.

ثم إن خيطهما الناظم يدل دلالة واضحة على وجود ناقد تفكيكي في الطرفين، بالتالي ومن فكرة ممارسة الفعل النقدي فيهما؛ أي من منطلق القراءة النقدية، جمعنا بينهما واعتبرناهما مرحلة مهمة للتمثيل على مقاربات تفرض منطق الذات القرائي، وتتخذ وجهة نظر نقدية أساساً لها، ثم إن القراءات النقدية المسرحية المغاربية كثيراً ما اتبعت سبيل نقد النقد فيما تقدمه في المقاربة الدراماتورجية.

ولأسباب كثيرة لم ندع الفرصة تمر دون التعريج على مقاربة جد مهمة في مسار النقد المسرحي المغاربي ألا وهي **المقاربة التفكيكية** هذه المقاربة التي حقق بها النقد المسرحي المغاربي تطوراً ملحوظاً في سلم المناهج النقدية، وعليه قدمنا لها فقط ومع خاتمة الباب الثالث بعضاً من النماذج النقدية، مشيرين إلى ما أسهم به النقد المسرحي المغربي من خلال الناقد (**خالد آمين**)، والناقد (**مُحَمَّد نوالي**)، وكذلك النقد المسرحي التونسي من خلال الناقد (**حاتم التليلي**) الذي اعتبرنا إنجازاته ذات حمولة إشارية إلى الطرح التفكيكي، وما تعلق بالمقاربتين السابقتين، فقد انتقينا لهما النماذج الآتية:

– لمقاربة نقد النقد كان مقال الناقدة المسرحية الجزائرية (**ليلى بن عائشة**) المعنون بـ: "**المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية قراءة في التجربة النقدية للناقدين عبد الرحمان بن زيدان وعلي عواد**"، ومقال الناقدة المسرحية التونسية (**فوزية المزي**) الموسوم بـ:" **نقد النقد المسرحي في تونس**، وكتاب " **نقد النقد المسرحي المغربي**" للناقد المسرحي المغربي (**مصطفى رمضاني**).

– وللمقاربة الدراماتورجية: كان مقال الناقدة المسرحية الجزائرية (**جميلة مصطفى الزقاي**) المعنون بـ: "**التحليل الدراماتورجي لـ" مولات اللثام"**، و كتاب الناقد المسرحي التونسي (**مُحَمَّد المديوني**) الموسوم بـ" **مسرح عز الدين المدني والتراث**"، و"**المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية**" وهي دراسة من سلسلة الرسائل والأطاريح المغربية المنشورة، للناقد المسرحي المغربي

(**رشيد بناني**)، ونشير إلى أن الهدف الرئيسي في انتقاء جميع النماذج النقدية المسرحية المغاربية، كان مركزاً على الدراسات والأبحاث التي تحيد نوعاً ما عن التناول، وتقترب كثيراً إلى التمثيل.

ثم انهينا العمل بخاتمة جمعنا فيها كل ما جاء في هذا الموضوع النقدي المهم، ومع أنه كانت لنا خلاصة في كل باب إلا أننا حاولنا قدر الإمكان الابتعاد عن التكرار والإسفاف المضر الذي يجعل من الباحث يدور في الفكرة نفسها، وبالتالي لا يحقق غير استبدال المصطلحات والمضمون واحد.

ولم نكن لنحقق غايتنا العلمية على الوجه المطلوب، إلا بالترافق مع منهج نقدي مضبوط؛ ونحن نعالج هذا الموضوع وجدنا أنفسنا بين خيارات نقدية متعددة، أملتها طبيعة البحث، ومسارات التناول، لذا فضلنا الاستناد إلى نقد النقد؛ وقيام البحث عليه دفعنا إلى اعتماد إجراءات منهجية متعددة كـ: الوصف، والتحليل والمقارنة، والتتبع التاريخي، والإحصاء، ومناقشة الآراء ونقدها... إلى غير ذلك من الأدوات.

أما عن الصعوبات فهي أمر لا مناص منه؛ إذ من غير المعقول أن يتوقع الباحث أنه سيجد الطريق المعبد اليسير في مثل هذه القضايا، وما ارتبط بما واجهناه واعترضنا فهو يرجع إلى ترامي الموضوع واتساعه المستفيض، وصعوبة التنقل بين الأقطار الثلاثة، أيضاً إلى تشتت المادة النقدية لاسيما ما ارتبط بما هو منشور في الصحافة، إذ استدعى منا البحث الرجوع إلى الأرشيف الصحفي الجزائري والتونسي والمغربي، وإلى مرافق أخرى احتضنت هذا النقد .. وكم كان الجهد مضاعفاً هنا بحثاً وتنقيباً بين تلك الصحف والجرائد المختلفة (اليومية والأسبوعية ووو...)، إضافة إلى ذلك ترامي النماذج بين محمولات هذا الموضوع، إذ تطلب الأمر الحفر في طبقات الكتب صحفية كانت أو أكاديمية عدا عن ذلك الأطاريح المختلفة والتي تجاوز حجمها خمسمائة صفحة أحياناً، وكل واحدة منها كانت مدججة بترسانة من المعلومات والمعارف والقراءات، ما حتم علينا قراءة كل ذلك والعودة إلى مشاربهم أيضاً حفاظا على المبدأ العلمي.

وإن كان للكثير من المصادر والمراجع الفضل في التعرف على ملامح الموضوع، خاصة الدراسات السابقة تلك التي اعتمدناها كنماذج للتمثيل على الشق الأكاديمي للخطاب النقدي المسرحي المغاربي؛ إذ تعرضت بدورها إلى بعض من إشاراته وجزئياته، وإن كانت مقصورة على قطر بعينه، لذا جاء خيارنا ليقدم تمثيلاً يطبعه الشمول والكلية، متجاوزاً الجزء إلى الكل.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نختم بعبارات شكر لكل من خصنا بمد يد العون، والبداية مع الأستاذة المشرفة التي نقدم لها خالص امتناننا وشكرنا؛ إذ لم نجدها إلا مساندة لنا، دافعة إيانا للمضي قدماً، بملاحظاتها وحواراتها وإرشاداتها ونصائحها، وبتوجيهاتها النقدية القيمة، جزاها الله خير الجزاء.

كما لا يفوتنا أن نقدم شكراً خاصاً للناقد التونسي (مُحَمَّد المديوني)، فهو أول من احتضن مخاوفنا، وعبد لنا طريق البحث بالتوجيه النقدي الرصين وبالمصادر اللازمة، أيضاً الناقد المغربي (عبد الرحمان بن زيدان) الذي أحاطنا بالعديد من النصائح النقدية السديدة وأمدنا بمدد من الكتب المفيدة، بل وتابع مشوارنا البحثي متابعة دؤوبة، والناقد المغربي (مُحَمَّد قيسامى) الذي تتبع بدوره مسارنا وقّوم كثيراً من مطارحاته بل وحرص كل الحرص على تصويبه بقراءاته النقدية الثرية، والناقد المصري (أبو الحسن سلام) على رؤيته النقدية المتبصرة التي استهدينا بها عندما أظلمت علينا الدروب، والناقد المصري (سيد علي إسماعيل) الذي غرس فينا حب التفرد والتمرد، والناقد الجزائري (عز الدين جلاوجي)، والكاتب المبدع التونسي (إبراهيم الدرغوثي) الذي ساعدنا بكل ما أتيح له، فكان لنا نعم السند، والناقد الجزائري (مُحَمَّد تحريشي)، والناقد المغربي (مُحَمَّد فراح)، والناقد المغربي (عبد الواحد ابن ياسر)، والناقد المغربي (عادل القريب)، والمخرج التونسي (كريم خرشوفي)، والمخرج الجزائري (مهدي قاصدي)، وإلى الدكتورين الجزائريين (أحمد التيجاني سي لكبير)، و(الشريف حبيلة)... .

هؤلاء جميعاً لم يبخلوا علينا بمساعداتهم، شكر موصول أيضاً إلى مراكز التوثيق والأرشيف التي ضمت الوثائق النقدية الصحفية عبر الأقطار الثلاثة... والجامعات والمعاهد المغاربية التي فتحت أبوابها لنا حتى في غير أوقات عملها، وإلى بعض طلابهم الذين ساعدونا في وقت عز فيه السفر والتنقل بسبب جائحة كورونا.

وإلى لجنة المناقشة التي نثق كل الثقة بأنها حتماً لن تألو جهداً في سبيل إنارة هذه الدراسة.

ابتدأ المشوار بأمنية مفادها أن يكون هذا العمل أحد المراجع المهمة التي تضاف إلى المساهمات النقدية المسرحية المغاربية، لذا كل ما نتمناه أن يكون هذا الجهد على قدر المسؤولية التي تقلدناها، وأن يكون تلبية لنداء بعض الدراسات والأبحاث التي تطلب موضوع النقد المسرحي المغاربي أو تقبل عليه، أو تبحث عن إجابات لبعض التساؤلات النقدية التي قد تطرح في هذا المصاف.

حسبنا في هذا أننا بذلنا قصارى جهدنا لإتمامه على الوجه المطلوب، لذا إن لفه نقص أو حفه تقصير، فنحن من يأخذ على ذلك، وإن بلغ شأواً ونال قبولاً فالفضل الأول والأخير في ذلك "لله عزوجل"، ثم لجميع من ساهم في إخراجه إلى النور.

لطيفة خمّان

.2020/07/07

الباب الأول:

النقد المسرحي، المفاهيم والمسارات.

- في النقد المسرحي
- النقد المسرحي الغربي (الأصول)
- النقد المسرحي في منحاه العربي
- ملامح من الحركة النقدية المسرحية المغاربية.

«لكن هناك سبباً (...) يجعل وجود النقد ضرورياً؛

هو أن النقد قادر على الكلام بينما الفنون كلها خرساء

"نورثروب فراي"

"من كتاب"النقد والمجتمع حوارات مع رولان بارت وآخرون..."

" ترجمة وتحرير فخري صالح»

في النقد المسرحي:

- النقد
- راهنية النظرية النقدية في الفكر العربي
- المسرح
- النقد المسرحي
- النقد المسرحي من مناظير نقدية مسرحية مغاربية.

ما من شك أن الباحث المقبل على دراسة موضوع ما، لا بد له من أسس وركائز متينة يستند إليها، وهنا ودون أي إدعاء مغرض تعتبر فكرة تحديد المصطلحات وضبط المهاد المفاهيمي والقبض على المطارحات النظرية التي يقوم عليها ذلك المشروع البحثي أحد أهم السبل الناجعة «إن تحديد الخلفية النظرية لأي خطاب، والسعي إلى ضبط الحمولات الابستيمولوجية الكامنة وراءه، شرطان منهجيان للإمساك بالمفاهيم باعتبارها أداة من الأدوات المسعفة على الفهم والتوضيح وإزالة الخلط والالتباس»[1]، ونظراً لأن النقد المسرحي تركيب مصطلحي شق للنقد وآخر للمسرح، فالأمر بالضرورة يدفعنا إلى التفصيل وإلى تفتيت هذا النسيج:

1-1- النقد (critique-criticisme):

في هذا الإطار ارتأينا أن تكون الانطلاقة من عدة تساؤلات[2]:

- هل النقد جنس مستقل بذاته أم أنه مجرد خطاب من الدرجة الثانية ؟
- هل وجب أن يوجه النقد العمل الأدبي فيكون سابقاً له؟ أو أن يكون هو في حد ذاته إبداعاً ؟
- هل تقتضي وضعية النقد أن يكون في خدمة الأدب أم أن يكون مستخدماً للأدب ؟
- هل النقد إجراء من الإجراءات، أو إستراتيجية، أم نشاط فكري ؟
- هل الناقد كاتب، مبدع حقيقي؟ أو كائن طفيلي كما تزعم الكثير من الآراء ؟
- من أين يستمد الناقد أساس تمشيه؛ من جهة النص ؟ أو من جهة الكاتب ؟ أو القارئ؟
- إلى أين يسير النقد اليوم ؟

في الواقع وقبل أي تفصيل نشير إلى أن ما أسفر عنه البحث والتعمق في مسار النقد أمكننا من القول بأن ما سندلي به لا يعد إضافة نوعية، كونه أمر ليس بالجديد بعدما تلقفته الكثير من المناظير البحثية، والتوجهات الدراسية المختلفة؛ فلطالما كان النقد للذات البشرية أهم الغايات التي تنشد، والمآرب المبتغاة التي تقصد وفي جميع المجالات، قصد الوصول إلى تحقيق أشياء كثيرة، أهمها تجاوز النقائص أو مواطن الضعف، أو الهنات أو العثرات التي عادة ما تقع فيها .

[1]- عبد الله إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د، ط)، 2014، ص 11.

[2]- فابريس تومريل: النقد الأدبي، تع:الهادي الجطلاوي، دار التنوير، تونس، ط01، 2017، ص 15.

وإذا ما تجاوزنا هذا المنعطف وأردنا القيام بتحديد وضبط مفهوم للنقد فهذا يقودنا إلى رحلة طويلة من خلالها نتقصى العديد من الطروحات لاسيما التاريخية منها حتى نتتبع كرونولوجيا حياة المصطلح ونعاصر مستجداتها، ونقف على المعاني المختلفة التي لحقت به أو مثلها عبر مراحل، إلا أن سبيلنا هنا كان مخالفاً لذلك فهو لا يبتغي تقصي التاريخ لذا سنكتفي بتتبع البعض من دلالاته حتى نعطي صورة ولو مقتضبة عن مجراه، وبصفة عامة؛ النقد وحسب دلالتيه اللغوية والاصطلاحية هو حكم[1](*)، هو«رأي يتعلق بأثر إبداعي»[2]، وبناء على ذلك يستوجب الأمر أن يكون صاحب الحكم/الناقد، له ملكات و مؤهلات ومعايير خاصة تخوله للتنبيه عن مزايا الأعمال المنقودة أو الإشارة إلى مواطن عيوبها، أو للتوقف عند هذه الآراء، أو لإصدار هذه الأحكام التي لا يمكن أن تطلق اعتباطاً.

ومن إطار العموم أيضاً، النقد هو: «دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في الحسيات والمعنويات، وفي العلوم والفنون، وفي كل شيء متصل بالحياة»[3].

وعلى هذا الأساس يشتغل النقد على الدراسة والتحليل والموازنة والمقابلة... فإذا ما قلبنا بين ثنايا هذا اللفظ (النقد)، وجدناه ينضوي على الإجراءات السابقة وعلى عمليات أخرى تكاد تكون متداخلة بين بعضها البعض يتقاسمها أيضا الفحص، والتعليل، والتقويم، والتقييم، والتمحيص والشرح، والتوضيح، والتقدير، وتبني مواقف وأحياناً نقضها من وجهات نظر أخرى، فالناقد يستند إلى كل ما

---

[1]– ينظر: عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة ط09، 2004، ص 39.

(*)- أحيل المتلقي إلى مجموعة من المصادر والمراجع للوقوف على **معاني النقد** :

– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 2002، ص 301.

– ابن منظور: لسان العرب، مج 6، ج 50، مادة «نقد»، دار المعارف، القاهرة، مصر (د،ط)، (د،ت)، ص 4517.

– الزمخشري: أساس البلاغة ، تح: محمّد باسل عيون السود، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص 297.

– أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج2، دائرة الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط01، 1989، ص 409.

– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، تع وإش: أحمد عويدات، مج1، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط02، 2001، ص 237.

[2]– فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001، ص43.

[3]– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994، ص115.

سبق حسب رؤيته النقدية، وحسب ما يتطلبه الموقف النقدي أيضاً، وفي هذه الحالة يحدث أن تحضر كل هذه العمليات النقدية معاً في تعامل النقد مع الأعمال الإبداعية، فنرى الناقد يأخذ من هذا ويوظف من ذاك، ويشير إلى آخر، خاصة وأنها أمور في كثير من الأحيان تستدعي بعضها البعض في الاشتغال، غير أن مسألة التوظيف الشمولي هذه يحدث أيضاً أنها قد تختلف لتصبح شيئاً نسبياً في قراءة من القراءات النقدية المختلفة، ومنه ترد هذه الاستخدامات منفردة فيكتفي الناقد بتفعيلها استخداماً مكثفاً، وفي هذا السياق قد يتعدى النقد كل ذلك إلى مرحلة أخرى بموجبها يتقلد دور الشارح على الشرح الأول، والقارئ على القراءة السابقة وفي هذه الحالة تكون الممارسة النقدية كما سنت الدراسات والأبحاث نقداً للنقد.

وبالعودة إلى صورة النقد وفق التعريفات الكثيرة التي طالته من قبل النظريات النقدية نقف على بون شاسع تؤطره الأهداف، والمساعي والمواقف، والأيديولوجية لاسيما بعدما لبس لبوس الحداثة وشق طريقاً ممنهجاً « في ظل الثورة المنهجية النقدية الحديثة في العالم المعاصر فلم يعد النقد فعالية ذوقية استمتاعية مجردة لا تقوم على رؤية واضحة ومنهج فاعل، بل تحول إلى نوع من القراءة العميقة القائمة في تشكيلها النظري الجوهري على أسس معرفية، وفلسفية تعمق الرؤية، وتضاعف القيمة، وتحقق المنهج... »[1].

وإذا ما جئنا إلى مفهوم النقد الأدبي نلفيه لا يكاد بدوره يخرج عن دائرة الآليات السابقة غير أن مجال توظيفها هو الأدب « والنقد الأدبي يختص بالأدب وحده وإن كانت طبيعة النقد واحدة أو تكاد، سواء أكان موضوعه أدباً أم تصويراً أم موسيقى...»[2]، فالنقد الأدبي يقف عند حدود النصوص الأدبية على اختلافها، فيبين انطلاقاً من قواعد ومعايير مضبوطة قيمتها، وجودتها أو رداءتها، كما يكشف عن جوانب كثيرة في هذه النتاجات « يشتمل النقد الأدبي على تحليل وتفسير وتقييم النصوص الأدبية، ويحاول أن يحدد معنى النص، وأن يطرح الأسئلة المتعلقة بالدلالة »[3].

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات دار الأمان/ ضفاف،/ الاختلاف، الرباط، / الجزائر، ط01، 2013، ص 97.

[2]- أحمد الشايب: مرجع سابق، ص 116.

[3]- أندرو إدجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري مرا، وتق، وتع: مُحَمَّد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط02، 2014، ص 686.

إحاطة بما سبق النقد؛ فعالية إبداعية تجمع بين العمل المراد نقده والصورة التي منحها الخطاب النقدي إياها، والمتلقي/ القارئ وهو غاية أي عمل إبداعي.. يتطلب هذا الدور من ممتهنيه العديد من الشروط والكم المعتبر من المواصفات، حتى يضمن تقديم صورة نقدية لا يكتنفها الغموض ولا النقصان، كون بعض الأعمال النقدية وانطلاقاً مما تتقلده تعتبر عملها بديلاً عاماً عن النص الأصلي فتمارس وظيفتها من منطق الوصاية، لأجل ذلك وصور نقدية أخرى زائفة وسطحية تفنن في تقديمها العديد من النقاد أُعتبر هذا النشط شكلاً طفيلياً غايته ومنتهاه الحط من قيمة ما هو منقود.

بالدرجة الأولى هو نشاط فكري يتحرى العلمية، هذا النشاط له طرق كما أن له تفسيرات؛ فقد يكون موهبة منحها المولى عزوجل للناقد، وبناء على ذلك يمارس فِطرة وجِبلة، كما قد يكون مهارة تدخلت فيها عوامل الخبرة من كثرة الممارسة والخوض في الوسط النقدي، بديهي إذا كان هذا النشاط سابقاً للعمل الإبداعي عامة والأدبي خاصة، فذلك ييسر الأمر كثيراً أمام المبدع ويعبد الطريق له بالضرورة فيجنبه الكثير من المزالق والهنات، أما إذا كان تالياً له فعلى الأرجح أن ذلك يثريه ويلقي بالضوء على جوانب متعددة يغفلها في إبداعه، لأن معايشته للعملية النقدية تهديه للإحاطة بالعمل المنقود، وبصاحبه، وبمتلقيه، وبظروف وملابسات عديدة ومتعددة.

1-2- راهنية النظرية النقدية في الفكر العربي:

يتحدد موقع النقد بتوافر العديد من الأمور أقلها تدليلاً الإصدارات والفعاليات والتظاهرات ودرجة الاهتمام والفعالية الممنوحة له، فبالنسبة للغرب، النقد عايش أحداثاً وتقلبات كثيرة إلى أن بلغ شأواً عظيماً عندهم، على إثر ذلك عرف أنواعاً وتوجهات وتفريعات متباينة، ومن المثير في الأمر – وكما تردد في أصداء الناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد المديوني) -أن الاهتمام المتزايد به بلغ عندهم حد تكوين نقابات تدافع عنه وعن المهنة النقدية كاحتراف وممارسة.

أما في الأصقاع العربية فالقضية أخذت أبعاداً أخرى، فعلى الرغم من أنه قطع شوطاً معتبراً وغيّر من أشكاله بقي وضعه محل نزاع بين إثبات تواجده الأصيل أو نفيه من منطق التبعية، ولعل هذا ما يقودنا لا محالة إلى مناقشة القضية ومحاولة الإحاطة ببعض ملابسات الممارسة النقدية العربية عامة، خاصة في الوقت الراهن؟ وإلى الوقوف على سماتها ومميزاتها ؟

بالعودة إلى صورة الممارسة النقدية العربية وعلاقتها بالأعمال الإبداعية سابقاً نجد بعض الاعترافات التي تكاد تلغي وجود نظرية نقدية عند العرب، ولنا في هذا رأي للناقد(شوقي ضيف) يُلخص فيه بدوره نهج الكثيرين يقول فيه: « ولعل من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربي كان في جملته نقداً علمياً يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلاً ، فقد كان محوره غالباً البيت، والعبارة، ولم ينظروا في الأدب أو الشعر نظرة عامة، فقد شغلتهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول إن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص. ولا ننكر أنهم تركوا كثيراً من الأحكام العامة، إلا أنها تجري على ألسنتهم في جمل مركزة وقلما حللوها، وقد نجدهم يشيرون إلى التأثر بالبيئة والعصر والثقافة، أو يقارنون بين الشعراء أو بين شاعرين بعينهما، ولكن هذا كله لا يتحول إلى نظريات نقدية، وبالمثل ما نثروه من أقوال عن التأثيرات النفسية بالكلام، فكل ما يقولونه في هذا الصدد لا يحللونه، إنما هي ومضات خاطفة، ومن الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية أو أن نجعل لهم نظريات نقدية بالمعنى الدقيق لهاتين الكلمتين، وهذا طبعاً باستثناء عبد القاهر في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، على أن صنيعه في هذين الكتابين لا ينفصل كما هو معروف عن البلاغة، ومع ذلك فقد تركوا ملاحظات لا تكاد تحصى عن خصائص الكلمات والعبارات الأدبية، بل لقد تركوا في ذلك ركاماً هائلاً ، يفيد فائدة حبلى في تدريب الذوق على الأسلوب الفني، ولكنه ينتظم في أبحاث البلاغة، وقلما انتظم منه شيء في أصول النقد أو في الأدب ومكانته في الحياة، وكيف نحكم على نماذجه أحكاماً عامة بالجودة والرداءة، وكيف نقارن بعضها ببعض وكيف نقومها ونعرف قيمها النفسية والاجتماعية والأخرى الفلسفية الأدبية، فكل ذلك لم يكن يدور بخلدهم، إنما الذي كان يدور الملاحظات الجزئية الكثيرة على الألفاظ والعبارات والأبيات المفردة، وقد أكثروا من كتب التراجم

الخاصة بالشعراء، مثل كتاب الأغاني للأصفهاني، ولكنهم لم يخرجوها في صورة نقدية واضحة المعالم، وإنما هي نوادر وأخبار وأشعار لا ترجمة بالمعنى الحديث للترجمة، ترجمتها بعض القسمات والملامح...»[1].

وهذا المقتبس على طوله يمثل أحد الأصداء التي ترددت في هذا الصوب، ومما لاشك فيه أن لها ما يقابلها من ردود؛ إذ فندت طائفة أخرى كل هذه المزاعم واعتبرت العرب أمة للنقد، واستدلت إثباتاً لذلك بما لّمح به التاريخ عبر العصور؛ إذ عرف العرب من منظورهم النقد في العصرين الجاهلي والأموي، إلا أن معرفتهم به في البداية كانت لا تتجاوز حدود استخدام الإحساس والفطرة والذوق غير أنهم ما لبثوا على حالهم إذ غيّروا من أفكارهم كثيراً خاصة في العصر العباسي بعدما ولجتهم ثقافات متنوعة، وبطبيعة الحال وبامتزاجهم بها ظهرت محاولات نقدية أخرى مخالفة لما سبقها خاصة لما فُتح باب المناقشات والتأويل والجدال ما جعل النقد بدوره يعرف نوعاً من الازدهار[2].

وبتتبع تاريخ العرب يجد الباحث فيه أنهم حاولوا دوماً تطعيم رؤاهم بما يضمن لهم تغيير أدواته وإجراءاته وغيرها من المعارف، فقد امتاحوا من الثقافة الغربية بدءاً من نظرية (أرسطو) حتى وصلوا لما أفرزته التيارات الحداثوية وما بعدها وهو دأب ركبته كل التخصصات المعرفية الإبداعية بما فيها النقد «قليلاً ما يقنع النقاد بما سجله السلف في ميدانهم، فيحاولون الخروج على الأساليب المتوارثة، وذلك باستخدام الكثير من أسباب تطور العقل الحديث في تقويم الأثر الأدبي، والواقع أنه منذ بدأ النقد المنهجي وجميع النقاد يبحثون عن أمثل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الأدب لتقويمه والحكم عليه...»[3].

وعموماً بعدما هيئوا مجموعة من الأسباب استطاعوا أن يحدثوا نقلة نوعية في المسار النقدي العربي، لاسيما في الأوقات الصعبة التي شهدتها الأوساط الثقافية بما فيها النقدية، ويمكن أن نستدل بما قاله الناقد (عبد العزيز حمودة) عما فعله العرب بعد هزيمة 1967، -وعلى رأي الناقد (لويس

[1]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط09، (د، ت)، ص 31.

[2]- ينظر: (م، ن)، ص 30.

[3]- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، 1972، ص 15.

عوض)- أن الكثير من المثقفين والدارسين «استطاعوا أن ينقذوا شرف النقد العربي...»[1]، حيث قدموا نماذج متعددة من الدراسات.

وبالموازاة مع ذلك بقي الموضوع مثار نقاش، إذ خالطته نزاعات كثيرة، أغلبها تنفي الفكر النقدي عن العرب، ويمكن أن نجمل ما تعلق بالصورة النقدية العربية في الماضي والحاضر في النقاط الآتية [2]:

- ✓ إن الفكر النقدي مهمته الأساسية هي التقويم والتثوير، والنقد العربي في كثير من مراحله لم يتقبل هذه المهمات، بل رفض التغيير في النمط العربي، واعتبر الخروج عنه أمراً مرفوضاً جوهراً وشكلاً، خاصة وأن الأدب العربي جاء أدباً تراكمياً سالكاً الاتجاه نفسه منذ البداية؛ (مفاهيم الشعر، طرائقه، مذاهبه، أنواعه، موضوعاته، وأشكاله) بذلك لم يعرف تحولات مهمة.
- ✓ بغياب الفكر الفلسفي الأصيل عن الفكر العربي المعاصر غاب الفكر النقدي، إذ بقي الناقد ذلك المهرج المزاجي في الانطباع والرأي، لأنه ليس ثمة ضابط أو نظام فلسفي أو قواعد وموازيين أساسية عليها يقاس رديء الأدب أو جيده.
- ✓ المجتمع العربي تتجاذبه رؤى ولا تنتظمه رؤيا، والدليل على غياب الرؤيا أن الناقد العربي اليوم مجموع من نقاد الغرب، يتراقص بين النظريات مجلوبة سلخاً ونسخاً ومسخاً، فعلى أساس تلك النظريات يكتب الناقد العربي ويدين.
- ✓ نبض المعاصرة والثورة الحضارية أحدث انعطافات في مساره العام، فلا شك أن الفكر النقدي العربي يتقبل المعاصرة شرط ألا تخل بالأصل، فالأصل يستمر من الماضي عبر الحاضر إلى المستقبل... لقد تجلت المعاصرة مع أبي نواس في خروجه عن المادة الشعرية المألوفة، ومع أبي تمام في خروجه عن الشكل الشعري المألوف والفكر النقدي السائد، وقد اعتبر الأول شعوبياً والثاني مفسداً للشعر.

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 11.

[2]- ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1991، ص 09 وما بعدها.

✓ النقد العربي المعاصر عبر ثوابته ومتغيراته، يقوم في غالبيته على النتاج الصحفي، وينهض به بعض من أنصاف المثقفين، وفي ذلك خطورة على الفكر في ذاته وعلى الحركة الأدبية المعاصرة، فالنقد الصحفي يفتقر إلى منهجية وإلى ثقافة ناضجة.

✓ نقد يعيش حالة من البلبلة والضياع والتشتت في مواقفه، تعوزه القضية يتخبط بين فكر إحيائي لجهة العلاقات بالتراث العربي، وفكر إتباعي نقلي وتنميطي لجهة العلاقة مع الغرب.

✓ يعيش نوعين من التصرف؛ قسم الممارسة النقدية العنيفة، ويطلق عليه نقد المواجهة بين نقيضين متطرفين، وقسم الملاطفة والمجانية ويطلق عليه نقد الملائمة.

✓ فكر نقدي يعيش واقعاً مأزوماً تتبدل أشكاله دون مضامينه، يعاني من إشكاليات متعددة؛ ككثرة المصطلحات، وغياب الجوانب التطبيقية وطغيان الدراسات النظرية... .

إن كل هذه المفاصل تعد بالفعل إشكاليات مهمة يعايشها الفكر النقدي العربي المعاصر، وتطرق الدارسين إليها يعكس حجم فهمهم للوضع الراهن – وإن كان هناك نوع من التجني في بعض الأفكار–، ما يمكن قوله هو أن التثاقف أمر مفروض على كل الأمم والشعوب، يطال جميع العلوم والمعارف، والعرب باتصالهم مع الغرب واطلاعهم على نظرياتهم ودراساتهم انفتحوا على أبواب مهمة في مسار الأدب والنقد وغيرهما، ومحاولاتهم اختلفت تبعاً لفهمهم، وحجم استيعابهم ومنطلقاتهم التأسيسية.

ومع ذلك فالخوض في فضاء هذا المنحى يدفعنا لنضع أيدينا على ما هو مسكوت عنه، ولنطرح أسئلة من قبيل:

– إذا كان التلاقح من وجهة نظر بعض المثقفين يؤدي إلى كل تلك الأزمات فما هو البديل الذي يرضونه للعرب؟

آثرنا الإشارة إلى هذه القضية حتى نعرض لها مع النقد المسرحي المغاربي، فهل استطاع بدوره كفرع من فروع النقد عامة أن يحقق الخصوصية المرجوة أم أنه يعايش ما يعايشه الوضع النقدي العربي عامة ؟

1-3- المسرح (Théâtre –Theater):

إن المتأمل في مسار المسرح وعبر فترات زمنية مختلفة يدرك حجم تباينه من مجتمع إلى أخر، ومن ثقافة إلى أخرى، وهذا بعدما تحكمت في مشواره ظروف تناوبت عليها المسوغات الدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية؛ ما جعل صورته تتغير باستمرار بين تمظهرات عديدة، فبلمحة بسيطة نجد من اتخذه وسيلة في يده به بلّغ المقاصد والغايات، ومن نظر إليه نظرة دينية فحاربه وعداه، ومن كان له سبباً في كسب قوت يومه فشق به طريقاً في الحياة، في المقابل هناك من جعله أداة للترفيه والتسلية، وهناك أيضاً من استخدمه منفذاً للعلاج... خاصة ما تعلق بالجوانب النفسية، والأمر سيان بالنسبة للأمم والحضارات فعند اليونانيين وفي القرن الخامس قبل الميلاد، نشأ المسرح من رحم الطقوس الدينية، وبعدها انغمس في التيار التعليمي، وانشغل بتطوير التفكير وتعميقه، أما عند الرومانيين فكان الوريث الذي ساير روح حضارة عسكرية الطابع، في حين كان العدو اللدود في العصر المسيحي الباكر، ولكن سرعان ما تغير مساره واستحال لأداة تخدم أغراض الكنسية، ولعرض حياة المسيح، والكتاب المقدس، وأعمال القديسين، بعدما ترسخت أقدام المسيحية في أوروبا...[1].

وبذلك أخذ المسرح معاني مختلفة عند الغرب، حسب الاستخدام، وتوالي الأزمنة، وتعاقب العصور، أما بالنسبة للعرب فكينونة الفن المسرحي كانت سبيلاً لخلق إشكالات، لذا طُرحت للدراسة وللتحليل، بين إثبات وجودها من عدمه.

من هذه النقطة انبثقت صعوبة الضبط، ومعها اتضح مقدار التشتت، فبناء على تلك الاستخدامات والتوجهات والمسارات والرؤى والتقييمات والدراسات كثُر التباين هذا من جهة –على حد تعبير (إبراهيم حمادة)– ، من جهة ثانية فالمسرح كمجال معرفي و منذ ظهوره فجّر جدلاً مستفيضاً حول هويته النوعية، فلا هو كان بالفن الخالص و لا بالأدب المحض، إذ تلونت ملامحه مرة بصيغة ما هو مكتوب ومرة على شكل ما هو مرئي وسمعي بصري، وقد أشار (باتريس بافي Patris Pavis) إلى هذا التناقض المتكرر الذي يعيشه المسرح منذ القدم والذي يفرض نفسه في تناولات الدارسين وفي

[1]– إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، (د،ط)، (د، ت)، صص 03، 04.

تحليلاتهم للنصوص الدرامية [1]، ومن هذا المنزع ظهرت العديد من التوجهات، أكثرها حضوراً مسألة النص/العرض.

وعلى هذا الأساس نطرح بعض الاستفسارات:

– بما أن الهوية النوعية للخطاب المسرحي تقتضي وجود نص وعرض، فإذا ما سلمنا بطروحات كلا الطرفينفهل المسرح يتجسد نصاً أم عرضاً ؟، مع أيهما يتحقق تواجده أكثر؟

– ألا يحتاج الكاتب للمخرج والمخرج للكاتب...، بالتالي هل يجدي أمر عيش كل منهما في قطب منعزل ؟ هي أسئلة عارضة ولكن مكامنها من الأهمية بمكان .

اتجهت الكثير من الدراسات انطلاقاً من السجال الدائر بينهما إلى ضفة النص الدرامي Texte Dramatiqueوإلى اعتبار المسرح نصاً مكتوباً، وعليه أعلت من رايته ومنحته سلطة الظهور ومركزية الحضور باعتباره « أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عما يحسه، ويريد التعبير عنه، ويحدد موقفه منه، فيكون مصدوماً أو مندهشاً أو مقتنعاً... وبواسطة الحوار يدفع الكاتب نبرة الصراع الدرامي التي تتحدد من خلالها طبيعة الكتابة عند الكاتب، ومدى قدرته على صياغة الأحداث وتوليدها، ويحدد ملامح الشخصيات بأبعادها...»[2].

بموجب هذا يصبح النص سيد الموقف، يتحكم في سائر عناصر ومكونات العملية المسرحية الأخرى كالحوار ومجرى الأحداث، وعدد الشخصيات وتحركاتهم وتصرفاتهم... وفي اللباس والألوان المنتقاة وفي الموسيقى والسينوغرافيا، وكل ما تضمه في فضائها... بالأحرى يطال نفوذه العرض وما فيه.

والتأكيد ذاته تكرر في أكثر من سياق كون النص الدرامي «...يمثل العنصر الذي ينطلق منه الإعداد للعرض المسرحي ابتداء من اختيار الشخصيات المسرحية واختيار ملابسها، ومروراً بالمناظر إلى أدق دقائق العرض التقنية، ومهما كان موقف المخرج من النص المسرحي فإنه لا غنى له عن فكرة

[1]- Voir: Patris Pavis: Le Théâtre contemporain, édition Armond Colin, Paris, 2011, p 09 (Avant propos).

[2]– عمر الرويضي: سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر، المغرب ط01، 2011، ص 79.

ينطلق منها ولو كانت غير مكتوبة، وما تلك الفكرة في الواقع سوى نص مسرحي في أبسط مظاهره، أما عندما تكتمل شروط وجوده ومقومات جودته فإنه يصبح العنصر الذي يبقى ويستمر بعد أن ينتهي العرض ولولا النصوص المسرحية لما تعرفنا على مسرحيين كبار...»[1].

وهو توجه له ما يبرره انطلاقاً من النظر إلى ما هو مرقون خالد عبر التاريخ وبتعبير آخر الجانب الأدبي للمسرح، والمكون من « بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص، ومن عمليات ترابطها وتقاطعها وتقابلها وتكرارها تتكون وحدة منسجمة تبلور مجمل رؤية الكاتب»[2]، بالتالي يصبح لكل عنصر من العناصر السابقة القدرة والقابلية على تفجير المعاني والدلالات، والإحاطة بجل أبعاد المبدع، ولكم وُجدت أعمال مسرحية مكتوبة استطاعت بحبكتها وبموضوعها أن تقدم أوصافاً غاية في الدقة والتمثل، حتى إنه ومن فرط إحكامها وجمال إبداعها تمكنت من خلق حالة من التماهي مع الموجدات، فجعلت الخيال يجسم ويشخص الأشياء أمامه بكل أريحية، ثم إن أنصار هذا المنحى يستدلون بقدرة النص على التكيف حتى مع مستجدات التيارات المسرحية التي حاولت زلزلة مكانته، فهي مع ما دعت إليه لم تلغي كيانه بل بلورته بصور.

وفي المقابل ركزت اتجاهات أخرى على العرض المسرحي Spectacle théâtral أو نص المخرج، على ما هو شاخص ماثل مرئي ومشاهد بشكل حي وحيوي أمام المتلقي، على صورة الإبداع الأدائي التي لها ما يخالفها عن صورة الإبداع الدرامي تقول الناقدة (سامية أحمد أسعد): «عندما تعرض المسرحية ويتحول النص المقروء إلى كلمات منطوقة وأصوات وحركات، نجد أنفسنا أمام نص ثالث إذا جاز القول، تتسع أحياناً المسافة بينه وبين نص المؤلف إلى حد كبير »[3].

وهو نص تسهم في تشكيله مجموعة من العناصر المتلاحمة كـ: اللغة ، والممثل، والمخرج، والحركة، والرقص، والموسيقى، والإضاءة، والسينوغرافيا، والملابس، والماكياج هو « حالة ثقافية، يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة، فضلاً عن عناصر العرض الأخرى، مثل السنوغرافيا: الديكور، والإضاءة والأزياء.. والماكياج، والدراماتورج ولا يمكن أن تكتمل

[1]- محمّد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986، ص 74.

[2]- عمر الرويضي: مرجع سابق، ص ص78، 79.

[3]- سامية أحمد أسعد: « الدلالة المسرحية»، مجلة عالم الفكر، مج 10، ع 4، يناير-فبراير-مارس 1980، وزارة الإعلام، الكويت، ص 65.

هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها، ويتفاعل معها كونه شريكاً أساسياً في العملية الإبداعية...» [1] (*).

ومن الفعل التواصلي الذي يشرك الجمهور في اللعبة المسرحية نلفي المسرح يعني « فن تشخيصي يقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالصوت والحركة باستخدام الجسد كمادة أولية ومحورية للتعبير، وما يرتبط به من إشارات دالة على الزمان والمكان أمام جمهور حاضر»[2]، وبذلك يكفل العرض تعزيز الخطاب المسرحي حين يستند إلى العديد من الوسائل.

وملامسة لبعض مفاصل المفهوم السابق؛ أي مما يرتبط بفضاء الفرجة يدرج (نديم المعلا) "الرؤية" ضمن هذا الإطار يقول: «تعني كلمة «تياترون» Theatron اليونانية مكاناً للرؤية، وكذلك في لغات أخرى كثيرة ثمة ما يشير إلى فعل المشاهدة أو الفرجة»[3]، وتشير (آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld) إلى ميزات فعل المشاهدة وإلى ما تخلقه العروض الأدائية المشهدية المختلفة من متعة في نفوس الجماهير في حديثها عن العرض المسرحي[4].

---

[1]- عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2010، ص 02.

(*): تضمن التعريف بعض عناصر ومكونات العمل المسرحي: السنواغرافيا والدراماتورج، لذا وجب التوقف عندهما قليلا:

- **السنوغرافيا Sénographie**: كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية Skènographia، المنحوتة من Skéne وتعني الخشبة، وgraphkos التي تدل على تمثيل الشيء بخطوط وعلامات، في اللغة الإنجليزية Set Design أي تصميم الخشبة..والسنوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص 265.

- **الدراماتورج Dramaturge**: كلمة تستعمل بلفظها الأجنبي في كل اللغات بما فيها اللغة العربية، وهي مأخوذة من اليونانية Dramaturgos التي تتألف من Dramato وهو العمل، و ergos وهو الصانع أو العامل، وبذلك فإن للكلمة معنى التأليف كصنعة، وقد أخذ المفهوم معاني كثيرة ارتبطت بدلالات توزعت على من يؤلف الدراما، ثم شمل الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي، وغالبا ما يكون مرتبطا بمخرج، أو بفرقة، أو بمؤسسة، وعليه وجدت تسميتان في اللغة الألمانية لمهمتين هما المشاور والمعد المسرحي Dramaturg والكاتب Dramtiker، ينظر: (م،ن)، ص 204.

[2]- محمّد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 2013، ص 85.

[3]- نديم المعلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى، (د،ط)، (د، ت)، ص 05.

[4]- Anne Ubersfeld: Les termes clés de l'analyse du théâtre, Editions du Seuil, Février 1996, p77

ومن فضاء الفرجة ارتبط المسرح بشيء لصيق به خاصة عندما يكون العرض في إطار مغلق؛ بالخشبة أو مكان التمثيل ومن ثمة عدّ «السطح الذي يتحرك عليه الممثل»[1]، وفي موضع آخر هو «المبنى المخصص لأداء العروض والمسرحيات »[2]، ولا تكاد متناولات المسرح ومعانيه تنضب، فهو فيض كل مرة تعتليه دلالة، فيعطي الأفضلية والأهمية لمنحى ومعنى ما (*).

إن المسرح فن من أهم الفنون التي جاد بها الإنسان وثقفها في حياته، لا لشيء إلا لأنه ينفذ لكل تطلعات الذات الإنسانية فيلج همومها ومشاكلها وتجاربها ودوافعها ونوازعها وصراعها... وكل مطارحاتها وارتباطاتها بالواقع وتفاعلاته معها وهذا عبر حقب ومع أجيال متعاقبة، وبالتالي فهذه العلاقة تمتاز بقدر كبير من الميزات كونها تحمل سياقاتها المختلفة ومجرياتها المتغايرة، بل وحتى فضاءاتها المتنوعة، وعلى الرغم من ذلك فإن النظرة إليه اختلفت حسب غائيته وكينونته ما أدى إلى انعكاس ذلك على مفاهيمه وتعريفاته، خاصة ما ارتبط منها بثنائية النص/العرض، هذه القضية التي أُختلف فيها حسب ذوات أصحابها وتوجهاتهم وإن كان المنطق لا يمكن أن ينكر أن المسرح نص وعرض «وهذا ما يعبر عنه في مجال الدراسة المسرحية بكلمات اصطلاحية متزاوجة، مثل: المسرحية والعرض، أو النص والإخراج، أو الكلمة والتجسيد، أو المؤلف والممثل، أو الخلق والتفسير...»[3].

وعليه فالخطاب المسرحي في أبسط مفاهيمه وبالمختصر هو عملة ذات وجهين مهما ادعت الدراسات هو نص وعرض؛ يحتوي النص الدرامي على مجموعة من الإرشادات الإخراجية ممثلة في: اللغة، والحوار والصراع، والزمان والمكان والشخصيات...، في حين يضم العرض المسرحي كل ما هو موجود فوق الركح؛ من إضاءة، وموسيقى، وملابس، وسينوغرافيا...وغيرها من الأمور، وهما صنوان متكاملان، النظر في أحدهما فقط ومفاضلته على الآخر يؤدي إلى إحداث الكثير من الحيف والتجني « وكلنا يعلم أن العمل المسرحي عمل مركب، وأن الكاتب المسرحي حين يؤلف مسرحيته لا يؤلفها

[1]- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر، مصر، ط01، 2000، ص 34.

[2]- le petit Larousse illustré: REI Imprimeur-lognes, France, Juillet 2006, p 1051

(*): للوقوف على هذه الدلالات ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، صص423، 424.

[3]- إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، ص 06، ينظر ما قبلها أيضا.

للقراءة وحدها، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضاً، ومعنى ذلك أن العمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه، وإنما يتم في الواقع والحقيقة بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح ومشاهدته من الجماهير»[1].

1-4- النقد المسرحي (Dramatique critique –Theater Criticism):

إن التفاعل الذي يقيمه النقد مع الأدب، وما يتناسل عن ذلك من أمور، يعد أبلغ المرامي للعملية الإبداعية، ولطالما ارتبطت الخطابات الأدبية بمرافقة النقد لها، والأمر سيان بالنسبة للنقد الذي ما ينفك يجاريها ويحاورها، الشيء الذي متّن العلاقة بينهما وقوى أواصرها، وما دمنا في فلك الخطاب النقدي المسرحي، رمنا قصر الحديث عنه من مجمل تلك العلاقة –تعالقاته والمسرح– هذا الأخير الذي تداعت خصوصياته، لما انشطرت النظرة إليه، فكان تخصصاً أدبياً يستهوي أهل الإبداع للكتابة فيه، وفناً يجذب المخرجين للاشتغال عليه، بالتالي راود النقد واستقطب النقاد.

غير أن هذه المتابعة حادت عما هو معمول به مع غير المسرح، فلما كان المسرح ذو طبيعة مختلفة، تدخلت ذات العوامل في تشكيل هذا النقد، وعليه هويته النوعية، واندماج تخصصات متنوعة في تركيبته؛ هو الشيء الذي فرض اختلاف تناولاته النقدية فحسب الناقد (فرحان بلبل) المطلع على حيثيات هذه العلاقة، يجد بأنها أخذت سمات خاصة بها، بسبب حداثة هذا الفن من ناحية، وتعدد أجزائه من ناحية أخرى، يقول: « فهو (أدب مكتوب) ينظر إليه النقد الأدبي بمقاييسه، وهو (فن مرئي) يتحول فيه المكتوب إلى منظور قوامه التمثيل والإخراج، وما يتبعهما من مجسدات تحتل في الذهن والعين مساحة توازي مساحة المكتوب، وهو (فن مسموع) قوامه نطق الكلام وما يتبعه من موسيقى وإيقاعات ومن همهمات المتفرجين وتعليقاتهم»[2].

والمسألة على هذا الأساس أخذت مناحي مختلفة، فالناقد المسرحي يشتغل معه على مستويين[3]:

[1]– محمّد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط01، 1994، ص 274.

[2]– فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، ص 42.

[3]– ينظر: عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 100.

– **مستوى النص**: إذا ما نظرنا للبنية التركيبية التي تكّون النص، وجدناها وتبعاً لمظهره اللغوي، تتكون من الإرشادات المسرحية التي تشمل اللغة، والأحداث، والشخصيات، والحوار، والمكان والزمان...، وهي هندسة تفرض على الناقد استعمال آليات نقدية تتلاءم والنص الدرامي، بمقتضاها يستنطق كوامنه ويفك شفراته.

– **مستوى العرض/ الأداء**: هذا النسيج الذي بموجبه تتحول لغة الخطاب الدرامي، إلى فعل مسرحي، متضمن للغة والتي لا يمكن أن تعالج من منظور أدبي صرف، لأنها تضيع في شبكة من الرموز البصرية، (قطع الأثاث، والديكور، والإضاءة، والحركات...)، والسمعية (الموسيقى، والأصوات...) لتصبح جزءاً من هذه الشبكية التي يمكن تأطيرها من منظور سيميائي، أو دراماتورجي.

والتعريف التالي يوضح ذلك « **النقد المسرحي** يعني نقد العروض المسرحية التي تعرضها المسارح على دورها، والنقد المسرحي بمعناه العلمي هو حلقة أخيرة من حلقات العمل المسرحي، والنقد للفن المسرحي يعني فحص العمل الدرامي كنص مسرحي مرة، ثم فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى.

في الفحص الأول (للدراما) يتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتورجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها، والنقد في الفحص الثاني (للعرض المسرحي) يذهب إلى معالجة التحقيق الفني للنص، من خلال وسائل العرض المسرحي، بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج، ومدى تحققها في العرض، كما يشمل التمثيل عند الممثلين، والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع وموسيقى ومهمات مسرحية أخرى »[1].

وهكذا فالمجال المعرفي ومنطق التوجه، يفرض على الناقد المسرحي، الاشتغال على النصوص والعروض، ولعل هذا ما يتطلب بالضرورة؛ إلمامه بتربة التخصص وبعدد من العلوم، والمعارف، وبمناهج يستند إليها في الدراسة والتحليل، إضافة إلى مكونات وعناصر أخرى تندلق ضمن مصطلح النقد المسرحي « **الناقد المسرحي**الذي يستحق هذا الاسم، ينبغي أن يكون فناناً مسرحياً بالإمكانية،

[1]– كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرا: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية، القاهرة، ط01، 2006، ص 712.

يجب أن يكون ممثلاً، وكاتباً مسرحياً، ومخرجاً، -وطبعاً-متفرجاً واعياً، ينبغي عليه أن يفهم المسرح ومشكلاته، من كلا جانبي الخشبة أي من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي، ووجهة نظر الجمهور، وعليه أن يتسلح بثقافة واسعة تمتد في حقل تخصصه وحده إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة متصلة من الإنتاج المسرحي، ودع عنك باقي فروع المعرفة البشرية » [1].

فالمهمة ليست سهلة المنال؛ إذ يتطلب الأمر وجود ناقد يتعالق مع ميادين جمة، حتى يتسنى له فهم تركيبة النص ومؤلفه، وخطاب العرض ورسالة مخرجه، خاصة وأنه يبنى على استثمارات هائلة تحتاج إلى من يفقه في الفنون التشكيلية، وفي الدين، والسياسة، والاقتصاد، والفلسفة، والتاريخ... ومختلف العلوم والمعارف، أيضاً في الموسيقى، والإضاءة، واللباس.. وفي عالم الأساطير، والتراث، والعادات والتقاليد،..وغيرها، إضافة إلى ذلك يتطلب منه الوضع أيضاً الإلمام بخطاب التلقي من خلال الجمهور والفرجة، وكل هذه المواصفات والوسائل إن قيّ ـد لها أن تتوفر في نقاد المسرح فهي كفيلة بأن تعطي قراءة نقدية مسرحية واعية وناجعة، ولعل هذا ما يقف حائلاً أمام الكثير من الدراسات النقدية المسرحية، التي دوماً ما يحرص فيها على المطالبة بالتخصص في الموضوع، وبما أن النقد المسرحي قد شهد العديد من المفاهيم التي حاولت ضبطه، فلا يمكن الركون إلى طرح التعريف السابق فقط، فماذا يعني هذا المصطلح أيضاً حسب ما أدلت به الكثير من الأبحاث والدراسات ؟

جاء في المعجم المسرحي لـ(ماري إلياس) و(حنان قصاب حسن) أن **النقد المسرحي** « تسمية عامة تشمل مجالات متعددة، منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تُعرف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين، وبالعروض المقدمة، وبتاريخ المسرح، ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض، هذه الكتابات يمكن أن تصدر في كتب ومجلات مختصة، أو تأخذ منحى إعلامياً وتبث عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة »[2].

[1]- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح-دراسة أدبية وفنية، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط01، 2001، ص 129، نقلاً عن صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي، تخصص أدب جزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2013/2012، صص 230، 231.

[2]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 501.

ومن هذا التعريف فالعملية النقدية المسرحية تتم عبر جانبين نظري وتطبيقي، تركز على كل ما يخص المسرح؛ تاريخه، وكتّابه، وممثليه ومخرجيه، ونصوصه، وعروضه المقدمة وما يتبعها، وإن لم تتم الإشارة إلى الجمهور على ما له من دور كبير، وكطرف فاعل، مستقبل لهذا العرض فدراسة العروض تفرض الإلمام بكل هذه الجوانب، ويتم ذلك عبر نوعين من الدراسات؛ الأكاديمية وحيزها الكتب والمجلات،الصحفية ومجالها وسائل الإعلام المختلفة وقد تمت الإشارة لهما دون تفصيل أو تناول يُبين الخصوصيات والمفارقات.

والدلالة ذاتها تقريباً تلوح مع (مجدي وهبي) في معجمه "معجم مصطلحات الأدب" يقول فيه:« هو النقد الذي ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة، ويظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات (...)، وقد يعالج النقد المسرحي المبادئ العامة والمعايير الفنية التي تقوم عليها كتابات المسرحيات (...)، كما قد يعالج أيضاً مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم »[1]، إذ لم يبن هذا التعريف أيضاً على شروحات، لذا اقتصر على الإشارة إلى نوعي النقد المسرحي؛ النقد الصحفي وقد خصه بالأحكام المباشرة التي ترتبط بالعروض إثر تمثيلها، ولعل في هذا إشارة إلى النقد الصحفي الانطباعي، لأنه في المقابل هناك دراسات نقدية مسرحية صحفية تأخذ منحاً أكاديمياً وتحتاج نوعاً ما وقتاً لتقدِّم دراسة، والنوع الثاني هو النقد الأكاديمي والذي قد يقوم به نقاد النقد المسرحي الصحفي أيضاً.

ونرصد مفهوماً آخر في "المعجم المفصل" لـ(مُحَمَّد التونجي) ينطلق من أن **النقد المسرحي** «ظهر في العصر الحديث عقب عرض المسرحيات مباشرة، ويعتمد الحوار، والحركة المسرحية، وترتيب المشاهد، ومراعاة وحدة المكان والزمان، والاتجاه المدرسي، ونجاح الحبكة، ويركز على المحور الذي تدور عليه المسرحية من حيث موضوعها، وأفكارها، ومدى النجاح الذي لقيه المؤلف، وقد يتوقف الناقد المسرحي على أبطال المسرحية في حال نجاحهم في أداء أدوارهم، وبشكل عام فإن النقد المسرحي يربط عمل المؤلف بعمل المخرج ويراعي أحاسيس الجمهور »[2].

[1]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، صص 121، 122

[2]- مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 1999، صص 865، 866.

ومنه يحدد هذا التناول الفترة الزمنية لظهور النقد المسرحي والتي ارتبطت حسبه بالعصر الحديث، و بتقديم العروض المسرحية، وهي نقطة أكدت عليها الكثير من التعريفات، وإن كان الأمر مفروغاً منه، أي نتيجة منطقية، كما يحدد دائرة نشاطه في مجموعة من العناصر الناظر إليها يدرك بأنها ترتبط بالعرض المقدم فقط أو العمل المراد دراسته دون غيره من الأمور الأخرى، فهو لم يخرج عن إطار عمل المؤلف، ثم طريقة عرض عمله، ومتضمنات العرض، ثم تلقيه من قبل الجمهور، لهذا يسجل هذا المفهوم غياب الكثير من المعطيات كالحديث عن أنواع النقد المسرحي الذي أشارت إليه التناولات السابقة، إضافة إلى مرتكزات أخرى... .

أما "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" لـ(إبراهيم حمادة) فيوضحه في الأتي « هو العملية التحريرية – أو الشفوية –الخاصة بتحليل، وتفسير، وتقييم العرض المسرحي، بما في ذلك النص، والإخراج، والتمثيل، والديكور، والعناصر الأخرى المشتركة في تكوين العرض، وقد يكون لكل عنصر من هذه العناصر ناقد متخصص...، وقد يتناول النقد النص الدرامي وحده–مطبوعاً أو معروضاً – بالدراسة والتقييم، ولهذا النقد النصي – بصفة عامة– فرعان:

- **النقد النظري Theoretical Criticism**: ومهمته تكوين مجموعة من الأصول والنظريات التي يمكن تحليل النص الأدبي في ضوئها وتحديد مستواه...

- **النقد التطبيقي Practical Criticism**: ومهمته مناقشة نص معين، أو نصوص مؤلف معين، أو فترة تاريخية معينة وفي هذا النوع من النقد، قد تسيطر المبادئ النظرية على عملية التحليل والتقييم، إما بطريقة مباشرة وواعية، وإما بطريقة غير واعية، وللنقد النظري، أو التطبيقي المتعلق بالنص مداخل مذهبية، أو اتجاهات...» [1].

والناظر في هذا المفهوم يجد بأنه أخذ سياقاً آخر، فالمؤكد أنه بيّن كيفية هذا النقد التي قد تكون مكتوبة أو شفوية، إضافة إلى أنه عرض لطريقة تحليل الخطاب المسرحي فقدم توصيفاً مبيناً على إثره طريقة ممارسة هذا النقد، ولكنه لم يشر إلى أشياء أخرى أساسية في النقد المسرحي.

[1]– إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط03، 1994، ص 648.

وقد طرحت في ظله تصورات أخرى من قبل الدارسين على اعتبار أنه من أهم فروع النقد الأدبي التي تكفل إلقاء الضوء على العمل المسرحي وجل ما يتعلق به، إذ يذكر في ذات الصدد الناقد (نبيل راغب) –هنا يكاد الناقد يطابق بين نقد الشعر ونقد المسرح، كونهما فرعان من فروع النقد الأدبي، ورغم أنه جمع بينهما فسنتجه صوب المقصود–؛ بالتالي النقد المسرحي في مرآته يهدف إلى إلقاء الأضواء التحليلية الموضوعية على الأعمال المسرحية ما يؤدي إلى خروجها من نطاق الدراسات النقدية العابرة إلى رحاب الأبحاث المدعمة بالوسائل والأدوات، وما يمنح أسلوباً أفضل بالضرورة للمتلقي أو القارئ أو المتفرج [1]، مع ذلك فهو الآخر لا يقدم أي تفسير أو تفصيل لكثير من الجوانب.

1-5- النقد المسرحي من مناظير نقدية مسرحية مغاربية:

ارتضى الناقد المسرحي الجزائري (عز الدين جلاوجي) الولوج إلى مفهوم النقد المسرحي، بمدخل تفصيلي حيث قسم المصطلح إلى شقين؛ نقد ومسرح، ووقف عند مفاهيم كثيرة لكيهما، وقد أقر في تناوله هذا أن المفاهيم تتباين لاسيما ما ارتبط بالنقد، هذا الحقل المعرفي الذي تختلف النظرة إليه باختلاف مدارس القراءة، ثم أردف قائلاً:«... إن نقد المسرح له شقان: قراءة النص بما هو أدب والمسرحية هنا لها دعائمها التي تجعلها تختلف عن باقي فنون القول، وقراءة العرض مع تعدد خطاباته...»[2]، ولم يكتف بذلك بل فصّل في وجهته النقدية تفصيلاً مس فيما أتى من حديث ممارسيه وأنواعه بشيء من الخصوصية.

في توصيف آخر للنقد المسرحي نذكر تعريفاً أورده الناقد (مُحَمَّد عبازة) على لسان الناقد المسرحي (مُحَمَّد الحبيب): «وأما **النقد المسرحي** فهو تمييز الرديء من الجيد والصحيح من المزيف، فهو يتطلب قوة في الأدب وبصراً بمناحي المسرح وأفانينه، ومعرفة بالتاريخ والعادات واطلاعاً بعلمي اللغة والنفس ومقدرة على وزن الأشياء بميزان الحكمة والمعرفة والعدل، وليستطيع الناقد الفصل وإصدار الحكم العدل يجب أن يصل إلى درجة عليا في فهم الأدب والفن المسرحي، وأن تكون له في النقد حاسة فنية تصرفه عند الحكم عن كل ما يفسده من الأهواء والمؤثرات مع سلامة في الذوق وصدق في الحس

[1]–ينظر: نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر للطباعة، مصر، (د،ط)، (د، ت)، ص30.

[2]– حوار أجريناه مع الناقد المسرحي الجزائري عز الدين جلاوجي، بتاريخ: 2019/10/14، بتوقيت (12:54:02).

ودقة في الملاحظة وسعة في الإدراك، والناقد مفروض عليه البرء من جميع الأغراض لأن النقد نوع من القضاء ولا يعدل القاضي في حكمه إلا إذا كان عالماً بطرق الفصل وأحكامه، نبيهاً بعيداً عن المؤثرات كلها... والناقد يلزم أن يتفوق على الممثل والمخرج ليمكن له أن ينتصب حكماً عليهما، ولذا كان الناقد عند الأمم التي تحترم نفسها وتقدر قيمة الفن والأدب وتضعهما في المقام اللائق لا ينتخب إلا من بين جلة العلماء وعليّة الكتاب وشيوخ الفن والأدب»[1].

إن الملاحظ لهذا التحديد يجده بداية يعرف النقد المسرحي بما عرف به النقد عامة، ولا ضير في ذلك مادام كلاهما حكم، وبما أن هذا جزء من ذاك، غير أن النقد المسرحي يتجاوز ما حدد وسطر له سابقاً والذي يقتصر على تميز الرديء من الجيد والصحيح من الزائف.

علاوة على ما سبق فقد نحا الناقد بالحديث عن النقد المسرحي والتفصيل فيه إلى زاوية الناقد حيث طرح بوعي كبير الشروط الواجب توفرها في الناقد المسرحي، وهي زاوية جد مهمة غير أنه أضفى الكثير من الألفاظ الفضفاضة عليه حتى بوأه مكانة عظمى بلغت حد المبالغة خاصة في شرطه المتعلق بتفوقه على الممثل والمخرج، فالحكم لا يتطلب روحاً قتالية بقدر ما يقتضي مشاركة الجميع في العملية الإبداعية، يقول (رولان بارت) :« إن النقد قراءة عميقة (...)وهو يكشف في العمل معقولاً معيناً، وإنه في هذا والحق يقال، ليفكك تأويلاً ويشارك فيه...»[2].

ومن زاوية أخرى أُسست النظرة إلى النقد المسرحي عند بعض الدارسين على رؤى أخرى، إذ يذهب الناقد التونسي (عبد العزيز كمون) في محاولة منه لضبط تصور عن ظاهرة النقد المسرحي وروافده، إلى عد النقد في مجال المسرح كلام على الفعل، على اعتبار أن المسرحية لا تنحصر ولا تمثل النص الأدبي الذي يقرأ فقط، بل هي عرض يشاهد، وهو بدوره لا يتوقف عند حدود عرضه لأن تشكيله في سيرورة غير متناهية، حيث يخضع للتعديل والتنقيح وللإضافة النوعية، ثم يعطيه تحديداً يجاوزه من دائرة الكلام، إلى حدود الفعل ورد الفعل على الفعل لما كان العرض فعلاً والمشاهد كذلك، ولا يقتصر تأسيسه للنقد المسرحي على ذلك بل يتجاوزه لخلق حوار تواصلي يجمع بين الممثل والناقد، والناقد والجمهور يقول: «... يؤسس النقد للعلاقة الفاعلة بين الممثل والناقد ويفتح بينهما حوار

[1]- محمّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجماعي/ دار سحر للنشر، تونس، (د،ط)، 2009، ص122.
[2]- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 1994، ص 109.

التواصل من أجل الإبداع المتبادل الذي ينتمي –حتما إلى تكامل الوظائف الإبداعية في خدمة الثقافة وترقية الحس الإبداعي–، المشترك والذائقة الجماهرية المستهدفة من كل هذا، ومن هذا المنطلق تتفجر العلاقة الحية بين النقاد والجمهور وبين الممثل والجمهور، وفيما بين الجمهور ذاته، فمن خلال النقد يكشف الجمهور أطراف اللعبة الفنية المقترحة ويقدر على الإمساك بتلابيبها من هذا الجانب أو ذاك.. ويهتدي إلى المخفي فيها ويتأسس لديه مع اكتساب العادة، حتى يقوده لهذا الاهتداء – فإذا ما أضاف إلى هذا الحس معرفة واطلاعاً على أدوات النقد وأساليبه صار بدوره ناقداً، ومن ثم فبعد أن كان تركيز الجمهور في تفاعله مع المسرح على الممثل بدافع الشهرة والنجومية، يتحول اهتمامه إلى العرض في حد ذاته ليستجلي مضامينه ويستكشف أبعاده– ثم يرتقي ذلك الاهتمام إلى الناقد إما ليستعين برأيه أو ليقارنه– فالعرض المسرحي الذي هو محور العلاقات بين الممثل والجمهور ثم الممثل والناقد ثم الناقد والجمهور، تصبح له وظيفة اجتماعية– مدنية علاوة على وظيفته الفنية– الثقافية – وتنمية هذه الوظائف يتوقف على مدى استمرار تلك العلاقات (...)، فالنقد هو عصب الاتصال بين كل الأطراف المهتمة بالإنتاج المسرحي ولئن كان هذا الإنتاج قادراً على الانتشار مستمداً طاقة إشعاعه من طبيعته الفنية، فللنقد دور الكشف عن هذه الطبيعة وخصوصياتها الجمالية وتعليل ذلك الإشعاع– وإن كان هذا الإنتاج يشكو من عوامل إيجابية أو سلبية– ثابتة أو طارئة– حالت دون انتشاره، فعلى الناقد أن يبحث في هذه العوامل ويناقشها ويقرب الهوة بين الأثر وجمهوره –مستقبلاً– هذا إذا كان مقتنعاً بذلك، على أن يعلل هذا الاقتناع– أما إذا كان هذا الإنتاج لا يستحق دعماً أدبياً فليس للناقد أن يسانده وليس للجمهور أن يتكلف الإقبال عليه خصوصاً إذا كان قد استغرق جهداً وإنفاقاً لا طائل من ورائهما– فينبغي لفت الانتباه لمثل هذه الهنات حتى لا تتكرر، فالناقد مدعو لإبداء الرأي بحرية وموضوعية فهي حرية مشروطة بالمسؤولية والإفادة– ومن هذه المسؤولية أن يتم التحييد التام بين الأثر وصاحبه والفن والإدارة، ومن الإفادة أن يبرز نقائص التجربة وأن يقترح السبل الكفيلة بتداركها، أما إذا تأكد أن وراء مشكلة ما إضمار مبيت وسلوكية معينة فله أن يشهر بذلك ويدين...»[1].

[1]– عبد العزيز كمون: ظاهرة النقد في المسرح التونسي روافده وقضاياه، مركز التوثيق الوطني، قاعدة البيانات: أفاق، جريدة الحرية، العدد 4689، بتاريخ 2003/02/08.

ومنه أعطى هذا التصور أبعاداً مهمة للعملية النقدية المسرحية، تختلف تقريباً في طريقة الطرح والمعالجة، إذ تطرق إلى أطراف المنظومة المسرحية، وممثليها كالممثل والجمهور، كما أنه صب تركيزه أكثر على فضاء العرض — فجوهريا حديثه كان على ما يتم عرضه – وما يقتضيه النقد في رحابه، وبصفة إجمالية بيّن دوره، دون تحسس لمواطن الاختلاف.

أما الممارسة النقدية من منظور الناقد المسرحي المغربي (حميد أتباتو)، فتتسم هي الأخرى بالتفصيل؛ إذ ولج مفهوم النقد المسرحي بالوقوف عند دلائل النقد أولاً، وفيما يخص أنواع النقد المسرحي، فقد استند الناقد إلى الكثير من المعاجم في طرحه وبموجب ذلك اعتبر النقد المسرحي يتحدد بنوعيه؛ النقد المسرحي الصحفي، ومن وجهة نظره الطبيعية أن يرتبط النقد المسرحي بالصحافة، خاصة وأن بروزه توافق معها في بداية ق 19، وهو كما يروم له ضبطه؛ نقد يقوم الصحفيون به في الصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية...، وهو نقد لا يمكن فصله —حسب رأيه– عن النقد المسرحي المتخصص الذي ينشر كذلك في المنابر المتخصصة، ومن جملة ما يشتمل عليه هذا النقد نذكر بعضاً مما ذكره؛ يشمل مجموع أخبار الحياة المسرحية، وبشكل أوسع كل أنواع الدراسات التي تركز على الفن والممارسة المسرحية، ويتوجه هذا النوع إلى المجالات المتخصصة... إلخ، أما النوع الثاني فمجاله النوع الأكاديمي ويتأسس داخل الجامعة ممثلاً في الدراسات والبحوث والأطاريح، كما أشار إلى نوع ثالث يتموقع بين الاثنين دون أن يذكر اسمه، يقوم به ناقد إما صحفي أو أكاديمي، وقد يرتبط بفئة أخرى دونهما، يركز أساساً على تحليل الأعمال المسرحية بناء على غايات أغلبها ثقافية، وينشر في إصدارات أو في مجلات وميزته مع ذلك أنه لا يركن إلى المعايير الصارمة؛ إذ ينفلت من الانضباط الدقيق ومما هو ممنهج[1].

ومما سبق يمكن لنا أن نقول إن التناول العربي السابق قدم صوراً عن النقد المسرحي حاولت القبض على ماهيته، لم تختلف في ملامحها تقريباً بين طرف وآخر، فقد اشتركت في بعض التفاصيل

[1]– حميد أتباتو: الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المسرحية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، إعداد عبد الناصر خلاف، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، قاعة الموقار، أيام 28-29-30 ماي، 2021، ص 76 وما بعدها .

فيما بينهما، كما انفرد بعضها بذكر أمور غابت عن غيره، وما يمكن تسجيله أنها لم تفصل في عناصر كثيرة ترتبط بالمفهوم.

وبطبيعة الحال إذا ما أردنا الحديث عن النقد المسرحي في الثقافة الغربية، سنقف على مسالك متباينة فلا شك أن المفهوم اختلف حسب توجهات الباحثين وحسب منابعهم التي بنوا عليها أفكارهم، بل إن التمايز وقع حتى في استخدام التعابير « جدير بلذكر أن هناك تمايزاً في استخدام تعبير النقد المسرحي بين اللغة النقدية الأنجلوساكسونية واللغة النقدية الفرنسية، ففي اللغة النقدية الفرنسية وتلك المتأثرة بها يتم التمييز بين الدراسات المسرحية Etudes Théâtrales التي تتم في الجامعات والمجلات المختصة، وبين تعبير النقد المسرحي الذي يستخدم لتسمية ما يكتب عن المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام...»[1].

يقول (باتريس بافي) معرفاً إياه بقوله: «**النقد المسرحي** نوع من النقد، يقوم به غالباً صحافيون يهدف في معظمه إلى إبداء رد فعلي إزاء عرض مسرحي وينشر ذلك في صفحات الجرائد أو الإذاعة أو التلفزة... »[2]. بذلك يقر (باتريس بافي) كغيره من المسرحيين بأن النقد المسرحي نوع من أنواع النقد الكثيرة، ولكنه ينهض بأحد أنواعه دون غيرها؛ إذ اقتصر على النقد الصحفي الذي يوجهه عادة الصحفيون عبر وسائل الإعلام المختلفة، وفي خضم ذلك لا يتردد في الإشارة إلى دور الإعلام في حياة المسرح وقد حددها في الإحاطة بمجريات المسرح وفي توجيه الأنظار إلى العروض التي ستقام، ومن ثم تحدث عن القراءة النقدية المسرحية الصحفية الفعلية، والتي تتبنىموقفاً نقدياً يعكس رؤية بعيداً عن الآراء التي تلفها الشخصنة أو يغلفها الطابع الجمالي، أو يوجهها انحياز أيديولوجي[3].

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 501.

[2]- Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, Paris 2013, p75.

[3]-Voir: Ibid, p 76.

ولقد أظهرت جهود أخرى نواحي تتعلق بالأبحاث الأكاديمية وفتحت أبواب المناقشة على قضايا كثيرة كثنائية المسرح (النص / العرض)، هذا الموضوع القديم المستحدث، وكذا قضية التلقي وغيرها...[1].

والمتتبع لمفاهيم النقد المسرحي يقف لا محالة على فروقات كثيرة بين أصحاب الثقافة الواحدة قبل الاختلاف الطبيعي بين من يمثلون انتماءات مختلفة، ولا يتعلق الأمر بالأشياء الجوهرية بقدر ما يرتبط بالتفصيلات وبالتداول المعرفي للمصطلح.

وما يمكن الركون إليه هو أن النقد المسرحي واحد من التخصصات المهمة التي تعنى بالخطاب المسرحي، وبكل ما يتعلق به؛ تاريخه، وعلاقاته، ومؤسسيه، وكتابه، وتظاهراته، وفعالياته، ومهرجاناته، ونصوصه وبما تحتويه؛ من لغة وأحداث وشخصيات وصراع وحوار وزمان ومكان وغيرها، وبالعروض وما تحتضنه من أصغر توظيف إلى أكبره، كالسينوغرافيا، والموسيقى، والإضاءة، والتمثيل والممثلين، والإخراج والمخرجين، والجمهور والمتلقين...، ولا تقوم هذه الدراسات النقدية إلا بوجود ناقد حقيقي لمثل هذه المهمة حتى يتسنى له تقديم رؤية نقدية فعلية تمثل التخصص، قد تأخذ هذه الدراسات مناحي نظرية، كما قد تكون ذات توجهات تطبيقية، والثابت في الموضوع أن هناك أنواع للنقد المسرحي، تنقسم إلى النقد المسرحي (الصحفي، والأكاديمي)، وبينهما ما هو تنظيري وما هو تطبيقي، ولكل نوع سماته ومميزاته، وإن كان كذلك لكل نوع ناقد، ولا يعني ذلك بالضرورة أن من يكتب في هذا لا يتطرق إلى ذاك.

[1]- Voir: Creative Media literary Agency: Theater. Criticism Today , (Publication Issue of the Young Critics International Seminar and Conference) Budapest,2008, p 24.

النقد المسرحي الغربي (الأصول):

- أفلاطون
- أرسطو طاليس
- هوراس
- النقد المسرحي عبر العصور الوسطى وعصر النهضة

جدير بالذكر أن النقد المسرحي وعلى غرار غيره من التخصصات المعرفية الأخرى التي تدرجت في مسارها، شهد مجموعة من التحولات عبر فترات زمنية متلاحقة ساهمت جميعها في تغيير مساراته ووجهته، ففي الغرب مثلاً وحتى مطلع القرن العشرين كان من الاستحالة بمكان تحقيق بعض الأمور، أولها استحداث مقاييس نقدية تطبق على الخطابات المسرحية بمعزل عما كان يطبق في نقد الشعر، وثانيها استحالة وجود نقد مسرحي غربي منفصل مؤسس متحرر عن معطيات نظريات فنون الشعر(*).

ولا غرابة في ذلك خاصة إذا ما علمنا أن بدايات النقد الغربي كما هو متعارف عليه كانت مع النقد اليوناني، – هذا النقد الذي خُلد له بالكثير من المآثر والبطولات والملاحم–، وهو مؤسس أصول الحضارة الغربية من فن ونقد، ومسرح، وبإشارة لماحة إلى بدايات النقد المسرحي عند الإغريق نجد أن هذا النقد كان أسبق من النشاط المسرحي، فقبل ظهور كُتّاب المسرح كانت العملية شفاهية، تعتمد على الخطابة والجدل الفلسفي والمسرح، والأمر سيان بالنسبة للناقد أيضاً الذي كان يشاهد مسرحية ويعطي رأيه مشافهة بعدما يتحسس الأثر المنقود، وبذلك كان النقد المسرحي نقد ملاحظات تصاحبها المجاملة أحياناً [1].

والمطلع عليه يدرك بأنه كان يراعي منزلة الكاتب، كما أنه كان مزيج و النقد الفني إلى أن جاء ق 6 ق.م، وجاءت مرحلة النقاد والذوقيين، وهم القضاة والمحكمين، أين تم عقد المهرجانات المسرحية، ففي إطار الطقوس الدينية وأعياد (ديونيسيوس Dionysus)، كانت مسرحياتهم تتنوع بين التراجيديا التي دخلت ضمن تنظيمهم الاجتماعي إلى جانب أجهزتهم السياسية القضائية، والتي كانت تقدم في الصباح، وبين الكوميديا التي كانت تعرض بعد الظهر، أمام محكمين يتم اختيارهم وفق الاقتراع، وقد كان للجمهور أيضاً دور في ذلك التحكيم[2].

(*): وقفنا على هذا في المعجم المسرحي لـ: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، وفي كتابي الناقد عبد الرحمان بن إبراهيم:الحداثة والتجريب في المسرح، والنظرية النقدية في المسرح الغربي، ومقال الناقدة سامية أحمد أسعد :«النقد المسرحي والعلوم الإنسانية»..وغيرهم.

[1]– محمّد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ليبيا، (د، ط)، (د، ت) ، صص 29، 30 .

[2]– ينظر: (م، ن)، صص 29، 30.

ومع وجود هذه الإشارات، إلا أنها لم تكن سبباً كافٍ من قبل بعض الدارسات ككتاب "النقد والنقد المسرحي" لـ(مُحَمَّد صبري صالح وإسماعيل شعبان)، للتدليل دلالة واضحة ودقيقة على تواجد نقد مسرحي مؤسس، نقد تسنده الضوابط، والشروط العلمية، لاسيما وأنها طبعت في عمومها بما هو انطباعي، خاصة مع تلك الأحكام التي كانت تصدر وتلقى جزافاً (الجمهور).

ومع سيرة البوادر نشير إلى بعض الملامح النقدية المسرحية الأخرى التي ظهرت وإن كانت نقداً أدبياً أيضاً في بداياته مع شعراء المسرح اليوناني، وبخاصة مع مؤلفي الملهاة، فمنذ ق 4 ق.م؛ برزت محاولات شاعر الملاهي المسرحية (**أرسطوفانيس Aristophane**) (446-386 ق.م)، الذي انتقد (**يوربيدس Euripides**)، في مسرحية الضفادع، التي مثلت حوالي 4.5 ق.م بعد موته، ومن جملة الانتقادات الموجهة له مساسه بالمبادئ الدينية وببعض التقاليد الخلقية المتوارثة، عدا عن ذلك التكلف في الأسلوب والنزوع إلى لغة العامة [(*)]، ويضاف إليها وإلى ما سبق جهود **السوفسطائيين**[(**)] النقدية التحليلية التي كانت مندغمة ضمن الشعر، موجهة لدراسة ولمقارنة الشخصيات التي صورها الشاعر (**هوميروس Homére**)[1].

وعطفاً على ذلك نعرض لجهود نقدية أخرى مثلها كل من:

(*): **مسرحية "الضفادع"** مثلت لأول مرة عام (405 ق.م)، وفي هذه المسرحية يقوم (ديونيسوس Dionysos) برحلة إلى العالم الآخر ليعيد الحياة إلى (يوربيدس) بعد موته، وفي العالم الآخر تجري مناظرة أدبية ذات طابع هزلي بين (يوربيدس) و(أسخيلوس Eschyle)، ومنها تظهر أن مسرحيات (أسخيلوس) تنال الإعجاب لأنها داعية إلى الفضائل الدينية والتقليدية، أما يوربيدس فإنه هادم لمبادئ الدين، وقد صور الآلهة والأبطال نهبا للنقائص والعيوب، التي تنتاب عامة الناس فقضى على القداسة بذلك، ومن ثمة سخر (أرستوفان) من (يوربيدس) وأسلوبه المتكلف وحيله المسرحية التي يجافي بها طبيعة الفن. وتنتهي المسرحية بخسارة (يوربيدس) أمام (أسخيلوس) ويقتنع (ديونيسوس) بأن (أسخيلوس) أفضل من (يوربيدس) فيعود إلى الأرض ويرشد الاثنيين بأهمية مسرحيات (أسخيلوس)، ينظر: مُحَمَّد صبري صالح ، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، مرجع سابق، ص ص31، 32.

(**):**السوفسطائية**: مرحلة اقتضتها متغيرات العصر في الفكر اليوناني إذ انصهرت في بوتقة من صراع المتناقضات التي ورثتها عن مجد فلسفي قديم، وهي تسمية غير واضحة تاريخيا في مضمونها و في شكلها،- مضللة في كثير من الأحيان- ، يطلق (هيرودوتس) هذا النعت على (فيثاغورس) مشيرا إلى دلالة الحذق أو المهارة بفن من الفنون، ويطلقه آخرون على المفكرين الذين عارضوا مواقف السابقين بما كانوا يقدمونه للجيل الجديد من أفكار، في حين اعتبرهم البعض الآخر تيار عنيد ثابت ومتعين في الفلسفة،عٌرفت أيضا بأنها : «حسن التدبر للفرد في حياته الخاصة والعامة يتعلم منها كيف يرتب داره خير ترتيب، ويصبح قديرا على القول والعمل معا في مباشرة شؤون منصبه لتجعل منه مواطنا صالحا للحياة السياسية والاجتماعية»، كما ادعى نصيرها الأول (أفلاطون) أنها فن عريق ينزع إلى عصور قديمة كان أصحابه يستترون تحت أسماء مختلفة بسبب بغض التسمية، إذ عرف أتباعها بأسماء مستعارة مثل (هومر)، (هزيود)، (سيمونيدس)، أو كرجال دين مثل (أورفيوس)، و(موزايوس)، أو أبطال مثل (أكوس)، و(هيروديكس)، أما (أرسطو) فالسفسطائيين عنده يتميزون بالحكمة، وهو الموقف ذاته الذي اتبعه حتى الفلاسفة العرب، ينظر: جعفر آل ياسين: فلاسفة يونانيون العصر الأول، مطبعة الإرشاد/ الجامعة، بغداد، (د، ط)، 1981، جزء فلاسفة الإنسان والنسبية «السوفسطائية »، ص 121.

[1]- مُحَمَّد صبري صالح ، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، ص- ص 31- 33.

2-1- أفلاطون Platon (427-347 ق.م):

هذا الفيلسوف الذي سرت إسهاماته وأقواله لوقتنا الحالي بعدما جعل من فلسفته المثالية وآرائه في السياسة والأخلاق مدخله لدراسة الأدب والنقد، تلك الآراء التي ضمنها في محاوراته: "أيون"، "الجمهورية"، "القوانين"، وقد استطاع بمجهوداته أن ينتقل بالنقد اليوناني لمسافات بعيدة في مسيرة تطوره، كما استطاع أن يبلور بعض أصول النقد الأدبي[1].

إذ قدم أفكاراً عديدة خاصة فيما يتعلق بالشعر و الشعراء؛ فكما هو معروف استبعد (أفلاطون) الشعراء من جمهوريته، وعلى الرغم من افتتانه بالشعر إلا أنه أدانه باسم الأخلاق وباسم الحقيقة، لذلك لم يسمح للشعراء التراجيديين بالولوج إلى جمهوريته الفاضلة، وفي المقابل كانت الأنواع الشعرية الأخرى مسموحاً لها ما دامت تزجى بالأبطال وبالآلهة وبالمشاهير العظام، وعلى هذا الأساس وضع شروطاً للشاعر بمقتضاها لا يجوز له أن يكتب قصيدة تتعارض مع ما هو خيّر و شرعي، مع ضرورة عرضها مسبقاً على هيئة من القضاة و حراس القوانين[2].

والدوافع ذاتها كانت سبباً لمنع مسرحيات أخرى من قبله كمسرحية "أنتجون"، و "إلكترا" لـ(سوفوكليس)، ومسرحيات "ميديا" و "هيبوليت"، و"الطروادیات" لـ(يوربيدس)، وهذا لتوافر بعض الصفات والسلوكيات التي حالت دون قبولها والتي تتنافى بطبيعة الحال مع منطلقاته[3]، ويضاف إلى ذلك أنه تطرق إلى مسائل أخرى، كالإلهام والمحاكاة،... وهو ما سنأتي على ذكره مع:

2-2- أرسطو طاليس Aristote Thalés (384-322 ق.م):

نبي الحكمة عند الغرب، وملهمهم الذي كان أمر تجاوزه ضرب من الخيال، فقد سرى طيفه في جميع فروع الدراسات الغربية وفصولها وكان مثالها المحتذى، من خلال إنجازاته لاسيما كتابه "**فن الشعر poética**" هذا المنبع الذي استقت منه جميع الأجيال أفكارها وعلى مدى قرون اعتبر الإلهام الإلهي الذي لا مهرب منه إلا إليه[4]، وحسب ما ورد من قبل الكثير من الدراسات فإن كتابته

---

[1]- محمّد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، ص 34.

[2]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1993، ص 28.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص 35.

[4]- ينظر: الأرديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط02، 1992، ص03.

كانت في نواحي وحدود سنة 220 ق.م، ويرجّح أيضاً أنه يعود كتابةً وجمعاً إلى أحد تلامذته عندما كان يلقي أستاذه (أرسطو) محاضراته، وقد كان لهذا الأخير ميزات خاصة استطاعت أن تفرقه عن غيره من الفلاسفة، أهمّها هو منحاه العلمي المميز في كتاباته والقضايا التي اشتغل عليها، فمما أُثر عنه في الأبحاث التي حامت حوله وحاورت أفكاره هو نزوعه إلى العلمية، واعتماده على الطريقة التحليلية اعتماداً معمقاً في قراءة المسرحيات، إضافة إلى ذلك يشير الكثير من الدارسين إلى أن صورته ومع تلك المميزات قد اتسمت بأسلوب معقد، و أحياناً باستغلاق بعض المفاهيم والتفكك، ولعل مرد ذلك وحسب ترجيح النقاد إلى اختلاف نسبته، أو كتابته؛ فهناك من قال إنه كُتب في أوقات متفرقة وهنا تضاربت الآراء في هذا الصوب[1].

وإذا ما أردنا تبرير سبب امتداد نظرية (أرسطو)، فالثابت أن التقعيد والتأصيل والتأسيس لفن المسرح، كان من ذلك الوقت، أي في البيئة الإغريقية، وعلى هذا الأساس سرت تلك المبادئ التي لا نخال إلا ومتغيرات الزمن قد غيرت فيها أو طرحت البديل عنها، ولا غرو في ذلك ما دامت ضروب الفكر تطرح التبديل أو التعديل بما يتماشى ومسارها.

وللتذكير فقد حوى كتاب "فن الشعر" لـ(أرسطو) جزاءً وفصولاً، وعلى أهمية ما طرحه لا يهمنا وعلى رأي الناقدين (مُحَمَّد صبري صالح)، و(إسماعيل شعبان) في كتابيهما "النقد والنقد المسرحي" إلا الجانب النقدي المسرحي والذي يرصد مما يلي:

- **المحاكاة mimésis**: ترجع نظرية المحاكاة إلى (أفلاطون)، وقد تحدث عنها في نظرية المثل، مفاد هذه النظرية أن الإله خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة، وميزة هذا المثال أنه لا يلمس في الواقع الذي يخلو منه، لذا هو كامل متكامل، وعلى هذا الأساس فكل ما هو موجود في الواقع هو تقليد ومحاكاة لما هو كامن في عالم المثل، وقد ضرب مثالا بالسرير وبصورته التي تتحول من النجار إلى المصور قياسا على الأصل المثالي، ومن ذلك فالشاعر كالمصور والشعر تقليد؛ لأن الشاعر يحاكي ظواهر الأشياء دون فهم لطبيعتها، أما (أرسطو) فقد أعاد جوهر معنى المحاكاة الأفلاطونية بدرجة

[1]- ينظر: أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د،ط)، (د، ت)، ص 07، و: مُحَمَّد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي (الجزء المخصص لأرسطو).

مختلفة؛ إذ نزع بالمحاكاة إلى الطبيعة لا لعالم المثل، وعلى هذا فإن كانت الحقيقة عند أفلاطون تبتعد بدرجتين، عند أرسطو تبتعد بدرجة واحدة [1].

وعلى المدارج التي سنّها (أرسطو)الشعر كمحاكاة، يُقر أيضاً أن المسرح والموسيقى وغيرهما من الفنون الجميلة الأخرى هي أيضاً محاكاة تتبع ذلك بالضرورة، وقد طرح مفهوم آخر في ظل هذه السياقات تمثل في الإيهام(*) في حديث عن مشابهة الحقيقة.

- **الدراما:** أحد أهم المكونات التي أتى عليها (أرسطو) في طروحاته، ميزتها هي أنها شيء مصنوع، أي شيء لا يتواجد بذاته في عالم الطبيعة كما تتواجد سائر الموجودات وإنما هي إنتاج معمول قام بصناعته صانع، وتعني كلمة 'دران dran'في اللهجة الدورية بصفة خاصة عملاً يؤدى ثم تحولت إلى شكلها الحالي drama[2]، تجمع بين محاضنها نوعين أو شكلين مسرحيين هما الكوميديا والتراجيديا، وهذا ما يقودنا للحديث عنهما:

- **الكوميديا komoidia**: كما جاء في كتاب "فن الشعر" هي مأخوذة من komos بمعنى الحفل والصخب، ومن aeiden و يقصد به يغني أو ينشد، تعود إلى الاحتفالات والرقصات، التي كانت تقام للاحتفال في عهد الإله (ديونيسيوس)، ويصف (أرسطو) الكوميديا بقوله: «محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني "الرداءة" هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعاً خاصاً فقط، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعاً من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألماً أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالاً يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألماً عندما نراه»[3]، يؤخذ من هذا المفهوم أن الكوميديا أو الملهاة تعزى لأشخاص أردياء، في تضاعيفها

[1] ينظر : أرسطو: فن الشعر، ص 61 .

(*): **الإيهام Illusion**: مأخوذة من الكلم اللاتينية illusio المشتقة من الفعل اللاتيني Ludere، بمعنى مزح وسخر، وبطور معناه أصبح يدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة، والإيهام في الفن والمسرح هو تأثير فني وعملية متكاملة تستند إلى الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع، وقد ربط المسرح الغربي بين الإيهام والمحاكاة بعلاقة السبب والنتيجة، وعليه رفضه أفلاطون لأنه عنده سبب يؤدي إلى تعليم الكذب، والخداع، على عكس أرسطو الذي نادى به واعتمد عليه، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 92، يرجى الرجوع هنا وفي (مدرج المحاكاة) إلى كتاب النقد والنقد المسرحي، (جزء الحديث عن أرسطو).

[2]- ينظر: أرسطو : مرجع سابق، ص- ص 26- 66.

[3]- (م، ن) ، ص 88، وينظر ما قبلها ص 60.

الدونية والقبح، وهي بهذا أقل درجة من المأساة أو التراجيديا ولطالما كانت النظرة المنتقصة تلفها عند اليونان، ميزتها أنها تثير الضحك، وهذا ما يؤدي إلى مشاعر وانفعالات تختلف عما يعرض في التراجيديا، ففي هذا الموضع تعالج مواضيع مختلفة بأشياء عكسية (بالضحك) فمثلاً وهي تعالج موضوع الشر، لا تستهدي بالبكاء بل تثار انفعالات الجمهور عن طريق الضحك الذي لا ضرر فيه ولا ضرار.

– **التراجيديا**: تتركب كلمة تراجيديا tragodia حسب ما ورد أيضاً في كتاب "فن الشعر"، من لفظتين tragos التي تعني الجدي أو الماعز، ومن oidé بمعنى نشيد أو أغنية، و التراجيديا كما يعرفها أرسطو هي: « محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين »[1]، وعليه فالواضح أن التراجيديا تتربع على مكانة مرموقة عند (أرسطو)، وكثيراً ما كانت ذات قداسة عند اليونانيين جميعاً، انطلاقاً من التعريف تُقدم في صورتين شعراً ونثراً، من خصائصها؛ الجدية أي تعالج قضايا في غاية الأهمية، والتكامل أيضاً، فقد عبر عنها (أرسطو) بلفظ التام ويعني أن تتضمن أجزاء متكاملة تفترض بداية ونهاية وما يتبعهما بمقتضى العقدة و الحبكة، ذات طول معين، تثير في النفس الشجن ومشاعر الخوف والشفقة كما تبعث في جمهور المتفرجين مشاعر تجنبهم الوقوع في نفس الخطأ وتكفل التعاطف مع الشخص الذي يعاني، كما عبر عن ذلك (أرسطو) بمصطلح الهامارتيا Hamartia، وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى التطهير Catharsis[2] (*).

---

[1]– أرسطو: مرجع سابق، ص 95، وينظر ما قبلها ص 60.

[2]- ينظر: (م، ن)، (جزء التراجيديا ص 95 وما بعدها).و: النقد والنقد المسرحي (جزء أرسطو).

(*):**هامارتيا Hamartia**: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حول مدلولها جدل طويل، فقد تعني الكلمة لدى مفسيريها خطأ، أو زلة، أو عيبا، أو ذنبا، أو سوء تقدير أو خطوة خاطئة، أو نقطة ضعف، ينظر: أرسطو: فن الشعر، ص 135،

– **التطهير Catharsis**: مصطلح تتفق معظم المعاجم المسرحية، على أنه مأخوذ من المجال الطبي، وأن أرسطو قصد به تلك المشاعر التي تنشأ عن المشاهد المسرحية التراجيدية، إذ تثير مجموعة من العواطف كالخوف، والشفقة، والرعب، في نفس المشاهد ما يؤدي إلى حدوث التطهير، ينظر:

- Anne Ubersfeld: Les termes clés de l'analyse du théâtre, p15،

- Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p 43 .

والتراجيديا كوحدة كلية تتركب وفق المنظور الأرسطي، من عناصر عديدة، فصّل فيها تفصيلاً دقيقاً، إضافة إلى تقسيمات ووحدات وأجزاء أخرى بيّن من خلالها مواقفه النقدية (*). أما عن المؤثرات الأرسطية المتعلقة بالنص الدرامي، والعرض المسرحي، فالنص الدرامي كان أهم شيء عند (أرسطو) (**)، لذا أعطاه عناية خاصة على حساب العروض المقدمة.

وبالعودة إلى حيثيات ذلك فتعامل النقد مع المسرح لم يتم انطلاقاً من التمييز بينهما، ففي نظر الخطاب النقدي المسرحي التقليدي بل وحتى في الكلاسيكية الجديدة، وما بعدها، الأولوية كانت للنصوص فهي جوهر الخطاب المشهدي/ المسرحي، أما عن باقي أطراف المنظومة المسرحية، فالممثل في ظل ذلك كان مجرد وسيط بين الشخصية المسرحية والمتفرج، تنحصر مهمته في التبليغ اللفظي، وفيما يخص مقاييس انتقاء الممثلين فيراعى فيها مدى سلامة أدائهم، وروعة التعبير عندهم، إضافة إلى قوة التأثير وفخامة الصوت، في حين حددت وظيفة المخرج في توزيع الأدوار وتأثيث الفضاء، وانتقاء الملابس، بالتالي لم يكن سوى شخص منفذ لتعليمات المؤلف لأن الإخراج المسرحي لم يكن قد تشكل كوظيفة محورية في ترجمة النص الدرامي من لغة أدبية كلامية إلى لغة سمعية بصرية[1].

وما كان يندرج في النقد المسرحي حسب الناقدة (سامية أحمد أسعد) والناقد (عبد الرحمان بن إبراهيم) كان ينحصر في الحديث عن الظروف التي أدت إلى ظهور المسرحية، وانتقاء موضوعها من قبل الكاتب، وكيفية بسطها، والأسلوب الذي كتبت به، مع التعريج على دراسة نفسية الشخصيات، كل هذا يتم بصورة مقتضبة تحيد عن التعمق، إلا قليلاً، يضاف إلى ذلك قد ترد بعض التعليقات النقدية الذاتية، التي يقوم بها الناقد إزاء عرض من العروض المشاهدة، والتي تقتصر عادة على ردود فعل، وأمور عاجلة تمس الديكور، والأزياء، والإضاءة، وأداء الممثلين...، و الملاحظ لكل هذا يجد بأن الاهتمام كله انصب على المؤلف، وعلى هذا الأساس العملية برمتها كانت تبدأ من النص وتعود

(*): بالنسبة لوحدات التراجيديا، يمكن التفصيل فيها من الفصل المتعلق بالتراجيديا، كتاب أرسطو: فن الشعر، ص 95 وما بعدها.

(**):اعتمد أرسطو على الوحدات الثلاث في بناء النصوص الدرامية؛ وحدة الموضوع، والزمان، والمكان، وقُعّدت كقواعد أساسية مع سكاليجر Scaligerفي ق16، ينظر:محمّد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، ص 62.

[1]- عبد الرحمان بن إبراهيم: النظرية النقدية في المسرح الغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 2017، ص- ص 22- 98.

إليه، كما لم يكن بالإمكان التصرف وفق ما تقتضيه ضرورات التغيير مما هو أدبي إلى ما هو مسرحي، الحدث كان واحداً والزمن واحداً، والمكان أيضاً واحداً [1].

2-3- هوراس HORACE (65 ق.م- 8 ق.م):

قدم في كتابه "فن الشعر" بعض المسائل النقدية في هذا الصوب وغيره، يقال إنه استقى موضوعاته وأفكاره من أرسطو« لهوراس في صدد الأدب المسرحي جملة آراء ضمنها مقاله في إيجاز ووضوح كأنها من البديهيات التي لا تحتاج إلى إقامة الدليل، هي بطبيعة الحال ليست من ابتكاره بل مستعارة جملة من كتاب أرسطو في "فن الشعر"...»[2]، ومع هذا فالأمر الثابت أن محاكاة أو اقتباس اللاحق من السابق أمر مفروغ منه، لاسيما في البيئة اليونانية فقد كان هذا أستاذ ذاك، وذاك تلميذ الآخر وهكذا دواليك، فكما أخذ (أفلاطون) عن أستاذه (سقراط)، أخذ (أرسطو) عن أستاذه (أفلاطون)، وعلى هذا الأساس توالت أفكار.

وإن سقط "فن الشعر" لـ(هوراس) في بعض المزالق كالمراوغة والتفكك بين قضايا متعددة، فقد انتقل من مشكلة اللغة والاشتقاق، ثم قفز لمسائل العروض التي عرضت له، ثم عرج على الدراما وأصولها، ثم تناول شعر الملاحم، ثم عاد إلى الدراما، ومنها إلى مشكلة الفن والإلهام، ثم تراجع إلى الدراما من جديد، ثم تناول وظيفة الشعر ثم نكص لمشكلة الفن والإلهام[3]... إلا أن الثابت أنه تضمن أفكاراً نقدية نحددها في النقاط الآتية وبطبيعة الحال انطلاقاً مما ورد في كتابه[4]:

- على المسرحية التي يلح الجمهور في طلبها فيعاد تمثيلها ألا تتجاوز أو تقل عن خمسة فصول.
- الحوار لا بد أن يكون بين ثلاثة أشخاص لا أربعة.
- إتباع خطى الإغريق والاقتداء بها باعتبارها نماذج لم تترك شيئاً يبخس حقها إلا وطرقته سواء ما تعلق بالتراجيديا أو الكوميديا أو غيرها من الحوادث المحلية، « لأن التفكير الحكيم هو أس الكتابة القديمة و ينبوعها».

---

[1]- سامية أحمد أسعد: «النقد المسرحي والعلوم الإنسانية»، مجلة فصول، مج4، ع1، 1983، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 155، وعبد الرحمان بن إبراهيم: النظرية النقدية في المسرح الغربي، ص-ص 22 - 98.

[2]- هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)، 1988، ص 59.

[3]- ينظر: (م، ن)، ص 25.، كما يمكن التفصيل في ذلك من مفاصل الكتاب.

[4]- ينظر: (م،ن)، ص 108 وما بعدها، و: محمّد صبري صالح، إسماعيل شعبان: مرجع سابق، ص 36 وما بعدها .

– مادامت غاية الشعراء الإفادة والإمتاع وإثارة اللذة، وشرح عبر الحياة فالإيجاز خير الطرق لذلك.
– مهمة الناقد ليست بالأمر الهين، فليس كل ناقد يميز جيد الشيء من رديئه.
– هناك خياران إما أن تجري حوادث الدراما فوق المرسح، أو تروى أنباء وقوعها، فتنتهي إلى متلقيها عن طريق السمع الذي يقل تأثيره عما تم استيعابه مباشرة بالعين المجردة، مع جواز التحفظ عن بعض الأمور كعدم نقل ما يجري خلف الكواليس وعرض أحداث تفوق حد التصور، كمشاهد (ذبح ميديا لأطفالها، تحول بروكنيه لطائر، وكادموس لأفعى، و أنريوس يقطع لحم آدمياً).
– (ليقم الكوراس في رجولة بدور ممثل ووظيفته)، ضرورة تقديم الممثل للمشاهد التي تنتصر للخير، وللنصائح الأخوية، و التي ثني على الضعفاء، وتمجد العدالة والقانون لما يكفلانه من طمأنينة وسلام.
– لا ينبغي التدخل في سياق الدراما إلا إذا كانت هناك عقدة تستدعي ذلك.
– مراعاة الفئات العمرية في تقديم الأعمال، فمنزلة التلقي تفرض أن يكون لكل شريحة متطلباتها.
– المحافظة على وتيرة العمل المسرحي من البداية للنهاية.
– أن لا تكون الشخصيات المسرحية بنفس الأنماط.

وهي شذرات فقط مأخوذة مما جاد به (هوراس) لأن أفكاره النقدية مطولة نوعاً ما، ومن خلالها عرض لقضايا مختلفة، الناظر فيها ملياً يدرك بأنها سلكت سبيل اليونانيين.

2-4- النقد المسرحي عبر العصور الوسطى وعصر النهضة:

أما عن نصيب النقد المسرحي في **العصور الوسطى** وكما ورد من قبل الدراسات فقد كان قليلاً نوعاً ما، ما ميز الوضع آنذاك هو سيطرة الكنسية التي كانت تتبع وضع المسرح وتهتم بما يعرض في الحفلات المسرحية الوثنية، وهو وضع لم يمنع البتة من ظهور بعض المسرحيات الدينية، وبعض الأعمال المسرحية التي جاد بها الممثلون الجوالة، عرفت هذه الفترة ميلا ملحوظا صوب استثمار تقاليد المسرح الروماني، وما تعلق بالخصائص فقد بقيت ذاتها، لا تمييز ولا فروقات بين المسرحية والشعر حتى إن (سينيكا Seneca) و(تيرانسTerence) كانا في نظر الناس شاعرين لا كاتبين مسرحيين، ثم إن أهم فارق جوهري آنذاك كان يفيد بمنح الرفعة والجدية للمأساة واللمسة العادية الخفيفة للملهاة،

وهي المجريات التي جعلت (دانتي Dante) يدرج إبداعه في هذا الإطار ولا يتردد في تسمية قصيدته بـ"الكوميديا الإلهية ".La Divina commedia"[1].

-في **عصر النهضة** والنقد الكلاسي الحديث(*): ولدت الحماسة للشؤون الكلاسية من جديد، وقامت حركة نقدية مسرحية متميزة عن حركة النقد الشعرية العامة، فأقبل الناس على المسرحيات الرومانية، والمخطوطات اليونانية، ومن ذلك تبينوا بأن المسرحيات لم تكن مجرد قصائد للتلاوة، بل منظومات قُصد بها أن تؤدى أمام جمهور النظارة، عن طريق ممثلين حقيقيين، وسرعان ما خطوا خطوات أخرى بعدما قاموا به من إخراج ملاهي ومآسي (تيرانس)، و(بلوتسPlautus)، فكتبوا الملاهي والمآسي باللغة الدراجة، ثم أخرجوها على تشكيلة من المسارح مزجت بين طرازين؛ القديم والعصر الوسيط، وهكذا كانت ولادة المسرحية الحديثة، وهي المسرحيات التي قيّض لها أن تؤدى إلى (وليام شكسبير William Shakespeare)(1564-1616)، هذا ونتيجة الإقبال على .(أرسطو) و(هوراس)، ظهر شغف لتدوين دراسات نقدية في المسرحيات القديمة، وبعد تمخضات عديدة خالطتهم مجموعة من الأفكار فامتزجت بما هو كلاسي، وانتقل مركز الثقل بالتدرج من إيطاليا إلى فرنسا، هذه الأخيرة التي ظهر فيها مجموعة من النقاد، كـ(أوجييه Ogier)، و(موليير Moliére)، و(راسينRacine)...لتتنقل تلك الأفكار بعدها إلى أنجلترا في ق17[2]، والحديث يطول في سياق تتبع مسارات النقد المسرحي الغربي، كون ذلك يستغرق منا أبحاثاً مطولة وجرداً تاريخياً أطول، إلا أن ما هو ثابت ومؤكد هو أن المجهودات النقدية اليونانية كانت بمثابة قاعدة تنظيرية تقعيدية، لبدايات النقد المسرحي والمدقق في تفاصيلها يجدها وفي مجملها عبارة عن ضوابط وقواعد معيارية سارت على هداها أجيال متعاقبة، إلى أن تسربت أساليب جديدة و تم الخروج عن أطرها.

وقد ظهرت بوادر تلك الأساليب في النقد وفي عالم المسرحية منذ القرن الثامن عشر، - وإن كانت المثل الكلاسيكية الحديثة وقتها ما تزال تفرض سلطانها في فرنسا، حيث كان (فولتير Volter) (1694-1778) يؤيدها في قوة وإصرار، وفي انجلترا كان (أديسون Addison)

[1]- ينظر: الأرديس نيكول: علم المسرحية، ص 10 وما بعدها.

(*):ممثل للذوق الكلاسيكي الحديث بمجهوات نيكولا بوالو Nicolas Boileau (1636-1711).

[2]- (م، ن)، ص 12 وما بعدها.

(1672-1719) يصدر أحكامه التي تجري في هذا النوع – على أن روح التغيير ساعدت لدفعها بعض العوامل، كان أولها إعجاب الناس بمسرحيات (شكسبير Shakespeare)، و(جونسون Jonson) و(فلتشر Philaster) و(ماسنجر Ph.Massinger)، خاصة وأن مجهودات هؤلاء خرجت عن القواعد الكلاسيكية، ولجأت إلى بدائل أخرى كالطبيعة، أما العامل الثاني فتمثل في الرغبة الملحة للخروج عن طرق التفكير المتوارثة لأساليب أكثر تحرراً، ومن بين الذين تحمسوا لذلك في فرنسا (ديدرو Didrot) وأقرانه، وببروز طلائع النقد الرومانسي، اتسعت معالم التغير أكثر، وبانت تباشيره، لكن هذه المرة مع غير المسرح ففي أنجلترا كانت المسرحية منعزلة والمسارح في أواخر القرن الثامن عشر غير مزدهرة، وما كاد القرن التاسع عشر يطالع الناس حتى كانت الميلودراما(*) قد ظهرت للوجود، والناظر للمسارح في ذلك الوقت وعلى أمد طويل يجد بأنها كانت لا تقدم غير المشاهد مثيرة والاستعراضات، أما الجمهور فقد مال بذوقه ميلاً أدى بالكثير من الشعراء لتجاهل مسارح زمانهم، لذا راحو ينشؤون بعض الأنواع المسرحية كالمسرحية التي تقرأ ولا تمثل "closet-drama"، كمسرحية "بيرون" التي لم يقصد بها وجه المسرح قط، لهذه الأسباب عاد الكثير من الكتاب والنقاد لمرحلة الأمجاد اليونانية، تقدمهم (كولردج Couleridge)، و(هازلت Hazlit)، و(لامب Lamb)، ومع ذلك فتعاملهم مع المسرح ورواده لم يلم بالعديد من الأمور، على عكس ما حدث في أوروبا مع (ف.شيللر F.Schillar) (1759-1805)، و (جيته Goethe) (1749-1832)، إذ طبعت العلمية أعمالهم، والشيء ذاته كان مع النقاد الألمان، وما إن جاءت الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر حتى كشف النقد مجالات شاسعة في المسرح والمسرحية [1].

غير أن الحدث المهم وباتفاق جل الباحثين والدارسين كان في الخروج الفعلي عن أفكار (أرسطو)، والذي تحقق مع: الألماني (**برتولد بريشت** Bertolt) (1898-1956) Brechtحين قدم تصورات مخالفة لما كان معهوداً، مفنداً بها الوضع المتسلط آنذاك، ومنه مس الكثير من الطروحات: « لقد أدرك "برتولد بريخت" المؤلف المسرحي والمخرج الألماني أن المسرح في

(*): **الميلودراما Mélodrame**: تسمى في اللغة العربية المشجاة، وكلمة ميلو-دراما منحوتة من Melo وتعني لحن الموسيقى، ومن Drame أي الدراما، كانت الميلودراما في بداياتها مسرحيات تحتوي على الغناء والموسيقى، ثم خلت منها وتحولت إلى نوع من الأنواع المسرحية، في القرن التاسع عشر، وفيما يتصل بصفة الميلودرامي Mélodramatique، فتدل على طابع وصيغة جمالية تقوم على المبالغة، والتشويق الانفعالي، تطبع المسرح والفنون، والآداب، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 496.

[1]- الأرديس نيكول: مرجع سابق، ص 19 وما بعدها.

صيغته الأرسطية يتوسل بمواضيع محافظة وتقاليد جمالية ثابتة، تصبو إلى تكريس الوضع القائم وتغريب الطبقة المقهورة عن همومها الحقيقية، فنتاجات المسرح البرجوازي تعمل –إذا ما عرضت حياة الناس– على إخفاء التناقضات التي تشق المجتمع، وتوهم بانسجام مكوناته، فتبدو حالة الناس والأشياء في هذه النتاجات بعيدة عن دائرة التغيير والتطور، وكان الطريق لإبداع مسرح ثوري يعني تقويض الشكل التقليدي لتثوير المتلقي ودفعه إلى التغيير...»[1]، فقد بيّن (بريشت) قصور تلك الأطر المسرحية الضيقة التي سيّج بها (أرسطو) التفكير البشري، ومن ثمة سعى إلى تغيير العديد من الأمور « لقد تأمل بريخت في المسرح التقليدي فألفاه غير صالح بتاتاً لعصرنا الحديث، عصر التطور الرهيب للعلم الذي يتطلب مواكبة جماليات تختلف عن الجماليات العتيقة، كما اقتنع بفكرة "التغيير"، التي أخذها عن الماركسية وأراد أن يجعل المسرح في خدمتها، إلا أنه وجد أن مفهوم المسرح الأرسطي أو البرجوازي بوسائله المستهلكة لن يستطيع أن يحقق غرضه الذي وقف حياته عليه »[2]، وكأي أمر طبيعي لم يتأتَ له ذلك إلا بعدما دفعته مجموعة من العوامل، إذ ساهمت الكثير منها في بلورة موقفه وتشكيل معالم فكره.

هذا الموقف التي تعزز بطرح نظريته نظرية "المسرح الملحمي[(*)]" "Le Théâtre épique"، والتي في ظلها تبنى مفاهيم مغايرة انبنت على تصورات مسرحية مختلفة، جسدتها اصطلاحات كثيرة، كالتغريب أو الإبعاد "Distanciation"، هذه التقنية التي ترجع –حسب الدراسات– إلى الشكلاني الروسي (شكلوفسكي chklovski)، والتي يراد بها «إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى

[1]– جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ط01، 2012، ص08.

[2]– الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: حسام الخطيب، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1983، ص 39.

(*): **المسرح الملحمي Théâtre épique**: الملحمة: نوع من أنواع التعبير الأدبي يمتد امتدادا موغلا في المكان والزمان، يصور الآلهة والأبطال بلغة شاعرية، وجدت الملحمة عند كل الشعوب، إذ كانت أقدم الأشكال استخداما لديها، ينظر: عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي للنشر سي آي سي، المملكة المتحدة، (د، ط)، (د،ت)، ص 05 .

والمسرح الملحمي وإن ارتبط بـ(بريشت) جذوره ضاربة في القدم، ممتدة في تاريخ المسرح إذ يرجع إلى مختلف الشعوب، فهو قديم قدم المسرح الغربي نفسه، وجدت بعض عناصره أيضا في المسرح الشرقي والمسرح الصيني، بل حتى في الظواهر المسرحية الشعبية، أي الأدب الشعبي، كما ظهر مع الكثير من الكتاب في المسرح الشعري والمسرح الحي والمسرح التسجيلي واللامعقول ...، ينظر: (م، ن)، صص 05، 06.

وقد صاغه (بريشت) نظرية متكاملة بغية معالجة العملية المسرحية برمتها، وبكافة أبعادها، (النص، الإعداد، العرض، الديكور، الموسيقى...)، بعدما رفض المسرح الذي كان سائدا آنذاك والذي أطلق عليه مسرح الأرسطاطالي بما فيه المسرح الرومانسي والتعبيري والطبيعي، وقد استمد بريشت هذا المفهوم من (أروين بيسكاتور E.Piscator) (1893-1966)، الذي أجرى تعديلات على وظيفة المسرح، إذ أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحمية مست الشكل والمضمون، دون أن ننسى تأثيرات المسرح الملحمي الألماني، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 456.

الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال»[1].

وقد استند إليها (بريشت) في مسرحه بغية بث نفس جديد في تلك الأشياء التي ألفها المتلقي، تحذوه كذلك رغبة ملحة في تصعيد فاعلية الوعي، ومن هذا المنطلق التغريب كان عنده «ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يومياً دون أن يدري، فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيسترعي بذلك الانتباه ويستوجب الوعي والفحص والبحث، فيبعد المتلقي عن المتعة السلبية ويدفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يعرض أمامه»[2].

إلى جانب ذلك انتقد وبشدة الكثير من الممارسات والركائز المسرحية السابقة كمبدأ التطهير الذي نادى به أرسطو كثيراً، كونه يعمل على إثارة مجموعة من العواطف السلبية كعاطفة الحزن والشفقة، والخوف، الأمر الذي يجعل متلقيها من وجهة نظره يعيش متعة سلبية، يعيش في غيبوبة، بالتالي يصبح مخذرا متوترا جامدا مرهقا ومستسلما، وكل ذلك برأيه عامل رئيسي لتتغيب فاعليته ويطمس دوره إزاء واقعه[3].

من هنا ألقى الضوء على تلك التناقضات واقترح الفضاء الديالكتيكي « ثمّن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير الاجتماعي والسياسي، وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير، إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية »[4]، وهي السياقات التي ولّدت المسرح التعليمي فكان «المسرح إذن عند بريخت أداة للتعليم، ومعظم مسرحياته التي تبلورت فيها نظريته مسرحيات تعليمية صرفة، تقوم بالتوعية ... »[5] .

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 139.

[2]– جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، ص 28.

[3]– ينظر: الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص 39وما بعدها، أيضا أحيل المتلقي هنا إلى كتب برتولد بريخت للرصد بتوسع.

[4]– إسماعيل بن صفية: «أثر بريخت في تشكل الخطاب النقدي المسرحي العربي»، مجلة الخطاب، العدد 09 جوان 2011، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، ص 165.

[5]–برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، تر وتق: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر، ط01، 2000، ص 17.

كما طالت نظريته كذلك الشكل الدرامي، فالمضمون الجديد الذي نادى به تجاوز الشكل النمطي التقليدي، وبالتالي خلخل الإطار القديم المتعلق بالوحدات وبالتسلسل وما يقتضيه، ومست باقي استبدالاته الكثير من الأمور الأخرى؛ فمنها نادى بتكسير الجدار الرابع؛ حتى لا يتم الاندماج الذي يقع عادة بين الشخصيات والأدوار التي تقوم بها، واعتمد على التاريخية وعلى عنصر القاص، أو السارد أو الراوي وعلى الحوار، وعلى كسر الإيهام أي التباعد الذي يكفل مسافة بين الجمهور والخشبة،...، كما طرح طروحات تتعلق بعمل الممثلين، ودور المشاهدين / الجمهور أثناء العروض، هذه الأخيرة التي كثيرا ما ارتضى لها لعبة المسرح داخل المسرح... وغيرها من الأشياء، ساعياً بذلك إلى تثبيت موقفه النقدي، كما اقترح عناصر في الديكور ومتضمناته، من موسيقى، وإضاءة، وإعداد...، وأعطى للشخصيات صورة أخرى تبتعد عن الصورة المعتادة،...وما إلى ذلك [1].

وتشير الكثير من الدراسات إلى أن مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية " كانت أكثر أعماله تمثيلاً لتقويضاته(*).

وهي تقريباً أهم اللبنات الأساسية التي انبنت عليها النظرية الملحمية، وقد كان لها بالغ التأثير في الأوساط الغربية والعربية، حيث تردد صدى أفكاره في دراسات كثيرة « واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أنشتاين ، فقد كان يردد متباهياً: أنا أنشتاين الشكل المسرحي الجديد »[2].

ولم يعني ذلك عنده – حسب رأيه وما نقل عنه– حصر الأفكار والاختيارات في نطاق ضيق، فدعوته كانت مفتوحة على التجدد المستمر ومما روي عنه، أنه كان يردد «أنا لا أهدف أن تدوم

[1]– ينظر: الرشيد بوشعير: مرجع سابق (حوى رصدا مطولا ومفصلا لنظرية بريشت)، ص 39 وما بعدها، و: عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة،محاكاة/الناي/الشركة الجزائرية السورية للنشر، سوريا/الجزائر، ط01، 2013، ص 31، و: إسماعيل بن صفية: «أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي»، (بث الكثير من مقاييس المسرح الملحمي مع تلك النماذج التي اختارها، ص 165 وما بعدها) و: جازية فرقاني: مرجع سابق، (من التمهيد ص 16وما بعده)، ومؤلفاته شخصيا، (كل هذه الأفكار خلاصة من هذه الدراسات والأبحاث).

(*): وردت إشارات وتفصيلات عن المسرحية في كتاب: عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، ص 40 وما بعدها.

[2]–إسماعيل بن صفية: مرجع سابق، ص 164.

أفكاري فحسب،... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»[1] .

وخروج (بريشت) عن السياج الدوغمائي الأرسطي يقودنا إلى الحديث عن تجارب مسرحية أخرى متنوعة ظهرت قبله أو بعده انسلخت بدورها عن المخيال المعرفي المسرحي الغربي الذي كان يتداول؛ إذ استطاعت هذه المجهودات أن تختار مناحي تجريبية، من خلالها اتجهت صوب العرض، والإخراج، والتمثيل، والتلقي... وإلى كل ما يضمن تجاوز النظرة الكلاسيكية.

ففي إطار العلاقة بين النص والعرض، قدمت (**آن أوبرسفيلد**) في كتابها "قراءة المسرح" تصورات تحدد طبيعة العلاقة بينهما، وتكشف عن الخصائص المميزة لكليهما محاولة بذلك تقديم ما يتعلق بهما في العملية المسرحية[2].

والاهتمام بالعروض ظهر أكثر مع قطب مهم في المنظومة المسرحية ألا وهو المخرج، مادام الإخراج «عملية فنية إجرائية تطورت عبر الامتداد التاريخي للمسرح من مجرد نسق متكامل من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق، وهذا الانتقال قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتلك التغيرات والتحولات المجتمعية والفكرية والفنية...»[3].

إذ اتخذ الكثير من المخرجين مواقف متباينة من سلطة النص، وإن تبلورت سينوغرافيا المخرج زيادة على (بريشت) مع (غوردن كريج G.Craig) (1872-1966) الذي كان رائداً للثورة على الواقعية، فقد نادى بتغيرات مهد بها لظهور نظريات مختلفة، وصب جل اهتمامه على المسرح الصامت، كما برزت محاولات (أدولف أبيا Adolphe Appia) (1862-1928)، الذي أعاد النظر في مكان العروض ومن ثمة طالب بأبنية جديدة تحتضن الأعمال المشتغل عليها، وموقفه من النص وكُتّابه، كان كسابقيه؛ إذ وصفهم بكتّاب الكلمات، لأنهم لم يهتموا بالحركة المسرحية

[1]- إسماعيل بن صفية: مرجع سابق، ص 165.

[2]- Voir: Anne Ubersfeld: Lire le théâtre, Ediction Sociales, Paris 1982, (Partie texte et présentation).

[3]- محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006، ص 27.

وبالعروض، بقدر اهتمامهم بالنص، هذا التوجه الذي سيطر عليهم كلياً، ومن ثمة فرضوه على جل العاملين في المسرح، ودعوا إلى التقيد التام به [1].

هذا وأثمرت جهود (مايرهولد Meyerhold) (1874-1940) بقسط من الاهتمام بالعرض أيضاً، فقد ألغى حصانة المؤلف، وأعطى الدور للممثل، ومما تم تداوله أنه تنبأ بنهاية الآداب المسرحية، كما ظهر اتجاه الاهتمام بالممثل مع المخرج المسرحي الروسي (قسطنطين ستانسلافسكيConstantin Stanislavski) (1863-1938) [2].

أيضا قدم (أنطونان آرتو A.Artaud) (1896-1948) بدورهمقترحاً فكرياً مسرحياً آخر أعاد من خلاله ترتيب أركان وعناصر العملية المسرحية التي كانت تعطي الصدارة والسلطة للنص ولمؤلفه، كون الجانب الأدبي من المسرح عنده كان قاصراً لا يؤسس مسرحاً، والتأسيس الفعلي عنده كان يبُنى على التواصل وعلى عناصر فاعلة أكثرها أهمية الإخراج، والممثل، وتصوره مس العديد من المسائل المسرحية الأخرى أيضاً، ولم تبن وجهة نظره هذه إلا بعدما تشرب من العديد من الأنواع المسرحية وخبر توجهات مختلفة لكتاب مسرحيين، وقد عرف مسرحه بمسرح القسوة [3].

وإلى جانب ذلك نشير إلى ما دعا إليه أيضا (جيرزي غروتوفسكي J.Grotovski) (1933-1999)، الذي ركز بدوره على العرض، وعلى الممثل وعلى العلاقة التي تجمعه بمتلقيه،

[1]- محمّد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ص 272.

[2]- ينظر: (م، ن)، ص 273، و: عقا امهاوش: مرجع سابق، صص 28، 29.

[3]- **مسرح القسوة Théâtre de La cruauté**: صاغه أنطوان آرتو في كتابه " المسرح وقريته" 1938، وفي بيانات ومحاضرات كتبها وألقاها ما بين 1931 و 1933، طرح هذا المفهوم لإعادة موازين المسرح الغربي، والذي وصل حسب رأيه إلى طريق مسدود، عندما ابتعد عن بعض المظاهر كالاحتفالية، ومن ذلك رفض الكثير من الأمور؛ كمبدأ المحاكاة، وطالب بمشاركة الممثلين للجمهور والمتفرجين، مستوحيا ذلك من الطقوس المسرحية اليونانية القديمة، ومن المسرح الشرقي التقليدي، ومن مسارح قديمة أخرى، وقد استند في آرائه إلى الحركة السريالية، والمسرح الرمزي، والمسرح اللامعقول، وأفكاره في ذلك تقريبا تكاد تتفق مع ما جاء به نيتشه F.Nietzsche (1873-1966)، وغرودون كريج، وآدولف آبيا، فقد اشتركت جميعها في نسف قدسية النصوص، أما ما ارتبط بمعالم مسرحه ووظيفته فيحدده في مجموعة من النقاط هي: (النص، الممثل، الزمن، العرض المسرحي...)، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 446 وما بعدها، أحيل المتلقي أيضا إلى كتاب أنتونان آرتو: المسرح وقريته، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1983 (لمن رغب في الإطلاع أكثر).

في توجه استغنى فيه عن معظم عناصر العرض كالماكياج، والأزياء والمناظر، والإضاءة وغيرها من المؤثرات، وقد عرف مسرحه بمسرح الفقير[1].

وعلى هذا الأساس حملت معظم هذه الرؤى والتصورات ما من شأنه أن يغير المنظومة المسرحية الغربية التي رزحت تحت ظل الكلمة واعتبرت باقي العناصر بما فيها الإخراج انعكاساً لها، ما أدى إلى ظهور اتجاهات تولي أهمية لها، فمن خلال الاهتمام بالممثل والمخرج ، وجدلية النص والعرض برز عنصر آخر لا يقل وجوده أهمية عن باقي العناصر الأخرى في العملية المسرحية ألا وهو المتلقي، مستقبل تلك الأعمال الإبداعية التي لا تقوم لها قائمة من دونه، والدعوات السابقة كانت تحمل في طياتها إشارات إليه حتى تلك التي تعود إلى (أرسطو) بتعبير الناقد (مُحَمَّد فراح).

وبتلك الإشارات تقريباً تردد صدى تلك الدعوة مع جل النظريات التي ظهرت من بعده، فالمتلقي أو مستقطب العمل المسرحي كان « عنصراً أساسياً وضرورياً في بناء أي فعل مسرحي. كما أن غياب هذا العنصر يفقد المسرح كل تمظهراته الفنية والإنتاجية فعلى الامتداد التاريخي الطويل للظاهرة المسرحية الغربية تعددت وتباينت الرؤى والتصورات تجاه المتلقي، لكنها مع ذلك كانت تجمع على أهميته وعلى محوريته في الأعمال المسرحية »[2]، من بين الدراسات التي نادت به: (باتريس بافي)، (آن أوبرسفيلد)...وغيرهما.

---

[1]- **المسرح الفقير Théâtre Pauvre**: تعبير استخدمه البولوني جيرزي غروتوفسكي، ليصف من خلاله عمله القائم على وظيفة الممثل، وقد صاغ أفكاره في كتابه "المسرح الفقير" 1968، انطلق من رفضه للمسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة، لذا أراد تقديم بدائل ونظرا لعدم مقدرته على ابتداع تقنيات خاصة به، اعتمد على بعض التقنيات المستخدمة في العروض السينمائية، من ثمة قام بحذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح كـ: النص، والديكور، والإضاءة، والموسيقى، والأزياء، والمكياج، وأبقى على عنصرين وجودهما من وجهة نظره، كان كافيا و ضروريا، بل رأى أن العملية المسرحية يكفيها تواجد هاذين الطرفين، ألا وهما الممثل والمتفرج، ثم افترض الاقتصاد في مسرحه واقترح الاكتفاء بممثل واحد وبمتفرج واحد، حتى يوجد ويتكون مسرح، لأن الأساس الذي يعنيه هو العلاقة والتواصل الروحي الذي ينشأ بينهما، لهذا أكد على الطابع الاحتفالي في العرض، وعلى الشحنة العاطفية التي يهدف هذا العرض لإيصالها، حتى يضمن خلق مسرح حيوي بينهما كثنائي مترابط، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق ص 443 وما بعدها، و: مُحَمَّد الكغاط: مرجع سابق، ص 274، و:جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير: تر وتق: سمير سرحان، هلا للنشر، ط01، 1999 (لمن رغب في الإطلاع والاستزادة)، و بالنسبة لمنحى (آرتو) و(غروتوفسكي) فقد استقينا معلوماتهما من كتاب: مُحَمَّد الكغاط: مرجع سابق، ص 273 وما بعدها، ومن عقا امهاوش: مرجع سابق، ص-ص-ص 29-63- 87 .

[2]- مُحَمَّد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ص 55.

والمتأمل في مسار المسرح الغربي يدرك بأنه عرف عبر حقب زمنية العديد من النظريات المسرحية، التي أعادت في كل مرة ترتيب أولوياتها حسب طبيعة التوجه، فإضافة إلى ما سبق هناك العديد من التوجهات المسرحية السابقة أو اللاحقة، هي بدورها ابتعدت عن سلطة الكلمة والانكباب عليها كالدراماتورجية البديلة، ومسرح الصورة، وكبعض الأنواع المسرحية الأخرى التي نذكر منها المسارح الحرة كمسرح المقهى، ومسرح الشارع ... إلى غير ذلك .

نافلة القول إن المجهودات النقدية اليونانية شكلت مرحلة الإرهاصات الأولى في تبلور النقد المسرحي «إن الرجوع إلى المنابع الأولى للنقد الأوربي يوفر للقارئ منظوراً تاريخياً يساعده على فهم تطور هذا النقد خلال فترة تناهز الألفي عام، ويمكنه في الوقت نفسه من التعرف على فهم للكون والحياة والإنسان جعل مجموعة قليلة من الناس قوة فاعلة اندفعت إلى الأمام مزودة بطاقة فكرية إبداعية قُدّر لها أن تحدث تغيرات كبيرة في مسيرة الحضارة الغربية، لقد امتازت حضارة اليونان القدماء في القرن الرابع قبل الميلاد باتساع في الأفق ومقدرة فائقة على التحليل والاستنباط والمحاورة المنطقية نَدُر أن شهد العالم مثيلاً لها على مدى تاريخه، وقد مكنّت هذه المنهجية اليونانيين من أن يطلعوا على العالم بالفلسفة، والديمقراطية والعلم النظري والتطبيقي، أما في مجال الأدب فقد كانت إضافاتهم الرئيسية تتمثل في شعر الملاحم والمسرحية...»[1](*).

وتلتها إسهامات الرومانيين، فقد قدم (هوراس) ما من شأنه أن يعد إضافة مهمة في مسيرة النقد المسرحي الغربي، – وإن كانت هناك بعض التحفظات على ما أدلى به، فمما تم تداوله أنه أعاد اجترار أفكار (أرسطو) –وهذا طابع غلف تقريباً جل إنجازات ومساهمات مثقفي الرومان.

[1]– عيد الدحيّات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، الأردن، ط01، 2007، (من المقدمة)، ص 13.

(*): وعلى ما ذهب إليه هذا الرأي وقفنا على ما يفنده، لاسيما ما ارتبط بقضية المسرح، فقد تم تأكيد أن النقد اليوناني بدوره لم يكن صاحب أسطورة الأصل؛ لذا تم تفكيك مركزيته بناء على مسوغات أثبتت أن هناك من سبقه في مسألة أصول المسرح، ثم له واستناداً إلى هذه الأبحاث والدراسات هناك ما يثبت أن المسرح الغربي تأثر بمختلف الثقافات والحضارات خاصة الشرقية والهندية منها، وعليه تم زعزعة سيادته المزعومة... في الواقع ينفتح هذا الموضوع على الكثير من الحيثيات.. وهذا ما وقفنا عليه في أطروحة الباحث (عادل القريب) الموسومة بـ"تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجاً"، والتي أحيل المتلقي للإطلاع عليها في الفصل الثاني.

ويرجع أغلب الدارسين ذلك إلى الكثير من الأمور التي كانت تعايشها الحضارة الرومانية، لذا لم يشمل الأمر النقد المسرحي فقط بل جل الآداب والعلوم والمعارف « ومن الأمور اللافتة للنظر في هذا السياق تواضع إنجازات الحضارة الرومانية في مجال الأدب، والعلوم، والفكر بشكل عام إذا ما قورنت مع الحضارة اليونانية، ومن أسباب ذلك أن الطبقة الحاكمة في عصر الإمبراطورية الرومانية لم تعط العلم والأدب الاهتمام الكافي، وقد ذهب الأمر ببعض الحكام إلى اعتبار العلم والبحث أخطاراً تهدد حياة الناس وأرزاقهم لأنها تفقدهم حرفهم وأعمالهم...»[1].

وما ارتبط بالنقد المسرحي في العصور الوسطى كان معظمه يصب في حركة ارتدادية إلى الماضي حيث رجع مثقفوه ونقاده إلى ما خلفه الرومان وهذا راجع إلى العديد من الأسباب التي فرضتها طبيعة العصر، ومما سبق أشرنا إلى ما لاقاه الفن المسرحي في حد ذاته؛ إذ شهد أول الأمر هجوماً عنيفاً وعدم تقبل، ثم تغيرت المجريات وتم تقريبه والاهتمام به .

هذا وشهد عصر النهضة وما بعده تحولات كبيرة وسريعة، قلبت الكثير من الموازيين، حيث تمردت العديد من النظريات المسرحية على المرجعيات الثابتة المطلقة، والأعراف السائدة والدوغمائيات المتحجرة التي استنتها النظرية الأرسطية، فقدمت بدائل تثويرية أسهمت في طرح أساليب جديدة لبت تطلعاتها، فاختلفت على إثرها كفة الاهتمام من النص إلى العرض، ومنه إلى الممثل و المخرج والإخراج، وإلى المتلقي والجمهور...إلخ.

مع هذه الجولة النقدية المسرحية الغربية ينتابنا الآن فضول كبير لمعرفة مجريات نقدية مسرحية أخرى احتضنتها الثقافة العربية، فيا ترى كيف كان مسار النقد المسرحي العربي وملامحه ؟

[1]– عيد الدحيّات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، صص 15 ، 16.

النقد المسرحي في منحاه العربي:

- المسرح والبيئة العربية
- بدايات النقد المسرحي العربي
- الخطاب المسرحي العربي ومحاولات إثبات الهوية المسرحية العربية
- مستويات البحث عن مسرح عربي أصيل

3-1- المسرح والبيئة العربية:

إن النظرة المتأنية في مسار النقد المسرحي العربي، تجعلنا بطريقة ممنهجة نباغت موضوعه؛ أي المسرح العربي، وذلك لأنه من المفارقات التي لا يمكن أن تستساغ ورود أمر القفز على هذه الخطوة خاصة وأن هذا متعلق بشدة بذاك، وفي هذا المضمار وكما أكدت أكوام المصادر والمراجع ترسخت فكرة أن بدايات ظهور المسرح في البيئة العربية كان في منتصف القرن التاسع عشر على يد (مارون النقاش) (1817-1855) سنة 1847 « وأول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو مارون النقاش الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة 1841 (...)، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية "البخيل" المعربة عن «موليير» ، وذلك في أواخر سنة 1847، ثم قدم روايته الثانية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) في سنة 1849»[1].

ومنه وبناءً على ما وقفنا عليه في ثلة من الدراسات؛ فالفن المسرحي بمفهومه وتقنياته الغربية، لم يوجد في الوطن العربي إلا في العصر الحديث، ومع شخصيات استملحها هذا الفن، إذ أُخذت بسحره أثناء إقامتها ومكوثها هناك أو عند زياراتها المتكررة لدول أوربية كثيرة، فبإضافة إلى (مارون النقاش) الذي نص عليه المقتبس القبلي ظهرت إسهامات أخرى جسدتها مجهودات (أبو خليل القباني) (1833-1903) الذي كان له أكبر الفضل إلى جانبه في إرساء دعائم هذا الفن، وفي تعميمه على الأصقاع العربية، أيضاً (سليم النقاش) (ت.1301هـ-1884م)، و(يعقوب صنوع) (1839-1912) -وإن تضاربت الأقوال صوب منحاه، بعدما طُرحت أدلة شككت في مساره المسرحي-، أيضاً (جورج الأبيض) (1880-1959)، و(نجيب حداد) (1867-1899)..وغيرهم، فقد سعوا جميعاً بمجهوداتهم إلى استنبات هذا الفن في التربة العربية بعدما اقتربوا منه، ووجدوا فيه حاجيات كثيرة تفتقدها ذواتهم، وتحتاجها بيئتهم العربية.

ولم يكن في الحقيقة أمر تعالقهم مع الحضارة الغربية واستجلابهم للمظاهر الحضارية، إلا أحد أهم العوامل التي أدت إلى ولادة المسرح، إلى جانب ظروف أخرى هيأت الأرضية لتعاطيه أكثر،

[1]- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص 17.

كتفكك الدولة العثمانية، واستئثار الفئات البرجوازية بزمام الأمور بعدما عملت من جهتها على بلورت وإدخال مفاهيم جديدة للدولة وللمجتمع وللثقافة... [1].

وبتظافر هذه الظروف وغيرها، زُرعت بذرة المسرح، في الأوساط العربية – وإن كان الحديث عن بداياته ذو شجون– ؛ فقد أحدث الموضوع نقاشاً بموجبه انقسم الباحثون إلى قسمين؛ بالتالي منهم من رأى أن الفن المسرحي ليس بالأمر الغريب على البيئة العربية، وما أكد ذلك حسبهم وجود مظاهر مسرحية مختلفة، والتي تتوزع على أشكال وطقوس وعادات وتقاليد عرفها العرب عبر تاريخهم الطويل، وهو إجماع على ما فيه من أسس منطقية يجعلنا نسترجع ما أدلى به النقاد سابقاً وأثاروه، بالتالي نطرح بصيغة منهجية شكوك تصب في التساؤلات الآتية:

– إذا كان المسرح عربي الأصل وله جذور ضاربة في القدم، فلماذا اتسمت بداياته بتلك الصفات؟ لماذا سعى رواده إلى إثباته؟

– ثم لماذا خصصت له مساحات واسعة للنقاش، لماذا تراكمت الجدالات والإثباتات والحجج، أكان الوضع سيكون على هذه الحال لو كان الأمر ممارساً من قبل؟ ثم لماذا وقعت هذه الجلبة بين الدارسين العرب؟

في المقابل ذلك نجد من نفى وجوده بناء على مسوغات عقلية يرجع بعضها إلى طبيعة العقلية العربية، والبعض الآخر لظروف وملابسات متنوعة نجملها فيما يلي [2] (*):

[1] – ينظر:فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ط01، 1999، ص21.

[2] – ينظر: خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ–تنظير–تحليل)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،1997، ص 06.

(*):يمكن الرجوع للتفصيل أكثر إلى الكتب الآتية:

– محمّد عزيزة: الإسلام والمسرح، و:علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب (تضمن حديثا مطولا عن الظواهر المسرحية المختلفة)، وأيضا: محمّد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، و: تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، و: إبراهيم عوض، دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة (د، ط)، 2000، ص 07، و: محمّد سراج الدين: «فن المسرحية وسعته في الأدب العربي»، دراسات، مج3، ديسمبر 2006، الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، ص 24، و:حورية محمّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في "سورية ومصر"، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 10 وما بعدها... إلخ.

– الفن المسرحي يتطلب الاستقرار، في حين حياة البداوة لم تعرف ذلك، فقد كان العرب يعيشون حياة قبلية وبالتالي كانوا كثيري الرحل والترحال منذ العصر الجاهلي، ولعل ذلك ما لم يسمح بوجود متفرج قار ذو شخصية متميزة.

– تعارض مبادئ المسرح مع الدين الإسلامي.
– عدم مشاركة المرأة في المسرح وهو فن ينادي بذلك.
– غياب الصراعات الأربعة[1] في المجتمع العربي، والمسرح فن قوامه الصراع.

– عدم التعمق في الحضارة الإغريقية، وفي كتاب فن الشعر لـ(أرسطو) إذ كان مرور العرب على المسرح والمسرحية مروراً عابراً على عكس أمور أخرى كالفلسفة التي اغترفوا منها كثيراً.

– الأمة العربية كانت أكثر واقعية، لذا لم يتبادر لهم التمثيل وهم يميلون إلى التغني.

– لم تكن هناك جهة ثقافية اتصلوا بها وقد بلغت عندهم المسرحية مرحلة من التطور.

–كان الشعر عند العرب يمثل النموذج الأكمل، أو قمة الهرم لذا لم ينظروا إلى شيء غيره على أساس أنه أمر يحتذى به.

وإلى غيرها من الأسباب ذهب الدارسون بغية تأكيد رؤاهم وحتى يفندوا ما عداهم من الأقوال، غير أنه ومهما قيل... يبقى الموضوع محل نزاع بين أطراف يرى كل منهم أنه على صواب، لذا ما يمكن قوله هو أن الثابت في القضية أن العرب لم يعرفوا المسرح بطريقة دقيقة بقدر ما عرفوه كظواهر جمعها اصطلاح الأشكال الماقبل المسرحية، بالتالي البلوغ العربي للصورة المسرحية المكتملة والمؤسسة، لم يتأت لهم إلا بعد مدة.

[1] – **الصراعات الأربعة هي:**

* **الصراع العمودي:** ينجم عن صراع الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة).
* **الصراع الأفقي:** ينجم عن تمرد الفرد ضد قوانين المجتمع .
* **الصراع الديناميكي:** ينجم عن رفض الإنسان لمصيره المقرر سلفاً .
* **الصراع الداخلي:** ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتينن ينظر: خليل موسى: مرجع سابق، صص 06، 07.

ولعل ما يقف إقراراً لذلك، وحسب ما ذهب إليه الناقد (فرحان بلبل) أن الوضع الجديد الذي لم يكن لهم عهد به آنذاك، أدى إلى انقسام المجتمع حوله إلى قسمين؛ قسم رأى فيه واجهة للمثاقفة ومهداً للحضارة، وجسراً للنهضة الجديدة، وقسم لم يستسغه و لم يرحب به، لأنه في نظره لا يتعدى أن يكون إلا باباً للفسوق والفجور، وهو الأمر الذي جعل رواده يتصدون لمهمة الدفاع عنه بأساليب شتى، ركزت على الترغيب فيه، وعلى وظيفته وبعده الأخلاقي، باعتبارها خاصية لها تأثيرها الإيجابي على كل الشعوب، وينقل الناقد قولاً يدلل به على هذا الوضع للـ(القباني) يقول فيه: «التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير، وباطنه مواعظ وعبر...»[1]، ودون أدنى شك يزيح هذا القول الستار عما قام به الرواد، حين عملوا على التعريف به، وتوطينه، ومما رُوي أن (مارون النقاش) كان يقول: « أعلم أن وجود هذا الفن في العالم هو قديم جداً حتى قال عنه بعض المؤرخين، إنه من زمن أبينا إبراهيم، وإن ظننا ذلك مبالغة، فلا نقدر أن نشك بما أجمعت عليه آراء المؤرخين بأنه من زمن الرومانيين وقبل مجيء سيدنا يسوع المسيح بأجيال كثيرة، وإنما في أوائل الأمر كانوا يشخصون الروايات بخلاف أسلوب، أي أنهم في وسط النهار كان يجتمع البعض ويركبون خيولهم ويمرون بالأزقة والشوارع بإشارات وحكايات وتقليدات بها مواعظ وإنذار حيث يقلدون مثلا السكر أو البخل وهلم جرا»[2].

فلما كانت الدروب شائكة أمامهم، لجأوا إلى خيارات يضمنون بها ما يكفل تعزيز مسارهم، ونعني بذلك مجهودات الاستنبات والتأصيل، ودليل ذلك حسب الناقد (مُحَمَّد المديوني) أن أعمالهم الثانية التي قدموها، كانت ذات مضامين تراثية، كما هو الحال مع (مارون النقاش)، في مسرحيتيه "أبو الحسن المغفل"، و"الحسود السليط"، ومع (القباني) و(خليل اليازجي) وغيرهم: «وحرص رائد المسرح العربي"مارون النقاش " (1817-1855)، في خطبته التي قدم بها مسرحيته «البخيل» (1847)، على تأكيد سعيه في عمله ذلك إلى الملائمة في اختياراته الجمالية بين أصول هذا الفن وأنواعه وبين «ميول قومه وعشيرته» وهذا كان كاف للتدليل على أن هاجس التأصيل نشأ بنشأة

[1]- فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 20، للتوسع في الغايات والمرامي الأخلاقية، ينظر أيضا: مقال فاطمة البرجكاني: «إشكالية الوظيفة المسرحية لدى المسرحيين الرواد في المشرق بلاد الشام وإيران وتركيا العثمانية».

[2]- فاطمة البرجكاني: «إشكالية الوظيفة المسرحية لدى المسرحيين الرواد في المشرق بلاد الشام وإيران وتركيا العثمانية»، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد التاسع-ربيع 1392ش/آذار 2013، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ص 122.

الرغبة في ممارسة هذا الفن، وإمعان النظر في مسرحيتيه اللاحقتين، ومسرحيات الرواد اللاحقين يبين تأكد هذا الهاجس بتأكد الحاجة إلى ممارسة هذا الفن...»[1].

والركون إلى التراث كان حسب الناقد (مُحَّد المديوني)تكنيكاً ذكياً وأيديولوجيا تجريبية اتبعها رواد المسرح العربي، للانسجام مع توجهم، ومع توجه الشخصية الوطنية القومية العربية التي تمثل لها المادة التراثية أمراً مستساغاً لارتباطها بالهوية، وذات الأمر ألفيناه يلوح في أراء الناقد (ميراث العيد) ونقاد آخرون –، وهذه بعض من ملامح بدايات المسرح العربي ومساره، فكيف كان حال نقده ؟

3-2- بدايات النقد المسرحي العربي:

حسب ما ألفينا... أي بناء على ما ورد في ثلة من المصادر والمراجع؛ لم تكن حالة النقد أفضل من حالة المسرح، فالنقد المسرحي العربي أيضاً كان يجهل أصول هذا الفن الوافد وقواعده، لذا ارتكز دوره في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في نقطة أساسية هي التعريف بفن التمثيل، وإثبات أهميته في حياة المجتمعات والشعوب[2].

بالتالي كما سار المسرح العربي على خطى الترجمة والاقتباس والتعريب، كانت أيضاً خطى النقد المسرحي العربي متثاقلة تحبوا بتؤدة ... .

في هذه المرحلة ساهمت بعض المنابر في محاولة نشر هذا الفن في الأوساط العربية، كالصحافة التي تنوعت فيها المادة المسرحية، بين الترغيب والتحبيب، و التشجيع، والإشهار، من ذلك ما نشرته، جريدة "الأهرام" مثلاً، إذ برزت بعض الإشارات الطفيفة النقدية في بعض المقالات المنشورة فيها، والتي كتبت عن العروض المسرحية، ما ميزها إجمالاً احتكامها إلى الذوق، وإلى النقد الارتجالي، إذ كانت آراء متفرقة في عمومها، مستمدة من مشاهدهم للعروض، لا من النقد ولا من فن المسرح،

[1]– مُحَّد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط01، 1993، صص 13، 14.

[2]– فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 48.

ويمكن إجمال صفات النقد المسرحي في تلك الفترة –أي من منتصف القرن التاسع عشر إلى غاية منتصف القرن العشرين–، فيما يلي[1]:

– نقد مضطرب في جل موازينه.

– يبتعد عن التخصيص، و تطبعه الأحكام الإجمالية، يقتصر على أجاد فلان في التمثيل، وقصّر علان في الإخراج.

– لا يساير الحركة المسرحية في كثير من المواقع متخلف عن مساراتها.

– يفتقد إلى المنحى العلمي الصارم.

– يجنح في معظمه إلى التأريخ لبعض الأعمال المسرحية.

وللتدليل على ذلك نورد بعض المقتطفات: منها ما جاء في جريدة "الأهرام" القاهرية التي كتبت عن عرض مسرحية "هارون الرشيد" التي قدمها في القاهرة (سليم النقاش): « لقد شخّص التياترو العربي في يوم السبت الماضي –23 كانون الأول 1876–رواية هارون الرشيد مراجعة، فأتت متقنة غاية الإتقان، ومحكمة من المشخصين عموما»[2].

وهو النمط ذاته الذي تكرر تقريباً في جرائد أخرى، فقد نُشر في الجريدة ذاتها بتاريخ 1884/06/26 الآتي:

«لم نسمع اليوم إلا الثناء العاطر على فريق الروايات العربية الذي يرأسه حضرة الفاضل الشيخ أبي خليل القباني؛ فقد مثل فريقه أمس رواية "عفة المحبين"، فأدهش الحضور بما أجراه، من بديع الحركات وحسن الإلقاء، فضلا عن فصاحة اللغة وحسن التركيب، فانشرحت الصدور أي انشراح، وانطلقت الألسن بالثناء على هذا الفريق وحضرة رئيسه، كما بدأت انطلقت بإبداء الملاحظة على فريقنا العربي، الذي لم يوال الحضور لسماع هذه الروايات الجميلة البديعة فيا أبناء هذه اللغة الشريفة، إليكم فنا ظهرت فوائده، وفريقا قام بحقوقه، يخدمكم بأجرة لا تذكر في جنب حسن العمل؛ فبالله إلا

[1]– ينظر: فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 53 وما قبلها.

[2]– (م، ن)، ص 51.

ما أقدمتم على الحضور للإفادة والمساعدة؛ فلستم ممن يقعدهم البذل الكثير عن المساعدة، فكيف لا تكون منكم والبذل يسير والفائدة بيّنة، وسيمثل الفريق مساء اليوم رواية من مواقع «عنترة»، وهي بديعة. فنرجو أن يغص المقام بالحضور ، فيروا ما يسرهم وما يشجعوا الممثلين على اطراد العمل بانشراح»[1] (*)،ففي هذا النموذج يركز التناول النقدي الصحفي على أسلوب الدعاية والإشهار كثيراً ، في لغة يسبل على تراكيبها العديد من الألفاظ والعبارات البراقة، في مجمله لا يمت للنقد بصلة ما يزال في أولى خطواته التي تعتمد في خطاباتها على حث وتحبيب الجماهير في الفن المسرحي للإقبال عليه، مبينة ما له من مزايا.

من ناحية أخرى ركزت الكثير من التعليقات الصحفية، الصادرة في بعض المجلات والصحف والجرائد على أدوار الممثلين ومقدرتهم على التمثيل والتشخيص من ذلك ما كتبه (سليم عنحوري) عن مسرحيات (اسكندر فرح) في مجلة "الشفاء" عام 1906: « فرأينا من براعة الممثلين وإجادتهم في حسن التحدي ما حدا بنا إلى الجزم بأن الفن قد انتقل عندنا من طور طفولته إلى دور الحداثة فالصبوة فالشباب بسرعة لم تكن في الحسبان »[2].

وعليه أكد الكثير من الباحثين عدم وجود نقد مسرحي في مراحل البدايات، والأمر سرى أيضاً كما أكد الناقد (حسن المنيعي) على النقد الذي ارتبط بالإطار الأكاديمي، فالكتب النقدية الأولى – حسبه كانت أيضاً في معظمها نقداً أدبياً لا نقداً مسرحياً، ككتاب "**الديوان في الأدب والنقد**"، **لـ(عباس محمود العقاد)** و**(إبراهيم المازني)**، سنة 1921، الذي حلل فيه مسرحية "قمبيز" لـ(أحمد شوقي)، وكتاب **"شوقي على المسرح" لـ(إدوارد حنين)**، سنة 1936، هذه الدراسات في رأيه اتجهت في أغلبها للاهتمام بالسياق التاريخي والاجتماعي للعمل المدروس، وإن حامت لاسيما

[1]– سيد علي إسماعيل: جهود القباني المسرحية في مصر، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 140.

(*): مر مصطلح المسرحية بمجموعة من التطورات، فقد أطلق عليه في البداية « اسم « الرواية »، ثم لتفريق بينه وبين الرواية السردية أضيفت لفظة «تشخيصية»، أو « تمثيلية »، فأصبح المصطلح من كلمتين «رواية تشخيصية »، أو «رواية تمثيلية »، بل إن رواد المسرح كالنقاش والقباني وسواهما أدركوا هذه القضية، فأضافوا عدّة صفات إلى العنوان، فقد أضاف أبو خليل القباني– مثلاً– إلى عنوانه رواية "هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب" عبارة "وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول"وفعل الرواد مثل هذا الفعل، ثمّ استُخدمت كلمة "تياترو" للدلالة على المسرحية والمسرح، ، وظّل يُطلق عليه " التياترو الكبير" ويُطلق المغاربة على خشبة المسرح "الركح" وهو الساحة »، ينظر: خليل موسى: مرجع سابق، صص 03، 04.

[2]– فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 51.

في عناوينها صوب النقد المسرحي فمضامينها كانت أدبية محضة، يقول: « نقد العشرينيات كان أحادي الجانب لا يتوفر على قواعد أو مناهج تخول له مقاربة العمل المسرحي »[1].

غير أن الموازيين ما لبثت على حالها فبعد الحرب العالمية الثانية، وفي فترة النصف الثاني من القرن العشرين شهدت الأوساط الثقافية تغيير جذري بسبب اتساع دائرة التواصل، فبفعل كثرة الاحتكاك والتهافت على الترجمة، تم نقل معظم التراث المسرحي الأجنبي، والتيارات المسرحية والمسرحيات الحديثة إلى العالم العربي، وقد ساهمت في ذلك مؤسسات رسمية ودور نشر في عدد من الأقطار العربية، أغلبها صدر في سلاسل مسرحية شهرية، كان نتيجة لذلك أن أصبحت الثقافة المسرحية ذائعة الانتشار، فتلقفتها المجلات والصحف والجرائد، كمجلة "**الحياة الثقافية**" و"**المعرفة السورية**"، **ومجلة "المسرح**" في مصر والعراق، ومجلة "**الموقف الأدبي**"، كما تم نقل كتب النقد المسرحي الأجنبي وجل الأبحاث النقدية المسرحية المنشورة، وعلى هدى ذلك أصبح المثقف العربي على دراية بكل ما يتعلق بالمسرح وأصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية إلى الاتجاهات المعاصرة، وفي مثل هذا الجو تعزز دور الإخراج والتمثيل فكلاهما أيضاً نهلا من المعين نفسه[2].

وهو المعين الذي كان له أيضاً انعكاساته، إذ أحدث نوعاً من المفارقة، بين أقطار عربية عديدة، بل وبين أطراف المنظومة الإبداعية المسرحية نفسها، فبحكم تلقفها لزخم وتراث عريق ممتد، كان من البديهي أن يكون حاملاً لسمات ولميزات خاصة بالأصول التي نبع منها، ولعل هذا ما كان له تبعاته، فقد انعكس بالضرورة على المسرح العربي، فجعل مساره متباين من قطر إلى آخر، ففي سوريا مثلاً كان التأثير المسرحي نابعاً عن أشتات مختلفة من المسرح الأجنبي ومع ذلك فالكتاب السوريون خاطبوا جمهوراً واحداً في فترة أوائل الستينيات، وعالجوا قضايا مستعينين في ذلك بما كان ذائعاً في واقعهم، وقد تمسكوا في أساليبهم باللغة الفصحى، على عكس الكتاب المسرحيين المصريين الذين اعتمدوا على اللغة العامية في بنائهم الدرامي، وكذلك الأمر بالنسبة للكتاب المسرحيين المغاربة، فقد نهجوا نهجاً مغايراً في مقتضاه تم اتخاذ العامية والفصحى كأسلوب للكتابة، وهذا التأثير كان له

[1]- حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 13، طنجة، المغرب، ط01، 2011، ص 31.

[2]- ينظر فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 56 وما بعدها.

دور على المخرج وعلى الناقد المسرحي العربي أيضاً، ويمكن تحديد أهم صفاته في تلك الفترة فيما يلي[1]:

-كان يغوص في لجة عوالم لم يكن له دور فيها كغيره من النقاد الأجانب الذين جمعتهم نفس العتبة المعرفية مع كتاب المسرح الأجنبي، لذا لم يستطع الاهتداء لمنهج نقدي يقيس به النصوص المسرحية التي تعلمت أصول الكتابة الأجنبية ثم تفلتت منها.

- عايش حالة من التخبط بين مناهج ومذاهب و أصول درامية عديدة.
- ظل أسير الكتب النقدية النظرية، وابتعد عن ميدان الاشتغال الفعلي لكتاب المسرح.
- عجز عن استخلاص قواعد فنية تمكنه من دراسة الدراما في مختلف الأقطار العربية، كسوريا، ومصر، والجزائر، وتونس، والمغرب، وغيرهم من الدول العربية، فكثيراً ما حاول حصر الكتاب المسرحيين في بوتقة منهجية ونسى أنهم هم بدورهم ينفلتون من هذه الأطر، ما أدى لخلق هوة سحيقة بينهما، بل وبينه وبين الممثلين والمخرجين أيضاً.
- فيما يخص النصوص والعروض انزاح الناقد عن منحاه المنهجي الذي يصب في جوهر العملية الإبداعية.

ما ميز هذه المرحلة أن النقد لم يقتصر على مجهودات النقاد المثقفين فقط، إذ ساعدت الصحافة على انتشاره بصورة واسعة، بعدما فتحت الأبواب للمتخصصين وغير المتخصصين، ولنقاد الأدب الذين يمتلكون ناصية النقد، بل وحتى النقاد غير المتمكنين، وللمحررين الصحفيين المهتمين بالدراسات النقدية المسرحية وغير المهتمين[2].

انطلاقاً من الأساس السابق بدا أن النقد المسرحي العربي مضطرب بعدما ارتدا في فترة منتصف القرن العشرين إلى مراحله الأولى، أيام غياب الثقافة المسرحية، وسلطان الذوق، هذا وإضافة

[1]- ينظر: فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 63، وما بعدها.
[2]- ينظر: (م، ن)، ص 65 وما بعدها.

إلى الفئات التي تم ذكرها والتي كانت تمتهن الدراسات النقدية المسرحية مورس هذا النقد من قبل كُتاب المسرح أنفسهم، الذين ساهموا بإبداعاتهم المسرحية في التأسيس لاتجاه تنظيري...[1].

3-3- الخطاب المسرحي العربي ومحاولات إثبات الهوية المسرحية العربية:

دأبت معظم الدراسات والأبحاث وفي شتى المجالات والتخصصات على البحث عن سبل جديدة تقّوض بها الأسس التقليدية التي رفضت إحداث نقلة نوعية، بناء على مستحدثات تفرضها عوامل الزمن، خاصة عندما تصبح قوالب جامدة لا تعترف إلا بقناعاتها، وهي رغبة ظهرت – على غرار مجالات عديدة – مع التجارب المسرحية وباختلاف انتمائها، فمما سبق اتضحت القطيعة الغربية مع المسرح الأرسطي حيث أُفرزت تنويعات مسرحية مختلفة تحول على إثرها السياق المعرفي المسرحي الغربي وعرف إسهامات شتى، وهو المركب ذاته الذي اعتلته الكثير من الأسماء المسرحية العربية النقدية، بغية البحث عن قالب مسرحي عربي محلي بديل عن المسرح الغربي، فهل بالفعل طرحت البديل الذي يكفل الاستغناء التام عن المسرح الغربي بالتالي وصلت إلى ما يحقق مسعى المسرحيين العرب؟

– على ما ذا ركزت تلك البدائل؟ و كيف تبلور تحقيق هذه الخصوصية ؟ وما هي حمولاتها ؟

اهتم أغلب الدارسين العرب بقضية التنظير فقدموا طروحات مسرحية اتجهت صوب ما يمثل الخصوصية لديهم، هذه الخصوصية التي اختزلوها وبكل المقاييس في طريق واحد؛ هو اللجوء إلى التراث، والعودة إلى جذورهم، وقد جاء في لسان العرب «... **وأُصَل الشيء: صار ذا أصلٍ**...»[2]، وبهذا فالملفوظ يعني ركون الشيء إلى ما يبرر وجوده ويثبت كيانه، وعليه ربط العرب الظاهرة المسرحية بمكتسباتهم القبلية الموروثة.

[1]– ينظر: فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 65 وما بعدها.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مج 1، ج1، مادة «أصل»، ص 89.

أما المعنى الاصطلاحي للمفهوم فلا يكاد يخرج عن الإطار السابق، فالتأصيل هو « ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي، وتعبيرها عنه، وتكوينها ظاهرة تحمل سمات المجتمع العربي، وتمثل هويته في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي»[1].

وبالمثل كان الأمر مع التنظير العربي للمسرح، فقد دخل المسرح العربي منذ بداياته أفق البحث عن هويته العربية، الشيء الذي أدى حسب الناقد (حسن المنيعي) إلى بروز حركة تنظيرية لمسرح عربي تتأرجح بين الدعوة إلى القطيعة مع المسرح الغربي لتحقيق الخصوصية، و التمسك بفنياته مع تطعيمها بالتراث الثقافي الفرجوي[2].

وللتوضيح فالتنظير كما ذهبت الكثير من الأصداء النقدية، هو نوع من النقد، أو أحد أشكاله، أو هو مجال لممارسة الفعل النقدي أيضاً، يفترض هذا الحيز تقديم تصورات نقدية جديدة تمس عوالم المسرح، ومن تقديم الاجتهادات الجديدة نرصد قولاً للناقد (مصطفى رمضاني) يضبط فيه حدود التنظير وإن كان يردف معه أيضاً مفارقاته للنقد يقول فيه: « ومن المؤكد أن التنظير غير النقد، فإذا كان هذا النقد ملاحقة للإبداع في سياق خاص، فإن التنظير خلاف لذلك، لا يعتمد على إنتاج معين حتى يشرحه، كي يستخلص منه مكوناته الجمالية والمعرفية والأيديولوجية، وإنما يعتمد على رصد الظاهرة في شموليتها لتقديم رؤيا تخالف ما هو سائد، فهو تصور يعكس اجتهاداً جديداً يخص الظاهرة في إطارها العام، ومن خلاله تحدد الأدوات والإجراءات والأهداف العامة للعملية الإبداعية موضوع التنظير، غير أن هذا لا يعني أن التنظير يختلف عن النقد اختلافاً كلياً، وإنما الاختلاف الأساسي يكمن في طبيعة كل منهما، فالتنظير نوع من النقد الشامل، لأنه ينطلق من استقراء الظاهرة في كليتها لاقتراح تصور يمكن أن يكون بديلاً لما هو سائد من أنماط الإبداع، أما النقد فيعتمد على ملاحقة خاصة، إذ يدرس الإبداع أو الظاهرة في إطارها الخاص»[3].

ومن اقتراح البديل الذي يستدعي ملاحظات وأراء، ومفاهيم ومصطلحات جديدة، ومن المعالجة الكلية أيضاً، طُرحت أغلب الملاحظات النقدية المتعلقة بالتنظير.

[1]– حورية محمّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في «سورية ومصر»، ص 33.

[2]– حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، ص 73.

[3]– مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد التصور والانجاز، مطبعة تريفة، المغرب، ط01، 2007، صص 11، 12.

ومما تمخض عربياً نتيجة السياقات الفائتة، أن أصدر الكثير من المبدعين، والمسرحيين، و النقاد بيانات ودراسات وأوراق ومشاريع حملت في طياتها العديد من التأملات والتصورات التنظيرية بغية التأسيس لمسرح عربي أصيل، وغالباً ما انبنى التنظير المسرحي على تحديد ماهية المسرح، وذكر مقوماته، والإشارة إلى التبعية للغرب، ورصد القواعد والمبادئ والأصول النظرية سواء على المستوى الفكري، أو على المستوى الفني والجمالي، وتحديد الوظيفة والغرض من هذا التنظير[1].

وقد اندفعت كل تلك التجارب لتحقيق مآربها مدفوعة من منطلقات تجريبية مادام هذا الأخير «مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب يرتاد مناطق بكراً غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة، بهذا المعنى فالتجريب تجاوز مسبق وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره، لكل ما هو تابع، وتمزيق الستر الكاذبة والقفز على الحواجز في اتجاه التحقيق النادر لحرية لا توجد في واقع الحياة، إنه بمثابة إعلان لقطيعة مع الأشكال التقليدية، وبحثاً عن أنماط جديدة، ومن ثمة فالتجريب يتضمن نفساً حداثياً يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلماً به، إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة...» [2]، فلما كان التجريب بحث عما هو مغاير وغير مألوف بغية الوصول إلى تكنيك جديد فيما هو معمول به، تكّسر ما كان سائداً من اعتقادات مسرحية وتكونت فكرة قلب المعطيات، والرغبة في الحصول على بدائل لها، ومن هذه الانطلاقة أعيدت زوايا النظر في المخيال المسرحي العربي، وإن ارتبط التجريب في المسرح العربي بالبدايات، إلا أن هناك من يرصد صورته الفعلية ويربطها أكثر بفترة الستينيات « كانت بداية التجريب في المسرح العربي في الستينيات من القرن الماضي مع التطورات الجذرية في هذه الحقبة التي شهدها الوطن العربي، وما راج من أفكار الحداثة في تلك السنوات...»[3].

وبإشارته إلى الحداثة، نشير إلى أن هذه الأخيرة كانت من جهتها أحد أهم المقومات التي دفعت إلى ظهوره، وقد ارتبط التجريب في المسرح في الثقافة الغربية بتلك المساهمات والمبادرات

[1]- جميل حمداوي: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، (د،ط)، 2014، صص 13، 14.

[2]- عبد الرحمان إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص119.

[3]- بغالية أحمد: « مفهوم التجريب في المسرح»، مجلة فضاء المسرح، العدد 6، نوفمبر 2015، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ص 84.

المختلفة التي لم تكن لترضى بالمنطلقات القبلية وفي جوفها هاجس التغيير، لذا اجترحت طريقاً للتحول معلنة عن أسس تتوافق مع ما ترنوا إليه، أما عند العرب فالمسألة ارتبطت بمسائل الذات والهوية والعلاقة مع الغير« التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، وهو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن»[1]، إذ لم يجد هذا المطلب أرضيته وتأسيسه حسب النقاد وكتاب المسرح العربي إلا في ركونهم إلى تراثهم، وفي رجوعهم إلى ما قدموه سابقاً، وفي استثمار مآثرهم أيام الزمن الجميل ... بالتالي وبتعبيرنا عملية تطهير المسرح لم تكن عندهم إلا بالنفس العربي .. فأمام الواقع غير المرضي ومن فكرة الحنين إلى الماضي التليد الذي يأج بالانتصارات وبالانجازات، وجد المفكرون العرب أنفسهم مندفعين إلى هذه السياقات، وإلى معالجة واقعهم المعاش بمنظورها، ولطالما شكل لهم التراث(*) المنفذ المهم لطرح قضاياهم وانشغالاتهم وهمومهم وتطلعاتهم وآمالهم وآلامهم « لا يتحقق وجود أمة من الأمم إلا بالتواصل مع تراثها من خلال محاورته أو مجابهته أو حتى الثورة عليه، ومهما كان الموقف تجاه التراث، فإنه روح الحضارة وجوهرها، لا يقبل الانقطاع أو الانسلاخ عنها»[2].

ويشرح (سيد علي إسماعيل) تفاصيله:« هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات

---

[1]- بغالية أحمد « مفهوم التجريب في المسرح »، ص 84.

(*): التراث le patrimoine/l'héritage : من الناحية اللغوية وكما يذهب الكثير من الدارسين لا توجد للتراث مادة معينة في معاجم اللغة كبيرها وصغيرها، ينظر: عبد السلام مُحَّد هارون: التراث العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الوعي الإسلامي، الإصدار- الثمانون، الكويت، ط01، 2014، ص 19، وإنما جاءت هذه الكلمة من مادة (ورث)، التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه، من والد أو قريب أو موص، أو نحو ذلك، و الأصل فيه أن تاءه أصلها واو : أي (الوراث)، ثم قلبت الواو تاء، لأنها أجلد من الواو وأقوى، ولا تتغير بتغير أحوال ما قبلها كما يقولون، فصارت (تراث)، والراجح أن أقدم النصوص التي وردت فيها هذه الكلمة ما جاء في الكتاب العزيز: **﴿وتأكلون التراث أكلا لـّما﴾** (الفجر: الآية 19)، وكما هو متعارف عليه في الجاهلية أنهم كانوا يمنعون توريث النساء وصغار الأولاد، فيأكلون نصيبهم ويقولون: لا يأكل الميراث إلا من يقاتل، ويحمي حوزة القوم، وكانوا يلّمون جميع ما تركه الميت من حلال أو حرام ويسرفون في إنفاقه، ينظر: (م، ن)، ص 20، والدلالة نفسها نجدها في الحضارة الغربية إذ يطلق مصطلح التراث le (patrimoine/l'héritage) على المخلفات الحضارية والثقافية والدينية، ينظر: أكرم ضياء العمري: التراث والمعاصرة، سلسلة فصلية، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية للطبع، قطر، ط01، 1405هـ، ص 29.

[2]- لخضر منصوري وآخرون: قراءات قي المسرح الجزائري، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للنشر، الجزائر، ط01، 2014، ص05.

وتقاليد،سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث العتيقة أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحاً: أن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده»[1].

بالتالي بات استلهام المبدع للتراث في المسرح وفي غيره من المتخصصات ضرورة ملحة، شريطة أن لا يكون هذا التوظيف توظيفاً مستلباً، أي يخضع للماضي وشروطه « وتوظيف التراث في المجال المسرحي يعني قراءة الموروث التاريخي والديني والفكري والأدبي (...) والجمالي قراءة نقدية هادفة ووظيفية متبصرة وواعية، قوامها قراءة الماضي بالحاضر وقراءة الحاضر بالماضي عبر الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والتشبث بالهوية والكينونة والخصوصية الحضارية والفكرية، مع الانفتاح على الآخر(...) من هنا يستوجب الفن المسرحي أن نتعامل مع التراث بطريقة ناجعة لتشغيله دراميًا كأداة للتغيير والبناء والإبداع والتأسيس والتأصيل و التخييل، واقتراح الحلول المناسبة للإقلاع الحضاري من خلال الجمع بين قيمنا الدينية وهويتنا التي تميزنا مع الاستفادة من كل المعطيات المفيدة لدى الغرب والشرق معا، ويعني هذا أن التراث أداة فاعلة ووسيلة إيجابية لقراءة الماضي والحاضر بطريقة تزامنية...»[2].

وقد أطلقت في سبيل ذلك دعاوي مسرحية كثيرة، ولعل من بين السبّاقين إليها (**يوسف إدريس**(1927-1991)) من خلال دعوته إلى مسرح عربي، ومن خلال إسهاماته التي عبر عنها بالمسميات الآتية: "نحو مسرح مصري 1964"، و" نحو مسرح عربي"، و." المسرح السامر"[(*)] .

إذ ثار (يوسف إدريس) على التبعية للمسرح الغربي، وطالب بمسرح يعكس الخصوصية، والروح العربية يقول: «...فبقدر ما تكون قوانين العلم عامة وشاملة وتنطبق على أي زمان ومكان، فالفن لا تنبع قيمته إلا من محليته ومن البيئة التي أنتجته، بمعنى أوضح العلم عالمي بطبعه والفن محلي بطبعه،

[1]- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، (د،ط)، (د،ت)، صص38، 39.

[2]- جميل حمداوي: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، صص 37، 38.

(*): **مسرح السامر Théâtre Samer**: يعتبر نوع من العرض المفتوح يساهم فيه نوع من أبناء القرية بعد انتهائهم من يوم عمل، عادة ما يطلق عليه مسرح السامر المصري، كما أنه عرف في كثير من البلدان العربية أيضا، يقام كذلك في أمسيات الصيف بعد الحصاد ولهذا العرض طابع الارتجال، فقد يتم بناء على سيناريو محدد، فهو ينتقد ويطرح من خلال المحاكاة التهكمية أحداثا من الحياة اليومية للقرية، ومن الأوضاع السياسية والاجتماعية المحلية المعروفة للجميع، وقد اعتبره الكاتب المصري يوسف إدريس حالة تمسرح وبالتالي ميزها عن الفرجة العادية مما وجد فيه مادة لتجديد المسرح في مصر وتأصيله، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 245.

ومسرحنا كما ذكرنا نقل مسطرة –كما يقولون– من المسرح الأوربي ورغم كل ما حدث فيه من تعديلات إلا أن أصله الأوربي لا يزال هو السمة الواضحة التي لا يمكن أن تفلتها عين خبيرة، وكان لابد لنا إن آجلاً أم عاجلاً أن نفطن إلى هذه الحقيقة ونحاول بمجهودنا نحن وبقدر المعرفة التي زودتنا بها أوروبا أن نكتشف مسرحنا المصري ونقدمه...»[1].

كما طالب بقالب مسرحي يوظف الرؤية الثقافية المصرية العربية، بعيداً عن الأشكال التي خنقت المسرح وجعلته لا يتنفس بغير الروح الغربية «...نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وتطور الأمر من الترجمة الحرفية إلى التعريب والاقتباس وليس فقط ترجمة واقتباس للنصوص وإنما لمدارس التمثيل والتقاليد المسرحية والتسميات المسرحية مما لا يزال شائعاً إلى يومنا هذا...»[2]. ونظريته الدرامية الجديدة كانت تستند إلى مجموعة من المرتكزات، وقد بيّن ملامح دعوته في مسرحية "الفرافير"(*).

واتخذت دعوة (**توفيق الحكيم**) (1898-1987) أيضاً نفس المسار، بإقامته علاقة بين المسرح والتراث، وقد بسط تنظيره من خلال كتابه "قالبنا المسرحي" سنة 1967 « توفيق الحكيم أحد الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح العربي المعاصر وأهلوه لأن يجتاز عتبة التقليد والاقتباس، فقد استطاع الحكيمأن يستوعب المسرح العربي ويمثل اتجاهاته وتقاليده تمثيلاً واعياً، ويمزجها بثقافته العربية مزجاً متسقاً وذكياً يتلاءم –أحياناً – مع طبيعته الخاصة وحالة المجتمع الذي نشأ فيه...»[3]، فسؤال الهوية المسرحية العربية الذي أجج في فكره كان الوازع الذي جعله ينطلق من واقعه، ومنه إلى التراث حيث اشتغل على تفجيره، وقد وضح وجهة نظره بقوله: «لكن... كل هذه المحاولات منذ القرن الماضي، وكل إنتاجنا الأصيل منه وغير الأصيل إنما يتحرك داخل الأشكال والقوالب العالمية.. حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر (...) وكان هذا كله مساراً طبيعياً –في رأيي– للفن المسرحي في بلادنا.. بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري: يبدأ الفن دائماً من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار... منذ إنسان

[1]– يوسف إدريس: الفرافير، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، (د،ط)، (د، ت)، ص 24.

[2]– (م، ن)، ص 16.

(*):بين وجهة نظره في مقدمة مسرحية الفرافير، للإطلاع أكثر على البدائل التي طرحها يرجى الرجوع إليها و إلى كتبه.

[3]– وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990– 2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط01، 2007، ص 29.

الكهوف حتى اليوم، (...) هكذا أيضاً سار الفن المسرحي لدينا بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل... وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير...لكن بقي مطلب أو مطمع يراود الكثيرين: ذلك هو الشكل أو القالب...وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟...»[1].

من خلال ما طرحه من آراء يتضح أنه يتسم بوعي فكري وحس نقدي، فما ميز توجهه هو أنه لم يركن إلى الذات فقط وإلى الرؤية التراثية المنغلقة بل كان معتدلاً في طروحاته وفي تعامله مع الآخر، حيث أقر بالانفتاح على الآخر وبمسألة انتقال المعارف بين الشعوب والحضارات، وبكيفية وطرق عبورها، تلك التي تأخذ في أولى مناحيها طريق الترجمة والنقل والاقتباس، ومع ذلك حاول تثوير الموضوع ليبتعد عن التقليد، من خلال بحثه عن البصمة الخاصة التي تصنعها الشعوب والبلدان العربية المستقبلة للفن المسرحي، فدعا إلى قالب عربي يحمل الخصوصية ويجسد الانتماء وقد وجد ذلك في معين لا ينضب مع تقادم السنون؛ ألا وهو "التراث"، الذي وظفه في أغلب مسرحياته، حيث نصت الكثير من المصادر والمراجع أنه استلهم بعض مظاهره المتمثلة في "الحكواتي" و"المداح"، و"الراوي"، و"المقلد"، و"القصاص"...[(*)]. واستقطبت موجة التأصيل وفكرة إيجاد مسرح عربي **(علي الراعي)** (1920-1999) كذلك في طرحه المتعلق بالمسرح الارتجالي[(**)]، والكوميديا المرتجلة، التي على إثرها أولى الاهتمام بدور الممثل، وبمجهوده الخلاق، وبجو الفرجة ولما لها من أثر، يضاف لها أنه عني عناية خاصة بالموروث، لاسيما الشعبي منه، وهي انعطافة إيجابية —حسبه- تلقي بالضوء على أمور مهمة

[1]- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر للنشر، (د،ط)، 1988، صص12، 13

(*):في هذا الصوب أحيل المتلقي إلى إسهامات توفيق الحكيم، وإلى مختلف المراجع التي عنيت بتجربته . *

(**): **الارتجال Improvisation**: هو عملية تقوم على ابتكار شيء ما أو أدائه دون تحضير مسبق أصل الكلمة في الفعل الإيطالي improvisus، التي تعني ما هو غير متوقع وفي اللغة العربية ارتجل الكلام يعني تكلم به من غير أن يهيئه والارتجال في المسرح يعني أن يقوم الممثل بأداء شيء غير محضر سلفا انطلاقا من فكرة أو تيمة معينة وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع. وتكمن أصول الارتجال كممارسة في الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالا لحرية المؤدي ضمن مسارها أو خطها العام، كما أن الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات على شكل مهارات أو ألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، صص 19، 20.

تتصل بالمسرح المصري وبما يكنزه التراث «...وكخطوة في سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا أو لسان فنانينا إلا مشبعة بالازدراء، أو الاستنكار، أو-في القليل-الاستخفاف. تلك هي صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر في السنوات العشرين الأول من هذا القرن، فن ساذج قليل القيمة الفنية والأدبية ولكنه- مع هذا-يملك شيئاً لا يملكه المسرح المكتوب وذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدي كي يتحول إلى فنان خالق، ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل في أقل الأماكن تجهيزاً وبأقل التكاليف. وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربي في المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره»[1]، ومنه هدف (علي الراعي) إلى خلق فضاء فرجوي، يتماس فيه الممثل والمتفرج، وتتهاوى فيه الحدود، خاصة وأنه ارتكز على دور الممثل وعلى قدراته الارتجالية، وهذا ما منحه أكثر سلطة التصرف والتحكم، والخلق والإبداع، ويزداد الأمر وضوحاً حين نذكّر أن الأجواء المسرحية في ظل هذا المقترح لا تقوم على التخطيط أو الإعداد المسبق، ومع ذلك يذكر الناقد (سيد علي إسماعيل) أن دعوته لم تلق الاهتمام الكبير من قبل النقاد مقارنة بالاتجاهات المسرحية الأخرى التي سبقته، ويرجع ذلك إلى طبيعة ومحتوى المسرح الارتجالي في حد ذاته يقول في هذا: « الدعوة إلى المسرح الارتجالي لا تحتاج إلى لفت نظر النقاد أو الفنانين إليها؛ لأن الارتجال موجود في مسارحنا ودراساتنا الأدبية والمسرحية، حتى ولو كانت هذه الدراسات تتجه إلى الكوميديا المرتجلة الغربية عموماً، والكوميديا الإيطالية " كوميديا ديلارتي" خصوصاً، فالارتجال المسرحي موجود منذ بداية المسرح العربي الحديث... »[2] (*).

[1]- علي الراعي: مسرح الشعب الكوميديا المرتجلة، فنون الكوميديا،مسرح الدم والدموع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د، ط)، 2006، ص23.

[2]- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ، ص 28.

(*): **كوميديا ديللارتيه Commedia dell'arte**: مصطلح إيطالي يعني حرفيا كوميديا الفن، دون أن يعني لفظ الفن هنا معناه الجمالي المعروف، بل يدل على الاحتراف، وقد اشتهرت كوميديا ديللارتيه بفن الارتجال، نشأ هذا اللون في إيطاليا منذ القرن السادس عشر، مع بداية تشكل الفرق المسرحية، غير أنه لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر، وكان يطلق عليه اسم كوميديا الارتجال، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، صص 388، 389.

وإلى هذا الانحياز ظهرت مبادرة أخرى مع (**سعد الله ونوس**) (1941-1997)، الذي شكل رؤيته فيما أصطلح عليه بـ"بيانات مسرح عربي"(*) و"مسرح التسيس" (**) ، وبالتالي عبر عن موقفه وقناعته تلك التي ما انفك يؤكدها، رغبة منه في تمزيق هالة التقوقع، ورفضاً لمعطيات المسرح التقليدي، وإثباتاً لقضايا جمة كالتسيس« ورؤية التسيس عند ونوس متكاملة من زاويتين الأولى فكرية تتعلق بمضمون هذا المسرح (طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية، ومحاولة استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل)، والثانية جمالية تهتم بشكل التعبير من خلال البحث عن أشكال مسرحية ملائمة، ومن خلال أسلوب التوجه إلى الجمهور الذي أراده جمهوراً شعبياً» [1].

وقد كان لهذا التوجه ما يبرره، خاصة من ناحية الظروف وتأثيراتها «دفعت نكسة حزيران العام 1967 بعض المبدعين العرب إلى إجراء مراجعة شاملة للأسس والمرجعيات التي يقوم عليها الإبداع الثقافي العربي لتجاوز الخلل الذي ينتابه، والانتصار على ضعفه فظهرت جملة بيانات وتنظيرات وجماعات تدعو إلى التخلي عن تلك الأسس والمرجعيات، وتأسيس مشاريع إبداعية وفكرية تتسم بـ:(الأصالة، والتأصيل والتأسيس)، وتستند إلى روح المجتمع العربي المعاصر وهويته القومية، وتراثه الحضاري، وتكسر المفهوم الانعكاسي في الثقافة أو التبعية لمراكز خارجية وبخاصة الغربية منها»[2]، وفي الحقيقة للظروف ولقتامتها عمر طويل في مسايرتها لمسيرته المسرحية .

(*):ينظر في هذا الصوب: سعد الله ونوس:«بيانات لمسرح عربي جديد»، مجلة المعرفة، العدد 104، تشرين الأول (أكتوبر) 1980، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، سورية (لمن رغب في التوسع).

(**):**مسرح التسيس**: وهي تسمية تفترض التأثير على الجمهور ودفعه باتجاه محدد، وقد طرح ونوس هذا الشعار في مقدمة مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر"التي نشرت فيما بعد في كتابه "بيانات لمسرح جديد" لأنه اكتشف الإشكالات التي تحيط بمصطلح المسرح السياسي، فالمسرح برأيه كله سياسي، ومن الكتاب الذين طرحوا هذا المفهوم أيضا الكاتب اللبناني عصام محفوظ، وتجدر الإشارة إلى أن هناك فرق بين مسرح التسيس والمسرح السياسي؛ فالمسرح السياسي Theater Politique: تسمية واسعة تعبر عن توجه إيديولوجي وفني للمسرح أكثر من كونها تحدد شكلا مسرحيا، فالبعد السياسي–وحسب آراء العديد من المنظرين المعاصرين–موجود ومبثوث دائما في المسرح حتى وإن لم يكن المضمون سياسيا، وقد اعتبر البعض صيغة التوجه إلى الجمهور وشكل التلقي الذي يفترضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي، أما التسيس الذي نادى به سعد الله ونوس في مسرحه فهو لا يرتبط بطرح القضايا السياسية فقط بل يتعدى ذلك إلى أمر آخر، يتمثل في إشراك الجمهور ليتخذ موقفا من تلك القضايا السياسية، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص–ص 258-261.

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 261.

[2]– علي عواد: «بيانات لمسرح عربي جديد»، مجلة السجل، العدد 29، 2008/06/05، تصدر عن شركة المدى للصحافة والنشر، عمان الأردن، متاح على رابط المجلة: https://al-sijill.com

وبما أن النتاج المسرحي ترجمان لأفكار المبدع ولانشغالاته، تطبعت خطابات (سعد الله ونوس) المسرحية بهواجسه ومساعيه، بعدما استماله المنحى السياسي فكان أيقونة مسرحه ومطمحه المنشود، واستناداً إلى ذلك وإلى ما جادت به العديد من القراءات النقدية التي حامت في حماه، هو لم يكتف بالعرض مختلف القضايا السياسية فقط، بل طال مأموله مناقشتها، وتشريحها خاصة وأنه أشرك طرفاً آخر، طرفاً ارتأى بوجوده تحقيق انقلاب في بعض الوثوقيات، ألا وهو الجمهور الذي استشرف له مهمة تثوير العمل المسرحي، ومع ذلك ظلت طروحاته محلاً للنقد، ففي نظر العديد من النقاد كالناقد (سيد علي إسماعيل) هو لم يقدم الشيء الجديد، ما عدا إشراكه للجمهور، هذا الأمر الذي وجد له أيضاً نقوداً أخرى تفنده وتشك في تحققه على مقاس الحلم والتوقع .

وما تعلق بالتقنيات التي انتهجها فالمؤكد أنه عاد إلى أقبية التراث فوطد الصلة معه « سعد الله ونوس الكاتب السوري الكبير تمثل الكتابة لديه متعته الكبرى ونعمته الحقيقية، يمثل التراث بالنسبة له معينا واسع الغور لا ينضب ولا يجف لذا تأتي أعماله معبرة عن اللحظات الفارقة في التاريخ العربي ومتماسة مع الشخصيات الفاعلة والمحورية في تراثنا»[1].

ومما أُثر عنه أيضاً هو أنه حاد عن العنجهيات وعن التقليد في بناء المسرحيات، وأنه استلهم مجموعة من التقنيات لاسيما تلك التي ترتبط بمسرح (بريشت)، بالتالي اغترافه هذا يستدرجنا مرة أخرى لنستعيد بعض معطيات المسرح الملحمي التي توقفنا عندها، كالتغريب، وتكسير الجدار الرابع، وكسر الإيهام، والسرد، والجو الخاص الذي تغمره وتملؤه الحيوية والتفاعل والاحتفال، والارتجال أيضا، والأمور المتعلقة بفنيات التعامل كتقنية المسرح داخل المسرح [(*)]...وغيرها .

[1]– عبلة الرويني: حكى الطائر سعد الله ونوس، مكتبة الأسرة، (د،ط)، (د،ت)، ص 03 من التصدير.

(*): **المسرح داخل المسرح Théâtre dans le théâtre**: أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحتين وطبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتموضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية، في الصيغة النموذجية والأكثر وضوحا يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية 1)، يؤدي إلى تحول الممثل /الشخصية إلى متفرج يشاهد أمامه عرضا ما (المسرحية2)، وإلى جعل الخشبة بحد ذاتها تتحول إلى صالة وخشبة، مما يجعل المتفرج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمتفرج ولجوهر العلاقة المسرحية وللفرجة بكافة أبعادها، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 435.

وتواصل العطاء العربي في هذا المضمار حيث ظهرت مساهمات أخرى مع (روجيه عسّاف) الذي قدم سنة 1979 بيان "مسرح الحكواتي"، والذي تشابه بدوره مع سابقيه في الاهتمام بالتراث وبالعمل الجمعي والاهتمام بالجمهور، والتأليف الارتجالي، والاحتفال الشعبي... وكذلك برزت عطاءات تنظيرية لمسرحيين ونقاد مغاربة كـ(عز الدين المدني) ببيانه "نحو حركة مسرحية عربية حديثة" سنة 1981، و (عبد الكريم برشيد) سنة 1990 بيانه المتعلق بالمسرح الاحتفالي الأول والذي كان له الكثير من الموالين[1]، ونضيف بيانات (عبد القادر علولة) المرتبطة بالمسرح الجزائري، وهذا ما سنأتي على ذكره في المبحث الموالي .

وعليه تعد الإسهامات السابقة محاولات رائدة، وهذا في سبيل إعطاء الهوية العربية للمسرح، ويمكن أن نجمل مستويات البحث عن مسرح عربي أصيل في المراحل الآتية [2]:

[1]- ينظر: فرحان بلبل: مرجع سابق، صص ،66، 67، وسيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر جزء (محاولات التأصيل للمسرح العربي)، ص 21 وما بعدها.

[2]-ينظر:سنوسي شريط «الموروث الشعبي وظاهرة تأصيل المسرح العربي»، مجلة فضاء المسرح العدد 03، فبراير 2014، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للنشر، الجزائر، ص 105.

3-4- مستويات البحث عن مسرح عربي أصيل:

✓ مستوى البحث عن مضمون مسرحي عربي أصيل:

أثار ولوج الفن المسرحي البيئة العربية حفيظة المخيال الفكري العربي الذي أخذ على عاتقه ومنذ تلك اللحظة يفتش بين جنباته باحثاً ومتسائلاً عما يمكن أن يعبر عن كينونته من خلاله، فكانت أولى الخطوات هي التفكير في تغير مضمونه ومن ثم إعطائه طابعاً محلياً يتلاءم مع ثقافة وقضايا وعادات وتقاليد وقيم ومعتقدات الذائقة العربية، التي لم تجد الخصوصية إلا في أمجادها المتوارثة ومخلفاتها ومكتسباتها، وقد انصب الاستلهام على ما تضمنته الأساطير والسير، والحكايات الشعبية، والقصص، والأغاني، والمواويل...وكل ما تعلق بالمضامين الفكرية التي تعكس أوضاع وظروف المجتمعات العربية.

✓ مستوى البحث عن شكل عربي أصيل:

لم يكتف الدارسون العرب بما حققوه في المرحلة الأولى والتي اقتضت تغيير المضامين المسرحية الغربية ومدها بأنفاس عربية، بل تعدى الأمر ذلك إلى ملامسة الشكل المسرحي حتى يحدثوا نوع من مواءمة بين الشكل والمضمون فيكون بإمكانهم الإلمام بكل ما يتعلق بالعملية المسرحية، لذا انتقل الاهتمام إلى القوالب المسرحية وأصبحت الشغل الشاغل لديهم، واللافت للانتباه فيما بذلوه هو أنهم ساروا على خطى الدرب السابق؛ إذ عادوا بدورهم إلى التراث باعتباره الذاكرة الجماعية للأمة العربية، وحاولوا تقصي صيغه وقوالبه بغية الوصول إلى ما يغني محاولاتهم التي تمردت عن الشكل الأرسطي، وعن القوالب التقليدية لبناء العروض المسرحية، وقد تحقق لهم ذلك في مجموعة من الأشكال الفرجوية التراثية كالحلقة والبساط، ومجالس السمر، والحكواتي والمداح،...إلخ.

✓ مستوى التنظير لمسرح عربي جديد:

شجعت التجارب المسرحية العربية السابقة على ظهور مجهودات أخرى حاولت بلورت أفكار لنظرية مسرحية عربية بمقتضاها تضع قواعد وضوابط للقوالب والأشكال المسرحية، كما تكفل الاهتمام بالمبدع المسرحي العربي حتى يتسنى له استلهام التراث بوعي أكثر، وتأسيساً على تلك المعطيات ظهرت مبادرات شتى مع: (يوسف إدريس) (شخصية السامر)، و(توفيق الحكيم)

(الحكواتي، الراوي، المقلد ...)، و(علي الراعي) (الكوميديا المرتجلة والممثل)، و(سعد الله ونوس) (الجمهور إضافة إلى أمور أخرى مختلفة) ... وغيرها.

من هنا فقد ساهمت جل تلك المجهودات بقسط كبير من الدراسات الخصبة التي عنت بتطويع التراث وبتوظيفه لخدمة المسرح العربي، حيث ألقت الضوء على العديد من مكنوناته وجعلتها تسير في ديمومة متواصلة، ومع ذلك كان للبعض الآخر رأياً مخالفاً من هذا التوجه، الذي لم يتعد في نظرهم حدود نوع من أنواع العبث الذي لم يحدث قطيعة مع الشكل الغربي واقتصر على السجالات النظرية المجردة ما جعلهم يعتقدون أن أغلب مسرحيي العرب لم يفهموا التجريب المسرحي كما يجب «المسرحيين العرب قد فهموا التجريب بوعي غير تجريبي يقوم على الاقتصاد وضرب التعدد والاختلاف، كما أنه يقوم على تمثيل المسرح باعتباره وحده غير قابل للتعدد، فإن مجرد البحث عن صيغة مسرحية واحدة أمر بعيد عن التجريب، يلهمه الإحساس الحاد بالانتماء القوي أكثر مما يلهمه البحث عن جمالية مسرحية منفتحة »[1].

وكان هذا الرأي النقدي أحد تلك الرؤى النقدية التي ظهرت إزاء قضية التنظير وإزاء الرغبة الملحة في الاستناد إلى التراث، وغير بعيد عن هذا الصوب هناك من عد كل محاولات التأصيل تكراراً لبعضها البعض «... ومنذ ذلك الوقت، وعلى امتداد أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، ما فتئ الكتاب المسرحيون والنقاد والدارسون يكررون نفس الدعوة، ويخوضون مناقشة نفس القضية، فقد ظل هاجس التأصيل المسرحي الشاغل الأساس لكثير من الكتابات والبيانات الصادرة في العقود الأخيرة، والتي تبقى في أغلبها تنويعاً، إن لم نقل تكراراً لنفس الأطروحات التي وجدناها عند رواد التأصيل الأوائل، وقليلة هي المحاولات التي استطاعت أن تتجاوز حدود الدعوة والمجال النظري المجرد إلى إنتاج أعمال مسرحية أصيلة حقيقة...»[2].

ولم تتوقف عجلة الدراسات العربية عند هذه العتبة فقط، بل اتجهت مجهودات كتاب المسرح صوب مناحي أخرى تجاوزت الشكل والمضمون والتنظير، حيث تطرقوا إلى مواضيع تتعلق

[1]- بغالية أحمد: «مفهوم التجريب في المسرح»، ص 86.

[2]- عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تص: محمّد السرغيني، منشورات الاختلاف / ضفاف، الجزائر / بيروت، ط01، 2013، ص 138.

بمناقشة النصوص والعروض، بل كتبوا في اتجاهات نظرية وتطبيقية مسرحية شتى، وممن تمثل ذلك: (علي عقلة عرسان)، و(رياض عصمت)، و(عبد الفتاح قلعجي)، و(ألفريد فرج)، وقد ساعدت هذه الالتفاتات والدراسات في بروز مساعي أخرى ساهمت بطريقة أو بأخرى في تقديم بعض الإشارات أو الإضافات للعملية النقدية، كما تجسد ذلك مع أصحاب العمل الإخراجي: (فواز الساجر)، و(جواد الأسدي)، و(يعقوب الشدراوي)،...وغيرهم [1].

إن المتتبع لمسار النقد المسرحي العربي، عبر سيرورته وعبر ما كتب عنه –وإن كان الحديث عنه لم يعرف توسعاً كبيراً – يجد بأنه نقد ابتدأ بملامح غير واضحة، اقتصر على مدى فترات على ما كان يكتب في الصحافة من انطباعات وتعليقات، وعلى إشارات نقدية جد طفيفة في جانبه الأكاديمي، مع ذلك فقد استطاعت هذه النتف الجنينية أن تصنع أرضية للنقد المسرحي العربي، في ذات الوقت كشفت ما كان يعيشه من حالات التخبط والتشتت التي عايشها النقاد في سبيل التأسيس لكينونة نقدية مسرحية عربية، وبغض النظر عما قيل عنها هي الإرهاصات التي جعلته أيضاً يحلق بعيداً فيما بعد.

[1]– ينظر: فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 67.

ملامح من الحركة النقدية المسرحية المغاربية:

– نظرة عامة في المسار المسرحي المغاربي (الجزائر/تونس/المغرب)

*** التنظير المسرحي المغاربي**

–في النقد السرحي المغاربي

– النقد المسرحي الصحفي المغاربي (النقد الذوقي)

***منتخبات من النقد المسرحي المغاربي (نماذج تعكس البدايات)**

– النقد المسرحي الأكاديمي

4-1- نظرة عامة في المسار المسرحي المغاربي (الجزائر/ تونس/المغرب):

ارتبط المسرح المغاربي بظروف تكاد تكون متشابهة تقريباً، خاصة بين تونس والجزائر وقد أرجع المنشغلون بشؤونه بداية النشاط المسرحي في المغرب العربي إلى حدود الفترة الرومانية، وإلى الملك البربري (يوبا الثاني) الذي أسس أول مسرح بالديار الإفريقية، وإن اقتصر هذا الرأي على آراء متناقلة، وبالتالي لم يستند إلى نص يعززه[1].

وهناك شبه اتفاق بين الكثير من الدارسين على اعتبار الأشكال الما قبل المسرحية بذور لتواجد الفن المسرحي في البيئة المغاربية؛ إذ توزعت آراؤهم على وجود الألوان القصصية، والتمثيلية، والأشكال الفرجوية، والعادات والتقاليد، والرقصات، والأهازيج، والمناسبات الاجتماعية، والطقوس الدينية، وغيرها من الأشكال التعبيرية الموروثة الشعبية، والممارسات الفطرية التي لا توليها أهمية باقي المناظير إذا ما قورنت بالمسرح في صورته الغربية (*).

---

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، ط 2017، ص 10، ومحمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، تونس، (د، ط)، 2009 (أورد الناقد تأريخ عثمان الكعاك لبداية المسرح في تونس على عهد الرومان) .

(*): يمكن التفصيل في الأشكال الما قبل المسرحية، من كتاب: ميراث العيد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائر/جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ط01، 2012، ص 29 وما بعدها، (فقد تضمن تفصيلا عن :

* **الألوان القصصية**: وهي متنوعة في الموروث الشعبي، و**الألوان التمثيلية**: (**الأراجوز**:من الألوان التمثيلية، التي كان تنصب على حياة الفرد والمجتمع، في نقد لأوضاعه، تقام عروضه في الأسواق الشعبية والساحات العامة، يؤدى بواسطة دمى من الخشب أو الجص، متحركة الأعضاء، عن طريق خيوط تشد من أسفل المنضدة التي وضعت عليها الدمية، تصحب تلك الحركات حوارات يلقيها صاحب العرض، حسب الموقف والموضوع، ص 48 وما بعدها،**الفارس الشعبي**: تمثيليات قصيرة، ذات مضامين دينية دنيوية، عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي، يقدم في مناسبة، يعرض قصة من واقع الطبقات الشعبية، ص 55 وما بعدها، ومن كتاب: محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي جدلية التأسيس، منشورات المرسم، الرباط، (د،ط)،2011، ص 23 وما بعدها بدوره ألم بالعديد من الفرجات الشعبية المغربية التي نذكر منها نماذج فقط:

* **الحلقة**: فرجة شعبية منفتحة، تجمع دائري بإحدى الساحات العمومية، يقف فيها الراوي ومساعده وسط الساحة يقصان على الجمهور القصص والحكايات، والأساطير، بطريقة تستند إلى الحوار، والتشخيص والإيماء، والغناء والارتجال قوامها التشارك والتواصل مع الجمهور .صص26، 27.

***البساط**: فن شعبي كان يقدم في القصور ثم خرج إلى الساحات العامة، وفرجة البساط هي تمثيل يعتمد على المرح، والحوار، والرقص، والإيماء، والمشاركة الفعلية للجمهور، بمعنى يتشكل من ثلاث مكونات هي: (الحوار، التمثيل، الجمهور)، يقدم هذا الأخير مشاكل شعبية ويحاول حلها، صص27، 28.

***سيدي الكتفي**: هذا اللون التمثيلي يميل إلى القضايا الصوفية، عادة ما يتكون من الحرفيين والصناع التقليديين، ويعرض في الساحات والأسواق، وفي الأماكن التي تكفل الفرجة العامة، من ذلك فهو يقوم على الارتجال والانشاد، والرقص والأذكار الصوفية، ص 29.

***عبيدات الرما**:يؤديها جماعة من العمال والفلاحيين، فيها ينتقدون الأوضاع الاجتماعية، في فضاء ساحة القصور، ودور الحكومة...إلخ، ص33.

* **وسلطان الطلبة**: تمثيلية يؤديها الطلبة استحضارا للحادثة التي جرت مع السلطان مولاي رشيد، في إطار مهرجان سنوي، ص31.

وكتاب: محمود الماجري: مسرح العرائس في تونس من ألعاب كاركوز إلى العروض الحديثة، دار سحر للنشر، تونس، (د، ط)، (د،ت)، ص 28 وما بعدها، هذا الأخير ضم تفصيلات مطولة عن **مسرح العرائس** ... إلخ، وقد عرضنا لمنتقيات فقط لأن النماذج كثيرة جدا .

غير أنه وأمام هذا المنحى نستشف من توجهات أخرى أن البداية الفعلية للمسرح في البيئة المغاربية، تعزى إلى الاتصال بالفرق المسرحية المشرقية العربية التي نذكرها عامة: (للجزائر) فرقة "جورج الأبيض"، وفرقة "الممثل العربي الكبير" ولـ(تونس) فرقة "سليمان القرداحي"، وفرقة "الشباب المصري"، و" فرقة الشيخ سلامة الحجازي"، و"فرقة جورج الأبيض"، و" فرقة رمسيس"، و(للمغرب) فرقة "المغنية نادرة"، وفرقة "الريحاني وبديعة مصابني"، وفرقة "رمسيس" و "فاطمة رشدي"، وكذلك نتيجة تأثير الأقطار فيما بينهم، لاسيما تونس التي بعثت بفرقها إلى الجزائر والمغرب (كالفرقة التونسية التي يترأسها الفنان محمّد عز الدين للبلاد، وفرقة المختلطة التي بعثت بهم إلى المغرب)، وتجدر الإشارة إلى أن ردات فعل الأقطار الثلاثة لم تكن متشابهة؛ ففي الوقت الذي تقبل فيه الشعب التونسي والمغربي اللغة العربية، لم يستسغها الشعب الجزائري لأسباب ذكرها الناقد (علي الراعي) منها ما يرجع إلى المثقفين الجزائريين الذين غلبت على ميولاتهم الثقافة الفرنسية، ومنها ما يرجع أيضاَ إلى الذائقة الجزائرية التي تقبلت العامية أكثر، هذا ويذكر الناقد في ذات الصوب أن الوضع المسرحي في الجزائر لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين بل ارتبط بشركة الأسطوانات المسماة "جوموفون" والتي كانت تحوي تسجيلات لاسكاتشات غنائية هزلية اجتماعية، زيادة على هذه النقطة نؤكد أن تأثير تلك الفرق كان متبايناً بين قطر وآخر، خاصة على المغرب الذي لم يشهد الزيارات إلا في وقت متأخر مقارنة بسابقيه بسبب عوائق حالت دون ذلك كان على رأسها التواجد الاستعماري الذي لم يسمح بظهور أي نشاط مسرحي، وفي الحقيقة الرأي السابق لا يقف حائلاً لينفي وجود مؤثرات أخرى ساهمت في التعريف بفن المسرح، كدور المستعمر الفرنسي في الجزائر، إضافة إلى التأثيرات الاستعمارية الإسبانية على المسرح المغربي، والايطالية على المسرح التونسي[1].

وعليه شهدت الساحة الثقافية المغاربية، تقديم العديد من العروض من قبل هذه الفرق، التي جنحت في معظمها إلى اللغة العربية وإلى المسرحيات المترجمة أو المقتبسة أو المعربة عن المسرح الغربي، وبسبب هذا الاحتكاك والكثير من التفاعلات، نشطت الحركة المسرحية المغاربية، وعرفت الفرق

[1]– نشير إلى أن هذه الفقرة تستند إلى مجموعة من الكتب التي قرأناها في مصاف رصد حركة المسرح عبر الأقطار الثلاثة: بالتالي أفكارنا هنا مأخوذة من كتاب محمّد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات (ما يخص المسرح المغربي ومساره)، وكتاب محمّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس(مسار المسرح التونسي)، وكتاب علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1979 (جزء المسرح في تونس والجزائر والمغرب).

والنوادي الثقافية، والجمعيات المغاربية انتعاشاً كبيراً، نمثل للجزائر بجمعية "المطربية"، و"بودادية الطلبة المسلمين"، وجمعية "المهذبية"، وفرقة "مُحَمَّد المنصالي"...[1]، وبجمعية "النجمة" وجمعية "الهلال" اللتان كونتا جمعية "الحسينية" للفرق والجمعيات التونسية، إضافة إلى الجوق "التونسي المصري"، و"جمعية الآداب العربية"، وجمعية "الشهامة"...[2]، وبجوق "التمثيل الفاسي"، ومدرسة "العاصمة الرباطية"، وبفرقة "مصطفى الجزار"، وفرقة "الهلال" للمغرب...[3].

وقد ارتبط النشاط المسرحي المغاربي في بداياته بواقعه وبالتعبير عن ظروفه ومشاكله، هذه المشاكل التي ثبطت مساره لاسيما ما ارتبط بالاستعمار « ولاشك أن الظروف السياسية التي يعيشها المغرب في 1908، لم تكن تسمح لأي فرقة مسرحية بأن تزوره، ففي الوقت الذي عمل فيه الاستعمار على تركيز وجوده في الجزائر وتونس، كان قد مهد لفرض حمايته على المغرب»[4].

لذلك كان ارتكازه الأساسي على النماذج الغربية والعربية التي ولجت إليه، وعلى التقنيات المعروفة حتى تتهيأ الأرضية لتقبل هذا الفن من قبل الجمهور، يقول الناقد (أحمد بيوض) في ذات الشأن «..فكانت أعمالهم في أغلبها أعمالاً كتبها أوربيون أو مشارقة وأداها جزائريون إلى جانب بعض الأعمال التي كان ينقصها الجمهور حيث كانت عادة تجري في الزوايا والدور الخاصة...»[5].

وهي الحالة نفسها التي عايشتها تونس والمغرب يقول الناقد (مُحَمَّد الكغاط): « فكان ذوق الجمهور يتكيف ويتوجه بوعي أو بدون وعي نحو نموذج معين، ولم يقتصر الأمر على رجال المسرح والجمهور بل صار الأدباء المغاربة يقلدون كتاب مصر المشهورين ويحيطونهم بهالة من التقديس والإعجاب »[6]، وهذا شيء مفروغ منه فقد بدأ المسرح المغاربي نتيجة عوامل مختلفة، واتصاله بالمشرق كان واحدا منها، على هذا الأساس تطبع به من نواحي مختلفة.

[1]- ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه، للنشر، الجزائر، (د،ط)، 2011، ص28 وما بعدها.

[2]- ينظر: مُحَمَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس (من عنصر التونسيون يدخلون إلى المسرح ص 42 وما بعدها).

[3]- ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 470.

[4]- مُحَمَّد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ص 25.

[5]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 25.

[6]- المرجع السابق، ص79.

وإن كانت له محاولات مائزة من خلالها حاول إضفاء طابع محلي على مسرحياته لتأكيد بصمته الخاصة حتى يتجاوز فكرة الاعتماد على ما عند الغير فإلى جانب تلك المظاهر نشير إلى ظهور بادرة مهمة تجلت في محاولات التأليف التي جادت بها بعض المساهمات المسرحية المغاربية (*).

مع ذلك بقي وعلى حد تعبير الناقد التونسي (مُحَمَّد عبازة) الشكل المسرحي الغربي النموذج المحتذى؛ فالمتتبع للنشاطات المسرحية التونسية يجد بأنها في الفترة التمهيدية أو فترة التعارف كانت منغمسة في المضامين متجاهلة الشكل، وكان ذلك نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والرسالة التي اشتغلت عليها لنخبة المثقفة، ويضيف الناقد في ذات الصدد أن ما زاد الأمر تعقيداً غياب الخلفية النظرية عند المشتغلين بالمسرح الذين تعاملوا معه كأدب لا كفن مستقل بذاته، واستلهامهم للنظرة الغربية المسرحية التي تنطلق من مسلمات معينة كتقديس النص وإهمال العرض، إضافة إلى تزامن رياح المثاقفة المسرحية في كل العالم العربي تقريباً مع مراحل الاستعمار[1]. وهذا ما عرقل كثيراً حركة التقدم وحال دون تجاوز أمور كثيرة.

الأمر المفروغ منه هو أن مجهودات رجال المسرح المغاربي ورواده قد توالت مع كل تلك الظروف، وبذلك عايش مراحل مختلفة حسب كل قطر بغية التأسيس لمسرح قومي، ولئن نظرنا إلى الإشكاليات التي عايشها المسرح المغاربي، نجد بأنه مر بفترات عصيبة، نشير هنا إلى ما ذكره الناقد (مُحَمَّد عبازة) في سياق حديثه عن المسرح التونسي، ونحن نطوع قوله ليشمل القطرين المواليين للتشابه الحاصل فيما بينهم، والبداية كانت مع المد الاستعماري ومع الحرب العالمية الأولى، لتمتد أيضاً هذه الإشكاليات على فترات العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، وحتى بعد الاستقلال أيضاً، فالفن المسرحي وهو يتلمس طريقه خاض رحلة مستمرة للبحث عن مبدعيه ومناحيه المتعددة

(*):في هذا السياق هناك أسماء كثيرة وقد صغنا هذه النتيجة بالجمع بين الأقطار الثلاثة لأنها أيضا متشابهة، لمن أراد الإطلاع على تلك المجهودات يرجى الرجوع إلى الدراسات التي اعتمدناها: دراسة الناقد (مُحَمَّد عبازة)، و(مُحَمَّد الكغاط) ، و(أحمد بيوض)، و(علي الراعي)... .

– مع هذه الالتفاتة نريد الإشارة أيضا إلى الأمر الذي يفيد بأن الجزائر كانت سبّاقة إلى التأليف المسرحي ومجهوداتها تسبق مارون النقاش، وهو ما أثبته الناقد مخلوف بوكروح، حين أولى عناية بالمخطوط الذي عثر عليه سنة 1848/1847 من قبل الباحث فيليب سادجروف البريطاني، وهو النص المسرحي المسمى بـ "**نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق**"، لأبراهام دانينوس، و قد عد من أهم النصوص العربية المسرحية الرائدة في العالم العربي إن لم يكن أولها، لمن أراد الإطلاع على هذا النص ينظر: أبراهام دنينوس:نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، (أول نص مسرحي حديث تأليفا وطباعة)، تح وتق:مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د،ط)، 2003.

[1]– ينظر: مُحَمَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 217.

التي تقاسمتها ثلة من الأطراف؛ منها ما ارتبط بالكتابة المسرحية، ومنها ما تعلق بالتمثيل والنقد ومنها ما اتصل بالإخراج، فلكي يؤسس لوجوده جابهه إضافة إلى ما سبق؛ الاحتياج المالي، وغياب الفضاءات المتخصصة، وعدم مشاركة العنصر النسوي، وقلة الإطارات، والظروف السياسية، وغير ذلك من الأمور، لذلك ركزت جل المجهودات على تقديم تعزيزات حتى تتجاوز مناحي القصور[1].

بالنسبة للمسرح الجزائري يمكننا أن نمثل بأسماء مسرحية كثيرة نذكرها تمثيلاً دون تحديد لفترة معينة: .(علالو أو سلالي)، و(رشيد القسنطيني)، و(محي الدين الباشطارزي)، و(مُحَّد العيد آل خليفة)، و(عبد الرحمان الجيلالي)، و(مُحَّد الصالح رمضان)، و(أحمد توفيق المدني)، و(مُحَّد البشير الإبراهيمي)، و(أحمد بن ذياب)، و(عبد الحليم رايس)، و(أحمد عياد أو رويشد)، و(عبد القادر علولة)، و(ولد عبد الرحمان كاكي)، و(مُحَّد غمري)... وغيرهم[2].

كذلك من المسرح التونسي نذكر الأسماء الآتية: (مُحَّد الحبيب)، و(مُحَّد عبد العزيز العقربي)، و(حسن الزمرلي)، و(خليفة السطنبولي)، و(علي بن عياد)، و(مُحَّد بورقيبة)، و(أحمد العفيفي)، و(مُحَّد مناشو)، و(إبراهيم الأكودي)، و(الجزيري)، و(سمير العيادي)، و(الحبيب بولعراس)، و(جمال الدين بوسنينة)، و(توفيق الجبالي)، و(الفاضل الجعايبي)، و(جليلة بكار)، و(عز الدين المدني)، و(لحبيب شبيل)... وغيرهم [3]، وللمسرح المغربي نذكر أيضاً كل من: (عبد الخالق طريس)، و(مُحَّد القري) و(مُحَّد حداد)، و(التويمي بنجلون)، و(نجيب جداد)، و(المهدي المنيعي)، و(مُحَّد الزغاري)، و(عبد الواحد الشاوي)، و(مصطفى القباج)، و(الطيب العلج)، و(الطيب الصديقي)، و(عبد الكريم برشيد)، و(المسكيني الصغير)، و(مُحَّد المسكين)...وغيرهم [4].

[1]- هي ظروف متشابهة طبعت الأقطار الثلاثة، هنا ينظر: مُحَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس، ص217 وما بعدها، و: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي (جزء المسرح في الجزائر وتونس والمغرب).

[2]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص61.

[3]- ينظر: مُحَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 94 وما بعدها، ومؤلفه الثاني المسرح التونسي من اللامركزية إلى التجريب (النماذج كثيرة ممتدة على صفحات الكتاب).

[4]- ينظر: مُحَّد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات :(منه اسقينا بعض هذه الأسماء المسرحية).

استتباعاً لما تم ذكره دخل المسرح المغاربي في دوامة بحثه عن ذاته وهويته دروب مسرحية متعددة، فنظراً لرغبته الملحة في تغيير أوضاعه الثقافية، والاجتماعية والسياسية لم يكتف بما أتيح له، خاصة بعدما طعم تجاربه بتيارات غربية... فهنا سكنه هاجس التغيير، بحثاً عن صيغ يتجاوز بها ما هو مألوف وما هو سائد، وهو الطريق الذي قاده إلى مسارات كثيرة نذكر أهمها: جنوحه إلى الفعل التأصيلي التنظيري، والاغتراف من التراث، باعتباره منبعاً هاماً زاخراً بالمنجزات، وهو توجه مثله العديد من المفكرين العرب في أبحاثهم ومساراتهم، لا يقتصر الأمر فيه على المسرح فقط، لأن "التراث" تقريباً كان تيمة مزروعة في كل القضايا العربية، وقد مثلته عربياً الكثير من الأسماء التي شقت له طريقاً في الثقافة العربية: كـ(عبد الله العروي)، و(الجابري)، و(أركون)، و(الطيب التيزيني)، و(الخطيبي) [1]، و في الدراسات المسرحية التنظيرية أيضاً ظهر هذا التوجه مع أقطاب كثر كنا قد فصلنا فيهم حديثاً وتمثيلاً عربياً، ومع هذه المحطة سنتطرق لهم مغاربياً.

✓ فكيف كانت صورة الخطاب التنظيري المسرحي المغاربي انطلاقاً من بعض الأسماء؟

*** التنظير المسرحي المغاربي:**

لقد أدى التفتيش والبحث في مسالك إثبات الهوية المسرحية العربية كما أشرنا سابقاً إلى ظهور الطروحات التنظيرية العربية/المغاربية، بخصوص هذا المنحى يقول الناقد (مُحَمَّد المديوني): « لئن اختلفت المسميات التي أطلقها أصحاب الدعوات على مسالك التأصيل التنظيري وتعددت، فإن حضوره في نصوصهم بيّن، والتقاء شواغلهم فيه حاصل حتى وإن تضاربت المواقف وتعارضت الرؤى والمنطلقات، بل تجلى شاغل التأصيل التنظيري في الخطاب العام بمثابة حجز الزاوية الذي من دونه لا يستقيم فعل التأصيل...» [2]، ولا غرابة في ذلك بعدما وجد فيه المسرحيون العرب ما يغنيهم عن العديد من الأمور المسرحية المستوردة، ويمكننا إجمال أهم التنظيرات المسرحية المغاربية فيما يلي:

[1]- جميل حمداوي: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية آليات التعامل مع التراث، (جزئية المسرح العربي وتوظيف التراث): ص 25 وما بعدها، و: حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، صص 72، 73.

[2]- مُحَمَّد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، ص 352.

في البداية لا يخفى على المتتبع لمسار النشاط المسرحي المغاربي أن التنظيرات المسرحية المغاربية قد كان لها بالغ الأثر على الوضع المسرحي، بغض النظر عن الهنات التي وقعت فيها، إذ يكفيها من ذلك وحسب رأينا أنها شقت درباً للخصوصية آنذاك متجاوزة كل التقليديات، ضاربة بها عرض الحائط، كون الأساس الذي ارتكزت عليه في ذلك الوقت كان يقتضي بناء عقلانية تبحث عما هو غير مفكر فيه في الثقافة المسرحية، لاسيما ما يرتبط بالتراث هذا المنبع الذي كان في نظرهم أحد أهم الأبواب تمثيلاًوتجسيداً للهوية.

ظهرت في **الجزائر** تنظيرات "مسرح القوال" مع (عبد القادر علولة)، وفرقة "مسرح البحر" مع (قدور النعيمي)، وبشيء من التفصيل ركز (علولة) على التراث ومنه استقى فنياته، بعدما قرر التخلي عن القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية، فكان مسرحه مسرح القوال والحلقة والسيرة وفن السرد والحكي، وهنا نذكّر بأنه أثبت نجاعة الجوانب الدرامية السمعية ومسألة تفضيل الجمهور لها والتي ربطها بفكرة وجود المسرح في التراث العربي، من جهة أخرى راودت ذات الرغبة فرقة "مسرح البحر"، فكانت الفرجة والموروث الشعبي أهم مقاصدها، والاستلاب والتبعية جل ما تحاربه، بالتالي كان التأسيس لمسرح عربي يعكس الهوية والكينونة العربية أهم ميزة لكلا الطرفين، ونظرا لأن الاشتغالات جد متقاربة فيمكننا جمعها معا، من ذلك نقول إن اعتمادهما كان على الموروث والفرجة الشعبية، وعلى القالب المسرحي الاحتفالي والارتجال ومشاركة الجمهور (الخلق الجماعي) والفضاءات المفتوحة وعلى الحلقة، والوسائل البسيطة العائدة إلى (مسرح الفقير)، ومن نقطة التأثر هذه نشير إلى استنادهما إلى المعطيات البريختية، التي أغنت توجههما إضافة إلى توجهات أخرى عربية، لاسيما التنظيرات المغربية، في هذا المسار نشير أيضا إلى (ولد عبد الرحمان كاكي) الذي أسس لتجربة مسرحية جزائرية بالاعتماد على ذات التوجه(التراث/الحلقة) نذكر له مسرحية "القراب والصالحين"، ولـ(عبد القادر علولة) كل من: "الأجواد"، و"اللثام"، و"الأقوال"، أما فرقة "مسرح البحر" فلها مسرحية "جسمي وصوتك وفكره" و"قيمة الاتفاق"، ... إلخ[1].

وغير بعيد عن ذلك ظهرت في **تونس** تنظيرات تسير على نفس الوتيرة وتنشد ذات الهدف، من أهم من مثلها الكاتب المسرحي التونسي (عز الدين المدني) الذي انشغل بقضية التراث ومنه أقام

[1]– جميل حمداوي المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية آليات التعامل مع التراث، ص 235 وما بعدها.

تنظيره المسرحي بطريقة معصرنة حيث كان يهدف من الركون إليه خدمة الحاضر والمستقبل، ومن ثمة قاده بحثه المستمر في ثناياه إلى التوصل إلى نتيجة تثبت وجود هذا الفن في الثقافة العربية، ما جعله يستنكر ضروب التبعية العربية الموغل في مطارحات المسرح الغربي وانتهاجها المفرط لمختلف أشكاله وتقنياته، لذا لم يتوان عن طرح أفكاره المغايرة مثبتاً نجاعة ما يصبو إليه، وتعزيزاً لذلك تبدت أطره الفكرية وتناسلت عبر إنجازاته وخطاباته المسرحية المختلفة فجاءت في مجملها حمالة لمضامين التراث متقصية لدروبه[1].

يقول الناقد (مُحَمَّد المديوني) واصفاً طبيعة تجربته: «...وإنما يعود ذلك خاصة إلى تطلعات الرجل التي ما انفك يعبر عنها سواء في مقدمات مسرحياته أو في تدخلاته في مختلف المناسبات أو في عمله الأدبي والمسرحي الدؤوب، وتتمثل هذه التطلعات في بناء مسرح عربي متميز وذلك عبر اكتساب شكل مسرحي مبتكر يكون للتراث العربي الإسلامي الضلع الأساسي فيه...»[2]، فقد كان له التراث الركن الأساسي الذي لا يمكن الحياد عنه، كيف لا وهو في نظره المنبع الذي لا ينضب والمصدر الذي يمكن الاغتراف منه لكل زمان ومكان...بالتالي كانت كل هذه المنطلقات بالنسبة إليه أرضية حتى يؤسس لمشروعه المسرحي، من مسرحياته نذكر: "ثورة الحمار"1970، "ديوان الزنج" 1972، "الحلاج"1973...، "الغفران" 1976، "مولاي السلطان الحسن الحفصي" 1977 (*)، وفي الفترات اللاحقة عرفت الهندسة المسرحية التونسية، بعض التصورات والممارسات التنظيرية الجديدة، التي نحت صوب منعرجات مغايرة تماماً لما كان سائداً، إذ اتجهت بعض الفرق المسرحية إلى طرح بدائل تتجاوز الصور النمطية، والأفكار التي ترسخت مع المسرح الغربي، والمسرح التراثي، كفرقة "المسرح الجديد"، و"مسرح المثلث"،...وغيرهما [3].

[1]- ينظر: جميل حمداوي المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية آليات التعامل مع التراث، من ص 261 إلى ص 280.

[2]- مُحَمَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تونس، ط02، 1994، ص 23.

(*): يوجد اختلاف بين الدارسين في تواريخ مسرحيات عز الدين المدني، رجحنا ذلك ربما للخلط الحاصل بين سنوات كتابة النص وتقديم العرض، وقد اعتمدنا في ضبطها على كتاب الناقد مُحَمَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، صص 25، 26..

[3]- ينظر: المرجع السابق، (ص، ن)، و:مُحَمَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، تونس، (د،ط)، 2009، (فقد حوى الكتاب العديد من الفرق التي أحدثت قطائع مسرحية، لم نحدد الصفحة لأن الكتاب من البداية إلى النهاية يتحدث عن تلك الفرق).

وشهد **المغرب** بدوره مجموعة من التنظيرات المسرحية التي حاولت أن تقيم دعائم مسرح عربي أصيل خاصة بعد هزيمة 1967، هذه النكسة التي دفعت بالمثقفين العرب إلى التمرد عن المعايير الكلاسيكية المتحجرة، والتعبير عن ذواتهم[1] فقد أثرت عليهم تأثيراً بالغاً بعدما هزت أنفسهم وزرعت فيهم ضروباً من الإحباطات والانكسارات «شكلت مرحلة السبعينات لحظة زمنية حاسمة في تاريخ المسرح المغربي، خاصة وأن الحركة المسرحية التي تلت هزيمة 1967 مع جيل الهواة كان هاجسها الوحيد هو تحريك المشروع المسرحي لإعادة النظر فيما هو سياسي واقتصادي وثقافي واجتماعي، وطرح أسئلة مقلقة تهتم بقضايا المجتمع المغربي»[2]، ومن ضمن تلك التنظيرات المغربية التي أثثت لتطلعات عربية مسرحية كانت:

- **النظرية الاحتفالية:** أقام دعائمها الكاتب المسرحي/الناقد/المخرج (عبد الكريم برشيد) بغية التأسيس لمشروع مسرحي عربي/مغربي يروم تأكيد الهوية من جهة ويثبت حجم الانفتاح والتفتح من جهة أخرى على العديد من المرجعيات المسرحية الغربية بدءاً بالاحتفالات والطقوس الدينية اليونانية ومروراً بدعوات مسرحية غربية كثيرة، ووصولاً إلى التيارات المسرحية المشرقية، فالثابت فيما تناقلته الأقلام والأبحاث أن الناقد (عبد الكريم برشيد) عاد بالمسرح إلى الممارسات الأولى؛ فترة بدائيته، حيث كان يعتمد على الاحتفال، ومن ثمة أعاد القداسة لغياب هذا الطقس المسرحي، حتى يثبت ما يتيحه بعدما تم طمسه وتغييبه لفترات طِوال، ولكونه ومن وجهة نظره معطى يجمع بين أطراف مسرحية عديدة، كالجمهور والممثل وفضاء الفرجة، وأحد أهم الجسور الفعالة لإقامة التواصل المطلوب، وعلى هذا الأساس انطلقت الاحتفالية من الكوجيطو القائل"**أنا احتفل إذن فالكل موجود**"، و(برشيد) بذلك سعى بالارتكاز على ما دعا إليه إلى تأسيس مسرح جماعي، يتشارك فيه الجميع، نزع به إلى البساطة وإلى تفجير الطاقات التعبيرية، كون الهدف الأساسي لمسرحه كان منصباً على تمرير الخطابات وتوصيلها إلى الجمهور بغض النظر عن الطريقة المنمقة والأساليب والطرق والتقنيات المغرية، التي غالباً ما تستند إليها الأنواع مسرحية الأخرى، وعلى هذا الأساس سن الكثير من المعايير خدمة لدعوته، بموجبها جنح أيضاً إلى الواقع حتى يكشف متناقضاته، وإلى الانفتاح على

[1]- جميل حمداوي: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية آليات التعامل مع التراث، ص48.

[2]- عقا امهاوش: مرجع سابق، ص 119 .

كل التجارب والتيارات المسرحية، وإلى الخروج عن الأطر الكلاسيكية المقننة، وإلى الحرية في العمل؛ الممثل/المخرج خدمة للفضاء الديالكتيكي، وإلى قمع سلطة الكلمة والحد من غلوائها، وإلى معايير أخرى مست الملابس والماكياج، والإضاءة ... والسينوغرافيا إلخ، ومما أثر عنه هو أنه استن توضيحاً لتصوراته الفكرية مجموعة من البيانات عرفت ببيانات المسرح الاحتفالي، ويذكر أنها كانت تساق أو توقع بصيغة جماعية، ثم أخذت شكلاً منفرداً؛ أي تحت اسمه فقط، وهذا نظراً لما تعرضت له الاحتفالية من مضايقات ونقود لاذعة، لم تسلم منها ليومنا هذا، وتأكيداً لمساره نستشهد بمجموعة من المسرحيات، تلك التي جاءت طافحة بملامح الاحتفالية: "سالف لونجة"، و"منديل الأمان،" و"السرجان والميزان"، و"عطيل والخيل والبارود"، و"اسمع يا عبد السميع"، و"عرس الأطلس"، و"ابن الرومي في مدن الصفيح"...إلخ[1].

وفي الواقع ضمت الاحتفالية الكثير من المسرحيين والكتاب والنقاد الفاعلين، كما خلفت زخماً هائلاً، لذا من الصعوبة بمكان التدليل على كل ما نادت به، وإن تباينت في صددها عديد الرؤى النقدية؛ إذ ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها وغيرها من النظريات نوعاً من العبث والفشل، والهلوسات الجنونية والشطحات الصوفية العقيمة، التي تهدر الجهد البشري وتضيع الوقت، كما ذهب إلى ذلك (سعيد ناجي): «...ومن تعويم مفهوم المسرح ونفيه إلى الساحات والمواسم والأسواق، ومروراً بعدمية مطلقة ترفض كل شيء، ومروراً برؤية مرثية لخصوصية الثقافة العربية، ووصولاً إلى هوة سحيقة بين البيانات وبين النصوص المسرحية لعبد الكريم برشيد، عطلت الاحتفالية مطلب المهنية في المسرح المغربي، وحرفت مساره الطبيعي نحو رفع هذا المطلب، ناهيك عن أنها كانت تعطل برؤيتها التقليدية تطور الفكر التجريبي الحقيقي، ودليل ذلك أن أغلب الفرق المسرحية والمخرجين الذين اعتمدوا على بيانات الاحتفالية وحاولوا الوفاء لها انتهوا إلى فشل ذريع،...»[2]، وهكذا شهدت النظرية الاحتفالية شطحات مختلفة بين التقبل والرفض، وموقف (سعيد ناجي) لم يقتصر عليه فقط، فقد وجد عند نقاد

[1]- ينظر: عقا امهاوش: مرجع سابق، ص- ص 123- 127 وما بعدها، ينظر كتب (عبد الكريم برشيد): المسرح الاحتفالي، وحدود الكائن والممكن، ينظر: (جميل حمداوي) :المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية و الأوراق البيانية آليات التعامل مع التراث، أيضا: كتاب (مصطفى رمضاني): مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز (وقد تجاوزنا الخوض في أمر ذكر البيانات لأن الحديث فيها غرق في مسارات نظرية كثيرة نحن في غنى عنها في هذه الالتفاتة، لأجل ذلك تعد مؤلفات الناقد عبد الكريم برشيد، وما حفت به من دراسات خير مرشد لمن أراد التوغل أكثر)..

[2]- جميل حمداوي: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، صص 16، 17.

كثر، لاسيما أصحاب التوجهات المعاصرة التي ترفض الركون إلى التراث، والتأصيل وتنفي كل ما له علاقة بذلك من منطلق حداثوي.

– نظرية النقد والشهادة: جذبت موجة لتنظير المسرحي إليها كل من كان يحمل حساً بالمسؤولية إزاء مسرحه وهويته وتراثه، فمن هذه المنطلقات استطاع الكثير من المنظرين المغربيين أن يبلوروا وجهة نظرهم، وأن ينحتوا لأنفسهم مساراً مضن خاصة وأنهم ناقشوا قضايا مسرحية أصبحت مع مرور الوقت من البديهيات، من هذه النقطة نعرض للمجهود التنظيري لـ(مُحَمَّد مسكين) الموسوم بـ"النقد والشهادة".

هو أحد أهم المنظرين الهواة الذين آثروا على أنفسهم خلق درب مسرحي جديد قوامه التشكيك في بعض المسلمات المسرحية لاسيما تلك التي تؤسطر المسرح الغربي وتتخذه الأنموذج المنشود، فمن هنا عزم على نقد الكثير من المظاهر والظواهر المسرحية، وهذا حتى يرسي دعائم مشروع مسرحي مغاير يكون شهادة على واقعه، وقراءة تتجاوز الأطر والقواعد المتأصلة في الممارسة المسرحية المغربية، وقد استمد مشروعيته من صيحات مسرحية كثيرة، حيث كان متأثراً في ذلك بما دعا إليه (أرطو) و(بريشت)، و(غروتفسكي)..وغيرهم، مستفيداً أيضاً مما تمنحه الأساطير والتاريخ والقصص والحكايات من معارف، أي دعا إلى مسرح بديل يكشف الواقع المزيف وينقد الكثير من الأمور والسلوكات التي تهمش الإنسان، وعلى هذا الأساس عزز من الدينامية الجماعية وغيّب النظرة الأحادية، واحتكم إلى الواقع المعاش، وخلخل ما كان له صفة شرعية، لاسيما الجوانب المتعلقة بالنصوص، التي كانت تتحرك خارج فضائها، فمن زاويتها طالب بأبعاد أخرى للتواصل تعيد الاعتبار لعناصر مغايرة، يلعب فيها الديكور والملابس والسينوغرافيا والممثل الدور الكبير، وهنا نادى بما اصطلح عليه، بـ"مسرح الصورة"، أو "المسرح المرئي"، أو "الكولاج المسرحي collage théàtral"؛ اللعبة المسرحية التي يشترك فيها الجميع والتي تفتح فضاءات أكثر تحرراً للمتفرج فيكون متفاعلاً، وللممثل ليكون فاعلاً، أما في الديكور والفضاء المسرحي فقد حث على البساطة بعيداً عما هو مترف، ولم تخرج رؤيته تبعاً لذلك عن الرؤية التراثية، إلا أنه وفي تناولاته صيره لخدمة الحاضر المسرحي، وارتكز في إطاره على قيم أيديولوجية، ومعرفية، وجمالية، كما تأسست الكتابة الدرامية عنده

على الشخصية، والحدث المسرحي، والحوار، من مسرحياته "مهرجان المهابيل"، و"النزيف"، و"تراجيديا السيف الخشبي"، و"امرأة. .قميص. .زغاريد، قاضي الفئران"...[1].

– **المسرح الثالث**: إلى جانب ذلك ظهر المسرح الثالث ضمن الدائرة التنظيرية السابقة مع (المسكيني الصغير) الذي قدم من جهته العديد من التصورات المسرحية مخالفاً بها ما دأبت عليه العقلية العربية المسرحية، بعدما تشرب من المعارف المسرحية الغربية لاسيما المسرح الفقير لـ(غروتفيسكي)، فقد تبنى العديد من مطارحاته، ومن ثمة نادى بمسرح يتسم بالبساطة والصدق، مسرح يعري الممارسات اللإنسانية ويكشف حقيقة الواقع وأوضاعه الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، بعيداً كل البعد عن التكلف، إذ كان يمقت أساليب المسارح الأخرى غربية كانت أو عربية "الاحتفالية"، كونها مجسدات لمظاهر البذخ والترف وهذا ما جعله يستبعد الديكور، والماكياج، والأزياء، والإضاءة، باعتبارها وسائل برجوازية خادعة لا تلج للتطلعات الروحية التي يطلبها الجمهور، هذا العنصر الذي يوجه إليه الخطاب والذي كان مطالباً من جهته بالدور الفّعال التشاركي وبالتغيير، لا الخنوع والكسل والتقبل السلبي الذي يصيره مستهلكاً لا منتجاً، وقد أسس خطابه الفكري على مجموعة من التقنيات، وضح فيها وجهة نظره كـ(الزمان، والمكان والتاريخ)، والممثل(الروح)، والمتفرج(العين)، والأداة(اللغة)، ومن خلال هذه الطروحات أراد الوصول إلى التشارك في اللعبة المسرحية مركزاً في ذلك على الممثل وعلى لغة جسده وفق عنصرين (الخيال والصدق الفني) كونه صانعاً للفرجة، أما ما ارتبط بنظرته التراثية فلما كانت قضية ملامسة الواقع وقضايا الإنسان المعاشة أحد أهم هواجسه، سعى لأن تكون تمثلاته نابعة من عمق ثقافته وذاكرته، لذا استقى من الماضي أحداثه وأعاد صياغتها بروح الحاضر حتى يعكس قضاياه فيكون المستهدف الأول، بهذا حاد عن التأريخ إلى مسرحة أحداث الماضي، وأعطاها أبعاداً معرفية وجمالية خدمة لمتلقيها، من مسرحياته: "رجل اسمه الحلاج"، و"البحث عن رجل يحمل عينين فقط"...[2].

[1]– ينظر: عقا امهاوش: مرجع سابق، ص 166 وما بعدها، ويرجى الرجوع إلى مسرحيات ومؤلفات (محمد مسكين) التنظيرية.

[2]– ينظر: (م، ن)، ص 195 وما بعدها، أيضا للتفصيل ينظر: جميل حمداوي: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث (جزء التنظيرات المغربية)، ومؤلفات (المسكيني الصغير) وإسهاماته في المسرح الثالث.

والتنظيرات المسرحية المغربية كثيرة في هذا الصوب، يمكننا أن نشير أيضاً من باب التمثيل – وحسب ما ورد في كتاب الناقد (جميل حمداوي) الموسوم بـ: المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث"– إلى "نظرية الكوميديا السوداء" لـ(لحسن القناني)، و"مسرح الحقبة أو المرحلة" لـ(حوري حسين) و"المسرح الفردي" مع (عبد الحق الزروالي)... إلخ .

بالمجمل طفت جملة من التنظيرات المسرحية المغاربية على الساحة الأدبية والنقدية، وقد حاولت بمساهماتها تقديم مقترحات ومواقف غايتها الأساسية ترك بصمة ذاتية على أرض المسرح العربي، بالنظر إلى مجمل الطروحات التي تضمنتها نجد بأنها متقاربة نوعاً ما؛ إذ طبعتها أساسيات تبادرت فيما بينها بين موقف وآخر، كالدعوة إلى الالتفاف حول الذات والاهتمام بالتراث والاحتفاء بما يتيحه من اختيارات، والسعي إلى صناعة الفرجة الشعبية، وتجسيد المشاركة الجماعية، وتحقيق التواصل بين الخشبة والقاعة (الجمهور) والاهتمام بالممثل، وبالاتجاه إلى العروض والحد من غلواء النصوص وحضورها، أيضاً طبعتها ميزة خاصة هي أنها استفادت من الدعوات المسرحية الغربية ووظفت الكثير من معطياتها خدمة لدعوتها، وبالنظر إلى ما تم تقديمه من قبلها نلفي جوانب مختلفة، منها ما هو إيجابي ومنها ما هو سلبي، فما كان نقطة ايجابية عند البعض كان أحد الهنات المتداركة في الأخرى وهكذا دواليك، وعلى هذا الأساس تباينت آفاقها بين دعواتها النظرية وجوانبها التطبيقية.

الأمر الذي لاشك فيه أن مجمل هذه المجهودات – المسرحية المغاربية –، قد كان لها متابعات نقدية، عبر تاريخها الطويل، بالتالي كيف كان المسار النقدي المسرحي المغاربي ؟

4-2- في النقد المسرحي المغاربي:

إن تتبع مسار النقد المسرحي المغاربي ليس بالأمر الهين، وذلك راجع إلى أن كل بلد له خصوصياته، وظروفه الخاصة، ثم إن هذه المهمة تتطلب الإلمام، بكل الدراسات الصحفية، والأكاديمية، عدا عن ذلك يسجل هذا العنصر قلة الأبحاث فيه، لذا مهما حاولنا تعقب جزئياته لا محالة سيبقى التقصير يلف جهدنا وبالتالي ستنفلت الكثير من الأمور، وهذا الأمر لا يرتبط بالنقد المسرحي فقط، بل حتى بمجالات نقدية أخرى، كالنقد الأدبي، أو النقد الروائي، أو النقد التشكيلي، على هذا الأساس سيكون اعتمادنا على المعالم الكبرى التي أضحت صكوك غفران تداولها الباحثون عند ولوجهم لعوالم هذا الموضوع.

وبناء على متضمنات النقد المسرحي وما نشأ بين أحضانه من أبحاث، بات معلوماً بأنه ينشطر حسب ممارسيه والمنبر الذي يصدر عنه إلى نقد مسرحي صحفي وآخر أكاديمي، من هذه النقطة ندخل إلى النقد المسرحي المغاربي.

4-3- النقد المسرحي الصحفي المغاربي (النقد الذوقي):

مما لا شك فيه أن التجربة النقدية المسرحية الصحفية المغاربية وعلى غرار غيرها من التجارب النقدية المسرحية العربية، بدأت بداية ذوقية انطباعية تأثرية، من خلال الكتابات الصحفية التي توزعت على الجرائد، والصحف، والتي شكلت المنطلق الأول الذي احتوى بداية تشكل ملامح الحركة النقدية المسرحية المغاربية وإرهاصاتها، وإن كانت تلك البدايات جد متشابهة بين كافة الأقطار العربية، بما فيهم المغاربة، ومما تم الترويج له عنها حسب الكثير من الدارسين هو ميلها الكبير إلى استخدام العاطفة وأحياناً الإفراط فيها، وانبنائها على التعليقات السطحية، كذلك تطبّعها بطابع التحيز الفكري، عدا عن ذلك نزوعها إلى الاكتفاء بتلخيص مضامين المسرحيات والإشارة أو الترويج إلى العروض، دون تعمق، أو تحليل، أو مناقشة، وندلل على ذلك بتصريحات نقدية متعددة:

يقول الناقد (يوسف وغليسي)متحدثاً عن الحالة النقدية المسرحية الجزائرية في مراحلها الأولى: «وقد جاءت هذه المحاولات في شكل مقالات مقتضبة يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي، تقوم على النظر الوظيفي (...) إلى النص (...)، برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء (...)، التي

تعتري النصوص، إضافة إلى بعض التعاليق السطحية العامة...»[1]، وإن بقيت ذات الصفات تتبعه في معظم النقود التي رصدته، وهنا وفي هذ المساق، أي من سياق الحديث عن النقد المسرحي الصحفي الجزائري يقول الناقد (مُحَّد تحريشي): « تؤكد الكثير من المقابلات التي أجريت مع مسرحيين غياب نقد مسرحي صحفي متخصص في الجزائر، ويرى هؤلاء أن ما كتب في الصحف و الجرائد لا يرقى إلى مستوى النقد وما هو في الواقع إلا انطباعات أولية وتعليقات سطحية، لا تؤسس نقداً يتناول العملية الإبداعية المسرحية في عمقها التعبيري، إنها كتابات تعنى بالقشور فهي لا تسمن ولا تغني من جوع»[2].

وبالنسبة للملامح العامة التي طبعت كذلك الخطاب النقدي المسرحي التونسي، فقد جاء على لسان الناقدين (مُحَّد مسعود إدريس) و(حافظ الجديدي) أنه «في العشرية الأولى من القرن الماضي وحتى بعد الحرب العالمية الأولى اقتصرت الكتابات حول المسرح التونسي على الإعلانات والأخبار القصيرة، ولم تتجاوزها إلا نادراً لذكر موضوع المسرحية...»[3]، وقد مثل هذا الرأي أيضا الناقد (مُحَّد عبازة) بقوله: «النقد المسرحي خاصة في البدايات لم يكن إلا تعريفاً وتقريباً لهذا الفن من الناس من المثقفين فكان جله استحساناً وإطراءً للممثلين والفرق، وتعريفا للناس بدور المسرح، في تهذيب الأخلاق والتوعية والرفع من المستوى الثقافي للمشاهدين، تشجيعاً لهم على حضور العروض المسرحية، التي تقدم للتونسيين حتى ينتشر هذا الفن في ربوعنا»[4].

أما المغرب ففي مسألة بداية النقد المسرحي يقول الناقد (عبد الرحمان بن زيدان): « يجب أن ننطلق من الحقيقة التالية وهي أن النقد المسرحي لم يكن موجوداً لأسباب، وبدأ ينمو لأسباب منها وجود العمل الإبداعي المسرحي الذي حرك كتابات نقدية تتفاوت في المنظور والمستوى، نحن نعرف أن المغرب لم يكن يملك تقليداً في النقد المكتوب، حيث أننا لم نعرف ناقداً مثل ابن سلام الجحمي،

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من «اللانسونية» إلى «الألسنية»، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، (د،ط)، 2002، ص 09.

[2]- مُحَّد تحريشي: الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر سؤال في المكون، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، فيفري 2007، ص 148.

[3]- مُحَّد مسعود إدريس، حافظ الجديدي: بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة (جمع وتق وتح)، دار سحر للنشر/المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، (د،ط)، 2011، ص 03.

[4]- مُحَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 117.

أو ابن قتيبة، أو الجرجاني، وربما كان النقد الإخواني، والمعتمد على الممارسة الشفوية هو الطاغي على التراكمات الموروثة في مجال نقد الشعر والقصة، لكن النقد المسرحي المكتوب ظل غائباً لغياب المسرح كتجمع شعبي، وعندما بدأ السعي لتأسيس مسرح عربي مغربي بدأ العمل لمسايرة نقد يساوق نشاط المسرح، هذا النقد الذي بدأ انطباعيا –كمرحلة أولى–في التعامل مع الفرجة المقدمة»[1].

وتقريباً نفس الرأي نجده عند الناقد المغربي (حسن المنيعي) الذي يقول:« ليس في إمكاننا أن نتحدث عن وجود نقد درامي بمعنى الكلمة (...)، أي النقد بمفهومه الحالي الذي يلاحق النتاج ويحكم عليه في سائر أبعاده، ويعكس ثقافة الناقد وعمق إدراكه للمسرح، فلقد كان علينا أن ننتظر طويلاً حتى ندرك نتائج إيجابية في هذا المضمار (...)، ولكي نحدد مظاهر النقد في تلك المرحلة، فإننا نصرح بكل بساطة أنه كان انعكاساً للحصيلة الدرامية، وبما أن المسرح كان نوعاً جديداً بالنسبة للمغاربة، فإنه لم يعمل إلا على إثارة فضول المعلقين الصحفيين، وبالتالي فمنهم من رحب بظهور هذا الفن بالثناء على سموه ومنفعته، ومنهم من انطلق فوراً في غمار النقد الخالص موجهاً رماحه إلى أصحاب الفرجات، وبعد ذلك إلى الجمهور، وذلك إما بتسجيل عيوبه أو التركيز على شدة انتباهه...»[2].

ويصف أيضاً الناقد المغربي (مُحَمَّد فراح) بداية المسار النقدي المسرحي المغربي بأنه كان:« تعريفياً وإعلامياً للتجارب المسرحية، كما كان يرتكز بالأساس على التذوق والانطباعات المفرطة في الذاتية، ويرجع هذا إلى أن النقاد المغاربة قد أخضعوا النقد المسرحي لما يخضع له الشعر والقصة والرواية، دون النظر إلى خصوصية المسرح والعمل على تقييم مضامينه أو مناقشة أفكاره...»[3].

بناء على الاعتبارات السابقة ندرك بأن النقد المسرحي المغاربي بدأ يتهادى بخطى متثاقلة محتشمة، لم تتجاوز حدود النقد الأدبي، أو الصحفي الذي لم يقدم الكثير للحركة المسرحية، ومرد ذلك لعدة أسباب تتقاسمها الظروف السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وجدة الفن المسرحي

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية (7)، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987، ص 265.

[2]– حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، (د،ط)، 1974، ص 48.

[3]– مُحَمَّد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003، ص44.

وتأثيراته، وطريقة ممارسته، ومع ذلك لم يمنع هذا الأمر من ظهور استثناءات نقدية طفيفة حاولت على قلتها وبساطتها ملامسة أساسيات ومدركات العملية النقدية .

ومن الأسماء النقدية المسرحية المغاربية التي شكلت أولى ملامح الحركة النقدية نذكر إجمالاً من الجزائر:محاولات (رمضان حمود)، و(مُحَمَّد سعيد الزهراني)، و(توفيق المدني)، و(الأمين العمودي)، و(مُحَمَّد سعيد الزاهري)، و(مُحَمَّد البشير الإبراهيمي)، و(حمزة بوكرشة)، و(أحمد بن ذياب)..إلخ[1] ، ومن تونس: (حسن الزمرلي)، و(مُحَمَّد الحبيبي)، و(بوسنينة)، و(الجزيري)، و(حسني عبد الوهاب)، و(مُحَمَّد بورقيبة)...إلخ، ومن المغرب: (أبو بكر عواد)، و(عبد الواحد الشاوي) ...إلخ(*).

*** منتخبات من النقد المسرحي المغاربي (نماذج تعكس البدايات):**

- **الجزائر:**

تجدر الإشارة إلى أننا حاولنا تقصي مراكز الأرشيف في الجزائر، للحصول على الوثائق الصحفية القديمة التي تعود إلى سنوات 1900، 1907، 1908، أو بعدها بقليل حتى نتمكن من القبض على بدايات النقد المسرحي الجزائري في مراحل متقدمة جداً، ومن ثمة بحثنا في بعض من الجرائد والصحف، والمجلات العتيقة نذكر منها: "النجاح"، و"كوكب الشرق"، و"المنتقد"، و"الصباح"، و"الإحياء"،...فلم نكد نقف على نموذج نقدي مسرحي خاصة وأن هذه المصادر قد امحت معالمها، ومع ذلك استطعنا الحصول على نموذجين الأول في مجلة "الإحياء "كان يتحدث عن التمثيل العربي، والثاني في مجلة "الشهاب"، إذ تضمن هذا المقال بدوره معطيات ترتبط بالممثل، وهو مقتطف من خطاب للأستاذ (البشير الإبراهيمي) تحت عنوان" الخطابة والتمثيل" يقول فيه: « التمثيل والخطابة

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من «اللانسونية» إلى «الألسنية»، ص 09.

(*): وبالنسبة للأسماء النقدية التونسية فقد اقتنصناها من مجموعة من الكتب ككتاب تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس" للناقد (مُحَمَّد عبازة)، ومن المجلات كمجلة الحياة القافية (حسني عبد الوهاب 1911)، وكتاب (مُحَمَّد مسعود إدريس وحافظ الجديدي المعنون بـ:"بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة") (والنماذج فيه من سنة 1925 وما بعدها)، والمغربية من كتاب الناقد المغربي (حسن المنيعي) المعنون بـ:"أبحاث في المسرح المغربي"، (فأبو بكر عياد نموذج يعود إلى سنوات 1928)، ومن كتاب"النقد المنهجي في المسرح المغربي المعاصر" للناقد المغربي (عبد الرحمان بن إبراهيم)، (فعبد الواجد الشاوي يعود إلى سنوات 1933)، أيضا هناك أسماء نقدية صحفية أخرى مثلت مرحلة الارهاصات ذكرها الناقد (مُحَمَّد أديب السلاوي)، في مقاله الموسوم بـ:حركة النقد المسرحي بالمغرب تحاصر نفسها بالأسئلة، 6 يوليوز 2018، متاح على الجريدة الإلكترونية المغربية هيسبريس، على الرابط:https:m.hespress.com، تاريخ الإطلاع : 2019/01/26، بتوقيت (16:00:04).

عند الأمم الحية توأمان، وأخوان شقيقان، وإن منزلتهما من دواعي التهذيب والتربية الفاضلة لأرفع منزلة، وإن مكانتهما من بين مقومات الأخلاق لمنزلة الطعام والشراب من بين المقومات الجسدية، وما بنيت نهضة من النهضات الأخلاقية في الأمم الجديدة إلا وللتمثيل والخطابة في بنائها القسط الأوفر والحظ الأولي، وليس موقف الممثل بينهم دون موقف الخطيب ولا موقع الرواية من نفوسهم دون موقع الخطبة، فإنما الخطيب والممثل شيء واحد- الممثل خطيب إذا أحسن تصوير المغزى وشخّص الحقائق الغائبة للمشاهدين كالحاضر المشاهد، وألبس الخيالات لباس الواقع المحسوس، والخطيب ممثل إذا عرف كيف يقص الخبر، وكيف يستخرج العبر، وكيف يسوق المؤثرات فيترك في نفوس سامعيه أعمق الأثر »[1].

وتدليلنا بهذا النموذج كان لعكس صورة التناول المسرحي آنذاك، حيث كان الفن المسرحي ما يزال فتياً (في الأسلوب وفي التناول وحتى في الاصطلاح –الرواية-)، ومن ثم فالجزئية التي انتقيناها لم تخرج عن تقديمه والتعريف به، وهنا أدرج هذا الأنموذج شروط الممثل وربطها بالخطابة، حتى يضمن سلاسة التقبل وهذا للمكانة التي حظيت بها الخطابة عند الأمم العربية.

نلمح أيضاً كثافة صيغ التحبيب في معظم العبارات الواردة في هذا المقال، بل إن الممثل عنده أضحى شيئاً واحداً مع الخطيب، وبطبيعة الحال استنى له مجموعة من الشروط حتى يكون له ذلك، ومع النموذج الذي أوردناه لا ننفي أن تكون هناك نماذج أخرى قبل هذه السنة أو بعدها لأننا رجعنا إلى الجرائد والصحف والمجلات التي ذكرناها فلم نجد فيها مقالاً نقدياً إضافة إلى وثائق ترتبط بمجلة "البرق ".

- **تونس:**

نمثل للنقد المسرحي التونسي بنموذج من الكتابة النقدية المسرحية الصحفية التونسية، أي من خلال مقال ورد في **جريدة "الوزير –صدى المسرح-" 07 فيفري 1929معنون بـ:" مجنون ليلى " على المسرح البلدي":**

[1]- «الخطابة والتمثيل مقتطفة من خطاب للأستاذ البشير الإبراهيمي»: مجلة الشهاب، الجزء الأول- المجلد السادس 06، بتاريخ 1348- 1930، الجزائر، ص 148.

« **الرواية** :... نصرح أيضاً بأن " مجنون ليلى" هذه أخلق بها أن تكون قصة تاريخية لا رواية تمثيلية، حيث أن (المفاجآت) –التي هي الساس الأصلي المنبني عليه التأليف المسرحي–غير موجودة فيها !، ومع كل ذلك فإن (مُحَمَّد منجي خير الله)– مؤلفها– يأبى إلا أن تكون قصته " رواية" وإلا أن تكون أيضاً "تمثيلية". وتأبى جمعياتنا وفرقنا إلا تنفيذ إرادته. ومسايرته فيما يشاء!.

الإخراج: إخراج الرواية كان حقيقة يدعو إلى الإعجاب، إذ قد بذل لأجله "مخرج الجمعية الفني" مجهوداً يذكر فيشكر، وعلى الأخص في ترتيب المناظر لكل فصل بما يناسبه، وتعيين أماكن الدخول والخروج. (...) لكن مع اعترافنا بأن (الإخراج) كان بديعاً نرى من الواجب التصريح ببعض المعايب الفنية التي رأيناها في إخراج" الفصل الأول" فقط، خذ مثلاً لذلك عرش"عبد الملك" وانظر أين وضع..؟ نجده عوض أن يكون في الصدارة ليبقى مواجهاً لعموم المتفرجين، وضع في إحدى زوايا (المسرح) ولما أحاط بالخليفة وزراؤه ورجال حاشيته تعذر على كثير من المتفرجين التمكن من رؤيته!، ثم انظر إلى الإضاءة في هذا الفصل أيضاً، تجد الفوانيس الكهربائية محلية لقاعة الديوان الملوكي...، فهل معنى هذا أن "الكهرباء" وقع اختراعها واستعمالها في عصر: (عبد الملك بن مروان) ؟ بل أوليس الأولى والأنسب الاستغناء عنها بإضاءة شموع، أم مصابيح زيتية تلائم العصر الأموي ؟...، **التمثيل:** (...) ، (المجنون) – لا ننكر على القائم بشخصية "بطل الرواية" الإجادة في حركاته، ولا حفظه لدوره، وإنما ننكر عليه تلك الأغلاط العربية التي غرق بها مسامعنا كثيراً والتي لا نبالغ إذا وصفناها بالفادحة، وننصح لهذا الممثل –إذا أراد الحصول على النجاح التام في أدواره–أن يعتني بالتمرين كل الاعتناء. (ليلى) – حقيقة أن نابغة الإبداع التمثيلي وكوكبه اللامع الآنسة (فضيلة ختيمي) هي مفخرة المسرح التونسي (...) ، وتلقاء ما ذكرنا لا يسعنا إلا تهنئة المبدعة الفائقة–الآنسة (فضيلة)– بهذا النجاح الباهر الذي كللت به هام دورها البديع، (عبد الملك ابن مروان)– أرانا عمدة التمثيل العربي الأستاذ البارع (...) ما اعتدنا منه رؤيته من البراعة الفائقة، والإتقان المتناهي (...)، **الخلاصة:** والخلاصة أن الرواية تعد وتعتبر ناجحة و(الإقبال) على مشاهدتها كان بصورة خارقة للعادة بحيث أن جميع المقاعد نفدت تذاكرها حتى المكررة منها إلى أن أدى إلى رجوع الكثير بدون تذاكر (...)، أما

صوت (الملقن) فقد كان هذه المرة منخفضاً، الأمر الذي نشكر صاحبه عليه نطلب منه النسج على منواله في الروايات المقبلة (...) »[1].

يعكس هذا النموذج طريقة معالجةالعروض في تلك الفترة المتقدمة جداً من عمر النقد المسرحي التونسي، إذ كان التناول يقتصر على الأمور الخارجية، حيث يتجه الاهتمام إلى الأمور الشكلية أكثر من التوجه إلى تحليل الرصين للمضامين، والذي يبنى على منهجية مضبوطة، هذا من جهة من جهة ثانية نلاحظ أيضاً الألفاظ المستخدمة فهي سليلة ذلك الوقت أيام كان يطلق على المسرحية لفظ الرواية، علاوة على ذلك نلمح الطابع الترويجي بين طياته، فالإشهار للعرض المقدم بدا مبثوثاً فيه بطرق ضمنية جسدته الجمل الآتية:« ومن لم يشاهد نافذة المسرح-" القيشي"-ليلة التمثيل، لا يعلم مبلغ هذا الإقبال المتناهي...»[2].

- **المغرب:**

للكتابة النقدية المسرحية الصحفية المغربية نورد مقالاً لـ(عبد الأحد الكتاني) بعنوان: " مسارحنا التمثيلية وجمهورنا المتفرج "يعود إلى سنة 1932 يقول فيه:« كما رأيناه امتاز بوجود الجنس اللطيف على المسرح حيث لا يستطيع أن يقوم بدور الأنوثة من الأدوار إلا الأنوثة نفسها بما وهب الله الفتاة من خصائص الرقة والدماثة والمرح والخفة والعذوبة والمقبولية، وبما أودعه في شخصية الرجل من أوصاف الرعونة والصلابة والغطرسة، الأمر الوحيد الذي جعل بعض المتخصصين بأدوار الأنثى من ممثلينا ضحكة للنفوس وقذا في الأعين وثقلاً على الأسماع ومرارة في الأذواق بما كان يعانيه ذلك البعض المعذور المسامح من عذاب كلفة التأنث ويكابده من مشقة التخنث بترقيق الصوت (...)، نحن لا ندعو إلى تشريك الأنثى في تمثيلنا ولكن ندعو إلى الإمعان والإغراق في اختيار من تساعده مواهبه أكثر من غيره لتشخيص أدوار الأنثى فإنها محتاجة إلى عناية أكثر ودربة أقوى على أبعاد الممثلة عن التمثيل، وعلى كل حالة فإن فرحنا بممثلينا الأكفاء كبير متزايد ويسرنا أن نكتب الآن شاكرين لهم جهودهم الفنية ومعجبين بمؤهلاتهم الطبيعية راجين لهم كل فلاح ونجاح، وحق لنا أن نعجب فقد تقدموا بفن التمثيل أشواطاً رحيبة رغم ما كان من أمر أصل التمثيل العام الذي جاء

[1]- محمّد مسعود إدريس، حافظ الجديدي: مرجع سابق، من ص 68 إلى ص72.
[2]- (م، ن)، ص 71.

انبثاق فجره علىالمغرب متأخراً جداً عن غيره من الشعوب العربية، لأن فن التمثيل باللغة العربية ظهر في الشام أولاً ثم انتشر في مصر منذ مدة ومنها انتقل إلى أمثال تونس وما وصل التمثيل بشكله الحاضر إلى المغرب الأقصى إلا بعد أن شب وترعرع في مسارح غيره من الأقطار العربية (...) وإنما احترزنا بقولنا (شكله الحاضر) عن مثل ما حدثناه فاضل عظيم من علماء الرباط المخزنيين رعاه الله من أنه كان بالمغرب تمثيل في عهد أحد ملوك الدولة العلوية الكريمة حيث كانت ثلة من رجال البلاط الملوكي تعقد في أوقات منظمة جلسات لتشخيص أحوال بعض قواد الرعايا من الذين أجرموا أو سقطوا مسخوطين في نظر ذلك الجوق الممثل بغية تأديبه وردعه بمعرة تمثيل جريمته أو قصداً في الوشاية به عند السلطان ليعاقب بما يستحقه، هذه الحكاية تدل من وجوه على أن فن التشخيص بالمغرب الحاضر له أصل مغربي قديم إليه ينتسب وأن حكومة الإسلام فيه كانت لا ترى أن شيئاً من أصول الإسلام يحرمه كما تدل على أن عقلية المغرب كانت منذ غابر الأيام فاهمة لهذا الفن العالي من الفضل في تربية النفوس على الخيور بتهجين الخيانة والإجرام وتشنيع الرذائل والشرور...»[1].

إن أبرز ملاحظة يخرج بها متلقي هذا النموذج هو ناحية الطرح لأمور مسرحية كان الحديث فيها وقتذاك يعتبر من الجدة بمكان، فقد عرض لمشاركة العنصر النسوي وما يضيفه هذا التفاعل على التمثيل، كذلك تضمن إشارات عن الجذور والأشكال، كما تطرق إلى مسألة بدايات المسرح المغربي.

من ناحية أخرى ألفاظ هذا المقتبس فيها الكثير من الكلمات المسجوعة، يحمل أسلوبه رنة الكتابات الأدبية والنقدية التي حملها أفذاذ اللغة في مصادرهم، تلك التي تعنى بالوصف وباللفظ وبجمال العبارة والسبك وغيرها.

وعلى العموم ومع رحلة البحث والتقصي لم تكن لتستقر تلك الصفات في الوسط النقدي الصحفي لاسيما مع مرور الوقت، هذا الأخير الذي تكفل بفرض بعض الاختلافات في القراءات، وما تعلق بالنقد المسرحي الصحفي فالنظرة إليه تختلف حسب أمور عديدة سنأتي على ذكرها فيما يأتي، وإن كان يتداول ولحد الساعة أن هذا النقد، بقي بعيداً كل البعد عن الخطاب النقدي المسرحي

[1]- عبد الأحد الكتاني: «مسارحنا التمثيلية وجمهورنا المتفرج»، مجلة المغرب، العدد 5، رجب شعبان 1351، نوفمبر، ديسمبر 1932، الرباط، المغرب، صص 07، 08.

المؤسس، فهل بالفعل ما يزال النقد المسرحي الصحفي المغاربي يحمل نفس الملامح الأولى، وذات الصورة التي تزجه في نطاق ضيق؟ هذا ما سنقتنصه من الفصلين المواليين.

4-4- النقد المسرحي الأكاديمي:

قبل التطرق لمسار هذا النقد وعكس صورته، نشير إلى أن الناقد (مُحَمَّد فراح) في كتابه "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية" عرض لشكل آخر من الخطابات النقدية المسرحية بعد تقسيمها إلى الشق الصحفي والأكاديمي والذي تسايرنا معه في طرحنا وإن كان تحديده يمس المغرب، هذا الشكل تمثل في النقد الأيديولوجي الذي ربط الأدب بواقعه الاجتماعي، فبالرجوع إلى حيثيات الظروف العامة التي لامست تقريباً جميع الأقطار العربية بما فيها المغاربة نلفيها نفسها، ما جعلنا نعرج عليها هنا على اعتبار أن فترة السبعينيات بالنسبة للكثير من المسرحيين كانت مرحلة طفحت بالمحتويات الأيديولوجية وبالمضامين وبالاهتمام بالأحداث التي انعكست على الواقع المسرحي وعليه انغمس الكل في هذا التيار، يقول الناقد (مصطفى رمضاني):« مرحلة السبعينات كانت بحق مرحلة الأيديولوجيا في الفكر المغربي عامة ولا أدل على ذلك من ذلك الفيض من الإنتاجات الأدبية والفنية، التي ظهرت في هذه المرحلة، والتي اتسمت في مجملها بطوابعها الأيديولوجية الخالصة وبانحيازها للاتجاه الواقعي بناء وتصورا»[1].

وبناء ما أكدته الكثير من الدراسات، النقد المسرحي الأكاديمي المغاربي خطا خطوات طبعتها المنهجية والصرامة والعلمية والانفتاح على الثقافات والمعارف خاصة عندما دخل بين أسوار الجامعة، فقد خلق له هذا الحدث نقلة نوعية على مستويات كثيرة، أقل ما يمكن أن يقال عنها في هذا الصوب أنها كانت المحرك الفّعال الذي قلب معادلاته، فقد مكنته من الاندماج في أفق المناهج النقدية وفي لب القضايا النقدية أيضاً، تلك التي كانت بعيدة عنه لردح من الزمن، فهنا ظهرت أقطاب أخرى ضمن هذا المنحى، تجسدت في تناول أمور عديدة في العملية المسرحية ممثلة في الاهتمام بمختلف عناصر الخطاب المسرحي، بعدما تجاذبت قضية النص والعرض لسنوات مناظير القراءة والدراسة،

[1]- مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة لوبرنتر، طنجة المغرب، ط01، 2014، صص17، 18، كما يمكن الرجوع إلى ذات المقال الموسوم بـ: مصطفى رمضاني: «مستويات القراءة في النقد المسرحي المغربي»، مجلة ضفاف، العدد 7، 01نوفمبر 2004، وزارة الثقافة، المغرب، ص 51.

إضافة إلى ما سبق فقد تدخلت أيضاً مناهج نقدية حقق الركون إليها والاشتغال على آلياتها آفاق واسعة كالسيميولوجيا، والاتجاه صوب القارئ ونظرية القراءة، وما زاد من هذا الاحتفاء هو أن الجامعة كانت تسعى دوماً إلى خلق الفضاءات التفاعلية تعزيزاً لكل ذلك بعقدها للملتقيات والندوات ومساهمتها في المهرجانات[1].

تمثيلاً للخطابات النقدية المسرحية المغاربية نذكر الأسماء الآتية:

– من الجزائر: (مخلوف بوكروح)، و(صالح لمباركية)، و(أحسن تليلاني)، و(ليلى بن عائشة)، و(عز الدين جلاوجي)، و(جميلة الزقاي)، و(عبد الناصر خلاف)، و(ميراث العيد)، و(حفناوي بعلي)، و(حميد علاوي)، و(إبراهيم نوالي)، و(الشريف الأدرع)... وآخرون.

– من تونس: (مُحَمَّد المديوني)، و(عبد الحليم المسعودي)، و(مُحَمَّد عبازة)، و(المنصف شرف الدين)، و(حمادي بن حليمة)، و(محمود الماجري)، و(حافظ الجديدي)، و(مُحَمَّد مسعود إدريس)، و(محمود الماجري)، و(مُحَمَّد مومن)... وغيرهم.

– من المغرب: (عبد الرحمان بن زيدان،)، و(حسن المنيعي)، و(مُحَمَّد الكغاط)، و(مُحَمَّد أديب السلاوي)، و(خالد أمين)، و(عز الدين بونيت)، و(يونس لوليدي)، و(عبد الواحد ابن ياسر)، و(مصطفى رمضاني) ... وغيرهم، فبفضل هذه المجهودات، وغيرها من الأسماء النقدية، نهض النقد المسرحي المغاربي واستطاع أن يلقي الضوء على العديد من قضاياه، وموضوعاته، بل ويأخذ مكانه في الوسط الثقافي.

وهي خطوط عامة لمسار النقد المسرحي الأكاديمي الذي عرف بدوره منعرجات كثيرة، في تعالقه مع الإنتاج المسرحي، وإن قيل بأن حضوره لاسيما في الآونة الأخيرة قد تباين ... والأكثر من ذلك أنه انزوى إلى برجه العاجي وترك الوظيفة المنوطة به، وهنا تكاد تتفق تقريباً جل آراء الباحثين في مجال النقد والمسرح على غياب المتابعات النقدية للنشاط المسرحي، أو خفوتها، ولم نرصد ذلك في إطار النقد المسرحي المغاربي فقط، بل حتى في أقطار عربية أخرى.

[1]– ينظر: مُحَمَّد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، من ص 42 إلى ص 55.

بالنسبة للجزائر فالملاحظ لوتيرة النقد المسرحي الجزائري يقف على مجموعة من الحقائق، أولها ما يرتبط بحركة الإنتاج في حد ذاتها، إذ تعاني هي كذات للموضوع من تأخر وركود كبير، ولو تتبعناها بالتقصي والإحصاء لأدركنا ضعفها، أما عن النقد المسرحي التابع لها فبدوره لا يكاد يختلف عنها من ناحية الضآلة، إذ يعرف هذا النقد فئة ضئيلة تكابد بكل قواها حتى يسطع نجمه، لذا تسعى جاهدة لخلق فضاءات له، كل ما أتيحت لها الفرصة حتى تناقش قضاياه وتعرضها للبيان، في مقابل ذلك تستكين الجهود الأخرى تاركة فراغاً لا يسد، في وقت يحتاج فيه النقد المسرحي الجزائري لهبة تنفض عنه غبار السنين حتى يواكب غيره من الدول ويلحق بالركب النقدي.

وعن صورة الخطاب المسرحي النقدي التونسي اليوم يحدثنا الناقد (محمود الماجري) بقوله:« إنه لمن المفارقات الصارخة في المسرح التونسي كثرة الإنتاج وندرة الدراسات، فالمواكب لما يخرج إلى الناس في كل سنة من أعمال مسرحية ضمن برامج العروض المألوفة أو المهرجانات المختصة لا يمكنه إلا أن يسعد أمام هذا العدد الهائل من المسرحيات التي تتوجه إلى كل الشرائح العمرية والاجتماعية وفي أساليب فنية متنوعة، تدل كلها على حيوية نسبية يتسم بها هذا المجال... »[1]، وهذا التراجع بدوره تتقاسمه عدة أسباب، وقد أكد الناقد رأيه في مناسبات كثيرة، فعلى هامش مهرجان المسرح العربي بتونس، وفي إطار المؤتمر الصحفي المنعقد ضمنه ألفيناه يقول أيضاً: « أعبر عن سعادتي بصدور خمسة كتب عن الحركة المسرحية في تونس، لأننا نعاني نقصاً فادحاً في الكتب التي تواكب مسيرة المسرح التونسي بالتاريخ أو النقد أو التحليل، في المقابل نشهد كثافة في الإنتاج المسرحي...»[2].

ولتعليل ذلك قدم نقاد المسرح التونسي بعض التفسيرات نذكر منها ما ذكره الناقد(مُحَمَّد مومن) والذي لم ينف وجود النقاد، ولكنه أدان الوضع القائم الذي تغيب فيه الفضاءات، وتكثر فيه الإنتاجات في ظل ارتفاع عدد الشركات والمسرحيات، مقابل أزمة محاميل من الصحف والمجلات المختصة، وعليه دعا إلى إعداد دوريات وندوات لتقييم وتفعيل الحركة المسرحية وللنهوض بالنقد المسرحي، وللهدف ذاته تقول الناقدة (فوزية المزي): « هناك محاولات نقدية لكن نادرة جداً، ومن

[1]– محمود الماجري: مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر، تونس، ط01، 2015، ص 07 (من التقديم).

[2]– مفارقة بين طلائعية المسرح التونسي وغياب الحركة النقدية، متاح على صحيفة الإتحاد الالكترونية التونسية بتاريخ : 16 يناير 2018، على الموقع https://www.alitihad.ae، تاريخ الزيارة: 2019/10/10، بتوقيت (17:15:05).

المفروض أن تكون الحركة النقدية متنوعة بقدر تنوع الحركة المسرحية.. في المقابل هناك مقاربات عديدة للنقد لم يبق منها سوى نوع واحد وهذا النوع لا يمكنه أن يتواصل في غياب فضاء نقدي متخصص... »[1]، ولم تكن رؤى النقاد متفاوتة تقريباً، إذ نجد تأكيداً آخر من قبل الناقدين (لطفي العربي السنوسي) و(أحمد الحاذق العرف)، على ما يؤول إليه النقد المسرحي اليوم من غياب وتراجع(*).

وللتوضيح النقد المسرحي الأكاديمي المغربي ليس كسابقيه من هذه الناحية؛ إذ يفرق عنهما إذا ما أقمنا موازنة ومقارنة بين الأقطار الثلاثة، وطبعا هنا سبب الاستثناء يرجع لوجود بعض الجهود والمساعي التي أخذت على عاتقها الولوج في مسيرة نقدية متجددة، وهي ملاحظة لا تعفيه من وجود بعض الظواهر والمظاهر، إذ مع ذلك نلفي الكثير من الإصدارات المسرحية المغربية تنتظر على رفوف المكتبات، والعديد من المقالات التي تبحث عمن يلقي عليها بالاً نقدياً، وفي نفس المصاف نجد كماً معتبراً من العروض المقدمة، وهي بدورها تفتقر إلى الأقلام النقدية، وإلى الدراسات التي تتناولها بطريقة تستوفي الشروط الإبستيمية للخطاب النقدي .

[1]- نجوى الحيدري: نقاد المسرح يكشفون: بارونات الإنتاج وغياب الفضاءات وراء تراجع النقد المسرحي، جريدة الشروق، العدد10009 بتاريخ 2018/12/13.

(*): للوقوف على تفاصيل آرائهما والناقد (محمد مومن)، وأساب غياب النقد المسرحي التونسي، يرجى الرجوع إلى المقال السابق (نقاد المسرح يكشفون: بارونات الإنتاج وغياب الفضاءات وراء تراجع النقد المسرحي).

*** خلاصة:**

– تعد الممارسة النقدية نشاطاً إنسانياً واعياً وشرطاً من الشروط الإبداع الخلاق، ظهرت نتيجة لظهور الانجازات المعرفية وتراكمها في كل الحقول والتخصصات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية، إذ كان لزاماً وجود فعل موازي لها، يقف على مكامنها وطروحاتها ومعطيات كثيرة تتعلق بها عن طريق الدراسة والتحليل والتقييم والمراجعة، والمساءلة...، ووفق آليات وأدوات ووسائل أخرى مختلفة، تضمن جميعها الوصول إلى تقديم قراءة نقدية واعية.

– شكّل فن المسرح عند جميع الأمم –بما فيها الأمة العربية – حياة جديدة تستوعب تصوراتهم وتحوي ظروفهم ومشاكلهم ومفارقاتهم وكل ما يعايشونه، ولطالما كان متصلاً بمستجدات الطبيعة الإنسانية المتجددة، لذا أقبل عليه العديد من المثقفين والدارسين بغية رصده واستشراف أفاقه وهنا وقعت تلك الأقلام في إشكاليات مختلفة أغلبها ارتبط بإثبات أصوله وبمسح التاريخ بحثاً عما يبرر وجوده وفق تصوراتهم وتوجهاتهم، أما البعض الآخر فتوزع على المعنائية، والاختلاف في الهوية النوعية.

– أتاح المسرح فرصة لظهور الكثير من الدراسات النقدية التي ولدت تباعاً له، انطلاقاً من أنه لكل إبداع قراءة نقدية، وقد مر تاريخه الطويل عبر مراحل لا مندوح لنا للإشارة إلى أنها مليئة بالتجاوزات للثوابت وبنقد للمسلمات، ولم تقتصر هذه البدائل على قومية بعينها، مادام التنوع في المشهد الثقافي فعلا إيجابيا يضيف أبعاداً جديدة ومتغيرات مائزة.

– نهض المسرح العربي عامة والمغاربي خاصة، على مراحل متدرجة إلى أن استقام مساره وأبدع ممثلوه في رحابه.

–عرف النقد المسرحي أنواعاً، صنفتها الدراسات حسب التناول النقدي لها.

– أثارت قضية عودة الأبحاث العربية إلى الأصول وإلى التراث في المجال المسرحي – وفي المجال الأدبي عامة –الكثير من الجدل في الوسط الثقافي، فمشروع التنظير المسرحي كان أفقاً منهجياً واعداً في وقته، مع ذلك كان مبعثا لظهور العديد من التناقضات وعلى ما فيه من إيجابيات. تسايرا مع هذه الطروحات نطرح التساؤلات الآتية:

- لماذا دوماً يصر المخيال العربي وفي أي مجال يخوض فيه وفي مراحل زمنية مختلفة على العودة إلى التراث يفتش بين تقاسيمه على ما يمكّنه من البرهنة على إثبات وجود ذلك الشيء من قبل؟
- هل بالفعل للتراث مميزات وسمات خاصة تجعله يتحمل ويتقبل كل هذا التطويع ؟ نتقبل الركون إليه في الفترات السابقة في محاولات الرواد التي كان هدفها الأساسي توطين المسرح وإثبات هوية مسرحية عربية أصيلة... أيام كانت الحاجة ملحة، أما الآن وفي فترات جد معاصرة .. بماذا نفسر المساعي التي تعيد تحريك مياه هذه القضية ؟

من مسألة توظيف التراث وحدود تواجده في المسرح نذكر موقفاً للناقد (عبد الواحد ابن ياسر) يقول فيه: «..إذا كان توظيف التراث بهذه الكثافة والتواتر في المسرح العربي المعاصر، يعكس التزاماً قومياً ملحاً، ويهدف إلى إيقاظ الوعي بالأصول والخصوصيات التاريخية والفكرية، وتجاوز القوالب المسرحية الأوربية، وإرساء أسس مسرح عربي أصيل ومتجانس مع واقعه الخاص، وإذا كان من جهة أخرى وسيلة فنية للتعبير الرمزي عن مشكلات اجتماعية وسياسية راهنة، فإن ما غاب عن أذهان مؤلفي المسرح التراثي هو أن التراث ليس مجرد وعاء فارغ بدون محتوى أو شكل خال من أي مضمون، يمكن تطويعه لما يراد من القضايا والمضامين والمشكلات الراهنة، إن (صلاح الدين الأيوبي) يظل هو نفسه، ولا يمكن أن يصير بطلاً ثورياً أو منقذاً جديداً، وإن (الحسين) أو (الحلاج) لا يمكنه أن يتحول شهيدا للثورة العربية المعاصرة وإلا فقد دلالته وقيمته التاريخية، لكل تلك الأسباب، فإنه سرعان ما تحولت محاولات توظيف التراث في المسرح إلى نوع من التجريبية الشكلية التي عجزت عن الاستمرار والتطور، خارج حدود الرؤية التراثية التي ظل هذا المسرح –باستثناء نماذج قليلة – حبيساً لها، ولذلك لم يكن المسرح التراثي سوى صيغة من صيغ ربيرتوار المسرح العربي الحديث وقطعة في متحفه المتواضع، صارت تنتمي إلى ماضينا المسرحي وهي لم تبلغ بعد سن الرشد...»[1]، والحديث عن التراث لا يقر له قرار.

– استطاع نقاد المسرح العربي والمغاربي أن يعايشوا تفاصيل المسرح، وعلى إثر ذلك قدموا دراسات نقدية أشّرت إلى الكثير من الأمور المتعلقة به، وقد امتازت تلك الأبحاث بالكثير من الأوصاف والسمات –أشرنا إليها سابقاً– لكن هل بقيت نفس الملامح تسري إلى اليوم ؟

[1]– عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ص 151.

يقول الناقد والمسرحي (عبد الكريم برشيد) واصفاً حال النقد المسرحي: «أرى أن النقد المسرحي مثله مثل النقد التشكيلي والسينمائي لا يرقى إلى النقد الشعري أو الروائي في الثقافة العربية، وقد يكون ذلك ناتجاً عن ضعف في الثقافة البصرية لدى النقاد المسرحيين المغاربة والعرب والذين يقرؤون المكتوب، ولا يقرؤون الصورة الحية والمتحركة في كليتهما وشموليتها، وأرى أن هذا النقد المسرحي العربي يبقى بلا أسلاف كبار فليس فيه الآمدي ولا الجرجاني ولا ابن قتيبة ولا ابن سلام الجمحي ولا ابن رشيق، وبهذا فهو نقد وليد، ولكن مصيبة هذا النقد الصغير يصر على ألا يكبر، وعلى أن يظل دائماً في حدود النميمة، وأن يظل بدون أرضية فكرية وبدون منهجيات علمية، وبدون مصطلحات دقيقة، وبهذا نجد من يدخل في نقده المصطلحات السياسية والمصطلحات الصحفية، ومن يتحدث في المسرح بغير لغة المسرح، هناك اليوم في مجال النقد بؤس كبير جداً ، وهناك أمية علمية فاحشة وهناك خلط خطير بين النقد العلمي الحقيقي وبين تصفية الحسابات الصبيانية الصغيرة، وهناك قصور في تمثل الوظيفة الحقيقة للنقد، والتي قد يختزلها البعض في المعارضة، وفي تبخيس عمل المبدعين، وفي البكاء على مسرح كان، أو كان يمكن أن يكون، وتحضر الديماغوجيا في كثير من الكتابات النقدية، ويزايد بعض النقاد على بعض المسرحيين، ويتم نسيان أن حياة النقد لا يمكن أن تنهض إلا على وجود إبداع مسرحي حقيقي، وبدون هذا التواطؤ الجميل، بين المبدع والناقد، فإنه لا يمكن للنقد إلا أن يكون كتابات على حاشية الإبداعات، وهذا ما نلاحظه اليوم – بكل أسف – فكثير من النقاد الذين يأكلون الغلة ويسبون الملة، وهذا لا يمنع أن يكون في هذا النقد استثناءات رائعة، وأن يكون فيه علماء وفقهاء، وأن تكون فيه اجتهادات مادية ملموسة، وأن يكون فيه علماء ومنظرون حقيقيون...»[1].

لخصت هذه المقولة الكثير من الأشياء التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوضع النقد المسرحي العربي عامة، وهي وضعية أكدها أيضاً العديد من نقاد المسرح الذين خبروا المجال وتشربوا من مياهه، فهل يا ترى تنطلي هذه المواصفات على ما سوف نختاره من نماذج نقدية مسرحية في الباب الموالي؟ بصياغة أكثر دقة: كيف تجلت صورة النقد المسرحي في المخيال المغاربي؟

[1]– عبد السلام لحيابي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، منشورات أديسوفت، (د،ط)، (د، ت)، ص ص 95، 96 .

الباب الثاني:

الحد النوعي للنقد المسرحي المغاربي.

– النقد المسرحي الجزائري

***النقد المسرحي الصحفي الجزائري**

***النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري**

– النقد المسرحي التونسي

***النقد المسرحي الصحفي التونسي**

***النقد المسرحي الأكاديمي التونسي**

– النقد المسرحي المغربي

***النقد المسرحي الصحفي المغربي**

***النقد المسرحي الأكاديمي المغربي**

« رأس الناقد منحوت من صخر، وقلب القارئ منحوت من وردة،
عندي رأس ناقد، وقلب قارئ، يتبادلان الأدوار،
وأفر من واحد لآخر، لكي
أظل على قدمين »
(عبد الله الغذامي)
(من منشوراته).

تمهيد:

– أنواع النقد المسرحي:

يقصد بالنوع أو Genre كما يطلق عليه في المقابل الأجنبي « الاسم الدال على أشياء كثيرة مختلفين بالأشخاص»[1] بناءً على هذا المفهوم تدخل دلالة التمييز ضمن بوتقة النوع، كونه محدد للموجودات وعامل يفرقها عن غيرها.

وذكر (ابن سينا) في ذات الصدد أن النوع هو« أخص الكليين مقولين في جواب ما هو» [2]، معنى هذا أن النوع كثيراً ما يطلق كمصطلح لتحديد الأشياء عامة، بما في ذلك الأعمال الإبداعية، بناء على سمات وخصائص مشتركة متفق عليها، كالأمور الشكلية التي بموجبها تُضم تلك الأشياء أو تلك الأعمال إلى بعضها البعض، ونتيجة لهذا الانتماء المكون من مجموعة من العناصر تتحدد صورة العمل أو ذاك الشيء وكيانه.

[1]– الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1985، ص 268.

[2]– ابن سينا: عيون الحكمة، تح وتق: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات / دار القلم للنشر، الكويت / بيروت، ط02، 1980، ص 02.

مما سبق ذكره بات من المعلوم أن للنقد المسرحي أنواع، هذه الأنواع تنقسم إلى:

– النقد المسرحي الصحفي:

يحيلنا هذا الاصطلاح بداية على النقد الذي يعرض للمسرح في الصحافة(*)، المسموعة، المرئية/المشاهدة، والمطبوعة مهما كان نوعها؛ جريدة، أو صحيفة، متخصصة أو غير متخصصة ومن قبل أهل التخصص أو المهتمين بالشأن المسرحي عامة، فالأمر هنا مرتبط بالدراسات أو التعليقات، أو التحليلات أو الإشارات النقدية المسرحية المنشورة ضمن بوتقة الصحافة.

وبعبارة أخرى فالنقد المسرحي الصحفي هو النقد الذي يتخذ من الصحافة بأنواعها منبراً لطرح جل مشاغله؛ إذ يناقش نقاد المسرح ضمن حدود الصحافة مشاغلهم وشواغلهم، ومختلف قضاياهم، زد على ذلك يقدمون بين محاضنها قراءات نقدية متنوعة يجيدون بها تفاعلاً مع نصوص درامية، أو عروض مسرحية، وما أكثر هذا التوجه؛ أي ذلك النقد الذي يلاحق العروض التي تعرض، و الجمهور الذي يستقطب، بغية خلق فضاءات نقدية، تستقطب متلقين يهتمون بالشأن المسرحي ونقده..

أما ما ارتبط بالصحافة كحاضن لهذا النقد ففي أبسط صورها هي « المهنة التي تقوم على جمع وتحليل الأخبار والتحقق من مصداقيتها وتقديمها للجمهور، وغالباً ما تكون هذه الأخبار متعلقة بمستجدات الأحداث على الساحة السياسية أو المحلية، أو الثقافية أو الرياضية أو الاجتماعية وغيرها»[1]، فهي مرآة عاكسة لكل ما يحدث في العالم، لا يكاد المرء يعدم منها طرقاً لموضوع من الموضوعات، لذا تحاول جاهدة لتكون حاضرة في جل المجالات، لتغطيها تارة، ولتناقشها وتلفت النظر إليها تارة أخرى، ولما كانت محمولاتها متنوعة تنوع ما تغترف منه وتحتويه اختلفت بطبيعة الحال وسائلها أيضاً، بل وحتى أنواعها، رغبة منها وطاقمها في ملامسة جميع شرائح مستقبليها (جمهورها).

(*): مشتقة من فعل «صحف» ، ومنه الصحيفة التي يكتب فيها، والجمع صحائف وصُحُف، جاء في التنزيل :« إن هذا لفي الصحف الأولى صحف إبراهيم وموسى»، يعني الكتب المنزلة، قال الأزهري : الصحف جمع الصحيفة، من النوادر وهو أن تجمع فعيلة على فعل، و صحيفة الوجه: بشرة جلده، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج4، ج28، مادة«صحف»، ص 2404.

[1]– علي كنعان: الصحافة مفهومها وأنواعها، دار المعتز للنشر، عمان، الأردن، ط01، 2013، ص 05.

وما تعلق بأنواعها، في هذا المقام نشير إلى أنها عرفت مجموعة من التقسيمات؛ حسب نظرة الباحثين إليها، وتصنيفاتهم المنهجية (*).

وبالعودة إلى علاقة النقد المسرحي بالصحافة، يقف المرء على دورها الفّعال، فعلى الرغم من الإدانة التي كانت تحظى بها من قبل، والتهم التي علقت بها، والانتقاص الذي لفها، إلا أنها كثيراً ما كانت تشكل في معظم الأوقات أحد أهم القنوات التثقيفية التوعوية، خاصة وأنها عملت في أغلبها على تطوير العمل المسرحي، وإبراز ما فيه من كتابة النص إلى السينوغرافيا [1].

ولا يقف الأمر عند هذه الحدود، فالحقيقة تتعدى ذلك، فحسب ما أدلت به الكثير من الدراسات كدراسة الناقد (وليد أبو بكر)، الموسومة بـ: "النقد المسرحي في الصحافة" يتضح لنا مقدار الارتكاز على هذا الحقل المعرفي، إذ صرح هذا الأخير أن الكثير من الكتب التي أُلفت في مجال النقد المسرحي العربي، كانت تجميعاً لما نُشر في الصحافة، من نقد، ولم يقتصر ذلك –حسبه– على الثقافة العربية فقط، ككتب المسرح المصري مثلاً، بل مس حتى الثقافات الغربية، وقد أشار مدعماً لرأيه، إلى كتاب (**جيرزي غروتوفسكي**) "**نحو مسرح الفقير**"، الذي كان في أصله عبارة عن مجموعة من المقالات والمحاضرات واللقاءات التي تم نشرها في مجموعة من الصحف، ثم جمعت ونشرت في الدانمارك عام 1968، وفي بريطانيا عام 1969 [2].

وفي ذات الصدد تؤكد أيضاً (حفيظة سلس) في كتابها "النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة"؛ أن هذه الوسيلة (الصحافة) كانت أحد أهم مرتكزات أهل الثقافة والعلم والفن، على اختلاف درجات تخصصهم، للإدلاء بآرائهم النقدية والمعرفية في مختلف المجالات، والتاريخ كما توضح (استشهاداً)؛ يقف خير شاهد على أن معظم الكتاب والروائيين الكبار بدؤوا حياتهم

(*): أحيل المتلقي إلى كتاب علي كنعان: الصحافة مفهومها وأنواعها، وإلى كتاب مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، وكتاب: فاروق أبو زيد: مدخل إلى علم الصحافة. للتوسع فيها وفي أنواعها.

[1]– سلس حفيظة: النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة، دار الغرب للنشر، الجزائر، (د،ط)، (د،ت)، ص31 .

[2]– وليد أبو بكر: لغة الجسد في المسرح دراسات نقدية، إتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط01، 1998، ص 13.

كصحفيين، مثل (تشيكوف وليو)، و(تولستوي) في روسيا في القرن التاسع عشر، و(جون شتانيك) و(أرنست همنغواي) في أمريكا، و(بلزاك) و(فلوبير) في فرنسا [1].

وبالمثل. وجد نقاد المسرح المغاربة في الصحافة منبراً اصطفوه لدراساتهم ولبحوثهم، حتى استحالت لوثائق نقدية متنوعة كشفت لنا عن أسماء نقدية متخصصة مضطلعة بهذه المهمة وغير متخصصة أيضاً، كما قدمت للمتلقي ملابسات وتفاصيل (تعليقات، وإشارات وتغطيات، وقراءات...) وحيثيات كثيرة تتعلق بالخطاب المسرحي عامة، وبشخصياته، ومهرجاناته وفعالياته، وهذا ما كانت تهجس به منذ ظهورها.

استناداً إلى هذه المعطيات وأخرى قبلية أكدت بأن النقد المسرحي الصحفي ذا حضور موغل، تراءى لنا أن نتساءل عن صورة النقد المسرحي الصحفي المغاربي اليوم؟ فهل احتفظ بنفس الملامح السابقة ؟

وهل بالفعل ومع مرور وقت طويل من نشأته ما يزال في حدود ونطاق التعليقات والانطباعات الذوقية التأثرية؟، ثم لماذا ما تزال النظرة المنتقصة تلف جل جهود الأبحاث والدراسات المنشورة في الجرائد والصحف؟، هل يرجع الأمر إلى المنبر الذي تصدر عنه هذه المساهمات النقدية؟ أو إلى الموضوعات المطروقة؟ رغم أن هذه الموضوعات لا تختلف كثيراً عمّا يتناوله أعلام الخطاب الأكاديمي، بل في كثير من الأحيان نجد أن ممثلي النقد الأكاديمي يلجؤون إلى الصحافة بغية مناقشة قضية من القضايا النقدية، أو ترويج لعمل من الأعمال ؟

بناء على ذلك هل ما يكتب ضمن الجرائد والصحف يحمل منطلقات نقدية مؤسسة، ويُبنى على تصورات نقدية بحتة ؟

[1]- سلس حفيظة: مرجع سابق، صص 26، 27.

– النقد المسرحي الأكاديمي:

النقد الأكاديمي هو « فعل قرائي علمي تتعاطاه في الغالب النخبة المتخصصة، له أدواته ومناهجه العلمية المؤسسة على قواعد ثابتة، ومعالم واضحة، هدفه استكناه خبايا النصوص وجمالياتها»[1]، منطقياً عادة ما ينشر هذا النقد في الكتب أو في الرسائل والأطاريح، أو في المجلات المحكمة، تصدر في الأغلب عن الجامعات، أو عن بعض الهيئات والجهات الأخرى التي تُعنى بالبحوث الأكاديمية، إلى جانب ذلك نشير إلى أن هذا النقد يُلقى أيضاً في الندوات، وفي الملتقيات وفي المهرجانات، وفي مختلف الفعاليات الثقافية ... .

ساهم هذا النوع من النقد كثيراً في إثراء الوسط الثقافي، فهو نوع حسب أطره العامة وتأسيساً على ما تمليه البديهيات يمتاز بالتعمق في الرؤية والجدية، والمعاينة، والتشدد والمراجعة، والفحص والتركيز على الظواهر والهوامش والعتبات والمصاحبات، وكل ما من شأنه أن يكشف أعماق الخطابات وجواهرها ويفك شفراتها، بناء على الرصانة الأكاديمية [2].

والمتتبع لمسار الخطاب النقدي المسرحي الأكاديمي العربي عامة، والمغاربي خاصة، – بغض النظر عن فاعليته ومتابعته الحقيقة للإبداع المسرحي– يدرك بأنه قطع مسافة معتبرة إثباتاً لكينونته، وأنه خبر العديد من الطرائق واكتسب الكثير من الوسائل حتى تباينت ملامحه من ناقد إلى ناقد، ومن ثقافة إلى أخرى، كما أن النشاط الإبداعي عامة، والمسرحي خاصة، كان هاجسه المؤرق.

على هدى ذلك فمن يلج موضوع الخطاب النقدي المسرحي الأكاديمي المغاربي تراوده ثلة من الاستفهامات، في حقيقتها ليست وليدة اللحظة، بل هي استشكالات خامرت غيرنا من الباحثين، وعلى لسانهم ومنطقنا نصوغها في النقاط الآتية:

[1]– ينظر:نوارة لحرش: أدباء وروائيون: النقد الأكاديمي يغرد خارج نصوصنا، جريدة النصر، العدد 14577 بتاريخ 30 ديسمبر 2014.

[2]– ينظر:محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، ص 107.

– هل أصبحنا نمتلك الناقد المسرحي الأكاديمي المتخصص، المتميز بخبراته؟ ومؤهلاته؟

– هل ما تم تحقيقه من تراكمات نقدية مسرحية أكاديمية مغاربية، يضاهي الإسهامات النقدية الأخرى التي شاكست مختلف الأنواع الأدبية ؟

– رغبة في تمثيل الخصوصية أكثر هل انصبت الاهتمامات النقدية المسرحية الأكاديمية المغاربية على قضاياهم فلم تتعدى نظرتهم وتعاملهم النطاق الداخلي؟، أم تجاوزوها موسعين نطاق أبحاثهم إلى ما هو عربي، وِلم لَا عالمي؟

– هل اقتصرت اهتماماتهم على درب من سبقهم على جدلية النص/العرض فجاءت تمثلاتهم أحد المرايا العاكسة لهذا التجلي؟

– بالعودة إلى تاريخ ومسار هذا النقد لا يكاد تساؤل ينسلخ عن مخيلة كل من تتبع مجراه؛ هل استطاعت كل تلك الأسماء النقدية قطراً قطراً بصبغة مغاربية طبعاً أن تنحت لنفسها مسلكاً متفرداً وعليه تؤسس لنظرية نقدية متفردة طرحاً ومعالجة وإجراء ً وممارسة؟

– بما أن الجامعات المغاربية أحد أهم المساهمين الكبار في تكاثر هذا النوع النقدي، كان لا بد من معرفة حالة هذا النقد بين محاضنها؟ ومن ثمة الوقوف على أمور كثيرة، أهمّها ذكراً التساؤل المنهجي عن المرامي التي تؤسس عليها الاختيارات اليوم؟ وفيما تنصب؟

بطبيعة الحال اتجه نقاد المسرح المغاربة بين نوعي النقد المسرحي المغاربي، إلى الشق النظري، والبعض الآخر إلى الدراسات والممارسات التطبيقية، وما ارتبط بالتنظيرات فهي جزء من هذا الزخم النقدي وشكل من أشكاله، إذ اتخذ هذا التوجه لنفسه مأرب الدراسات التنظيرية، ولأجل تحقيق هذه الغاية قدم العديد من النقاد أبحاثاً ودراسات ناقشوا ودرسوا وحللوا فيها قضايا المسرح المغاربي.

وللتوضيح نصاب النقد المسرحي المغربي له أكبر النسب وأوفر الحظوظ من هذا الزخم النقدي، إذ حظي بالكثير من الإسهامات على خلاف تونس والجزائر وكنا قد عرضنا لذلك في الباب السابق.

النقد المسرحي الجزائري:

–النقد المسرحي الصحفي الجزائري

– قراءة في كتاب :" المسرح في الجزائر الأزمة والحلول " للناقد المسرحي الجزائري (جروة علاوة وهبي)

– قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية جزائرية

–النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري

– قراءة في كتابين :"بانوراما المسرح في سكيكدة" و"رشيدة قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني)

– قراءة في نماذج من الأطاريح/الرسائل النقدية المسرحية الجزائرية

***طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر للباحث الحبيب سوالمي (رسالة ماجستير)**

*** النقد المسرحي في الجزائر للباحثة صورية غجاتي (أطروحة دكتوراه)**

***المناهج النقدية المسرحية المغربية عبد الرحمان بن زيدان –أنموذجا– للباحثة فاطمة علواني (أطروحة دكتوراه).**

1-1- النقد المسرحي الصحفي الجزائري:

بناء على المحدد الذي قدمناه للنقد المسرحي الصحفي، والذي يفيد بأنه ما ينشر ضمن الصحافة (جرائد وصحف)، نوضح هنا أننا سنعتمد أيضا وإلى جانب ذلك على ما نشر في الكتب، هذه الأخيرة الذي ضمت مقالات نقدية مسرحية صحفية، أو جاد بها من أبحر في هذا السياق، من ذلك جميعا سنقف على بعض العينات ودائما مع الأقطار الثلاثة .

1-1-1- قراءة في كتاب " المسرح في الجزائر الأزمة والحلول " للناقد المسرحي الجزائري (جروة علاوة وهبي):

من بين النقاد الذين خاضوا في مجال النقد المسرحي الصحفي الجزائري، ولهم إسهامات متعددة فيه، الناقد المسرحي الجزائري (جروة علاوة وهبي)، وإن ارتبط هذا التخصص أيضاً بأسماء كثيرة أخرى، كالناقد (مخلوف بوكروح)، و(مُحَّد كالي)، و(بوزيان عاشور)، و(أحمد بيوض)... وغيرهم من النقاد الذين استطاعوا أن يقتنصوا لهذا النوع من النقد مكاناً في الوسط الثقافي المسرحي.

للناقد مصنفات عديدة، تقاسمها التأليف والترجمة، وما تعلق بالتأليف فلا يخفى علينا أمر كتاباته المتنوعة، وهو التنوع الذي فتح المجال لتزايد إسهاماته وكثرة إنتاجاته التي نذكر له منها: "باب الريح " ، و"مذكرات منزلقة "، و"الوقوف بباب القنطرة"،...إلخ.

ومن دائرة الخصوصية (ونعني بذلك المجال المسرحي) فله: كتاب " ملامح المسرح الجزائري "، وكتاب "المسرح في الجزائر الأزمة والحلول" سنة 2013، هذا المصنف الذي نشر بدعم من وزارة الثقافة، وبمناسبة الذكرى 50 للاستقلال، عن دار الكاتب للطباعة بعنابة، في طبعة أولى، بحجم 230 صفحة، ناقش فيها الناقد قضايا تتصل بالمسرح الجزائري، وقد قُسم الكتاب إلى قسمين، في جزئه الأولى عرض لمسائل ترتبط بالحركة المسرحية، أما الجزء الثاني فقد حوى اللقاءات.

إجمالاً هو مجموعة من المقالات التي لامست صميم المسرح الجزائري، أول عتباته كانت لرصد الحركة المسرحية بمدينة قسنطينة، وقد عاد الناقد فيه إلى مرحلة ما قبل الاستقلال وروى ما حدث بشيء من التفصيل أموراً تتعلق بالفرق المسرحية التي ظهرت والتحولات التي طرأت عليها، إضافة إلى المسرحيات التي عُرضت، كما خص البناية أو مسرح قسنطينة بوقفة مطولة.

من ضمن الفرق التي استوقفته على اعتبار أنها كانت العصب المحرك للبناية، فرقة "كراك" التي تطرق لها وللأعمال التي قدمتها، وككل المهتمين بالمسرح عرج على ما اصطلح عليه بالظواهر المسرحية البدائية، وقدم الآراء المعتادة التي لطالما طُرحت، وعادة ما تتنازع في صوبها التوجهات بين الرفض والقبول، غير أنه ما اقتصر عليها فقط بل أضفى لمسة جديدة، أضافها إلى الأشكال الماقبل المسرحية، وقد جسدها في ظاهرة تحدث في الأعراس القبائلية، يطلق عليها اسم " بويلول "، إذ يقوم شخص بارتداء ملابس رثة ويطلي وجهه بالسواد، إضافة إلى أمور أخرى يقوم بها حتى يؤدي دور الشرير، لأن الـ"بويلول "يقصد به الغول أو الوحش الذي يخطف العروس ليلة زفافها ويقوم بإخافة العريس وأقرانه، ليلة الزفاف في إطار طقس احتفالي، وهي إحدى العادات المتجذرة عندهم وفيها رأى الناقد ما يمكن اعتباره ظاهرة أو طقساً مسرحياً.

في الجزء المعنون بمسارحنا المحترفة بين التمويل والتكوين، ألقى الناقد الضوء على ملامح المسرح الجزائري إبان الاحتلال، وصورته والتغيرات التي حدثت عليه بعد فترة الاستعمار، في خضم حديثه بدأت أول إشكاليات المسرح الجزائري تطفو، حيث مثل لها بتطبيق قرار اللامركزية، هذا القرار الذي كان سبباً في رأيه في تشتت الوضع المسرحي وظهور فرق تنقصها الخبرة والتكوين–وإن استثنى الناقد مسرح عنابة وقسنطينة، ومجهودات بعض المسرحيين كـ(حباطي) وغيرهم–ومن ثم أبرز إشكاليات أخرى، توزعت على نقص وغياب رأس المال، والميزانية، والمخرج المحترف، والسينوغرافي المختص، والتكوين للممثلين، وندرة الحرفيين في صناعة الملابس، إضافة إلى عوامل أخرى يقول الناقد:«ولقد أحسست بالأسى والحسرة تطوقني وأنا أتابع تلك اللقطات التي قدمتها التلفزة عن مهرجان المسرح المحترف السادس، وشعرت بهول الفراغ الذي خلفه أولئك الذين غابوا عن ركح مسارحنا سواء الذين ماتوا أو الذين تقاعدوا أو الذين فروا من القطاع العام إلى الخاص، إنه فراغ مهول لن نجد ما يملؤه غير التكوين الجدي »[1].

ثم ما طفقت هذه الأزمات تختبئ مقاماً وراء مقام، فعلاوة على ما سبق طرح إشكالية التحيز، التي مثلها المجلس الأعلى للثقافة، وما انجر عنه من تهميش، وكذلك ناقش مشكلة التسمية

[1]– جروة علاوة وهبي: المسرح في الجزائر الأزمة والحلول، دار الكاتب للنشر، عنابة، ط01، 2013، ص 53، (نشير إلى أن المعلومات المتعلقة بسيرة هذا الناقد قد تحصلنا عليها منه شخصياً).

التي ساهمت في صناعة جدار بين المسارح المحترفة أو الجهوية، والمسرح الوطني، لذلك دعا من منبره إلى قوننة الأمور، وبموجب ذلك تعمق أكثر في حجم الأزمات حيث لامس مستقبل الطلبة المتخرجين من المدارس العليا للفنون الدرامية، وقضية الاعتراف بشهاداتهم، ودعا لتسوية أوضاعهم، ووضع قوانين خاصة تتعلق بقطاع المسرح، وأشار أيضاً إلى تفشي الأمية بين الممثلين، وندرة الكتب المختصة وغلبة الجوانب الإدارية على الجوانب الإنتاجية، وتراكم الديون، وتخلخل نظام الأجور، وتوجه الممثلين نحو فضاءات التلفزة، وغياب الرقابة التي تفرض إلزامية العمل والإنتاج، وغياب المسؤولية لدى العاملين في الفضاء المسرحي، وإقصاء بعض مراكز الإشعاع المسرحي كغلق مدرسة برج الكيفان للفنون الدرامية، ومشكلة توزيع الأدوار على بعض الممثلين التي استحالت إلى مبالغ يتقاضونها دون تعب أو جهد أو عمل يذكر، واحتكار الوظائف وتقلد الفرد الواحد للعديد من المهام، دون تكوين في أي منها، إضافة إلى الرتابة والخمول والاقتصار على التكرار دون تجديد على المستوى الفكري (أزمة القراءة)، وعلى المستوى البدني، أيضا سقوط أغلب العروض في الاستسهال والشكلية والبهرج الظاهري، وطغيان طبقة الفئات العمرية التي تجاوزت سن التقاعد واستئثارها بالمجال المسرحي، وعليه نوه الناقد لكل هذه القضايا وأراد إصلاحها والتأسيس لمسرح شبابي يتجاوز كل المطبات الفائتة، ولأجل ذلك وضع عدة بنود...إلخ.

هذا الأمر دفع بالناقد كذلك إلى الغوص في تواريخ نشأة الأزمة، وقد أرجعها لقرار اللامركزية ثم لفترة السبعينيات، ومنه إلى قرار التأميم سنة 1963، والتقسيم الذي نشأ عنه، أما الأزمة التي ضيقت الخناق عليه، واستفاض فيها قولا ومناقشة هي أزمة النص « أمام هذه الظاهرة القاتلة في المسارح نجد البعض يتحجج بفقدان النص المسرحي في السوق، في حين يعترف البعض بأن النص موجود ولكن رجال المسرح لا يقرؤون ولا يبحثون، كما نجد أن البعض يرفض بشكل إطلاقي الاعتماد على النصوص العالمية سواء ترجمة أو اقتباسا بحجة أنها لا تتماشى والواقع الجزائري، نجد في المقابل أطرافاً أخرى تعتبر الترجمة والاقتباس من أكثر العوامل التي تساهم في تكوين رجل المسرح وهذا الأسلوب – الترجمة والاقتباس – معمول به في كل مسارح العالم، لذا فإنه إذا كنا نسجل قلة في النصوص المحلية

فإننا في المقابل نسجل وفرة في النصوص العالمية التي يمكن لمسارحنا اللجوء إليها في حالات انعدام النص المكتوب محليا...»[1] .

ولأجل هذه القضية وقضايا أخرى أورد شهادات حية من باب اقتراح بدائل وحلول، لممثلين ولمخرجين، ولمديري المسرح كذلك، وعبر مناطق مختلفة من تراب الوطن، حيث أدلى كل من منهم برأيه، وفي خضم ذلك أشاروا إلى إشكاليات أخرى يعانيها المسرح عامة[2].

أما جزء اللقاءات(*)فقد كان ثرياً جداً، إذ أراد الناقد عكس صورة المسرح برجالات المسرح، والتطرق لأمور كثيرة تتعلق بالمسرح انطلاقاً من أهل التخصص، وعلى تنوع تلك العينات التي انتقاها استطاع بالفعل وضع يده على أسماء مسرحية مهمة **وقضايا نقدية أهم، خاصة ما ارتبط منها بقضية الرجوع إلى التراث، وقضية صلاحية المنهج البريختي للتوظيف في المسرح الراهن، أو أثر هذا المنهج على مسار الخطاب المسرحي، إضافة إلى قضية نقدية جد هامة في مسار النقد المسرحي وهي قضية أزمة النص المسرحي، والتأليف، تتبعها قضية الإبداع الفكري والابتكار،** فلطالما اعتمدت الكثير من الإنتاجات المسرحية الجزائرية على ما هو مكرس، واندفاع الناقد إلى مثل هذه القضايا مرده إلى رغبته في القيام بوثبة تنقل المسرح الجزائري وربما المسرح العربي عامة من بوطقة الاستهلاك إلى رحاب الإنتاج، فقد كان يهدف من خلال أفكاره هذه إلى إضفاء بصمة خاصة في مجال الإبداع المسرحي والالتفات إلى ما هو محلي أكثر، خاصة وأن جل تلك المساهمات التي تحاول جاهدة سد مسد ما هو مستورد تقابل بالرفض والعنجهية والتعالي من منطلق عدم التساوي مع النصوص الغربية، ومن هنا بطريقة أو بأخرى ألقى الناقد الضوء على هذه التصرفات التي يمتهنها العديد من أرباب المسرح والتي تؤدي حتماً إلى ضياع الكثير من المجهودات، وهذا حتى يضمن الابتعاد عن التكرار والاجترار الذي طال لسنوات الإنتاجات المسرحية، وطرق قراءتها، يقول في ذات الصدد الناقد المسرحي (عبد الناصر خلاف): « مسألة غياب النص المسرحي قديمة منذ فترة الستينات، وهو الصراع الذي كان في الأصل بين صناع العرض المسرحي والأدباء، فأغلب الذين كتبوا للمسرح جاؤوا

[1]– جروة علاوة وهبي: مرجع سابق، صص 76، 77.

[2] – للتفصيل في هذه الإشكاليات، ينظر جزء: البحث عن الحلول، من ص 87 إلى ص 116.

(*): حوت اللقاءات حوارات جد مهمة للتفصيل فيها أكثر ينظر: جزء اللقاءات، من ص 117 إلى ص 220.

من داخل المهنة المسرحية سواء ممثل، مخرج أو ناقد وهنا يرى الأديب أنه أقصي من هذا الحق وأتحدث في هذا السياق عن الجزائر، لأن القلة القليلة من الأدباء يدخلون إلى المسرح ويشاهدون العروض المبرمجة، استمر هذا التصادم بتواطئ من الصحافة الأدبية، لكن الآن تم تجاوز هذه الإشكاليات، بوجود الكثير من المؤلفين المسرحيين في الوطن العربي، كما أفرزت المسابقات الكثيرة من الكتاب المسرحيين الشباب، الإشكال الحقيقي، وهو العمل على إغتيال المولف المسرحي، والاقتصاد في النص المسرحي إلى درجة أن بعض العروض ترتكز على صفحة واحدة لصالح هيمنة الكوريغرافيا والسينوغرافيا على العرض، وفي الوقت الحالي أرى أن المجتمع العربي، خاصة الجزائري، مازال يشاهد المسرح بأذنيه وتهمه الحكاية وحوار الشخصيات»[1]، ورأي الناقد تقابله الكثير من الآراء في مسألة التأليف، لأن المسألة لا يقر لها قرار، وبدوره يدخلنا في متون قضية أخرى ألا وهي سيطرة السينوغرافيا على العمل المسرحي.

وتكاد تصب قضية توظيف المنهج البريختي في نفس مجرى القضية السابقة، إذ تؤكد بدورها على فكرة التجاوز والخروج من اللازمة التي ارتضاها المسرحيون العرب في دراساتهم وبحوثهم وخطاباتهم، كما تكشف أيضاً عن مسار المسرح العربي بين الأمس واليوم، فالأمس كان يحتم عليه إتباع (بريشت) وغيره، أما اليوم فهو مطالب بتحقيق قفزة نوعية، فأين هو اليوم منها ؟

– رؤية نقدية:

لا يخفى على المتلقي أن الناقد (جروة علاوة وهبي) أحد الأسماء المهمة في المنظومة المسرحية، فبالرجوع إلى تاريخه وإسهاماته وإلى مشواره يتضح ذلك، ولطالما نبعت كتاباته من عمق المسرح وهذا شيء لا نزاع فيه، لأنه تعايش معه ويعايشه.

مرجعياته كغيره من النقاد المتمرسين مرجعيات متنوعة بين الثقافة العربية، والغربية، وظفها توظيفاً جيداً ليعكس صورة المسرح الجزائري وما يقايسيه بغية معالجته وإصلاحه، ولفت الانتباه إليه، وإن كانت معظم الأزمات التي نوه لها قضية تلوكها في كل مرة أطراف مختلفة، سواء في الملتقيات، أو

[1]– أسيا عوفي: الناقد المسرحي عبد الناصر خلاف لـ «المساء» هناك من يعمل على الاقتصاد في النص المسرحي، جريدة المساء، العدد 6367 بتاريخ 14 ديسمبر 2017.

في الندوات، أو في المهرجانات، وفي غير موضع للتظاهرات الثقافية، ولكن كما أشار الناقد يبدو أن هناك من يعيش على قتل تلك المبادرات، ويندر نفسه لتغلغلها أكثر في الوسط المسرحي، وعن الآليات التي استند إليها في كتابه وفي رؤيته النقدية فقد كانت آليات مختلفة، جمعت بين الوصف والتحليل، والإحصاء، والتأريخ والنقد كذلك، وما تعلق بالملاحظات التي تراءت لنا فنجملها فيما يلي:

-سبق وأشرنا إلى أن الكتاب بُني على جزأين أو قسمين، جمعا بين دفتيهما مواضيع نقدية مسرحية ارتبطت بقضايا المسرح الجزائري، وهي قضايا مهمة جداً في مساره، مع ذلك نشير إلى ملاحظة مهمة ترتبط بما جاء فيه، وبدقة أكثر ترتبط بالمقدمة التي غُيبت تماماً، إذ استعاض الناقد عن عتبة أساسية في معمارية أي كتاب بمقترح وسم بـ: "كلمة"، ويقول في هذه الكلمة :« لا أدعي أن هذه المقالات تشخص الأزمة بشكل قاطع ولا أنها تعطي الحلول بشكل قاطع كذلك، إنها مساهمة وغيرة منا على الوضع الذي آل إليه المسرح المحترف عندنا، وطموحاً في أن نراه يستعيد مجده مع الأجيال الجديدة من الممثلين والمخرجين والدراماتورجيين كذلك»[1]، ثم دخل مباشرة للحديث عن الحركة المسرحية في قسنطينة.

والأمر سيان بالنسبة للخاتمة التي ومن المفترض أن تكون محصلة للبحث، فهنا استعاض الناقد بدوره عنها وعن أهميتها، واكتفى ختاماً بما اصطلح عليه بلفظ "اعتذار" يقول في هذا :« ختاماً أعتذر لكل الأصدقاء الذين كانت لي لقاءات معهم ولم أضمهم إلى هذه اللقاءات في هذا الكتاب قد أجد لهم مكاناً في كتاب قادم عن المسرح أعتذر لهم بكل محبة مسرحية وأضواء ركحية »[2]، وهذا الاعتذار لم يشمل كل ما جاء في الكتاب، بل خص جزئية منه.

- لغة الناقد لغة تقترب أكثر للأسلوب الصحفي، وهذا أمر لا يخفى على متلقي الكتاب، ففي مواضع كانت اللغة لغة نقدية رصينة، وفي مناحي أخرى جنحت للسلالة والبساطة، ولم يتغيب الجنوح الصحفي في العناوين كذلك.

[1]- جروة علاوة وهبي: مرجع سابق، ص 07.
[2]- (م، ن)، ص 227.

– ضم أسلوبه الكثير من الكلمات العامية المتداولة، وبعض الأمثال .

– جنح الناقد إلى التأريخ وأطنب فيه بصورة مملة، خاصة ما ارتبط بوصف البناية أو مسرح قسنطينة، إذ ذكر أصغر الأمور وسفاسفها، حتى إن المرء يخال نفسه أمامها وكأنه بين دفتي كتاب للتاريخ، وعلى الأرجح... هذا نابع من حبه الكبير للمدينة، فقد أفصح عن مشاعره إزاءها في كل فرصة أتيحت أمامه (*).

– ظهر في الكتاب كذلك التكرار بصورة لافتة للنظر، فقد تكررت أزمات المسرح في الكتاب بين عنوان وآخر، ولعل هذا ما نعده دليلاً على أمرين، الأول منهما هو أنها مقالات متفرقة، أما الثاني فيدل دلالة واضحة على حجم وعي الناقد وتأزمه للوضع المسرحي الجزائري، فقد وقفنا لاحقاً أيضاً على حوارات أخرى تناول فيها بعض القضايا التي أشار إليها [1]، وظاهرة التكرار لا تقتصر على عناوين كتابه فقط، بل بين مصنفاته أيضاً.

– وقع الناقد فيما وقع فيه الكثير من النقاد، إذ الأشكال الماقبل المسرحية يبدو أنها منعرج لا يمكن الفرار منه من قبله ومن قبل غيره من الدارسين والباحثين، وإن هبت عواصف التغير على الفكر الإنساني، وتغيرت المعطيات والمجريات.

كتاب الناقد المسرحي الجزائري (جروة علاوة وهبي) الموسوم بـ:" المسرح في الجزائر الأزمة والحلول " بالمختصر هو شهادة حية تصف المشكلات والأزمات والمعضلات التي يعانيها بالفعل المسرح الجزائري ومنذ زمن طويل، وقد ألقى الناقد عليها الضوء في طَرقٍ جريء يمنحه التقدير، خاصة وأنه لم يترك زاوية من زوايا الإشكاليات إلا وبسط دقائقها، والأهم من ذلك أنه لم يتركها نقاط تمت الإشارة إليها فقط، بل قابلها بحلول واقتراحات.

(*): كتمثيل على ما ذهبنا إليه يرجى الرجوع إلى هذا المثال الذي نسوقه كنموذج فقط يقول :«مالك حداد الذي علمنا كيف نحب الوطن كيف نعشق قسنطينة البهية، الفاتنة، الساحرة، التي لا يمكن التخلص منها ومن سحرها كل داخل إليها ، وطائف في حاراتها وأزقتها... نحن لا حق لنا في أن نتخلى عن وصيته »، ينظر: جروة علاوة وهبي: « مالك حداد. .. قيتارة قسنطينة »، مجلة الثقافة، العدد 8-9، 01 يونيو2006، المكتبة الوطنية الجزائرية، وزارة الثقافة، مطبعة رويبة، الجزائر، ص 140.

[1]– للوقوف على ذلك يمكن الإطلاع على حوار نور الدين عراب للناقد جروة علاوة وهبي: رئيس لجنة التحكيم بمهرجان المسرح المحترف علاوة جروة وهبي للنصر، المسرح الجزائري في تراجع وما عرض كان مقبولاً، المنشور في جريدة النصر، عدد 15499 بتاريخ: 02 يناير 2018.

ما يضاف للكتاب أيضاً أنه تناول المسرح في مدينة قسنطينة في إشارة هي الأولى من نوعها – وقد أبرز الناقد ذلك، إذ أشار إلى أن مجهوده له الأسبقية في هذا أو يكاد أن يكون–، وبناء على فكرة اختلاف وجهات النظر في الدراسات النقدية، كانت لنا بعض الملاحظات التي تحسسناها من ملامسة كتابه، وهي نقاط لا تحط من أهمية المنجز ولا تقلل من قيمته العلمية.

1-1-2- قراءة في منتخبات مسرحية صحفية جزائرية:

♦ **فرقة مسرح "مُحَّد اليزيد " تشارك في مهرجان الأردن:**

«عرضت فرقة مسرح / مُحَّد اليزيد /الجزائرية مسرحية البرزخ/مساء أمس الاثنين بالمركز الثقافي الملكي في عمان وذلك في إطار فعاليات مهرجان المسرح الأردني التاسع لسنة 2001 والتي افتتحت في فاتح نوفمبر الجاري، وتضم هذه الفرقة التي وصلت إلى العاصمة الأردنية يوم الجمعة الماضي عن طريق القاهرة 12عنصراً من بينهم سبعة ممثلين وممثلات إلى جانب الطاقم التقني يقدمون هذا الإنتاج الفني الذي يجسد التوجه المسرحي الجديد للكاتب عماد/ من أجل مسرح يفكر/ ويذكر أن هذه المسرحية التي أخرجتها السيدة سلام سعاد ستقدم عرضاً آخر للجمهور الأردني مساء اليوم الثلاثاء، وتدور أحداث هذا العمل الفني الذي يتضمن خمسة مشاهد حول الصراع بين قوى الخير والشر من خلال انبعاث قيم الحضارة والثقافة بعد أن كانت منفية، ومهمشة حيث تحامل اختراق سوق/مملكة الشمس/ التي نصب/حول القدرة / وحيا على أهلها. وللإشارة فإن الكاتب المسرحي عماد الذي ولد بالقصبة /الجزائر/ عام 1964 قد ألف أعمالاً فنية للصغار قبل /غابة الفرحة/ وعودة الذئب وكذلك للكبار مسرحيات /المجني والمكشوف/ والآلة / والعكاز/و/ عطب في الفضاء/ كان آخرها مسرحية /البرزخ »[1].

يطفح هذا النموذج بالصفات التي ترتكن إليها الكتابات النقدية المسرحية الصحفية غير المتخصصة، والتي عادة ما تكتب خارج الموضوع، استجابة لتأثير الخطاب المسرحي على الذات وردات فعلها، وبطبيعة الحال هنا يسطع منطق المراسلات الصحفية.

[1]– فرقة مسرح "مُحَّد اليزيد " تشارك في مهرجان الأردن، جريدة النصر، العدد 10476، بتاريخ 13 نوفمبر 2001.

♦ **مسرحية "الثمن" للمسرح الجهوي بباتنة عرض في مستوى التطلع:**

«قدم المسرح الجهوي لباتنة عرضاً مسرحياً بعنوان "الثمن" على ركح المسرح، من تأليف المسرحي الأمريكي "أثر ميلر"، وإخراج أحمد بن عيسى، سينوغرافيا زعبوبي عبد الرحمان، وتقاسم الأدوار فيه كل من سليم فروج في (فيكتور)، وجميلة بن إبراهيم في (استر)، وعلي جبارة في (سالمون)، وجمال طيار في (والتر)، صاحب النص هو "أرتر ميلر"، أشهر الكتاب المسرحيين الأمريكان (...)، تحكي المسرحية قصة عائلة أمريكية غنية تعيش (...)، أما العرض فنبدأه بالإخراج الذي كان من طرف المخرج أحمد بن عيسى، فقد قدم لنا شخوصاً أمريكية بعقلية جزائرية على الرغم من وجودهم في فضاء لا يمكن إلا أن يكون أمريكياً، والشيء الجميل في هذا العمل أنه ترك النص كما هو بأسماء شخوصه، ولم يشوه بالاقتباس الذي عرفناه في المسرح الجزائري (...)، أما الموسيقى فكان عملها متقن وتخدم غرض التحضير للجو العام، بحيث نسمع موسيقى توليفية بصوت "الساكسوفون" على الطريقة الأمريكية "الجازبلوزية" ثم موسيقى هادئة مع كل موقف حواري هادئ (...)، أما الإنارة فكنا نتمنى أن تكون تخدم الجو العام للمسرحية، بحيث تفرض الجو المكهرب بين الأخوين، والحالة التي تركها الوالد متدهورة، ثم إن الفضاء من طرف المخرج ترك العديد من مناطق الأداء التي لم يستغلها كل الاستغلال، اللهم بعض الإدارات المحتشمة هنا وهناك، ومن الأشياء التي نحبها عليه في الإخراج –على سبيل المثال لا الحصر– عندما أخرج "والتر" المسدس.. كنا ننتظر –كما قال"أنطوان تشيكوف":«إذا رأيت بندقية في المشهد الأول' فيجب أن تطلق عياراً نارياً في آخر المشهد على الأقل»، وهذا ما لم نره في الإخراج، ضف إلى ذلك الكرسي الذي أخرجه (...) لم يستعمل إلا مرة واحدة، وكان بإمكانه أن يستعمل أكثر من عشر مرات، ثم إن تلك التحف بقيت ميتة دونما حياة (...)، أما الأداء فعلى العموم كان واقعياً... فمثلاً (...)، وتبقى السينوغرافيا مخلصة ووفية للفضاء المقترح من طرف الكاتب، بحيث كان فضاء مغلقاً، وكأنه أرد أن يحصر الشخصيات في المكان المعهود لها (...) فقد كان الديكور جمالياً واقعياً ووصفياً (...)، فقد كانت السينوغرافيا تخدم الجو العام للعرض، ولقد اختار اللون البني وكان الاختيار الأفضل، وأخيراً نقول إن العرض المسرحي "الثمن" على الرغم من أنه من نوع البسيكودراما (مأساة)، إلا أن العرض شد الجمهور إلى آخر كلمة

وحركة فيه، وتجاوب معه الجمهور أيما تجاوب، ونلفت الانتباه هنا إلى مرافقة الصبيان وحتى الرضع إلى المسرح، فليعلم هذا النوع من الجمهور أن مسرح الكبار يبقى للكبار...»[1].

ككل القراءات الصحفية، حاول هذا النموذج القرائي أن يضع متلقيه في الجو العام الذي أطر العرض المسرحي، إذ رأى من واجبه قبل الدخول إلى عوالم الفرجة، أن يمر على النص، الذي خصه بملخص، بدا لنا واضحاً فيه أنه اطلع عليه تساوقاً مع العرض، وبالمجمل حاولت هذه القراءة أن تلم بما قدم أمامها، بعد أن استوعبت رسالة المخرج وعايشت تجاوب الجمهور وردات فعله، فمن هنا تم التوقف عند حدود محمولات العرض، تلك التي اتخذ منها سبيلاً لبسط مهاراته القرائية والتي تحكمت فيها الخبرة بدرجة كبيرة لا التخصص، وكملاحظة عابرة استرعتنا في هذا النموذج... نشير إلى أمر تبجيل الثقافة الغربية، والتباهي بها، إذ كان ذلك أمراً جلياً.

♦ مسرحية " عرس المحروسة" تجمع بين الرقص والتمثيل:

« قدمت التعاونية الفنية الثقافية" الهيئة "في آخر ليلة من السنة المنصرمة، عرضاً مسرحياً تحت عنوان " عرس المحروسة " بركح محي الدين باشطارزي بالعاصمة، ويرتكز العرض المسرحي الذي يشارك فيه ممثلون شباب من معهد برج الكيفان للفنون الدرامية وفنانون من التعاونية المذكورة، على تاريخ الجزائر القديم وكيف استطاعت أن تجمع مختلف الأجناس والأعراش عبر القطر الوطني، حيث يجمع العرض المسرحي عرس المحروسة أو الاسم الشعبي القديم للعاصمة الجزائرية، بين الرقص والتمثيل وموسيقى، تحاول أن تعبر عن الواقع المعاش في تلك الفترة وكذا اختلاف الأجناس في الجغرافيا الجزائرية وتعددها، وقد استطاع مجموعة من الممثلين الشباب على الرغم من الخبرة البسيطة في المجال أن يدخلوعالم المسرح الجزائري طابعاً تمثيلياً جديداً يعتبر منعدماً في الجزائر، وهو عبارة عن عروض مسرحية راقصة تعبر عن تاريخ معين، وللإشارة فإن العمل المسرحي " عرس المحروسة " من إخراج

[1]- بوعكاز مبارك العلوي: مسرحية« الثمن » للمسرح الجهوي بباتنة عرض في مستوى التطلع، جريدة الصباح الجزائرية، العدد 50 السنة الأولى، الخميس 18 مارس 2004.

الفنان والممثل الشاب عباس مُحَمَّد إسلام وتأليف حسين طايلب، والعمل يعد آخر عمل يقدمه المسرح الوطني نهاية سنة 2007، ومن بين آخر أعمال التظاهرة العربية الثقافية بالجزائر »[1].

كثيراً ما تُبنى الصياغات المسرحية الصحفية على هذا المنوال، فهو نموذج للمقايسة بامتياز، وهو وإن قدم قراءة للعرض المسرحي الموسوم بـ: " عرس المحروسة " إلا أننا لا نكاد نستبين من هذه القراءة غير الأمور الشكلية التي تقاسمها الركح المعروض فيه، ومجموعة الفنانين والشباب الذين لم نعرف عنهم إلا انتماءاتهم، وصفة الخبرة التي أسندت إليهم، دون أن ننسى الإشارات الواردة فيه إلى طاقم العمل المسرحي، والموضوع الذي تدور فيه المسرحية، تطبعها طبعاً اختصارات مقتضبة.

♦ **مسرحية "وزير أوربي كبير " تمتع الجمهور:**

«تجاوب الجمهور بقاعة الموقار مع أداء الممثلين لأدوارهم في مسرحية "وزير أوربي كبير" والتي تخللتها لحظات من الفكاهة والهزل، خاصة مع رقصات كل من الممثلين جمال بوناب، ويزيد صحراوي المرفوقة بموسيقى أضفت جواً مميزاً بالقاعة أضحكت الحاضرين وتعالت معها تصفيقاتهم المتتالية لمدة قاربت الساعتين، وأخذ مضمون " وزير أوربي كبير" من المسرح البلغاري، وهذا حسب ما أكده كاتب نصها (...).

وتتناول المسرحية موضوعاً سياسياً واجتماعياً في قالب سخري وفكاهي، حيث تقمص دور النائب "عمار" الممثل جمال بوناب الذي تفانى وأتقن الدور إلى حد بعيد وخلق نوعاً من الترفيه وجو الضحك لدى الجمهور بحركاته على الخشبة، واعتمد على صلة القرابة بين جدته "العلجة"، التي لها دراية بدواليب السلطة، وجدة زوجة رئيس الحكومة ليصل إلى مبتغاه، ويتواصل طمعه في الوصول إلى كرسي الوزير، ليصل إلى درجة تزويج ابنته برجل طاعن في السن بحجة أنه جسر يستطيع من خلاله اعتلاء كرسي الوزير، ويبقى جمال بوناب متمسك برئيس الحكومة بحكم صلة القرابة، إلى أن يتفاجأ بمكالمة تحمل خبر الاستقالة الجماعية للطاقم الحكومي، فتنهار أحلام "عمار" وتفشل كل محاولاته التي اتبعها واعتمدها للوصول إلى الكرسي، وبطريقة انتهازية وفكاهية تكشف المسرحية بعض الأسرار

[1]- زبير.ح: تناولت تاريخ الجزائر القديم مسرحية "عرس المحروسة" تجمع بين الرقص والتمثيل، جريدة النهار الجزائرية، العدد 51، بتاريخ : 2008/02/01.

والحقائق المتبعة للوصول إلى السلطة أو منصب في الوزارة أو البرلمان، حيث جاءت المسرحية في قالب سخري لاذع، وهذا هو الأسلوب ونوع المسرح الذي يحبه ويستهويه»[1].

من ضمن ما يركز عليه الأسلوب الصحفي وهو يقدم تفاعلاته القرائية صوب العروض المسرحية المقدمة، الشكل والمضمون، وكذلك الجمهور، فهذه الأطراف الثلاثة عادة ما تختصر السلم الهرمي للقراءات النقدية الصحفية، وهنا يؤكد هذا النموذج صدق قولنا، إذ ركز باستفاضة على مضمون المسرحية، وراح يتقصاه عبر الأداء، ومحمولات العرض، التي برزت فيها لازمة أخرى لطالما "رفد بها أيضاً ألا وهي قضية تجاوب الجمهور معه.

♦ مسرحية "بخور عصري" حلول أم انسلاخ:

« تتواصل فعاليات الأيام المسرحية للجنوب التي يحتضنها المسرح الوطني الجزائري محيي الدين بشطارزي، والتي يسدل عليها الستار اليوم بعد أسبوع من عروض مسرحية لإحدى عشرة فرقة جاءت من ولايات الجنوب الجزائري، تمهيداً لتأسيس مسرح الجنوب (...).

(...) قام بتأليفها وإخراجها هارون الكيلاني، وجسد أدوارها كل من فيصل بوناصر، وإبراهيم خليل طالب، ويونس بليلي وطاهر بن صفي الدين، المسرحية اعتمدت على الحركات الجسدية والإيماءات، واستهلت المسرحية، وبطريقة تهكمية ساخرة بتلاوة قرآنية من سورة البقرة، النص متداخل يغوص في الغموض ويصعب على المتلقي فهم محتواه وماذا يريد قوله، هل النص أسطوري؟ بل هل يوجد نص مسرحي؟ المسرحية يغلب عليها الرقص والصراخ وترديد جمل تكاد تكون مبهمة. واستعمال كلمات ليس في موضعها كمثل " ترضع من نهدها الحليب والدم" وكلمة النهد هنا في غير محلها. وكان الأصح لو استعمل كاتب النص الثدي، فامرأة ناهد غير متزوجة، المسرحية تتكلم عن الجوع والمرض واللجوء إلى التقاليد، وتخلط بين الوثني واللاوثني من خلال الرقية الشرعية والتشهد، وطلي الجسد بالوحل وسكب الحليب والماء، تنقلنا المسرحية إلى الوثنية الإفريقية إلى الأدغال، وقد لخصوا المسرحية أيضاً بالغموض حين جاء تلخيصها في برنامج الأيام المسرحية للجنوب

[1]- في أول عرض بقاعة «الموقار» في العاصمة مسرحية «وزير أوربي كبير» تمتع الجمهور، جريدة الشعب، العدد 15859، بتاريخ الأربعاء 25 جويلية 2012.

بالقول:"المسرحية تتحدث عن مجموعة من البشر.. يقشرون فاكهة الحقيقة.. ويجمعون النوى تحت طقس مجنون ويقدمونها قرابين؛ ذخيرة ضد القادم المجهول" تبقى المسرحية غامضة، قراءة من سورة الفاتحة، التشهد، ترديد جملة واحدة، مما يجعل المتلقي يبحث عن نص المسرحية وماذا تريد أن تقوله له، هل القرآن عبث؟ هل هو مجرد شعوذة؟ هل هو التداخل بين الديني والوثني والسحر؟ تبقى العديد من الأسئلة قائمة حول فحوى النص الذي تجاوب مع عرضه الجمهور الحاضر، ووقف عند انتهاء العرض مصفقاً للفرقة المسرحية " مسرح الأغواط " على الأداء الذي قدمته في هذا العرض»[1].

يُفصح هذا النموذج وبصورة واضحة عن ملامحه، ذلك لأنه صدر عن جهة صحفية غير متخصصة، خاصة وأنه استند في كل المفاصل التي أثارها إلى الطرح العمومي، والمضموني.

بتعبير آخر طبعه التلقي السطحي الذي بدا وفي غير موضع أنه لا يمتلك الأدوات اللازمة لفك مستغلقات الخطاب، إذ اكتفى صاحب المقال بالتنويه إلى المواضع التي حوت رموزاً، واستدعت وقفة نقدية تأويلية، لو كان من وجهة نظرنا ضليعاً بذلك لأعطى دلالات كثيرة لتلك التوظيفات.

♦ مسرح معسكر ينبش في الممنوع مع " صواعد ":

«يدخل كل من المخرج عبد القادر جريو مع الكاتب المسرحي الأغواطي هارون الكيلاني، في مغامرة ركحية أولى تحمل عنوان"صواعد"، تقدم على مدار ساعة من الزمن والسرد اللغوي الفصيح، وجه من أوجه المرأة، ليس الجزائرية فقط، وسط ما اختارته لنفسها وما اختاره لها الرجال من حولها، من أدوار في المجتمع الذي يريدون. يعرض مسرح معسكر يوم الخميس القادم، آخر أعماله في مسرح كاتب ياسين بسيدي بلعباس، وسط ترقب كبير لما سيقدمه الفنان عبد القادر جريو، في أول تجربة إخراجية، خاصة أنه اختار نصاً ليس بالسهل، يقدّم حكاية "فدوى" يصفها المحيطون بها بـ: "المومس"، وهم الأخرس، عابر وجابر، تمارس طقوسها عليهم، ويمارسون هم أيضاً طقوسهم وسط ديكور بسيط ومريب، يضم سريراً دائرياً يوحي إلى الساعة، محاطاً بثلاثة أرقام، يريد الأخرس جسد فدوى، في حين يغرقها عابر في الهدايا والأوراق النقدية، وهو المغرم بها، في حين يتوغل جابر حميميتها

[1]- ابن تريعة: مسرح الأغواط يبحث عن الذات مسرحية "بخور عصري" حلول أم انسلاخ، جريدة المساء، الجزائر، العدد 5068، بتاريخ 30سبتمبر2013.

ممارساً عليها كل طقوس العنف والإهانة، وفي خضم ذلك يعبر الركح من حين إلى آخر "شبح" نسوي يجري ببرنوس بيده ليلبسه فارس أحلامه، الذي كلما اقترب من لباسه يهرب، يجرب الأخرس، عابر وجابر على فدوى، كل ما تواجهه المرأة في المجتمع ليس الجزائري بالضرورة، ويسمعونها من الكلام ما يقال عن أمثالها في السر والعلن بينما تواجههم بكل شجاعة بأطماعهم في روحها، جسدها وفي حبها أيضاً (...) تبدأ المسرحية بأغنية الراحلة المعروفة باسم "الشيخة" الجنية الحقانية بنت سعيدة وعنوانها "كاين ربي كاين"، التي أعاد توزيعها الموسيقي الفنان الباتني صالح سامعي، وأداها المغني العباسي عبد الله جلاب، في طابع الروك والعصري، وهي رغبة المخرج عبد القادر جريو، الذي يعتبر الفنانة الراحلة "أيقونة" مهملة وتواجه فدوى مصيرها وسط أجواء من النور والظلامية صنعها السينوغرافي حمزة جاب الله، والتي تشد المشاهد إلى ما يقوله شخوص المسرحية، والذي يجب عليه أن ينتبه إلى كل ما يقال، لأن هذا العمل، مع ما فيه من جمالية استعراضية بفعل التوزيع فوق الركح والجهد البدني الذي يبذله الممثلون الأربعة، فإنه يمكن أن يستعصى فهمه إذا فلتت جملة أو كلمة، ويبدو أن الكاتب هارون الكيلاني نزح نحو أقصى "الصعوبات"في هذا العمل الجديد، ولا يمنح المخرج من جانبه أية لحظة استرخاء للمتفرج، ولا شك أن جمال النص الذي أداه الممثلون الأربعة (...) أعطى للمسرحية بعدها الذي أراده كاتبها هارون الكيلاني، الذي يبدو أنه لن يتوقف عن المغامرة في الممنوع والصعب، ويقول المخرج عبد القادر جريو، أنه يعي صعوبة المغامرة التي يخوضها، لكنه من جانب آخر متيقن أن ما قام به هو "مسرح وفقط"...»[1(*)].

إن المتأمل في مثل هذا النموذج يجد بأن الوصف والتقرير كانا مرتكزاه الأساسين، فقد ركز ممثله على نقل الحيثيات البصرية التي بنيت عليها المسرحية، وبالأحرى تلك التي ستبنى عليها، فأشار إلى أن المسرحية ستعرض يوم الخميس، متخذاً من أسلوب الإغراء ذاته الذي تعتمده أغلب المناحي الصحفية فيما تخطه؛ مطية، وعليه طغت الجوانب الخارجية وكثرة الموصوفات، وأساليب التحبيب والترغيب في العرض، متوسداً في صياغته على ما قام به كاتبها من مجهودات، وما سعى إلى تحقيقه مخرجها من طموحات.

[1]– لحسن بوربيع: مسرح معسكر ينبش في الممنوع مع "الصواعد"، جريدة الخبر، العدد 7335 بتاريخ 5 فيفري 2014.

(*): صوبنا مفردات واردة فيه.

♦ **مسرحية " بكالوريا " بين الوجود والعدمية:**

«سابقت الزمن يوم السبت المنصرم رفقة صديقي الأستاذ « عزوز بن عمر» لنصل قبل الساعة الرابعة إلى مسرح عبد القادر علولة لمشاهدة مسرحية بكالوريا، التي أسالت حبراً كثيراً على صفحات الجرائد، وأثارت تساؤلات واستفهامات عدة لدى الدارسين والممارسين، بعد توشيحها بجائزة أحسن عرض في آخر منافسة للمسرح المحترف.. ارتشفت كعادتي فنجان قهوة، والتحقت بالمسرح، وجلت بين الصفوف أبادل زملائي وطلبتي التحايا، وانتظرت رنات الجرس لأتخذ لنفسي مجلساً.. بدأ العرض، وأنا لم أكمل حديثي مع سعيد بو عبد الله، المدير الأسبق للمسرح الجالس بجواري...لقد كشفت لنا الإضاءة سريعاً عن مكان الأحداث، قبو متعدد الاستخدامات: قاعة للدروس الخصوصية بكراسيها وطاولاتها، ومخزن لصناديق محشوة بأزياء وملابس قديمة .

وأما الشخوص فصنفان: فنان وأستاذة في سن الكهولة، وتلامذة مراهقون، اجتمعوا في قبو يتجادلون تارة، ويمرحون تارة أخرى، وبين الجد والهزل حكايات ذات مسافات، تمتد بين ماضي الكهول وحاضر المراهقين، فالأستاذة تبكي شبابها وجمالها الذابل في تربية وتكوين النشء، والفنان يبكي أفول نجمه وأدوار بطولة أداها لاسترضاء جماهيره، وتتصاعد أنات الكهلين (الفنان والأستاذة) لتصل إلى ذروتها في مشهدية بكائية، تُنبينا على انفراط عرى حب عذري خالص بينهما، بسبب الظروف القاهرة والاختيارات الخاطئة لكليهما. . ومن جهتهم، يستغرق التلاميذ المراهقين أوقاتهم في اللهو والرقص والأحلام، وقد تجسد ذلك من خلال هيئاتهم وأحاديثهم ولا مبالاتهم بدراستهم.. ولكن سرعان ما ينطلقون الواحد تلو الآخر في مونولوجات يبررون فيها سلوكاتهم بإلقاء اللوم على ظروفهم الأسرية التي نمت فيهم الاستهتار والتصرفات اللامسؤولة.. ناهيك عن سلوكات الكبار غير السوية وأنانيتهم ونظرات الاحتقار والازدراء التي يرمقون بها الأطفال والمراهقين والشباب، وقد تجلى ذلك في المسرحية عندما نهر الممثل الكهل التلاميذ وعنفهم بسبب استعمالهم لإرثه الفني المتمثل في أزياء وملابس رثة في التمثيل والتقليد.. وبنفس القسوة، عاملت الأستاذة التلميذة الجديدة بسبب جرأتها وذكائها وجمالها والتفات الجميع إليها (...) لقد سعى الكاتب لتجسيد هذه الفكرة وغيرها من الأفكار التي نضح بها نص المسرحية، الذي يبدو بسيط المعاني، ولكنه يكتنف معاني عميقة، جند لها المخرج عز الدين عبار أجساد وأصوات الممثلين وتشكيلات حركية متنوعة ومتناغمة، لإضفاء الحركة

والحيوية داخل حيز مكاني ثابت، وديكور وظيفي بسيط مع استثمار ذكي في الموسيقى وإيحاءات المؤثرات الصوتية والضوئية ودلالاتها على الركح... »[1].

الناظر في هذا النموذج لا محالة سيدرك غلبة المنحى الانطباعي على هذه القراءة، خاصة ما ارتبط بالشق الأول، وإذا علمنا أن كاتب المقال ينتمي إلى بيئة أكاديمية خاصة... يزداد العجب؛ فالمتوقع أن تكون كتابته انطلاقاً مما يشغله عكس ذلك؛ كتابة تجنح إلى النقد المؤسس الذي يحمل رؤية مضبوطة بدورها تستند إلى آليات إجرائية، غير أنه اختار هذه الوجهة كغيره من الدارسين والباحثين، الذين ارتضوا وصف انفعالاتهم وشعورهم وأحاسيسهم ضمن ما ينتقون من أعمال أدبية، أو مسرحية، فالمرء في هذا المقال يدرك أن القراءة انصبت على العرض المسرحي، ومعه يقف على كم من الانطباعات التي تطبعها العبارات الإنشائية في الغالب، إضافة إلى ذلك يجد نفسه وأمام هذه القراءة النقدية وكأنه يقرأ قصة قصيرة، أو رواية من قبيل السيرة الذاتية، أو خاطرة عندما يسمع عبارات كـ: "سابقت الزمن يوم السبت المنصرم رفقة صديقي الأستاذ «عزوز بن عمر» لنصل قبل الساعة الرابعة.... " وأيضاً " ارتشفت كعادتي فنجان قهوة، والتحقت بالمسرح..." ، وكذلك في " وجلت بين الصفوف أبادل زملائي وطلبتي التحايا، وانتظرت رنات الجرس لأتخذ لنفسي مجلساً... " و في "بدأ العرض، وأنا لم أكمل حديثي مع سعيد بو عبد الله، المدير الأسبق للمسرح الجالس بجواري..."، فمما ذكر نلاحظ انسياب موصوفات كثيرة ميزتها الأساسية أنها تسبح في فضاء الأنا، وتطلق العنان لسرد الأحداث الذاتية التي لا علاقة لها لا بالعرض ولا بمدلوله، وهو أسلوب عهدناه في بعض من مقالاته حتى لا نقول كلها، نستحضر قراءته لـ"ميقاعية العرض المسرحي، وإيقاع الكرة" وما قال فيها، حيث بدأ بالأسلوب وبالاستحضارات الذي أشرنا إليها :« منذ بضعة أشهر أهداني صديقي الباحث المسرحي الدكتور عبد الكريم بن عيسى إصدارين جديدين له في مجال المسرح، وقد سعدت كثيراً بهذا التوأم، ذلك أنني كنت أعيش قفراً معرفياً رهيباً بعد نفاذ كلي للمادة النوعية القابلة للقراءة من رفوف مكتبتي المنزلية.. تساءلت وأنا أحوط الإصدارين بذراعي أيهما أخصه بعنايتي أولاً، وأيهما سأتفيأ بظلاله في الجذب المعرفي الذي كنت أعانيه وقتذاك.. ظللت لدقائق حائراً في المفاضلة بين هاتين الحليتين اللتين طرزتهما أنامل عبد الكريم بن عيسى (...) وحتى أكتب بعض الأسطر

[1]- إميمون بن براهيم: مسرحية "بكالوريا" بين الوجود والعدمية، جريدة الجمهورية العدد 6727، بتاريخ: 2019/02/26.

لأشرح فيها أفهوم الميقاعية لجمهور فضاء المسرح، حاولت مراراً التواصل هاتفياً مع صديقي عبد الكريم بن عيسى، لأستفسر شفهياً عن بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة في مؤلفه، لكن للأسف لم يتم التواصل بيننا، وعلمت لاحقاً أنه سافر إلى القاهرة لتنشيط ندوة معرفية...»[1] ، ودون أي توضيح أو تعليل صورة التناول الانطباعي تفصح عن نفسها في كل تفصيل خص به هذا المقتبس.

زيادة على ما سبق فقد جنحت أيضاً قراءة مسرحية "بكالوريا" بين الوجود والعدمية إلى ما هو بسيط ومباشر في تحليلها وفي تناولها للعرض، وإلى السطحية حيث كانت تصف المشاهد التمثلية، والفكرة التي دارت حولها المسرحية، والأدوار التي توزعت على الممثلين، وكذلك التزكية التي حظي بها مخرج المسرحية.

♦ جي بي أس: العلامات المربكة:

«تبدو مسرحية جي بي أس للمسرح الوطني الجزائري، إخراج مُحَمَّد شرشال وسينوغرافيا عبد المالك يحي، خطوة تجريبية، بحثاً عن بديل دال على الرغبة في تحديث كيفية القول، على الأقل من حيث أدوات التواصل التي تجاوزت الكلمة إلى مجموعة من الأصوات التي حلت محل الجملة والطرائق اللسانية المتفق عليها في عرف التخاطب، لا يوجد في العرض قاموس يحيل إلى حقيقة لغة الممثلين، ما عدا الحركات والإيماءات والضجيج والموسيقى، والبلاي باك الذي عادة ما ينقل مبهمات، إضافة إلى صوت القطار المتواتر، والذي يمكن أن يعد موضوعة مركزية، مع أنه لا يتحين على الخشبة، رغم قيمته الكبرى كحضور في الخلفية، وفي الإشارة الموجودة على الجانب الأيسر من مقدمة الخشبة. الممثلون عبارة عن منحوتات ضاجة، ومن الدمى في بعض المشاهد الأخرى التي تتخلص من اللباس البدئي الذي يجعلها أقرب إلى الناس الآليين من حيث المظهر، لكنها، وبفعل التحولات المستمرة، تنتقل من هيئة إلى أخرى، دون أن تحدد من جانب البطاقات الدلالية المتعلقة بالملبس لأنها متجاورة إلى حد التطابق. لذا يتعذر على المتلقي تصنيفها بدقة، أو إيجاد مفصلات بينها، لا من حيث الهيئة ولا من حيث مستويات القول والتعبير والخطاب والأقنعة المتشابهة إلى حد كبير، هناك عالم من الشخصيات المتماهية التي تتحرك في فضاء جامع لا يضع لها ضوابط تحددها من أجل التمييز بينها، ما عدا في بعض التجليات القليلة، أي عندما يتخلص الممثلون من الأقنعة كعنصر مهيمن من بداية العرض إلى

[1]- إميمون بن براهيم: ميقاعية العرض المسرحي، وإيقاع الكرة، جريدة الجمهورية، العدد 6901، بتاريخ 2019/09/24.

نهايته، عندها فقط يتم التمييز، ولو نسبياً بين هذا وذاك، ما يقوي بعض مفاتيح الفهم والإدراك، على اعتبار أن المشاهد ألف التجسيد والفروق. التلقي والتأويل: الظاهر أن المسرحية تعالج مجموعة من الصراعات المبنية على ثنائيات ضدية تعكسها الحركات والأصوات غير البشرية المتموجة، صعوداً وهبوطاً، ولأن اللغة عبارة عن علامات متداخلة لمنحوتات مؤنسنة، إلى حد ما، فلا يمكن الجزم بالمقاصد الفعلية التي أرادتها خلفيات العرض، سيتابع المشاهد الأحداث والحركات المكثفة محاولاً بذل جهد كبير لتفكيك عوالم الشفرات المستعصية التي لا مجال للإلمام بها، إننا لسنا أمام عمل سينمائي لشارلي شابلن، أو للممثل مستر بين، أو فيلم من أفلام السينما الصامتة التي تجعلك تصل إلى المعنى عن طريق قراءة سيميولوجية لملامح الشخصيات وأفعالها المرتبطة بعلاقات سببية توضح ما كان يحمل لبساً في ظل غياب الكلمة الدالة على الفعل، أو على الحالة الشعورية للممثل، على رغباته الممكنة التي تكشفها أنظمة العلامات المشحوذة بعناية لأنها وليدة دراسات وحفريات متقدمة.

هناك في مسرحية "جي بي آس" رزمة كبيرة من العلامات المكدسة التي يصعب الإحاطة بدلالاتها الفعلية، ومن ثم يغدو التأويل مفتوحاً إلى أقصاه في التعامل مع ما يشبه لغة الصم والبكم، أي أننا أمام ممكنات تأويلية لا يحدها حد، ما يعني أن النص سيأخذ عدة تفسيرات قد تكوين قريبة من المقاصد المخطط لها سلفاً (...). في حين يتطلب الجزء الآخر من الحكاية بفعل تعقيداته السياقية والأدائية والموسيقى الخلفية، عدة مشاهدات لفهمه بشكل تقريبي، مع أن الفهم الكلي لن يتحقق أبداً، أو كما قال الكاتب الروسي مكسيم غوركي في حديثه عن انفتاح الخطاب:"النص كالجبل الجليدي، ثلثه يطفو على السطح، ويظل الثلثان تحت الماء"، ربما ذاك ما كان يرغب فيه العرض تحديداً، تعويم الفهم وإرباك المشاهد التقليدي (...). حول البناء الدرامي: تفتتح المسرحية، في المطلع تماماً، بحركات خافتة لممثل يدور داخل ما كان يبدو للمشاهدين، المنبهين وغير المنبهين، من خلال الصورة الثابتة لركام رمادي، مائل إلى السواد، قمامة دائرية من قطع قصديرية دائرية ومتراصة، منسجمة الترتيب، بلا أدنى حركة توحي بأنها شيء آخر، تستغرق اللقطة هذه بضعة دقائق، قبل أن يفاجأ المتلقي بتحول القمامة ذاتها إلى ست منحوتات متحركة، لقد كانت هذه اللقطة مدهشة حقاً، موفقة، عبقرية، وغير متوقعة بالنظر إلى طريقة تركيبها بحيث بدت للوهلة الأولى عناصر جامدة، قبل

أن تصبح أساسية، وغالة، أي طرفاً قاعدياً في المسرحية، وليست مجرد أثاث تنميقي يدخل في باب تأثيث الخشبة...»[1].

لاقى عرض مسرحية الـ:جي بي آس، نجاحاً كبيراً، بعدما اتفق الجميع على جودته وإتقانه وإحكامه من نواحي مختلفة، ولعل هذا ما كان وراء فوزه بجائزة مهرجان المسرح العربي بالأردن، إذ اقتنص إعجاب المتذوقين، والكتاب، والهواة... والمتخصصين والنقاد، وعليه انتشر صدى العمل على نطاق واسع، وانعكس تأثيره على أقلام الكثيرين منهم، لاسيما نقاد المسرح والمهتمين بشأنه، والناقد والكاتب (السعيد بوطاجين) في وقفة نقدية له مع مسرحية "جي بي أس" كان أحدهم، فقياساً على ذلك قدم قراءة أطرتها اعتماداً على ما تم عرضه؛ الرؤية النقدية المنهجة، إذ كشفت ودون أي مهادنة أنها نبعت من داخل الفن في حد ذاته، بمعنى كتبت منه وإليه، وعليه ارتكزت على تفكيك وتفتيت باقي أجزائه، وإن كان ما أوردناه مبتسراً نتيجة طوله، إذ سقنا مقاطع فقط، فالقراءة جاءت حمّالة لوعي فكري كبير، موظفة لمعارف ومكتسبات متنوعة المنابع، يضاف لها جودة اللغة التي تولت الطرح، فقد طبعها أساس التمكن، وهو نموذج يعكس درجات تفاوت الخطابات النقدية في التلقف، إذ الجهة التي تصدر عنها القراءة لها دور كبير في تحديد درجة الاختلاف، وإن كان لها جميعاً نفس المساحة والمنبر والموضوع.

1-2- النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري:

1-2-1- قراءة في كتابي الناقد المسرحي الجزائري (أحسن تليلاني) "بانوراما المسرح في سكيكدة" و"رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري":

ضمن المنحى النقدي المسرحي الجزائري الأكاديمي تقابلنا للتمثيل أسماء نقدية كثيرة نذكر منها: (عز الدين جلاوجي)، و(ليلى بن عائشة)، و(جميلة زقاي)، و(صالح لمباركية)،... و(أحسن ثليلاني) هذا الناقد الذي انغمست أفكاره وطروحاته في المسرح وقضاياه، فراح يقدم لمتلقيه ثلة من الأعمال النقدية المسرحية، بعدما مهرها بعناوين مختلفة.

[1]- السعيد بوطاجين: جي بي أس العلامات المربكة، جريدة الجمهورية، العدد 6978، بتاريخ 2019/12/23.

وهو ما جعل من أعماله متلونة بين خانات متنوعة في فضاء النقد المسرحي، إذ استطاع أن يجمع بين النقد والترجمة والتأليف ومسرح الطفل...إلى غير ذلك، تأكيداً على ما سقناه نذكر له من باب المسرحيات: "أمراء للبيع، الضربة السابعة " سنة 1999، "سر الحياة، الخط نقطة" سنة 2009، "الثعلبة والقبعات "وهو مونولوج مسرحي سنة 2000، أما ما تعلق بترجماته فنمثل لها بـ: "مختارات من المسرح الجزائري "سنة 2007، نضيف لها العديد من المقالات، أما الكتب فله منها: "المسرح الجزائري والثورة التحريرية "سنة 2008، " والمسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية " سنة 2012، و" المسرح الجزائري دراسات في الجذور التراثية وتطور المجتمع " سنة 2013، و" بانوراما المسرح في سكيكدة " سنة 2017 [1].

إضافة إلى أعمال نقدية أخرى ككتابه "رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري" سنة 2019 هذا المنجز الذي تحيّز فيه إلى شخصية مسرحية لها تاريخها العريق، وبصمتها الخاصة في التأسيس للمسرح الجزائري، حيث مال معها إلى التخصيص في التناول النقدي، وقد طبع هذا الانحياز أعمال الناقد (أحسن تليلاني) في محطات أخرى قبل ظهور هذا الكتاب كجهده النقدي الموسوم بـ"الحداد الثائر صفحات من سيرة حياة البطل الشهيد زيغود يوسف " سنة 2013.

– قراءة في كتاب " بانوراما المسرح في سكيكدة ":

يطرح " كتاب بانوراما المسرح في سكيكدة " للناقد (أحسن ثليلاني)توثيقاً غنياً لمسار الحركة المسرحية في مدينة سكيكدة، ففيه نلمح جهدا كبيراً للسعي والنهوض بالثقافة المسرحية المحلية، بعدما تسلط جهده على جمع شتات من المعلومات المتعلقة بأعمال مسرحية عرضت في مدينة سكيكدة إضافة إلى أمور مسرحية أخرى، لذا تطلب منه الأمر العودة إلى منابع ومشارب مختلفة حتى يطال مادة تغطي كل جزئيات المنجز.

وقد أشاد بهذا المجهود الكثير من رجالات المسرح واعتبروه إضافة نوعية تضاف إلى مصاف الدراسات التي تهتم بالتوثيق والأرشفة للمسرح، وفي هذا الصدد نذكر ما ورد في تقديم الكتاب من

[1]– ينظر: السيرة الذاتية للناقد المسرحي أحسن ثليلاني (للأمانة العلمية اعتمدنا في تقصي أعماله على ما هو متاح من موقع جامعة سكيكدة أحسن ثليلاني : معلومات شخصية) .

قبل السيد (فريد بوكرومة) مدير المسرح الجهوي لمدينة سكيكدة يقول: « تفتقر المكتبة الجزائرية للكتاب المسرحي عامة، نصوصاً مسرحية ودراسات نقدية، إلى جانب افتقارها لتوثيق الحركة المسرحية سواء فيما يخص العروض المقدمة أو مسارها الفني والتاريخي، ولذلك كثيراً ما يشتكي الباحثون والدارسون غياب التوثيق وندرة المصادر ونقص المراجع الضرورية لأي بحث مسرحي وأمام هذا الوضعية المزرية حثت وزارة الثقافة الجزائرية كل المؤسسات الثقافية عامة والمسرحية بوجه الخصوص على توثيق كل الأنشطة المسرحية التي تعرفها بهدف أرشفتها وتوثيقها حفاظاً على الذاكرة المسرحية وتلبية لطموحاتنا المسرحية من جهة، وتوصيات وزارتنا الوصية من جهة أخرى، فقد جاء هذا الكتاب الموسوم بعنوان: " بانوراما المسرح في سكيكدة"للدكتور أحسن تليلاني ليسد فراغاً مهمولاً في الحركة الثقافية، ويوثق بقلم أكاديمي محايد الذاكرة المسرحية للمسرح الجهوي بسكيكدة دون أن يغفل ذاكرة الفعل المسرحي الهاوي الذي كثيراً ما صنع جماليات الفرجة المسرحية محلياً ووطنياً وحتى خارج الوطن»[1].

وهذا الرأي منطقي إلى حد كبير، غير أنه مبالغ فيه فيما يخص وصف الكتاب، ذلك لأن هذا العمل النقدي وإن كان مهماً وجديداً، فهو بصراحة يغطي جزئية ضئيلة فقط من الفراغ الذي يعانيه المسرح الجزائري عامة، لأنه لو تتبعنا متابعة جدية كل التفاصيل المسرحية لكان العمل أكبر من هذا بكثير، ولعل هذا ما يجعلنا ننافي صفة الكمال التي ألحقت به في مقولة " إن هذا العمل يقف ليسد فراغاً مهولاً في الحركة الثقافية " فالأكيد الفراغ لا يسده جهد فردي ووحيد.

الكتاب في تركيبه الشكلي يقترب من شكل البوستار، فقد تضمن صوراً كثيرة، بين دفتيه، وجودها أخذ حيزاً كبيراً في التوظيف، إذ ناصف حضورها ما هو مدون، ربما هذا لأن الناقد أراد نقل المعلومات لفظاً وصورة ليكون عمله أكثر إبلاغاً، وتأثيراً في نفوس المتلقين، ومن تقصي مضامين الكتاب التي تربعت على 133 صفحة وجدناها تتنزل فيما يلي:

[1]- أحسن ثليلاني: بانوراما المسرح في سكيكدة، (د، ط)، 2017، ص 05 (من التقديم)، (نسخة الكتاب مأخوذة من حسابه على موقع: (https://www.researchgat.net)

برنامج الكتاب

مسرح سكيكدة عبر التاريخ (سرد تاريخي؛ وصف داخلي وخارجي)

عرض مجموعة من المسرحيات (وهنا أردف الناقد معلومات كثيرة تحيط بالإنتاج المسرحي، الممثلين، المخرجين، التسيير التقني للعرض، مع ملخص للمسرحيات وما قالته الصحف عنها، كما كان ينتقي بعض الشخصيات (مخرجين في الغالب وسينوغرافيين) ويقدم عنهم سيرة ذاتية مفصلة .

ملحق وقد قسم إلى جزأين:

- الأول :كان للجمعيات والفرق المسرحية وقد أدرج الناقد الكثير منها .
- الثاني كان إحصاءً لعدد كبير من الأعلام.

- رؤية نقدية:

الناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني) معروف بثقافته المسرحية الواسعة، وقد تبدى ذلك في حواراته، ونقاشاته والتظاهرات العلمية التي كان يحييها.

بالعودة إلى مرجعياته الفكرية والنقدية فهو ككل النقاد الأكاديميين؛ بدوره خبر معارف مسرحية متنوعة، عربية كانت أو غربية، ولا مناص من ذلك حتى يتشكل الوعي النقدي والمسرحي لديه ولدى غيره من الباحثين والدارسين والنقاد.

وفي مصنفه فائت الذكر يتضح نبأ من النقاد الذين يحملون وفاءً لتراثهم ولمسرحهم ولثقافتهم المحلية، والقومية، ويسعون لتمجيدها والمحافظة عليها، وإخراجها إلى النور، بعدما كانت معلومات متناثرة هنا وهناك، تتقاذفها عوامل الزمن، وهذا التوجه لطالما ظهر في إنجازاته، فلو تتبعنا انشغالاته في مصنفته فلن يخفى ذلك علينا؛ إذ أخذت الموضوعات المحلية نصيباً وافراً من خياراته، كالثورة التحريرية، والتراث المسرحي الجزائري، إضافة إلى السير الذاتية، التي اشتغل فيها على أعلام جزائريين... والمنحى التخصصي ظهر مع .(زيغود يوسف)، و(عبد القادر علولة) و(رشيد قسنطيني)... إلخ.

وقد اعتمد في كتابه " بانوراما المسرح في سكيكدة " على لغة نقدية رصينة، واستند من أجل إخراج مصنفه إلى التحقيب والتأريخ والإحصاء كذلك، ومع ذلك كان لنا ما نقوله في ملاحظات:

– بالنسبة للأمور الشكلية لم يدعم الناقد كتابه بمقدمة، يشرح فيها تفاصيل مصنفه (مباحثه وفصوله، ومنهجه) وغيرها من الأمور التي من المفترض أن تضمها المقدمة..

– في إطار تتبعه للمسرحية النموذج التي اختارها، اكتفي بالتمثيل على نموذجه برأي صحفي واحد وأحياناً يورد عينتين فقط، ما جعلنا نتساءل عن إمكانية ورود آراء أخرى ضمن الصحف والجرائد.

الحيرة ذاتها جعلتنا نستفسر عن عدد المسرحيات التي كانت تُقدم، بالتالي هل اكتفى المسرح الجهوي بمدينة سكيكدة بمسرحية أو مسرحيتين على مدار العام الواحد ؟

عمقنا البحث في هذه النقطة فعلمنا من مصادر مسرحية موثوقة لاسيما ثلة من المخرجين الجزائرين، أن هذا المسرح قد احتضنعدداً هائلاً من الأنشطة، عدا عن ذلك أنه كان يحتضن مهرجانين في العام أحياناً ، هذا دون العروض التي لا تعد ولا تحصى.

في هذا الإطار نشير أيضاً إلى أن الناقد لم يحدد التاريخ الذي بموجبه سيكون عليه عمله، فانطلاقاً من العنوان الموسوم بـ "بانوراما المسرح في سكيكدة "المتوقع أن العمل سيكون شاملاً لكل ما جرى وحدث، إذا انطلقنا من أن بانوراما في بعض من معانيها تدل على ما هو شامل في كل اتجاه، في هذا الشأن يصرح الناقد بقوله «إن الحركة المسرحية في ولاية سكيكدة لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في مختلف أرجاء الوطن سواء من حيث نشأتها وتطورها، أم من حيث حضورها ومدى الاهتمام بها، وحتى تيماتها المطروحة وملامحها الفنية، أنه وعلى الرغم من قصر عمر المسرح الجهوي سكيكدة الذي لا يتجاوز (حتى اليوم 2017) عمر الثمانية أعوام، إلا أنه استطاع أن يفرض حضوره بعدد إنتاجاته ...»[1]، وفي غير موضع يقول: «والحقيقة فإن نشاطات المسرح منذ افتتاحه لم تتوقف عن تنظيم العروض المسرحية والحفلات الفنية باستضافة الفرق من مختلف المناطق إلى غاية فترة

[1]– أحسن ثليلاني: بانوراما المسرح في سكيكدة، ص 130.

ما بعد الاستقلال، حيث استأنفت النشاطات بوتيرة قوية خاصة بعد أن تم ترميم بناية المسرح سنة 1979، وتم تسميته المسرح البلدي سكيكدة بوصفه مؤسسة ثقافية »[1]، ما جعلنا نتساءل عن نشاطات المسرح طيلة الفترات السابقة ؟؟، و نستنتج بديهياأن هناك سنوات غُيبت عن الكتاب، ونعني بذلك تلك المرتبطة ببداية نشاطه.

– اكتفى الناقد في كتابه بالنقل والتبويب والترتيب، وغيب الفعل القرائي أو التعقيبات.

– نزع الناقد كغيره من النقاد لمنزع التراث يقول :« وتجدر الإشارة إلى أن التراث الشعبي بمنطقة سكيكدة غني بالظواهر المسرحية مثل شكل القصاد والمداح في الأسواق الشعبية، كالثنائي الأعمى المشهور في ناحية تماموس إضافة إلى الظواهر الفرجوية في مختلف المناسبات على غرار خيال الظل والقراقوز وبوغنجة وغيرها من الأشكال ما قبل المسرحية والتي لم تتطور للأسف لتصبح أشكالاً مسرحية مكتملة فنياً »[2]، وهو منزع من الاستحالة بمكان تغييبه عن جل الآراء النقدية المسرحية العربية، ولو بلغ عمر النقد المسرحي عتياً.

– قراءة في كتاب "رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري":

"رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري " كتاب متوسط الحجم للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني)، إذ لم تتجاوز عدد صفحاته 85 صفحة، نُشر من قبل منشورات الوطن سنة 2019، ارتضى من خلاله بعث تجربة مسرحية رائدة، ساهمت بدور كبير في التأسيس للمسرح الجزائري، هذه الشخصية المسرحية التي استطاعت الجمع والتوليف بين التأليف والتمثيل والإخراج يقول الناقد :« إن هذا الكتاب يلخص مسيرة المسرحي القدير (رشيد قسنطيني)، فيعرف بحياته وبمسرحياته ويتوقف بالخصوص عند طبيعة مسرحه الموسوم بالطابع الهزلي، لكنه جد في قالب هزل بل هي الكوميديا السوداء التي أرسى دعائمها هذا الفنان الموهوب، وأعطاها من حياته وعمره كل ما يملك من طاقة بالتزام قل نظيره في مسيرة المسرح الجزائري الحديث»[3].

[1]– أحسن ثليلاني: بانوراما المسرح في سكيكدة، ص 08.

[2]– (م، ن)، ص 06.

[3]– أحسن ثليلاني: رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، (د،ط)، 2019، ص 05.

بالإطلاع على مضامينه نستطيع تقسيمه إلى قسمين:

– تضمن القسم الأول تمهيد، وفيه عرض للسيرة الذاتية للمبدع المسرحي (رشيد قسنطيني)، وتتبع تفاصيله، ومشواره، بعدما تقصاها في بعض المصادر والمراجع.

وقد اختار الناقد الولوج إلى هذه التجربة عن طريق مداخل، ارتضاها أن تكون باباً لمقاربته ومنها:

♦ الموضوعات، أو القضايا التي عجت بها مسرحيات رشيد قسنطيني، وقد وقف الناقد عند القضايا الاجتماعية باعتبارها قضية غطت بحضورها على معظم القضايا الأخرى كونها قريبة مما يعانيه المجتمع الجزائري آنذاك، لذا عمل على عكس صورته وإيجاد حلول لها.

♦ الشكل المسرحي، أو الإطر الفني، أقر الناقد أن مسرح رشيد قسنطيني كان مسرحاً شعبياً لا يراهن على قدسية الشكل بقدر اهتمامه بالموضوع الذي يطرحه، والذي كان غالباً ما يعكس الواقع الاجتماعي، وعليه كان عبارة عن حوارات وسكاتشات تضم محاورة بين شخصيتين متصارعتين، من ناحية شكل النص اعتمد أكثر على تقنيات المسرح الكلاسيكي، ومن حيث تقسيم المسرحيات إلى مشاهد وفصول، واعتماد الستار، كفاصل بين الجمهور والخشبة (التي شكلت إطار أشبه بالصورة)، إضاءة إلى الإضاءة التي عدها الناقد والصورة دليلاً على خلق الإيهام، فمسرحه مسرح واقعي شعبي ذو بصمة جزائرية، كما يذكر الناقد أنه إلى جانب تأثره بشكل مسرح العلبة، إلا أنه كان متأثراً كذلك بالكوميديا الديللارتي (الارتجال)، وهذه الأسباب كثيراً ما جعلته يتساهل في التقيد بالشكل المسرحي، حتى إن الأمر لم يفرق معه لتقديم عروضه خارج البنايات المسرحية.

♦ اللغة، بما أن مسرح (رشيد قسنطيني) ارتبط بذوق وأمزجة الجماهير الشعبية غير المثقفة، فقد اعتمد على لغة خفيفة سهلة بسيطة عفوية سلسلة، اللغة الدارجة المفهومة من قبل الجميع، ذات الطابع الكوميدي، كما أنه بنى حواراته على استثمارات كبيرة تتصل كلها بالتراث.

أما القسم الثاني، فقد خُصص لمقتطفات من مسرحية "بابا قدور الطماع".

– رؤية نقدية:

سبق وتحدثنا عن متعلقات الناقد، مع كتابه الفائت، ومع هذه الوقفة النقدية نشير إلى الأمور الآتية:

– الكتاب من نوعه الكمي والمعرفي، يمكن تصنيفه إلى مسرح الجيب، فالمعلومات الواردة فيه لا تكاد تتجاوز مداخلة، وقد سبق للناقد الخوض في هذه التجربة، فله مقال منشور في مجلة أصوات الشمال معنون بـ: «تجربة الفنان رشيد قسنطيني في الكوميديا»[1].

– اكتفى الناقد بنموذج واحد للتمثيل في الجزء الثاني، وقد كان بإمكانه اعتماد نماذج أخرى للتدليل.

– غيبت الخاتمة عن الكتاب، الشيء الذي أعطى انطباعاً عن الكتاب بأنه مبني على التفكك، أي أنه مداخلة أو معلومات قبلية، أردف لها نموذج وكفى... .

في النهاية إذا ما تتبعنا تجربة الناقد (أحسن ثليلاني) ومسارها، لا يمكننا إلا القول بأنها تجربة لها بصمتها في مجال النقد المسرحي الجزائري، إذ ساهمت بإمدادات نقدية مهمة، وبالوقوف على كتابيه سابقي الذكر، يتضح مقدار اهتمامه بقضايا المسرح الجزائري، وبالطروحات والانشغالات المحلية التي تعطي كينونة جديدة لموضوعات تعكس عمق وعي الناقد بما يحيط به في ثقافته المسرحية، وما ارتبط بتلك الهنات التي أشرنا إليها في منجزيه، فبالتأكيد هي ملاحظات لا تقلل من قيمة الجهد الكبير المبذول، ولا تلغي الجوانب الايجابية التي حف بها عمله.

[1]– ينظر: أحسن ثليلاني: تجربة الفنان رشيد قسنطيني في الكوميديا، مجلة أصوات الشمال، بتاريخ 2010/10/15 (لمن أراد الإطلاع).

1-2-2- قراءة في نماذج من الأطاريح/ الرسائل النقدية المسرحية الجزائرية:

1-2-3- سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف:الدكتور ميراث العيد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية:2011/2010:

من البداية يتضح أن النقد المسرحي الجزائري هو مربط الفرس في هذه الرسالة التي نزعت إلى الخصوصية وإلى معالجة ما يندرج في الإطار المحلي القومي، وقد تشكلت من الناحية الشكلية من مدخل وثلاثة فصول من خلالها نوقشت مجموعة من المسالك النقدية.

ما ارتبط بالآليات الإجرائية التي اعتمدها الباحث (سوالمي الحبيب) في دراسته لتقصي دروب وإشكاليات النقد المسرحي الجزائري وقضاياه فقد كانت « و اعتمد البحث على منهج توافقي يجمع بين المنهج التاريخي الذي يقوم على التأريخ للحركة النقدية عبر مراحل تطور المسرح الجزائري، والمنهج النقدي الذي يساعد على إيضاح المقاربات الجمالية والفكرية للمسرح الجزائري، ودور النقد في تطوير العملية الإبداعية »[1]، والمنهج التاريخي مطية لا يمكن التخلي عنها تحت أي ظرف، مهما حاول البحث الحياد عن المسائل التاريخية، ونفى الخوض في غمارها.

كان المدخل(*) أول عتبات البناء الهيكلي لهذه الرسالة، وقد جُمعت فيه الكثير من المعطيات النظرية التي ترتبط بالنقد المسرحي، بدءاً بالفن المسرحي، أي اصطلاح المسرح وما يعنيه وما يرمي إليه، أيضا التقسيمات التي عرفتها هويته النوعية، وكذا النقد من حيث الدلالة والمفهوم، والنقد المسرحي وماهيته، والناقد المسرحي ومتطلبات وظيفته، والعلاقة التي تربط النقد بالمسرح، فمن كل ذلك تم التوصل إلى أنها علاقة تكاملية ضرورية لا مناص منها ولا ملجأ منها إلى إليها لما يضمنه هذا النقد لذاك الفن (بتعبيرنا).

[1]- سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف: الدكتور ميراث العيد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2011/2010، (من المقدمة)، ص د.

(*): المدخل من ص: 09 إلى ص 19، والفصل الأول: من ص 24 إلى ص 88، والفصل الثاني: من ص 94 إلى ص 161، والفصل الثالث: من ص166 إلى ص 233.

– أما الفصل الأول والمعنون بالكتابة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية، فقد اتضح لنا أن الهدف منه كان منصباً على التركيز على جملة من الأمور، منها عناصر الكتابة الدرامية والاتجاهات التي عرفتها الكتابة الدرامية بطبيعة الحال في الجزائر، ومن العناصر التي أفرد لها مبحثاً نذكر: الفكرة والحبكة والشخصيات والفعل الدرامي ووحدة الزمان ووحدة المكان، والصراع والحوار واللغة.. وهي تقريباً مجمل مكونات النص الدرامي، تناولها صاحب الدراسة وتقصاها بالسرد حيث تتبع تعريفاتها، وأهميتها... وصولاً إلى خصائص الكتابة الدرامية.

وما تعلق بالمباحث المتبقية من هذا الفصل فقد كانت للاتجاهات المسرحية وترصد حضورها في التجربة المسرحية الجزائرية، وبداية تلك الاتجاهات كانت مع الكلاسيكية، التي تتبعتها الدراسة من (أرسطو)وصولاً إلى الطروحات الحديثة، تتبعاً تاريخياً مطولاً، وحتى لا نكرر هذه النقطة مع الاتجاهات الأخرى فما سرى على الاتجاه الكلاسيكي كان كذلك مع الاتجاه الرومانسي والواقعي والملحمي، إذ تم تتبع خصائصها ومساراتها، أما العنصر الخاص فكان في البحث عنها جميعاً في المسرح الجزائري:

- ❖الاتجاه الكلاسيكي: استدل في هذا الاتجاه بالحركة الإصلاحية وبـ(عبد الحميد بن باديس)، و(أحمد توفيق المدني)، و(أحمد سفطي)، وبمسرح الهواة بعد الاستقلال، أما الفرق فقدُ مثل لها بـ : " فرقة الإنصاف"، و"المسرح البلدي"، و"فرقة فرسان الركح" وغيرهم، ويذكر في الدراسة أنه اتجاه ظهر بشكل جلي مع الجهود التأصيلية، وقد اتخذ كل كاتب منبعاً معين لتلك المسرحيات بين التاريخ الإسلامي، والتراث، والتاريخ وغير ذلك، أما اللغة فكانت اللغة العربية.
- ❖الاتجاه الرومانسي: مثل له بالاتجاه الاحتفالي في الجزائر وبمظاهره التي تقترب منه –حسب صاحبها–، وبفرقة "الموجة"، وفرقة "أهل المسرح القسنطيني" ومسرحيتهم "عودة الحلاج"، وبالأستاذ (جدي قدور) ومسرحية "مولاة اللثام"...إلخ، ومما أشير إليه من قبل الباحث (سوالمي الحبيب) في دراسته أن الاتجاه الرومانسي لم يكن شيئاً ملحوظاً بقدر ما كان غير مباشر، لهذا سعى إلى رصده [1].

[1]– ينظر: سوالمي الحبيب: مرجع سابق، ص 68 وما بعدها

❖الاتجاه الواقعي: وهو التوجه الذي انغمس فيه كتاب المسرح كثيراً، وقد أرجع صاحب الدراسة ذلك، إلى قربهم من الواقع الذي ساعدهم على طرح مشاغلهم ومشاكلهم، خاصة في ظل الاستعمار، وقد انحازت تلك الكتابات إلى العامية وتوظيف الموروث الشعبي والتقاليد، وإلى الإصلاح الاجتماعي بتوظيف الملهاة، وبظهور المخرج المؤلف إلى غير ذلك، وذكر العديد من المسرحيات التي عالجت القضايا الاجتماعية كمسرحيات (البشتارزي) و(علالو)، وأضاف أيضاً أن تلك القضايا برزت بعد الاستقلال وتم معالجتها كمشكل البيروقراطية الذي عالجه (ولد عبد الرحمان كاكي)...[1].

❖الاتجاه الملحمي: وممن تأثروا به حسب ما ورد في الدراسة (ولد عبد الرحمان كاكي)، و(عبد القادر علولة)، و(كاتب ياسين)،وقد وقف رصداً لذلك على نماذج مسرحية.

– الفصل الثاني: كان هذا الفصل للإخراج المسرحي في ضوء التيارات الإخراجية الحديثة، ومنه عرض لماهية الإخراج ووسائله ومتعلقاته ك (الممثل، والسينوغرافيا، والديكور، والملابس، والإضاءة، والموسيقى، والماكياج)، وتوزعت المباحث التالية على التيارات المسرحية وتمثلات التجربة الإخراجية المسرحية الجزائرية لها، فمع التيار الواقعي النفسي عُرض لتجربة المسرح الجزائري في تيار الواقعية النفسية، واتخذ من مسرحية "الأب" إخراج (جدي قدور) نموذجاً، وكذلك اتخذ من مسرحية "الأجواد" إخراج (عبد القادر علولة) نموذجاً عن الاتجاه الملحمي، ومسرحية "دونكيشوت" إخراج الأستاذ (شرقي مُحَمَّد)نموذجاً عن المسرح الفقير، بالتالي قُدمت قراءة لكل تجربة مع استخلاص ما يناسبها من توجه [2].

– الفصل الثالث: خُصص للنقد المسرحي الجزائري، وعلى مدار مباحثه الثلاثة تم الاشتغال على صورته في الصحف والكتب والأطاريح، بالنسبة للنقد الصحفي فقد تتبع صاحب الدراسة أنواعه وصفاته وبعض المسائل المتعلقة بالصحافة، ثم أهم الجرائد والمقالات الصحفية، إذ تم تقصي نماذج نقدية على مستوى الخبر، والتقرير، وعلى مستوى المقال الصحفي النقدي، مع ذكر مجموعة من الصحف مع نماذج مسرحية نقدية قاموا بنشرها، ك"الخبر" و"الجمهورية"، و"صوت الغرب"

[1]– ينظر: سوالمي الحبيب: مرجع سابق، ص 76 وما بعدها.

[2]– ينظر : (م، ن)، من ص 94 إلى ص 164.

و"الوصل" وغيرهم، أما ما تم انتقاؤه للدراسة فكان مسرحية "ناس وسلاطين" وما كتب عنها عبر مجموعة من الجرائد والصحف الوطنية كجريدة "الأحرار"، و"المساء"، و"الخبر"، و"صوت الغرب"، و"Le quotidien D'oran "...إلخ، ثم جريدة "الجمهورية"، وعلى المستويات الثلاثة الفائتة فمن خلال هذه الوقفات النقدية تم التوصل إلى أن ما يكتب في معظم الجرائد لا يمثل النقد المسرحي تمثيلاً دقيقاً مع وجود بعض الاستثناءات طبعاً، يضاف إلى ذلك أن الدراسة أولت النقد المسرحي المنشور في المجلات ونشريات المهرجانات اهتماماً، فمن تلك المجلات تم اختيار مجلة " المسرح "، وتم تتبع بعض ما كتب فيها، كما تم التوصل إلى أنها بدورها لا تغوص في الكثير من المعالم المسرحية، ومن النشريات أيضاً اختيرت نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف"، ومنه عرض لثلة مما كتب، ومع ذلك أشار الباحث (الحبيب سوالمي) في دراسته إلى ما أقره سابقاً في النقد المسرحي الصحفي (الصحف والجرائد)، أي توصل إلى أن ما يكتب في المجلات بدوره لا يرقى إلى النقد المتخصص وبالتالي هو نقد –حسبه– تغيب عنه بعض الشروط.

أما الكتب فقد اختار كتاب" المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر "للناقد (بوعلام رمضاني)، و"المسرح الجزائري نشأته وتطوره" للناقد (أحمد بيوض)، و"أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة بالجزائر" للناقد "حفناوي بعلي"، وبانتهاجه منظور نقد النقد وقف على ما فيها، فبين مواطن النقص وأشاد بالدراسات النقدية الفعلية كما كان الحال مع كتاب "أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة"، وبالنسبة للدراسات الأكاديمية فاختياره وقع على الرسائل الآتية: رسالة الدكتور (ميراث العيد) " حركة التأليف المسرحي في الجزائر"، ورسالة الدكتورة (فرقاني جازية) "تجليات التغريب في المسرح العربي سعد الله ونوس نموذجا"، ورسالة الدكتور (رأس الماء عيسى) "الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري كاتب ياسين نموذجا"، ورسالة الأستاذ (مناد الطيب) "أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي".

– رؤية نقدية:

– من جملة الأمور التي أثارت انتباهنا ونحن نتتبع المنهج المعتمد في هذه الدراسة العبارة القائلة: "اعتمدنا المنهج النقدي"، فقد أسقطتنا هذه الأخيرة في حيرة وجعلتنا نضع الكثير من علامات الاستفهام ؟ فأي منهج نقدي هذا الذي سيُشتغل عليه مادامت كل المناهج النقدية تشترك في هذه العبارة؟.

أغلب الظن أن المقصود هنا كان منهج نقد النقد، خاصة وأن صاحبها قد ربط عمله بإيضاح المقاربات، وبالوقوف على دور النقد، ونقد النقد يلامس هذه المناحي وأكثر، ولم يقتصر وروده على المقدمة فقط، بل حتى في مواضع أخرى من الرسالة كصفحة 203.

– هناك عبارة أخرى أثارت شجوننا في قول صاحبها: «للحديث عن خصوصية التجربة الجزائرية في الكتابة المسرحية نروح أولاً إلى الإشارة إلى ظروف نشأة هذا النوع الأدبي والفني...»[1]، فلو اتخذ للتعبير لفظاً آخر غير "نروح" لكان أحسن.

– مع النماذج (الكتب والأطاريح –الدراسات الأكاديمية–) التي عكف الباحث (سوالمي الحبيب) على إبراز حمولتها المعرفية، وعلى توضيح طريقة معالجتها لموضوعها المجتبى، نشير إلى أن ما ميز رؤيته لهم جميعاً، هو أنه قدم صورة ايجابية عنهم، إذ اعتبر مجهوداتهم خطوة رائدة في مسار الحركة النقدية المسرحية الجزائرية، من نواحي مختلفة؛ كالقضايا المتناولة والمنهج المطبق... الأمر الذين جعلنا نستنكر كل هذه الإيجابية التي حفت بها أحكامه، خاصة وأننا اطلعنا على عدد منها وسجلنا الكثير من الملاحظات البارزة، عموماً ومما تم تقديمه في هذه الرسالة نقول إن صاحبها قد استطاع فعليا الإلمام بشؤون نقدية مسرحية متنوعة، في سبيلها ألفينا منه جهداً نقدياً ملموساً.

[1]– سوالمي الحبيب: مرجع سابق، ص 56.

1-2-4- صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي، تخصص أدب جزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2013/2012:

التفتت كذلك هذه الدراسة على غرار سابقتها إلى معالجة الشؤون النقدية المسرحية الجزائرية، وبما أن العنوان حمل دلالة الإطلاق نستطيع التنبؤ بأنه سيشي بالكثير من قضايا النقد المسرحي الجزائري، أو أن معظمها سيكون حاضراً بين دفتي هذه الأطروحة.

على هذه الأسس ولجنا هذه الدراسة التي اختارت الباحثة (صورية غجاتي) أن تبسط مفاصلها المنهجية باقتفاء نهج نقد النقد بتصريحها « فضلنا اعتماد إجراء نقد النقد الذي لا يتقيد بمنهج واحد بل ينفتح على التاريخ والأنتروبولوجيا والتيارات المسرحية العالمية والمناهج النقدية وغيرها »[1].

ميزة هذه الدراسة أنها اختارت معالجة إشكاليات صميمية في المنظومة المسرحية، وقد قُسم هذا الجهد النقدي على بابين تولدت عنهما سبعة فصول ومدخل[*] هذا الأخير الذي احتضن مسار المسرح الجزائري، لذا غلب عليه السرد التاريخي، حتى تستوفى المراحل التي مر بها هذا المسرح.

تضمن الباب الأول: إشكاليات النقد المسرحي في الجزائر، وحوى أربع إشكاليات توزعت على أربعة فصول هي:

- إشكالية اللغة: وهي إحدى الإشكاليات المهمة التي تناولتها الباحثة في دراستها، وقد قادها البحث فيها إلى إتباع مسالك تفصيلية، لأهمية هذا العنصر في شتى التخصصات بوجه عام، وفي المسرح بصفة خاصة، ومن جملة ما تم التفصيل فيه في هذه القضية: (لغة المسرح بين العامية والفصحى، مسألة اللغة وقضية التجريب في المسرح، لغة الحياة اليومية في المسرح الجزائري، وهنا تم التعريج على لغة مسرحية " جحا " بين الشعبية والسوقية، ولغة التراث الشعبي في المسرح الجزائري)، وقد تمت مناقشة حيثيات كثيرة بين كل عنصر من هذه العناصر، كما تم عرض رؤى

[1]- صورية غجاتي: مرجع سابق، ص و، (من المقدمة).

(*): امتد المدخل من ص 2 إلى ص30، الباب الأول من ص33 إلى ص177، الباب الثاني من ص 180 إلى ص 336.

مختلفة، ومعها أردف ما يوافقها وما يخالفها، بعدما ناقشتها صاحبة الدراسة وأبرزت وجهة نظرها، واستخلصت أهم النتائج المترتبة عنها.

❖إشكالية الاقتباس: بدوره تم البحث فيه وفي أهميته وخصوصيته وفي المسائل المتعلقة به، ومما تم تناوله ضمن نطاقه (الاقتباس والمفاهيم المتاخمة، أهمية الاقتباس، خصوصية الاقتباس في المسرح الجزائري، الاقتباس في المسرح الجزائري مواقف ومواقف مضادة، وهنا تم عرض عدد من المواقف التي أبديت في صدده، أيضاً تم تناول مصادره العربية، والفرنسية والعالمية، إضافة إلى موضوع الاقتباس وظاهرة "التأليف الجماعي").

❖إشكالية التأصيل: يعتبر التأصيل من المنعطفات الأساسية التي شهدها المسرح العربي عامة في مشواره، لاعتبارات متعددة سبق الخوض فيها، وقد تناولت الباحثة (صورية غجاتي) هذا المنعطف المهم وبسطت فيه القول بالتتبع والتحليل والدراسة، فبعدما وقفت على التأصيل ومدلوله، عرجت على المسرح وارتباطه بإشكالية التأصيل، وهنا عرضت لدوافعه والمساهمات التي ظهرت تبعاً له، وقد تدرجت في رصد حضوره وصولاً إلى التخصيص الذي انتقل بها لرصده في مرآة النقد المسرحي الجزائري، وهنا رصدت مواقف مختلفة للنقاد المسرحيين الجزائريين من الأشكال المسرحية الموجدة في التراث، بين من أيّد الموضوع، وبين من رفضه بعدما دعم كل ناقد توجهه بما يتلاءم معه من حجج وبراهين[1]، وفي ذات الموضوع عرضت لمراحل التأصيل، المتمثلة في مرحلة التأسيس التي أشادت فيها بمجهودات (رشيد قسنطيني)، و(محي الدين بشطارزي)، و(علالو)، و(رويشد)، ووضحت ما ارتبط بإسهاماتهم، ثم مرحلة الوعي وفي ظلها تناولت مدرسة (كاكي) ومصادرها وإمداداتها، و(عبد القادر علولة)، ثم مرحلة القطيعة وانطفاء التأصيل، ومن ثمة تطرقت إلى مرحلة معادلة بناء الذات وهدم الآخر، ووهم الاتنوسينولوجيا.

❖إشكالية التجريب: وفيها كان للتجريبكمصطلح وارتحالاته حضوراً، أيضاً شروطه، وانغماس المسرح العربي في تياره، وكذلك المسرح الجزائري "مسرح الهواة"، وما تطلبه وسنه النقد المسرحي الجزائري من شروط له، وهنا استندت إلى أراء نقدية جزائرية حتى تستجلي هذا المبحث.

[1]- ينظر: صورية غجاتي: مرجع سابق، من ص 112 إلى ص 120.

الباب الثاني: لامس أشكال النقد المسرحي في الجزائر، وقُسم إلى ثلاثة فصول (النقد المسرحي الصحفي، النقد المسرحي الأكاديمي القريب من التخصص، النقد المسرحي الأكاديمي المتخصص). وقد ولجت الباحثة (صورية غجاتي) هذا الباب بما يستدعيه البحث فأعطت المصطلح حقه، وتتبعت تعريفاته عبر الثقافة الغربية والعربية وأبرزت فروقات الطرح، كما تتبعت مساره مع المناهج النقدية، ثم انتقلت إلى النقد المسرحي الجزائري وحددت ملامحه في نقاط، ومن ثمة ارتضت الاشتغال على أشكاله، أي النقد المسرحي الصحفي والأكاديمي.

– في النقد المسرحي الصحفي كان لها وقفة مع الصحافة، ومع صورة هذا النقد مقابل نظيره الأكاديمي، ومن الدراسات النقدية الصحفية التي استوقفتها، كان كتاب "المسرح والصحافة" للناقد (مخلوف بوكروح)، ونموذج من النقد المسرحي الصحفي منشور في مجلة "الحلقة"، هذا الأخير الذي اعتبرته كتابة لا تتعدى حدود التغطيات الإعلامية، ومن بين التجارب النقدية المسرحية الصحفية الجزائرية نشير أيضاً إلى أنها اختارت تجربة الناقد (أحمد بيوض)، وتجربة الناقد (بوزيان بن عاشور) حيث قدمت قراءة نقدية هادفة لكليهما ووقفت على الهنات والعثرات.

– النقد المسرحي القريب من التخصص يعد من أهم المباحث التي تناولتها الدراسة، فقد دل على حسن الاختيار والاستيعاب الجيد لحركية النقد المسرحي وقولنا هذا يدعمه ما فصلت فيه الباحثة (صورية غجاتي) بين محتويات هذا الفصل، كإشكالية المنهج الذي يمثل الجوهر الأساس في النقد المسرحي، أيضاً قضية الناقد المتخصص وشروطه، ثم مسألة تجليات إشكالية المنهج في النقد الأكاديمي القريب من التخصص، فهنا قدمت قراءة نقدية دقيقة لثلة من النماذج النقدية، واستمرت هذه القراءة مع منجز شعبة المسرح الجزائري بقسم اللغة العربية جامعة باتنة، إذ تتبعت هذا المنجز ووقفت على إيجابياته وعثراته التي وقع فيها، وتتبعت كذلك العديد من الدراسات النقدية ضمن هذا المشروع من منظور نقد النقد ما مكنها من تفحصها وتحليلها بل ونقدها أيضاً[1].

[1]– ينظر: صورية غجاتي: مرجع سابق، ص 256.

وعلى نفس الوتيرة تناولت تأثير منهج (بريشت)على النقد المسرحي الجزائري حيث بيّنت حيثيات الموضوع، والدراسات التي انساقت في مجراه، متخذة من (رشيد بوشعير) ودراسته "دراسات في المسرح الجزائري"نموذجاً على ذلك، وطبعاً كان لها مواقف نقدية إزاء دراسته.

وكان الفصل الأخير للنقد المسرحي الأكاديمي المتخصص، وهنا كانت تجربة (مخلوف بوكروح) مدار الاهتمام، فركزت الدراسة على إسهاماته في النقد الصحفي، كما قدمت قراءة لمنجزاته، وتطرقت لظاهرة الجمهور وموقعها في خطابه النقدي، وما كان منها وهي في سياق الجمهور إلا أن تحدثت عن جذوره في النظرية الدرامية، وخصوصية التلقي، وموقع الظاهرة في النقد المسرحي الجزائري، ومن ثمة فتحت نقاشاً بعرض مختلف الآراء النقدية في صدده، بل وناقشتها نقدياً، وبما أن مدار الاختيار كما سلف وذكرنا كان الناقد (مخلوف بوكروح) وتجربته، فقد أتاح لها ذلك التدليل على مساربه النقدية (الدراسة النقدية الصحفية، الاهتمام بالجمهور... وغيرها من الأمور) تلك التي مثلها الناقد في مختلف أعماله النقدية، ما جعلها تعتبره أحد أهم التجارب النقدية المسرحية الجزائرية، أما القسم الثاني الذي اشتغلت عليه فكان منجز قسم الفنون الدرامية جامعة "السانيا"، الذي تتبعت إنجازاته بملاحظات تقريباً كلها إيجابية مقارنة بمنجز جامعة باتنة، ولم تصل إلى هذه الملاحظات إلا بعد جمعها لعدد من تلك الدراسات وقراءتها ودراستها، وقد قادها ذلك إلى تقسيم البحث بين الجهود الفردية، والجماعية، وفي ظل ذلك عرضت لأهم المقاربات التي تم تبنيها والعمل عليها، كالمنهج السوسيولوجي، والسيميولوجي، ونظرية التلقي، ونشير إلى أنها ومع كل منهج مثلت بدراسات، وهذا التمثيل بطبيعة الحال خضع لموازين نقد النقد فكانت رؤيتها في أغلبها رؤية نقدية متبصرة، وكذلك كان الأمر مع الجهود الفردية، التي ارتضت لها كتاب الدكتورة (طامر أنوال) :"المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي" بعدما تحققت فيه وحسب رأيها الكثير من الشروط والمطالب والغايات التي أشادت بها.

– رؤية نقدية:

– على أهمية تلك المعضلات التي أثارتها هذه الدراسة إلا أننا لمحنا منذ البداية أن صاحبتها أضفت مسحة مبالغ فيها نوعاً ما في بعض مواقفها ووجهات نظرها، من ذلك نذكر تمثيلاً قولها الآتي: «وأما دافع الرهبة؛ فهو الاعتقاد الراسخ في عقول الكثيرين منا بفقر ثقافتنا من حركية إبداعية في مجال المسرح، ومن ثم كيف يمكن الحديث عن نقد لفن لم يترسخ بعد في عمق هذه الثقافة؟»[1]، فبقدر ما يعرب هذا القول عن الخوف بقدر ما يقع في الإجحاف، لأن هذا الاعتقاد برأينا يمس فئة فقط لا يمس الجميع، ثم إن هناك من يؤمن بهذا الفن ويشتغل عليه حقاً، ويرسخه، زد على ذلك من غير المعقول أن يبقى وأن يسري حكم كهذا في الفترات الأخيرة من عمر النقد المسرحي الجزائري، والمسرح قطع أشواطاً كبيرة مذ عرف، والأكثر من ذلك الدراسة في سنة 2012.

نشير أيضاً إلى أن ذات الأمر أكّد في موضع آخر « يمكننا أن نعت النقد المسرحي في الجزائر بالمشروع قيد الإنجاز، وهو في هذا الشكل وبكل ما يعتريه من هفوات، صورة عن مشروع الحركة المسرحية الجزائرية الذي مازال هو الآخر في طور النمو والتجريب »[2]، وإن كنا نتفق معها وبتحفظ في الشطر الأول، فإننا نخالفها في شطره الثاني، كون النشاط المسرحي، أو الحركة المسرحية الجزائرية قد تغيرت كثيراً، ثم إن طور التجريب لم يخرج منه وعنه حتى كبار المسرح العالمي وليومنا هذا، مادام هذا الأخير يبحث دائماً عن سبل جديدة أو متجددة.

الموقف الثاني الذي نلفت إليه نظر المتلقي أيضاً، هو أن من يلج مقدمة البحث يعتقد أن الباحثة ستدخل أرضاً لم يطأها غيرها حيث تقول في هذا المضمار:«... ناهيك عن غياب الدراسات السابقة حول هذا الموضوع، وهو ما عمق الشعور بالرهبة بداخلنا، وشدد من تهيبنا في التورط فيه والوقوع تحت تأثير غوايته »[3]، وغير بعيد عن هذا تقر بعد الإطلاع أنها وجدت ما يغني البحث

[1]– صورية غجاتي: مرجع سابق، ص أ.
[2]– (م، ن) ، ص 340.
[3]– (م، ن)، ص أ.

ويثريه « وزاد اطمئناننا باطلاعنا على بعض الدراسات التي أنجزت حول الموضوع ذاته بجامعاتنا العربية»[1]، فأي تناقض هذا.

وفيما أتى من تفصيل تشير إلى مقالتين سابقتين إحداهما للدكتور (مُحَمَّد تحريشي) موسومة بـ: "النقد المسرحي في الجزائر سؤال في المكون"، والأخرى للباحث (رابح طبجون) تحت عنوان "مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله اكيبي).

لا نذهب بعيداً فالمطلع على حيثيات الموضوع يجد مقالات أخرى تشير إلى كينونة هذا النقد يمكن الرجوع إليها والأطاريح التي سبقتها، هنا أحيل المتلقي مثلا إلى مقال الناقد (إسماعيل بن صفية) الموسوم بـ:"نقد المسرح الجزائري في الرسائل الجامعية"، فقد تضمن رصداً لعدد من الدراسات والرسائل والأبحاث في النقد المسرحي الجزائري ظهرت قبل ظهور دراسة الباحثة (صورية غجاتي)، بالتالي ما أردنا قوله هو أن هذا النقد من ناحية الكينونة هو موجود فعلياً نتيجة لحركة مسرحية في المقابل هي موجودة أيضاً، وبشكل فعلي وعملي، ربما ما قصدته الباحثة من مقولتها كان يعود على أمر التصنيف، الذي به تحدد أنواع النقد المسرحي الجزائري، وعليه فمن وجهة نظرنا الجدة المفترضة تكمن في طريقة المعالجة والجمع والتحليل والدراسة، وإن كان الموضوع تقليدياً ومطروقاً فما هي فائدة البحث فيه.

– بالنسبة للمنطلقات التأسيسية التي صاغت بها فصول الباب الثاني، فالتسمية من وجهة نظرنا كان فيها نوع التشويش كاصطلاح القريب من التخصص (النقد المسرحي الصحفي، النقد المسرحي الأكاديمي القريب من التخصص، النقد المسرحي الأكاديمي المتخصص).

– ونحن نستجلي النماذج التي عكست الصورة النقدية المسرحية الصحفية الجزائرية، فضلنا لو عُززت النماذج أكثر (بما كتب في الصحف والجرائد)، خاصة وأنها تقول في سياق ضبط العنوان أنها فضلت: «صيغة الممارسة النقدية التي تنفتح على شكل من أشكال النشاط النقدي المسرحي ولو

[1]– صورية غجاتي: مرجع سابق، ص أ.

كانت خطرات انطباعية في ثوب إعلامي»[1]، اللهم ما ورد في النقد الأكاديمي مع الناقد (مخلوف بوكروح)، وربما عدم تناولها لنماذج نقدية صحفية متعددة كان مرده لاعتبارات كثيرة، أهمّها هو أنها كانت تولي اهتماماً للكتابات النقدية التي تصدر عن زمر ضليعة بالتخصص، ومن جملة من ذكرتهم في هذه الزمرة: الناقد (علاوة جروة وهبي)، و(أحمد بيوض)، و(بوزيان بن عاشور)، و(حفناوي بعلي)، و(أحسن ثليلاني)، و(كمال بن ديمراد)، و(عبد الكريم سكار)، و(أحمد بن صبان)[2].

– ما تعلق بعنصر النقد الصحفي والنخبة الأكاديمية وأسباب اللجوء النقدي الأكاديمي إلى الصحافة عبر تصريحات كان لنا كذلك ما نقول فيه؛ فهنا وإن كانت تقصد التعالق بينهما فما بني عليه العنوان كان يشي بأشياء أخرى غير مسألة الاعتماد على هذا النقد والموقف منه.

إجمالاً قدمت الباحثة (صورية غجاتي) جهداً معتبراً في رسالتها، تأتى في إرسائها على أسس نقدية بيّ نة، بدءا باللغة وصولاً إلى الوجهة والاختيار... وطريقة المعالجة، هذه الأخيرة التي انصبت على كتب ومصنفات وإنجازات نقدية كانت بحاجة لمن يلقي عليها البال النقدي.

1-2-5- فاطمة علواني: المناهج النقدية المسرحية المغربية عبد الرحمان بن زيدان – أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، إشراف:الأستاذ الدكتور: إدريس قرقوى، تخصص نقد مسرحي، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس–، السنة الجامعية 2016/2015:

من فكرة الإطلاع على ما لدى الآخر ومحاورة ثقافته ودراسة إنجازاته وعكس صورته في مرآة النقد، انطلقت هذه الدراسة التي ارتضت الخروج عن مطارحات النقد المسرحي الجزائري، إلى الحدود النقدية المسرحية المغربية وما جادت به قرائح النقاد المغاربة لاسيما أحد أعلامها البارزين، ونعني بذلك الناقد المسرحي (عبد الرحمان بن زيدان)؛ مركز الإشعاع المعرفي الذي استقطب الباحثين والدارسين

[1]– صورية غجاتي: مرجع سابق، ص ب من المقدمة.

[2]– ينظر: (م، ن)، ص 212.

لمحاورته تارة والاستفادة منه تارة أخرى، لأجل هذه الغاية وغايات أخرى ضم البحث مدخلاً وثلاثة فصول.

في العموم اشتغلت الباحثة (فاطمة علواني) في أطروحتها على المرجعيات الغربية وأثرها على الممارسة النقدية وفي خضمه عرجت على الظاهرة المسرحية وما يفترضه البحث فيها كظهورها ومراحلها، ومسألة القبض على مفهوم للمسرح ومقاربته، وقضية المنهج وتنوع قراءة المسرح، وأثر المرجعيات الغربية على المسرح المغربي بما أنه مدار الاشتغال، وتأثيره عليه وردة الفعل بناء على ذلك، وهو ما اصطلحت عليه بسؤال الهوية، إضافة إلى قضية النظرية والمنهج أي ما طرحه الخطاب النقدي العربي إزاء تعالقه مع المناهج الغربية، وقد ضمت الدراسة [*] ما يلي:

– الفصل الأول: وحوى المسرح المغربي بين التنظير والنقد، وانقسم البحث فيه على البدايات الأولى للمسرح المغربي، ومما تم التطرق إليه مسألة الأشكال الماقبل المسرحية هذا المتكأ الذي اعتمده الكثير من النقاد والمسرحيين في اشتغالهم على المسرح المغربي وإبراز محاولاتهم لإثبات بداياته وتأكيد هويتهم، كما تم تناول الطرق والوسائل التي مر بها المسرح المغربي على غرار المسرح العربي متمثلة في تجربة الترجمة والاقتباس في المسرح المغربي، وأيضاً محاولات التأصيل في المسرح العربي وإسهامات التنظير عربياً ومغربياً، مع بيان علاقة التجربة المغربية بالتراث، وفيما يتعلق بمحاولات التأصيل في المسرح المغربي أُشتغل على رصد المسرح الاحتفالي، ومسرح النقد والشهادة، والمسرح الثالث، وقبل أن يتم تجاوز هذا الفصل أدرجت الباحثة مباحث للنقد المسرحي، مع ذكر بيبليوغرافيا للمقاربات النقدية المسرحية الأكاديمية في المغرب، ونشير إلى أن الأطروحة اعتمدت بدورها على نقد النقد.

– الفصل الثاني: كان لأعلام الخطاب النقدي المسرحي المغربي، فعلى هدى ما يتطلبه موضوع الأطروحة اتجهت إلى ملامسة بعض المناهج النقدية عند ثلة من النقاد المغاربة، حتى لا تقدم صورة مبتورة يعوزها القصور.

[*]: امتد المدخل من ص 01 إلى ص 22، الفصل الأول من ص 32 إلى ص 101، الفصل الثاني:من ص 106 إلى ص150، والفصل الثالث: من ص153 إلى ص 199.

وإذا ما عدنا إلى النقاد المشتغل عليهم فبين هذا المتسع حضر الناقد (حسن المنيعي)، إذ ركزت في بوتقته على المقاربات النقدية عنده، وعلى الدرس الجامعي وعلى الترجمة وتعدد ثقافاته الغربية والعربية، والنقد الشمولي الذي اشتغل عليه، حيث أحاط هذا الناقد بالعديد من التوجهات النقدية، أيضاً تناولت القراءة الممسرحة عند الناقد (مُحَّد الكغاط)، ومنه عرضت للعملية الدراماتورجية في الخطاب المسرحي، والتحليل الدراماتورجي عنده، والتجريب القرائي لمسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، والمنهج النقدي عنده كذلك، ومن النقاد المغاربة الذين كان لهم حضوراً أيضاً ضمن هذا الانتقاء الناقد (مصطفى رمضاني) إذ كان أحد أهم المشتغلين عليهم تمثيلاً ، وفي ظله تناولت تأريخه للحركة المسرحية بوجدة، واشتغاله على التنظير للاحتفالية، هذه التيمة التي حفلت بها معظم خطاباته، وعلى غرار غيره عرضت للمنهج النقدي عنده.

– الفصل التطبيقي وكان مخصصاً للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان)، حيث قدمت الباحثة (فاطمة علواني) قراءة لتجربته النقدية بناء على ما قدمه، ومن ضمن ما تم الاشتعال عليه قراءته للمسرح، والأسس التي بنى عليها وظائف نقده، أيضا الكتابة البديلة، وقراءة المضمون، وقضية المصطلح والمنهج، ومع المنهج عرضت للمناهج النقدية التي اعتمدها في قراءاته: كالمنهج الاجتماعي والموضوعاتي والبنيوي التكويني والسيميائي، فهنا كانت تدلل بدراساته على كل منتقى، تناولت كذلك قضية التجريب والتنظير عنده، وقدمت قراءة لمسرحيته "زنوبيا" من خلال توظيف التراث الفرجوي في مسرحية " زنوبيا في موكب الفنيق" فقرأتها من جوانب كثيرة.

– رؤية نقدية:

– إن المطلع على هذه الدراسة يجد بأنها تعود بنا إلى الكثير من الأطاريح النقدية المسرحية المغربية التي حامت في حمى الموضوع، أو درست بدورها النقاد ذاتهم، والذين انتقتهم الناقدة، ولنا هنا أن نشير إلى أطروحة الباحثة (سميرة السباعي) الموسومة بـ: "ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية"، إشراف الدكتور (عبد الرحمان بن زيدان) سنة 2005/2004 والتي تناولت مجموعة من النقاد منهم (حسن المنيعي)، و(مصطفى رمضاني)، و(مُحَّد الكغاط)، و(عبد الرحمان بن زيدان)، وبدورها عرجت الباحثة (فاطمة علواني) على الكثير من القضايا النقدية التي اشتغلت عليها الباحثة (سميرة السباعي) لاسيما ما ارتبط بالناقد (عبد الرحمان بن زيدان) يمكننا أن نذكر تمثيلاً

فقط: " إستراتيجية القراءة، قراءة المضمون، النسق الاجتماعي، خطاب التنظير، التجريب، القراءة المنتجة، المصطلح والمنهج... كلها مباحث عالجتها الباحثة المغربية (سميرة السباعي) وأيضاً وردت في أطروحة الباحثة الجزائرية (فاطمة علواني).

وكذلك كان الأمر مع أطروحة الباحث (لعزيز مُحَمَّد) الموسومة بـ: "الخطاب المسرحي المغربي وإشكالية القراءة (نحو اقتراح قراءة دراماتورجية)"، إشراف الدكتور (يونس لوليدي) سنة 2002/2001، فقد تناول الباحث (لعزيز مُحَمَّد) من جهته أموراً كثيرة في مسار النقد المسرحي المغربي، تمثيلاً فقط نذكر: (التجارب التنظيرية في الخطاب المسرحي المغربي، والقراءة الدراماتورجية لمحمد الكغاط) وبالمثل كان لها حضور ضمن أطروحة الباحثة (فاطمة علواني).

أيضاً نشير إلى أطروحة الباحث (عبد الرحمان بن إبراهيم) الموسومة بـ: "أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر": إشراف (يونس الوليدي)، سنة 2011/2010 والتي تناول فيها الباحث (عبد الرحمان بن إبراهيم) الخطاب النقدي عند الناقد (حسن المنيعي)... الشيء ذاته ألفيناه في أطروحة الباحثة (فاطمة علواني)... إلى غير ذلك من النماذج، وقد ذكرنا كل هذه الإشارات حتى نقر بأن النماذج كثيرة في هذا السياق؛ أي تلك التي تشابهت وتقاطعت كثيراً فيها الموضوعات وهذه الأطروحة –إن لم نقل تكررت–، وما رجوعنا إليها وبحثنا فيها إلا لنبدد الخوف الذي أبدته الباحثة (فاطمة علواني) في مقدمة دراستها حين قالت: «فمن دافع الرهبة أن موضوع النقد المسرحي المغربي موضوع حديث علينا وجديد إذ يمكن اعتباره محاولة من المحاولات الأولى التي تطرقت إليها الدراسات الجامعية الجزائرية، كما قد يكون البحث الأول في عمر الدراسات الأكاديمية الذي يختص في النقد المسرحي المغربي...»[1].

بالتالي هذه القضايا ومن جهة التناول المغربي تعتبر من الموضوعات المكرسة إن لم تكن بصورة كلية فبشكل جزئي، وبما أن الباحثة ذكرت أنها ارتادت المغرب وتلاقحت مع النقاد واطلعت على الكثير من الانجازات النقدية عندهم؛ فالأكيد أنها قد أدركت ذلك.

[1]– فاطمة علواني: المناهج النقدية المسرحية المغربية عبد الرحمان بن زيدان – أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: إدريس قرقوى، تخصص نقد مسرحي، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس–، السنة الجامعية 2016/2015، ص أ من (المقدمة) .

– لاحظنا وفي موضع الحديث عن تجربة الناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان) ذكر المنهج السيميائي، على أنه كان أحد المناهج المهمة التي اعتمدها الناقد في قراءاته النقدية إلى جانب مناهج أخرى « حيث يعتبر الناقد عبد الرحمان بن زيدان العرض المسرحي على أنه عملية تواصلية وممارسة سيميولوجية كما أنه حدث ثقافي واجتماعي تتداخل ضمنه المناهج السيميولوجية مع الخلفيات السوسيو–ثقافية»[1].

غير أن هذا الحديث اقتصر واكتفى بتبيان وجهة نظره فقط، دون تقديم دليل تطبيقي ملموس يبرر سببية هذه النسبة، رغم أن الناقد شغل الأنموذج المختار للفصل التطبيقي في هذه الدراسة، وبما أن تدليل الباحثة يقف دليلاً على ذلك، كان يمكن الإشارة إلى قراءاته المختلفة التي وقفنا عليها تعزيزاً وتمثيلاً لهذا الصوب، وهي منشورة على صفحات الجرائد والصحف والمجلات والكتب ... في الحقيقة لكان ذلك لو تم الإلمام والإحاطة بمعالم هذه التجربة النقدية، وعليه ومن خلال هذه المفاصل نستطيع القول إن الباحثة قدمت جهداً نقدياً منتهاه التجربة النقدية المسرحية المغربية.

[1]– فاطمة علواني: مرجع سابق، صص 181، 182.

النقد المسرحي التونسي:

- النقد المسرحي الصحفي التونسي
- قراءة في كتاب "عن المسرح وخرائط أخرى" للناقد المسرحي التونسي (حاتم التليلي)
- قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية تونسية
- النقد المسرحي الأكاديمي التونسي
- قراءة في كتاب "حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي «فن التمثيل» لنجيب حبيقة"للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد المديوني)
- قراءة في نماذج من الأطاريح/الرسائل النقدية المسرحية التونسية

*المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987، للباحث عبد الحليم المسعودي الزغلامي (أطروحة دكتوراه)

*خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس للباحثة نسرين الدقداقي (رسالة ماجستير)

*حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975إلى 2005 للباحثة سنية خليفة (أطروحة دكتوراه)

2-1- النقد المسرحي الصحفي التونسي:

2-1-1- قراءة في كتاب " عن المسرح وخرائط أخرى" للناقد المسرحي التونسي (حاتم التليلي):

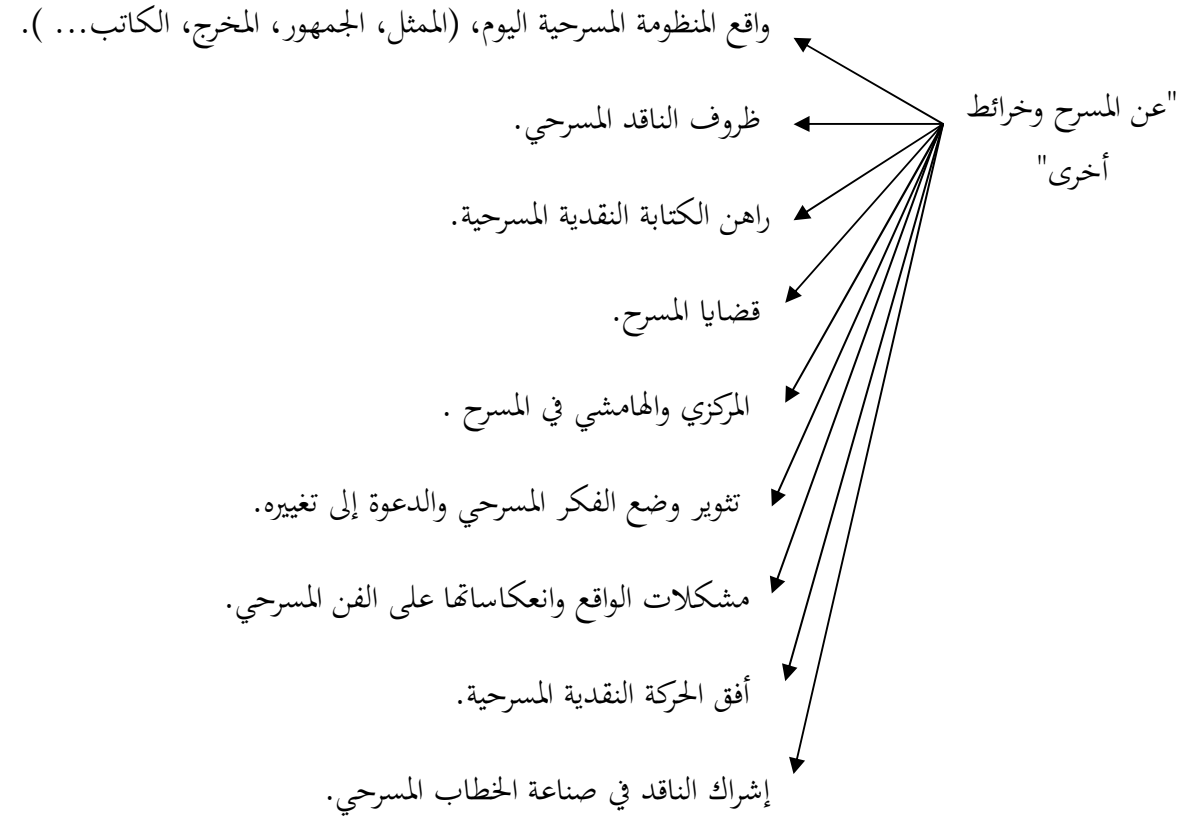
(حاتم التليلي) من النقاد المسرحيين التونسيين الطلعيين المساهمين في لفت الانتباه إلى الكثير من القضايا النقدية المسرحية التي يعايشها الوسط الثقافي، إلى جانب أقلام نقدية مسرحية رصينة واعدة أخرى كالناقد (عبد الحليم المسعودي) الذي كتب في الصحافة التونسية لفترات طويلة وما يزال على هذا الحال، والناقد (مُحَمَّد مومن) و(مُحَمَّد الحاذق العرف) و(لطفي العربي السنونسي)... وغيرهم- لأن الكتابات النقدية المسرحية الصحفية التونسية الأخرى تقريباً تصدر عن جهات غير ضليعة بالتخصص بالتالي تأخذ مسار ما يطرح في الجرائد والصحف عادة.

وعن سبب اختيارنا لهذا الناقد ضمن هذا المصاف، رغم أنه لا يمتهن الصحافة كغيره من النماذج النقدية المسرحية الصحفية التونسية الأخرى، كونه ناقد مسرحي أكاديمي؛ هو اهتمامه الكبير بالنشر عبر المنبر الصحفي، لاسيما الالكتروني منه، فبعدما تتبعنا مساره وجدنا له الكثير من المقالات المنشورة عبر هذا الوسيط، وقد حملت كتاباته رؤية نقدية في الصحافة المكتوبة بعدما ناقش مدداً من القضايا وقرأ الكثير من العروض المسرحية فيها، نذكر منها تمثيلاً فقط (جيرون الإلكترونية، العرب، الإتحاد 44، التحرير، الحوار المتمدن، رصيف 22...إلخ)، زد على ذلك وتبريراً لاختيارنا أيضاً؛ وجدنا تقريباً أن معظم المصنفات النقدية المسرحية الصحفية التونسية انتهكت بحثاً ودراسة ومن جوانب مختلفة.

أصدر الناقد (حاتم التليلي) كتابه هذا والموسوم بـ: "عن المسرح وخرائط أخرى "سنة 2017، عن دار ميارة للنشر، وأتبعه بكتاب آخر نشر عن نفس الدار، تحت عنوان: " مسائل في اللاهوت المسرحي"، وله إصدارات أخرى ككتابي "أدونيس سريالياً "، و"الانقلاب الفرجوي "مذابح ديونيزوس" ".

تبنى هذا الكتاب مجموعة من الرؤى والتصورات النقدية، وقد وزع الناقد طروحاته وأفكاره ضمنه على فصلين، مع مقدمة وخاتمة.

وعلى أية حال فالكتاب قدم قراءات كما لاحق متفرقات من الدراسات، وأعاد تشكيلها وفق رؤية نقدية طموحة رفضت واقع المنظومة المسرحية وراهنها السائد بكل تداعياته، وبحثت عن مكنونات ومضمرات الظواهر، بعد استعراض الكثير من ملامحها، وتأمل في العديد من سياقاتها وتمثلاتها على امتداد 128 صفحة، ومنه يمكن أن نستنبط **أهم القضايا** ونلخصها فيما يلي:



ومن بين هذه القضايا المهمة في النقد المسرحي سنتوقف عند أعتاب قضية المثقف والسلطة، ومكانة الناقد في الأوساط الثقافية، هذه المسائل التي أثارت حفيظة النقاد والأدباء والباحثين، على اختلاف تخصصاتهم وانتماءاتهم، وعلى اختلاف أساليب السلطة، وممارساتها، ومنابرها، والناقد (حاتم التليلي) يبدو واضحاً أنه مثقل بهمومها حتى التخمة، في مصنفه هذا وفي غير موضع أعطاه حق الكلمة وحرية التعبير.

وبالتعمق في خطاباته نلفي أن ما كان يعانيه لم يكن تعسفاً مفروضاً من قبل ممارسة سلطوية واحدة بل ممارسات متغطرسة يقول: «يبدو الناقد- في سياق الملة المنتمية إلى حقول المسرح-قرباناً بائساً، منبوذاً وغريباً، كما لو أنه "شخص نابتة" بكل ما تحمله هذه العبارة من استهجان أفلاطوني،

إنه الوحيد الذي لم يجد حتى اليوم إقامة له في تلك الحقول؛ فالممثل كما المخرج والكاتب والسينوغراف وغيرهم لهم الأركاح والشركات والهياكل التي من خلالها يترجمون حياتهم المسرحية، أما بالنسبة إلى الناقد فلا فضاء له في عوالم هذا الفن وخرائطه، بشكل يكاد يكون كلياً، لذلك فهو كائن هامشي، يتم إقصاؤه من دائرة الاهتمامات الملحة والضرورية التي يسعى لها أصحاب هذا الفن في سياق المقاومة المسرحية، بوصفها تجعل المسرح فناً يجدد آلياته في كل مرة، ويهدم ذاته ليتجدد ويجدد في منظوراته وتصوراته الجمالية والفكرية »[1].

مع ذلك فهذا القول يدفعنا إلى التساؤل عمن يتحمل المسؤولية؟ وعن الأسباب الدافعة إلى ذلك؟ لأن الوضع عربياً مثله غربياً، إذ وقفنا على شهادات حية لنقاد مسرحيين غربيين يعانون الإشكال ذاته، بذلك هل الأمر يتعلق بالعقلية النقدية أي بالممارس للفعل النقدي؟، أم بالمتلقي؟ أو أن هناك دوافع وأسباب أخرى؟.

في الحقيقة بحثنا بين أطراف المنظومة المسرحية فوجدنا الكل يعاني المخرج، والكاتب، والممثل،... بل ويتبادلون التهم والمسؤوليات، انطلاقاً من هذا يتم التقاذف بين هذا وذاك، والأمر البيّن أن الكل يعاني في ظل غياب المسبب الرئيسي.

ولمزيد من التوضيح سنعرج على مرجعيات الناقد الفكرية والنقدية المختلفة التي استند إليها قي بلورة قراءاته النقدية، والتي على أساسها تشكلت مفاهيمه، كما سنقف عند طرحه النظري لمنهجه، ومصطلحاته وطريقة معالجته ... .

– رؤية نقدية:

يبدو واضحاً من طريقة عرض القضايا أن الناقد أقام رؤاه على مجموعة من المرجعيات، أغلبها كانت فلسفية، ومعالم ذلك أول ما تبدت مع العنونة، فخياراته كانت مبنية على مصطلحات فلسفية، ثم تعدى الحضور تلك العتبات إلى أن يكون الأثر الفلسفي منبع التصورات والمفاهيم

[1]– حاتم التليلي: في أسباب العنف النقدي، صحيفة صوت العرب، صحيفة عربية مستقلة، تابعة لشركة ميديا نيوز mnc daily، كندا، بتاريخ 16 فيفري 2019، متاح على الرابط:https://www.arabsvoice.com

والمسميات والأشياء والظواهر حيث ارتكز على الأساطير كثيراً، وعلى نماذج كان لها دور مهم في تنشيط الحركة الفكرية.

ارتبط قبسه الفكري والنقدي بطروحات (نيتشه) إذ منحه سلطة الظهور بطريقة أو بأخرى، متخذاً منه ومن أفكاره دعائم يفضح بها التواشجات الحاصلة في الوسط المسرحي، وبالأركيولوجية كوسيلة للحفر في بعض المسائل كقضية منشأ المسرح – وإن كان الحديث فيها وفي الظواهر الفرجوية في الوقت الراهن أمر قد تجاوزه الزمن، كون معظم الحقائق قد تم بسطها والتفصيل فيها فلم يعد من الممكن معها الإتيان بالأمر الجديد.

انتصر وانحاز كذلك إلى مقولات التفكيك، فالتقويض والتفكيك كثيراً ما كان يقوده إلى الحديث عن الممارسات المسكوت عنها، مادام الواقع الذي يصفه لا يمكن الانصياع له، أو تخطيه، أو حتى الفكاك منه وحضوره ألفيناه في غير موضع بتجليات مختلفة.

استعار أيضاً الكثير من الأسماء الغربية وسبح في تخومها، ليسند بها سياقاته المختلفة، ك(أدرنو)، و(روجيه غارودي)، و(آرتو)، و(بريشت)،...، هذا وتمظهرت في وعيه توجهات شتى: كالكولونيالية، والشيوعية الاشتراكية، وعلم الاجتماع، والحداثة وما بعدها...، وقد حدد بها بعض الخصائص الفارقة في المجال المسرحي.

قادته أيضاتساؤلاته النقدية إلى الامتياح من بعض المنابع العربية، إذ نجد حضوراً ضمنياً لـ(أدونيس)، حين وظف اصطلاح أحد دواوينه " مفرد بصيغة الجمع" وكذلك أشعار (المتنبي)، و(محمود درويش)...، واتكاءاته المتنوعة مردها وبوضوح لمسار تكوينه المنغمس في لجة الحضارات والأدب المقارن وتاريخ الثقافات، ولأسباب أخرى مباشرة وضمنية يعايشها هو كفرد، ويقاسيها غيره من النقاد، لذا انصب جهده على خلق تصور جديد يغيّر به مناخ الواقع المسرحي، وممثليه ونقاده، وكثيراً ما ارتسم الاستنكار في عباراته «لاحظوا أننا تركنا فكرتنا الأصيلة ودخلنا حقلاً من السجال المفرغ وهذا أمر طبيعي، فقد عوضتنا ثقافة البعض منا، إن لم نكن جميعاً، على الهدم لا البناء، ما يجعلنا نوجه بعض الصفعات التي تثير الآن حساً غضبياً في نفسية القارئ، إذ لم يعد لنا بعد محافل مهزلة الأشياء غير الكتابة بانفعال، وليكن علينا أن نطرح أفكارنا الآن دون البحث لها عن مبررات، فمن يبحث عن ركائز أو حجج للإقناع لا يمكنه الآن إلا أن يكون مسخاً مشوهاً، نعم هو كذلك

لأنه خائف، بوصفه مموضعاً في مناخ حداثة ميتافيزيقية لم تقتل الإله إلا لأنه استوطنها فظلت تجتر ذبحه من منطلق جنون العلم الحديث، يا لهذا السخف الآدمي الذي يعالجه مسرحنا الآن! نقابات تبحث لها عند السلطة عن نهود كي تنعم ببعض فضلات السوق الثقافي، أعمال مسرحية تلهث وراء الحدث كي تقتات من التباس الواقع باسم المحاكاة، بيانات تصب غضبها على الإرهاب كما لو أنها مكتوبة بمداد سياسي يبحث له عن موقع إزاء كروموزوم السلطة، ممثلون صبوا جام سخطهم نتيجة شجع المنتجين في الحانات ومقاهي اللغو، فضاءات تتداعى جدرانها أمام هول الفراغ وقصور العناكب بصحبة مسرحيين ينتظرون فواتير الكهرباء ويخطون مشاريعهم على ورق أصفر، نصوص يرددها حيوان آدمي على خشبة محفوفة بغير من المسامير المتصدئة، أما الجمهور فهو يصفق سخرية الآن أمام هذا المسرح، صار يكفي تفاهة تلك المسكنات التي كنا نبيعه إياها...»[1].

وفي غير موضع يقول أيضاً: «... وياالخردة هذا الانحطاط الثقافي، ثمة دراسات نقدية بدل أن تشخص أزمات الراهن، تشرحها، تفككها، ذهبت إلى تمجيد الأزمة، وإلى مديح ما نراه يومياً من مستنقعات باسم الفن، وهذا لا يمكن أن يندرج إلا في خانة مهزلة الأشياء، أما أن يولد فينا باحث رؤيوي، فهذا قد يتحول إلى مبعث للضحك، ليس ثمة نقاد، فطاعون أولئك التجار كان قد أجهز عليهم، والذين رمنا التحدث عنهم سلفاً، هم محض أشباح أو أطياف، أما الذين يكتبون الآن فأغلبهم من رجال الصحافة الذين تم شراء أرباب أعمالهم، فتحولوا إلى مجرد موظفين، بما يشبه رجال الأمن، حيث لم يتورعوا إطلاقاً في بيع ذممهم، والإدلاء بالمديح إلى أول بارونات الفن يدفع إليهم، أما الذين تم الإجهاز عليهم فمنهم من غادر عالم المسرح، ومنهم من صار مخبولاً، وقلة قليلة فقط مازالت تكتب بريشة ترتجف أمام هول ذلك السوق »[2]، وما أكثر الفرص التي حاول فيها الناقد أن يكون صاحب رؤيا لا رؤية، وقد بث فكره التثويري دون مهادنة لفضح العديد من الممارسات التعسفية، بعدما أصبح الراهن المسرحي ونقده هاجسه المؤرق.

[1]- حاتم التليلي: عن المسرح وخرائط أخرى، دار ميارة للنشر، تونس، ط01، 2017، صص 08، 09.
[2]- (م، ن)، صص 10، 11

مع ذلك نروم الإشارة إلى بعض الملاحظات النقدية كالتأكيد على أن الناقد، لم يبن كتابه على مقدمة متكاملة المفاصل، تحيط بالموضوع وتثير فيه شهوة التساؤل، وتعرض للمنهج المعتمد عليه، وتبيّن أمور أخرى في العادة تحتضنها المقدمة، هذا من ناحية، من نواحي أخرى تجدر الإشارة إلى أنه اعتمد على تهافت مصطلحي كبير، كما أنه اعتنق أسلوباً عنيفاً في بسطه لمواضيعه، طَبعته لغة جنحت في معظمها إلى ألفاظ العنف والدم، والإرهاب، والقتل، والوحشية، والضحايا، والحقد- القسم الأول- أخذت هذه اللغة طابعاً فلسفياً في بعض منها، أما البعض الآخر فكان تقييماً أسلوباً أدبياً.

في توصيفاته ورد الخيال العلمي، وبعض الصور اللفظية التي نخالها تعود لقصص الأفلام، خاصة ما ارتبط منها بأفكار المسوخ وفيروسات القتل وغيرها، وربما هذا ما يحيد أحياناً في اعتقادنا عن اللغة النقدية، دون أن يعني ذلك طغيان هذا المنحى، لأنه في الكثير من المحطات أكد جدارة أسلوبه النقدي.

وبالعودة إلى قضية الإرهاب فالثابت أنها استأثرت على أحاديثه، إذ غدت نقطة تحمل تباريح جمة، غطت تقريباً كل مباحث وفصول الكتاب، أقحمها الناقد في كل موضوع، إلى جانبها تحضر السلطة، ويحضر قهر الجهات المعنية بالمسرح، وأزمة التفكير الحر، والفكر الأصولي، والتعسف، فمنهم جميعاً ازداد حجم إشكالاته ولا ريب في ذلك فعندما يواجه المثقف أو الناقد الإرهاب والتطرف والظلم وغيرها من المعضلات هكذا سيكون النتاج.

"عن المسرح وخرائط أخرى" منذ البداية يكشف الناقد على وجود مضمرات مقرونة بعوالم المسرح، أفشى أسرارها عبر محطات دلت دلالة واضحة على أنه محيط بالكثير من التفاصيل المسرحية والمعرفية، ومطّلع على العديد من الدراسات والأبحاث التي لا تقتصر على محيطه فقط بل على أفاق متنوعة، عربية وغربية ينطلق فيها مما هو محلي إلى ما هو عربي ومنه إلى ما هو أجنبي- رغم حداثة عهده لأن كتاباته تقريباً انطلقت منذ سنتين أو ثلاث - لذا كان لزاماً على من يدخل أقبية أفكاره أن يكون ذو ثقافة واسعة، ما يلاحظ على كتاباته أيضاً هو أنه يكتب من الداخل، أي ينطلق من التخصص ويمثله، لا يطأ المواضيع من خارجها.

ما تعلق بمضامين الكتاب فهي عبارة عن مجموعة من المقالات كتبت تقريباً على فترات شملت المسرح وخرائط أخرى منشورة عبر بعض المجلات والصحف، لا رابط بينها غير تصورات أجملت كنهه فيها حيث عقد محاكمة نقدية مع كل نموذج اختاره–خاصة ما ارتبط بالفصل الثاني، بالنسبة لمجمل العناوين فقد كانتمفخمة معقدة نوعاً ما نظراً لأنه يشرأب من منابع وكتب فلسفية كـ: (مناخ الهوية ومصير البذرة المهاجرة، جراحات، المسرح بين الاحتراف والمهنة: قرابين بالمجان، التكوين المسرحي: عقدة غورديوس أو العودة إلى مصير البذرة...).

أما طريقة معالجته فقد أكدت أن نظرته عجّت بالقراءات، وبالتقصي، وبالدراسة وبالتحليل، بالنقد البناء، وبنقد النقد، وقد رسم مساره بالاعتماد أكثر على التأويل، فمع وقفاته النقدية التي تناولها كان له بالإضافة إلى الرؤية النقدية مساحات واسعة للتأويل (قراءة تأويلية في كتاب مسارات نحت الذاكرة للباحث محمود الماجري)، الدافع الذي جعلنا نتساءل عن سبب تغييره لأحد عناوينه بالمقاربة الحرة لـ"الممثل الانتحاري والمسرح المستحيل " لـ(فتحي العكاري)، فإذا كان التأويل يفتح باب القراءات المتعددة، فكيف يسم مقاربته بالمقاربة الحرة؟ وهل بالفعل توجد مقاربة حرة ؟، إن كانت في النهاية كل قراءة بدورها لا تتم إلا داخل حدود منهج معين ؟، أيضاً نلمح في المتن بعض القراءات المباشرة، والتاريخية كما تجلى ذلك في وقفته مع (الفن الإفريقي لأسامة الجوهري) وإن كان أحد الخرائط الأخرى التي قرنها بمواضيع المسرح في هذا الكتاب.

إجمالاً كتاب الناقد (حاتم التليلي)، يعد إضافة نوعية تضاف إلى نتاج الدراسات النقدية المسرحية التونسية، وتقصينا إياه كان مُحاطا بالقصدية من كل النواحي، أول تلك المقاصد كان الوقوف على راهنية الخطاب النقدي المسرحي التونسي، ومن ثم تحسس مستواه، وأسلوبه، واتجاهه، وقضاياه، خاصة وأن النقاد يمتلكون حرية انتقاء مواضيعهم في مدوناتهم، على عكس ما يكتب في المقالات النقدية المسرحية الصحفية التي تتبع عادة العروض التي تعرض فتكون آنية، أي متزامنة معها أو بعدها بقليل.

وقد كشفت قراءتنا له أن الناقد يملك وعي نقدي في كتاباته من ناحية تناولاته وعرضه للقضايا ومناقشتها، يتسم بالجرأة في طروحاته التي تبتعد تماماً عن الأحكام الانطباعية والذوقية، يجنح للمغايرة والثورية، معاصر لقضايا المسرح، ولأبحاث كثيرة، أسئلته الملحة واللامتناهية وتصوراته تبرز حجم

معايشته للواقع المسرحي ومعاناته، وبديهي مع ذلك أن نقف على بعض النقاط التي أشرنا إليها، دون أن يعني ذلك بأي طريقة من الطرق أن تلك الإشارات تنقص من قيمة هذا الجهد النقدي.

بما أن الحكم على أي أمر من الأمور لا يتم بالاعتماد على ما تدلي به العينة الواحدة، – لأن الصورة التي ستقدمها هذه العينة ستبقى مبتورة لا محالة يعوزها ما يكمل تقاسيم ملامحها الإجمالية، وما يدعم تواجدها أكثر –، آثرنا أن نسير على هدى ما قمنا به مع النقد المسرحي الجزائري وأن نقدم نماذج متفرقة من الكتابات النقدية المسرحية التونسية، المنشورة عبر صنوف من الجرائد والصحف.

2-1-2- قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية تونسية:

- **محاورة مسرحية « المجنون » لفرقة التياترو:**

« مسرحية "المجنون" إنتاج جديد لمجموعة "التياترو" شرعت الفرقة في تقديمها في العاصمة وبعض جهات الجمهورية ينطلق المخرج توفيق الجبالي من مدونة الأديب اللبناني جبران خليل جبران مع التركيز على نص "المجنون " إعداد بشير بطرس، وموضوع الجنون ألهم الكثير من المبدعين في مجالات الفن المختلفة (...)، كان النص الجبراني فرصة فنية ثقافية لمحاورة مواضيع لا يزال بعضها حارقاً، أما بعضها الآخر فيراوح مكانه لا يعدوه رغم تقدم السنين الطويلة، إن الخلفية الفكرية للمسرحية هي إذن خلفية التمرد والخروج عن السبل المعبدة والتفنن في ارتياد آفاق الثورة والعثور على مواطن انعتاق الذات، طرح المخرج مواضيع أساسية هي:

- الحرية (حرية التعبير، حرية الفنان).
- الاختلاف بين الأفراد وبين الحضارات
- الغربة (التي تجتاح كل فنان فيبوح بها ليتواصل مع الآخرين).

والطريف في هذه المسرحية أن المخرج توفيق الجبالي اعتمد البوليفونيا أو تعدد الأصوات (La polyphonie)، في مستويات كثيرة، المسرحية في أغلب ردهاتها لقاء بين ما تقرؤه العين وما تسمعه الأذن (موسيقى الكلمات...)، لقاء بين لغة وأخرى، بين أصوات متعددة تقرأ النص الواحد بإيقاعات وأصداء مختلفة كما تقرؤه نصين متداخلين بصوتين مختلفين، كل ذلك على خلفية من حركات الممثلين وسكناتهم، تواكب دلالة الأصوات والإيقاعات والأضواء، وإذا هدأت حركة الممثل

تواصل المشهد عن طريق تقنية vedio-projecteur التي أحسن المخرج توظيفها إلى حد بعيد، إن حضور الاختلاف والتعدد والثراء على مستوى أساليب العرض والتقديم متصلة في صميمها بدعوة التحرر واحتضان الاختلاف التي يطرحها جانب المضامين كما أسلفنا، لكن هل يمكن القول في آخر الأمر: ليس للمسرحي من فضل إلا في بعث جبران في ثوب جديد؟ بديهي أن الفن مرتبط بالواقع مهما رقت العلاقة بينهما ودقت، يطرح الفن أسئلة الراهن، يعيد طرحها مراراً وتكراراً كلما كانت الحاجة إلى طرحها ضرورية لتقدم مجتمع ما (...)، أضاف استلهام جبران في محاورة هذه القضايا حضور عالم الفنان الشعري الحالم المتمرد، وحققت المسرحية-في اعتقادي-كسباً ثميناً في هذا المجال (...)، المسرحية صوت جديد وتنويعة، فيها الكثير من البحث، مع سالف الإضمار والترصد، تنضاف إلى سجل فرقة التياترو وجميع عناصرها المتوثبة »[1].

انبنت هذه المحاورة النقدية على رؤية نقدية بيّنة، وأسلوب متمرس ولغة دقيقة مضبوطة، دلت دلالة واضحة على توجه الناقد الذي انعكس في كتاباته، حيث قدم قراءة واعية للمسرحية، مغايرة لما جرت عليه العادة، وبالتالي ابتعد تماماً عن مواصفات القراءة السطحية الانطباعية.

طرحه خص به العرض، ومنه لامس في توليفة منسجمة ما ارتبط بالمخرج والممثل والأداء، والديكور والإضاءة، وغيرها من التقنيات الأخرى.

♦ قراءة في مسرحية «كلام الليل » لتوفيق الجبالي عندما يصبح المعيش اليومي مرتكزا للتخييل:

«... **تظافر المبنى والمعنى** (...) فالإبداع يمكن أن نعثر عليه في فضاء اللغة اليومية، وفي كل الثقافات، فلننظر إلى أمثلتنا الشعبية لنلاحظ ذلك الثراء الدلالي المبني على التشبيه والمجاز والاستعارة، فليس غريباً أن نعثر في مسرحيّة "كلام الليل" على تضافر بين المبنى والمعنى، هذه الوحدة تقوم على تغيّر الألفاظ التي تحاكي بحروفها معاني الأفعال المسرودة أو توحي بالأحوال أو تنقل الأحاسيس، أو تكون قادحاً على التفكير بغرض بناء رؤية جديدة للعالم، يعمل اتحاد المبنى والمعنى على استحداث علاقات جديدة بين الدوال والمدلولات، بحيث إنه يساهم في أداء الوظيفة الإبلاغية للكلام ولكن

[1]- مُحَمَّد علي القارصي: محاورة مسرحية «المجنون» لفرقة التياترو، مركز التوثيق الوطني، تونس، قاعدة البيانات أفاق، المصدر: حقائق الثقافة، عدد 794 من 15 إلى 2001/03/21.

بغرض تغيير وعي المتقبل، الوظيفة الإبلاغية تتناسب مع النص المسرحي باعتباره خطاباً يقتضي باثاً ومتقبلاً، بينهما قناة تعددت داخلها الأساليب-كما هو شأن مسرحيّة كلام الليل- والتي وظفت لإبلاغ المضامين المناسبة، من هذه الأساليب:

- **تشظي المعنى**: ونقصد به أن يعمد المتكلم إلى تفجير الدال عبر تغيير بنية الكلمة لتوليد اشتقاقات مختلفة، فتتنوع تبعاً لذلك المدلولات تنوعاً قد يستدعي في أحيان كثيرة ثقافة المتلقي لفهمها في سياقاتها المتعددة، ففي مشهد "الداخل والخارج" تكون لفظة "الداخل" ومشتقاتها تعني فيما تعني الاستكانة "يدخل ببوشتو"، وتعني أيضاً الجذور "يخرجونا من الدواخل متاعنا" كما تعني أيضاً الدخل السنوي "...هاك ترى المخروج أكثر من المدخول" كما تعني باطن النفس "قالى بالك داخليتو طيبة" (...)، أما لفظة "الخارج" فتتخذ في هذا الفصل/المشهد معاني كثيرة أيضاً فهي تعني الأجنبي والمختلف حسب ما عمد إليه المؤلف من إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع (...).

...**توظيف التراث الشعبي**: الحكاية والأمثال: تملأ الحكايات والأمثال موروثنا الشعبي، وهي سمة بارزة على استمرار حضور الثقافة الشفوية في حياتنا وعلى دورها في صياغة مخيال الجماهير ويبقى المسرح أشد الفنون التصاقاً بهذا النمط من الثقافة، ونص مسرحية "كلام الليل" زاخر بهذين "الجنسين الأدبين" فكيف تعامل معهما المؤلف وكيف تم توظيفهما؟ في المشهد المعنون بـ"أمك سيسي" وهي حكاية شعبية تروى للصغار، إن بدايتها ونهايتها، كما أوردهما المؤلف، تذكراننا بتلك القوالب الجاهزة التي يتلفظ بها "الفداوي"إما لتهيئة السامعين لما سيقوله أو لينهيها نهاية تبشر بالخير الآتي، ولكن ما بين البداية والنهاية يعمل المؤلف في بنية الحكاية معول الهدم، فيوظف مفهومي "الانزياح " le déplacement، و"أفق الانتظار" L'horizon d'attente ليصيب السامع/المشاهد بخيبة انتظار، تجعله في لهفة لتقبل الآتي/المعاير. يكتفي المؤلف بمقطع واحد من الحكاية، يقع التركيز عليه وتكراره وهو فعل الكنس، بحيث يصبح هذا الحدث البؤرة التي تصب فيها عناصر جديدة (...).

- **السخرية**: تنبني السخرية في مسرحية "كلام الليل" على إقامة مناقضة un paradoxe معتمدة من مقتضيات المقام ومستتبعات المقال، أي تتلفظ به الشخصية ضمن ظروف محددة بحيث يكون المقول، عادة متناغماً مع مقامه، يستهدف المؤلف هذا التناغم، فيعمد إلى أحداث شرخ

داخله، ينفذ من خلاله بغرض ممارسة نقد لاذع يديره على ألسنة أولئك الذين يعيشون انفصاماً اجتماعياً، بحيث يكون خطابهم في واد والواقع في واد آخر (...).

– إيقاع الحداثة في مسرحية «كلام الليل»: مسرحية «كلام الليل» نص حداثي، لأنه يقتحم المفاجئ والمعيش والمنسي بجرأة، إنه يرفض احتكار الثقافة العالمة للإبداع، فيجعل من المعيش أرضية خصبة لكل عمل تخيلي خلاق (...) يستهدف المؤلف في عمله المسرحي بالذاكرة الجماعية أحياناً فيصدعها بالحكم والتجربة والممارسة وبثراء معجم اللهجة لعامية أحياناً أخرى، هذان المعطيان– الذاكرة الجماعية والمعجم –مكنا المؤلف من الحفر في التراث الشفاهي بغرض استنفاد مدلولاته ومعانيه وتحيينها لتصبح قادرة على صياغة مضامين حديثة أو قادرة على التلميح إلى تلك المضامين والإشارة إليها...»[1].

وهي مقتطفات فقط ارتضيناها للتدليل على هذه القراءة النقدية المطولة والتي اشتغلت على النص الدرامي، إذ فصلت في الكثير من الأشياء المرتبطة بالمسرحية، بوعي منهجي ودلائل مستفيضة، كما أعطت لها أبعاد جمة، ووقفت فيها عما يحقق القراءة الهادفة، وقد كان اعتمادها على أدوات مختلفة في التحليل وعلى رؤية نقدية متبصرة، إضافة إلى أنها دعمت طروحاتها ببعض المصادر والمراجع حتى تبرر توجهها وتدعمه.

♦ قراءة في مسرحية «هنا تونس» لتوفيق الجبالي، التوغل خارج المسرح وداخله أو لعبة الريبة والتواطؤ...:

«... **العرض المسرحي في حرج الإعلان عن ميلاده:** يعلن توفيق الجبالي عدم ارتياحه هذا في تحديده للمكان الركحي في مسرحية «هنا تونس»، فالمكان الركحي في البداية غير واضح المعالم لا يكتسب أية دلالة ولا يحيل على أية مرجعية، غير مساحة العرض ما دامت المسرحية لا تعلن عن نفسها بأية إشارة تدل على بداية العرض، فالعرض ببساطة يبدأ بلحظة دخول المتفرجين لقاعة التياترو، بمعنى أن الجمهور هو الذي يدشن المسرحية بمجرد ولوجه قاعة العرض المسرحي، ودون ذلك فليس ثمة بداية حقيقية ومحددة للعرض المسرحي إلى درجة أن الجمهور لا يعي لحظة تدشينه لبداية

[1]– رمضان بن رمضان: قراءة في مسرحية «كلام الليل» لتوفيق الجبالي عندما يصبح المعيش اليومي مرتكزا للتخيل، مركز التوثيق الوطني، تونس، قاعدة البيانات أفاق، المصدر: رحاب المعرفة، عدد 25 جانفي –فيفري 2002.

العرض ويواصل ثرثرته وعاداته الما قبل – عرضية، لكن أول ما يصطدم به هذا الجمهور هو انتصاب الكراسي الكلاسيكية البيضاء فوق مقاعد القاعة بشكل فوضوي وكأن مقاعد القاعة قد تم حجزها سلفاً، وعبر هذه القصدية يقوم عامل المسرح بانتشال الكراسي البلاستيكية البيضاء من على المقاعد ليرمي بها في اتجاه الركح تلكاً المقعد ليحتضن المتفرج، وكأن الجمهور في لحظة دخوله إلى القاعة يباغت العرض وهو يتهيأ للإعلان عن نفسه، أي أن الجمهور يباغت حميمية البداية الطقسية للعرض(...)، لقد تم كسر كل أفق انتظار لدى المتلقي منذ البداية إلى حين، والركح في عرائه الكلي الخام تخترق أسماع الجمهور أصوات شجار وعراك كواليسية تزداد قوة وتنفجر منها عبارات شتم يتبين أن صراعاً كان قد انفجر بين الممثلين الذين بدؤوا الظهور فوق الركح وهم يواصلون شجارهم، في حالة الالتباس هذه عند المتلقي تبدأ المسرحية في بسط صراع محموم بين أفراد فرقة مسرحية هاوية تنشر غسيلها أمام الجمهور..."هنا تونس" عرض يبدأ داخل العرض بعيداً عن تقنية «المسرح داخل المسرح»...»[1].

ومدرجات القراءة النقدية ومعطياتها لا تتوقف عند هذه الجزئية فقط، لأن الناقد عرج على عناصر وأفكار أخرى للمسرحية، كالسينوغرافيا، والفضاء الزماني والمكاني...وغيرها، وعلى ما هو معلن فيها، ومسكوت عنه ضمنها، أيضاً عرض لأبعادها وأسلوبها وتقنياتها، متكأ في كل ذلك على القراءة النقدية الهادفة التي هدت بمرجعياته، وبثقافته المسرحية، وبطريقته في التحليل والعرض والنقد خاصة أنه أحد أعمدة النقد المسرحي التونسي وممثليه.

♦ قراءة في مسرحية «عشاق الشمس» للمخرج التونسي رضا دريرة، صندوق العجائب أو المسرح كمتحف حيّ متخيل...:

« شكل عرض مسرحية "عشاق الشمس" للمخرج التونسي رضا دريرة العلامة الفارقة من بين عروض فعاليات مهرجان المسرح الأردني ضمن دورته العربية الثالثة بالعاصمة عمان في شهر ديسمبر 2003، وهي نفس المسرحية الحاصلة على جائزة التانيت الفضي في المسابقة الرسمية للدورة الأخيرة لمهرجان أيام قرطاج المسرحية، وبالرغم من ذلك لم يحظ هذا العمل المسرحي بفرصة للتفاعل

[1]- عبد الحليم المسعودي: قراءة في مسرحية «هنا تونس» لتوفيق الجبالي، التوغل خارج المسرح وداخله أو لعبة الريبة والتواطؤ...، مركز التوثيق الوطني، تونس، قاعدة البيانات أفاق، المصدر: الصحافة، عدد 4357 التاريخ : 28 فيفري 2003.

والتجاوب بينه وبين الجمهور من جهة، وبينه وبين النقاد من جهة أخرى، وهو ما يعبر في الحقيقة عن اتساع الهوة بين التجارب المسرحية المغامرة والمغايرة وبين الجمهور المسرحي في تونس خاصة إذا كان أصحاب هذه الأعمال المسرحية ينشطون خارج مركزية الحياة المسرحية في العاصمة وخارج المضاربات التي تفرضها هذه المركزية ذاتها، والحال أن الطريق الوعرة التي اختارها المخرج رضا دريرة في إنجاز هذه المسرحية والأسلوب المتفرد الذي يحاول خطابها المسرحي اجتراحه قد حال دون أن يدرك المتلقي خصوصية هذا العرض وأن ينتبه إلى أطروحاته الجمالية والفنية، خاصة وأن المتلقي الذي يراد به تلخيص ما نسميه بالجمهور المسرحي لا يزال حبيس نمطية التفاعل السلبي إما انبهاراً أو نفوراً والذي تم تكريسه منذ سنوات في ظل هذه المركزية الثقافية التي قلصت بأساليبها فرص التفاعل الحي مع الفن المسرحي وألجمت روح الشغف في اكتشاف الجديد والمغاير والتطلع إلى سماء الاختلاف والتنوع، ولعل نمطية التفاعل السلبي لدى الجمهور تدعونا إلى التساؤل الجاد عن هوية من يصنع الذوق العام ومن يؤطر الجمهور المسرحي ويرسم أفق انتظاراته وطبيعة الإدراك والتلقي لديه (...).

– **سينوغرافيا الأفقية السينماسكوبية**:(...) لقد اختار رضا دريرة العمل على اختراق نظام العلبة الإيطالية ذات الدلالة العمودية المؤسسة بدورها على ثنائية المحسوس المرئي القائم على تأسيس «الفضائية العاجلة» على حد عبارة المنظر المسرحي جورج بانو، كفضائية ملموسة وعلى ما تخفيه في الوقت ذاته من سرية التحكم في مصائر الشخصيات والأشياء، باعتبار أن المحرك شبيه بإله خفي حيث أن هذا الإطار في العلبة الإيطالية محكوم بعلوية الميتافيزيقي أي ما يؤكد صفة العمودية الملتصقة بها ولقد تمثل هذا الاختراق عندما أقام رضا دريرة بنيته السينوغرافية أي تصوره في تنظيم هذا الفضاء بدءا بتأسيس فضاء ركحي قائم أفقية الكاسرة لعمودية الركح الأصلي لإطار العلبة، ولعل هذا الاختراق شكل اختياراً مخاتلاً باعتبار أنه أسس إطاراً جديداً أفقياً داخل الإطار العمودي تمثل في ذلك الصندوق العريض والذي تحدث فيه الفرجة وتنشأ داخله مفاصل الدراما (...).

– **الأداء كذريعة تصويرية**: لقد حافظ الممثلون الثلاثة في أدائهم على نوع من المسافة تجاه شخصياتهم دون أن يكون هذا الأداء تغريبياً (بالمعنى الملحمي)، ودون أن يكون استنباطياً (بالمعنى الذي يشير إليه ستانسلافسكي)، فهذا الأداء ينحو في اتجاه حيادية مقصودة تجعل من الممثلين لا يتحملون عبء الشخصيات بالمعنى التقمصي ذي الدلالة الكلاسيكية بل إن هذا الأداء انحصر في

إبراز نماذج شخوصية هي قريبة لأدوار المحامل والتي تذوب داخل الصورة الإطار في المشهد المسرحي (...).

– **الصورة الأليغورية كإنشائية مسرحية:** إن قدرة البنية السينوغرافية في إنتاج الأطر المتعددة باعتبارها زاويا نظر بصرية استطاعت أن تجعل من المشهد المسرحي يتطور وفق آلية إنتاج الصور الأيقونية بالمعنى التشكيلي للصورة المسرحية يكاد يدرك تنصل هذه اللوحات عن سياقها الدرامي حتى لكان المشهد في إطاره الفضائي ينزع في اتجاه الاستقالية، أي الاستقلالية في إطار الوحدة التشكيلية وهو ما نلمسه في تلك الوضعيات المشهدية التي تنحو نحو التصوير الأليغوري بالمعنى الذي نعرفه في تاريخ فن الرسم الغربي الكلاسيكي وكأن الإخراج بخلفيته التشكيلية يستفزنا لاستذكار كبريات الأعمال الفنية (...)، وهو ما يتجلى خاصة في الاقتصاد التشكيلي للإنارة واللعب على مستويات الضوء والعتمة في إبانة ملامح الوجوه ووضعيات الأجساد، وإذا كانت الصورة الأليغورية (أي الاستعارية)تعد وجهاً أساسياً من وجوه البلاغة الأدبية، فإن الصورة الاستعارية تتأسس على التكثيف وعلى الإشارة التفسيرية، فهي إما أن تشخص أو تلخص معنى تجريدياً أو معطى ذهنيا مركبا، كما أن الصورة الاستعارية الأليغورية في المسرح تسعى هي بدورها إلى تكثيف ذلك المعنى التجريدي الذي يريد الخطاب المسرحي إيصاله، ولقد كانت فلسفة عرض"عشاق الشمس" قائمة على هذا الأسلوب الاستعاري، الاختزالي والانتقائي في نفس الوقت والذي يصب في بؤرة أساسية تتحدث عن وضعية المرأة، وهي هنا المرأة العربية بالأساس في علاقتها بالمعرفة من زاوية الغواية والتي أبرزها المخرج رضا دريرة في ذلك المشهد –الصورة الأليغورية الرائعة–...»[1].

تأسست هذه الرؤية النقدية على ثقافة مسرحية نقدية جلية أطرت عوالم المسرحية وأفانينها، خاصة وأنها تصدر عن ناقد متخصص، استندت في مجملها إلى مقومات وتصورات مختلفة، استنطقت المسرحية، فحادت عن المعاينة التوثيقية المطولة، إلى المراجعة والتعقيب والتحليل النقدي الرصين، المبني على منهجية، وقد اختار الناقد مداخل مهمة ناقش بها قضايا المسرحية وملامحها ومكوناتها عبر تنقلات كثيرة في سياقاتها.

[1]– عبد الحليم المسعودي: قراءة في مسرحية «عشاق الشمس» للمخرج التونسي رضا دريرة، صندوق العجائب أو المسرح كمتحف حي متخيل، مركز التوثيق الوطني، تونس، قاعدة البيانات "أفاق" المصدر: الصحافة، عدد 4639 التاريخ 23 جانفي 2004.

♦ **مسرحية «الماريشال 2005» لعبد العزيز المحرزي، كل إناء بما فيه يرشح:**

«عندما أعلنت فرقة مدينة تونس للمسرح بإدارة الفنانة منى نور الدين عزمها إعادة تقديم مسرحية "المارشال" الشهيرة التي سبق للفرقة أن قدمتها لأول مرة بتاريخ شهر نوفمبر من سنة 1967، في إخراج لعلي بن عياد تساءل بعض النقاد فيما يشبه الاستنكار:- لماذا ؟! لماذا إعادة تقديم هذه المسرحية التي بلغ فيها ومن خلالها الثنائي نور الدين القصباوي في الاقتباس وحمدة بن التيجاني في التمثيل قمة الإقناع أو كادا (...).

كل إناء بما فيه يرشح: بداية لا بد من تجنب أي شكل من أشكال المقارنة –فنياً – بين مسرحية "الماريشال" في نسختها الأصلية للمخرج علي بن عياد وبطولة حميدة بن التيجاني والهادي السملالي ورمضان شطا وغيرهم، و"الماريشال" لعبد العزيز المحرزي وبطولة سفيان الشعري ومنجي بن حفيصة وكوثر الباردي وفرحات الجديد... وغيرهم وذلك-لا فقط-لأن المقارنة لا تجوز في مثل هذه الحال ولكن كذلك لأن المتفرج على الماريشال للمخرج عبد العزيز المحرزي لا يجد نفسه على مستوى الشكل أمام شيء مختلف أو مستحدث، فالإطار المسرحي الذي وضعه المرحوم علي بن عياد لـ"الماريشال" في نسختها الأصلية هو ذاته الإطار الذي نزل في فضائه المخرج عبد العزيز المحرزي الماريشال في نسختها الجديدة..ما يعني أن الخطاب المشهدي بما يعنيه من فرجة في خطوطها الكبرى ومعالمها الرئيسية بقي تقريباً كما هو. . الذي تغير في العرض-وبنسبة كبيرة-هو أسماء الممثلين الذين تقمصوا مختلف وأهم الأدوار في المسرحيتين...»[1].

اقتصر هذا المقال النقدي على الإشارة إلى الإطار المسرحي للمسرحية الأصل ونسختها التي عرضت في وقت لاحق، وممثليها، دون تعمق في أي عنصر من العناصر الأخرى، ودون تحليل أو مناقشة، باستثناء إشارات جد بسيطة-أُردفت فيما بعد- للتزكية على مجهودات المخرج والممثلين لعرض المسرحية القديمة المستحدثة.

[1]- محسن الزغلامي: مسرحية «الماريشال 2005» لعبد العزيز المحرزي، كل إناء بما فيه يرشح، مركز التوثيق الوطني، تونس، قاعدة البيانات "أفاق" المصدر: الصباح، عدد 18.056 التاريخ: 12أفريل 2005.

♦ العرض الأول لمسرحية «امرأة» للكاتب عز الدين المدني والفنانة زهيرة بن عمار، تغيرت الأزمان.. ونظرة المجتمعات العربية الإسلامية هي ذاتها:

«هل يكفي نص محكم البناء قوي المتن لصناعة عرض مسرحي فرجوي؟ ليس لنا بالطبع أن نقدم إجابة شافية فالإشكال مطروح دون أنيجد أهل المسرح اتجاهاً واحداً يطمئنون له نهائياً، وبين مسرح يحتل فيه النص مكانة ثانوية أمام لغات أخرى كالكوريغرافيا مثلاً وبين مسرح أساسه النص تبقى الآراء متأرجحة حول مسرح اليوم.

لكن يبدو أن زهيرة بن عمار حسمت أمرها على الأقل في هذه التجربة الجديدة، هي الممثلة التي تستند إلى دراية وخبرة بميدانها لم تجد ما يمنعها من تقديم مسرحية "امرأة" التي كتب نصها المسرحي والكاتب المعروف عز الدين المدني.. بل على العكس رأيناها في هذا العمل الجديد تختال على الركح سعيدة على ما يبدو بالشخصية، وكأنها عثرت أخيراً على العمل الذي تبحث عنه.

العرض الأول لمسرحية "امرأة" تم تقديمه مساء الاثنين (أول أمس)، بالمعهد الأعلى للفنون الدرامية بالعاصمة، وقد قامت زهيرة بن عمار بإخراج هذا العمل المسرحي إضافة إلى الدراماتيرجا والتمثيل وقد شاركتها في الظهور كل من إيمان مبروك وساندرا بن شيخة، أما سينوغرافيا فقد كانت بإمضاء قيس بن رستم.

– **شجرة الدر اليوم:** قلنا أن زهيرة بن عمار قد حسمت أمرها في هذا العمل، معنى ذلك أنها قدمت تجربة جديدة يكاد يكون فيها النص مكتفياً بذاته.. النص يهيمن في هذا العمل على كل ما يدور على الركح (...)، لابد من الإقرار في هذا الصدد أنه يصعب أن ترفض امرأة ما خاصة إذا كانت محترفة وعلى قدر من الذكاء أداء شخصية شجرة الدر..إنها امرأة مغرية، إنها تحمل كل متناقضات المرأة، هي قوية داهية (...) هي أيضاً الأم والزوجة الوفية، وهي أيضاً المرأة التي انقلبت عليها الأيام وفقدت كل شيء... ولكن شجرة الدر وعلى ما يبدو لم تكن سوى تعلة لوصف حال المرأة العربية والمسلمة اليوم، محاور تقليدية يتعرض لها النص ألفناها من خلال كتابات المرأة أو الكتابات حول المرأة، علاقة المرأة بجسدها، قدرة المرأة على احتلال أي موقع في السلطة ولكن بالخصوص تواصل النظرة الدونية ذاتها، نظرة المجتمع للمرأة العربية والمسلمة لنقل أن العرض قد أنصف هذه المرأة إنه بمثابة المرافعة لصالحها، (...) اللغة المستعملة كانت العربية الفصحى وسرد الحكاية كان

يتم بشكل مباشر مع استعمال التسجيل الصوتي من حيت لآخر (...) زهيرة بن عمار كانت على ما يبدو تجد السعادة في أداء شخصية شجرة الدر، كانت تلبسها بشكل كامل تعيش معها مختلف حالاتها(...).

– **نص مطرز ومنمق:** ربما تكون فكرة العرض مقبولة، بل نذهب في ذلك إلى أبعد ما يمكن..المعاناة لا تقتصر على المرأة العربية والمسلمة، فرغم كل الاختلافات بينها وبين المرأة في الغرب يبقى قدر المرأة ككائن بيولوجي مختلف عن الرجل (...)، لكن مع ذلك فإننا يمكن أن نعيب على مسرحية «امرأة» أمرين اثنين، فمن جهة المضمون نجد النص مشحوناً بالأحكام المباشرة إلى درجة تجعلنا نشعر بثقل ما وبشيء من التكلف. على مستوى الشكل نخشى أن يكون الإسهاب في السرد سبباً في شعور الجمهور في بعض فترات العرض بشيء من الملل والسأم العمل، يترك بعض الفراغات قد تلهي الجمهور عنه...»[1].

صبغ الأسلوب الصحفي هذا المقال، حيث طبع عباراته وطريقة عرض أفكاره ومعالجتها، فلم يبتعد عن الصور النمطية التي دأبت عليها معظم الكتابات النقدية المسرحية الصحفية، –خاصة إذا كان ينبع ممن لا يمثلون التخصص– بالنسبة للإشكال الذي أثير في البداية فالإجابة عنه بيّنة إلى حد ما؛ ذلك لأن العرض لا يتوقف في أحيان كثيرة على النص مهما بلغ إحكام بنائه، ومتانة صناعته، فقد يصنع العرض بتظافر مجهودات المؤلف والمخرج، ومرات لا يتقيد المخرج بما يدلي به النص، فيأخذ أفكاراً ويضيف إليها الكثير ويحصل في النهاية على عرض متكامل، العرض بالمختصر يكون في المستوى المطلوب إذا قُيّض له أن يكون بين يدي مخرج بمعنى الكلمة، وما تعلق بتلك الانتقادات التي أردفت في آخر المقال فعلى أهميتها هي لا تلغي فكرة غياب القراءة المفصلة المعمقة.

[1]– حياة السايب: العرض الأول لمسرحية « امرأة » للكاتب عز الدين المدني والفنانة زهيرة بن عمار تغيرت الآزمان... ونظرة المجتمعات العربية الإسلامية هي ذاتها!، مركز التوثيق الوطني، تونس، المصدر : الصباح، عدد 18.577 التاريخ: 13 ديسمبر 2006.

♦ مسرحية «حديث الجبال » للمخرج الهادي عباس بقاعة الفن الرابع رفضت من لجنة الشراءات لأنها مجدت الكادحين واتهمت بالمس من هيبة الدولة:

«ماذا لو تحدث الجبل عن ساكنيه ومعاناتهم، لو نطق الجبل ورزح بمواجع من يسكنونه لاهتز عرش الرحمان من شدة قسوة ما يعانونه، لو تحدث الجبل عن معاناة جامعي الحطب ؟ لو تكلم الجبل عما تعانيه تلك الشابة التي أفنت شبابها في الدراسة ثم أكلت البطالة أحلامها، لو وصف لكم الجبل معاناة شاب درس لسنوات ولكن ضيم النظام حرمه من حقه في العمل والعيش الكريم، لو تأوهت أشجار الجبل وحدثتهم عن معاناة من نسيتهم الدولة لسنوات وتركتهم يعانون التفقير والتهميش، وحين تحتاجهم تداعب ذلك الخيط الرفيع خيط « الوطنية » فالوطنية للفقراء كما يقولون...»[1].

وعلى منوال التوشيح تنطلق أفكار هذه القراءة التي غرقت في الحديث عن الموضوع، وأسبابه وتبعاته، حيث ناقشت قضية السياسة والظلم الذي يعانيه المواطنون الصامتون، الكادحون، وقضية السلطة/الدولة، والمركزية والهامش، وقد تم التعريج على تلك القضايا بالاعتماد على متضمنات العرض (الركح، الممثلين، الجمهور، الموسيقى...)والتي تم إسقاطها إسقاطاً مباشراً على ما يبرر غايتها الاجتماعية، وعموماً ارتكزت هذه القراءة على الأبعاد والرموز والمحمولات الاجتماعية البحتة، فكانت قراءة عامة تتقصى غاية الموضوع الاجتماعي.

♦ العرض الأول للمسرحية الحلال « الرهوط ».. لا مساس بالمقدسات ولا بهيبة الدولة «نحن الوطن... إن متنا فماذا يبقى... يبقى التراب والعفن » :

« ما هو الوطن؟ ما هي الحرية؟ ما معنى كلمة «إنسان؟ وما هو مفهوم الحق؟ والواجب؟ هل الوطن نحن؟ أم الوطن هم؟ أم كلانا يمثل الوطن؟ هل الوطن موجود؟ أم هو مجرد شعار حتى إشعار آخر أين هي الحقوق أهي موجودة؟ أم هي الأخرى كلمات رنانة وسجع وطباق سيغري الأذن قبل القلب؟ ما هو المسرح؟ ما الفن؟ أهو فعل ناقد ساخر موجع، أم مجرد التزام بقواعد وممنوعات « ممنوع النقد، ممنوع المس بالمقدسات، ممنوع الإشارة إلى الدين، ممنوع الحديث عن الرئاسة وممنوع المس من

[1]– مفيدة خليل: مسرحية « حديث الجبال » للمخرج الهادي عباس بقاعة الفن الرابع رفضت من لجنة الشراءات لأنها مجدت الكادحين واتّهمت بالمس من هيبة الدولة، مركز التوثيق الوطني، تونس، المصدر: المغرب، عدد 1679 التاريخ : 17 فيفري 2017.

هيبة الدولة" ماذا لو صعد المواطن على الركح؟ أسئلة كثيرة طرحها عماد ألمي في عمله الجديد "الرهوط".

"الرهوط، تمارين في المواطنة" مسرحية نقدية ساخرة، تفكك السائد وتقوض نظرتنا للمقدس والقدسي، عمل قدم فيه عماد ألمي بحثاً جديداً عن المواطنة ونظرية مخالفة للوطن، هي نداء عاجل من أجل الإنسان ودعوة للتحابب، مسرحية نص وإخراج عماد ألمي وتمثيل وليد بن عبد السلام وعبد القادر بن سعيد وعلي بن سعيد وغسان الغضاب ومنى التلمودي، وآمنة الكوكي، وموسيقى لزيد عبد الكافي والإضاءة لتوتي وملابس عبد السلام الجمل (...) »[1].

وبالمضي مع مفاصل المقال نجد بأنه يقدم صورة عن المسرحية ويربط بينها وبين دلالاتها، وما ترمي إليه، «العرض الأول للمسرحية الحلال « الرهوط».. لا مساس بالمقدسات ولا بهيبة الدولة «نحن الوطن... إن متنا فماذا يبقى... يبقى التراب والعفن » هي قراءة تستند إلى الوصف والمباشرة مع الاشتغال على بعض الإسقاطات الدلالية التي أفضت بها متضمنات المسرحية، وضحت ما بُني عليه العرض، وما طرحه من قضايا مركزة على مغزاه الذي تراوح بين نقد الوضع السياسي، والثقافي، وما يعايشه المجتمع، وعاداته وتقاليده، وظروفه المختلفة، وهنا وإن تم اختيار الوجهة السوسيولوجية في قراءة هذا العرض، فهو خيار ركن إلى سطحية الطرح، وحاد عن عمق التحليل.

♦ « ألهاكم التكاثر » أوFAUSSE COUCHE بقاعة الفن الرابع، ألهاكم التكاثر، حتى نسيتم أحلام الشباب...ألهاكم التناحر حتى تناسيتم مصلحة الوطن...

« ألهاكم التكاثر حتى نسيتم مطالب الشعب، ألهاكم التكاثر حتى نسيتم الوعود، كلا سوف تعلمون، كلا لو تعلمون ماذا فعلتم بالشعب وبأحلام الشباب لترون الغضب ثم لترون ثورة قادمة في عيون الشباب ثم لتسألن يومئذ عن الوطن، أي وطن الذي بنيتموه بوعودكم الزائفة؟ أم الأحلام التي قتلتها سياساتكم الزائفة واستراتيجيات عملكم التي لم ير الشعب نتائجها، ألهتكم الوعود والتناحر السياسي عن مطالب الشعب، ألهاكم النقاش حتى قتلتم الأحلام والآمال بتونس الأفضل بعد الثورة.

[1]– مفيدة خليل: العرض الأول للمسرحية الحلال « الرهوط».. لا مساس بالمقدسات ولا بهيبة الدولة « نحن الوطن... إن متنا فماذا يبقى... يبقى التراب والعفن »، مركز التوثيق الوطني، تونس، المصدر: المغرب، عدد 1686 التاريخ : 25 فيفري 2017.

ألهاكم التكاثر حتى نسيتم المسارح ألهاكم التكاثر حتى اتضح أن حلم « الوطن الأجمل » التشغيل استحقاق، « الحق في الثقافة »، الحق في « العيش الكريم » حمل كاذب أرهق الشعب وأجهض الأحلام المؤجلة كما عبرت أجساد الراقصين في العمل الكوريغرافي « ألهاكم التكاثر » أو«الحمل الكاذب » بعد حجب العنوان العربي، ألهاكم التكاثر عمل كوريغرافي مدته 70 دقيقة إخراج نجيب خلف الله هي ملحمة أجساد كتبتها مريم بوعجاجة وآمنة المولهي وسندة الجبالي ووفاء الثابتي ووائل المرغني ومروان الروين وباديس حشّاش، بالإضافة إلى المخرج نجيب خلف الله. **ألهاكم التكاثر...ألهاكم التكاثر حتى نسيم أن المطالب حق:** ضوء خافت يقسم الركح إلى نصفين، أجساد مرمية على القاعة كأنها مطالب الثورة المغمورة تتضح الصورة تدريجياً فنراهم في « الحمام » يفركون أجسادهم وكأنها لحظة التطهير من الديكتاتورية وتنظيف البلاد من منظومة الفساد، يلبسون لباس الحمام متباين الألوان كما اختلاف الأشخاص والأعمار والفئات الاجتماعية التي شاركت في الثورة ونادت بالحرية، في الركن الأيسر يجلس رجل يلبس الأحمر الفاقع واضعاً قفصاً على رأسه، في إشارة إلى العبودية ، وتحكم السياسيين في أفكارنا، دقائق من الصمت دون موسيقى فقط الضوء الأصفر يصنع مشهديته على الركح ضوء كأنه صفرة خريف وكأنه لون العدم وبداية النهاية، تلك الصورة الأولى للعمل الكوريغرافي « ألهاكم التكاثر » لنجيب خلف الله...»[1].

أثار موضوع اقتباس هذه المسرحية من القرآن الكريم –سورة الكوثر–، حفيظة الكثير من التونسيين، الذين استهجنوا الفكرة ورأوا فيها ما من شأنه أن يمس بقدسية النص القرآني خاصة السلفية منهم، وهو الدافع الذي أدى إلى تغيير عنوانها إلى اللغة الفرنسية، لذا كُتبت الكثير من المقالات عنها عبر الجرائد والصحف، وعرضت لموقف مخرجها الذي نفى الموضوع وقدم اعتذاراً بشأن ذلك، و المقال الذي أوردناه عرض لتوصيفات اجتماعية كذلك، ألمت بموضوعها، تبنى قراءة سطحية نوعاً ما–اللهم بعض الإشارات الدلالية التي ارتبطت بالموسيقى واللباس والإضاءة، إذ نلمس في الحديث عنهم مسحة تأويلية اجتماعية ولبعض عناصر العرض الأخرى.

[1]– مفيدة خليل: « ألهاكم التكاثر » أو FAUSSE COUCHE بقاعة الفن الرابع ، ألهاكم التكاثر، حتى نسيتم أحلام الشباب...ألهاكم التناحر حتى تناسيتم مصلحة الوطن. ..، مركز التوثيق الوطني، تونس، المصدر: المغرب، عدد 1688 التاريخ: 28 فيفري 2017.

♦ **مسرحية كحل عربي.. الهجرة من السواد:**

« هل يمكن للمسرحي نثر الجمال وهو يحيا في أتون الجحيم؟ كيف يمكن زراعة الحب في برك الكارثة؟ كيف يتجاوز سقوطاً مدوياً، لمهرجان مسرحي شرده، حتى يخصب فيما بعد وجوده الإبداعي ببهاء الآلهة وحكمة الفلاسفة؟ كيف له–وهو الذي وجد نفسه حافياً ينتعل الأشواك – أن يبذر دمه طاقة بركانية هائجة وجدت اشتغالها في عرضه المسرحي الذي سنشاهده فيما بعد؟ كيف يقيم المسرحي عراكاً ضد المستحيل، ويحول كل واقعة تفصله عن تقديم عمله الإبداعي إلى تقنية عناد من أجل تشغيله، كما لو أن ظروف العرض برمتها جاهزة؟.

طبعاً هنا سنتحدث بشكل سافر عن العرض المسرحي (**كحل عربي**) الذي كتبت نصه وأخرجته سوزان علي، بينما كان الأداء لروجينا رحمون، أين تم التحضير له، وكيف وفي أي ظروف؟ من أين جاء وكيف كانت إقامته هنا في تونس؟ كيف مزق بمنجل العناد وريد العجز الذي اعترضه؟ كيف حول إمكانية فشله، نتيجة الظروف الكارثية التي وضعه فيها مهرجان المونودراما، إلى عرض يحقق الاستثناء؟ جاء العرض من رحم الحرب منفلتاً عن أشداق الطاعون الذي ضرب سورية. تشكل هناك كما يتشكل الجنين في بطن أمه خارج الأنظار، ولكن منذ مولده كان عليه أن يحترف لعبة الهجرة إلى الضوء، كي لا يموت.. أن يراوغ الفراغ الذي سلط ضده: هي لعبة خطرة تضع في اعتبارها صيد القدر وتحطيمه بل فريه فرياً. حرم العرض من اشتغاله في الصالونات الرسمية، فإذا به يحقق انتصاره في فضاء هامشي بدمشق القديمة. من هناك حملت المجموعة المسرحية كحلها العربي وجاءت مروراً ببيروت إلى هنا.. ثمة سردية سياسية حزينة وجدت اشتغالها في انقطاع خطوط السفر بين دمشق وتونس، كما ثمة في الأثناء ضرب من التراجيديا المرة خارج أفق المسرح: لقد تم تغيير إقامة الفريق أكثر من أربع مرات، وتم تغيير فضاء العرض أربع مرات، وتم تغيير توقيت العرض أكثر من مرة أيضاً، في كل ذلك، كان على الكحل أن يهرب نجاحه في كل مرة، وأن يتحول إلى حجر كريم ويقاوم، وأن يعتنق الهجرة ديناً كما لو أنه قد سطر له بشكل فظيع، وأن يكون ليناً كي يمتص الدمع، وأن يتبع نبوءة نصه المسرحي.

كانت ستي تقول إنو الكحل بيخبي الدموع جوات العين: هاجر الكحل مثل طائر جريح يسطر بقطرات دمه الطريق إلى مكان العرض، وصل أخيراً إلى محرقة الركح، في قاعة (ابن خلدون)

منهك القوى، لا أحد كان يعلم حينذاك أن هذا الطائر (..) من سلالة عنقاء الرماد، لا أحد كان يصدق ما يراه على الركح، لقد أشعل ابن العنقاء نار وجوده من جديد. ورطنا نحن الكتاب والنقاد في العجز (...) ، **كحل عربي**: رب عنوان لن يفصح بشكل نهائي عن مضامين العرض إلا في آخر مشهد من شاهده، لا دلالة جاهزة ولا معنى مسبقاً لهذا الكحل، إنه مرتبط تمام الارتباط بكلمات أخرى، وكأنه يحترف **لعبة تغيير مصيره** على أن يخترع أخيراً معناه الخاص، لقد كانت دلالته الأولى مرتبطة تمام الارتباط بالدمع؛ إذ من سمات كل منهما الإقامة عند حدود العين: دمع امرأة شطبت الحرب أهلها من الوجود، ودفعت بها دفعاً إلى التفكير بالهجرة واتخاذ قرار السفر، دمع امرأة لم تفصح الممثلة **روجينا رحمون–** وهي قربان الركح آنذاك– حتى على اسمها. احتكم فيما بعد إلى الدم كضرب من ضروب الإقامة في لعبة الألوان الداكنة: ليس الدم هنا نتيجة الجثث المعلقة على واجهات البيوت، وليس الدم هنا نتيجة سلخ الآدميين ودهس الأطفال وذبح النساء في أزمة الحرب، إنه دم الغدر، بعد أن فقدت تلك المرأة بكارتها على يد حبيبها الذي ترك جمرة تشتعل في رحمها (...)، لقد تحول جسد الممثلة وهي واقفة بشكل جامح، إلى ما يشبه تجاويف النهر، **تحول الكحل إلى نهر من الرماد**، يغزو رقبتها وصدرها وبطنها وساقيها، هذه التحولات الدلالية التي شهدها الكحل هي التي حددت إيقاع العرض، من خلال انتقال الممثلة من وضعية إلى أخرى، حيث تفصح كل منها عن حالة ما يبدأ الإيقاع بطيئاً جداً، وفي اللحظة التي نصاب فيها بالملل من متابعة لعرض تأتي المفاجأة؛ إذ يصعد الحدث الدرامي إلى ذروته الأقصى (...) ليس الكحل هنا ما يوضع في العين، إنه واقعة دلالية تفجر ما يحدث الآن في راهننا العربي... »[1].

وتمضي هذه القراءة لتكشف فكرة بعد أخرى عن المستوى الذي وصل إليه النقد المسرحي الصحفي التونسي، لاسيما إذا صدر عن ذات خبيرة بالمجال، فقد كشفت بذلك عن التمظهرات التي صيرته ليكون صاحب رؤيا، وطرح نقدي جد رصين، فهنا تناغمت كل الوسائل المستخدمة في التحليل، الأمر الذي ولّد قراءة نقدية ممتعة، سواء من ناحية التأويلات والدلالات التي منحها إياها الناقد، أو من ناحية وصف محمولات العرض في كنهها الحقيقي، وامتثالاً لشرط الطرح المختلف الذي

[1]– حاتم محمودي التليلي: مسرحية كحل عربي.. الهجرة من السواد، شبكة جيرون الإعلامية، بتاريخ 24 يونيو 2019، متاح على الرابط: https://geiroon.net، تاريخ الزيارة 2020/02/20.

نوهنا إليه والذي انطلق منه الناقد ومنذ البداية صُيرت القراءة النقدية خطاباً آخر، امتازت كذلك هذه القراءة بلغة نقدية مميزة، وبمدخلات عرف الناقد كيف يستثمرها استثماراً جد هادف، فمن هذه المنطلقات جميعا أتى تقريباً على ما وظف في العرض.

2-2- النقد المسرحي التونسي الأكاديمي:

2-2-1- قراءة في كتاب " حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي«فن التمثيل» لنجيب حبيقة" للناقد التونسي (مُحَّد المديوني):

(مُحَّد المديوني) أحد دهاقنة النقد المسرحي التونسي، ومؤسسيه، باحث وناقد ومؤلف ومخرج له باع طويل في مجال المسرح ونقده، أصدر ثلة من الدراسات، من أبرزها كتاب: "مسرح عز الدين المدني والتراث" سنة 1983، و"إشكاليات تأصيل المسرح العربي" سنة 1993، هذا المنجز النقدي الذي لا يمكن لأي باحث أن يحيد عنه، في مسار البحث عن شؤون المسرح وما يرتبط به، أيضاً كتاب .: "مغامرة الفعل المسرحي في تونس" سنة 2000، إضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى التي توزعت بين الكتب والمسرحيات المترجمة، والتأليف المشترك كـ" ظواهر حضارية في تونس القرن العشرين" سنة 1996، وكمسرحية " سهم كاغط أو حكاية قرية آمنة " سنة 2006... إلى غير ذلك، وما تعلق بالمقالات فقد نشر بلغات مختلفة (باللسان الانجليزي والفرنسي والعربي)[1].

كان دائم الحضور في المشهد المسرحي .. يعايش تقريباً كل تظاهراته، ويشارك في فعالياته وأحياناً أخرى كثيراً ما يسعى إلى خلق فضاءاته، وتأكيداً لدوره ومساعيه الدؤوبة في مضمار النقد المسرحي نستشهد بقول له أدلى به في إطار المهرجان الدولي لأيام قرطاج المسرحية سنة 2017 يؤكد فيه على ضرورة الاهتمام بالمنظومة المسرحية وبالنقد يقول: « إن الخوض في هذا المجال مشروع لأكثر من سبب وضروري لأكثر من غاية وهدف، أول الأسباب مرتبط بطبيعة هذا الفن في ذاته، فهو فن لا يكتمل اكتمالاً إلا بتحقق وصوله إلى الجمهور الذي إليه يتوجه، وإلا فقد المسرح معناه العميق الذي يسوغ وجوده، والوصول إلى الجمهور يتطلب في ما يتطلب وسائط ومحفزات، وللنقد في هذا المجال موقعه، وهو فن لا ينفك يتطور ويتحول، ولا يكاد ينتهي السعي إلى الوقوف على أسرار هذا

[1]- ينظر: موسوعة المسرحيين العرب، موقع المسرح نيوز، 2017/07/05، متاح على الرابط: almasr7news.com، تاريخ الزيارة: 2019/08/26.

التطور وعلى صور ذلك التحول، وهو البحث الدائم عن استكناه مساراته واستباقها، وللنقد في هذا المجال موقعه »[1]، فشغفه وحبه للفن المسرحي وإيمانه بدوره النقدي كانا دافعاه لكي يغامر في أروقته ويخوض في مواضيعه المتنوعة، والأكثر من ذلك كانا سبباً قوياً ليقف على حقائقه فينبش في مصداقيتها، وليتأكد من دلائلها وهذا لا يتأتى إلا لمن اغترف من منابع المسرح الكثيرة ومن مرجعياته المختلفة، فأضحى بدوره مرجعاً يركن إليه، وإذا ما أردنا سبيلاً ندعم به صحة آرائنا، نجد كتابه "حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي « فن التمثيل » لنجيب حبيقة " خير دليل على ذلك.

ظهر هذا المنجز النقدي سنة 2016، عن منشورات الهيئة العربية للمسرح وضمن سلسلة دراسات 27، بالشارقة، أخذ الناقد على عاتقه في هذا الكتاب العودة إلى حلقات كثيرة في مشوار المسرح العربي، وأثناء بحثه اكتشف قطيعة وثغرة مسرحية هامة لم تكن لتسقط سهواً برأيه، على هذا الأساس انطلق في البحث، حيث رجّح أنها كانت طمساً متعمداً لملمح هام لو قيض له الظهور لغير الكثير من المعطيات المسرحية.

وبالمضي مع تفاصيل القضية، نجد بأن أسباب انكباب الناقد على الموضوع وعلى مقال (نجيب حبيقة) (1869-1906) ترجع إلى ما فرضه وأملاه عليه البحث العلمي في سياق إعداده لدرس لطلابه سنة 1992، والذي وسم بـ" بالحدث المسرحي في الثقافة العربية"، إذ كان يروم الوقوف مع طلبته على الأساسيات التي نهضت عليها الممارسة المسرحية العربية ومفاصلها، لذا استدعى منه الأمر وهو يعرض لنشأة المسرح في الثقافة العربية، العودة إلى مصادر لا غنى عنها من أجل معالجة المسرح وتاريخه ككتابي (مُحَمَّد يوسف نجم): "المسرحية في الأدب العربي الحديث"، و" Studies in the Arab theater and cinema" (ليعقوب لانداوLandau Jacob)، وإلى الأبحاث التي استقت منهما، نتيجة الهالة الأكاديمية التي كانا يتمتعان بها، والتي سمحت برفدهما بالعديد من المعلومات، وعلى اعتبار أنهما مصدرين أساسيين حظيا بالسبق التاريخي بحد تعبيره، وهنا تنبه إلى مقال (نجيب حبيقة) الموسوم بـ:«فن التمثيل» الصادر عن مجلة المشرق سنة 1899، وإلى الفجوة الغائرة –على حد قوله- في معظم الأبحاث التي تلقفت مقاله أو أشارت إليه،

[1]- علي عواد: أيام قرطاج المسرحية تناقش موقع النقد المسرحي، مُحَمَّد المديوني: المسرحيون مدينون للغريزة النقدية، صحيفة العرب (لندن)، العدد 10818، السنة 40، الاثنين 2017/11/20، ص 15.

وحتى التي غيبت حضوره وتجاهلته، فصدم لذهول المؤرخين والباحثين عنه يقول في هذا الشأن :«...في هذا السياق سياق المقارنة بين ما اعتمده الباحثان من مراجع، اكتشفت مقال نجيب حبيقة "فن التمثيل" فقد وقع نظري عليه ضمن قائمة المراجع المذيلة لكتاب مُحَمَّد يوسف نجم، ثم في البيبليوغرافيا الثرية التي أوردها يعقوب لاندوا في مقاله أولاً ثم في كتابه بعد ذلك، وكان أول ما لفت انتباهي في الأمر هو صيغة العنوان التي بدت لي معلنة عن انشغال صاحبه بمجال وميدان بذاته ومعبرة عن سعي للكلام فيه باعتباره كذلك، الأمر الثاني الذي أثار فّي بعض السؤال هو اقتصار صاحبي البحثين في ما كتبا على ذكره وصاحبه بشكل مقتضب اقتضاباً بدا لي غير متناغم مع صيغة العنوان المغرية بالالتفات إليه والتمحيص في متنه، أما الأمر الثالث الذي لفت انتباهي فهو الاختلاف الذي وقفت عليه بين الباحثين في ما أثبتاه في هوامش بحوثهما عند الإحالة عليه، من ناحية وتضاربهما من ناحية أخرى عند الإشارة إلى طبيعة هذا النص إن كان مقالاً واحداً أو كان مجموعة مقالات، هذه الملاحظات دفعتني دفعاً إلى البحث عن هذا النص والإطلاع عليه اطلاعاً مباشراً، لقد كنت متأكد من أن أمرا ما كامن وراء هذه الحالة وأن الإطلاع على هذا النص ضروري والبحث فيه لا يمكن إلا أن يكون مفيداً...»[1].

وهكذا تمضي المقدمة في توصيف سردي لدواعي القضية ودوافعها وإشكالاتها، حيث قدمت طرحاً مفصلاً ملماً بالموضوع.

ناقش الناقد في كتابه سالف الذكر موضوع المقال في 240 صفحة، استند في سبيلها إلى تراكم كبير من المراجع المتنوعة، خاصة الناطقة باللسان الأجنبي، وعلى مصادر يندر الحصول عليها، خدمة لمسألة مسرحية ذات قيمة كبيرة لم يتعرض لها غيره من الباحثين بالتفصيل والتحقيق والدراسة النقدية الرصينة، وما تعلق بمضامين الكتاب فقد توزعت -إضافة إلى المقدمة -على أجزاء ضم فيها أفكاره وتصوراته وتحقيقه للمقال أيضا.

تنزلت أول عتبات الكتاب على قضية التنظير في المسرح العربي، حيث رجع الناقد وأكد على الدور المنوط الذي قام به الرواد الأوائل في التنظير والنقد، ومنه أبرز صفات تلك الفترة، وقد كانت

[1]- مُحَمَّد المديوني: حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي«فن التمثيل» لنجيب حبيقة، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة 27، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2016، صص 06، 07 (من المقدمة).

هذه المحطة معبراً من خلالها انتقل للحديث عن كتاب " فن الشعر" في الثقافة العربية والترجمات التي حظي بها الكتاب، وتعامل المترجمين معه، واللاحقين له أيضاً، ولم تكن إثارة هذا الموضوع بالشيء الجديد على الناقد، فقد سبق له وناقشها وباستفاضة ضمن مقاله الموسوم بـ" في كتاب أرسطو « فن الشعر » وترجماته العربية الحديثة(*)، وتوظيفه لهذه الأفكار واستثمارها كان مدخلاً مهما ولج به مقصده، لأن معظم أفكار (نجيب حبيقة) في مقاله « فن التمثيل »كانت تستند إلى طروحات (أرسطو).

باقي عتبات الكتاب فقد خص بها الناقد المقال فمنه انطلق وإليه عاد يقول :« لقد اخترت أن أركز في بحثي على نص « فن التمثيل » لنجيب حبيقة تركيزاً منه أنطلق وإليه أعود، وكأن هذا النص موضوع رغبة دفينة تدفعني بإلحاح إلى إعادة حق مسلوب وكشف منجز مطموس وإعادة امتلاك خير مسلوب، وكشف منجز مطموس، هذه الرغبة فرضت علي مقاربة في البحث دفعتني إلى هذا التركيز على النص وما قام عليه دون انشغال بصاحبه انشغالاً يدفعني، مثلاً، إلى خصه بفصل في متن الكتاب، لقد كان نجيب حبيقة، مع ذلك حاضراً حضوراً مستمراً في متن البحث وكذلك كانت سيرته، ولكن من خلاله هذا، دائماًفلقد بيّنت مظاهر شهرته في كتب السيرة المعروفة والصادرة في عصره وبُعيده، وأبرزت أوفاها له وأكملها، كان ذلك عند مساءلة نصوص التأريخ للمسرح العربي عن سر ذهول أصحابها عن نصه هذا بالذات، كان حاضراً كذلك عندما بينت أهميته القصوى في مسارات استنبات هذا الفن في اللغة العربية وثقافتها وأبرزت ريادته ووعيه بتلك الريادة، كان حاضراً عندما أشرت إلى جسامة الخسارة التي حلت بالدراسات المتوجه أصحابها إلى رسم مسارات المسرح العربي أو تلك التي عالجت بعض قضاياها الأساسية بصورة أرداها أصحابها شاملة شأن مسألة الجهاز المصطلحي في المسرح العربي. لكنني رأيت، أن أقدم ضمن الملاحق، سيرة للرجل أردتها موجزة ودقيقة في آن؛ وذلك استكمالاً لما ورد في البحث، واستجابة تستبق حاجة قد يشعر بها بعض القراء»[1]، وفي هذه المقولة تلخيص لأهم النقاط التي سار على نصابها الناقد.

(*): ينظر: محمد المديوني: « في كتاب أرسطو « فن الشعر » وترجماته العربية الحديثة »، مجلة الحياة الثقافية، العدد رقم 229، 01 مارس 2012، وزارة الثقافة، تونس، من ص 05 إلى ص 37 (هذه الإشارة قصد بها التوضيح والتأكيد ولمن رغب طبعا يمكنه الإطلاع على المقال).

[1]- محمد المديوني: حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي«فن التمثيل» لنجيب حبيقة، ص 203.

وإذا جئنا إلى موضوع الدراسة أي موضوع مقال « فن التمثيل » الذي توزع على ست حلقات نجده تضمن وعلى –حد تعبير الناقد– مسائل لم تكن حاضرة حضوراً يذكر في مجهودات سابقيه، ومعاصريه، وحتى اللاحقين به في تلك الفترة، إذ انشغل بمسألة التأليف وبقضايا البنى التي تقوم عليها إنشائيته، ثم محاولة تنزيل قضايا التأليف المسرحي ومساءلة َمنزلة ما هو ضروري بغية استنبات هذا الفن في الثقافة العربية استنباتاً فعلياً، وبهذا وغيره [*]كان (لنجيب حبيقة) دور تنظيري ريادي –حسب الناقد–وشأواً كبيراً يضاهي به دور رواد المسرح الأوائل ك(مارون النقاش)، وقد عدد الناقد أيضاً وإنصافاً له الكثير من الميزات التي كان يتحلى بها، حيث كان يمتلك ثقافة واسعة تلم بالدراماتورجية الفرنسية، وبالتنظيرات الأوربية وبمقولات شّراح كتاب « فن الشعر» في القرن السابع والثامن وحتى التاسع عشر، والأكثر من ذلك أنه كان صاحب شخصية متفردة لا تهادن ولا تقبل بنقل الآراء دون محاجة، وعليه انبنت مجهوداته ضمن المقال على منهج مضبوط في معالجة مسائله، وما زاد من إحكام عمله اعتماده على مخطط أخضع له المقال، ولم يقتصر على ذلك فحسب بل تم تجاوزه إلى بيان دلالات المفاهيم على مرجعيات قرائه، وإلى السعي إلى تأسيس جهاز مصطلحي في اللسان العربي، وإتباع التعريب حيث استنبط ملفوظات ّعوب بها عدداً من المصطلحات الفنية والنقدية التي اعتمدها المنظرون الفرنسيون للمسرح عامة، وللتأليف المسرحي خاصة، يضاف لذلك أن مفاهيمه الإجرائية دبجت الكثير من الأبحاث والدراسات، بأشكال ملفتة للنظر ومع ذلك طُمس، الأمر الذي دفع بالناقد إلى العودة إلى الكثير منها[1].

والدراسات التي رجع إليها كانت لـ(مُحَمَّد كمال الخطيب) وكتابه "نظرية المسرح" سنة 1994، أيضاً الناقد العراقي (عواد علي) ومقاله الموسوم بـ"المسرح ومثقفو عصر النهضة: نجيب حبيقة أنموذجا" سنة 2013، وترجمة (فيليب دي طرازى) وكتابه "تاريخ الصحافة العربية " 1913–1914، ما كتبه كذلك (مُحَمَّد عثمان جلال) في كتابه" الروايات المفيدة في علم التراجيدة" الصادر سنة 1894، و(إدوارد حنين) ودراسته حول (أحمد شوقي) سنة 1934، و(سعد الدين بن شنب) وبحثه الموسوم بـ"المسرح العربي في [مدينة] الجزائر" سنة 1935، و(مُحَمَّد يوسف نجم) وكتابه الموسوم بـ"المسرحية في الأدب العربي الحديث" 1847–1914، و(يعقوب لانداو) ودراسته حول "المسرح والسينما"،

(*): أورد الناقد بالتفصيل ما تضمنه المقال وما بني عليه، يرجى الرجوع إلى الكتاب .

[1]– ينظر: مُحَمَّد المديوني: حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي«فن التمثيل» لنجيب حبيقة، من ص 27 إلى ص 32.

و(عطية أبو النجا) وأطروحته الموسومة بـ"بحث في مصطلحات المسرح وفي ترجمتها إلى العربية العصرية" سنة 1966، و(نبيل أبو مراد) ودراسته "المسرح اللبناني في القرن العشرين..." وهي أطروحة دكتوراه منشورة سنة 2002، والمحطات التي توقف عندها تفوق الأسماء التي أوردناها...، ما ميز جهد الناقد النقدي أنه لم يذكر الدراسات ويمر عليها مرور الكرام، بل كانت وقفاته معها مبنية على دراسة جدية علمية بالحجة وبالدليل، تتقصى أدق التفاصيل ليثبت شرعية أقواله.

– رؤية نقدية:

مرجعيات الناقد منغمسة في معارف كثيرة، أغلبها ذات طابع أجنبي وهي متنوعة بتنوع وثراء الدراسات الغربية، والأسماء في هذا المضمار لا تعد ولا تحصى.

ما يلاحظ على أسلوب الناقد أيضاً أنه تطبع بصفات كبار الباحثين الغربيين في مسائل التحقيق والتوثيق، والنبش في الأصول والتأكد من الحقائق المسلم بها –خاصة المستشرقين منهم– فعموماً عنيت ثلة من النقاد والدارسين والباحثين الغربيين بهذه القضايا وعقدوا الكثير من الدراسات لأجل الكشوفات المعرفية –وقد وقفنا على هذا الاعتراف من قبل الناقد في حد ذاته في كتابه المشتغل عليه–.

الأمر الثاني الذي يُستشف من مرجعياته؛ القدسية للتراث، فقد تجلى هذا في مقولاته، وفي توجهاته، وفي يقينياته، وفي اختياراته، كان دائب البحث في مواضيعه، وفيما يرتبط به، علاوة على ما سبق يبدو جلياً أنه متشبع بالعديد من الدراسات العربية والمسرحية، فطروحات خطاب العقل العربي القديمة منها والحديثة والمعاصرة كانت حاضرة.

لغته لغة نقدية رصينة، لناقد متمكن يخوض في قضايا ليست سهلة المنال، لا تتاح للجميع، أما آراء الناقد فلم نلحظها منصبة على النقل كما هي طبيعة المعطيات المفروضة، بل كان إشكالياً دائم التساؤل والمساءلة ، لا مع الدراسات التي دلل بها، بل حتى مع المادة المعرفية التي تضمنها المقال، إذ وجدنا الناقد في أكثر من موضع يعود ويتأكد من مجريات المعلومات الواردة فيه يقول :«... أما وقد أقدمت على تحقيق هذا النص، بعد أن تجلت لي طرافته مقارنة بما كان يكتب حول المسرح من طرف العرب من بين معاصريه والسابقين له بل وحتى اللاحقين به، فإنه بدا لي أنه من الضروري أن أبحث

في هذه الإحالات التي عول عليها نجيب حبيقة وأتعقبها، أولاً، ثم أسعى، بعد ذلك إلى تدقيق عناوين الكتب والآثار التي اقتبس منها الشواهد التي ضّمن أو التي أحال عليها وإلى تحديد تواريخ نشرها ومكانها وضبط أرقام الصفحات التي وردت فيها تلك الفقرات وأعمل على إثباتها في هوامش تصاحب صفحات المقال؛ والذي دعاني إلى ذلك اقتناعي بضرورة استكمال هذا النص وتحقيق مصداقيته التي لم أكن أشك فيها؛ إلا أن عدم الشك ذاك لا يكفي ليستعيد النص موقعه المستحق، فعلى أساس صحة الإحالات ودقتها تتوقف قيمة النص ومصداقية صاحبه، وقد مر على نشره أكثر من قرن، وعلى أساس ذلك يمكن أن يقف القارئ بصورة أدق على مرجعيات الكاتب ومنطلقاته في هذا النص... »[1]، ولأجل ذلك عاد إلى الكثير من المصادر حتى التي تواصل معها (نجيب حبيقة) في حد ذاته ومباشرة –كما صرح بذلك – ، وقد مس كذلك تحقيقه أمورا أخرى وبالنسبة لأهم قضية نقدية نستشفها من الكتاب فهي حسب رأينا:

– **نبش المسلمات:** فقد أقدم الناقد (مُحَّد المديوني) على مشروع نهضوي، سعى من خلاله إلى الكشف عن قضية نقدية مهمة تتحرى البحث عن حقائق مطموسة، أو موؤودة –بتعبيره– «والمجاز الذي عولت عليه في عنوان الكتاب عندما تكلمت عن « حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي » يختل اختزالاً بليغا طبيعة المصير الذي عرفه هذا النص ونوعية السلوك الذي وسم تصرف المؤرخين للمسرح العربي إزاءه، فلقد كان تصرفهم أشبه ما يكون بعملية الوأد باعتبارها سعيا إرادياً لتغييب عنصر حي بصورة واعية أو غير واعية، لكن المجاز ينتهي عند هذا السعي لا يتجاوزه، فعدد من المظاهر التي وسمت مسارات المسرح العربي تجد تفسيرها في ما ورد في هذا النص الذي استمر حياً رغم مساعي الوأد تلك »[2].

وعليه حطم بفكره البديهيات والمسلمات التي أحاطت بالفكر المسرحي العربي، وقد كان ارتكازه الأكبر في سبيل تحقيق ذلك على المنهج التاريخي، فبه ضبط تواريخ مهمة، ومن خلاله سرد تفاصيل كثيرة، عاد إلى حقب متنوعة توثيقاً وتحقيقاً، إضافة إلى أنه اتكأ على الإحصاء وعلى بعض

[1]– مُحَّد المديوني: حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي «فن التمثيل» لنجيب حبيقة، صص 127، 128.
[2]– (م، ن)، ص 102.

الآليات الأخرى التي مكنته من الحفر، والملاحقة والتحري والتفكيك، إذ ساعده الشك النيتشوي في الوصول إلى سؤال الحقيقة، وفضح المرواغات، والتباس الحقائق، وتزويرها.

وموقف الناقد يذكرنا بحادثة مشابهة أيضاً تدور رحاها في فلك المسرح العربي واستنباته ومجهودات رواده الأوائل التأصيلية، وهي قضية ريادة (يعقوب صنوع) للمسرح العربي، هذه الريادة المشكوك في أمرها، والتي كشف ملابساتها الناقد المسرحي المصري (سيد علي إسماعيل) في كتابه الموسوم بـ " محاكمة يعقوب صنوع " يقول: « ورغم هذا الكم الهائل من الكتابات حول صنوع وريادته للمسرح العربي في مصر، لم يظفر باحث واحد – حتى الآن – بدليل يؤكد هذه الريادة؛ لأنها ريادة صيغت بيد صاحبها يعقوب صنوع، ولم يقره فيها أي كاتب أو شاهد أو معاصر له طوال فترة نشاطه المسرحي في مصر –كما زعم في كتاباته – من عام 1870 إلى 1872م»[1].

ومما جاء أيضاً في مقدمة كتابه "محاكمة يعقوب صنوع": « قليلة جداً الكتب التي توجه الأذهان وتغير مفهوماً ثابتاً، وتهز هزاً قضية مستقرة، وتفصل فيها. وكتاب (محاكمة مسرح يعقوب صنوع) للدكتور سيد علي إسماعيل من هذه الكتب التي توجه الأفكار، وتقضي على الأوهام، وتصحح كثيراً من الأحكام الشائعة الخاطئة، التي ظلت تتردد حقبة من الزمن، ألفنا في السابق، قراءة كتب ومقالات تمجد يعقوب صنوع، وتؤكد على ريادته للمسرح، حتى صار علماً في هذا المجال، تكفيه الإشارة دون المقالة، ويكفيه الاسم من غير وصف. أما في هذا الكتاب الذي يملأ العقول بمباحثه الكاشفة، فإننا نجد مسرحه عرضة للشك والنقد والإنكار. وبالرغم من أن الكتاب تتجلى فيه الروح الحماسية، فإنه ينهض على وثائق وحقائق، ويجادل مؤلفه أوعر المسائل والمشاكل بعقل مستنير، ويحاجج خصومه بأدلة لامعة بعد أن استرشد بدوريات دار الكتب، ووقف على مؤلفات دار المحفوظات، ورجع إلى أضابير دار الوثائق، فضلاً عن الكتب ذات الصلة بالموضوع »[2](*)، وحتى لا يكيل الموضوع بمكيالين ويتجنب السقوط في الآراء المستأنس بها عاد بدوره إلى حقائق كثيرة ليحاكم (يعقوب صنوع) واستطاع إثبات عكس ما هو شائع.

[1]– سيد علي إسماعيل : جهود القباني المسرحية في مصر، صص 19، 20.

[2]– سيد علي إسماعيل: محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر، (د، ط)، 2001، ص 05، (من المقدمة).

(*):تضمن الكتاب تفصيلاً للقضية بالأدلة والحجج والبراهين للوقوف على حيثيات ذلك يرجى الرجوع إلى مفاصله.

يعتبر كتاب " حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي " من أهم الكتب النقدية التي جاد بها الناقد، إذ أخرج إلى نور جهداً طمر منذ عقود، فحقق بذلك مراد صاحبه وأعطاه المكانة التي كان سيحظى بها في وقته، ومن قبل أقرانه، ومن قبل العديد من الدراسات الأخرى التي تغافلت عنه بقصد أو دونه، وهو جهد يدل دلالة واضحة على مكابدة صاحبه، وإن ألمعنا في بعض مواقفه تكراراً ظاهراً لبعض الأمور، فمن المرجح أن ذلك يعود إلى هول الصدمة والمفاجأة التي أذهلت الناقد، والتي تقر بحقيقة مهمة في مسار المسرح العربي.

من ناحية أخرى يدل هذا المنجز النقدي دلالة واضحة على أن النقد المسرحي التونسي ممثلاً في شخص الناقد (مُحَمَّد المديوني) قد تجاوز حدود أفقه إلى معالجة قضايا عربية، ولم لا غربية، ومن نطاق ما هو عربي في مؤلفاته نحمل كتابه الموسوم بـ: "مسالك إلى المسرح في المغرب العربي ".كدليل على ذلك.

2-2-2- قراءة في نماذج من الأطاريح/الرسائل النقدية المسرحية التونسية:

2-2-3- عبد الحليم المسعودي الزغلامي: المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور الناصر بن الشيخ، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، جامعة تونس، السنة الجامعية 2009-2010:

مع كل دراسة تختلف زوايا النظر، فللباحث الجدي حقاً دوماً ما يبحث عن الجوانب المسكوت عنها، وبالأحرى يبحث عن القضايا المختلفة ذات التوجه المتفرد، وبناء على ما اطلعنا عليه من دراسات في مصاف المسرح التونسي، وجدنا نفر آثر على نفسه الولوج في هذا المسار، بالتالي طرح أبحاثاً قيمة، ما ميز تلك الأبحث فعلاً هو تلك الفراغات التي سدتها وتلك الزوايا الهامة التي أثارتها، بطبيعة الحال في مجال المسرح التونسي، وتمثيلاً على ذلك نأخذ الأطروحة الموسومة بـ: "المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987" كأنموذج؛ حيث أخذت هذه الأخيرة على عاتقها الولوج إلى جدلية قلما تم التطرق إليها بصيغتها الشمولية، ونعني بذلك البحث عن تمظهرات ما هو سياسي وما هو جمالي في المسرح التونسي وعبر حقبة معتبرة، فلأجل هذه الغاية رفع التحدي ورسخت القناعة أكثر«... مما جعل القناعة تترسخ بأنه بالإمكان الربط بين المعنى الجمالي والدلالة السياسية في مشروع بحث يهفو إلى الشمولية، مع إدراك سابق بأنه قل ما تناول

الباحثون والدارسون والنقاد، بما في ذلك المؤرخون للفعل المسرحي في تونس، استقراء يجمع بين المعنى الجمالي والدلالة السياسية »[1]، فقد كان لهذا الاجتزاء في تناولات المسرح التونسي بالغ الأثر على صاحب هذه الدراسة، خاصة لما استند إلى بعض الطروحات النقدية الغربية التي تولي أهمية للطرفين السابقين (الجمالي والسياسي) وتكشف عن العلاقة بينهما في المسرح، ككتاب "سوسيولوجيا المسرح" لـ: (جون ديفينيو) (Jean Duvignaud) وغيره من كتبه، بناء على ذلك تكّون كيان هذه الدراسة، والتي قسمت هيكلياً إلى ستة أبواب(*).

وبصيغة مضبوطة تم عنونة الباب الأول بالشكل الآتي:" في رصد معطلات الظاهرة المسرحية في الثقافة العربية الإسلامية جدلية التيوقراطيا والتياتروقراطيا"، وللإشارة فقد كانت الانطلاقة قبل هذا، من تمهيد عام تم فيه توضيح الكثير من الأساسيات، وضبطها في نفس الوقت، ومما تم التركيز عليه في هذا الباب مسائل لا تكاد تنفصل عما هو سياسي؛ إذ كانت المرجعيات السياسية حاضرة بقوة، في الفصول الثلاثة، بل إن المجهود النقدي انصب بصورة مكثفة على إبراز علاقة الظاهرة المسرحية بالسلطة السياسية، ومن هنا فقد عالج الفصل الأول معوقات استنبات الظاهرة المسرحية في الحضارة العربية الإسلامية، أما الفصل الثاني فقد انزاح إلى موضوع المسرح وعلاقة التقاليد الفرجوية بفضاء المدينة، في ظل الظروف السياسية حيث تم التطرق للسلطة والدين كأهم عائقين، في حين تناول الفصل الثالث الموروث الفرجوي ومفارقة الرسمي والهامشي، وللأمانة بين هذا المنتقى تم عرض مدد من المباحث.

ثم جاء الباب الثاني ليعرض لجدلية أخرى، وسمت بـ" الحاكم والمصلح يكتشفان المسرح جدلية الاكتفاء والمثاقفة"، وقد قُسم بدوره إلى ثلاثة فصول، الأول منه كان للدولة الاستبدادية ركود الثقافة ووهم الإصلاح، وتقريباً هنا كان العمل جرداً تاريخياً لحيثيات كثيرة ترتبط بحكم دولة تونس في القرن التاسع عشر، أما الثاني فقد استأثر برصد حالة تعرف الحاكم السياسي على الظاهرة المسرحية وموقفه منها، ومن ذات السيرة عُني الفصل الثالث بحالة المثقف والمصلح التونسي، هذا الأخير الذي كان

[1]- عبد الحليم المسعودي الزغلامي: المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور الناصر بن الشيخ، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، جامعة تونس، السنة الجامعية 2009-2010، ص 15.

(*): امتد الباب الأول من ص 64 إلى ص 106، والباب الثاني من ص 107 إلى ص 139، والباب الثالث من ص 140 إلى ص 184، والباب الرابع من ص 185 إلى ص 228، والباب الخامس من ص 229 إلى ص 315، و الباب السادس من ص 316 إلى ص 466.

بدوره ذا تقاطعات ومشاغل سياسية، لحظة التقائه أيضاً بالظاهرة المسرحية، ومن ثم تم اختيار نماذج للتمثيل، وتم التوقف عند مساعيها في هذا الشأن، أين توزع الأمر على الاستهجان والانبهار وصولاً إلى المثاقفة... وكذلك الاكتفاء، حينها نوقشت قضية الاكتفاء الثقافي وعلاقتها بنظام الحكم السياسي وآثارها على الظاهرة المسرحية.

وما ارتبط بالباب الثالث فقد صب في "المسرح التونسي وميلاد الوعي السياسي رواسب التقوقع وإرادة التموقع"، وتحت هذا المتسع كان المجهود منصباً على تتبع مسار الظاهرة المسرحية وعلاقتها بالنشاط السياسي في محاولة كذلك لرصد المحمولات الجمالية بداية من التأثر بالثقافة الغربية وصولاً إلى المجهودات المسرحية التأسيسية التونسية والتي حاولت إضفاء بصمتها الخاصة، وعليه اُسند للفصل الأول المسرح المستبد ورهاناته السياسية والثقافية (رهانات المسرح الأجنبي وتأثيره)، وللفصل الثاني موضوع المسرح المستجد، والمثاقفة الموصولة (المسرح المصري وتأثيره)، وللفصل الثالث المسرح المعتمد وميلاد مسرح عربي في تونس، وقد كانت كل هذه المحطات موصولة بالظروف السياسية، انطلاقاً من الركيزة التي تؤكد أن الظاهرة المسرحية نشأت في تونس في دائرة السياسة، والساعين إلى ذلك بدورهم كانت لهم علاقة وطيدة بالحقل السياسي، ومنه نصل إلى الباب الرابع الذي كان في خدمة المسرح التونسي" العتبات والمنعرجات جدلية الانحصار والانتشار"، وفيه تمت معاينة الفعل المسرحي في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى إلى نهاية الحرب الثانية، وبالتالي تم تقديم توصيف لسياقات النشاط المسرحي وتقاطعاته مع الأوضاع لاسيما السياسية، وعليه كانت سياقات المسرح التونسي للفصل الأول، والمسرح التونسي في خضم المعركة السياسية للفصل الثاني، وقد تمخض عن ذلك الكثير من الأمور كعلاقته مع الحركة الوطنية وغيرها، أما الفصل الثالث فقد ٌخص للوهج السياسي وانحصار الجمالي.

أما الباب الخامس والذي سمي بجدلية "المسرحة والتمسرح أو مسرحة الجمالي وتمسرح السياسي" فقد أُشتغل فيه على فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية إلى نهاية الستينيات وعلى قضية المسرح التونسي والبيانات وما كان لها من فواعل وتأثيرات، فكان بيان المطالبة للفصل الأول، وبيان الوصاية للفصل الثاني وبيان الاحتجاج للفصل الثالث، إذ كان الهدف منصباً هنا على إبراز «جهود المسرح التونسي في بلورة خصائصه الفنية والجمالية والبحث عن لغته الخاصة كتعبير ثقافي، أي البحث

عن شروط مسرحته، في ظل واقع سياسي سعت فيه السلطة إلى تأكيد حضورها في سياق سعيها الدؤوب إلى ضمان شرعيتها التاريخية، وإرادتها في بناء المجتمع التونسي الجديد مجتمع الاستقلال الوطني...»[1].

وللإشارة فقد تم الاشتغال هنا على نماذج مسرحية مختلفة، وتم تقصيها تقصي دؤوب إبرازاً للغاية المنشودة، وختاماً تم عنونة الفصل السادس بـ"جدلية المركز والمدار أو مركزية السياسي ومدارية الجمالي"، وقد لامس فترة بداية السبعينيات إلى أواخر الثمانينات، أي وصولاً إلى المدة التي بنيت عليها مقصدية الدراسة، وما ارتبط بالشق الأول (الفصل الأول)، وفيه تم تناول قضية المسرح التونسي والسياقات المستجدة، هذه السياقات التي توزعت على السياق الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي، أما الفصل الثاني فقد استدرِجت فيه أزمات المسرح التونسي والطرق المعتمدة في طرح البدائل، بالاعتماد على مجموعة من التجارب المسرحية، وكذلك تناول الفصل الثالث المسرح التونسي وتوصيف الحالات، أي بالاعتماد على التجارب المسرحية التونسية، وانتهى هذا الباب بفصل رابع، فيه تم البحث في عنصر المسرح التونسي الجديد، وتقاطعاته الجمالية والسياسية، وهنا تم صب جهد كبير على نماذج مسرحية متنوعة أيضاً « وقد بينا في هذا الباب المفارقة التي عاشها المسرح التونسي في هذه الفترة في سعيه إلى بلورة خطاب جمالي وطرح فكري جديد على خلفية التحولات التي شهدها الحراك الاجتماعي في تونس...»[2].

– رؤية نقدية:

بالمجمل كانت هذه الخطوط العامة التي تم الاشتغال عليها في هذه الأطروحة، والتي انتهجت المسار الاجتماعي بشيء من التاريخي، الاجتماعي ممثلاً في ثنائية السياسي والجمالي، وفي تلك الاستحضارات والاستنادات كطروحات (لوكاتش)، الاشتراكية، قضية المركز الهامش، والخطاب الرسمي (المسرح الرسمي)/المسرح الشعبي... إلى غير ذلك، وقد تم تأكيد ذلك في تصريح علني :« وعلى هذا الأساس فإن مقاربتنا لا تخرج عن نطاق المقاربة السوسيولوجية، أي مقاربة تعنى بالكشف عن مختلف الوظائف الاجتماعية للمسرح التونسي وفق حقائبه التاريخية والتراكمية المختلفة وضمن موضعه الخاص

[1]– عبد الحليم المسعودي الزغلامي: المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987، ص 62.
[2]– (م، ن)، ص63.

أي تاريخ التحولات التي مر بها المجتمع التونسي منذ اكتشافه للمسرح وصولاً إلى بناء الدولة الوطنية»[1]، وفي موضع آخر ورد القول الآتي: «يهدف هذا المسعى نقدياً إلى رصد التطور الذي يوجب إئتلاف القضيتين المتناقضتين، أي الفعل المسرحي باعتباره أطروحة فكرية وجمالية، والسياسي بوصفه منطلقاً من السياسة وفائضاً عنها، ضمن كلية استنتاجية شمولية تتلخص في قراءة تاريخية المسرح التونسي ضمن وظيفته الاجتماعية »[2].

وفي الحقيقة المسائل المثارة بين تلك الأبواب التي أشرنا إليها كثيرة جدا نمّت عن جهد نقدي كبير مبذول تقصى الحقائق والوقائع والتجارب المسرحية التونسية، كما دلت على أن الذات التي خاضت فيها أبحرت في كل شاردة وواردة بتفاصيلها العينية، والتي مرت على دولة تونس وعلى النشاط المسرحي التونسي، فكم من مرة قرأنا منجزاً عن المسرح التونسي، لكن هذه الالتفاتة النقدية كانت بحق إثارة مختلفة، لجدليتين مهمتين، وما ميزها أكثر ارتباطها بالتعالقات السياسية، والابتعاد عن المعالجات النمطية التي دوماً ما تحاول ربط المسرح بالسياسية بطريقة مبتذلة، في هذه الدراسة وقفنا على رؤية نقدية متبصرة ومن نواحي مختلفة، فإلى جانب الركيزتين المنهجيتين اللتين أشرنا إليهما نشير إلى أمر آخر بدا بصورة جلية، ألا وهو هو الموقف النقدي الذي ميز صاحب هذه الأطروحة، وهو أمر ليس بالجديد عليه، خاصة وأنه يمتهن هذا العمل بل يعتبر أحد أهم أعمدة النقد المسرحي التونسي، أيضاً شدنا وبقوة الارتكاز الملحوظ على المصادر الغربية، إذ تم الاتكاء عليها بكثرة ما جعل الدراسة تتسم بالدقة أكثر، كونها لامست الأصول، إحاطة بما سبق نردف أموراً أخرى نود الإشارة إليها أيضاً:

– المقدمة التي لاحظنا غيابها مصطلحاً فقط، ذلك لأن المعمار الهندسي لهذه الدراسة ارتضى الدخول في المحتوى مباشرة مع الباب الأول، وضمنه كان تمهيد عام، هذا الذي اشتغل محل المقدمة والذي كان الأجدر من وجهة نظرنا أن يكون أول العتبات وأن لا يتبع الباب الأول بل يكون منفصلاً معنوناً بشكل مباشر باصطلاح "مقدمة".

[1]– عبد الحليم المسعودي الزغلامي: المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987، ص 56.
[2]– (م، ن)، ص 21.

– بعض العناوين التي كانت ذات صيغ إنشائية كـ(الانتصاب المبكر، الفرقة البلدية عثرات السيدة العجوز، تجاهل التونسيين لهذا الانتصاب، نهضة الفرقة البلدية أو السفينة تعثر على ربانها)، ومادمنا في سيرة العنونة نشير كذلك إلى أن الطابع المضفى على بعضها يميل نوعاً ما إلى الأسلوب القديم في الضبط مثلاً (الانبهار والاعتبار المنقوص، طريق الدبلوماسية والرحلة، الحاكم يكتشف المسرح فزع أم استهجان...).

– لو أردنا عقد مقارنة بين الجدليتين المشتغل عليهما في هذا الموضوع، فدون أي مهادنة نقول إن البحث في مجاليهما كان صعب المراس حقاً، ومع ذلك وبعين الموازنة فقد طغت ضفة ما هو سياسي على ما هو جمالي، ولا يعني ذلك التقزيم من الثاني لأن المطلع على الدراسة سيدرك حجم حضوره، وحجم الجهد المضاعف المبذول في سبيله أيضاً، ومدى أهميته، وروعة طرقه، ورصانة الاشتغال عليه.

2-2-4- نسرين الدقداقي: خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ محمود الماجري، اختصاص مسرح وفنون العرض، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، السنة الجامعية أكتوبر 2014:

ما أحوجنا إلى الدراسات التي تعلي من ضفة الجوانب التطبيقية، في وقت أُغرقت فيه الساحة الثقافية بالأبحاث النظرية، حتى أضحت صكوك غفران تتداول بين النقاد والدارسين، يتباهى كل منهم بأحجامها الكبيرة التي تغطي مساحات معتبرة من نصاب البحث، لأجل هذا دوماً نحاول كما يحاول غيرنا من الباحثين أن نفتش بين هذا الركام على ما هو مختلف، وعلى من يغامر في القراءة التحليلية، وعلى من يستنطق الخطابات المسرحية ويقيم معها حوارات، لهذه الرغبة اخترنا رسالة الباحثة (نسرين الدقداقي) التي أخذت على عاتقها الخوض في ممارسة نقدية نعتبرها متفردة المنطلق؛ خاصة وأن ما تم الاهتمام به ومنذ أول العتبات يعتبر منزعاً مفارقاً، كون الشخصية الهامشية أمام مركزية العناصر الأخرى المكونة لجسد الخطاب المسرحي أو أي خطاب آخر، قليل جداً من يهتم بها، ويعقد لها دراسة مستقلة، وبالتالي اهتمام هذه الرسالة بهذه الشخصية هو قلب للمفاهيم وللأدوار المعتادة، ومنح لمركزية جديدة تخلق بدورها هامشية أخرى، لتتقلد سلطة الظهور والحضور، يضاف إلى ذلك أهمية النموذج المشتغل عليه (أي النماذج المسرحية المشتغل عليها).

لطالما كان النقد المسرحي أحد أهم الأسباب الوازنة التي تدفع الباحثين إلى تقديم قراءات للخطابات المسرحية المتنوعة، وهو الوازع الذي تلمسناه في هذه الرسالة التي تقول فيها صاحبتها: «إن الحافز على تناول هذه المسألة حافزان، أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، فأما الذاتي، فيتمثل في اهتمامنا بالنقد المسرحي، وخاصة تحليل النصوص المسرحية من جهة، وحبنا لهذا الفن ممارسة ومتابعة، وحرصاً على تطويره من جهة أخرى، أما الموضوعي فهو ندرة البحوث الأكاديمية التي تتناول بالتحليل والقراءة النص المسرحي التونسي باعتماد مناهج علمية دقيقة، ونكاد نجزم هنا أنه لا وجود لبحث تناول بالتحليل نصاً مسرحياً تونسياً باللهجة العامية، مم أدى إلى تقلص مؤلفات المكتبة المسرحية التونسية، وهذا ما دفعنا إلى المساهمة في التشجيع على البحث في هذا المجال ولو بشكل بسيط...»[1]، لهذه المساعي النقدية الجادة وقناعات أخرى تم اختيار المدونة –كما ذكر– تضم كل نصوص مجموعة المسرح الجديد وهي: "العرس" و"الوراثة"، و"التحقق" و "غسالة النوادر" و"لام" و"عرب"والتي كان البعض منها مرقوناً والبعض الآخر أو معظمه مكتوباً بخط اليد.

كما تم اختيار وتصدياً لقراءة هذه النصوص المقاربة السيميائية، إلى جانب أدوات أخرى تم ذكرها « فقد إرتأينا أن تكون المقاربة التي سنعتمدها في بحثنا في قراءة خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد هي المقاربة السيميولوجية، كما استفدنا من المقاربة التبليغية ورائدها جاكبسون، في تحديدنا لوظائف الخطاب والمقاربة الحوارية وتعدد الأصوات فيه وصاحبها باختين، ومن بعده جينيت وجوليا كريستيفا خاصة في ما يخص مسألة التناص. واستفدنا أيضا من المدرسة النقدية الفرنسية وممثليها... »[2].

واستزادة في التوضيح، نذكّر بأن الرسالة قُسمت إلى أجزاء(*) نوجزها في الآتي:

– مدخل نظري وفيه تم ضبط المصطلحات، فبحث في دلالة المفهوم، نقصد اصطلاح الهامشي، وتداعيات البحث فيه، وكذلك الشخصية، بالنسبة للفصل الأول والمعنون بـ: بالشخصية في

[1]– نسرين الدقداقي: خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ محمود الماجري، اختصاص مسرح وفنون العرض، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، السنة الجامعية: أكتوبر 2014، ص 01 (من المقدمة).

[2]– (م، ن)، ص 04.

(*): مدخل نظري من ص 05 إلى ص 11، الفصل الأول من ص 12 إلى ص 50، الفصل الثاني من ص 52 إلى ص 102، الفصل الثالث من ص 111 إلى ص 169.

نصوص المسرح الجديد، فقد تم الإبحار في سيل من العناصر؛ إذ على إثر مطلب الشخصية تم تقسيم الدراسة إلى ما سمي بخصوصية وتناقض، كمبحث ضم المواصفات الاختلافية، والتوزيع الاختلافي، والاستقلالية الاختلافية، ثم الوظيفة الاختلافية، وقد بنيت هذه العناصر على العديد من الأمور المتعلقة بالشخصية في الإطار العام في نصوص المسرح الجديد، ثم برز مبحث ثاني وسم بـ: بالشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد، وفيه تم التطرق إلى أنواع الشخصية الهامشية (هامشية اجتماعية، وجودية، مسرحياً/جمالياً)، وإلى الشخصية الهامشية الكائن (اسم، جسد، حكاية)، وإلى الشخصية الهامشية: الوظيفة النحوية، وإلى الشخصيات الهامشية: المكون البلاغي، وبين الوظيفتين الأخيرتين تم دراسة مجموعة من الأمور.

– أما الفصل الثاني فقدُ منح لخطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد، وهنا تمت دراسة مكانة خطاب هذه الشخصية في البناء العام للنص، وأشكال الخطاب إلى جانب أمور كثيرة أخرى، أيضاً تم تناول خطاب الشخصية الهامشية كرسالة لهذا العنصر الذي تفرعت عنه الوظيفة المرجعية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الاتصالية/التبليغية، والوظيفة التأثيرية /الافهامية، والوظيفة الإنشائية/الجمالية، والوظيفة الميتالغوية، ثم تمت دراسة خطاب الشخصية الهامشية كلغة، وإجمالاً هنا كان الحظ الأوفر للغة وللهجة التونسية.

– ثم جاء الفصل الثالث والأخير ليهتم بالبنية العميقة لخطاب الشخصيات الهامشية في نصوص المسرح التونسي الجديد، وقد ضم الصور الحاضرة في خطابات الشخصيات الهامشية كـ(صورة البرجوازية، وهيمنة المظاهر، وأولوية المصلحة على القيم، والفساد والعربدة، ورؤية البرجوازي للآخر (الهامشي)، والبرجوازية المستقلة، وصورة المرأة عن طريق مجموعة من التمظهرات، والأشياء الأخرى التي ترتبط بالعلاقات كعلاقة الحب والزواج، والثنائيات إلى غير ذلك...).

في المبحث الثاني ثم الاشتغال على اليولتانشونق والذي يعني حسب ما ورد في الرسالة رؤية الذات لعالمها ووعيها بقضاياه ونظرتها للعالم المنشود[1]، وبين محاضن هذا المبحث كانت جملة من المنعرجات حاضرة استكمالاً لمتطلبات البحث نذكر من بين تلك المحطات (المشروع: العالم المنشود،

[1]– لمن أراد الإطلاع أكثر يرجى الرجوع إلى الرسالة، ص 143.

والرجة ودلالاتها، والرؤى المتفرقة، والرؤية اليابسة، والمسرح الجديد كمشروع هامشي، والمناخ السياسي والثقافي في السبعينيات وأوائل الثمانينيات، والخطاب المسرحي الرسمي، والخطاب الهامشي) وأخيراً ثم استخلاص مجموعة من المرجعيات من خطابات الشخصيات الهامشية بطبيعة الحال في نصوص المسرح الجديد، وهنا حضرت في التحليل كل من المرجعية الفلسفية، والوجودية، والماركسية، والجمالية والبريشتية، والقانونية، والدينية، والواقعية، والسياسية، والثقافية ... .

– رؤية نقدية:

هي أهم المحطات التي أتت عليها الرسالة، والتي بد واضحاً فيها حجم الجهد النقدي المبذول، وإن كان لنا ما ندلي به من منطلق المسار الذي اعتنقناه، إذ لاحظنا بعض الأمور وأردنا الإشارة إليها:

– كالضبط اللغوي ففي بعض المواقف وقفنا على غياب هذا الضبط، خاصة ما ارتبط ببعض الكلمات، والتسميات، بل وحتى في الإطار العام المرتبط ببعض التهميشات (وهنا نقصد الضبط المنهجي).

– أيضاً أردنا التنويه إلى أمر لم نستسغه هو طرح الإشكال في بداية المقدمة إذ ابتدأت الرسالة بالقول الآتي:« ما الذي يدفعنا إلى تناول نصوص مسرحية تونسية في بحث جامعي؟ ولم اختيار إشكالية خطاب الشخصية الهامشية ؟ وأي هدف يروم إلى بلوغه من يقدم بحثاً كهذا ؟»[1].

فضلنا من وجهة نظرنا لو ابتدئ الطرح بتمهيد أفضل، أو ما شابه، ثم إن تناول هذا الموضوع في بحث جامعي أمر جد عادي، وما عدا ذلك إجمالاً هذه الرسالة من أهم الأبحاث في النقد المسرحي التونسي، خاصة وأن فصولها لا تحفل بغير التطبيقي.

[1]– نسرين الدقداقي: خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس، ص 01.

2-2-5- سنية خليفة: حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975 إلى 2005، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: حافظ الجديدي، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، السنة الجامعية 2015/2014:

عودنا المسرح بقضاياه النقدية، على التعالق الشديد مع جملة من التخصصات المعرفية الأخرى؛ إذ لا يخفى علينا أمر توظيفه غير المشروط لكل ما من شأنه أن يخدم هدفه ويبلغ رسالته، خاصة إذا ما ارتبط الشأن بشقه كعرض، ففي هذه الحالة ونتيجة لمتضمنات هذا العرض؛ تتداخل الكثير من المرتكزات، حتى يستكمل كيانه النهائي، الذي عادة ما يتشكل من مجموعة من العناصر الفاعلة؛ إذ الكل يساهم من جهته لخلق أبهى صورة للعرض المقدم، والذي يتكون ومن جملة ما يتكون منه من "السينوغرافيا"، التي دوماً ما يكون لحضورها بالغ الأثر، وكما وضحنا معناها في الفصل الأول تعني فيما تعنيه —وحسب المعجم المسرحي لـ(ماري إلياس وحنان قصاب حسن) فن تشكيل فضاء العرض أو الصورة المشهدية التي يبنى عليها العرض المسرحي المقدم، والتي تتشكل بطبيعة الحال من عناصر مختلفة، كنا قد أشرنا إليها في ضروب مختلفة، خاصة وأن العمل عليها وفيها أصبح يحظى بالسلطة التبجيلية في الفترة المعاصرة، بناء على هذا الأساس وأمور أخرى زاد أمر الاهتمام بالسينوغرافيا، إقبالاً ودراسة، ومن سياق القراءة والدراسة نذكر أطروحة (سنية خليفة)، التي عنيت بالسينوغرافيا التشكيلية وبتبيين حظوظها في النقد المسرحي التونسي في الفترة الممتدة من 1975 إلى 2005، هذا المبتغى الذي توزع حسب دوافع بحثها ومقتضياته على ثلاثة فصول[1] نوجزها في الآتي:

- تمت عنونة الفصل الأول بـ: "واقع المسرح التونسي من المنظور النقدي"، وفيه تم الاشتغال على مجموعة من العناصر البحثية ضمن مبحثين: الأول، كان محوره ومنتهاه لتطور الفعل النقدي على امتداد ثلاثة عقود، هذا المبحث الذي انقسم بدوره إلى عناصر (النقد في العالم العربي، والنقد في تونس، والفعل النقدي بين القصور وحتمية التجاوز، والنقد ومسألة التخصص)، فمن جملة ما تم عرضه والاهتمام به النقد المسرحي والبعض من مفاهيمه، مع متطلبات ممارسته، وشروط من يقوم بهذا النشاط، ونعني بذلك الناقد، أيضاً قضية المناهج المتكأ عليها في الممارسة النقدية، وكيفية تعامل النقد

[1] - امتد الفصل الأول من ص 19 إلى ص 92، والفصل الثاني من ص 93 إلى ص 212، والفصل الثالث من ص 213 إلى ص 378 (نشير إلى ما كتب في الفهرس من ترقيم كان مخالفا لما هو موجود في المتن، ونحن اتبعنا المتن كوننا تتبعنا المباحث والفصول بالقراءة).

مع الخطاب المسرحي، وما يطرحه الفعل النقدي وأسسه السليمة، ومن بين الأمثلة التي جاءت في الأطروحة اخترنا القول الآتي: « فالنشاط النقدي هو رصد الفعل الإنتاجي المسرحي، وهو كشف عن شعرية العمل ودراميته وبالتالي هو يؤصل وجوده ويرسخ كينونته في واقع الساحة الثقافية، ويكون في تكليم مستمر لكل الخطاب الدرامي منذ انبثاقه إلى حال اكتماله مطعماً إياه بفكر علمي ثقافي»[1]، كذلك قضية الناقد المتخصص، والنقد المرتبط بالأكاديميين، ومسألة المناهج في الفكر العربي والتعامل العربي معها بصيغة عامة وفي المسرح بشكل خاص، ووضعية التجربة النقدية المسرحية التونسية، وملامحها وإشكالاتها، فهنا تم التطرق إلى مسيرة هذا النقد بالتفصيل، ومن منطلق الخوض في هذه الممارسة، عززت الأطروحة بعنصر مهم جداً ألا وهو النقد المتخصص، وما يقتضيه هذا الفعل، بطبيعة الحال مع الخطاب المسرحي، وما يطرحه هذا الحقل المعرفي، إذ انفتح الحديث فيه على سياقات جمة، أما المبحث الثاني فقد كان سرداً للمشهد النقدي في الكتاب التونسي، بعدما استدعى أمر تتبع تطور الفعل النقدي المسرحي بتونس عرض مجموعة من المؤلفات النقدية؛ أي تلك التي ساهمت بمنطلقاتها في إرساء هذه التجربة النقدية، ومن ثم توضيح معالمها، بل وتصنيفها، ومما جاء في هذا المنحى ثلاث مقاربات نذكر منها:

– **مقاربات بحثية توصيفية:** وقد ضمت الكتب الآتية: "قرن من المسرح التونسي مؤلف جماعي"، و"فرقة مدينة تونس للمسرح صفحة مشرقة من حياة المسرح العربي في بلادنا"، لـ(مُحَمَّد السقانجي)، و"مغامرات الفعل المسرحي في تونس" لـ(مُحَمَّد المديوني)، و"مقاربات للمسرح التراثي"لـ(مُحَمَّد عبازة)، و"المسرح التونسي في كل حالاته" لـ(حافظ الجديدي)، و" دراسات في المسرح التونسي" (يضم مجموعة من الدراسات)... .

– **مقاربات تأريخية توثيقية:** ضمت بدورها كتاب "دراسات في تاريخ المسرح التونسي نصوص ووثائق" لـ(مُحَمَّد مسعود إدريس)، وكتاب"بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري و بوسنينة لـ(جمع وتقديم وتحقيق مُحَمَّد مسعود إدريس وحافظ الجديدي)... .

[1]- سنية خليفة: حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975 إلى 2005، أطروحة دكتوراه إشراف الدكتور حافظ الجديدي، تخصص مسرح وفنون العرض، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، السنة الجامعية 2015/2014، ص 28.

- **مقاربات ثقافية:** ضمت أيضاً كل من كتاب "وزارة الشؤون الثقافية تحيي أربعينية فقيد المسرح التونسي حسن الزمرلي 1907-" 1983(مجموعة من المقالات المنشورة عبر الصحف والمجلات)، و"المسرح العربي على ركح قرطاج" (دانيال هادي)، و" أبحث عن شهرزاد" لـ(مُحَمَّد جميل الجودي) و"الصحافة مرآة المسرح 1962- 1982، لـ (عبد العزيز كمون).

- **مقاربات نقدية:** ضمت كتاب "إنشاءات في النقد والمسرح التونسي" لـ(علي العبيدي)، وكتاب "المسرح التونسي وعوائق التجاوز لـ(أحمد الحاذق العرف)، وكتاب "المسرح" (مؤلف جماعي). فقد تم تتبع مجموعة من الدراسات عبر هذه المقاربات، كما تم التفصيل في كل ما حوته، و كل ما طرحته باستفاضة.

- تحت عنوان "حظوظ البعد التشكيلي في التناول النقدي لسينوغرافيا الأعمال المسرحية " جاء الفصل الثاني، هذا الأخير الذي بني على محورين ركزا على السينوغرفيا، ومنه توزع المحور الأول على ضبط العلاقة بين المسرح والفن التشكيلي، والتطرق إلى السينوغرافيا المسرحية والسينوغرافيا التشكيلية، وهنا أثثت الأطروحة بمدد من المعلومات ملاحقة لهذه المسألة، ورصداً لحركة التفاعل بينهما عن طريق عرض جملة من الرؤى وتحليلها وذكر ما يساندها أو ما يخالفها، ومن مجمل ما تم التوصل إليه في هذه الدراسة أمر الانسجام والتشارك والتداخل بينهما «..الرسم لم يكن أبداً دخيلاً عن فن المسرح، إذ أن هذين النوعين الفنيين عرفا عبر تاريخهما أنواعاً من الاتصال والانسجام فالباحث في جذور كل منهما، يلحظ اشتمالهما على خصائص مكنتهما من أن يجتمعا...»[1]، إلى جانب ذلك تم الإبحار في الجوانب النظرية للسينوغرافيا، وما ارتبط بالمحور الثاني فقد صب في السينوغرافيا التشكيلية والمدونة النقدية، حيث تم تقديم جرد وصفي للمقالات النقدية التي قدمت قراءات للسينوغرافيا التشكيلية في الأعمال المسرحية في الفترة المحددة سالفاً، والنصوص التي تم انتقاؤها هي "عطشان يا صبايا" لـ(لمنصف السويسي) و"غسالة النوادر"لـ(لفاضل الجعايبي)، و"موال"، و"كرنفال"، و"سمفونية"لـ(لحبيبي شبيل)، (إسماعيل باشا)، و"حدث"لـ(لمحمد إدريس، و"عدن عدن" و"العشق ما قتل" لـ(حسن المؤذن)، و"سهرة خاصة"لـ(لفاضل الجعايبي، و"عشاق الشمس"لـ(رضا

[1]- سنية خليفة: حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975 إلى 2005، ص 108.

دريرة)، وبعنصر حظوظ الصورة التشكيلية في المشهد النقدي التونسي تم عرض الكثير من القراءات النقدية التونسية والعربية المختلفة، وكذلك تم مناقشتها ونقدها.

– ومع الفصل الثالث انطلقت الأطروحة للإبحار في موضوع" النقد في مسرح ما بعد الدراما"، وهنا طفا المخرج وخطابه إلى الساحة، وما تبع ذلك من مرتكزات بحثية، في المقابل أدى ذلك إلى التعريج على نص المؤلف، ونص السينوغراف، ومن هذا تم تناول إشكالية السينوغرافيا التشكيلية في المشهد المسرحي الحديث من منظور نقدي، ومنه عٌرج على قضية التعالق (بين المسرح وباقي الاختصاصات)، حيث تم التوصل إلى نقطة مهمة تفيد بضرورة التوازن في هذا التعالق وفي الحدود المسموح بها، وإلى هيمنة الصورة المشهدية وتأثيرات ذلك، وإلى مكونات هذه الصورة، كالإضاءة، والأزياء، والتقنيات الحديثة، وإلى أزمة الخطاب المسرحي التونسي، حيث تم مناقشة سلطة السينوغرافيا والممارسات المسرحية التقليدية، وطريقة توظيف التكنولوجيا والتقنية، ثم علاقة الصورة المشهدية بالمتلقي من خلال عنصر الناقد ومستلزمات الفعل النقدي، هذا الأخير الذي ضم كذلك مبحث العلاقة التي تجمع بين المنتج المسرحي والمستهلك الناقد، أي إستراتجية القراءة النقدية، والناقد وعلاقته بالمتلقي، والفعل النقدي والذائقة الفنية للمجتمع التونسي، مع خواتم لكل فصل.

– رؤية نقدية:

هو توصيف كلي لما جاء في هذه الأطروحة، التي آلت على نفسها شق طريق مختلف، يجمع بين شيئين عز من يلتفت إليهما في تناولاته، ثم ما زاد من أهمية هذا التطرق هو المدة الممنوحة لعمر هذا البحث؛ فهي فترة أكسبته عمقاً أكبر، ومع ذلك فما حف هذا العمل لا يقيدنا لطرح بعض الملاحظات التي لا نخالها إلا ضرورية من وجهة نظرنا، وعليه نشير إلى أن:

– مقدمة هذا العمل النقدي تفتقر إلى الكثير من العناصر التي من المفروض أن لا يستغني عنها أي باحث فقد لاحظنا فيها تركيباً مختلفاً، إذ تم التركيز على بعض العناصر، ما أدى إلى غياب أخرى، وفي حقيقة الأمر بناء المقدمة من دونها يكون أعرجاً، وبالنسبة لباقي الأمور فنلخصها في النقاط الآتية:

– لاحظنا أيضاً وفي موضع القبض على مصطلح النقد المسرحي من الأطروحة، ذكر مجموعة من التعريفات ومراكمتها، بمعنى تم ذكر تعريف ثم أردف له غيره من التعاريف دون وضع حد فاصل للشرح والتفسير [1]، وما دمنا في مقام التنويه نشير كذلك إلى أن صاحبة الدراسة أحدثت نوع من الخلط في مواضع حديثها عن النقد والنقد المسرحي، فمثلاً في المبحث المعنون بـ:"تطور الفعل النقدي على امتداد ثلاثة عقود"، والذي يضم النقد في العالم العربي عرجت على رصد تعاريف للنقد المسرحي، وبعدها تحدثت عن العمل النقدي بطرح تعريف (رولان بارت)، ثم عادت للحديث عن النقد المسرحي، ثم استفاضت في النقد، فمن وجهة نظرنا حبذا لو أعطت للنقد وللفعل النقدي حقه حديثاً ثم انتقلت إلى النقد المسرحي، لأن هذا من ذاك.

– طرحت الدراسة العديد من الآراء والمواقف، وقد استرعانا أحد هذه الآراء التي تفيد بأن «المسرح هو عالم خيالي ولكنه مقنن، له نظامه وضوابطه وتحديداته العلمية وأساليبه العلمية التي تلزم الناقد أن يكون عارفاً بها...»[2]، حكم كهذا يجعلنا نوضح إلى جانب ذلك أن المسرح لا يجنح للخيال بالقدر الكبير، نظراً لاحتكاكه الكبير بالواقع، هذا إن لم نقل بأنه إجمالاً انعكاساً للواقع ونقل له، وللأمانة وردت ضوابط أخرى تنير المسرح ضمن هذه الدراسة.

– أيضاً مما جاء في سياق الحديث عن النقد المسرحي القول إنه: «فعل تقويم يؤثر في نمو الظاهرة المسرحية، فيشير إلى النقائص ويرصد ملامح الجدة، مهمة النقد خطيرة تتطلب تصوراً سليماً لماهية هذا النوع الفني، على الناقد أن يعي ويستوعب طبيعته وكنهه من حيث هو فن متبدل متغير...»[3].

منطقياً مهمة النقد المسرحي لا تقتصر على التقويم فقط، كما يفهم البعض، كون المجال هنا مفتوح لممارسات مختلفة، ثم إن وصف مهمة النقد بالخطيرة يبدو بأنه حكم مبني على قدر من المبالغة، كون المهمة لا تميل إلى الخطر بقدر ما تميل إلى الدقة وإلى الحصافة والتخصص.

[1]– يمكن الرجوع إلى ص 24.

[2]– سنية خليفة: مرجع سابق، ص 24

[3]– (م، ن)، ص 62.

-في مسألة المقاربات التي ذكرناها سابقاً، بدا واضحاً حجم الجهد النقدي المبذول، إذ تم عرض نماذج مختلفة عن كل مقاربة، غير أن الموقف النقدي منها بعدما لامسناه لم يكن على وتيرة واحدة، فقد نالت بعض النماذج تحليلاً ووقفة نقدية، في حين تم الاكتفاء بذكر محمولات النماذج الأخرى في قراءة وصفية غُيب عنها الموقف النقدي.

- نردف إلى ذلك أمر التصنيفات، فحسب رأينا نحن لا نتفق كثيراً معها، خاصة فيما ارتبط بكتاب الناقد (مُحَمَّد المديوني) الموسوم بـ" مغامرة الفعل المسرحي في تونس"، الذي تم تصنيفه بين محاضن المقاربة البحثية الوصفية، فما بدا لنا يزجه أكثر ضمن التأريخ، وهذه لمحة بسيطة عما ضمه فهرسه (من النجمة إلى يلدز، النشأة، النجمة، الفرق المشرقية، يلدز، الشهامة والآداب، التمثيل العربي، وجوه التراكم في الإنتاج المسرحي، المجلات المختصة، محطة الإذاعة، نشأة الفرقة البلدية وبدء التحول، مساعي التأسيس وبدء المساءلة، علي بن عياد أو تحقق النموذج، بوادر التحول في التأليف المسرحي، بيان الأحد عشر، المسرح الجهوي، الفرق المسرحية الهاوية، التأليف المسرحي وتراكم النتاجات...)[*].

والشأن ذاته بالنسبة لكتاب الناقد (مُحَمَّد عبازة) الموسوم بـ: "مقاربات للمسرح التراثي"، فبعد اطلاعنا على محتوياته وطريقة طرحه، نستطيع القول إنه مبني على الوصف، ولكن ليس بالطريقة التي تنزله منزلة ما جاء في الأطروحة (بحثية توصيفية)، لأنه إلى جانب ذلك بدا طاغياً أنه يقيم محاورة نقدية[**].

- لامسنا تكراراً في بعض الأفكار خاصة تلك التي ترتبط بصفات وشروط الناقد المختص والممارسة النقدية، إذ ألفيناها في غير موضع وبصورة مملة، وكذلك الأمر فيما تعلق بمسألة التخصص، وقد أثارت انتباهنا نقطة، ذكرت في الفهرس وتم الاشتغال عليها في المتن، هي أن الحديث في الأطروحة وفي البداية كان عن النقد ومستلزماته والنقد المسرحي والناقد... إلخ، ثم جاء الفصل الأخير بدوره واحتوى مبحثاً وُسم بالناقد ومستلزمات الفعل النقدي، وبالاطلاع على محتوى الفصلين وجدنا بعض التكرارات خاصة فيما يرتبط بالعمل النقدي، واشتغال الناقد، والحديث عن هذه المسائل وفي

(*): أحيل المتلقي إلى كتاب الناقد مُحَمَّد المديوني: مغامرة الفعل المسرحي في تونس الكتاب الأول، دار سحر للنشر، أفريل 2000.

(**):كذلك الإحالة هنا إلى كتاب الناقد مُحَمَّد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، أكتوبر 1999.

غير موضع وإن كان غير منتظم التوزيع فمرده حسب رأينا إلى الحرص النقدي الذي تسعى الباحثة (سنية خليفة) في أطروحتها إلى بثه وزراعته والتأكيد عليه.

– بما أن الحدود التي أطرت البحث كانت من سنة 1975 إلى سنة 2005، حبذا لو تعززت الدراسة بسنوات السبعينيات أكثر لاسيما المقالات النقدية، فحسب إطلاعنا وقراءتنا المتأنية للأطروحة وجدنا تقريباً نموذجاً واحداً فقط مدرجاً من جريدة الصباح بتاريخ 16 نوفمبر 1975.

– وقفنا على بعض التذبذبات في بعض الأحكام، ففي خاتمة الفصل الأول جاء ما يلي: «نخلص القول إذن، بأن مجمل الكتب التي اعتنت بالفعل المسرحي في بلادنا اهتممنا بها، وعقدنا العزم منذ البدء على الوصول إليها، والحصول عليها فتصفحناها، وتناولناها في شموليتها، وسواء اكتفينا بالإشارة إليها أو قمنا بوصفها...»[1].

وفي موضع آخر ورد القول الآتي: «نذكر أيضاً أننا لم نلم بكل المؤلفات إلماماً شاملاً، هي كتب متنوعة وثرية المحتوى بل اقتصرنا على ذكر بعض الإفرازات وخيرنا أن يكون مجال بحثنا المدونة، والمتمثلة أساساً في المقالات الصحفية، التي تعرضت أساسا لمسألة السينوغرافيا التشكيلية في العروض المسرحية، وتجنباً للتمطيط وتجنباً لأن تتعثر أوراقنا وتتعثر مساعينا في البحث كان لنا هذا الاختيار، ولكن مع بعض الاستثناءات، إذ اقتطفنا بعض النصوص من الكتب ذات الصبغة النقدية والتي تناولت بعض العروض المسرحية بالتحليل والتشريح والنقد بتمعن وبتروي مثال ذلك كتابات أحمد حاذق العرف...»[2] الأكيد أن الإنتاجات قد تكون ضئيلة ولكن حكماً قطعياً كهذا غير مستحب.

– حوت الأطروحة على كم معتبر من الأخطاء اللغوية، كما أنها من الناحية الشكلية لم تكن متوازنة، والملاحظات في هذا السياق متعددة.

[1]– سنية خليفة: مرجع سابق، صص 91، 92.
[2]– (م، ن)، ص 92.

في الأخير إن كل هذه الملاحظات لا تنقص من مقدار البحث، ولو بمقدار ضئيل، كونه بحث نقدي علمي رصين، استطاعت فيه صاحبته أن تستثمر مسيرتها العلمية، إذ تذكر بأن تعليمها العالي كان مقسماً بين الفن المسرحي، والفن التشكيلي لذا جمعت في توليفة رائعة بين تحصيلين علميين يندر من يلتفت إليهما، وما أحوجنا إلى طاقات نقدية تعي حجم الابتكار، فتبحث في أراضي بكر ولا تهدر جهدها عبثاً.

النقد المسرحي المغربي:

– النقد المسرحي الصحفي المغربي

–قراءة في كتاب"المسرح المغربي جدلية التأسيس"للناقد المسرحي المغربي (مُحَمَّد أديب السلاوي)

–قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية مغربية

–النقد المسرحي الأكاديمي المغربي

–قراءة في كتاب "الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة" للناقد المسرحي المغربي(عبد الرحمان بن زيدان)، إعداد الباحثة (وسيلة صابحي)

–قراءة في نماذج من الأطاريح النقدية المسرحية المغربية

***ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية، للباحثة سميرة السباعي (أطروحة دكتوراه)**

***أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، للباحث عبد الرحمان بن إبراهيم (أطروحة دكتوراه)**

***تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجا، للباحث عادل القريب (أطروحة دكتوراه).**

3-1- النقد المسرحي الصحفي المغربي:

3-1-1- قراءة في كتاب " المسرح المغربي جدلية التأسيس" للناقد المسرحي المغربي(مُحَمَّد أديب السلاوي):

كثيراً ما ينعكس موضوع المسرح على تفكير العديد من الباحثين والدارسين العرب نظراً لما يجده هذا الفن من صدى في نفوسهم وفي ميولهم، لذا استمر الحديث عنه وعن قضاياه ومشاغله باستمرار مداد الأقلام فيه وانعكاساته على مراياهم... و(مُحَمَّد أديب السلاوي) في هذا المضمار يعتبر من أهم نقاد المسرح المغربي الذين كتبوا في الصحافة ونقلوا موضوعات هذا الفن إليها، بل وجنحوا إلى معالجتها والتخصص فيها في كتاباتهم النقدية، وهذا راجع بطبيعة الحال لاهتمامه الكبير بالصحافة من جهة وبالمسرح من جهة ثانية.

ساهمت إنجازات هذا الناقد بالتسابر معها إلى وقتنا الحالي في ثراء وزخم الدراسات النقدية المسرحية المغربية خاصة والعربية عامة، فله مجموعة هائلة من المقالات المتنوعة، إضافة إلى الكثير من الكتب والمؤلفات، التي نذكر منها تمثيلاً فقط لا إحصاء: "ديوان المعداوي بالاشتراك مع أحمد المجاطي وإبراهيم الجمل "سنة 1965، و"المسرح المغربي من أين وإلى أين" سنة 1975، و"الاحتفالية في المسرح المغربي" سنة 1981، و"المسرح المغربي، البداية والامتداد" سنة 1996، وغيرها من الإصدارات التي أخذت المنحى السياسي كـ"السلطة وتحديات التغيير" سنة 2002، و"الإرهاب يريد حلا "سنة 2003، و"السلطة المخزنية" سنة 2010 [1].

علاوة على ما سبق ذكره كان له إصدارات أخرى مهمة رصدت حركية المشهد الثقافي المسرحي المغربي، ككتابه " المسرح المغربي جدلية التأسيس " الذي صدر سنة 2011 عن دار المرسم، وقد أرخ فيه للكثير من المحطات المسرحية وللمسرحيين المغاربة، وضمنه لخص الناقد أفكاره في خمس إضاءات، يقول: « إنه محاولة لرسم صورة تقريبية للمؤهلات التي يتوفر عليها المسرح المغربي اليوم، لإعطاء انطلاقة حقيقية "للتأسيس" وهي مؤهلات تشع بالخبرات والطموح، في حاجة إلى عناية وإستراتيجية

[1]- ينظر: مُحَمَّد أديب السلاوي: موسوعة المعرفة (للإطلاع أكثر على إنجازاته).

وبعد نظر، وهو ما تفتقر إليه "الثقافة الرسمية" الآن »[1]، وفي غير موضع يحدد مرتكز ووقفات الكتاب فيما يلي: « وبعيداً عن أي إدعاء حاولت هذه الإضاءات استيعاب " المحطات" الأساسية التي توقف عندها القطار المسرحي المغربي في مراحله المتواصلة، بالارتكاز على حضوره الديناميكي والإشكالي، وأيضاً من خلال الأسماء المبدعة التي جذرت هذا الحضور في الوجدان الثقافي المغربي » [2] ، وعليه بنى كل محطة من المحطات السابقة على موضوع ناقش من خلاله أفكاراً مسرحية ثرية.

ويمكن أن نجمل مناقشة مواضيع الكتاب حسب الإضاءات الخمس فيما يلي:

– بالنسبة للتمهيد الذي وسمه بجدلية التأسيس فقد تطرق فيه الناقد بداية إلى نشأة المسرح في البيئة العربية، وكيفية ظهوره عند المغاربة، وطرقه الأولى التي توزعت على الاقتباس والترجمة والتأليف، والمجهودات التي ظهرت في خضمه والمتمثلة في الفرق المسرحية، والسمات الأساسية التي طبعت الحركة المسرحية المغربية وهي تبحث عن ملامحها، وإشارات إلى المحتوى الذي سيبنى عليه الكتاب، فكان هذا التمهيد بمثابة المدخل أو المقدمة، دون أن يفصح الناقد فيه عن المنهج المتبع في دراسته.

– الإضاءة الأولى خصصها الناقد للحديث عن جسور التواصل التي أقامها المغاربة مع الموروث الشعبي والصيغ الفلكلورية بغية تعريب المسرح العربي، والبحث عن ظواهر مسرحية تسد مسد المسرح، والبديل القائم كان في ظواهر التمسرح أو كما اصطلحت عليه عديد الأبحاث الأكاديمية بـ"الأشكال الما قبل المسرحية"، وعن علاقة المسرح بالتراث يقول الناقد: « ففي التراث المكتوب والمدون، وفي الفلكلور العربي المتوارث مواقف بطولية شامخة، وشخوص إنسانية أخاذة، وأشكال احتفالية ذات سمات وجدانية لا تبتعد عن المسرح في شيء»[3]، وفي ظل ذلك طرح قضية معرفة العرب بالمسرح وكينونته، مستنداً إلى رؤى مختلفة، وهي قضية ألفيناها عند لفيف من النقاد والكتّاب، ثم وثّق للعديد من الفرجات الشعبية والطقوس الاحتفالية وأشكالها المتنوعة، والتي يعتبرها الناقد « ذاكرة جماعية يلتقي عندها الماضي بالتاريخ بالأرض، وبالمجتمع، ومعنى ذلك أن هذه الأدوات الإبداعية، هي ذاكرة مفتوحة على المستقبل محملة بالكثير من الآمال، ومن الأحلام، تشكل وجوداً داخل ذات المبدع

[1]– محمّد أديب السلاوي: المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص12.

[2]– (م، ن)، ص13.

[3]– (م، ن)، ص 19.

المسرحي وترتبط بجاذبيته الإنسية وبتراكمات ذاكرته الحضارية والاجتماعية الموغلة في الزمن»[1]، ومن ذلك فقد أعطاها صفة التجاوز والتحدي، وعلى أهمية هذا المنزع إلا أنه توجه أخذ نصيبه في التناول.

– الإضاءة الثانية رجع الناقد إلى سلسلة من التواريخ والأحداث المسرحية التي ساهمت في التأسيس للمسرح المغربي، وعرض جرداً لها ولنشاطاتها، ولأسماء ركبت غمارها، ووضعية المسرح المغربي خلالها، واختار ثلاثة رواد لهذه الإضاءة وعرض لمراجعة رصيدهم المسرحي وتوقف عند عطاءاتهم، وهم (مُحَمَّد القري) الذي قدم عنه تلميحات بخصوص مساره وتوجهاته، وفكره ومنهجه ومسرحياته، و(مُحَمَّد الحداد) الذي لم يكتف بالإشارة إليه فقط بل عّرج على بعض مسرحياته كمسرحية "الوليد بن عبد الملك "التي أبدى فيها تحليلاً نقدياً واعياً، و(عبد الخالق الطريس) والذي كان له بدوره وقفة نقدية مع مسرحياته كمسرحية "انتصار البراءة"، التي أحاطها بدراسة تحليلية نقدية هادفة.

– الإضاءة الثالثة انتقل فيها الناقد إلى المسرح المغربي في أفق التحديث، حيث قدم لنا صورة لجغرافية المسرح بالمغرب، مع مسرح الهواة وامتداداته التاريخية، وأعلامه وتراكماتهم الفنية، ومن الأسماء التي اختارها على جدارية مسرح الهواة، نذكر(مُحَمَّد الكغاط) وقد دخل لعوالمه المسرحية وإلى نماذج من مسرحياته كمسرحية "النواعير"، و"بغال الطاحونة"، و(مُحَمَّد تيمود) الذي قدم صورة عن مسرحه وتوجه، ومن ثم ولج لمسرحياته كمسرحية "حبال خيوط شعر"التي حاورها نقدياً برؤية نقدية متبصرة استند فيها لتدعيم آرائه إلى أقوال بعض النقاد الآخرين، إضافة إلى تعريجه على مسرحيات أخرى له كمسرحية: "الزغننة"، و"الساعة" ، و" كان يا مكان" ، و" ما قال لك حد عينيك زروق"، و"رحلة في خيال جدتي"، وقد تراوحت رؤيته النقدية معها بين التحليل المعمق وبين المرور العابر والإشارات البسيطة، أيضاً (أحمد العراقي) ومسرحيته "لحوم في المزاد"، و(مُحَمَّد شهرمان) ومسرحيته "ضفادع الكحلا"، و(يوسف الفاضل) ومسرحياته " أيام العز"، و "فنطازيا" ، وبوحفنة" ، كذلك (مُحَمَّد مسكين) ومسرحياته " عاشور" و" نيرون السفير المتجول" و" تراجيديا السيف الخشبي" ، و"اصبر يا أيوب"، وقد وقف عند الكثير من المعلومات المتعلقة به وبتحليل مسرحياته.

[1]– مُحَمَّد أديب السلاوي: المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص 47.

– الإضاءة الرابعة كانت للمسرح المغربي في أفق مسرح الممثل الواحد، إذ استفاض الناقد في بواعث هذه الظاهرة وكالعادة ثمنها بنماذج تمثل هذا التوجه الذي ركب موجة مسرح الممثل الواحد، وهنا نجده مرة أخرى يتوقف عند مسرحية "الزغننة" لـ (مُحَمَّد تيمود) وقد اعتمد عليها كتجربة مهمة تدلل على ظاهرة المسرح الفردي، وعلى تجربة (مُحَمَّد الكغاط) ومسرحيته " بشار الخير "، وعلى (نبيل الحلو) ومسرحيته "شريشاتوري" و تجربة (الحوري حسين) ومسرحيته " الطوفان "، وتجربة (شفيق السحيمي) ومسرحيته " حميدو"، وتجربة (عبد الحق الزروالي) ومسرحياته " الوجه والمرآة "، و " جنائزية الأعراس" و " رحلة العطش"، و " برج النور "، وقراءته لهذه النماذج اختبر فيها آليات وتقنيات نقدية مختلفة اختمرت في وعيه النقدي.

– الإضاءة الخامسة كرسها الناقد للبحث عن هوية مسرحية أصيلة، وفيها أبرز المبادرات التي سعت إلى تعميق تواصلها وتفاعلها مع التراث، والتي طرحت فكرة تأصيل الفعل المسرحي المغربي، فنتيجة الإرهاصات والمبادرات السابقة كان منطقياً ومن وجهة نظر الناقد أن يكون لهذا التوجه فعاليته « هذا التوجه كان له حتما أن يدفع بالأجيال المسرحية الجديدة، إلى إنتاج خطاب مسرحي ملغم بوعي نقدي جديد، يؤسس لمرحلة أخرى للمسرح المغربي، كإبداع وممارسة، تكسب شرعيتها من التراث في أشكاله وقيمه المختلفة »[1].

وهذه التجارب راهنت على إنتاج مسرح مغربي بديل للصيغة الغربية، وقد مثل لها بـ"الطيب العلج" وبمجهوداته، إذ المسألة دفعت به إلى البحث في تراكماته المسرحية المختلفة إضافة إلى الدراسات النقدية التي دارت حوله، وإلى تجربة (الطيب الصديقي)، والأمر السيان معه فقد راجع ريبرتواره وسيرته المسرحية، والعديد من مسرحياته، ثم تطرق إلى مشروع الاحتفالية مع الناقد والمبدع (عبد الكريم برشيد) ومرتكزاتها، وتجليات الاحتفالية في أعماله، وبهذا الطرح تناول بالدراسة الكثير من مسرحياته.

[1]– مُحَمَّد أديب السلاوي: المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص 141.

ما يلاحظ على هذه الإضاءة أنه رجع وسبح في موضوع التراث مرة أخرى، هذا الموضوع الذي ما ينفك الحديث عنه، وقد امتدت أفكار هذا المصنف النقدي على 223 صفحة، مع العلم أن الكتاب احتوى على ملحق للصور لبعض أعلام المسرح المغربي ولنخب من المسرحيات المغربية.

– رؤية نقدية:

تشكلت المرجعيات الفكرية والنقدية للناقد (مُحَمَّد أديب السلاوي) على ركام من الدراسات العربية المتنوعة، والمطلع على كتابه سابق الذكر يدرك أنه صاحب رؤية نقدية متبصرة، عالج قضايا ترتبط بالمسرح المغربي ومساره، أي من بداية فعل التأسيس إلى بوادر نحت الذات وتشكيل هوية مسرحية عربية مغربية، والمطلع عليه يدرك أن أهم قضية نقدية أرسى عليها أفكاره وبنى عليها المفاصل المنهجية لمنجزه، كانت قضية التراث والعودة إليه، في إطار علاقة المسرح المغربي به، فمن هذه النقطة انطلق وإليها عاد.

المسرح المغربي ⟵⟶ **التراث**

إذ استهواه البحث في التراث ما أهله ليكون ممن انتصروا إليه وذادوا عنه، ومن هذه القاعدة الفكرية دخل للمسرح المغربي فجاء خطابه النقدي ضمن كتابه هذا طافحاً بالميولات إليه، ومن السياق العام يتضح أن طبيعة أفكاره انبنت على خلفيات نقدية لنقاد عرب كثر، كما تتضح في رؤاه وداخل وعيه النقدي توجهات مسرحية غربية كثيرة بدءا بـ(أرسطو) وسلطة النص وصولاً إلى تفرعات مسرحية متعددة غربية أخرى خرجت عن جبته وعن أطره، وقد لاح ذلك في معالجته لنماذج مسرحية مغربية.

وقد اتكأ الناقد لبسط نمط تفكيره على المنهج التاريخي الذي آل إليه صراحة و ضمناً، وهذا واضح من خلال التواريخ والأحداث والمحطات التي توقف عندها والتي أرخ فيها لمسارات المسرح المغربي، وكثيراً ما عرج على العوامل المؤثرة في مشواره، والظروف التي مر بها، والتسلسل الزمني الذي شهده، والتفاتته النقدية التاريخية كانت على الأرجح تهدف وترمي إلى ربط الماضي بالحاضر، خاصة وأن حضور هذا المنهج في منجزه غطى نسبة كبيرة، إضافة إلى أنه أشرك في تناولاته للنماذج المسرحية السابقة التي انتقاها تمثيلاً، آليات قرائية نقدية مغايرة، مركزاً على جوانب متعددة في كل نموذج، فكان

ملماً بالكثير من المسرحيات وبتفاصيها ودقائقها وما كتب عنها، وبرصيد وافر من المناهج النقدية، الأمر الذي خوله ليلجها ولوج الناقد العارف، مع ذلك وتساوقا مع ما سرنا عليه نشير أيضا إلى بعض الملاحظات النقدية:

– في البداية تستدرجنا لغة الناقد التي كانت لغة نقدية رصينة تدل دلالة واضحة على حصافته، وتمكنه، ولعل هذا ما يجعلنا ننافي بعضاً مما أدلى به؛ ففي تحديده للخطوط العريضة لكتابه لم يتوان في التصريح بأن كتابه سيبنى على القراءات الانطباعية والوقفات السريعة يقول: «بين دفتي هذا الكتاب، قراءات انطباعية عن إرهاصات التأسيس المسرحي، وتوقفات سريعة عند أهم "المحطات" و"الأشكال" التي يعول عليها لأن تكون قاعدة انطلاق نحو"المستقبل"»[1]، فهنا كان لابد علينا أن نشد النظر إلى المعطيات المتضمنة في قراءاته لبعض المسرحيات والتي لم يقتصر فيها على الإشارة إلى المسرحية، وموضوعها وأفكارها، بل تجاوز ذلك إلى الدراسة النقدية الرصينة المبنية على توجه نقدي مضبوط من ناحية المصطلحات التي وظفها، ومن ناحية التحليل والأدوات والتقنيات أيضاً، والأمثلة للتدليل على ذلك كثيرة– وطبعاً هذا لا يشمل الإطلاق ففي مواضع أخرى كان عابر الوقفة، سريع الإشارة.

–استند الناقد إلى مجموعة من الدراسات العربية، وهي ليست كثيرة نوعا ماً، في مواضع أخرى ذكر مقولة لأحد الدارسين والباحثين الغربيين، دون أن يذكر اسم كتابه الذي أخذ عنه ودون ذكره أيضاً في الهوامش سواء الفصلية أو الإجمالية يقول: « يقول يعقوب لا نداو في كتابه أن فن المحاكاة – أي التقليد – قد شمل القصاصين الشعبيين واكتسب بهم أهمية خاصة بسبب قدرتهم الكبيرة على الملاحظة وموهبتهم الفذة في التقليد وما زالت بعض مقاهي المدن العربية تستضيف الحكواتي وخاصة في شهر الصوم »[2]، ولـ(يعقوب لانداو) مجموعة من الدراسات والأبحاث.

– "المسرح المغربي جدلية التأسيس" كتاب وضعنا في قلب معطيات كثيرة استفاض فيها الناقد فكان بمثابة اللوحة الفنية التي تعطيك رموزاً واختصارات وإشارات لحقائق المسرح المغربي فتدفعك عنوة لتقصيها، إلا أنه استرعانا بتلك الفواصل التي ختم بها بعض الإضاءات، إذ رسم الناقد معالمها بمقولة

[1]– مُحَّد أديب السلاوي: المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص 12.
[2]– (م، ن)، ص 21.

الانطباع الأولي(*)،...، الانطباع الثاني،...، الانطباع الأخير، حتى غذت لازمة ما جعلنا نستغرب الاصطلاح، ونتساءل عن عدد الانطباعات التي يقدمها الناقد عن كل عنصر تناوله ؟

الناظر إلى تلك الانطباعات يجد بأنه أبدي فيها الكثير من النتائج التي دلت على سعة إطلاعه وإلمامه بتوجهات مختلفة المشارب، فكثيراً ما كان يفتح باب القول في بعضها للحديث عن مواضيع أخرى تخص المسرح أيضاً، لذا حبذا لو اصطلح عليها بمصطلحات أخرى من قبيل: "خلاصة "، "استنتاجات"، "نتائج"، لكانت أكثر انسجاماً من سابقتها.

– لا نريد الحياد عن موضوع الكتاب عامة وعناوينه، لنفتح باباً لمناقشة مسألة المضمون، المرتبط في بعض أجزائه بإعادة الطروحات السابقة، خاصة ما اتصل بالنشأة والظروف، والفرجة، أو الأشكال الما قبل المسرحية، لنفتح قوساً للتساؤل عن سبب هذا التوجه ؟ وبعبارة أخرى لماذا تصر بعض الدراسات النقدية المسرحية المغربية خاصة والعربية عامة – على اختلاف أنواعها – وفي وقت متقدم من عمر النقد المسرحي على الخوض في مواضيع مكرسة؟

يعد كتاب الناقد المسرحي الصحفي (مُحَمَّد أديب السلاوي) " المسرح المغربي جدلية التأسيس " سجلاً توثيقياً مهماً لنشأة المسرح المغربي، فهو رحلة تاريخية أبرز فيها أهم معالمه، وأعلامه، في صورة جمعت بين ما هو نظري وما هو تطبيقي (الممارسة)، إذ لم يكتف الناقد بالتمثيل ببضع أسماء كما يجنح غيره من الدارسين والباحثين، بل تصدى بالدراسة النقدية للعديد من المسرحيات، ولعل هذا ما أحدث مفارقة في التناول، فضلاً عن ذلك نقر بأن الناقد يحمل وعياً نقدياً متبصراً بشؤون وقضايا وموضوعات وتوجهات ومسارات المسرح المغربي، وما الملاحظات السالفة التي أوردناها، إلا إشارات تفرضها الطبيعة المنهجية للبحث، وهي لا تقلل أبداً وبأي طريقة من الطرق من حمولات ووزن هذا المنجز النقدي الرصين.

(*): وجدنا هذا الاصطلاح أيضا في مقال آخر منشور له في أحد المجلات، ينظر: مُحَمَّد أديب السلاوي:«الفرجة.. مسرح المغاربة القدماء»، مجلة الفيصل، العدد 155 جمادى الأولى 1410هـ، السنة الثالثة عشرة، كانون الأول ديسمبر 1989 م، دار الفيصل الثقافية، السعودية، من ص 100 إلى ص 105.

3-1-2- قراءة في منتخبات نقدية مسرحية صحفية مغربية:

♦ المسرح المغربي ومسار التحولات في سؤال الكتابة الدرامية مقاربة نقدية لتمظهرات التحول في عروض المهرجان الوطني الثاني للمسرح الاحترافي :

«(...) **مرجعيات العرض المسرحي وأسئلة المرجع:** سيمكن فعل قراءة العروض المسرحية في المهرجان الوطني الثاني للمسرح من مسايرة التحول أو التحولات التي عرفها المسرح المغربي، كما تساعد هذه القراءة في تحديد المشهد المسرحي بكل مكوناته وبخطابه وبتجاربه في التجريب المسرحي وما قدمه هذا المهرجان للمسرح الاحترافي من تراكمات محملة بديناميتها التي تشغل أدوات المسرح والدراما لتحقيق ما تصبو إليه من طموحات المسرحيين لإنتاج المغاير والمختلف والجديد، وبالرجوع إلى العروض المسرحية في هذا المهرجان يمكننا تقديم تحليل ينطلق من تلقي هذه العروض أولاً لتحديد المرجعيات التي صارت تتحكم في تحولات المسرح المغربي، ثم المستويات الفنية وما قدمته في تيماتها من دلالات، من هنا كانت مرجعيات العروض وسؤال المرجع تؤكد أن جل العروض المسرحية عادت إلى نصوص عالمية أو عربية لإنتاج فرجة مسرحية مغربية، وهي عودة يحكمها نوع من الاضطراب والخلل في التعامل مع هذه النصوص، وذلك أثناء نقلها من سياقها العالمي أو العربي والعمل على وضعها في ثقافة مغايرة تتوخى خلق تواصل بينها وبين متلق آخر هو المتلقي المغربي العربي، هذه النصوص العالمية التي امتلكت بعدها العالمي بطروحاتها، ومن قوتها في إبلاغ خطابها بحمولة مثقفة تشد المتلقي إليها بدراميتها في الحوار وفي أنواع الصراعات الخفية أو المعلنة التي تكشف الإيحاءات والرمز والعمق الذي يبحر في أعماق الوجود لتخليد رؤية المبدع المسرحي للعالم ولوجود الإنسان في هذا العالم، لقد توزعت أشكال العودة إلى نصوص عالمية أو عربية بين تقنيات وأدوات متباينة لإنجاز إنتاجية مسرحية تقيم نصاً على نص، أو خطاباً على خطاب، أو رؤية متقاطعة مع رؤى أخرى كلها تؤكد هذا التوزع بين المصطلحات المعلن عنها أثناء التعامل مع هذه النصوص والتي تبقى مصطلحات غامضة وملتبسة لا تحمل معنى واضحاً يوضح حدود وأشكال اشتغالها إلا بالمقارنة بين الأصل وما جاء بعد الأصل (...) إشكال العودة إلى نصوص غربية أو عربية يعني تبني اختيار الإعداد أو الاقتباس أو الاستنبات للانفتاح على تجارب عربية أو عالمية لتعميق أواصر التواصل بين النحن والتجارب المسرحية الأخرى (...) السؤال الأكثر حضوراً في هذا التمازج هو هل تمكنت كل هذه العمليات الاقتباسية والإعدادية والاستنباتية من ترسيخ قواعد واضحة المعالم في عروض المهرجان يمكن الرجوع إليها

لاستكناه كيفية التعامل مع هذه المرجعيات، وكيف خرجت النصوص المتولدة عن نصوص سابقة (...) في نص (الخادمات) لجون جونيه التي قدمتها فرقة (مسرح الانس) نجد عملية الاقتباس مرت من مرحلة الاقتباس عن اقتباس لمغربة هذا النص وإدخاله في طقوسية اللهجة المغربية وبعض قضايا المغرب السياسية والاجتماعية بشعارات كانت ترمي بالحوار إلى أقصى درجات التمرد على النص الأصلي، لكن الإضافات كانت أقوى من بلاغة اللغة ومجازيتها في كتابات جون جونيه، فإدريس التادلي حين اشتغل على النص الذي كتبه سمير العيادي عن جون جونيه كان يحاول أن يحول ما حوله سمير العيادي، وان يضيف ما لم يضفه إلى أجواء النص الأصلي مما أحدث مفارقات واختلافات في النصوص الثلاثة (...)، أما مسرحية (كيد الرجال) فهو عرض استطاع أن يتخلص من متاهات التجريب الغامض وتمكن من الاقتراب بعملية الاقتباس من اللغة الدرامية التي تختفي وراءها عبقرية لويجو بيراندللو ومهارات الكوميديا ديلارتي وبراعة التفنن في الكتابة الكوميدية (...)، **نصوص عربية في تجارب مسرحية عربية:** (...) في هذا السياق عرف المهرجان الوطني للمسرح تقديم عروض تعاملت مع المسرحي الخليجي غانم السيطي من قطر ومُحَمَّد بن قطاف من الجزائر(...) وقد اختارت فرقة مسرح (الأراجوز)، وفرقة (محترف سوفوكل) التعامل مع نصوص عربية لتقريب خطابها من هذه اللحظات التي تتوهج بالبوح عن الواقع والإعلان عن المهمش والملغي في خطاب المسرح المغربي (...)، **نصوص مغربية تحقق أصالتها في موضوعها:** أكد الكاتبان أحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد وجوداً متميزاً بنصوص مسرحية رسمت للخارطة المسرحية المغربية والعربية قسماتها وملامحها وصوتها المعبر عن الوقفات التأملية التي ينبع منها خطاب هذين الكاتبين، وفي هذا المهرجان قدم أحمد الطيب العلج مسرحية (زنقة جحا رقم 13)التي تقدم نموذجاً حياً للكتابة الكوميدية العلجية القائمة على الحكايات الشعبية التي تقدم السخرية والمفارقات بين المواقف والأمثال التي يعمل بها العلج على تحريك إمكانات الفرجة الشعبية...»[1].

قدم الناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان) في هذه القراءة المطولة التي اقتصرنا على جزئيات منها فقط، قراءة لعروض المهرجان الوطني الثاني للمسرح الاحترافي، وقد سلط قراءته على زوايا ترتبط بالمرجعيات ومنها ولج قضايا مسرحية ترتبط بالاقتباس والاستنبات، وقضية إثبات الهوية

[1]- عبد الرحمان بن زيدان: المسرح المغربي ومسار التحولات في سؤال الكتابة الدرامية مقاربة نقدية لتمظهرات التحول في عروض المهرجان الوطني الثاني للمسرح الاحترافي، جريدة العلم الثقافي، بتاريخ: 23 شتنبر 2000، ص- ص 06- 10.

المسرحية والتي تناولها عربياً ومغربياً عن طريق التوظيفات المسرحية التي اشتغلت عليها تلك الفرق ضمن المسرحيات المقدمة، وهي كلها إشارات نقدية مهمة أثبتت آنذاك مدى الوعي المسرحي، ومقدار التحولات المسرحية في تلك التجارب، وبدوره تناول وجهة كان الاهتمام فيها منصباً على العروض، ولو عدنا إلى تحليله لوجدنا مثقلاً بحمولات مفاهيمية، ومرتكزات نقدية مستمدة من نظريات درامية مختلفة.

♦ **خصوصية المسرح الذهني عند توفيق الحكيم:**

«المسرح الذهني في أبسط معانيه هو المسرح الذي يقوم فيه الصراع على الأفكار المجردة بدلاً من الشخصيات وعلى القضايا المطلقة بدلاً من القضايا اليومية والواقعية والمباشرة، لذلك فالشخصيات في المسرح الذهني تصير رموزاً واقعة –فقط– لتلك الأفكار والقضايا المجردة المصيرية بدلاً من أن تكون شخصيات ذات طابع إنساني واقعي، وهذا ما يجعل من المسرح الذهني مسرحاً رمزياً بالأساس، لأنه يعتمد على الصور الموحية الشبيهة بالصور الشعرية في القصيدة، ومن ثم تصبح اللغة المسرحية مجرد وسيلة لتقريب القارئ من البعد الدلالي للأفكار والشخصيات وبذلك تفقد واقعيتها المباشرة وأحاديتها المعجمية وهذا أيضاً قريب مما يسمى باللغة المتفجرة أو الانزياح اللغوي في القصيدة الشعرية المعاصرة (...) ، إن المسرحية الذهنية مسرحية الصور والأفكار بمعنى أنها ذات طابع رمزي بالأساس، من هنا وجدنا أصحاب هذا الاتجاه لا يعبأون بالشكل التقليدي المبني على التسلسل التصاعدي للأحداث وتراتب العقد بشكل منظم، لأن إيصال المعنى لديهم لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقي أو مطابقة الواقع أو مشابهته، أو الاقتناع الفكري بل عن طريق الهزة الدرامية أو الانفجارات الشاعرية، وهذه السمة أهم ما يطبع **مسرحية شهرزاد** لتوفيق الحكيم كما سنرى، فهو لم يبن عمله بشكل كلاسيكي يحترم التسلسل المنطقي للأحداث أو البناء الطبيعي للشخصيات وإنما بنى كل ذلك على الصور الرمزية وعلى شاعرية اللغة، مما يجعل المسرحية كلها إيقاعات وصوراً إيحائية قابلة لتقديم تأويلات عدة استجابة للانفتاح الدلالي الذي يزخر به النص من جهة، ومن جهة أخرى لأن المؤلف فتح الباب أمام كل طاقات المتلقي الإدراكية والحسية والوجدانية والحدسية، والذهنية والانفعالية، كي يكتشف الأبعاد الدلالية للمسرحية، ومن ثم نستنتج أن أهم ما يقدمه المسرح الذهني للقارئ هو هذا الانطلاق وهذه الحرية في التأويل، لأنه مسرح رمزي يعتمد

الصور والأقنعة ويعالج القضايا الإنسانية الكبرى من خلالها، عبر تجاوز الواقع المحسوس إلى العالم الداخلي للإنسان وإلى المناطق الباطنية فيه كما ذكرنا أنفاً...»[1].

تقريباً لم يترك الناقد المسرحي المغربي (مصطفى رمضاني) موضوع من موضوعات النقد المسرحي العربي والمغربي، إلا وخاض فيها، وهنا في هذا المقتطف الذي ارتضيناه كنموذج تمثيلي لما يكتب في الصحافة المغربية إلى جانب نماذج أخرى، يتضح أنه خرج عن الإطار المحلي إلى ما هو عربي، فخصوصية المسرح الذهني للمبدع (توفيق الحكيم) كانت إحدى اهتماماته، إذ انحاز إلى وجهة منها عالج النص لا العرض، فكانت قراءته قراءة نقدية مؤسسة مبنية على تصورات عميقة عمق المسرح الذهني، غير أن اهتمامه كان برؤية إجمالية لا تتوخى التفصيل، عدا عن ذلك لا نجد من لفظ الإطلاق – المسرح الذهني عند توفيق الحكيم- غير مسرحية "شهرزاد".

♦ «كدت أراه» في محفل المسرح :

« بمسرحيته الراهنة "كدت أراه" يضيف عبد الحق الزروالي إلى رصيده الدرامي تجربة جريئة على مستوى كتابة النص، وعلى مستوى إنجازه المسرحي.. ففي هذه المسرحية التي أخرجها مُحَمَّد الغرملي، ارتاد الزروالي أفياء النص الصوفي، المترعة بالرموز والإشارات، والعناصر الدرامية المسكونة بوهج الأشواق.. ليؤشر عبر مجازية الإشارة الصوفية النافذة، على عنف الصراع الدرامي، بين الرغبة الإنسانية في فئ الواحة والتياعها، إذ لا تطول سوى الفقدان..، مسرحية " كدت أراه " تضعنا في مواجهة قضية الصراع الأبدي الدرامي، بين الإرادة والضرورة، والقدرة والعجز والحقيقة والوهم، والحرية والقيد والامتلاك والفقدان.. وفي مهب هذا الصراع العاتي، تتمزق الذات المشوقة إلى مثالها، بين عنف الرغبة وارتكاس العجز الذي لا يرتكن إلى عجزه إلا إذا لفت الذات عتمة المقبرة.. نافذ الزروالي في هذه التجربة وبشكل أساسي، كتابي المواقف والمخاطبات لمحمد بن عبد الجبار النفري، أي نافذ متناً صوفياً بالغ الرهافة والعمق والمراوغة، مليئاً ببؤر التوتر والإشارات المترعة بالحدوس والمعاني الحافة المشعة كالسراب. .متناً تجريدياً يفضي فيه المجاز إلى المجاز، فلا يقرأ إلا بالمجاز (...)، في مسرحية "كدت أراه" نلتقي بالشخصية المحورية عبد الله، في سمت درويش "بوهالي" باحث عن معناه من خلال بحثه عن معنى أكبر (...) نلتقي عبد الله الراحل رحلة رمزية للبحث عن معناه المفتوح على تأويلات

[1]– مصطفى رمضاني: خصوصية المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، جريدة العلم الثقافي، بتاريخ السبت 15 دجنبر 2001.

متعددة.. نلتقيه جوار البحر وقد غادره مركب السفر وتركه دون أن يسأل أحد عنه، فكأنه في حكم المعدوم.. فجلس بين صوت الموج وصوت الريح والموسيقى الأسايانة، وصدى ذكريات الزمن الضائع، وحيداً يراوح بين سؤال يصير جواباً وجواباً يصير سؤالاً..، وخلال هذه المراوحة يبوح بما ينوء به مفجراً كوامنه الملتاعة بالفقدان.. وبدل السفر على المركب المغادر، يسافر في زمن ذاته وهو مستقر في مكانه (...)، لقد غامر الزروالي بمحاورة متن صوفي كثيف بمجازاته الشذرية الضاربة في العمق، وحدوسه الوارفة، ولغته المراوغة بلعبها البلاغي الآسر والتباساتها المدهشة، حيث "العلم من وراء الحرف.. والحرف حجاب والحجاب حرف بعبارة النفري من متنه المرجع. اجتذبت الزروالي هذه اللغة الإشارية المشحونة برؤاها النافذة.. فاستدعى منها، وحاورها بلغته المسجوعة، فصيحة ودارجة، وبذاكرته المسكونة بتصاديات الأحلام والكوابح، المطامح والارتكاسات في تحولات الزمن الذي يأكل العمر والأحلام...»[1].

الواضح أن هذه الرؤية النقدية تفوح بديعاً، فبرأينا مال صاحبها عن أمور نقدية كثيرة مهمة وراح يكدس عبارات فوق أخرى ويشحنها شحناً مفرطاً، إذ استعرض كماً هائلاً من المفردات المسجوعة، والمردوفة، والمتضادة... إلخ، وحتى وإن كانت هناك إشارات نقدية ضمنها فأسلوبه قد غطى على مرماه.

♦ مسرح داخل المسرح قراءة في مسرحية " مُحَمَّد خنزير " للدكتور مُحَمَّد أبو العلا:

«"محمية خنزير" نص مركب. سهل وممتنع. يستعصي على القارئ تقصي تفاصيله من خلال قراءة واحدة. دون الارتكاز على قاعدة مفاهيمية ومعرفية رصينة. عتبة النص موحية وحاملة لكثير من الأسئلة المقلقة. لقد أثارني هذا العنوان. بل استفزني وفرض علي التريث والتمهل في مقاربة حمولات ومضامين النص. مع الاحتراز وعدم الخوض أو التوغل كثيراً في تقنيات الكتابة المسرحية. لغاتها ومفاهيمها علماً أن صاحب النص موضوع التحليل هو كتاب " اللغات الدرامية. وظائفها وآليات اشتغالها في النص المسرحي العربي "... .

[1]- مُحَمَّد زهير: «كدت أراه في محفل المسرح»، جريدة العلم الثقافي، بتاريخ السبت 3 أبريل 2004.

(...) لقد كان المؤلف على وعي واضح من خلال تلميحاته في الإرشادات الركحية من داخل المتخيل الذي نشر به لغته الإبداعية بإشارته إلى تقنية المسرح داخل المسرح وتماهي خطاب الإبداع بخطاب الميتانص الذي يوجه النص من الداخل كما حدد القالب المعتمد في تنفيذ مجريات الأحداث والربط بين مختلف المشاهد متمرداً على قوانين العلبة الإيطالية لتصبح الخشبة والقاعة فضاءً واحداً وامتداداً غير محدود وهو قالب عمل به في المسرح العالمي والمغربي على السواء كما هو الحال في مسرحية المرحوم مُحَمَّد الكغاط المرتجلة الجديدة ولتكسير نمطية الحوار الثنائي وخلق الفرجة المنتظرة أدخل الكتاب عنصراً آخر تجلى في المجموعة أو الجوقة لإضفاء نكهة خاصة على النص والتمهيد لفرجة مرتقبة، وهو أمر مقصود... »[1].

وهكذا مضى التحليل على طوله وإن لم نشأ بتر الأفكار بتقديم جزء منه فقط، خاصة وأن كل فكرة ترتبط بما يدعمها من تمثيل، ... هي قراءة حصيفة قامت على استحضارات نقدية عديدة بعدما استطاع المحلل اختراق عوالم المسرحية والتوغل فيها مستنداً في قراءته هذه إلى زاد معرفي عكس مدى وعيه وإطلاعه على الثقافة المسرحية.

♦ **مسرحية « لالياتي بوان. كوم »في جولة دعما للحوار والتلاقح بين الثقافات :**

« قدمت الفرقة المسرحية المغربية "فنون" في إطار جولتها الفنية بإسبانيا مسرحية "لالياتي بوان.كوم" وذلك بعدد من المدن بمنطقة الأندلس (جنوب إسبانيا). وتم في إطار هذه الجولة الفنية المنظمة بشراكة ودعم من الوزارة المكلفة بالجالية المغربية المقيمة بالخارج وقنصليات وسفارة المملكة بإسبانيا، عَرض هذه المسرحية الكوميدية خلال الأسبوع الجاري بكل من الجزيرة الخضراء والميرية وغرناطة.

ومسرحية "لالياتي بون.كوم" هي من تأليف هاجر الجندي وإخراج أنور الجندي وتشخيص نخبة من الممثلين المغاربة منهم فاطمة بنمزيان وعبد القادر مطاع وحسن مكيات وفضيلة بنموسى ونجاة الخطيب وسعاد الرتيبي وفاطمة الزهراء بوراس وهنية الغاشي وحبيبة المذكوري (ضيفة شرف)، وقد استلهمت فرقة "فنون" جولتها الفنية بإسبانيا بتقديم مسرحية "لالياتي بوان.كوم" مساء أول أمس

[1]– حميد ركاطة: مسرح داخل المسرح قراءة في مسرحية " محمية خنزير " للدكتور مُحَمَّد أبو العلا، جريدة العلم الثقافي، الخميس 17 يناير 2008.

بالمدرسة العليا بوليتيكنيك بمدينة الجزيرة الخضراء بحضور جمهور غفير تفاعل مع هذه المسرحية التي قدمت في قالب فني كوميدي، وبهذه المناسبة أكد القنصل العام للمملكة بالجزيرة الخضراء سلام برادة بأن هذه المسرحية تأتي في إطار تفعيل البرنامج الثقافي والنهوض بالعمل الثقافي المسرحي الهادف إلى تقوية الروابط الثقافية بين المغاربة المقيمين بالخارج وبلدهم الأصلي (...)، يذكر أن الفرقة المسرحية "فنون" تقوم بجولة أوروبية بعملها "لالياتي بوان. كوم" وذلك إلى غاية خامس يونيو المقبل ستشمل عدة مدن بكل من اسبانيا وفرنسا وبلجيكا وهولندا (...) وسيعرف برنامج الجولة تقديم 23 عرضاً منها تسعة عروض بـ...»[1].

وبمقدار ما يعكس هذا النموذج فكرة التوجه إلى الشأن المسرحي المغربي في المهجر، يعكس أيضاً مستوى القراءة التأثرية التي لفت جل طرحه، فبمثابة التقرير كان هذا المقال، دون أن ننسى طابع الإشهار الذي تضمنه، فقد قدم دعوة لحضوره على نهج أسلافه، أي تطبع بطابع البدايات التي أشرنا إليها في غير موضع، بالتالي لم يتغلغل في المسرحية من ناحية الدراسة النقدية الفعلية بل حقق الاكتفاء بما هو شكلي ظاهري فقط، وهو أسلوب النقد المسرحي غير المتخصص، والذي يُدوِّن إشارات سريعة عن العرض.

♦ **مسرحية «صياد النعام » لمسرح أونامير مزج بين الاحتفالية والمسرح الثالث :**

« تجاوب جمهور مدينة الرشيدية بشكل كبير مع العرض المسرحي " صياد النعام" الذي قدمته فرقة مسرح أونامير من أكادير بقاعة فلسطين بالرشيدية، ضمن فعاليات الدورة الخامسة لمهرجان الرشيدية الذي نظم هذه السنة تحت شعار "تافيلالت أيقونة ثقافة الصحراء" وقد تمكن هذا العرض الذي جمع لأول مرة ما بين احتفالية عبد الكريم برشيد صاحب النص وتقنية إخراج المسرح الثالث للمخرج عبد القادر عبابو، من خلق فرجة مسرحية في بعدها الفني والفلسفي وفق ما يروم له أب الفنون من إيصال الفكرة في جانبها التربوي وتهذيب الذوق بما أن الفرجة المسرحية هي أرقى أشكال الفرجة الأخرى، في ذات الوقت تمكنت جمعية الرشيدية من خلال برمجتها لهذا العرض من الوفاء لموضوعة المهرجان، كمهرجان ثقافي جمع بين الفن والأدب والفكر والثقافة، مسرحية "صياد النعام" تدور حول شخصية محورية وهي شخصية "محجوبة" التي قامت بتشخيصها الفنانة الصاعدة سلوى

[1]– مسرحية «لالياتي بوان.كوم» في جولة دعما للحوار والتلاقح بين الثقافات، جريدة بيان اليوم، العدد 6031، بتاريخ 2010/05/10

أعبابو في تجسيد مكثف لواقع المرأة المغربية في مختلف أبعادها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية وما تعانيه من حيف على هذه المستويات، وذلك في قالب فني وفكاهي حافل بالدلالة الرمزية مستندة على قاموس لغوي يمزج بين اللغة الدارجة والفصحى، واعتماد حقول دلالية متعددة كالحقل الديني والحقل السياسي والثقافي والاجتماعي، وهو ما جعل التجاوب مع العرض يتم بطريقة سلسة وكان حواراً مسبقاً كان بين المخرج والجمهور الذي رأى في "صياد النعام"صرخة استنكارية لمعاناة المرأة مع الرجل، بشتى تمظهراتها فوق الخشبة بل وحتى معاناتها مع النفس الخبيثة (...)، وتعد هذه المسرحية، أول عمل لمسرح "أونامير" يتعامل فيه المخرج عبد القادر أعبابو المنتمي لتيار المسرح الثالث مع مؤلف ينتمي لتيار الاحتفالية، عبد الكريم برشيد، حيث تسجل فرقة مسرح أونامير نوعاً من الانفتاح على صنف درامي خاص، ينهل من المسرح الاحتفالي. ويتعلق الأمر بتطبيق معايير ومبادئ الإخراج السينوغرافي للمسرح الثالث الذي يعتمد بشكل كبير على لغة الجسد وعلى بساطة الديكور على المسرح الاحتفالي، وهو أسلوب اعتمده عبد القادر عبابو للتأكيد على رغبته في التجديد والتغيير على مستوى العناصر الضرورية لأية تجربة إخراج تهدف الاستمرارية، وفي مسرحية "صياد النعام" استخدم عبابو الذي راكم ثلاثين سنة من التجربة في مجال الإخراج، الأدوات المنهجية والجمالية والتقنية الأنسب ليتعمق في النص ويسلط الضوء على خصوصياته الدرامية، والهدف من ذلك حسب المخرج يكمن في الاعتماد على قوة الخيال والابتكار لصنع مشهد مسرحية جدلية تستجيب لنداء الإستراتيجية التواصلية والفلسفية الجدلية للمسرح....»[1].

في هذا التحليل كانت القراءة الانطباعية مطعمة بالثقافة المسرحية، إذ انطلق صاحبها من منطلقات اتضح من خلالها أنه مؤثث بمسالك مسرحية مغربية أشار إليها بين الفينة والأخرى، فهنا جمعت المسرحية بين تيارين: تيار الاحتفالية الذي يمثله مؤلفها (عبد الكريم برشيد)، والمسرح الثالث الذي كان ينتمي إليه مخرجها (عبد القادر عبابو)...إلخ، وهو ما تم عرضه ضمن هذه القراءة، وكملاحظة مهمة تُستشف منها أيضاً؛ المحلل ركز على عنصر أكثر من غيره، هذا العنصر طفا بصورة بينّة ألا وهو الجمهور، مستقبل هذا العمل الفني، وهو طرف لا تستغني عنه كل المقالات الصحفية، وتقريباً دون استثناء.

[1]– مسرحية «صياد النعام » لمسرح أونامير مزج بين الاحتفالية والمسرح الثالث، بيان اليوم، العدد 6087، بتاريخ 2010/07/14.

♦ **المسرح الحر يعرض «محاكمة مسافر» عبر المدن:**

«قدمت فرقة محترف المسرح الحر، في إطار جولتها المسرحية بعدد من المدن المغربية، عملها المسرحي الجديد "محاكمة مسافر" المدعم من قبل وزارة الثقافة بمدينة فاس، وتتناول المسرحية موضوع استغلال المرأة بشكل عام، من خلال مجموعة من الرسائل التي ركزت على إثارة انتباه المشاهدين إليها خاصة في تناول العلاقات السرية وعلاقات الرجل بالمرأة ومسألة العنف، وفي تصريح صحافي قال مخرج المسرحية عبد الحق بلمجاهد " إن قضية المرأة هي قضية عالمية ليست مرتبطة بمكان أو زمان ما، وأنا أفضل الاشتغال في أعمالي المسرحية على مواضيع إنسانية محضة " كما أضاف المخرج المسرحي :" لقد قمنا بعد اقتباس النص المسرحي بمعالجته اعتباراً للوسط الاجتماعي المغربي" واعتمدت مسرحية " محاكمة مسافر " في عرضها على تقنيات الإضاءة واستغلال مكان العرض في محاولة لصنع جسر تواصلي مع الجمهور، خاصة في إشراكه بمجموعة من المشاهد واعتباره جزءاً من العرض المسرحي، وستواصل فرقة محترف المسرح الحر جولتها الفنية لمسرحية " محاكمة مسافر " بمجموعة من المدن المغربية، كما ستقوم في وقت لاحق بجولة خارج أرض الوطن بشراكة مع وزارة الجالية، قام باقتباس وإعداد المسرحية عبد المولى محترم عن النص الأصلي " الرحلة الجانبية " للكاتب الألماني مارتن فاسلر، وأخرجها ولعب دور البطولة فيها عبد الحق بلمجاهد وشارك في التشخيص: هند ضافر، بادي الرياحي، عزيز عبدوني. »[1].

وما قيل عن بعض النماذج النقدية المسرحية الصحفية المغربية السابقة يلامس كثيراً هذا المقال الذي لم يخرج عن الإشارات السريعة.

♦ **" مسرح تافوكت " يحط الرحال بالعاصمة السنغالية:**

« بدعم من الوزارة المنتدبة لدى وزير الشؤون الخارجية والتعاون الإفريقي والمغربة المقيمين بالخارج، المكلفة بالمغاربة المقيمين بالخارج في إطار برنامج الجولات المسرحية الموجهة إلى مغاربة العالم، تقوم فرقة مسرح تافوكت بتقديم "أفرزيز" بمعنى "حنظلة" (...) وتحكي مسرحية أفرزيز عن حنظلة الذي يقبض عليه ذات ليلة دون أن يعرف تهمته، ويزج به في السجن، ليظل فيه ستة أشهر دون

[1]- و.م.ع : المسرح الحر يعرض " محاكمة مسافر " عبر المدن، 20 أكتوبر 2019، متاح على جريدة هسبريس المغربية الالكترونية، على الرابط:.https://m.hespress، تاريخ الزيارة: 2020/01/20.

جريرة؛ ويخبرنا ثنائي الرواة بأنه رجل مسالم يعمل " عداد فراطة في بنك الازدهار"ويعيش تناقضاً حاداً بين عدم امتلاكه للنقود وعمله اليومي في عدها، ويعلن أنه يعيش دوماً " بجوار الحائط "مستكيناً وهارباً من أي مواجهة، ويوفر القرش الأبيض كي ينفعه فيما بعد، يشار إلى أن المسرحية من إعداد فضاء تافوكت للإبداع وهي من إعداد وإخراج بوسرحان الزيتوني...»[1].

وهو مقتطف يدور في رحى التغطية الإعلامية للمسرحية لا أكثر ولا أقل... كغيره من النماذج المسرحية الصحفية السريعة... وليدة اللحظة وابنة التأثر العابر.

3-2- النقد المسرحي الأكاديمي المغربي:

3-2-1- قراءة في كتاب " الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة " للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان)، إعداد الباحثة (وسيلة صابحي):

لقد استطاعت التجربة النقدية المسرحية المغربية الأكاديمية، أن تفرض سلطانها على نطاق واسع، وأن تتربع على حيز مكاني معتبر في الوسط الثقافي عامة، بعدما قطعت أشواطاً كبيرة لإثبات كينونتها ومساعيها؛ وإذا ما جئنا إلى التمثيل على من شقت أسماؤهم ومجهوداتهم درباً لهذا النقد، وساهمت بمساعي حثيثة للتأسيس لخطابات نقدية يطبعها الوعي المنهجي والتوجه النقدي القويم نجد الناقد (حسن المنيعي)، و(مصطفى رمضاني)، و(مُحَمَّد الكغاط)، و(عبد الرحمان بن إبراهيم)، و(عبد الكريم برشيد)، و(خالد آمين)، و(عبد الواحد ابن ياسر)، و(مُحَمَّد أبو العلا)، و(يونس الوليدي)،...، و(عبد الرحمان بن زيدان).

هذا الأخير الذي كان له تلاحم كبير مع المسار النقدي المسرحي، الأمر الذي أمكنه من إرساء تجربة نقدية أشاد الجميع بتميزها كتابةً ودراسةً ونقداً وتتبعاً وتحليلاً وتبصراً، ويحضرنا هنا قول للناقد (حسن المنيعي) يلم فيه بحيثيات كثيرة عن هذا الناقد، إذ يعده من كبار نقاد المسرح المغربي وأكثرهم تمثيلاً للتخصص، وثيق الصلة بالمسرح العربي-المغربي-، سواء على مستوى الكتابة أو التدريس، أو على مستوى المشاركة في محافله الثقافية، من ندوات، وملتقيات، ومهرجانات،...،

[1]- " مسرح تافوكت " يحط الرحال بالعاصمة السنغالية، 09 مارس 2020، متاح على جريدة هسبريس المغربية الإلكترونية، على الرابط السابق، تاريخ الزيارة : 2020/01/20.

إضافة إلى ذلك فهو من موقعي بيانات الاحتفالية[1]، وهذا أمر مفروغ منه فله باع كبير جداً من الدراسات والأبحاث النقدية التي طرق فيها لسنوات طِوال عديد المواضيع المتعلقة بالمسرح ونقده، فمع كل تلك المحطات وفي خضم تناوله للتجربة المسرحية العربية ومساراتها و تحولاتها، وأفاقها، أثبت الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) مرة بعد مرة أنه مولع بالمسرح لذا كرس حياته لهذا التخصص المعرفي، وبعبارة أدق كرس نقده ليكون ظلاً له، ولعل هذا ما جعله في كل محطاته ومساوقة لرصد حركية الإبداع المسرحي أن يعمل جاهداً على تطوير قدراته ومهاراته وعلى تغيير رؤاه وطرقه النقدية، وعليه لامس الخطاب المسرحي، ومواضيعه وما تمخض عن البحث فيه؛ أي نشأته، وتأسيسه، ورواده، وأعلامه، وتاريخه، ومظاهره الثقافية الشعبية وظواهره، ومرجعياته، وتجلياته، وكذا القراءات النقدية التي لامسته، أين توقف عند ثلة من الخطابات النقدية.

من أهم مصنفاته النقدية نذكر: " من قضايا المسرح المغربي" سنة 1979، و "إشكالية النقد المسرحي العربي" سنة 1995، و"خطاب التجريب في المسرح العربي" سنة1997، و" التجريب في النقد والدراما " سنة 2001، و"المسرح المغربي في مفترق القراءة " سنة 2002، و"معنى الرؤية في المسرح العربي" سنة 2009، و"رهانات المسرح المصري (المعنى والسؤال)" سنة 2018، إضافة إلى الكثير من الكتب الأخرى التي تصب في مجرى المسرح المغربي، والعربي أيضاً، أما ما اتصل بمقالاته النقدية فهي أكبر من أن تحصى وتعد، فمجهوداته وعلى امتداد سيرورة عطاءاته النقدية كان لها مركزية الحضور؛ أي التواجد الفعلي الذي أينما يحل إلا ويترك بصمة خاصة، وهذا الرأي يشرع لنا الدخول إلى منجزه النقدي الموسوم بـ"الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة "، لنقف على أمور نقدية كثيرة.

صدر هذا المنجز عن منشورات الجمعية الإسماعيلية الكبرى، بمكناس سنة 2016، ميزة هذا المصنف النقدي أنه مجموعة مقالات نشرها الناقد عبر مجلات علمية عديدة، ثم جمعتها الباحثة (وسيلة صابحي) في كتاب، حيث تقول الباحثة :« وطوال مسيرتي وبحوثي، واشتغالي على موضوع التجارب المسرحية المغربية كان اسم الطيب الصديقي يلاحقني كفنان أصيل، ومجدد ومخرج مقتدر، وممثل موهوب، وفنان تشكيلي، وصانع الفرجة بامتياز، فإن اختلف حوله المختلفون، واتفق حوله

[1]– ينظر: حسن المنيعي : النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، ص 80.

المثقفون، عرفته أستاذاُ عرف كيف يقلب المفاهيم، والتصورات وأساليب الإخراج المسرحي، غير طريقة تعامله مع الفضاءات المسرحية، وغير أسلوب تعامله مع التراث المكتوب والمحكي، وعرف كيف يحاور الريبرتوار المسرحي العالمي، وهو في كل حياته كان يختار ما يناسب تجربته على مستوى المغامرة الفنية، وعلى مستوى دهشة الفرجة، وعلى مستوى الإبهار الفرجوي بالفرجة، ومما تحصلت عليه من معرفة حول الطيب الصديقي وأنا أبحث في تجارب المخرجين المسرحيين المغاربة وجدت أن مسرحه هو مسرح الإشكالات الفنية واللغوية، والأيديولوجية، والتقليدية، وأن ما كتبه النقاد كفيل بأن يصير تاريخ تجربة رائدة في المسرح المغربي، وأن ما توفر لدي كفيل بأن يتحول إلى مشروع كتاب يوثق لتجربة الصديقي كما يؤرخ لتجربة النقد المسرحي في المغرب»[1].

وقد كانت التفاتة مهمة أن تعكس هذه الصورة وتقدمها في مرآة نقدية أي من خلال كتابات الناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان)، فتنقل صورة عن صورة تقول أيضاً : « ومن هنا فكرت في أن أقوم بتجميع الدراسات التي كتبها الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، وأجمعها في كتاب يقدم صورة من الصور التجربة المسرحية الصديقية، وحقيقتها، ومضامينها، ودلالاتها، كتاب يمكن أن يقدم أيضاً صورة من صور التجربة النقدية المسرحية في المغرب وهي تضع تجربة الصديقي في الميزان النقدي »[2]، والالتفاتة ذاتها تسجل عناية الباحثين والدارسين والنقاد بالناقد المسرحي (عبد الرحمان بن زيدان)، إذ حظيت أعماله النقدية والمسرحية باهتمام الكثير من المتتبعين لتجربته المسرحية عامة.

وتكاد تلتقي رؤية الباحثة مع الناقد، فبالمثل وجد الناقد في تجربة (الطيب الصديقي) هذه تجربة متفردة برأيه الملاذ والمبتغى، خاصة وأنه سعى جاهداً للتأسيس للمختلف في الثقافة العربية، أي الفعل الإخراجي المسرحي، وغيره من الأمور.

بُني الكتاب على مدخل للباحثة، وعلى تمهيد ودراسات نقدية للناقد، الناظر إليها لا يخالها مواضيع مفككة، نظراً لترابط وحدتها العضوية، وقد أبرز الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) وجهة نظر (الطيب الصديقي) ودوره الفاعل يقول: «بثقافته العربية، وباطلاعه على الخزان التراثي السردي كان

[1] –عبد الرحمان بن زيدان: الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة، إعداد: وسيلة صابحي، مكناس برانت شوب للطبع، المغرب، ط01، 2016، صص 03، 04.

[2] – (م، ن)، ص 04.

الصديقي دوماً يجدد اهتمامه بالمسرح الذي يريد تحقيقه، ويسعى إلى انجازه، لكن المعيق الوحيد أمامه هو أن هذا التراث السردي العربي الغني بالنصوص الفرجوية لا يحتاج إلى نص مكتوب لأن النص الفرجوي التراثي موجود في بنياته، وفي حكاياته، وفي شكل وجود شخوصه، ولا يحتاج إلا لمسرحة تجعله نصاً مسرحياً قابلاً للعرض، ذلك أن الذي ينقصه هو المخرج المسرحي الذي يحرك فيه جمالية الفرجة بإخراج مسرحي يؤكد على وجود تراث فرجوي مكتوب في نصوص تراثية »[1].

ومن ذلك أراد مسرحة النصوص، والتأسيس لمشروع إخراجي عربي يقوم على المواءمة بين المكتسب من المدارس الغربية للإخراج وبين النصوص المستجلبة من التراث العربي، إضافة إلى الشكل الفرجوي، فإذا كانت الكثير من المجهودات المسرحية المغربية قد استثمرت التراث في الشكل والمضمون فـ(الطيب الصديقي) التفت له من جهة الإخراج، وقد وقف الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) على ميزاته، وفضاءاته ومرجعياته، وبعض مسرحياته ضمن المدخل.

مع هذا وقبل الدخول إلى مناقشة أجزاء المصنف النقدي والتفصيل فيها، ارتأينا طرح انشغال خاصة والناقد من مناصري الاحتفالية، والمهتمين بشؤون التراث:

- ✓ هل كان هدف الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) في مقالاته تقديم صورة نقدية قوامها المحاباة لهذه الشخصية التي يجلّها كثيراً ؟ أم أنه كان يرمي إلى مساءلتها وفق منطق نقدي؟

قدم الناقد في دراسته النقدية الأولى (الطيب الصديقي والاحتفالية ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب نموذج)، موضوع الاحتفالية والتاريخ والتراث وناقش ذلك انطلاقاً من مسرحية " ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، وفي معالجته أخذت محطات الإبداع الفني للتجربة الصديقية نصيباً من ذلك، حيث بيّن كيف انتقلت هذه التجربة من الاقتباس إلى المسرح الشعبي وإلى توظيف التراث الشعبي في أكثر من مسرحية، وما يلاحظ على مجمل آراء الناقد هنا أنها كانت رؤى نقدية واعية استشكاليه تتحرى المساءلة، فعلى الرغم من انتصاره للاحتفالية وإلى (الطيب الصديقي) إلا أنه أثار مسألة توظيف التراث ألفيناه في بعض المواقف يقول: « لكن هل المهمة الإبداعية للصديقي. ككاتب دراما. تقتصر على تناول المصادر الموجودة، والمتاحة، وفرز بعضها، وترتيبها في حوار يخلق

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة، إعداد وسيلة صابحي، ص 09.

لنا مسرحية؟ أظن أن هذا انطلاق زائف لخلق مسرح شعبي متعامل مع التراث، لأن الكاتب من هذا المنطلق يقترب من روح التراث أكثر من اقترابه من روح العصر»[1]، وقد استنطق المسرحية من جوانب عديدة، تتصل بالصياغة الجمالية، وبالمضمون ودلالته والوسائل المستخدمة كالتاريخ، والاحتفال، والحلقة، والممثل، والشخصيات، وحتى التقنيات، وتوجه المسرحية، كما لاحق الناقد أيضاً أسلوب تمثيل المخرج...كل هذا في قراءة نقدية متبصرة جعلت من مسرحية "ديوان سيدي المجذوب" مرفأ لذلك.

– وقف في دراسته الثانية (الاحتفال بالصوت والصورة في مسرحية "تاريخ مدينة" للطيب الصديقي) على الأسس الدرامية لهذه المسرحية وعلى منهجها والمنهج الإخراجي الذي تبعه المخرج (الطيب الصديقي)، وفي إطار ذلك قدم تشريحاً للتشكيل اللغوي للمسرحية، ولبنائها التكويني، للممثلين والمشخصين، للموسيقى والإضاءة والديكور، لفضاء الفرجة ودلالاته، وكل ما اتصل بخيوط اللعبة المسرحية وفكرة الاحتفال، وغيرها من الإمكانات والتوظيفات التي استثمرها المخرج، وقد لامست قراءته دلالات المسرحية المخفية والجلية، وعرج في خضم ذلك على مسرحيات أخرى.

– في مسرحية " أبو حيان التوحيدي " استقطبت الناقد قضية نقدية تقريباً طفحت جل محطاته بها؛ هي فكرة توظيف التراث ومن ثم أبرز كيفية استثماره لعكس قضايا معاصرة، أي فكرة إعادة التشكيل، كما عرض لبرولوج المسرحية، والإستراتيجية الدرامية المنتهجة، والشخصية المحورية للمسرحية، وفي قراءته أشاد بالدور الذي قام به المخرج ولكنه استنكر منه بعض الأمور من منطلق نقدي.

– في "تجربة الممثلون العرب ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ"، وضع الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) تجربة (الطيب الصديقي) في ميدان الإخراج على مشرحة النقد وأقعده على ميزان المحاكمة، فبحث في مشروعية تجربته، بأسئلة نقدية لا يطرحها إلا المنشغلون بالشأن المسرحي والعارفين بمساراته، فجسد بذلك موقف النقد المسرحي المغربي منه، –وإن أشار في البداية إلى المواقف التي اتخذت من تجربته– وقد حدد الناقد بعض الأسئلة من الظاهرة الصديقية، ومنها توصل إلى أنه لم يقم

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة، إعداد وسيلة صابحي، ص 22.

بنقد مزدوج إلى الذات كتكوين ثقافي، وإلى الغرب كمعطى حضاري يحمل تناقضاته معه، وعليه حدد بعضاً من ملامح الرؤية الصديقية التي وزعها على: "الشيخ السلفي"، و"الرجل التقني"، و"الرجل الليبرالي" يقول:« هذه العناصر "الشيخ" و"التقني" و"الليبرالي" جعلت أعمال الصديقي تقليداً للواقع، لا تحويلاً له، وذلك داخل نص تراثي، بمواقفه، وأحداثه، ومواقعه، إنه رؤية، وانتماء، وموقف يشد، ويربط وجوده بالماضوي الذي ينقل ما كان، كما هو، دون تحويله وتحديثه، أي أن التراث والحاضر يؤدلجان في شكل فني داخل سكونية العلاقة مع التراث الذي يصبح قناعاً لإخفاء الدلالات العميقة للواقع، بل وإلغائها»[1]، وحتى يخرج عن الإطار المجرد ويلج الملموس قدم قراءة عن التجربة الصديقية ضمن العمل الجمعوي في مسرحية "ألف حكاية وحكاية"، فكشف عن إنشائها الأدبي، الذي اتخذ من التراث مادة له، وعرض للقراءات النقدية التي تناولت تجربة الممثلين العرب، وقد كانت كلها آراء نقدية تؤكد غياب مسألة الإبداعية في مسرحية " ألف حكاية وحكاية".

وفي إطار النقد والنقاد أبدى المخرج (الطيب الصديقي) رأيه في الملاحقات النقدية التي تتبعت تجربته النقدية يقول :« العلاقة دائماً بين بعض المبدعين والنقاد تنرفز، ورجل المسرح لا يعيش بدون نقد، هو دائماً في حاجة لمن يقرأ إبداعه، ويحكم عليه، بعد التحليل والتفكيك والقراءة المتأنية، والنقد الرديء في نظري هو النقد الذي لا يخرج من السر إلى العلن، وهو النقد الذي لا يخرج من الصمت، لأن الصمت والسكوت على عمل إبداعي هو قتل الإبداع. والنقد الذي لا يكتب في منابر لها مصداقيتها، ويكتب في جريدة أو مجلة لها إشعاعها فإنه يكتب سراً في السر، ويكتب ما هو سري، وهو ما عانيت منه كثيراً كما عانى منه كثير من المبدعين المسرحيين العرب»[2]، وتساءل الناقد بدوره عن مهمة المخرج في عمله السابق، وتوقف عند أسئلة جوهرية، وعموماً لم يخرج رأيه عن باقي الآراء النقدية الأخرى.

وبالعودة إلى النقطة التي أثارها المخرج (الطيب الصديقي) عن منابر النقد وما يكتب ضمن الجرائد والصحف، يجعلنا نضع مقالات الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) كرأي مخالف، لأنه لا يخفى

[1]- عبد الرحمان بن زيدان: الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة، إعداد وسيلة صابحي، ص 64.
[2]- (م، ن)، ص 99.

علينا أمر المقالات العديدة والمتعددة له، والمنشورة ضمن المجلات والجرائد والصحف المتنوعة، والأكيد أن لها إشعاعها النقدي .

– في دراسته الموسومة بـ"أسئلة النقد تلاحق مسرح الطيب الصديقي" لا ينفك عن الحديث عن التجربة الإخراجية الصديقية، وعن المتابعات النقدية التي واكبت هذه التجربة، وهنا توقف عند دراسة (رشيد البناني) خاصة كتابه "مغامرة التأصيل في مسرح الطيب الصديقي"، حيث رصد توظيفاته، ومنهجه وأشاد كثيراً بمجهوداته النقدية والبحثية.

– الدراسة الأخيرة كانت حواراً ثرياً مع (الطيب الصديقي)، ففي خضم تلك التساؤلات النقدية المثارة تم عرض ومناقشة مقتطفات من حياته المسرحية والإخراجية، ومحطات وجوانب مهمة في مساره، وقد بسطت كل تلك الأفكار على مساحة شغلت 102 صفحة.

إذا ما أردنا ضبط أهم قضية نقدية في هذا الكتاب، فيمكننا القول إنها قضية مواكبة مكامن الإبداع وتقصيها، والوقوف على خفاياها، إذ تمثل المجهودات النقدية المسرحية للناقد (عبد الرحمان بن زيدان) الواجهة المشرقة لمعالم النقد الأكاديمي المسرحي المغربي، فالناقد لم يترك شاردة ولا واردة إلا وكان له فيها موقف، وتحليل، ومناقشة، ودراسة، وقد تباينت مواقفه النقدية في ذلك، فجمع بين منظورات معرفية مختلفة، كما وظف التجريب والمناهج النقدية الجديدة في كتابات متعددة، على خلاف الوجهة الأخرى للخطاب النقدي المسرحي المغربي التي مازالت تتخبط وتتلمس طريقها، في وقت كثرت فيه الإنتاجات المسرحية وغيب عنها التناول النقدي مما أدى إلى خلق فجوة بينهما.

– رؤية نقدية:

استندت تجربة الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) إلى مرجعيات ثقافية مسرحية عربية وغربية متنوعة المنابع، وهو أمر لم يكن ليخفى على متتبعيه، تبدى واضحاً جلياً من خلال مصنفه هذا، والذي تناول فيه تجربة المؤلف والمخرج وصانع الفرجة (الطيب الصديقي)، إذ حلل مجموعة من المسرحيات التي عرضها في المغرب وخارجه، وفيها أبدى مهارته النقدية، وقدرته الفذة على القراءة والتبصر، حيث استثمر معطيات معرفية ونقدية جمة تأتت في طرحه النقدي، لدرجة أن تلك المرجعيات صارت مرتهنة في أقواله يذكرها دون العودة إلى مصادرها أو مراجعها، وقد لاحظنا ذلك في

أكثر من موضع؛ فالناقد لم يستخدم مراجع ومصادر في جل قراءاته تقريباً، بعد أن خالطته تلك المعارف فأضحى بدوره أحد أعمدة وأقطاب المسرح العربي وممثليه.

وبما أن الناقد من قلائل النقاد الذين نسمهم بالذوق النقدي الرفيع فقد جاءت لغته تحمل عمق الموهبة الإبداعية النقدية.

تأتي قراءة الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) لتكشف للمتلقي التجربة المسرحية التي خاضها (الطيب الصديقي)، هذا المخرج الذي أحدث ضجة في الأوساط المسرحية، وهو العمل الذي اختار له قراءات نقدية اعتمدت على نقد النقد في معظم المقالات التي جاد بها.

ومن المنطلق الذي يفرض أن النقد يطرح النقيض من الأفكار، في هذا الموضع يروقنا أن نطرح بعض الملاحظات النقدية نبتدؤها بتساؤل مهم يمس التسمية: (عنوان الكتاب) الذي كان بصيغة الإطلاق فهل يا ترى بضع مقالات يمكنها حصر ركام تجربة لها العديد من الأعمال ؟

في هذا السياق عدنا إلى أعمال المخرج (الطيب الصديقي) ووجدنا الكثير من أعماله، إضافة إلى العديد من الدراسات النقدية الأخرى المنشورة عبر منابر معرفية مختلفة اتخذت بدورها من التجربة الصديقية عينة للدراسة النقدية، كان من الممكن توسيع إطار العمل بالاعتماد على نماذج أخرى، أو كان تقديمه بصورة مغايرة؛ كأن يبنى الكتاب على عنوان فرعي، إضافة إلى عنوانه الرئيسي، بالتالي يوضح العنوان الفرعي (أو التذييل) أن المقصود من الدراسة هو تتبع الخطاب المسرحي الصديقي في مرآة أيقونة النقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان).

-حبذا لو عقبت الباحثة على تلك المقالات، حتى يكون لها أيضاً دورا فاعلا وبصمة ملموسة في هذا المصنف.

- بالنسبة للأساس الذي بنيت عليه المقالات في هذا الكتاب، فقد بدا أنه كرونولوجي، مع ذلك لمحنا اختلافا فيما تم الإدلاء به من قبل الباحثة في التمهيد، وما تضمنه متن الكتاب والفهرس، خاصة ما تعلق بالدارستين الأخيرتين، إذ ذكرت الباحثة الكتب وما فيها من دراسات بناء على الأسباب بالتدرج هكذا (أسئلة المسرح العربي1984، خطاب التجريب في المسرح العربي 1997، الثقافة المغربية علامات بعد علامات (في حوارات)السفر الأول2004، مقدمة كتاب (مغامرة

التأصيل في مسرح الطيب الصديقي السلسلة المسرحية 34 دون طبعة)، ثم أحدثت قفزة بالتقديم والتأخير، لأجل ذلك حبذا لو وضحت أكثر الأساس المعتمد في ترتيت تلك الدراسات النقدية .

بالعودة إلى كتاب " الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة " وتفاصيل الدراسة تتضح وجهة الناقد، وأدواته وطرائقه، التي لا تنم إلا على القراءة النقدية المتمكنة والواعية والرصينة، إذ بنُي هذا المنجز النقدي على مجهود نقدي بيّنتقصى من خلاله الناقد تجربة (المخرج الطيب الصديقي)، وإنجازاته، وفي سبيل ذلك لم يكتف بمحاورته، ودراسة وتحليل مسرحياته، بل تجاوز هذا إلى الدراسات التي ألمت به أيضاً، وعليه فهذا المصنف يعتبر طرحاً مهماً يضاف إلى تاريخ التجربة الإخراجية (للطيب الصديقي) وإلى الناقد بل وإلى تراكمات المسرح المغربي خاصة والمسرح العربي عامة.

3-2-2- قراءة في نماذج من الأطاريح النقدية المسرحية المغربية:

3-2-3- سميرة السباعي: ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: عبد الرحمان بن زيدان، شعبة اللغة العربية وآدابها وحدة التكوين والبحث المسرح والمدينة ومناهج النقد الأدبي والفني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المولي إسماعيل، مكناس، السنة الجامعية 2005/2004:

تناولت هذه الدراسة وتحت هذا العنوان العديد من قضايا المسرح ونقده، فقد ألقت الضوء على طبيعة المناهج الموظفة في قراءة المسرح العربي والمغربي ومن ثمة قامت بتصنيف الخطاب النقدي المسرحي المغربي، أي قراء المسرح في المغرب، وأثارت أسئلة تفكك من خلالها الثوابت وفي نفس الوقت تعرض للمتغيرات، كما احتضنت سياقات جمة أملتها الدوافع العلمية وطبيعة الموضوع « أما قراءة هذا المسرح والوعي بميكانزمات التلقي وشروط التقبل فتمثل الوجه الآخر لإشكالية المسرح العربي، لأن ما كان رائجاً في تتبع الظاهرة المسرحية العربية غير قراءات موزعة بين الانطباعية والتأثرية، أو اللجوء إلى المنهج التاريخي، أو الاستئناس بالمنهج الاجتماعي، أو الواقعي لمقاربة حضور أو غياب هذا المسرح الذي اعتبره البعض ذا قيمة أيديولوجية واعتبره البعض الآخر ذا قيمة جمالية وفنية تتولد زمن العرض، وضمن هذه الإشكالات أردنا أن نضع سياقات المسرح العربي، وفعاليات المسرح المغربي، وأشكال تقبله لدى النقاد موضوع أطروحة لا تكرر الإجابات الموجودة، ولا تعيد ما قاله النقاد، بل تضع الأسئلة لتفكيك العلاقات الموجودة في هذه السياقات للوصول إلى ما أفرزته قراءة النقاد لهذا المسرح من تأويلات وطروحات وتمثلات للمناهج الغربية »[1].

ولبسط ذلك وقضايا أخرى – وكما تشير صاحبة الدراسة – رجعت إلى النقد الأكاديمي، واستعانت بصورة كبيرة بنظرية القراءة والتلقي التي كانت أهم دعامة في هذه الدراسة، تقول الباحثة (سميرة السباعي): « ونحن عندما نريد أن نهتم بالقارئ المغربي في مجال المسرح نريد أن نعتمد على نظرية التلقي، وأشكاله، وعيناته الموجودة، لأن هذه النظرية بجماليتها، وبفرضيات المنظرين فيها تقدم

[1]- سميرة السباعي: ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور:عبد الرحمان بن زيدان، شعبة اللغة العربية وآدابها وحدة التكوين والبحث المسرح والمدينة ومناهج النقد الأدبي والفني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المولي إسماعيل، مكناس، السنة الجامعية 2005/2004، ص 04.

لنا إمكانات إعادة تصنيف النقاد المسرحيين في المغرب، وتساعدنا على التعرف على مستوى تداول هذا التلقي، خصوصاً وأن هذه النظرية لا تعتمد على المنهج التاريخي، أو المنهج الاجتماعي، أو الواقعي أو التأثري، ولكنها تركز على القراءة التي توصلها إلى القارئ الذي يهتم بالنص، سواء كان هذا النص للمؤلف أو كان نصاً للعرض...»[1]، واستثمرت تلك المعطيات وطبقتها على نقاد المسرح المغربي.

توزعت الأطروحة على بابين؛ بالنسبة للباب الأول والمعنون بـ:"المسرح العربي يبحث عن حلقاته المفقودة في التراث وفي الغرب"، فقد ضم بدوره فصلين، الفصل الأول كان لتشعب قضايا المسرح العربي من البداية إلى الامتداد وفيه تم التطرق إلى مبحثين؛ المبحث الأول تناول المشروع الثقافي العربي والمسرح الغربي ومنه فُصل في قضية التأسيس للظاهرة المسرحية في الوطن العربي، والبحث عن شكل للكتابة الدرامية، وقضايا النقل والترجمة والتقليد والاقتباس والبحث عن قالب مسرحي وهنا تطرقت للكثير من الآراء لنقاد ودارسين عرب كثر منهم: (مُحَمَّد المديوني)، (حسن المنيعي)، (عبد الله أبو هيف)...وغيرهم(*)، وكان المبحث الثاني كما أشارت في المقدمة للمرجعيات المختلفة التي بحث فيها المسرح عما يدعم وجوده في التربة العربية (المسرح الملحمي، وطقوس الفرجة المسرحية عند أنطوان أرطو، والمسرح الروحاني عند غروتوفسكي، والمسرح الفقير، وسينوغرافيا العرض).

وخصص الفصل الثاني للمسرح المغربي وإثارة سؤال بدايته التي توزعت بين الحضور والغياب، وأيضاً علاقته مع الغرب، ومع الفكر العربي، وسيرورته في البحث لتأسيس نهضة مغربية، وبشكل خاص فصّل ذلك في المبحث الثاني من هذا الفصل حيث فتح المجال لما قدمته النخبة من فعاليات مسرحية، ومن الكوكبة المسرحية المغربية استقت (عبد الله كنون) و(علال الفاسي)، وأيضاً فتح على الفرق المسرحية المشرقية والأجنبية، والبدايات الحقيقية لتشكل المسرح المغربي (مهام التأسيس وتشكل الكتابة المسرحية المغربية)، في هذا السياق تقول:« المسرح المغربي جزء حيوي من التجربة المسرحية العربية، وعمره من البداية إلى الآن يحمل تفاصيله وثوابته، وخصوصياته، ويحمل في رحمه كل الخطابات

[1]– سميرة السباعي: ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية، ص 232.

(*): للتفصيل في الفصل الأول يرجى الرجوع إلى الأطروحة، وقد امتد الفصل الأول من الباب الأول من ص 22 إلى ص82، والفصل الثاني من ص 86 إلى ص 122، أما الفصل الثالث فقد كان من ص 136 إلى ص 222. والباب الثاني : الفصل الأول من ص 231 إلى ص307، والفصل الثاني: من ص 310 إلى ص 346، والفصل الثالث : من ص 350 إلى ص 390، والفصل الرابع من ص 495 إلى ص 537.

والتجارب وأسماء الأعلام والمصادر والمراجع التي كّونت مشهده الخاص، ومن نافلة الحديث القول إن هذا المسرح عرف تغيرات كثيرة رسمت له أشكالاً متنوعة من التفكير من النص الدرامي، وفي الإخراج، وفي التنظير، وفي أشكال التلقي، وفي قضايا النقد، هذه التغيرات أعطت التحولات والإكراهات في تجربته المسرحية رسوماً بيانية، ومستويات، وخطابات نجد فيها التأثير المسرحي الغربي بجانب التأثير المسرحي المشرقي، ونجد أيضاً، عمقاً في الإصرار على تحويل هذه المصادر وهذه المرجعيات لتأويل الأطروحات، وتعديل الرؤى، وكتابة المغايرة في ديمومة الفعل المسرحي داخل نتاجه وليس خارجه»[1].

أما الفصل الثالث والموسوم بـ:"المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية"، فانقسم إلى ثلاثة مباحث تطرقت إلى أصحاب التوجه المسرحي المغربي الإتباعي، وكذلك الإبداعي والذي طرح كتابة بديلة وأسس لمسار مسرحي جديد، ومن بين ما استوقف الدراسة المسرح الاحترافي الذي استطاع تشكيل طفرة مهمة في الكتابة المسرحية وفي الإخراج وهو ما اصطلحت عليه الباحثة (سميرة السباعي) بالمسرح المغربي والكتابة وفق نموذج، ركزت أيضاً على علمين شكلت مجهوداتهما مفارقة في المسرح المغربي وهما (الطيب الصديقي) ومساهمته في الإخراج، و(أحمد الطيب لعلج) ومسرحه الشعبي.

وعن التمرد وخلق مسار مسرحي بديل تم التدليل بالتيار الاحتفالي وبـ(عبد الكريم برشيد)، وبـ(مُحَمَّد تيمد) ومسعاه الإخراجي، وبـ(مُحَمَّد مسكين) ودعوته المسرحية إلى مفهوم النفي والشهادة والتجاوز، وبصيغة كلية أي عن غياب الشكل المسرحي، ومسألة التقاليد المسرحية النابعة من الظواهر المسرحية المغربية ومحاولات التحرر من الهيمنة المسرحية الغربية تقول الباحثة:«... هذه المعطيات كقضايا نقدية حفزت الوعي المسرحي المغربي لدى المبدعين على إعادة النظر في أسباب هذا الغياب، فقاموا بالحفر في مختلف المعارف المسرحية الغربية لبناء مسرحهم الخاص، وأعادوا النظر في التقاليد السائدة، وحفزوا أنفسهم بثقافتهم على كتابة البديل، لتأسيس فعل جديد لمسرح جديد لا يعيد تقديم ما قيل، ولا يشخص هيئة أو دوراً تم تشخيصه وهو ما جعل "د.عبد الكريم برشيد" يعيد قراءة هذا الغياب ويبحث في أسبابه، ويطمح إلى تأسيس الكتابة البديلة، وهو الفعل الذي حفز جيل

[1]- سميرة السباعي: مرجع سابق، صص122، 123.

المسرحيين الطليعيين في المغرب...»[1]، وهي تجارب أسالت الكثير من الحبر، وبين رفضها وقبولها تناوبت العديد من المناظير، لاسيما ما ارتبط بالاحتفالية.

وضم الباب الثاني أربعة فصول تعددت فيه المباحث بصورة مكثفة، لذا سنركز على متضمنات الفصول لأن الانسياق مع المباحث قد يجعلنا ننساب كثيراً في السرد دون أن يعني ذلك الإخلال بعنصر من العناصر، موضوع الباب الثاني كان عن تمظهرات وإشكاليات قراءة المسرح المغربي، جاء الفصل الأول لينتقي مناهج النقد الأدبي والفني في مقاربة الخطاب المسرحي ومنه بُسطت مفاهيم إجرائية للقراءة والتلقي، وكذا الاشتغال على المسرح بين النقد الأدبي والفني، وبصورة عامة قضايا النقد المسرحي في الوطن العربي، وبعض إشكالياته (المصطلح/المنهج)، ومن أشكال تلك المناهج في النقد المسرحي العربي كان الاشتغال على المنهجين التاريخي والاجتماعي بذكر أعلامه طبعاً، أما ما ارتبط بالنقد المسرحي المغربي فقد كانت البداية بسؤال عن تواجده من عدمه (هل النقد المسرحي المغربي موجود أم غير موجود؟)، ومن ثم عرضت الباحثة لسيروته مع المناهج النقدية الغربية، ومع الفصل الثاني وبعد أن حددت أسس جمالية التلقي اتخذت من تجربة (عبد الله شقرون) أنموذجاً للقراءة العادية الكرونولوجية، فبولوجها لمجهوداته وجدت أنه كان يبحث في تأصيل الهوية المسرحية المغربية اعتماداً على التوثيق كما بحث عن حلقاته المفقودة من خلال البحث في ظواهره ما اعتبرته الباحثة انجازاً لفعل القراءة[2]، وكذلك شأن الناقد (مصطفى بغداد) الذي قرأت خطابه النقدي المسرحي إذ فصلت في تجربته تمثيلاً لمرحلة ما قبل الاستقلال.

ومثّل الفصل الثالث القارئ الضمني كمحور أساسي في تفعيل تلقي المسرح، وقد تتبعته الباحثة انطلاقاً مما نادى به أعلامه (إيزر) كما تقول في هذا الشأن:« وضعنا مفهوم القارئ الضمني عند "إيزر" بين فعل القراءة والأثر الجمالي كمحددات وأدوات إجرائية قاربنا بها مشروع قراءة المسرح العربي في التنظير الاحتفالي، وحددنا السياقات التي ظهرت فيها الاحتفالية، وميزنا في هذا المشروع الحضور القوي لعبد الكريم برشيد في "التنظير الاحتفالي" »[3]، وباعتبار (عبد الكريم برشيد) ممثلاً للقارئ

[1]- سميرة السباعي: مرجع سابق، صص129، 130.
[2]- (م، ن)، ص 11.
[3]- (م، ن)، ص 12.

الضمني قدمت قراءته المتنوعة للمسرح الغربي والعربي...ولقضايا أخرى خاصة وأنه ترك بصمته وتبنى مشروعاً مسرحياً أرسى دعائمه على هدم التصورات المسرحية القبلية، ومن فعل القراءة عنونت الفصل الأخير بالقراءة المبدعة في تلقي المسرح المغربي، هذه القراءة التي تتطلب قارئاً نموذجياً وهو ما جعلها تستدعي تصور (إمبرتو إيكو) (Umberto Eco) في مدخل نظري، وقد اختارت فيه زمرة من النماذج النقدية المسرحية المغربية:

– تجربة الناقد (**حسن المنيعي**) تحت عنوان: "أسئلة القراءة المبدعة عند الدكتور حسن المنيعي" وقد توصلت الباحثة في أطروحتها بعدما عرجت على مسار خطاباته النقدية، وعرضت لمسألة المنهج عنده (التاريخي والانتقال إلى القراءة المبدعة)، وبعض من إنجازاته (كتبه) إلى أنه حقق نقلة نوعية فيما قدمه من قراءات.

– الناقد (**مصطفى رمضاني**) تحت عنوان: "الاختيارات الفكرية والجمالية في قراءة المسرح عند د. مصطفى رمضاني "، فبترصد خطابه النقدي لامست مفهوم وأشكال تلقي المسرح عنده، –وهو كما تقول– قارئ مبدع أسس حقل القراءة الخاصة به فيما جاد به من دراسات، وفي خضم مبحثه رصدت إستراتيجية التأريخ للمسرح وأشكال قراءته، ودور الناقد في التأريخ للحركة المسرحية في وجدة، وكيفية تلقيه للتجارب المسرحية الحديثة وتأويله لها (مُحَمَّد مسكين) /المسرح الواقعي، وخطاب التجريب عند (لحسن القناني)، دون أن تغفل آليات النظر في مكونات النص عنده، ودوره الريادي في التوليد وفي التأويل القرائي.

– (**مُحَمَّد الكغاط**) تحت عنوان:" التجريب المسرحي أساس القراءة المنتجة عند د. مُحَمَّد الكغاط"، فالقراءة المنتجة والمجددة عنده تبدت من خلال التجريب —حسب الباحثة– وقد عرضت لسياقات الفعل القرائي عنده، حيث انتقل من القراءة العادية إلى القراءة المنتجة، وبموجب ذلك بيّنت اهتمامه بالمسرح والاحتفالية الشعرية، وبتاريخ المسرح، وبالعرض، وبالنقد وبالتنظير، وبالدراماتورجيا التي كانت له دافعاً قوياً ليقدم قراءة مبدعة اتجهت نحو التمسرح في النص الدرامي، وليقدم كذلك اقتراحات فنية —بتعبير الباحثة– تمس العرض المسرحي أثناء إنتاجه... إلخ.

– الناقد (**عبد الرحمان بن زيدان**) تحت عنوان: إستراتيجية القراءة عند الناقد د. عبد الرحمان بن زيدان"، وبما أن الناقد خبر تيارات مسرحية كثيرة وتلونت قراءته بألوان نقدية مختلفة استدعى ذلك من الباحثة أن تتتبع تفاصيل تجربته لتصل إلى القراءة المبدعة التي خامرها بعدما كان ينغمس في القراءة الاجتماعية وفي القراءات المضمونية، إذ عرف مساره النقدي تحولاً جذرياً به اكتسب جرأة في الطرح، وانتقل من حدود النص إلى أفاق العرض، كما تطرقت الباحثة إلى مسائل أخرى في خطابه النقدي كالمصطلح والمنهج، والتجريب والتنظير، وطروحات الأنا والآخر في المسرح العربي من منطلقاته وغيرها من الموضوعات المختلفة.

– الناقد (**يونس لوليدي**) تحت عنوان:" قراءة المسرح والدرس النقدي الجامعي في كتابات د.يونس لوليدي"، فمن فكرة المسرح الجامعي المؤسس، كان انتقاء هذا الناقد الذي دللت الباحثة وأكدت على أنه يمتلك مؤهلات نقدية مميزة مكنته من إنتاج قراءة نقدية مبدعة واعية، وعليه أولت الاهتمام لتمظهرات الدرس النقدي في قراءاته، ولاشتغاله على المناهج النقدية، ولتعدد مرجعياته في قراءة العلاقة بين المسرح والمدينة، ولمقاربته للميثولوجية، ولتعريف الأسطورة بين الثقافتين العربية والغربية... إلخ.

– رؤية نقدية:

حاورت وناقشت الباحثة (سميرة السباعي) في أطروحتها هذه مسائل نقدية متنوعة ونماذج مختلفة من النقادالمسرحيين المغاربة، لاسيما النقاد الأكاديميين الذين بذلوا جهداً محسوساً ملموساً للتأسيس لخطاب نقدي مسرحي مختلف، وكما سبق تراوحت قراءاتهم النقدية بين الاتباعية والإبداعية، وهو جهد كبير تطلب الركون إلى الكثير من الأبحاث، لهذا نعتبر زاوية الطرح من قبل الباحثة (سميرة السباعي) جد متميزة، خاصة وأنها اتخذت من التلقي مطية لاستنطاق تلك التجارب فكانت الرؤية مغايرة نوعاً ما عما تم تداوله من قبل الأبحاث النقدية المسرحية الأخرى، وللأمانة هذه المغايرة كانت في بعض التفاصيل فقط؛ لأن بقية المواضيع مألوفة تقليدية، إضافة إلى ذلك نروم تقديم بعض الملاحظات عن هذه الدراسة، نذكر منها:

– إغراقها أحياناً كثيرة في السرد الذي امتد لصفحات طوال، ففي بعض العناصر لم يكن يتطلب الموضوع كل ذلك كالاقتباس، أيضاً هناك تكرار لبعض المعلومات كـ"الاحتفالية".

– تم الاتكاء في هذه الدراسة أيضاً على بعض المصطلحات المفخمة كـ:(الكتابة الفردوسية في الإبداع المسرحي عند عبد الكريم برشيد).

– وبالنسبة لأحد التساؤلات التي تمت إثارتها من قبل صاحبتها والتي تقول فيها: "هل النقد المسرحي المغربي موجود أم غير موجود؟" هو تساؤل حسب رأينا يبعث على التعجب والاستفهام أكثر مما يبحث عن إجابات؛ ذلك لأن النقد المسرحي ككينونة هو موجود مهما اختلفت درجة حضوره، وتباينت مستوياته، واختيار الموضوع دليل جد بسيط للتدليل على ذلك، كان من الأفضل من وجهة نظرنا طرحه بصيغة تتقصى واقعه، أو راهنه، أو سيرورته أو ما شابه.

3-2-4- عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: يونس الوليدي، شعبة اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب حديث ومعاصر، وحدة التكوين والبحث الأجناس الأدبية والفنية الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي مُحَّد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس، السنة الجامعية 2011/2010:

قدم الباحث (عبد الرحمان بن إبراهيم) في هذا العمل الأكاديمي دراسة نقدية صب من خلالها جل اهتمامه على مسار الخطاب النقدي المسرحي المغربي، وكما يذكر فإن مواكبته تولدت من متابعة مساره ومنذ بداياته الجنينية التي ابتدأت من فترة ما بعد الاستقلال، فناقش قضاياه ومحطاته وأنواعه وأعلامه كموضوع أساسي مبرزاً أثر النقد المسرحي الغربي عليه، هذا الأمر الذي دفعه لتقصي محطات هذه النظرية وما لحقها من تغيرات، دون أن يقصي النقد المسرحي العربي عامة من دائرة الحضور؛ فبين مفاصل هذا الموضوع كان يشركه كون النقد المسرحي المغربي جزء من كل، كما أن استدعاءه هنا يعتبر من الأهمية بمكان.

ومن جملة الأدوات الإجرائية المتخذة في هذه الدراسة، تم انتقاء منهج نقدي يندرج كما يشير صاحب الأطروحة في إطار نقد النقد وذلك لاعتبارات كثيرة يوجزها في قوله: «وقد اعتمدت منهجاً نقدياً يندرج في إطار نقد النقد الذي يعتبر مجالاً مفوحاً على كل أشكال المعرفة، ومشرعاً على الحقول الثقافية، وعلى التصورات والرؤى الإيديولوجية، ومن ثمة، فمن غير الممكن الحديث عن ممارسة

نقدية بمعزل عن تأثير مجالات معرفية أخرى تؤطر المجالين الزماني والمكاني، على اعتبار أن الممارسة النقدية كانت عبر التاريخ خاضعة لتأثير التحولات التاريخية، والخصوصيات البيئية. لذلك كان النقد خطاباً حوارياً يخاطب الآخر «النص»إبداعاً أكان أم نقداً، ويحاور ذاته لأنه يسعى إلى امتلاك المعرفة الذاتية، سعياً منه إلى تأكيد ذاته من خلال الانفتاح على كل الحقول المعرفية »[1]، وإن كان هذا المتكأ الأساسي فلا يعني عدم الاعتماد كذلك على إجراءات نقدية أخرى .

بالنظر إلى معظم أجزاء الأطروحة نجد بأنها استجابة لإشكاليات كثيرة كان يثيرها الباحث، وحتى نلج صلب الموضوع ونفصل فيه، نعرض لما احتوته من فصول:

– الفصل الأول(*) وسم بـ:"جدلية الأدبي والمسرحي في النظرية النقدية المسرحية الأرسطية"، وفيه اقتضى البحث منه الوقوف على مفهوم المحاكاة في النقد المسرحي اليوناني، هذه النظرية التي تقصاها من نواحي متعددة، بدءاً بأسسها المعرفية ومقوماتها الرؤيوية، وصولاً إلى تفصيلها من المنظور الأرسطي، حيث لح يقدم وصفاً تاريخياً عن المجتمع اليوناني وعّما تقوم عليه هذه النظرية، لاسيما عند مؤسسها، ومن ثمة عرج على مفهوم التطهير عنده أيضاً، ونشير وفي هذه العناصر إلى أن الباحث استند إلى معطيات تاريخية كثيرة؛ حيث كان يذكر تفاصيل جمة عن (أرسطو) وما بنى عليه أفكاره، وقد فرض عليه هذا المبحث أيضاً تقديم مفهوم الجمال في المنظورين الأرسطي والأفلاطوني، إضافة إلى موقف (أرسطو) من العرض، خاصة وأنه كان يعلي من سلطة النص على حسابه ويؤثر عناصر أخرى كنا قد أشرنا إليها في الفصل الأول من الموضوع، وبما أن الباحث اختار النظرية الأرسطية وطروحاتها فقد ساقه الطرح إلى عنصر النظرية الأرسطية بين المحاكاة العقلية والمحاكاة العاطفية في المسرح الكلاسيكي العربي الحديث، وإلى المؤثرات النقدية الأرسطية في النقد المسرحي الكلاسيكي الغربي، فبعدما شكلت آراء (أرسطو) بؤرة مركزية تمتح منها كل التوجهات، عرج على الهزات المعرفية التي عرفها النقد المسرحي الغربي بدءا بالكلاسيكية الحديثة والانتقال من العاطفة "التطهير" إلى العقل،

[1]– عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: يونس الوليدي، شعبة اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب حديث ومعاصر، وحدة التكوين والبحث الأجناس الأدبية والفنية الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي محمّد بن عبد الله ظهر المهراز ، فاس، السنة الجامعية 2011/2010، ص 13.

(*): بنيت الأطروحة على ثلاثة فصول امتد الفصل الأول من ص 16 إلى ص 129، والفصل الثاني من ص 133 إلى ص 234، والفصل الثالث من ص 238 إلى ص 324.

واتخذ من أعلام كُثر مدخلاً للتمثيل مثل (راسين) الذي طرح بديلاً، ومنه دعا إلى عدم ضرورة اصطباغ المأساة بالدم، وبجثث القتلى لتكون كذلك، بل المأساة عنده تكون في الفعل البطولي الذي يقوم به أشخاص يتخذون مثلهم من انتصار الإرادة على الغريزة [1].

إلى جانبه أورد أعلام غربيين آخرين كما تناول بالدراسة ثلة من المسرحيات فراح يبسطها ويستنج منها أوجه الاختلاف، بعدما أثار جملة من التساؤلات عن عدم وجود جرأة معرفية آنذاك تخرج عن إسار (أرسطو) وتبعاته، وقد استفاض في هذا كثيراً تحت عنوان المعيارية الأرسطية في النقد المسرحي الغربي الكلاسيكي، وبين دفاته تناول النص الدرامي بين التأثير الأرسطي والتحديث الكلاسيكي، أيضا التوجهات الحداثية في النقد المسرحي الغربي الحديث، وقضية الانطباعية والمعيارية في المسرح الكلاسيكي، إضافة إلى الأسس النظرية النقدية الحديثة وتأثيرات النظريات النقدية الحديثة وخصوصياتها، ومنها الملحمية، ونظرية تقنية الممثل عند (قسطنطين ستانيسلافسكي)، ونظرية فن الممثل عند (جروتوفسكي)، أين أبرز وبشكل جلي ملامح القطيعة المعرفية.

في الفصل الثاني انتقل الباحث إلى "جدلية الأدبي والمسرحي في النقد المسرحي العربي"، إذ احتفظ بنفس العنوان مع تغيير صوب المعطيات العربية، ومنها ناقش إشكالية المنهج والبحث عنه في النقد الأدبي العربي، فتحدث عن البدايات وما كان يتداول، ممثلاً في تعامل العقلية العربية مع المناهج الغربية، عرض أيضا لمسائل ترتبط بالجهود النقدية التأصيلية، وبغياب البعد الجمالي، كذلك إشكالية التأسيس للنقد المسرح العربي، والبعد الأيديولوجي في تأصيل الظاهرة المسرحية، وأزمة التأصيل، وقد عالج ذات المسألة –التأصيل– في الدراما العربية وإشكالية المصطلح في النقد العربي، وهذا كله أوصله إلى إثارة قضايا مهمة، ولاستنتاجات أهم كان يفكك من خلالها ما كان سائدا في الوضع النقدي المسرحي المغربي، حيث ناقش خنوعه وعدم تطوره، وإتباعه للتيارات الغربية.

ومن الحفر في النقد المسرحي وملامسة أوضاعه العربية والمغربية وجد صاحب الدراسة أن هناك فراغا معرفيا وعجزا منهجيا في النقد المسرحي المغربي، وهو المدار المعرفي الذي بحث فيه عن أسباب ذلك، وفيه قدم إرهاصات النقد الأدبي في المغرب، أيضا الصحافة ودورها في النقد المسرحي،

[1]– عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، ص 06.

والتوجهات التي عرفها وخامرها؛ كالانطباعية، والأيديولوجية، والحركة الوطنية، وتشاكلات هذا النقد مع غيره، ومن النظريات المسرحية وتأثيراتها عليه اختار النظرية الملحمية التي كان لها بالغ التأثير على كل المسارح العربية بما فيها المغربي الذي أخذ بها، ومن منابع النقد المسرحي تطرق لإشكالية القراءة التي فتحت باب القول على التعامل مع المناهج الغربية ووجود الحدود الفاصلة معها من عدمها؛ (قضية الهوية المسرحية والبدائل...وغيرها)، وكطرح بديل لما عهده النقد المسرحي المغربي في ظل الصحافة قدم مكون النقد المعرفي الحداثي الذي تبنته الجامعة المغربية، والذي عمل من جهته على تقديم مساهمات مؤسسة بعدما كان النقد المسرحي لا يمثل اصطلاحه، وكان هذا على يد عقد السبعينيات أكثر، جيل ما بعد الاستقلال، كما يشير صاحبها إلى أنه جيل الانتظارات الثقافية الجديدة والذي انفتح على الثقافة الغربية واستفاد منها، فكرس –حسبه– ثقافة التغيير والتجديد لمواجهة الرموز الرافضة للتحول والتحديث وطرح إسهامات مهمة، وقد فعلوا ذلك عبر منابر مختلفة، ووسائط متنوعة [1].

دون أن ينسى أهم طرف في المنظومة المسرحية وما يطرحه وجوده أو غيابه ألا وهو الجمهور، فناقشه مستفيضا في حيثياته، وما كان منه في الفصل الثالث والمعنون بـ:"النقد المنهجي في النقد المسرحي المغربي المعاصر" إلا أن يقدم قراءة تحليلية لناقدين؛ مصنفان للناقد (حسن المنيعي)" أبحاث في المسرح المغربي" و"المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، ومصنف لـ(مُحَمَّد الكغاط) "المسرح وفضاءاته"، وقد أرجع سبب اختيارهما لدوافع معرفية ومنهجية وتنظيرية؛ حيث راكما خبرة نقدية وقدما مساعي لتأكيد كينونة المسرح المغربي وللإقرار بأصالة أشكاله الفرجوية، فالناقد (حسن المنيعي) ومن خلال مصنفيه كان –حسبه– مدخلا مهما لضبط معالم المنهج التاريخي والانتروبولوجي الذين وظفهما لسبر أغوار الظاهرة المسرحية والفرجة المشهدية، أما الناقد (مُحَمَّد الكغاط) وكتابه المنتقى والذي توسل فيه بالقراءة الدراماتورجية بدوره كان تمثيلا لتجربة نقدية وتنظيرية خلاقة استندت إلى ثنائية النص والعرض، وسعت إلى خلق لغة مسرحية خاصة...[2]، إضافة إلى العديد من الأمور الأخرى التي توقفت عندها الأطروحة.

[1]– ينظر: عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، ص 10.

[2]– ينظر: (م، ن)، صص 11، 12.

– رؤية نقدية:

وهذا تقريباً أهم ما ورد في هذه الدراسة التي بذل فيها صاحبها جهداً مضاعفاً، لأنه وانطلاقاً من مواضيعها يمكن القول إنها تتكون من موضوعين في موضوع، وكملاحظات بسيطة فقط نشير إلى الإطناب الذي طال بعض المباحث، ومن سياق العناصر نشير كذلك إلى غياب البعض منها في الخطة دون المضمون، إذ كان لوجود بعض التفريعات ضرورة قصوة من وجهة نظرنا، كمبحث النقد الدراماتورجي، الذي تنم الخطة وفي تدرجها على أن الدراماتورجيا كاصطلاح و كذا الدراما غير موجودان، أيضا لمحنا في المبحث الأول من الفصل الأول دمج لمعلومات عنصرين كان الأجدر فيهما التفصيل، فقد تم عنونة المبحث بمفهوم المحاكاة في النقد المسرحي اليوناني، وأول ما بحث فيه كان المنظور الأرسطي، حبذا لو أخذ اصطلاح المحاكاة في المنظور الأفلاطوني حقه في رسم الخطة ولم يدمج مع (أرسطو).

– بما أن الوسم شمل النقد المسرحي اليوناني عامة، نشير إلى أمر آخر في الفصل الأول أيضاً، وبالضبط في آخر مبحث منه والذي كان الاشتغال فيه على المؤثرات النقدية الأرسطية في النقد المسرحي الكلاسيكي الغربي، فغير بعيد عنه أيضاً تم عنونة المبحث الثاني بالمعيارية الأرسطية في النقد المسرحي الغربي الكلاسيكي، وعليه ارتأينا طرح وجهة نظر أخرى فبما أن رصد التأثير كان مدار الاهتمام لماذا لم يدمج العنصر الأخير مع المبحث الثاني، ومن ثمة يتم التفصيل حسب الرغبة والمطلب.

– تم استخدام بعض المصطلحات غير الدقيقة كعبارة "سبب غير بريء" «... وقد رافقت هذه المتابعة جملة من الأسئلة المؤرقة تتراوح بين ما هو تلقائي، وعفوي وما هو غير بريء »[1].

– في البداية ومع التمهيد لاحظنا أن هناك نقلة جد سريعة إلى التساؤل، فبكلمتين مقتضبتين ابتدأ، وكان لزاماً الانسياب قليلاً حتى يتم وضع القارئ في الجو العام للبحث.

[1]– عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، ص 01.

– أبدى الباحث (عبد الرحمان بن إبراهيم) في دراسته هذه تصورات مختلفة في واحدة منها نستشف طبيعة توجهه إذ ألفيناه يقول: «وقد ساير النقد المسرحي العربي –في مرحلة الجنينية– الطرح القائل بأن العرب لم يعرفوا المسرح لاعتبارات تتعلق بالدين والبيئة، وهو طرح يستند –كما هو معلوم– إلى فلسفة أيديولوجية عنصرية استعلائية ارتبطت تاريخياً بالحملات الاستعمارية التوسعية، ومن حسن الحظ أن بعض المستشرقين النزهاء دحضوا مثل هذا الزعم وأقروا بوجود مسرح حي في الثقافة العربية وهو خيال الظل»[1].

فهل هذا الإقرار اقتصر على المستشرقين فقط؟؟؟، لم أقصى من فلكه ما بذله العقل العربي رغم أن الكثير منهم أفنى عمره في إثبات أمر الفرجات التراثية أو الأشكال الماقبل مسرحية، ثم إن هؤلاء المستشرقين أو الغربيين عامة الذين ينسب إليهم الفضل في كل مناسبة، هم من أثبتوا عكس إدعائه، وحتى لا ننطق على الهواء، نستشهد بما وردفي كتاب الناقد المسرحي المغربي (خالد أمين)، الموسوم بـ: "الفن المسرحي وأسطورة الأصل" فمما جاء فيه أن (جيمس هاستينغ James Hastings) في موسوعته "موسوعة الدين والسلوكات" قدم شهادة مستفزة فيما يتصل بالمسرح العربي مضمونها يناقض الطرح السابق «إذ يدعي أنه إلى حدود الآن، ليس هناك مسرح عربي، وإنما فقط مسرح باللغة العربية (...)، وكل المسرحيات التي ظهرت بلغة مُحَمَّد ﷺ خلال الخمسين سنة الفارطة ليست سوى ترجمات أو في أحسن الأحوال تقليديات للأعمال الأوروربية »[2](*)، بالتالي شهادته وحسب الناقد (خالد آمين) تجلي الزعم الأوروبي المتمركز في خصوص الأصل وسيادة المسرح بما هو جنس، تثبت أيضاً أن لا مسرح للعرب، وإنما مسرحهم مسارح أمم أخرى مكتوب باللغة العربية، وعليه يختزل المسرح العربي في شكل فني تكيف وتم زرعه في العالم العربي، في ذات الصدد يسترشد بأدلة أوردها (جاكوب لاندو Jacob Landou) يقول أيضاً: « في حين يعتبر جاكوب لاندو ربما الناقد الغربي الوحيد الذي خصص كتاباً بأكمله للمسرح العربي، وهو يرجع غياب هذا الجنس في العالم

[1]– عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، ص 08.

[2]– خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، تق: حسن المنيعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، ألطوبريس للطباعة والإخراج، ط01، 2002، ص 68.

(*): أضفنا لهذا المقبس الصلاة والسلام على رسولنا الكريم، وذلك لأن الكثير من الكتاب والدارسين الغربيين يكتبون اسم مُحَمَّد ولا يتبعونه بالصلاة والتسليم تبعاً لدياناتهم أو ما شابه، نذكّر في هذه النقطة أيضاً بما أشرنا إليه في موضع سبق هذا، أي الأمر المتعلق بتفنيد دوغمائية الغرب، والأسطرة المسرحية، والتي يفصل فيها النموذج الآتي من الأطاريح النقدية المسرحية المغربية بعد هذه الأطروحة .

العربي إلى العلل التالية: يمكن للحقيقة القائلة إنه لم يكن ثمة مسرح عربي منتظم إلى حدود القرن التاسع عشر أن تفسر بعلتين أساسيتين:

أ- لم تكن الشعوب التي ارتبط بها العرب برباط وثيق قد طورت المسرح بعد.

ب- كانت المرأة، وإن كانت محجبة، ممنوعة كلية من الظهور فوق الخشبة، ووحده الوصل بين هذين السببين يمكنه أن يؤخذ بعين الاعتبار بحكم حقيقة أنه حين كان ثمة جانب كبير من التراث الثقافي اليوناني في حقول متنوعة من الأدب والعلم والفكر، لم يستطع نموذج واحد للمسرح اليوناني أن يتخذ سبيله عبر وسيط الترجمة إلى حدود السنوات القليلة الماضية »[1]، وعلى ما ذهب إليه في السبب الأول، نستهجن السبب الثاني ليكون حائلاً أو مانعاً قوياً يحول دون ظهور المسرح، وفي هذا نضم رأينا للناقد (خالد آمين) الذي نلفيه يورد رأياً آخر، فيه يقول: « يسند كاستر وكوين إجمالاً إلى العرب طابع الغنائية المناقض للدرامية سبب غياب متن للخرافات والأساطير شبيه بما كان عند اليونانيين القدماء، ترجم العرب القدماء ببراعة وإبداعية وعلقوا وأولوا أغلب أعمال أرسطو، لكن عندما تعلق الأمر بفن الشعر أخفق المترجمون العرب في تمثل نقطة ارتكاز عمله النقدي، لقد احتاروا جداً أمام محتويات شعريته، بحيث إن مصطلحي "تراجيديا" و"كوميديا" ترجما تباعاً بـ"مديح" و"هجاء"، وحيث إن الشكل الدرامي كان غريباً بشدة عن الخيال العربي، فإنه ليس ثمة من شك في أن العرب القدماء لم يتوفروا على أدب مسرحي خاص بهم »[2].

ومنه الحكم المطلق دوماً له تبعاته ونعني بذلك ما ذهب إليه (عبد الرحمان بن إبراهيم)، لأن وكما أنصف بعض المستشرقين أو الغربيين قضية المسرح العربي، هناك من أنكر ذلك، وكذلك الحال بالنسبة للنقاد والدارسين العرب، بالتالي وجهة نظره تبين ميله الفكري رغم أنه أشار في معرض كلامه إلى التذبذبات الحاصلة في الموضوع، ومن المقولة نقول إنه مهما حاولت الذات العربية التجرد من هذه المسائل إلا وينفلت منها ما ينفي حيادها.

[1]- خالد آمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، صص 68، 69.
[2]- (م، ن)، ص 69.

3-2-5- عادل القريب: تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجا، إشراف الدكتورة:نورة الغزاري، والدكتور:أحمد الغازي، مسلك اللغة العربية مختبر المسرح وفنون العرض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل القنيطرة، المملكة المغربية، السنة الجامعية 2013/2012:

يكشف التوجه العلمي لهذا المشروع البحثي درجة تغير الوجهة القرائية في مجال الخطاب النقدي المسرحي المغربي، وتجاوزه ما كان غائراً فيه من مناهج، إذ يتضح من العنوان أن النقد الثقافي وطروحات ما بعد الكولونيالية والتفكيك كأهم إفرازات لفظتها الثقافة الغربية ستكون حاضرة بين دفتي هذه الأطروحة، فقد ارتضى صاحبها ومن خلال هذا التوجه الغوص في مجال النقد المسرحي والنقد الروائي كحقلين معرفيين ما يزال البحث فيهما من هذه الناحية بكراً.

من جهة أخرى يمكننا اعتبار هذه الدراسة وفي النقد المسرحي المغربي قفزة نوعية، ولعل هذا ما جعلنا نستحضر مثالاً أيام كان اختيار المقاربة السيميولوجية لقراءة العروض المسرحية أمراً في غاية الصعوبة، في هذا الصدد يقول الناقد (مُحَمَّد العماري) انطلاقاً من بحثه المقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا، والموسوم بـ: "شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي": «...وأردنا لهذا البحث أيضا أن يتجاوز الطابع النظري المحض الذي طبع الكثير من البحوث التي أنجزت في مجال النقد المسرحي لذلك فإننا جعلنا شقا منه تطبيقيا، بل إننا اقتحمنا مغامرة تحليل عرض مسرحي ونحن على وعي تام بالمخاطر التي تحفه- بهذا الطريق- خصوصا وأن العرض المسرحي قد اعتبر كشيء غير قابل للتحليل بسبب طابعه الآني والعابر...»[1]، وشتان ما بين تلك الفترة والحاضر، وذلك لأن النقد المسرحي المغربي تقدم خطوات كبيرة حتى أضحت العروض المسرحية إلى جانب النصوص الدرامية تقارب بأحدث تقليعات المناهج النقدية.

ومن سيرة أطروحة الباحث (عادل القريب) نشير إلى أنها حوت ثلاثة فصول، كان الفصل الأول لما هو نظري؛ أي للنقد الثقافي وروافده ومفاهيمه النظرية والإجرائية التي اقُتنصت من دراسات

[1]- مُحَمَّد العماري: شعرية المسرح دراسة سيميولوحية في المسرح المغربي، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، تحت إشراف الدكتور: أحمد الطريسي أعراب، كلية الآداب واللغات، جامعة مُحَمَّد الخامس، الرباط، السنة الجامعية: 1994/1993، ص03.

مختلفة، بل ممن أرسى له كينونة وتواجداً (رواده)، في حين أفرد الفصل الثاني والثالث للدراسة التطبيقية التي توزعت على النقد المسرحي والنقد الروائي، ونظراً لأن مجال البحث هو النقد المسرحي سنركز على الفصل الثاني والأول وما جاء فيهما، دون الثالث.

سمي ذاك الفصل (الثاني)(*) بـ"تمثلات النقد الثقافي في النقد المسرحي خالد أمين نموذجا"، وتركب من مبحثين؛ المبحث الأول تمت عنونته بـ"المسرح الغربي من إغراءات الشرق إلى تقويض الذات"، وقد سبق بتمهيد لخص جوانب ترتبط بالثقافة الغربية؛ فبعدما أخذتنا الدراسة في فصلها الأول إلى ما طرحه النقد الثقافي وما استند إليه من روافد فكرية ونقدية، وإلى المواقف النقدية التي تمثلها رواده؛ حين تم التوقف في إطار العناية عند المفكر والناقد (إدوارد سعيد) لذا تم الغوص في طبقاته الفكرية والمشارب التي نهل منها والمفكرين الذين تأثر بهم (الروافد الفكرية مثلها كل من: ميشال فوكو ومفهوم قوة الخطاب، وأنطونيو غرامشي ومفهوم الهيمنة، وفرانز فانون وتفكيك المركزية الغربية، أما النقدية فكانت للمنهج السوسيولوجي وإشكالية الأدب والفن الثوري، وللتفكيكية من لا نهائية الدلالة إلى سلطة الاختلاف) ومن ثمة تم الولوج إلى منجزاته، تفصيلاً لما فيها من حمولات وطروحات مع استبيان المفاهيم النظرية والإجرائية للنقد الثقافي (طروحات النقد ما بعد الكولونيالي عنده: الاستشراق وتقويض الصور الهلامية، والقراءة الطباقية كشف للأنساق الخفية، والمقاومة وعنف مضاد، ومفهوم الهجنة، وهجرة النظرية، ومفهوم الدنيوية) إلى جانبه تم التعريج أيضاً على (هومي بابا: الهجنة نحو إضافات جديدة) ومن ذلك جميعاً تم التوصل إلى أن نقاد ما بعد الكولونيالية سعوا جاهداً إلى ضرب التعالي الغربي، وكشف خبايا العلاقة التي تربطه وباقي الشعوب، خاصة الشرق، وهنا إجمالاً لأمور كثيرة أتت عليها الدراسة تم الإقرار بأن (إدوارد سعيد) كان أحد أهم المغاليين في أحكامه إزاء علاقة الغرب/الشرق، فمما سطره هو أنه قولب الغرب في نمط واحد، واختزله في مشروع امبريالي وحيد، وفي تعالقه مع الشرق لم يكن إلا مستنزفاً له، ناهباً مستعمراً إياه، إثباتاً للتعالي –على حد تعبير الباحث(عادل القريب)، وهو الأساس الذي انطلق منه لبسط الفصل الثاني، ولكن هذه المرة مع قولبة للمفاهيم؛ أي من منطلق ما ذهبت إليه الدراسات الأخرى والتي رأت الكأس من الناحية الثانية؛ ناحية ما هو إيجابي أكثر، كـ(جي جي كلارك) الذي بيّن صورة عكسية لعلاقة الغرب

(*): امتد الفصل الأول من ص 15 إلى ص 89، والفصل الثاني من ص 90 إلى ص165 .

بالشرق، بدا فيها الشرق وجهة منيرة للغرب، منها رمم ذاته المتصدعة التي عايشت أهوالاً كثيرة، ومن ثقافته انبرى يبحث لنفسه عن علاج «ولقد كان هذا المناخ القاتم من أسباب التوجه نحو الشرق، باعتباره يحيا حياة أقرب إلى الطبيعة، ويلتزم بخصال تتناغم والروح الإنسانية بمختلف إيقاعاتها، ويطور أشكالا وصيغا متعددة في مختلف مجالات الحياة بعيدا عن كل التوجهات المادية التي أغرق بها الغرب، ولذلك كان الشرق بمثابة المرآة التي عن طريقها تمت إعادة استكشاف الذات، وهو ما دفع العديد من مثقفي الغرب إلى الحث على التعلم من الشرق...»[1]، وعليه وحسب ما ورد في الدراسة، الشرق كان مصدر الإلهام، ومنبع الحكمة القديمة، والغنى الثقافي الذي يكشف عن مظاهر القصور في ثقافة الآخر، ما أدى إلى السعي إلى استلهام ما عنده من جهة ونقد التمركز الغربي هذا الأخير الذي يدين بالكثير إليه، ومن بين المثقفين الذين رأوا في الشرق مرآة لاستكشاف الذات –بتعبير صاحب الدراسة– : (أصحاب المسرح)، وممن ذكرهم نذكر:

– **أنطوان آرطو: من سحر الشرق إلى تقويض الذات:** هذا الأخير الذي وجد بين أحضان الشرق وجمالياته المرفأ والمتنفس والعالم البكر الذي يحتفظ بسحره الخاص في نظره، فآمن بقدراته وما وجد فيه من مقومات للمسرح الراقي، ولبعث حيوية للمسرح الغربي والحد من غلوائه، أقبل على المسرح المكسيكي وقد استهواه الإغراق في الروحانيات، والدخول في عالم النفس الإنسانية التي تتمتع بها الثقافة الشرقية، وكذلك أقبل على المسرح الباليني الذي دفعه إلى التحرر من سلطة النص، ولكتابة مسرح القسوة وللاهتمام أكثر بالجوانب الطقوسية المرتبطة بلغة الجسد وباقي العناصر المكونة للفضاء المسرحي، وعموما امتاح من إمكانات كثيرة من المسرح الشرقي رغبة في بعث المسرح الغربي؛ منها هجنة اللغات، والحركات والإيماءات والجسد، ليكون له المسرح الشرقي دافعا قويا لخلق أطر جديدة تتجاوز المسرح الغربي، بل وتقيم الثورة عليه[2].

[1]- عادل القريب: تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتورة: نورة الغزاري، والدكتور: أحمد الغازي، مسلك اللغة العربية مختبر المسرح وفنون العرض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل القنيطرة، المملكة المغربية، السنة الجامعية 2013/2012، ص 95، (ينظر أيضا ما قبل هذه الصفحة للإطلاع أكثر).

[2]- (م، ن)، من ص 98 إلى ص 103.

– **بريخت من جماليات الشرق إلى مفهوم التغريب"**: فانطلاقاً مما ورد في الدراسة استطاع المسرح الشرقي وبجمالياته وأساليبه (الآسيوي والصيني) أن يلهم (بريخت) ليقوض المركزية الغربية ويخالف المسرح الكلاسيكي وليغير من يقينياته، وليوظف الكثير من التقنيات ك (الجاستوس، والسينوعرافي، الخفة والبساطة، والتغريب...) في مسرحه الملحمي(*).

– **غروتفسكي وتأثيرات المسرح الشرقي**: استنادا إلى معطيات الدراسة كذلك استفاد (غروتفسكي) من المسرح الشرقي ووظف تلك الاستثمارات في اهتمامه بنظرية الممثل، ومسرح الفقير، حيث انتفع منه بما كان يخدم توجهه وطموحاته، بناء على ما نص عليه البحث طبعا.

أما المبحث الثاني والذي برز فيه الجهد التطبيقي أكثر فكان للنقد الثقافي عند (خالد آمين) من سؤال التنظير إلى خصوصية الممارسة النقدية، وبدوره انقسم فيه العمل... فضم ثلاثة عناصر، الأول منه كان لرصد مسرحية "العاصمة" في مرآة الباحثة (رضوى عاشور) التي قدمت لها قراءة ثقافية، استثمرت لأجلها العديد من المفاهيم التي يعتمدها النقد الثقافي، وقد استخرجها الباحث (عادل القريب) ووقف عندها بالتحليل ومع ذلك سنركز على العنصرين التالين لأنهما يلامسان ما نبحث عنه، ثم إنهما في صميم النقد المسرحي المغربي، وهما: (النقد المسرحي عند خالد آمين من التقاليد الفرجوية إلى تقويض المركزية الغربية، ومن الهجنة المسرحية إلى التناسخ الثقافي).

– **النقد المسرحي عند خالد آمين من التقاليد الفرجوية إلى تقويض المركزية الغربية:** ويرجع سبب انتقاء هذا الناقد من منطلقات الأطروحة إلى الرغبة في القبض على مسارات النقد الثقافي والتفكيك في انجازاته النقدية التي تم انتقاؤها، فقد بدا واضحاً أنه كان يرنو من خلالها إلى خلخلة وزعزعت المسلمات المسرحية الغربية، وإلى استجلاء مجموعة من الأنساق المغيبة في علاقة الأنا بالآخر أو علاقة المسرح العربي بالمسرح غربي، إذ ألفينا صاحب الدراسة يقول:« لقد أتاح انفتاح خالد آمين على إستراتيجية التفكيك والنقد الثقافي، خلخلة جملة من الوثوقيات التي رّوج لها الفكر الغربي في سبيل إضفاء الكونية على تقاليده الفرجوية، واحتواء وإقبار ما عداها من ثقافات الشعوب الأخرى...»[1].

(*):بناء على ما ورد تأثر بريخت بالمسرح الآسيوي والصيني منذ صغره وأسر بجماله وبخفته وبالحركة والرشاقة وبأشياء أخرى، يمكن تتبع ذلك من ص 104 وما بعدها.

[1]– عادل القريب: مرجع سابق، ص 130.

بالتالي فمن جملة التقنيات التي استخرجها الباحث (عادل القريب) من خطاباته وتساوقاً مع أهدافه—كما صرح-: الهجنة، ومفهوم هجرة النظرية ومفهوم الدنيوية التأويلية...، إذ بيّن كيف فكك الناقد (خالد آمين) مرتكزات العقلية الغربية وطرقها لفرض إمبرياليتها على الآخر العربي الذي استكان ولهدن الوضع، وبدل سعيه إلى تطوير ذاته وثقافته وفرجته، بقي مشدوداً له، اعتقاداً منه أنه لا يملك نصاً درامياً يمثل المرجع في الكتابة المسرحية العربية، وقد كانت بداية الرحلة مع مسرح (شكسبير)، فهنا دخل إلى ما طرحه الناقد (خالد آمين)، هذا الأخير الذي بيّن كيف أضحى النموذج المحتذى نتيجة الاهتمام به، معتبراً ذلك صورة من صور تشخيص العبودية في العالم العربي، ولتوضيح ذلك أكثر اتخذ من مسرحية "العاصمة" وشخصية "كاليبان" دليلاً.

وضحت الدراسة أيضاً أهم الطروحات التي استند إليها الناقد (خالد آمين) والتي وجدها الباحث (عادل القريب) في تحليله في طروحات النقد الثقافي طروحات النقد ما بعد الكولونيالي، عند (إدوارد سعيد) و(جاك لاكان) و(هومي بابا)، و(فرانز فانون) و(دريدا)...وغيرهم، إذ أمدته كل هذه المرجعيات بثلة من المفاهيم التي اتكأ عليها لتفتيت صورة الغرب المتعالي كالاستشراق، والتمثيل والهوية والغيرية، والحضور والغياب، والنموذج وأسطورة الأصل ومرحلة المرآة... إلى غير ذلك، فمن خلال هذه المحطات كانت صورة الغرب ووسائله المستخدمة ومراميه تتبدى موقفاً وراء الآخر ومعها يتبدى موقف الناقد (خالد آمين) الذي رام نسف مركزيته، وتفادياً للنقل والإطالة ننتقل إلى عرض قضية ولادة المسرح الغربي، أو أصل المسرح الغربي التي نسفها الناقد (خالد آمين) وكشف الستار عن الوثوقيات التي حامت في مجراها، فبعدما مركز هذا الأخير نفسه وأسطر الحقائق المسرحية منذ تنظيرات (أرسطو) مقصياً ما دونه من المظاهر المسرحية الغيرية الأخرى، عاد الناقد -بنقل الباحث (عادل القريب)- إلى حقائق أخرى فند بها هذه المزاعم، ومن جملة ما عرض له "الطقس الديونيزوسي"؛ إذ أكد بأنه أدخل إلى الثقافة الإغريقية رغم أن أصوله شرقية، أيضاً مسألة الأصل المسرحي واعتبار باقي المظاهر المسرحية الفرجوية الأخرى هامشية، فهنا توصل إلى أن المسرح اليوناني وإن كان يعتبر صياغة كونية، ما هو إلا ثمرة لجهود شعب اليونان، زد على ذلك هو لم يقم إلا بنقل الصيغة الأولى للمسرح من موضعها الديني (المعبد) إلى موضع الجمالي والدنيوي، وفي ذات المنعطف أشار إلى المظاهر المسرحية الهامشية التي وسمت بالأشكال الماقبل المسرحية والتي سبقت المسرح الغربي والتي تعتبر مظاهر مشتركة عند جميع الشعوب، من هنا فند مزاعمه محاولا بذلك إعادة الاعتبار إلى

تلك الأشكال، معتبرا أن المسرح الفرعوني المصري أقدم من المسرح الإغريقي بكثير، غير أن الفرق بينهما هو أن المسرح الإغريقي نقل إلى المستوى الشعبي الدنيوي وخرج من المعبد، أما الآخر فلم يعرف ذلك، وقبل أن يغادر هذه النقطة أثبت وجود بعض التقاليد الفرجوية في بعض المناطق في الشرق الأوسط وفي شمال إفريقيا كطقس التعزية وعاشوراء، وبعض الأشكال الأخرى، ثم راح الباحث (عادل القريب) يعرض لمسألة مناقشة الناقد لمناحي الدارسين لأسباب غياب الفن المسرحي عن الوطن العربي، حين رأى أن معظم تلك الآراء كانت مجحفة كونها ألغت حقائق مسرحية مهمة ترتبط بإقصاء التقاليد المسرحية العربية بعدما استند إلى ثلة من الشكوك التي أثارتها أبحاث أخرى، وتجاوزا لمخاضات كثيرة توصل الباحث (عادل القريب) إلى أنه قلب المفاهيم؛ إذ أسقط سلطة المركز ورفع الهامش كممثل للمسرح المغربي، وانطلاقا من ذلك اعتبر جهده جهدا مضاعفا نسف به جبهتين؛ الإطلاقيات المسرحية الغربية، وكذلك الاعتقادات العربية المسرحية التي عمقت الرؤية –البدايات المسرحية ومسرحية "البخيل"[1].

– **من الهجنة المسرحية إلى التناسخ الثقافي:** لم يكن هدف الناقد حسب ما جاء في الأطروحة من تقويض المركزية الغربية إلا الوصول إلى هذا المدخل الذي عززه من خلاله منجزيه "الفن المسرحي وأسطورة الأصل" و"مساحات الصمت وغواية المابينية في المتخيل المسرحي"، ونعني بذلك الهجنة التي بحث عنها الناقد في فضاء الحلقة، هذا الفضاء الذي أتاح له فرصة بسط أفكاره، خاصة أنه وحسب ما جاء في الدراسة شكل تعبيري فرجوي شعبي مفتوح، ونص شفوي بامتياز، وفضاء هجين يمزج بين مفاهيم مختلفة، وقد اختار الناقد (خالد آمين) في هذا المركب أحد أعلام المسرح المغربي تمثيلاً لتصوراته: المخرج (الطيب الصديقي) الذي غاص في أعماله وبالتالي وجده من أهم الذين جسدوا الهجنة في المسرح المغربي، يقول الباحث (عادل القريب): « فالصديقي من منظور الباحث استطاع أن ينقل الحلقة من فضائها المألوف إلى البناية المسرحية بمفهومها الغربي وهو ما يضعنا في المابينية حيث ننوس بين الذات (الحلقة) والآخر (البناية المسرحية)»[2]، حيث مزج بين ثقافتين التقليد المحلي المسرحي المغربي وما اكتسبه من ثقافة غربية.

[1]– ينظر هذا العنصر من ص 130 إلى ص 149.

[2]– عادل القريب: مرجع سابق، ص 150.

وعن المرتكزات التي ارتضاها الناقد بطبيعة الحال حسب ما ورد في الأطروحة، كانت في البداية مع ما طرحه (عبد الكريم الخطيبي) في نقده للمركزيات، وعليه بحث في الهوية والاختلاف في مجال المسرح المغربي، إذ كان يرفض وجود أصل متعال، أو مركزية، كون المسرح من منطلقه جنس هجين، وهو المنطلق الذي جعله يثور على ما دعا إليه بعض ممثلي ودارسي المسرح المغربي بالعودة في قضية تأصيل المسرح إلى التراث وإلى التقاليد الفرجوية واتخاذها نموذجا للنقاء والصفاء، فمن خلال مرآته هم همشوا ما عداه أيضا، وأنشأوا عنصرية جديدة وبمصطلحه خطوا استشراقاً جديداً، ليعاد نفس السيناريو الغربي، وهذه المرة مع المسرح المغربي، رغم أنه وضح أن الغرب بدورهم قد أحسوا بتصدع كبير لذا لجأ معظمهم إلى أمم أخرى –كما ٌوضح سابقا–، استتباعاً لذلك تم عرض صورة المسرح المغربي بعد الاستعمار، حيث أكد الناقد –حسب ما أدلي به في الأطروحة– أنه مسرح أصبح ينفتح على أفاق رحبة، وبتعبيره هو مسرح بيني، لأجل ذلك عاد إلى مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمان مجذوب" كونها بنظره خير ممثل على الهجنة خاصة وأن (الطيب الصديقي) نقل التقاليد الشعبية (الحلقة) إلى البناية، ولذات السبب ولرفض فكرة انطواء الذات على حالها اتجه الناقد حسب ما ورد في الأطروحة إلى تجربة المخرج (عبد الإله النمروشي) الذي جمع بين "عبيدات الرما" و"الكوميديا المرتجلة"استدعاء ً لوجود قواسم مشتركة بينهم، من ثمة تم عرض النقلة التي حدثت من الهجنة إلى تناسخ الثقافات، إضافة إلى مسائل أخرى واصطلاحات كثيرة تم رفد الدراسة بها، فقد وقف الباحث (عادل القريب) على ما جاء به الناقد (خالد أمين) وما تضمنه طرحه من أفكار أي ما حمله جهازه المفاهيمي، وانطلاقا من مرتكزاته أشّر إلى ما هو صائب فيها، وما هو معارض لها، لذا بين الفينة والأخرى بيّن هناته مبرزا تناقضاته التي وكما بررها تعود إلى تأثره بالثقافة الغربية وإلى جمعه بين مناهج نقدية مختلفة، كانت في مواضع مختلفة في توجهها[1].

– رؤية نقدية:

اتخذ الباحث (عادل القريب) من خلال الناقد (خالد أمين) أحد الخيارات المهمة، ليصل إلى ما يصبوا إليه، وقد نّوع في اشتغاله على مؤلفاته، ليقدم لنا جهداً نقدياً معتبراً، يمتاز بالجدية والرصانة، وجودة الطرح.

[1]– للاستفادة أكثر يرجى الرجوع إلى هذا العنصر، ص150 وما بعدها.

ما ميز الجهد النقدي المبذول عامة في هذه الأطروحة هو أن صاحبها كان يعرض لمختلف الرؤى النقدية ويتقصاها بالتحليل مثبتاً شخصه الناقد من خلال الأسئلة التي كان يسد بها الثغرات ويقلب بها الموزايين، وقد وجد معبراً لطروحاته وهو يراود النقد الثقافي فاستأنس به وبإجراءاته، لاسيما ما ارتبط بـ(إدوارد سعيد) أيضاً استفاد من بعض المفاهيم الموظفة من قبل (جوهانا ناتالي)، نضيف لهم مدارج أخرى خالطته كنقد النقد.

دل هذا المجهود دلالة واضحة على استيعابه لمطارحات النقد الثقافي ولاستراتيجية التفكيك ولمعارف نقدية جمة، وفي الأخير إن مثّل الناقد للباحث أحد الرواد الأوائل الذين طرقوا مثل هذه القضايا، فالمرتبة ذاتها يعتليها الباحث (عادل القريب) بالنسبة إلينا؛ كونه خرج عن النمطية، وعن التقليد للقم وعالج زوايا مسرحية من منظور مختلف كلياً، معالجة وتحليلاً وعرضاً ونقداً.

مع ذلك ومع ما تم الإدلاء به نشير كما جرت العادة إلى بعض الأمور، فقد ورد في هذه الدراسة أن (بريخت) و(أرسطو) لا يوجد بينهما اختلاف في القول الآتي :« أما المقارنة التي تهدف إلى الكشف عن التطورات التي عرفها المسرح الغربي عبر تاريخه الطويل فتظل مشروعة إلى حد بعيد، خاصة وأن التجارب الثقافية والمسرحية على وجه التحديد يكمل بعضها بعضا، طبعا باستحضار أن فكرة القطيعة الابستيمولوجية لا وجود لها عندما يتصل البحث بالجانب المعرفي، ولذلك نرى أنه في الوقت الذي يختلف فيه بريخت عن أرسطو يكمله ويتماهى معه »[1]، فكما صرح الباحث قبل هذا القول بقليل، تظل المسألة رهينة النتائج المبتغاة في الدراسة، بل ونتيجة ركائز منطقية، ومنه نشير إلى أننا نتبنى رأياً مغايراً لا ينفي تكامل حلقات البحث بقدر ما ينفي التماهي المشار إليه، حيث يثبت رأينا أن الاختلاف بيّن بينهما، ولو أمعنا النظر في طروحات كل منهما لا اتضح الأمر بصورة جلية، يمكننا أن نشير تمثيلاً فقط إلى نظرية التطهير، ونظرية التغريب فإن لم يرفض (بريشت) التطهير كمعطى، فهو حتماً انتقد ورفض طريقة التعامل معه من المنظور الأرسطي الذي بُني في أساسه على أسلبة التفكير بدل إعماله في تغيير الواقع، وهذه النقطة أرجعها الكثير من الدارسين إلى استناد (بريشت) إلى نظرية الانعكاس وتأثره بـ(هيجل) توكيداً لذلك يقول الناقد المسرحي المصري (أبو الحسن سلام) «... فالفعل الدرامي في المسرحية الدرامية محمول على مشاعر ذات الشخصية الدرامية

[1]- عادل القريب: مرجع سابق، ص 114.

لكنه في المسرحية الملحمية محمول على إدراك الشخصية لمشاعر الجماعة أو الطبقة التي تنتمي إليها، من هنا يشخص ممثل الشخصية الملحمية صورة فعل الجماعة التي ينوب عنها في محاكاة فعلها والتشخيص هو أداء عن بعد بما يعني أنه ذات الجماعة، ممثلها أمام الجمهور المتلقي، وهذا مغاير للممثل في الدراما الأرسطية حيث أداؤه تجسيد محاك لفعل ذات الشخصية فهو متوحد مع الشخصية على نقيض الممثل الملحمي الذي لا يتوحد معها»[1]،... إلى غير ذلك من الأمور التي تثبت اختلاف منحاهما، والتي تحدثنا عنها في الباب الأول في خضم الحديث عنهما.

– أمر آخر... وإن كانت زاوية الطرح العام مختلفة ومتفردة من قبل الباحث، بعدما نحا صوب مسلك جديد قلما نجد من يدخل إلى عوالمه، فإن هذه الحقائق وحسب اطلاعنا قلائل من يعمل بها أو يلتفت إليها نتيجة هيمنة الثقافة الغربية (*)، يمكن لأي متلقي أن يتأكد من صحة ما ذهبنا إليه، فمئات المقالات وآلاف الكتب وعبر سيرورة زمنية طويلة ما تزال تؤسطرها ولا تفتش في هذه المسائل ولا تمضغها أو تستسيغها إلا في القليل، بالتالي جل المسائل المسرحية الغربية بقت لحد الساعة صكوك غفران تتداول بين الباحثين والدارسين.

*** خلاصة:**

بالنظر إلى ما تم طرحه يتضح أن الناقد المسرحي المغاربي أصبح صاحب رؤية نقدية، يتكلم عن قضاياه، ويشخص حالته؛ إذ عرض العديد من النقاد المسرحيين المغاربة لإشكالياتهم وحادوا عن فكرة اعتباطية تمرير الخطابات النقدية، محاولين بذلك وفي كثير من المواضع إيجاد حلول لها، وفي نفس الوقت لفت النظر إليها، وهو أمر لطالما طُبع به مسار النقد المسرحي المغاربي، إذ ألفيناه منذ البداية يجتهد لإرساء هذه الخصوصية.

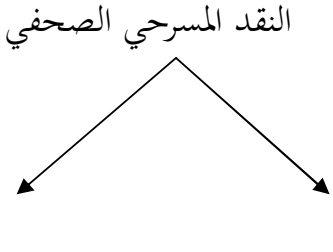
– بالنسبة لأمر التصنيفات التي تدخلت في تشكيل أنواع النقد المسرحي عامة والمغاربي خاصة، فقد تحكم فيها المنبر وبشكل أدق ممتهن هذا النقد، إذ صدر هذا النقد عن النقد المسرحي الصحفي

[1]– حوار أجريناه مع الناقد المسرحي المصري أبو الحسن سلام بتاريخ: 2021/02/26، بتوقيت (12:20:03).

(*): نمثل بمن وجدنا لديهم ذات الطرح والتوجه: **(بالناقد خالد آمين وله مجموعة من المقالات والكتب، أيضاً بالناقد هشام بن الهاشمي، فقد خاض في نفس المسائل، كمقاله الموسوم بـ: " من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية ").**

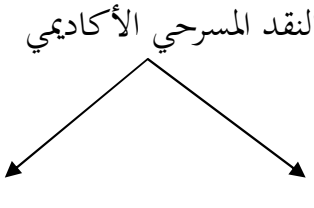
من ناحية، والنقد المسرحي الأكاديمي من ناحية أخرى، وعلى هذا الأساس صيغة تلك النقود، تنظيرا أو تطبيقا.

– بشيء من التفصيل لم تكن صورة الخطاب النقدي المسرحي المغاربي ذات ملامح واحدة بين أنواعه وإجراءاته، فبين هذا الحصر والانتقاء، وجدنا النقد المتخصص وغير المتخصص، وجدنا النقد المناسباتي، الذي تعوزه الرؤية النقدية الحصيفة، والمعالجة السديدة في الأغلب، كذلك وجدنا النقد الذي يصدر عن المنشغلين بالخطاب المسرحي وجدنا نقد الهواة ونقد المحترفين، ومنه وجدنا نقد الشكل، ونقد المضمون، ونقد الفرجة...، ويمكننا اختصار ذلك في الخطاطة الآتية:



(طرح علمي، منهج مضبوط، دراسة مؤسسة هنا بطبيعة الحال عندما يصدر عن النقاد الأكاديميين

(عادة ما ينشر في الصحف والجرائد، يركز على المضمون، وردات فعل الجمهور)



ما يصدر في المصنفات النقدية (الكتب) والمقالات ... الأطاريح والرسائل

(وكلاهما محكومان بضوابط العمل الأكاديمي وما يقتضيه).

– أدى اشتغال نقاد المسرح المغاربة بصورة ملحوظة على مطارحات الحداثة وما بعدها، إلى الاهتمام ببعض المقاربات النقدية، والاعتماد عليها بكثرة، ولو عدنا إلى ما تم الاشتغال عليه، لوجدنا فكرة فرض الأنا تبدو رغبة قوية في معظم الاختيارات، وهو استنتاج ركنا إليه بعد الإحاطة بمجموعة من القراءات، التي بدا فيها واضحا أمر الاستناد إلى الذات في التقدير والنقد، والتأويل والتفسير، والنقض أيضا.

– نقد الأطاريح، هذا الشق من النقد المسرحي انقسم المجهود فيه على ما هو داخلي وخارجي، وبمصداقية أكبر كانت الوجهة إلى ما هو محلي أكثر، وربما هذا ما أكسبه صفة أخرى هي أنه امتلك لغته الخاصة.

– بمعيار المقارنة هناك العديد من الأطاريح النقدية المسرحية المغربية، والشيء ذاته بالنسبة للقطر الجزائري، إذ وجدنا رسائل وأطاريح متعددة في هذا الصوب خاصة في الآونة الأخيرة، غير أن هذه الخاصية تقل كثيرا في تونس، فبعد رحلة البحث والاستفسار اتضح أن الأمر يكاد يقتصر على نزر قليل، حتى إننا عندما كنا نسأل ونبحث ميدانيا عن تلك الأعمال، لم نكن لنجد لها صدى كبير، أضف إلى ذلك أن تلك الأعمال كانت ذات حضور جد متذبذب.

– في مصاف المقارنة أيضا بالنسبة للكتب النقدية المسرحية المغاربية، هناك مفارقات واضحة بين الأقطار الثلاثة، فلو تحدثنا عن الجزائر فالمتتبع لسياق المنجزات النقدية المسرحية الجزائرية يجد بأنها قليلة جدا، قلة النقاد الذين يمثلون التخصص، وهو عزوف يطرح العديد من التساؤلات عن أسباب هذا الخفوت، بل هو سبب رئيسي تحكم كثيرا في انتقاءاتنا لتلك النماذج التي اشتغلنا عليها خاصة ما ارتبط بالجزائر، إذ وجدنا أنفسنا مقيدين ببعض الأسماء، التي في أغلبها أنتهكت بحثا، بعد الجزائر تأتي تونس بنسبة بسيطة، ثم المغرب بحضور متميز نظرا للاهتمام الكبير الذي يلف هذا الحقل المعرفي.

– بناء على المعيار السابق كذلك نشير إلى أمر شكلي آخر، ألفيناه في النماذج النقدية المسرحية الصحفية المغاربية التي قرأناها، بل وحتى التي اطلعنا عليها، هو المساحة الممنوحة من قبل الصحف والجرائد لتلك المساهمات النقدية، فكما هو معلوم عادة ما تقنن الصحافة وتؤطر ذلك الحيز، حتى إن أغلب النقاد يشتكون من ذلك، لأنه بروتكول يحد من امتداد أفكارهم، ويجعله صالحا أكثر للتعليقات الصحفية، والتغطيات الإعلامية، غير أن هذا الأمر ونحن نشتغل على الأقطار الثلاثة لاحظناه منتفيا في بعض منها، كالصحف والجرائد التونسية، إذ تمنح هذه الأخيرة مساحات واسعة لمختلف تلك القراءات النقدية، ما يجعلها تستفيض بطروحاتها على امتداد صفحات، وهو شيء يتواجد أيضا في المغرب، ويقل كثيرا في الجزائر، اللهم وجود بعض الجرائد التي تحاول منح جزئية لاحتضان مختلف النقود الصحفية.

– اعتمدنا بطبيعة الحال في النقد المسرحي الصحفي المغاربي على ما هو مكتوب لاعتبارات كثيرة، بل واقتصرنا عليه، وعلى تنوع ما يكتب في الصحافة من نقد، فقد جمعنا في النماذج المنتقاة بين قراءات مختلفة، الانطباعية ذات الإشارات البسيطة، والقراءات الأكاديمية الصحفية، لنبين فكرة اختلاف المقامات وما تؤدي إليه هذه الفكرة من مفارقات، ومن فكرة الجمع ذاتها نشير إلى أمر آخر، هو أننا جمعنا أيضا بغاية القصدية بين قراءات نقدية مسرحية مغاربية حديثة، أي اشتغلنا على عينات حديثة في الميدان، إلى جانبها أردفنا القراءات النقدية المسرحية المغاربية المعاصرة، أي تلك التي قطعت أشواطا في هذا المجال، وكل ذلك كان لاستخلاص الخصائص الفارقة، والتي وضحت لنا اختلاف بعض الموازيين وبقاء أخرى كما عهدها الدرس النقدي.

– لا حظنا بصورة جلية ميلاً كبيراً من قبل النقد المسرحي الأكاديمي المغاربي إلى القراءات الصحفية؛ إذ جنحت طائفة كبيرة من النقاد الأكاديميين إلى النشر الصحفي، رغبة في مسايرة الإنتاج المسرحي ومرافقة الحدث، ومباغتة مختلف العروض المسرحية.

– كان النقد المسرحي الصحفي والأكاديمي المغاربي ابنا لمثليه، فعلى ما جادت به الأقلام النقدية تتحدد صورته.

– عطفاً على ما سبق، ما تم الخوض فيه يعتبر عينات فقط عكسنا بها تمثلات نقاد المسرح المغاربة لأنواع هذا النقد، كون دائرة التمثيل ما تزال تتسع للعديد من القراءات النقدية (وللأمانة هنا مقصدية الكثرة تعود على النقد المسرحي المغربي).

وعموماً هذه القراءات تدفعنا من جهة أخرى وتحت سلطة العنوان إلى البحث عن الآليات التي تم الاعتماد عليها في مقاربة الخطابات المسرحية المتنوعة، فيا ترى أي السبل النقدية كان لها الضلع الأساسي في بناء الكيان النقدي للنقد المسرحي المغاربي؟ وما هي العوامل المتحكمة في تلك الاختيارات؟

الباب الثالث:

الحد الإجرائي للنقد المسرحي المغاربي.

– النقد المسرحي والمناهج النقدية

***صورة الممارسة النقدية المسرحية العربية/ المغاربية في المخيال النقدي المسرحي المغاربي (آراء ومناقشات)**

– المقاربات الخارجية في النقد المسرحي المغاربي

– المقاربات الحداثوية في النقد المسرحي المغاربي

–مقاربات، وقراءات نقدية أخرى في النقد المسرحي المغاربي

" إن إنكار الثقافة الغربية لا يستطيع أن يشكل في حد ذاته ثقافة، والرقص المسعور حول الذات المفقودة لن يجعلها تنبعث من رمادها "

(عبد الله العروي)

من كتاب " الأيديولوجيا العربية المعاصرة (صياغة جديدة) " .

تمهيد:

– النقد المسرحي والمناهج النقدية:

مما لا شك فيه أن المنهج [*] مسلك لا يحيد عنه أي باحث يبتغي السير المضبوط القويم في قراءاته النقدية، على هذا الأساس بيّن الكثير من الدارسين أهميته وأبرزوا دوره الفعال؛ المتجلي في استناد الكتابة النقدية إليه، كالناقد (مُحَمَّد صابر عبيد) الذي اعتبرهضابطاً أساسياً ولازمة ضرورية في أي عمل نقدي يقول هو: «ضرورة مركزية للعمل النقدي، لا مناص من اعتماده والارتكاز على قاعدته النظرية المتينة، فهو ضابط جوهري قائد وموجه للحراك الكتابي النقدي الأصيل، ينقذه من مغبة الإذعان للفعالية الانطباعية المجردة التي تحركها العاطفة البسيطة الأولية إزاء النصوص المقروءة والظواهر المقاربة، ويزوده بالآليات والسبل، والمفاتيح، والإجراءات التي تسهل عليه عملية الاشتغال العلمي والمعرفي والإبداعي في إستراتيجية القراءة، ويرصد تجلياته النقدية الإبداعية بوعي دقيق ومعرفة كثيفة، ولا يسمح له بالمغامرة المجانية التي تجعله يذهب بعيداً في التماهي مع ذاتيتها وجنوحها وانفعالها وتماهيها الذاتي المجرد على حساب ميدان العمل والرصد والقراءة ...»[1]، معنى هذا أن المنهج النقدي يستخدم بمثابة المؤطر، الذي يكفل للباحثين الطريق العلمي المضبوط، وهم يستقرؤون مختلف الخطابات الإبداعية.

وقد أشار الكثير منهم أيضاً إلى أن المنهج يعتمد على أمرين؛ تصورات نظرية، وممارسات تطبيقية، فبموجب ذلك يشتغل الناقد على ما يكفل الإحاطة بالجانبين إذ « يحدد مجموعة من النظريات النقدية والأدبية، ومنطلقاتها الفلسفية، والابستيمولوجية، ويختزلها في فرضيات ومعطيات أو

---

[*]: مما جاء في معجم التنزيل في بيان معنى كلمة منهج، قوله تعالى :﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا منكم شرعةً ومنهاجاً﴾، [سورة المائدة، الآية **48**]، فمنهاجاً هنا جاءت بمعنى الطريق، وتكاد تتفق الدلالة اللغوية، في معظم المعاجم على مدلول المنهج، فهي تلقي بشبكة من الدلالات اللغوية التي تحيل على الخطة، والطريقة، والهدف، والسير الواضح، والصراط المستقيم، وهذا ما يعني أن المنهج ينطلق من مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات ويمر عبر سيرورة من الخطوات العلمية والإجرائية قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة بدقة مضبوطة، ينظر: عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط01، 2009، ص 249.

[1]– مُحَمَّد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، صص 116، 117.

مسلمات، ثم ينتقل بعدها إلى التأكد من تلك التصورات النظرية عن طريق التحليل النصي والتطبيق الإجرائي ليستخلص مجموعة من النتائج والخلاصات التركيبية»[1].

ولم يكن الأمر ليتوقف عند حدود مجموع الآليات التي يُبنى عليها المنهج ومختلف سياقاته النظرية وإجراءاته التطبيقية، بل كان لزاماً وجود طرف آخر يكفل تحقق هذا المنهج فيحّول آلياته إلى سلوك كتابي في منطقة الإجراء، ولعل هذا ما أولاه الناقد (مستخدمه الفعلي) عناية وأهمية قصوى، إذ تمكن وعبر فترات طِوال من نقل تلك التصورات النظرية التي تطرحها المناهج النقدية، من المجرد إلى ما هو ملموس (ميدان التطبيق) على نحو أنتج ما أصطلح عليه في الدراسات الأدبية والنقدية بـ:"الخطاب النقدي"، والذي يعني في أبسط صوره نتاج أو مجموع طروحات وآليات المنهج، مع شخصية الناقد المفّعلِ لهذه الإجراءات، في عملية الممارسة النقدية[2].

وإذا ما جئنا إلى مسار النقد المسرحي والنظرية النقدية، – فكما سبق وأشرنا – ارتبط النقد المسرحي في بداياته بالنقد المعياري الذي مثلته كتب فنون الشعر، والتي شكلت مرتكزاً أساسياً في دراسة المسرح حتى ظهرت منابع أخرى بموجبها تم النظر إلى المسرح من زوايا واتجاهات أخرى أكثر توسعاً و شمولية.

وفي ذات الصدد لا ننس أيضاً ما أشرنا إليه سابقاً؛ أي أمر ارتباط النقد المسرحي بالنقد الأدبي، إذ كان هذا النقد يفتقد إلى الخصوصية باندماجه معه، ما جعله يتساير وإياه جنباً إلى جنب وإلى غاية القرن العشرين، كما أكدت ذلك الناقدة (سامية أحمد أسعد) التي تقول: «سار النقد المسرحي، حتى القرن العشرين، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي بعامة، لاسيما بعد أن تحددت ملامح هذا النقد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأصبح له منهج واضح يسير عليه. وعندما شهدت فرنسا نشأة النقد الأدبي على يدي أول نقادها، سانت بيف Sainte-Beuve، شهدت أيضاً نقاداً خصوا المسرح باهتمامهم، وبدا هذا الاهتمام واضحاً في عناوين الكتب التي جمعوا فيها مقالاتهم التي سبق أن نشرت متفرقة في الصحف آنذاك، ونذكر على سبيل المثال، ف. سارسيه الذي

[1]- ينظر: عماد علي سليم الخطيب : مرجع سابق، ص 249.

[2]– ينظر :مُحَّد صابر عبيد: مرجع سابق، 117.

سمى كتابه "أربعين عاماً عن المسرح"، و(جول ليميتر J. Lemaître) رائد النقد الانطباعي الذي أطلق على كتابه اسماً له دلالته " انطباعات عن المسرح"»[1].

وقد أشار المعجم المسرحي لـ(ماري إلياس وحنان قصاب حسن) أيضاً إلى سيرورة النقد المسرحي، بعدما قدما تأريخاً مطولاً لمسارات المسرح ونقده، ومما تم التركيز عليه ضمن حركية النشاط المسرحي، بروز بعض التغيرات التي أدت إلى الاهتمام بأمور مسرحية كثيرة، كظهور علم الجمال مع الألماني (باومغارتن Baumgaten) في القرن التاسع عشر، هذا العلم الذي تخطى القواعد المسرحية وشروط الكتابة المتعارف عليها إلى سياقات أوسع، كذلك واعتباراً من القرن التاسع عشر كان لتطور العلوم الإنسانية كعلم التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع دور في تبني مفاهيم جديدة تجاذبت طروحات النقد، بمقتضاها كان العمل الإبداعي يُفسر انطلاقاً من الظروف الخارجية المحيطة به، أي على أساس السياق والمرجع الخارجي، والتاريخ، والظروف الاجتماعية، والنفسية[2].

لتزداد شدة هذا التلاحم فيما أتى، فبعد مدة من القرن العشرين، كان التقارب أكثر وضوحاً عما سبق، إذ ارتبط ارتباطاً كبيراً بما أفرزته العلوم الإنسانية من مناهج، حتى بلغت درجة الالتحام بها حداً معتبراً، وكما ورد في" المعجم المسرحي" لم يعد يسمى النقد نتيجة لذلك بصيغة مفردة، وإنما اكتسب دلالات تسميات خاصة بالمنهج المعتمد في التحليل، فقد ظهر النقد النفسي/Psychocritique، والنقد الاجتماعي Sociocritique/، والنقد التيماتي/critique thématique، والتحليل البنيوي/ Analys structurale، والتحليل السيميولوجي/ Analyse sémiologique ...إلخ[3].

بالتالي استفادت الدراسات المسرحية من كل تلك المناهج، التي زودتها بأدوات تحليلية منهجية جديدة، وإلى جانبها انفتحت على أفاق أخرى في كل مرحلة كانت تلجها؛ إذ لم يكن من الممكن في مراحل متقدمة من البحث استخدام حدود ما يرتبط بالمرجع أو السياق الذي ظهر مع المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي،...، وعليه اتجهت صوب الدراسات السيميولوجية التي أتاحت

[1]- سامية أحمد أسعد: «النقد المسرحي والعلوم الإنسانية»، ص 155.

[2]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 502.

[3]- ينظر: (م، ن)، (ص، ن).

فرصة البحث في آلية الانتقال من النص الدرامي إلى العرض المسرحي، وفي نظرية التواصل التي عمقت العلاقة بين المادة المنتجة ومتلقيها (نظريات القراءة) بعدما حادت عن الفكر الأحادي وشرعت التأويلات المتعددة للنص والعرض (التأويل)، إضافة إلى أمور أخرى مست الممارسة المسرحية؛ (مستوى الشكل والإخراج، والكتابة)، فقد أثمر كل هذا التلاقح في ظهور معطيات جديدة، على إثرها ظهر علم المسرح Théâtrologie، ونظرية المسرح Théorie du théâtre، التي شملت الدراسات الدراماتورجية، والتي أعطت بعداً نقدياً جديداً لمجال إعداد العرض، وهو الانفتاح الذي انعكس بدوره على اللغة النقدية التي استوعبت أكثر كل ما يحيط بالمنظومة المسرحية، وكل ما يرتبط بالمجال المسرحي عامة [1].

ومنه إذا ما نظرنا إلى مسيرة الخطاب النقدي المسرحي وجدناها حافلة بضروب متنوعة من المناهج النقدية، ولم تكن هذه المعطيات بغائبة عن سيرورة نشاط الخطاب النقدي المسرحي العربي عامة أيضاً، إذ لبس هذا النقد لبوس مراحل متنوعة حسب إحاطتنا بملابساته، كما بنى تصوراته وطروحاته بالارتكاز على ترسانة من الأدوات والآليات التي طرحتها المناهج النقدية الغربية، فتلون بين منهج وآخر وبين مقاربة وأخرى، وهذا أمر مفروغ منه بتوافر شرط التبعية، والانفتاح والتعالق.

لذا وبشيء من التفصيل والخصوصية سنعرض لأهم المقاربات النقدية المسرحية المغاربية، التي كان لها حضوراً طافحاً في مجمل الخطابات النقدية وهذا عن طريق تقصي مجموعة من العينات، لكن قبل هذا ارتأينا التوقف عند قضية مهمة، كان من المهم الإشارة إليها قبل الولوج إلى الحد الإجرائي النقدي المسرحي المغاربي؛ وهي مسألة النقد المسرحي العربي / المغاربي وموقفه من المناهج النقدية، لنعكس من خلالها بعض الآراء النقدية التي ناقشت موضوع هذا التعالق وترددات .

[1]– ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 502.

*** صورة الممارسة النقدية المسرحية العربية/المغاربية في المخيال النقدي المسرحي المغاربي (آراء ومناقشات):**

على مدار سنوات قدم النقد المسرحي المغاربي إسهامات مختلفة، الأمر الذي حرضنا على تقصي مساره الإجرائي؛ إذ كان من المهم أن نستفسر عما حققه في تلك الإنجازات ونطرح بعض التساؤلات من قبيل:

- ✓ ما هي ملامح صورة الخطاب النقدي المسرحي المغاربي من ناحية الممارسة ؟
- ✓ على ماذا اقتصرت مجهودات النقاد المسرحيين المغاربة في إسهاماتهم؟ هل انصبت على الجوانب والأمور النظرية فقط ؟ أم أنهم خاضوا في المسالك التطبيقية فكانت لهم عطاءات توازي المداد النظري ؟
- ✓ هل بإمكاننا القول إن النقد المسرحي المغاربي حقق الخصوصية واستطاع أن يبلور نظرية نقدية عربية ؟ . بصيغة أخرى:
- ✓ هل حاول الناقد المسرحي المغاربي أن ينتج نظريته الخاصة؟ وبالأحرى هل أسس لفعل القراءة ؟ أم ظل يلوك مجموعة من التيارات والمناهج النقدية الغربية طوال أوقات، دون أدنى تغير يفرض استحداث آليات وأدوات نقدية ؟

للتأكيد. اختلفت توجهات النقاد والباحثين والدارسين في مناقشة قضية تعالق العقل النقدي العربي المسرحي بصورة عامة والمغاربي بصفة خاصة مع المناهج الغربية واحتكاكهم بها، وعليه نعرض لثلة من هذه الآراء:

يذهب الناقد الجزائري (عز الدين جلاوجي) في هذا الصدد إلى الإقرار بالتذبذب الحاصل في الوسط النقدي المسرحي الجزائري إزاء توظيف المناهج النقدية في الخطابات النقدية يقول: «وإذا كان النقد العربي قد انتقل نقلة نوعية كبيرة مسايرة للحركة النقدية العالمية، وانتقل من المناهج السياقية التي تقارب النص من خارجه إلى المناهج النصانية التي تقارب النص من داخله، فإن حظ المسرح في الجزائر نصاً وركحاً- فيما أعتقد – بقيبعيداً عن ذلك، فهو إما قائم على إهمال المنهج أساساً أو قائم على مناهج متعددة ترتبط أكثر مما ترتبط بالنص الأدبي رغم أن "العمل المسرحي هو الذي يقترح مناهجه التحليلية، وليست المناهج هي التي تقترح هذا العمل المسرحي أو ذاك"، ورغم أن المسرح

ينفتح على عوالم فنية كثيرة تجعله كما قيل أب الفنون دون منازع، أو بالأحرى ابن هذه الفنون المدلل لأنه نتاج تلاقحها وتلاحمها، وذلك يقتضي وجود ناقد مزود بآليات معرفية عميقة لا تتوقف عند حدود النص واللغة، بل تتجاوزه إلى الفنون البصرية والسمعية المختلفة، معظم ما بين أيدينا من بحوث نقدية تناولت المسرح الجزائري هي بحوث أكاديمية قدمها أصحابها لنيل مراتب علمية ثم وجدت طريقها إلى النشر، أو قدمها أصحابها وهم أساتذة بالجامعات الجزائرية خدمة للمسرح الجزائري، ومادام الأمر كذلك فإن تحديد منهج البحث هو ضرورة ملحة لا غنى عنها، ومادامت هذه البحوث قد قدمت في سنوات متأخرة فلا شك أن أصحابها يكونون على معرفة جيدة بهذه المناهج وبأهميتها، غير أن ما يكاد يجمع بينها هو غياب تحديد المنهج أو الإشارة إليه إشارة عابرة وعامة ...»[1].

ومن صيغة الخلط والتباس المناهج، وغيابها أحياناً في النقد المسرحي الجزائري، والمواصفات الواجب توفرها في الناقد، نعرض رأياً آخر طرحته الناقدة الجزائرية (ليلى بن عائشة) تقول فيه: « وإذا كانت بعض الدراسات النقدية المسرحية التي تدعي العصرنة قد ذهبت مذاهب كثيرة وغريبة في قراءة وتأويل النصوص الدرامية والعروض المسرحية وفق نظرة ضيقة تسمها الغوغائية، والعشوائية والافتقار إلى المنهج والرؤية الفنية، حتى باتت لا صلة لها بموضوعية البحث وعلمية المنهج، حيث تقيم من نفسها على نفسها أدلة تعسفها منهجاً، وتحاملها غاية، وتبعيتها لثقافة الآخر فلسفة ورؤية !، فإن بعضها الآخر لا يعدو أن يكون إشادة احتفالية بعبقرية فلان أو علان، وترويجاً أيديولوجياً لمذهبه، أو دخولاً بغير تبصر تحت جبته، وتسليماً بغير تمحيص بأطروحته..، ليس هناك إذا من الكتابات النقدية المسرحية ما يعد سفراً يقرأ الخطاب المسرحي بكل تجلياته ويتلمس مواطن الشعرية فيه بعمق وتبصر بما لا يدع منفذاً لغيره، لكن الخطاب النقدي المسرحي في الآونة الأخيرة اختبر أدواته وامتلك رؤاه الفنية عبر جملة من الأسماء التي سعت جاهدة إلى قراءة الفعل المسرحي ومتابعته بكل اهتمام لأنها انخرطت في خضمه واهتمت لهمه، حتى أن هذه الأسماء تجدد رؤاها بين الحين والآخر، وتطور أدواتها، وتعيد قراءة منجزها النقدي في ضوء ما كان وما يكون، فتراجع الفكرة بالتمحيص والتعميق

[1]– عز الدين جلاوجي: ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، صص 66، 67.

والاستزادة والاستفاضة...»[1]، وإن جنحت هذه الرؤية إلى التعميم فإنها استطاعت تقديم صورة شمولية، وصفت بدقة كيفية تعامل الفكر العربي مع المناهج النقدية الغربية.

ومن فكرة التعميم نقدم طرحاً للناقد المغربي (عبد الرحمان بن زيدان) والذي نلفيه يقول فيه واصفاً سلبيات النقد المسرحي العربي وحالته: «... ولم يستطع- في الوقت ذاته- تمثل المناهج بشكل عميق يحيط بإشكالاتها وخلفياتها المعرفية والاجتماعية والفلسفية، وخلطه الكبير بين النقد النظري، والنقد التطبيقي الذي لم يتعايش مع هذا النظري، مما حال دون التبشير باتجاهات مسرحية أو نقدية- يتبناها مسرحيونا ونقادنا العرب، إن ما يعطينا صورة حقيقية — عن هذه السلبيات — هو أن المناهج النقدية، والنظريات النقدية المصرح بها من طرف ممارسي النقد المسرحي- خصوصاً منها ما يتعلق بالجانب النظري، لم تبلغ بعد في أذهان أصحابها درجة التمثل، الكامل، أو الفهم الصحيح، أو الإحاطة الشاملة بمكونات هذه المناهج إلا نادراً، وهذا يستوجب ضرورة احتياطنا من أخذ كلامهم على عواهنه، أو تصديق جميع الآراء التي يصدرونها حول إنتاجهم الخاص، أو أثناء قراءتهم للنصوص أو العروض المسرحية...»[2].

وهذا التوجه إن كان ابن فترة التسعينيات، فالحقيقة تقال، أوصافه لا تعدم النماذج التي تمثله في وقتنا الحالي، ومن الحيز الإجمالي، نعرض تصوراً آخر للدكتورة الجزائرية (فتيحة الزاوي) تشخّص من خلاله حالة النقد المسرحي العربي عامة فيه تقول: «... وسعياً من النقد المسرحي العربي لتأسيس فعل القراءة، راح يحتضن المناهج النقدية الغربية، التي تأثر بها وساءل الأعمال المسرحية بأدواتها، ولم يكن ذلك سليل الأمس القريب لكن استعارة هذه المناهج من بنيوية وسيميائية وشعرية وتحليل دراماتورجي وغيرها، زادت حدته خلال القرن الأخير، علاوة على بعد جوهرها عن الثقافة العربية الذي حاد ببعض النقاد العرب عن إجراء مقاربات نقدية صحيحة في عوالم فن المفارقات الذي يجمع بين نص وعرض، حتى أضحت هذه النقود المسرحية مصابة بالهزال والشلل؛ ذلك أن الجانب النظري منها أوفر وأرحب من جانبها التطبيقي فأضحت غير قادرة على تبسيط أيقونات الركح تيسيراً على

[1]- ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، صص 275 ، 276.

[2]- عبد الرحمان بن زيدان: إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط01، 1995، صص 133، 134

المتلقي عملية فهمها واستيعابها، وهذا ما شط بهذا النقد عن التلقي ليبقى في برجه العاجي يلعب على وتيرة الألسنية اللغوية دون أن يؤدي وظيفته الفنية الجمالية وما تضفيه من متعة فرجوية هادفة، تتأتى عبر الفضاء الإخراجي وما ينضوي ضمنه من بنى مشهدية من شأنها أن تأخذ بخلد متلق يشرئب إلىشرب الفرجة المسرحية ويشارك فيها فكرياً ووجدانياً »[1].

وعلى النقيض من ذلك هناك من لم يشكل من وجهة نظره أمر التلاقح الحاصل بين الفكر العربي والمناهج الغربية خللاً، ما دام طابع الخصوصية العربية موجود، هذا الطابع الذي يفرض إثبات الذات وتطويع الآخر وفق منطلقات الأنا و هذا حسب ما عبر عنه الناقد الجزائري (إبراهيم نوال) يقول: « على إثر التلاقح الفكري العربي بالغربي، تتسم راهنية النقد المسرحي العربي باستيراد المناهج النقدية الحداثية الغربية، ولا يدل ذلك في شيء عن تبعية مفرطة للفكر الغربي إذا كانت للنقاد القدرة على هضم هذه المناهج وإعادة إبداعها والعمل على تبيئتها في وسطنا الثقافي والفكري والحرص على إضفاء البعض من خصوصياتنا وسماتنا لتصبح جزءاً لا يتجزأ من كياننا النقدي الذي بناه الرعيل الأول من نقادنا ومنظرينا على شاكلة ابن قتيبة والجرجاني والجاحظ وغيرهم، وعليه يتميز النقد المسرحي العربي بخصوصية مغايرة يضفيها على نقوده، لما عرفته بعض المناهج في البيئة الغربية على غرار البنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها، فيعمد إلى تحويرها وتطويرها وصقلها وفق ما يوائم أبا الفنون من جهة وتبعاً لتجسيد فكرة التوأمة بين التراث والحداثة والمعاصرة والأصالة ليس من منبع تنافرها وتباينها، وإنما من جهة تكاملها وتراصها في خدمة وتقييم الأعمال المسرحية التي تتناول أفكاراً ورؤى مغايرة تماماً لتلك التي رافقها النقد الغربي باتجاهاته ومناهجه في أوساطه التي أنبتت هذه المناهج»[2].

والناظر لهذا الطرح يدرك بأنه صائب منهجياً، ولكنه يحوم في أفكار مثالية تحقيقها صعب المنال، لأن التحيزات والخلط، ... ووو تبقى أمور قائمة في الوسط الثقافي العربي، والأمثلة لا تحصى للتدليل على ذلك.

[1]- فتيحة الزاوي: تقديم الفصل الثالث النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، صص 144، 145.

[2]- إبراهيم نوال: تقديم الفصل الرابع إشكاليات النقد المسرحي العربي مقاربات وشهادات، (م، ن)، صص 239، 240.

وقد كان لذات الجدل الحاصل حول النظريات النقدية المطبقة عامة على المسرح، أثر كذلك على الناقد التونسي (حافظ الجديدي)، إذ أكد في كتاب "النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات" ورود هذا الأمر من جهة ونعني بذلك ما حدث ويحدث في الأوساط الثقافية العربية، التي أضحت مترعة بالنزاعات النقدية، من جهة ثانية نفى تواجده في الأوساط الغربية، باعتبارها كانت المهد والوعاء الأول لظهور الفن المسرحي، وهذا حسب رأيه كان أحد الأسباب المهمة للتقدم خطوات كبيرة في مسار الدراسات المسرحية والنقدية عندهم، إذ تم تجاوز الكثير من طروحاتهم التي يعتبرها الفكر العربي جديدة، إلى فرضيات ودراسات مسرحية أجد.

بالنسبة للشأن المغربي، فيذكر الناقد المغربي (مصطفى رمضاني)، أن النقد المسرحي المغربي عرف طفرات مختلفة إلى أن اشتد عوده في الوقت الراهن، وأضحى صاحب توجه نقدي رصين يتمثل المناهج النقدية وآلياتها وأدواتها بطريقة ناضجة، وقد أشاد بمجهوداتهم أيضاً الناقد الجزائري (عز الدين جلاوجي) في مقاله السابق، بل وجه دعوة للنقد المسرحي الجزائري ليناهض المغاربة في نقدهم.

يقول الناقد المسرحي المغربي (مصطفى رمضاني) واصفاً مستويات القراءة النقدية المسرحية المغربية: « ولكن يلاحظ في السنوات الأخيرة أن المنشورات الجديدة في مجال النقد المسرحي، تبرهن على تطور واضح في مقاربة الأعمال المسرحية، بفضل انفتاح أصحابها على المناهج الحديثة، وقدرتهم على حسن توظيف آلياتها وما تقترحه من تصورات أو خطوات في النظر إلى العرض المسرحي بصفته كلاً لا يتجزأ كما ذكرنا، وقد برهن بعض هؤلاء النقاد والدارسين على نضج بيّن في النظرة إلى العمل المسرحي أولاً، وفي كيفية الاشتغال عليه ثانياً، وفي كيفية توظيف أدوات التحليل، ومن ثم طرق القراءة والتأويل ثالثاً »[1]، وهي نتيجة توصل إليها الناقد بعدما تتبع مسار النقد المسرحي المغربي منذ البداية، وعرض لحالات التحول الديالكتيكي التي شهدها الخطاب المسرحي المغربي نصاً وعرضاً.

وعن التحول النوعي الذي شهده النقد المسرحي المغربي، نصادف رأياً نقدياً آخر يدلل على نفس الأفكار، يمثله الناقد المغربي (حميد أتباتو) الذي أكد بعد مران طوال في مجال النقد المسرحي المغربي، وبعد خوض كبير في قضاياه وشؤونه وتوجهاته ونشاطاته، وممارساته، أنه أنتج معرفة علمية

[1]– مصطفى رمضاني: «مستويات القراءة في النقد المسرحي المغربي»، ص 63 .

متنوعة، أحاطت بالمسرح وبمنهجيات مقاربته، وبجدليات كثيرة تتعلق به، الشيء الذي جعله يصفه بما أطلقه عليه الناقد المسرحي المغربي (حسن المنيعي) بـ" النقد المسرحي الكبير" الذي ترتبط أرضيته بكبار رجالات البحث المسرحي بالمغرب، يقول الناقد (حميد أتباتو): « ما يعكس ملامح هذا النقد المسرحي الكبير هو مجموعة من الانشغالات الجديدة التي برزت بصيغة إصدارات فردية أم جماعية تبلورت داخل الحقل الأكاديمي أو في ارتباط به، انشغالات تجعل من قراءة تعبيرية التمسرح من مداخل غير مألوفة من قبيل "الجسد" و"التمسرح نفسه" و"الفرجة" و"شعرية المسرح" و" الفرجة الخاصة بالموقع" و"سيميولوجيا المسرح" و"الارتجال" و"الغروطيسك" و"استعارات المسرح" و"جمالية تلقي المسرح والتجريب" و"الشخصية" و"المسرح والمقدس" إلخ، ترافق هذا الانشغال باستدعاء منطلقات منهجية حديثة منها سيمولوجيا المسرح، وجمالية التلقي، والأنطروبولوجيا، والنقد الثقافي، والتحليل الدراماتورجي، وهكذا صار النقد المسرحي المرتبط بالبحث الأكاديمي حقل ينظر ضمنياً لما يجب أن تكون عليه الممارسة النقدية بالمغرب، ففي تحققه كممارسة يحقق الالتحام بالنظرية، ما دعم هذا أكثر هو انتقال النقد المسرحي من موضوع المسرح إلى موضوع النقد حيث أصبحت تتراكم كتابات تنشغل بنقد النقد كما هو الأمر مع كتابات الدكتور حسن المنيعي وكتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، والأهم أن نقد النقد قد تبلور بدوره عبر مسارات وأغنته أسماء من داخل مواقع أخرى ضمنها موقع الممارسة الإبداعية المسرحية...»[1]، وقد أكد على غنى مسارات الممارسة النقدية المسرحية المغربية ونجاعة جولبها التطبيقية الكثير من نقادها المسرحيين المغاربة، إذ وجدنا ذلك أيضاً مع الناقد (جميل حمداوي) وغيره.

وعليه وأمام هذه الآراء وهذه التناقضات كان لزاماً علينا قبل اعتناق أي رؤية من الرؤى السابقة أن نلج إلى الرهانات الفعلية وإلى مدارات الممارسة النقدية المسرحية المغاربية.

[1]– جميد أتباتو: الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المسرحية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات التحديات، صص 94، 95.

المقاربات الخارجية في النقد المسرحي المغاربي:

– (المقاربة التاريخية):

*قراءة في كتاب " المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر" للناقد المسرحي الجزائري (عبد الناصر خلاف)

*قراءة في كتاب"تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس" للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة)

*قراءة في مقال "إطلالة على تاريخ المسرح المغربي"للناقد المسرحي المغربي (حسن المنيعي)

*مركزية المنهج التاريخي في الخطابات النقدية المسرحية المغاربية وأسباب حضوره

– (المقاربة الاجتماعية):

*قراءة في مقال" تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة للناقد المسرحي الجزائري (مخلوف بوكروح)

*قراءة في مقال"ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية) للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزي)

*قراءة في مقال " تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي" للناقد المسرحي المغربي (عبد الواحد ابن ياسر).

بات من المعلوم أن المناهج السياقية، أو كما يطلق عليها بتعبير آخر المناهج الخارجية تُعنى بالإطار الخارجي للعمل الإبداعي، وبمرجعياته، وسياقاته المعرفية الخارجية التي تشمل: العوامل التاريخية، والظروف النفسية، والمحيط الاجتماعي، وغيرها من الظروف العامة التي تساهم في ولادة العمل الأدبي، حيث تقف على انعكاساتها وخلفياتها داخل العمل المدروس.

1-1- المقاربة التاريخية:

- المنهج التاريخي وحيثياته النظرية:

يعد المنهج التاريخي حسب ما لوحت به الكثير من الدراسات النقدية كدراسة الناقد (صلاح فضل) الموسومة بـ"مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته" أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه ارتبط بمجموعة من العوامل، كانت السبب الرئيسي ليتقلد سلم الظهور، كالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهو التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، بل إن هذا الوعي وحسب الناقد هو العلامة الفارقة بين العصور القديمة والعصر الحديث [1].

ويذهب في ذات السياق بعض الباحثين والنقاد في محاولة منهم لتبرير بداياته، إلى المدرسة الرومانسية، إذ رُجح بأنه تبلور داخلها وانبثق عنها لأنها هي« من بلورت وعي الإنسان بالزمن، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمانية، والحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ التي كانت تضع العصور الذهبية في الماضي وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللاً وانهياراً .. وهذه هي فكرة الكلاسيكية التي ظلت تؤمن بأن الأدب والإبداع ما هو إلا محاكاة Imitation للأقدمين، وأن أدبهم يمثل النموذج الأرقى في مجال التطور التاريخي»[2].

وفي هذا الصدد يشير الناقد (صلاح فضل) في كتابه سالف الذكر إلى أن الرومانسية جاءت لتعكس الوضع وترى مسيرة الإنسان في الزمن، طبقاً لبعض القوانين؛ كالنشوء والارتقاء والتطور،

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر، القاهرة، ط01، 2002، ص 25.

[2]- بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر، الأردن، ط02، 2016، ص 34.

والانتقال من المراحل البدائية إلى مراحل أخرى أكثر تقدماً وتطوراً، ولم يقتصر الأمر على الرومانسية فقط، فقد ساهمت بعض الفلسفات والنظريات أيضاً في تشكل الاتجاه التاريخي وتبلوره .

بالمختصر هو منهج يركز على علاقة الأعمال الإبداعية الأدبية بالواقع التاريخي وبالتغيرات الزمنية، لذا من ضمن ما يشتغل عليه دائماً؛ إرجاع الأعمال الإبداعية لظروف نشأتها، والأطوار التي مرت بها.

من أبرز ممثليه في الغرب[1]:

- (ش .أ. سانت بيف Charle Augustin Sainte- Beuve) (1804-1869) ، الذي اهتم بسيرة الكاتب، ودرس النص على ضوء سيرته، وحياته الاجتماعية .

- (هيبوليت تين H.taine) (1828-1893)، الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة :

* العرق أو الجنس (Race)
* البيئة أو المكان (Milieu).
* الزمان أو العصر(Temps) .

- (فرديناند برونتيار f.brunetiére) (1849-1906) الذي رغب في تطبيق تصور يقتضي إخضاع الأدب لبعض مبادئ وقوانين التطور العلمي خاصة ما ارتبط بـ"النشوء والارتقاء" .

- (غوستاف لانسون Gustave Lanson) (1857-1934) الذي شق بمجهوداته طريقاً للمنهج التاريخي ولخطواته.

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر، الجزائر، ط01، 2007، ص 16 وما بعدها، لمن أراد التفصيل في مجهودات لانسون ينظر: محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للنشر، القاهرة، (د،ط)، (د، ت)، ص 57 وما بعدها، وللتوسع أكثر في هذه الجزئية يمكن الرجوع إلى الكثير من المصادر والمراجع، الغربية، والعربية، التي تناولت المنهج التاريخي منفرداً، أو عرضت له مع غيره من المناهج النقدية .

أما النقاد والأكاديميين العرب المتأثرين بهذا المنهج بعد رحلة الاحتكاك والتفاعل مع طروحاته فنذكر منهم: (أحمد ضيف) (1880-1945)، (طه حسين) (1890-1965)، (زكي مبارك) (1893-1952)، (مُحَمَّد مندور) (1907-1965)، ومن رموزه أيضا: (عباس محمود العقاد)(1889-1964)، و(شوقي ضيف)(1910-2005)، و(عمر الدسوقي)، و(سهير القلماوي)(1911-1997)، و(مُحَمَّد الصالح الجابري)(1940-2009)، و(عبد الله الركيبي) (1928-2011)، و(عبد الملك مرتاض) (1935/)...[1].

- المنهج التاريخي والمسرح:

بالبحث والتعمق في مختلف الأعمال المسرحية المطروحة أمام المتلقي، عربية كانت أو غربية نلفي التأريخ قابع بين طروحاتها، وبصور مختلفة، ذلك لأن الحياد عن فكرة استناد المسرح إلى التاريخ، في الحقيقة هي شبه مستحيلة، أو لنقل هي ضرب من اللامعقول، لأن صاحب هذا العمل هو إنسان بالدرجة الأولى، وفي الأخير هذا الإنسان ليس متجرداً من أوصاله، ولا عما يدور حوله، بل هو مرتبط بواقعه وبتراثه الذي يثبت أنه لم يولد من فراغ، لذا في كثير من الأحايين يحن إلى ماضيه، فيصوره، أو يعكسه، أو يناقضه حسب الحالة الشعورية والفكرية التي تنتابه، وقد جاء في "المعجم المسرحي" (لماري إلياس وحنان قصاب حسن) أن مصطلح التأريخية Historisierung،- المشتق عن كلمة تاريخ والذي يعني فهم عمل ما ومقاربته ضمن سياقه التاريخي-، قد أدخل من قبل المسرحي الألماني (برتولد بريشت)، الذي اعتبر أن كل العناصر المكونة للعمل المسرحي لابد أن تعالج من منظور التأثير والتأثر والقوة الفاعلة Acteur، بما فيها الشخصية، ثم توسع التناول من بعده من قبل العديد من الدراسات، غير أن ما تلا هذا القول فند هذا الزعم كون التاريخ حقيقة مزروعة في دواخل الخطابات المسرحية ومنذ القدم[2] .

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص 15 وما بعدها.

[2]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 116.

من الأسماء المسرحية العربية التي مالت إلى هذا المنهج نذكر: (مُحَمَّد عزيزة)، و(علي الراعي)، و(سيد علي إسماعيل)، و(علي عقلة عرسان)، و(نهاد صليحة)، و(إدوارد خراط)، و(فرحان بلبل) ... وغيرهم.

– إجراءات وآليات المنهج التاريخي:

لا شك أن المنهج التاريخي وانطلاقاً مما يطرحه ويشتغل عليه يستند إلى مجموعة من الأدوات والتقنيات التي تمكنه من فرض خصوصيته، فمادام تركيزه على نشأة الموضوع الذي يدرسه وعلى تتبع مراحله وتقصيها، والبحث في جذورها وتطورها والوقوف على التغيرات التي طرأت عليها بفعل الزمن، فالأكيد أن مستخدم هذا المنهج سيتجه مباشرة إلى التوثيق، والجمع والتصنيف، والتحقيب ... وهذا حسب الغاية من الموضوع .

وقد وجدت هذه المقاربة طريقاً سالكاً إلى مصنفات ومجهودات الدراسات النقدية المسرحية المغاربية، وعليه لا تكاد تتنصل عن هذا المنحى أغلب أبحاثهم ودراساتهم، لذا طبعت المقاربة التاريخية معظم إنجازاتهم الحديثة والمعاصرة، وإن كانت بداية مسيرة هذا النقد تحتم الاعتماد عليه.

ومن بين النقاد المسرحيين المغاربة الذين تمثلوا هذه المقاربة نذكر النماذج الآتية: (حسن المنيعي)، و(مُحَمَّد أديب السلاوي)، و(مُحَمَّد الكغاط)، و(عبد الله شقرون)، و(رشيد بناني)، و(مصطفى بغداد)، و(نصر الدين صبيان)، و(العيد ميراث)، و(أحسن ثليلاني)، و(مُحَمَّد عبازة)، و(عز الدين جلاوحي)، و(ليلى بن عائشة)، و(صالح لمباركية)، و(أحمد بيوض)، و(مُحَمَّد المديوني)، و(محمود الماجري)، ... وغيرهم .

ويمكن أن نجمل آليات المنهج التاريخي فيما يلي[1]:

✓دراسة الأدباء وتعريف سيرهم ومراحل نشأتهم، والعصر الذي عاشوا فيه والأحداث العامة والخاصة التي مروا بها والظروف التي أثرت فيهم.

✓دراسة العوامل والظروف السياسية والاجتماعية والثقافية المؤثرة في أدب عصر من العصور وجعلها وسيلة لفهم الأدب، وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه.

✓دراسة حركة الأدب في عصر معين لتبيين خصائصه العامة، وما أضافته إلى ما قبلها، أو ما أحدثته فيما بعدها، مما يساعد على إدراك التطور الذي أصاب الأدب في الحقبة المدروسة.

✓دراسة فن من فنون الأدب في حقبة تاريخية معينة، أو اتجاه من اتجاهات هذا الفن، أو مدرسة من مدارسه الفنية أو الفكرية.

✓دراسة نص من النصوص، وتلمس خصائصه بالاعتماد على تاريخه، ومناسبة تأليفه، وحياة كاتبه وظروف نشأته ... وما شاكل ذلك من عوامل خارجية.

✓تحقيق النصوص والمخطوطات وتوثيقها والتأكد من صحة نسبتها إلى أصحابها، وخلوها من التشويه والتحريف أو الزيادة أو النقص.

✓تصنيف النصوص أو الأدباء في مدارس ومذاهب والمقارنة بينهم لتمييز الأصيل من الزائف والمبدع من المقلد والجديد من المستهلك، أو لإبراز أمور أخرى.

✓مقاربة القضايا والموضوعات التي تتعلق على سبيل المثال، بمدى تأثر العمل الأدبي أو كاتبه بالوسط المعيشي والتاريخي لحقبة زمنية ما، وما مدى تأثيره بالمقابل فيه.

✓دراسة الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب سواء عند مبدع معين أو حركة أدبية أو حقبة تاريخية، أو معرفة مجموعة الآراء التي أبديت في دراسة عمل أدبي أو في صاحبه، بغية موازنة هذه الآراء أو الاستدلال بها على لون أو نمط التفكير السائد في عصر من العصور .

[1]- محمد يحي الحمصاني : الخطاب النقدي في الرسائل الجامعية مناهجه، وإجراءاته، دار أمجد للنشر، عمان، ط01، 2018، صص 52، 53.

1-1-2- المنهج التاريخي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية:

- **كتاب "المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر" للناقد المسرحي الجزائري (عبد الناصر خلاف).**
- **كتاب "تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس" للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة).**
- **" إطلالة على تاريخ المسرح المغربي " مقال للناقد المسرحي المغربي (حسن المنيعي).**

1-1-3- قراءة في كتاب " المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر" للناقد المسرحي الجزائري (عبد الناصر خلاف):

بلا ريب حظي المنهج التاريخي بنصيب وافر ضمن الخطابات النقدية المسرحية العربية عامة، والمغاربية خاصة، وهذا أمر وقفنا عليه بعدما تقصينا الكثير من الإصدارات النقدية المتنوعة حسب أنواع النقد المسرحي، وقد وقع اختيارنا على نماذج ثلاثة تمثيلاً لا حصراً، لأن حضور الاتجاه التاريخي أكبر من أن يحصى، وأكثر من أن يمثله نموذج أو اثنين، ولعل من بين المشتغلين عليه الناقد المسرحي الجزائري (عبد الناصر خلاف)، ضمن كتابه" المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر" هذا المصنف النقدي الذي اتضح وبعد المعاينة أنه متميز التركيب؛ إذ أحيط بالتناول والعناية النقدية من جهات شتى، بعدما أعده ناقد مسرحي (عبد الناصر خلاف)، وقدم له كذلك ناقد مسرحي أكاديمي؛ الناقد الجزائري (حميد علاوي)، وراجعته ناقدة مسرحية أكاديمية أيضا؛ الناقدة (جميلة مصطفى الزقاي).

وعن تمظهرات المنهج التاريخي في هذه الدراسة، فبالرجوع إلى الكتاب نجد بأنه تمثل هذا المنهج تمثلاً كاملاً؛ فإذا ما تصفحنا التقديم الذي يعزى إلى الناقد (حميد علاوي) لوجدناه يعرض لجذور وتاريخ المسرح الجزائري، وهو الأمر الذي جعله يحفر في طبقات هذا التاريخ، ليعود إلى نشأته، وأشكاله الأولى، وللاحتفالات والمناسبات التي كانت تقام، بل وحتى الطقوس وبعض الممارسات المتوارثة، فاهتمامه به جعله يغوص في أزمان بعيدة، وحتى يؤكد رؤاه، استعان بمصادر هي بدورها

أرخت لتاريخ المسرح ككتاب" ثلاث سنوات في شمالي غرب إفريقيا"، لـ(هاينريش ف مالتسانHenrich Von Maltzan) (1826-1874)، ترجمة (أبو العيد دودو) سنة 1980، وكذلك كتاب: Etudes sur le théâtre et le cinémas arabes, à Landau, Années 1967" ، وأيضا ترجمة (أحمد منور) Bachtarzi Mémoire Mohieddine" ضمن كتابه "مسرح الفرجة والنضال في الجزائر".

ثم إنه راح يتقصى أمور العروض واللغة المستخدمة، وحركة التأليف وأول نص أُلّف، وانعكاس الظروف على الوضع المسرحي آنذاك، وفي كل هذا كان الرصد التاريخي مأربه، فبإضافة إلى ما سبق استند إلى شواهد تاريخية كثيرة، كلها قدمت مادة تاريخية للمسرح العربي أو الجزائري دلل عليها اقتباساً أو اسشهاداً أو قولاً صريحاً: «ويشير تاريخ المسرح إلى أن ...»[1]، ونفس الملامح غطت كل تفاصيل التقديم.

ولم يختلف المتن كثيراً في منحاه العام عن التقديم وعن اتباع المسلك التاريخي، فقد عاد الناقد (عبد الناصر خلاف) إلى إرهاصات المسرح الجزائري وخاض في ذات المسار المتعلق بالأشكال الفرجوية، وخوضه في هذه القضية وفي قضايا أخرى سنعرج عليها، جعله يضفي نفساً ماضوياً على منجزه، وهو إن صرح بمنهجه في قوله: «... اعتمد المنهج الوصفي التحليلي الذي يسمح بتتبع الظاهرة في أدق تفاصيلها، كما يسعف في تحليلها وتقصي متغيراتها ومدى تباين الأفكار حولها، مع وصف ما أنجز من دراسات وأبحاث واجتهادات وتحولاتها»[2]، فلا نراه إلا منغمساً في أفق المنهج التاريخي، ولو ألقينا نظرة على عناوينه، لوجدناها جميعا ذات صبغة تاريخية، من مثل:

- جذور المسرح الجزائري وخصوصياته.
- بدايات المسرح الجزائري.
- نص إبراهيم دنيسيوس وإعادة التأريخ للمسرح العربي.
- اتجاهات المسرح الجزائري .

[1]- عبد الناصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر، تق: حميد علاوي، مرا: جميلة الزقاي، تد: فاطمة بلفوضيل، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د، ط)، 2012، ص 06.

[2]- (م، ن)، صص 13، 14.

- زيارة الأمير علي الجزائري إلى تونس
- المسرح الثوري في الجزائر من الاتجاه النضالي إلى الاتجاه الثوري.
- ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري.
- المهرجانات من التسيس إلى التأسيس.
- قراءة في المهرجان الوطني للمسرح المحترف.
- واقع مسرح الطفل في الجزائر.
- المرأة والمسرح الجزائري.

وهي منتقيات فقط، فالناقد وإن بدا أنه يقدم قراءات مختلفة لمواضيع متنوعة عن المسرح الجزائري، فدواخلها كانت تغترف وتستقي مادتها من التاريخ -كانت مراجعات في أغلبها وأحياناً بيبليوغرافيا-، إذ كان يرجع إلى تاريخ تلك المواضيع ويحدد فتراتها وتواريخها.

عدا عن ذلك كثيراً ما ربط بين تلك الإنتاجات والبيئة التي أنتجتها، والممثلة في البيئة الجزائرية وما كانت تقاسيه، أو ما عايشته من ظروف، وبدوره لو تتبعنا منابع مصادره لوجدناها لا تخرج عن الوثائق التاريخية —لمسنا ذلك أيضاً في الملحق الذي أورده- ويمكن أن نذكر من جملة مصادره ومراجعه:

- ❖ أرشيف الصحف والمجلات.
- ❖ كتاب الثورة الجزائرية في المسرح العربي لـ(أحمد دوغان).
- ❖ ريبرتوار المسرح الجزائري.

– مسرحية "إبراهيم دنيسيوس":

لو توقفنا قليلاً مع المسرحية، أي نص مسرحية (إبراهيم دنيسيوس)، هذا النص الذي أشار إليه كذلك الناقد (حميد علاوي) في التقديم، فالمتلقي يجد أن الناقد (عبد الناصر خلاف) لم يلج هذا النص من منطلق الدراسة والتحليل، بقدر ما ولجه من منطلقين:

– الأول كان لعرض آراء أبديت فيه (وهذا لمحناه في أكثر من موضع ومع عناصر أخرى ضمن الكتاب).

-أما الثاني فكان سرداً تاريخياً إن صح التعبير لمكتشفها، وشكلها، وتقديم موجز للحكايتين اللتين تضمنتهما يقول في هذا:

«كتبت "نزهة المشتاق" بخط مغربي في طبعة حجرية، على شكل كراسة صغيرة وتقع في 62 صفحة بدايتها :"هذا شرح حكاية هذا الكاتب " وخاتمتها : " ثم كتاب نزهة المشتاق وهذا آخر ما تيسر لنا من تأليفه والحمد لله رب العالمين آمين " وهي مكونة من 22 شخصية، منها ثمانية شخصية نسائية وتروي هذه المسرحية: قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية طرياق في العراق وفي عصر غير محدد تشتمل المسرحية على حكايتين ومتوازيتين ...»[1].

والناظر لما أورده يجد بأنه لا يكاد يخرج عما جاء به الناقد (مخلوف بوكروح) في كتابه "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياف في العراق" (*)، وإن كان الناقد (مخلوف بوكروح) قد أبدى ملاحظات مهمة بشأن المسرحية، على خلاف الناقد (عبد الناصر خلاف).

1-1-4- قراءة في كتاب "تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس" للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة):

من منطلق النهوض بتاريخ المسرح التونسي والاهتمام بمحطاته وسيرورته الممتدة، قدم الناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة)كتابه هذا، أو الجزء الأول من مشروعه، إذ كان يخامره دافع قوي لإكمال جزئه الثاني- وقد عبّر عن ذلك في المدخل – وهذا حتى يتدارك النقص الذي دائماً ما كان يكتنف متابعة المجهودات التي بُذلت في سبيل المسرح التونسي، وقد ارتضى لكتابه عنواناً تضمن اصطلاحات لا مندوحة لنا إلا القول بأنها اصطلاحات تؤسس لفعل التأريخ كـ(النشأة، التطور، التأسيس...).

وإنه لا أمر مفروغ منه من أن يتبع المضمون العتبة الأولى، فقد بُنِّي كذلك على منطلقات تاريخية، شملت جميع مفاصله، ولم يك ذلك بالشيء الخفي، فقد صرح الناقد أيضاً بهذا حيث وجدناه يقول: « فرأينا الاستفادة من مناهج البحث المتنوعة، وأولها المنهج التوثيقي على اعتبار نظرتنا إلى

[1]- عبد الناصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر، ص 21.

(*): لمن رغب في الإطلاع أحيله إلى كتاب: أبراهام دنينوس: نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الطرياق في العراق، ص 47 وما بعدها .

العمل نظرة توثيقية أساساً، لأننا لاحظنا خلال مراحل البحث أن الكثير من المراجع التي عدنا إليها مهددة بالتآكل، لذلك أطلنا في بعض الاستشهادات، حتى نحافظ على النص الأصلي، ورغبة منا في المحافظة على هذه الثروة الموزعة، بين دار الكتب الوطنية، ومركز التوثيق القومي، وأرشيف الحكومة، وبعض المكتبات الخاصة، ثم تابعنا الفعل المسرحي التونسي متابعة تاريخية فوجدنا أنفسنا نضع علامات التاريخ على درب مسيرة هذا البحث...»[1]، وبالإضافة إلى الآليات الأخرى التي استند إليها إلا أن التوثيق، والأرشفة، والتحقيب كانوا أسياد الموقف .

في هذا العمل قدم الناقد صورة حية عن النشاط المسرحي التونسي، تقريباً منذ عصور قديمة جداً –أي إشارات الظهور وصولاً إلى حقب ومجهودات حديثة، ووقف عند تفاصيل دقيقة وحيثيات كبيرة وصغيرة، لذا كان عمله ومن وجهة نظرنا نقلاً يتوخى أدق حذافير الأمور، ويمكن إجمال ملامح المنهج التاريخي في كتابه فيما يلي:

♦ استرجاع الماضي المسرحي التونسي، والحفر في أقبيته، إذ قام الناقد في مصنفه هذا بإحياء حياة الحركة المسرحية التونسية مبدياً في ذلك نزعة للعودة إلى الجذور المسرحية التاريخية التونسية .

♦ عرض التغيرات التي طرأت على مسار المسرح التونسي (تتبع نشأته، وأسباب الظهور، وطفرات التحول والعوامل التي أحدثت التغيير، وموقف المجتمع منه، وقضية التفاعل، وانعكاس الظروف التونسية المختلفة على الفن المسرحي، والمشاكل التي عانى منها، وأيضاً أعلام المسرح التونسي، أين تتبع سيرهم الذاتية، ومواقفهم وأعمالهم المسرحية، ومساهماتهم، وأثارهم فلو عدنا إلى حديثه مثلاً عن شخصية (علي بن عياد) لوجدنا أن حياته امتدت على صفحات ...، كما تتبع جمعيات المسرح التونسي وفرقه المسرحية، بتواريخها وتفاصيلها ... بهذه الصورة نجد البيئة، والعصر ...) .

♦ جمع البيانات، والاتكاء على التوثيق، فقد استند الناقد إلى مجموعة من المصادر التاريخية المتنوعة (إذ كان يعرض لأحداث مسرحية، ومسرحيات، وعروض، ثم يستدل بما أتيح له من مصادر – والتي كانت في معظمها جرائد وصحف ومجلات– على تواريخها، وما قيل عنها، وما

[1]– مُحَمَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، صص 12، 13.

تعرضت له ...، وأحياناً كثيرة كان يذكر حتى أسماء الممثلين الذين شاركوا في تأدية الأدوار، كل ذلك بصبغة تاريخية).

♦الاعتماد على التصنيف أو لنقل على الفصائل، وقد تأتى ذلك في مواضع أكثرها تمثيلاً اختياره لزمرة من الأعلام، والذين دلل بهم على مراحل المسرح التونسي؛ (لنشأة الأعلام ولتأسيس الرواد)، ففي خضم حديثه عن منتقى من الأعلام، نجده بعدما عرض لحياته ولمجهوداته، يقدم تصورات تصنيفية من قبيل:

"حقيقة، جهد مثل هذا لا يمكن أن نصفه إلا ضمن الاتجاه ..."، واختياراته لثلة من الأسماء كان عين التصنيف، وقد تأتى الأمر عينه أيضاً في إشارته إلى التقسيمات التي عرفها المسرح التونسي، ربما أهمها طبقات المجتمع التونسي، وبالأحرى المجتمع التونسي والمسرح؛ إذ كان مقسماً إلى فئتين بناء على اللغة المستخدمة في المسرح؛ قسم مسرح النخبة، وقسم المسرح الشعبي.

♦ عرض لشخصيات مسرحية كثيرة، ومن ثمة ولج لإنتاجاتهم .

♦ درس بعض النصوص المسرحية، وتناول حياة مؤلفيها، وجمع معلومات كثيرة تتعلق بهم (أي ما أُنتج، ومن ألف ...)، وهنا أحاطهم بالكثير من المداخل الخارجية.

♦اجتهد الناقد كثيراً في تأكيد العديد من المعلومات المسرحية، ورجع إلى مصادرها، بل إنه وفي أغلب المواقف كثيراً ما كان يؤكد صدق بعض الآراء، أو يورد ما يخالفها، ويعمل على توثيقها بما أتيح له، ولو رجعنا إلى كتابه لا وجدنا هذا المنحى بصور جلية.

– مسرحية "مراد الثالث":

قبل التطرق إلى هذه المسرحية وإلى كيفية المعالجة والآليات المعتمدة في تناولها، نعد الخطى قليلاً إلى الوراء .. إلى مسرحية أخرى أوردها الناقد في سياق الحديث عن تأسيس الفعل المسرحي التونسي وعن (حسن الزمرلي) ككاتب مسرحي، هي مسرحية " جوقرتا "، هذه المسرحية التي وقف من خلالها على الأسباب التي كان كاتبها مدفوعاً إليها في كتابتها؛ إذ أشار إلى ثلاثة دوافع من ضمنها

الدافع التاريخي، كما وقف أيضاً على العديد من الأمور التي طرحها للمناقشة من منطلقات نقدية، ومع كل ذلك استطاع التأريخ أن يتلبسه ويتسلل في سرده لحيثياتها .

وفيما يخص مسرحية "مراد الثالث" فقد خصص لها الناقد جزءاً معتبراً من الكتاب للحديث عنها، امتد من الصفحة 294 إلى الصفحة 360، بناء على هذا التخصيص نتساءل على ماذا ركز الناقد؟ وما هي المنطلقات التي اعتمد عليها؟

ابتدأ الناقد المسرحية أولاً بشخصية (مراد الثالث)، وقد اعتمد على (ابن أبي الضياف أحمد) وكتابه "أتحاف أهل الزمان"، وتقصى سيرته في المتن والهامش بشكل مستفيض، وكان هذا مدخلاً أراد أن يلج به عنصر هذه الشخصية في المسرح، ومن ثمة دخل للحديث عن المسرح التاريخي، وهنا أبدى وجهة نظر واضحة إزاء الالتزام بالتاريخ يقول: «إن الالتزام بالتاريخ لا يعني الرداءة والتسطيح، نظراً لأن المسرح العالمي قد عرف العديد من المسرحيات التاريخية، ولكنها كانت في غاية الإبداع، ومثال شكسبير في «ريتشارد الثالث» أقوى دليل على ما نقول، ثم إن الالتزام بالتاريخ في حالة مراد الثالث، لا يعني الابتعاد عن الخيال نظراً لأن الرجل في واقعه التاريخي بطل تراجيدي بالمعنى اليوناني للكلمة...»[1]، ومنظوره للمسرحية توزع على:

- ✓ الرجوع إلى زمن عرضها، والمنظومة المسرحية التي تكفلت بها، والمواقف التي اتخذت صوبها.
- ✓ الاستفاضة في الحديث عمّا بنيت عليه المسرحية، إذ تطرق إلى تقسيمها، والمناظر التي حوتها (هنا سرد سرداً تاريخياً فقط).

وكان هذا مدخلاً خارجياً ارتضاه الناقد، قبل أن يقدم قراءة نقدية للمسرحية، لأنه ومع توالي تحليله تبنى قراءة ورؤية نقدية مخالفة، حيث درس الشخصيات، والفضاء ... وغيرها من الأمور، غير أنه ما لبث على حاله إذ ارتد لما كان عليه، ففي عنصر "مراد الثالث كعرض مسرحي"، رجع كذلك إلى أحداث سابقة، زمن عرض المسرحية أيضاً وظروف عرضها، بل راح يجمع أصداء الصحف التي كتبت عن العرض سنة 1966، وواصل جرد المتابعات النقدية التي حظيت بها المسرحية، ليتجه إلى المجلات، وإلى الشهادات العديدة التي قدمت لتقييم المسرحية فأوردها بإطناب تاريخي مستفيض، وإلى

[1]- محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 299.

تعامل علي بن عيّاد) مع المسرحية (العرض)، معرجاً في ذلك على تقنياتها من قبيل الإخراج و الجمهور والتمثيل وغيرها... .

1-1-5- قراءة في مقال " إطلالة على تاريخ المسرح المغربي " للناقد المسرحي المغربي (حسن المنيعي):

للمنهج التاريخي علاقة وطيدة مع الناقد المسرحي المغربي (حسن المنيعي)، فهو إن ابتدأ أولى مساراته المسرحية المتمثلة في "أبحاث في المسرح المغربي" بالاعتماد عليه، فإنه لم يحد عنه رغم أنه خبر الكثير من التقليعات النقدية المستحدثة، وتأتى ذلك طرحاً نقدياً وراء آخر.

وللإشارة المنهج التاريخي كتوجه نقدي اشتغل عليه الكثير من النقاد المسرحيين المغاربة، بل إن بعض الأسماء النقدية المغربية إذا ما ذكرناها مباشرة يُذكر معها هذا المنهج.

وذلك لأن فحص مسار المسرح المغربي وتتبع مراحله كان دوماً أحد هواجس المثقفين والمسرحيين والنقاد المغاربة ولأسباب متعددة، والناقد (حسن المنيعي) انطلاقاً من مقاله هذا يحط الرحال عند نفس القضية، وبالأحرى يسير في نفس المسار، حيث قام برصد حيثيات كثيرة ترتبط ببدايات هذا المسرح، وما تطلبته تلك البداية، من مكابدة وإثبات للذات، وأيضاً ما نجم عنها من تأثر وتأثير، أي ما نشأ جراها من تجارب مسرحية وميكانيزمات استدعتها الضرورة المعرفية لتعميق هذا الفن في الخطابات المسرحية المغربية، فمع حافز توطين وإثبات الكينونة المغربية في التربة المسرحية ألفينا في غير موضع ومع النقاد تحديداً الركون إلى الأشكال الماقبل المسرحية، بل إن بعضهم اعتمدها أرضية لمنطلقاته ومسلمة مقدسة لا يعتريها اللبس أو الغموض، وبناء على الخيار الذي طرحه الناقد (حسن المنيعي) كان أمر اتخاذه للتأريخ مأرباً مؤكداً، بما أن اصطلاح "تاريخ" يضفي نوعاً من الفضفضة ويزيد الرغبة في الحفر في تقاسيم الذاكرة المسرحية، ما يجعلنا نسائل أنفسنا قبل أن نطرح سؤالاً على الصعيد العام:

- لماذا رجع الناقد (حسن المنيعي) للتأريخ ؟ هل سبب ذلك .. الرغبة في إقامة حوار وتواصل جديد؟ أم كان مبتغاه استعادة المعارف القبلية ؟

♦ بالتالي هل كان عمل الناقدمبنياً على رؤية نقدية بيّنة، أم أنه اكتفى بالتأريخ لمتضمنات المسرح المغربي فطغى جانب المؤرخ على ناحية الناقد والنقد؟

ونحن نحاور هذا المقال انتقينا مقولته هذه التي يقول فيها: « إذن يمكن الحديث عن بداية المسرح المغربي انطلاقاً من المراسيم الاحتفالية الجماعيةلدى البرابرة، مروراً بفنون السرد ورواية الأساطير والسير، ثم فنون التهريج واللعب التلقائي (الحلقة)، وصولاً إلى الاهتمام بالمقدس الذي يتجلى في ممارسة بعض الشعائر ذات الطابع الديني (سيدي الكتفي- ظواهر الصرع عند حمادشة وكناوة- مسرح الندبة أو النواح في ضريح الهادي بن عيسى – مراسيم تغنجة – موكب الشموع بسلا ... ألعاب وأغاني الأطفال في رمضان والأعياد الدينية ...إلخ، إضافة إلى ذلك يمكن تأكيد هذه البداية من خلال حضور ممارستين في التاريخ المغربي تأطرت كل منهما في نطاق فرجة مسرحية لم تكتسب دلالتها إلا باندراجها في " لعبة رسمية " قامت السلطة بتأسيسها ويتعلق الأمر بفرجة "سلطان الطلبة" التي عرفت إبان حكم المولى رشيد (1666-1672) والتي كانت تقوم على مبدأ التمثيل من خلال إعادة خلق جو ملكي وذلك في نطاق المسرح واللعب والفكاهة والارتجال وقراءة الشعر، أما الفرجة الثانية فهي "البساط " الذي يرجع تاريخه إلى عهد الملك سيدي مُحَمَّد بن عبد الله (1757-1790) الذي كان يشاهد عروضه ويطلع من خلالها على تعسفات الإدارة وعلى سلوكاتها المتطرفة تجاه المواطنين وما تقترفه من أعمال الظلم في حقهم »[1].

لنبين طريقة الاستناد إلى التأريخ وتوظيفه بالرجوع إلى تلك الممارسات المسرحية، وتتبع تواريخها، وفي نفس الوقت لنوضح أيضاً طريقة الانطلاق للتفصيل في الموضوع أكثر؛ حين أطلق الناقد على ما يليها (البداية الأولى للمسرح المغربي، المسرح في عهد الاستقلال، نحو تأسيس فعلي للمسرح، تحول الممارسة المسرحية ودعم إنتاجيتها، الحساسية الجديدة)، بالتالي المادة التاريخية شملت العنوان الرئيسي، وامتدت لتلامس جميع عناوين المقال.

وإذا ما عدنا إلى رصده للأشكال الماقبل المسرحية نجد بأنه وعلى الرغم من إقراره بحقيقة تلك الأشكال التي اعتبرها تعبيراً عن سوسيودرامات في المجتمع المغربي، إلا أنه كان صاحب رؤية نقدية

[1]- حسن المنيعي: « إطلالة على تاريخ المسرح المغربي»، أفاق مجلة إتحاد كتاب المغرب، العدد 83-84، ماي 2013، وزارة الثقافة للطباعة، الرباط، المغرب، ص 28.

منطقية، إذ أكد وجود تلك الممارسات التي كان قوامها المشاركة والارتجال لكنه لم يعطها حق التقديس والسلطة المطلقة لأنها لم تقم على التمثيل الحقيقي كما يصفه هو بالمعنى الحديث، ما جعله يرجع البداية الفعلية إلى دخول المسرح الإيطالي وإلى زيارة الفرق المسرحية للمغرب، وهنا دخل في مجرى الفرق وعمل بعض رواد المسرح المغربي والقناعات التي بنوا عليها تصوراتهم وأعمالهم المسرحية حتى يستقرئ صورة من خلالها يقدم ملامح المسرح المغربي قبل الاستقلال .

وكذلك كان مساره مع باقي العناصر، فقد كانت القضايا المطروقة داخلها كلها ذات توجه تاريخي، والناظر إلى حديثه عن الفعل التأسيسي والمسرح في عهد الاستقلال يدرك ذلك، حين عاد إلى التفاسير التاريخية المعتادة والتي تقتضي سرد ما مر به المسرح المغربي من مراحل وما استخدمه من طرائق ممثلة في الاقتباس والترجمة...، وتتبعه هذا قاده أيضاً إلى الحديث عن تجارب وبدائل مسرحية أخرى كالمسرح الجامعي وتجربة المخرج (الطيب الصديقي) والعديد من الأسماء المسرحية، وهنا كان عمله قناة ناقلة لما جرى، ولما ذكر، ولما تواتر عليه، حيث نلفي من هذا القبيل (ظهر سنة...، وقدم.... ثم توقف نشاطه، إلى أن عاد وبعدها تحول....).

وهو وإن أظهر موقفاً نقدياً تحليلاً إزاء تجربة المخرج (الطيب الصديقي) فلا نجده إلا عائداً للأساس التاريخي ذاته الذي قدم به للمسرح المغربي عامة، في حديثه عن تأسيس فعلي للمسرح المغربي، ومجهودات الهواة، والتنظيرات المسرحية وطروحاتها، أيضاً في تحول الممارسة المسرحية ودعم إنتاجيتها التي تتبعها مركزاً على الجوانب والظروف التاريخية التي مرت بها ولنا هنا مثال يقول فيه: «... فقد عمد الهواة إلى المطالبة بإصدار قانون منظم للممارسة المسرحية يخول لهم المساهمة الفعلية في الحركة الثقافية الوطنية، وقد التحموا لهذه الغاية مع بعض المحترفين، الشيء الذي أدى إلى انعقاد المناظرة الأولى حول الثقافة المغربية بمدينة تارودانت (سنة 1986)، ثم تلاها تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي (1986-1987)....»[1].

والموقف يطول ومعه تطول محطات التأريخ وصولاً إلى الحساسية الجديدة، فقد شغل التواجد التاريخي الأدوار كلها في متن المقال فكان أساس العناوين من جهة، ومن جهة ثانية كان اللغة

[1]- حسن المنيعي: « إطلالة على تاريخ المسرح المغربي»، ص 34.

الشارحة والموضحة والمفصلة لها، ولا دليل أدل على ذلك من قول الناقد: « هذه فرشة مقتضبة لمسارات المسرح المغربي الذي تعامل منذ نشأته الأولى (1924) مع نصوص عربية وغربية، وقدم عروضاً فنية تتأرجح بين الجودة والتعثر، وتعرض لتحولات هائلة، وعاش خصوماته وأزماته العائلية، وكذا إحباطاته مع المؤسسة، ولكنه ظل صامداً ومتنوع الأفاق والمدارس إلى أن عرف مساراً جديداً جعله منذ منتصف التسعينيات يتعامل مع جماليات ركحية متطورة....»[1] .

يضاف إلى ما سبق أن الناقد داخل المحطات المسرحية التي أوردها، بنى تصوراته على تصنيفات عديدة للمسرح وللمسرحيين، فقد كان مع المراحل والمسارات التي أوردها يخُصها بمجموعة من المسرحيين الفاعلين متقصياً إنجازاتهم وأعمالهم والظروف التي عايشوها عبر تقسيمات، ثم يبرز التغيرات التي حدثت على الحركة المسرحية والتي انعكست بدورها على خطاباتهم .

ومنه نستطيع القول إن المنهج التاريخي كان أهم مسلك اتبعه الناقد (حسن المنيعي) وهو يبتغي تقديم إطلالة عن تاريخ المسرح المغربي، هذا الموضوع الذي تطلب الإحاطة بكل حيثياته ومراحله وأعلامه، وهو إن غلّب في مقاله فائت الذكر المنحى التاريخي، فالحق يقال إنه لم يغيب شخصية الناقد الفذ الذي يبني مواقفه الخاصة استنتاجاً وتحليلاً ، فمع كل ما أورده كان نقده يعتمل في تلك المسائل .

والنماذج السابقة هي عينيات ارتضيناها من باب التمثيل فقط، لأن الكتابات النقدية المسرحية المغاربية تقريباً ، وإن لم نقل كلها لم تخرج عن إسار المقاربة التاريخية، لذا نود فتح قوس لموضوع توظيف المنهج التاريخي في تلك الخطابات النقدية، ونبحث عن أسباب ذلك .

[1]– حسن المنيعي: « إطلالة على تاريخ المسرح المغربي»، صص 36، 37.

*** مركزية المنهج التاريخي في الخطابات النقدية المسرحية المغاربية وأسباب حضوره:**

إن اعتماد أي دراسة من الدراسات النقدية على الآليات الإجرائية لا شك بأنه يعطيها ميزات خاصة ويكسبها شروط منهجية ضرورية، بها تضمن السير ضمن أطر علمية مضبوطة، وإذا ما عدنا إلى تلك الآليات النقدية المعتمدة نجدها بلا ريب جد كثيرة، تتوزع على ما هو سياقي وما هو نسقي، وما هو مرتبط أيضاً بتيارات ما بعد الحداثة، فقد خبر النقاد والباحثون وعبر فترات طِوال العديد منها لذا تنوعت عطاءاتهم وتلونت تلوناً معه لم يعد من الممكن إحصاء نتاجهم، غير أنه ومع هذا المدد الكبير من الدراسات تبعهم ملمح نقدي واضح لم يُغيب عن اختياراتهم، مهما عصفت بهم رياح التغيير ودعوات التجاوز، ألا وهو المنحى التاريخي، هذا المنهج الذي أصبح مسلكاً لا يحيد عن الكتابات النقدية المسرحية المغاربية بطرق شتى سواء بصفة كلية أو جزئية، الأمر الذي جعلنا نقف على عينات منه في النقد المسرحي المغاربي كفرع بدوره تبع موجة التيار الذي انساق فيه الجميع، تحذونا مجموعة من التساؤلات لعل أهمها:

- ما السر الكامن وراء توظيفه في دراسة الخطابات المسرحية وبصورة مكثفة؟

مما هو متعارف عليه أن الأدب كتخصص من التخصصات المعرفية لم يعش في بوتقة منغلقة ولم ينكفئ على ذاته بل كان دائم الانفتاح على غيره من المجالات المعرفية الأخرى يفيدها تارة ويستفيد منها تارة أخرى، ولا يخفى علينا أن التاريخ كان أحد أهم فروع المعرفة الإنسانية التي جمعته بالأدب علاقة وطيدة، فأفادها بالقدر الذي أفادته، أما تواجد هذا في ذاك فالمسألة محسومة؛ مركونة إلى الهدف من الدراسة.

وما تعلق بالمسارات النقدية فالثابت أنها اعتمدت بدورها على المنهج التاريخي وهذا في الثقافتين الغربية -نظراً لظروف الفترة- والعربية بناء على تأثر الكثير من نقادنا به خاصة وأنه مثّل مرحلة فواتح التأثر بالمناهج الغربية وعن تلك التعالقات نسترشد بما قاله الناقد (صلاح فضل) في سياق حديثه عن المنهج التاريخي وتداعياته « إن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد،

وإنما أصبح قدراً لا بد للمبدعين أن يلتزموا به، ولا بد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج ...»[1].

ونحن لا ننفي هذا التشابك والتواشج بقدر ما نسعى إلى تسليط الضوء على سبب توظيفه في فترات معاصرة من عمر النقد المسرحي المغاربي، إذ شهد استرداداً لتلك الأهمية أيام بدايات النقد المسرحي—إن لم ننف أيضاً هذه الأهمية عبر تاريخ النقد العربي والمسرحي-، وإثباتاً لما استخلصناه نورد بعض الدراسات النقدية المسرحية المغاربية:

– كتاب " تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب" للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة)(*):

اعتمد الناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة) على المنهج التاريخي في مختلف كتبه النقدية، ككتاب " غمراسن جذور وأجنحة"والذي طغى عليه التاريخ طغياناً كلياً، أيضاً كتاب "تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة والتأسيس"، دون أن ننسى الكثير من مقالاته، وصولاً إلى كتابه الموسوم بـ: " تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب"، ففي هذا المصنف آثر المنحى التاريخي بدءاً من العنوان وما يقتضيه اصطلاح التطور من تعاقب ومراحل، والاشتغال هنا من اللامركزية إلى التجريب، وحتى نوضح الصورة أكثر نحدد العناصر الواردة في الكتاب:(فرقة الكاف، المسرح الجديد، المسرح المثلث، المسرح التونسي خلال العشرية الأخيرة من القرن العشرين...)، فالمطلع على هذه المباحث التي امتدت على مساحة تقارب 434 صفحة، لا يجد سوى رصد تاريخي لها، بعدما تتبع الناقد كل حيثيات تلك الفرق وراح يتقصاها من منابعها ويدلل ويثبت تواريخ كثيرة ترتبط بها .

[1]– صلاح فضل: مرجع سابق، ص 32.

(*):رغبة في التوضيح أحيل المتلقي إلى كتاب الناقد مُحَمَّد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، (للإطلاع والاستزادة).

– اتجاهات الإبداع المسرحي التونسي لسنوات 1980– 1990" الميراث والأفاق" مقال للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد مومن) [*]:

اقتضى البحث في الإبداع المسرحي التونسي من الناقد (مُحَمَّد مومن) تمييز عشرية بالبحث والدراسة، وهذا تطلب منهجهداً نقدياً ألم من خلاله بمجموعة من التفاصيل، وقد آثر سبيلا جنح فيه إلى دراسة نقدية تتحرى مجموعة من الوسائل والأدوات المختلفة، ومع ذلك وجدناه مباغتاً لحلقات المسرح التونسي ملامساً لاتجاهاته بمسحة تاريخية في بعض المواقف... .

– المسرح الجزائري والثورة التحريرية للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني) [1]:

لا يكاد يخلو مبحث من مباحث هذا الكتاب من المنهج التاريخي، فقد تتبع الناقد موضوع المسرح الجزائري والثورة بكل ما يمليه المنهج التاريخي من معطيات، وكذلك كان الحال مع كتابه "**المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع** "، إذ تناول الناقد مسألة مهمة في المسرح الجزائري ترتبط بالتراث فباغت حضوره وقضايا أخرى ما استدعى منه الاشتغال على المنهج التاريخي في بعض محطاته، أيضاً وبما أننا في سياق النقد المسرحي الجزائري نشير إلى مصنف آخر للناقد المسرحي الجزائري (صالح لمباركية) الموسوم بـ : " **المسرح في الجزائر**" فبدوره كل تصوراته ورؤاه وأجزائه كانت من مصادر تاريخية، وذات منحى تأريخي.

– المسرح الجزائري نشأته وتطوره للناقد المسرحي الجزائري (أحمد بيوض):

لا يحتاج هذا الكتاب إلى كثير من التوضيح، إذ بيّن عنوانه مساره بصورة عامة، وكذلك وجهته في التناول، تلك التي انحازت إلى المسرح الجزائري بشيء من الخصوصية، هذا الموضوع الذي استدعى من الناقد التعقب، والحفر شاقولياً في مختلف المصادر والمراجع التي وثقت للمسرح الجزائري، وأرخت

(*):ينظر في هذه النقطة مقال الناقد مُحَمَّد مومن: الموسوم بـ :« اتجاهات الإبداع المسرحي التونسي لسنوات 1980-1990 "الميراث والأفاق"»، دراسات في المسرح التونسي، مجلة الحياة الثقافية، إشراف: مُحَمَّد العوني، (د، ط)، (د،ت)، إصدار إدارة المسرح بوزارة الثقافة، تونس، من ص 95 إلى ص128.

[1] – رغبة في التوضيح أكثر أحيل المتلقي إلى كتاب الناقد: أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د،ط)، 2007 .

لمختلف مراحله، فقد قبض الناقد على العديد من الحقائق والوقائع التي شكلت كيان هذا المسرح، ومن هذا المنطلق توقف عند فترة الاحتلال الفرنسي وملامح المسرح الجزائري آنذاك، ثم عرج على أعلامه الذين شيدوا صرحه وأسسوا له، من ثمة تتبع بالتقصي الدقيق مراحل ركوده، ومراحل مصاعبه، ومراحل ازدهاره، وانتعاشه ... وغيرها من المرحل.

إضافة إلى ذلك فقد جمع أخبار ومعلومات متنوعة عن فرقه ومختلف تفريعاته، يقول الناقد في هذا الإطار: «إن التأريخ للمسرح الجزائري ليس مهمة سهلة بسبب قلة المراجع والدراسات الأكاديمية في هذا الميدان، فالكتابة فيه مغامرة يشوبها العديد من النقائص التي لا يمكن في كثير من الأحيان تفاديها، ورغم ذلك حاولنا جاهدين تجميع مواد أوراقنا هذه من كتب ومجلات، وجرائد، عسى أن يكون بين طياتها فائدة للقارئ والباحث الكريمين، إن المسرح الجزائري مر بثماني مراحل منذ نشأته عام 1926حتى عام 1989...»[1]، وعلى هذا الأساس انبنى المضمون كذلك، فجاء طافحاً بالمواد التأريخية التوثيقية.

– المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان) (*):

ضم هذا الكتاب من جهته ذاكرة المسرح المغربي، بداياته ومحاولات تأسيسه، ومبدعييه ومسرحييه، وتجاربهم، ونقاده، تقريباً ضم كل شاردة وواردة تتعلق بالمسرح المغربي، وبذلك نعتبره مصدراً مهماً لمن يحاول القبض على المسرح المغربي، وللتأكيد أكثر، أُتبع هذا المنجز، بعناصر كثيرة جداً، من بينها البنايات والمهرجانات، مع أرشيف للصور.

ونذكر في إطار النقد المسرحي المغربي أيضاً ناقداً مهماً ربما من باب التجني تجاوزه في هذه المقاربة، ألا وهو الناقد (عبد الله شقرون) الذي أصبحت أعماله والمنهج التاريخي عملة ذات وجهين، خاصة وأن تمثلاته للمنهج التاريخي لم تكن وليدة مصنف أو اثنين أو ثلاث بل كانت مسلكاً للناقد تقريباً في جل إنجازاته النقدية، نحيل المتلقي تمثيلاً فقط إلى كتابه " سنوات في كتابة المسرح

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 11.

(*): في هذا المضمار ينظر أيضا كتاب الناقد عبد الرحمان بن زيدان: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، الهيئة العربية للمسرح، الأمانة العامة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2009.

والتمثيليات"، والنماذج لا تعد إذا ما أردنا تقصيها من قطر إلى آخر، يمكننا الإشارة كذلك إلى الكم المعتبر من الأطاريح التي أخذت على عاتقها النبش، والحفر والأرشفة، والتنقيب، والجمع، والتسلسل في مواضيع المسرح العربي أو المغاربي ... إلخ .

من ذلك وعندما تعمقنا في الموضوع أكثر تحذونا رغبة ملحة لمعرفة درجة امتداد المنهج التاريخي في المقاربات النقدية المسرحية في الوقت الراهن، وجدنا بعض الدراسات أشّرت كذلك إلى ذات القضية، وحاولت تفسير سر التأريخ، كدراسة الناقد المسرحي الجزائري (عز الدين جلاوجي) الموسومة بـ: " **ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج** " والتي ناقش فيها مسألة التأريخ في المدونة النقدية المسرحية الجزائرية، حينوجد ميلاً كبيراً إليه بعدما عدد هو الآخر بعضاً من الدراسات النقدية المسرحية الجزائرية التي راودته، ومنه أرجع أسباب ذلك إلى [1]:

- ❖ سبب نفسي يرجع إلى السعي إلى إثبات وجود مسرح في الجزائر، مسرح له حضوره وله تاريخه، مقابل المشهد المسرحي في الوطن العربي .
- ❖ غياب أصحاب التخصص، والافتقار إلى التكوين العميق في المسرح.

وهي أسباب منطقية إلى حد كبير، ومع أنها تخص النقد المسرحي الجزائري، يمكن تعميمها على تونس والمغرب، وإن كان لنا تحفظات على السبب الأخير، إذ وجدنا زمرة من نقاد المسرح المغاربة يمثلون التخصص ولكنهم يميلون بدورهم إلى التأريخ... .

صفوة القول في هذه القضية هو أننا نرجح فكرة اللجوء إلى المنهج التاريخي وإلى التأريخ؛ إلى اعتزاز النقاد بتاريخهم وحبهم الكبير له، فاستناد المرء إلى تاريخه وإبرازه له يعكس الرغبة القوية في إثبات الأصل والكينونة أمام تصدعات شتى لطالما عايشتها الذات البشرية، ونشير إلى أن الجنوح النقدي المسرحي المغاربي إلى التأريخ متفاوت الحضور، بين الحضور النسبي إلى التواجد الطاغي.

[1]– عز الدين جلاوجي: ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، من ص 62 إلى ص 66.

وما ارتبط بصورة هذه المقاربة في المنجزات النقدية المسرحية المغاربية وبشكل عام، فالأكيد فيها أن هؤلاء المقاد قد فهموا هذا المنهج جيداً، واستوعبوا تصوراته، ومرجعياته، لذا مجمل ما تم تقديمه كان ينم عن درجة استيعاب كبيرة وتمثل عميق .

1-2- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي المغاربي:

1-2-1- المقاربة الاجتماعية:

- المنهج الاجتماعي وحيثياته النظرية:

في إطار المناهج التي تسلط الاهتمام على الأمور الخارجية المرتبطة بالأدب يندرج المنهج الاجتماعي أو المنهج السوسيولوجي بتعبير آخر.

إذ ارتضى هذا المنهج المدخل الاجتماعي للولوج إلى الأعمال الإبداعية « تنطلق فكرة المنهج الاجتماعي أو النقد الاجتماعي La sociocrilique كما يحلو لـ: بيير باربيرس Pierre Barberisأن يسميه، من النظرية التي ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدباً لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه منذ لحظة التي يفكر فيها بالكتابة إلى أن يمارسها وينتهي منها ...»[1]، استناداً إلى هذا التحديد يركز هذا المنهج على الصلات والروابط التي تصل الأدب بظروفه الاجتماعية، أي أن الأعمال الأدبية تحدد من منطلقات سوسيولوجية بحتة.

أما عن إرهاصات هذا المنهج فالثابت أنها أخذت مناحي مختلفة من قبل الباحثين والدارسين، ففي هذا الصدد يذهب الناقد (صلاح فضل) إلى أن منطلقاته الأولى ترجع إلى المنهج التاريخي« وقد انبثق هذا المنهج – تقريباً - في حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقاً لاختلاف البيئات والظروف والعصور، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان-أيضا-إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة، لقد أسفر ذلك كله عن

[1]- بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص 52.

توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي...»[1]، وعلى هدى البحث في جذور هذا المنهج ألفينا أبحاث ودراسات أخرى ترجع العلاقة المتبادلة بين الأدب وعلم الاجتماع إلى فترات قديمة جداً، قدِم ما جاد به الإيطالي (جيوفاني باتيستا فيكو Giovanni Battista Vico) (1668-1744) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" سنة 1725(*).

كما اعتبرت كذلك الثورة الفرنسية أحد أهم الأسباب في هذا التعالق، فقد أدت حسب بعض الآراء إلى ظهور جمهور جديد، ومتغيرات مختلفة وحاجات واحتمالات جديدة أيضاً، لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليتذوقها أو يعيشها [2].

وعلى اختلاف الآراء فما تجمع عليه معظم التوجهات يكاد يكون واحداً؛ في أن البداية المنهجية كانت مع (مدام دوستايل Madame de Staël) (1766-1817) الكاتبة الفرنسية التي أصدرت عام 1800، كتاباً بعنوان " De la littérature Considérée dans se Sociales"، "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية"[3]، إضافة إلى أسماء كثيرة لا يمكن تجاهل مجهوداتها، نذكر منها نماذج قليلة فقط ودون ترتيب من مثل: (ج.ف.هيجل J.F.Hegel) (1770-1831) الذي تناول تعالقات الرواية والمجتمع، و(هيبوليت تين) الذي انتبه إلى فكرة انعكاس المجتمع في الأدب، وبصيغة عكسية أولى اهتماماً لزاوية يكون فيها الأدب انعكاساً للمجتمع، بالاستناد إلى تأثيرات هذا الأخير على المبدع، كون المجتمع هنا هو المساهم الأساسي والفعلي في بناء وتركيبة مختلف الأعمال الأدبية، و(أوجست كونت Auguste comte) (1798-1857) (الفلسفة الوضعية)، و(جون ستيورت مل J.S.Mill) (1806-1873)، و(روبير إسكاربيت Robert Escarpit) (1918-2000)، و(إ.دوركايم E.Durkheim) (1858-1917)، و(جورج بليخانوف Georgi Plekhanov)

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 45.

(*):أحيل المتلقي تمثيلاً فقط، إلى دراسة من بين الدراسات الكثيرة التي تمثلت هذا القول: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط01، 1996، ص 96، وفيه يمكن أيضا التفصيل أكثر في نظرية (جيوفاني باتيستا) من عنصر الخلفيات التاريخية، الميراث الاجتماعي، من ص 96.

[2]- ينظر: بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص 50.

[3]- صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للنشر، سورية، ط01، 2015، ص 100.

(1856-1918)، و(فلاديمير لينين Vladimir Lenin) (1870-1924)، و(ميخائيل باختين Mikhail Baktin) (1895-1975)، وقد تبدت في مجهودات هؤلاء النزعة والميل إلى الواقع وإلى المجتمع، يضاف لهم (كارل ماركس K.Marx) (1818-1883)، و(جورج لوكاتش G.Lukacs) (1885-1971)، و(لوسيان غولدمان L.Goldmann) (1913-1970) ... إلخ[1].

ومع كثرة النماذج نتوقف قليلاً عند الثلاثي الأخير نظراً لصداهم الكبير على المنهج الاجتماعي، وعلى الدراسات المتأثرة بمسارهم، بل وبين بعضهم البعض أيضاً؛ حيث جاد الأول (كارل ماركس) بطروحات الفكر الماركسي مع (فريدريك إنجلز Friedrich Engels) (1820-1895)، فقدم مجموعة من المبادئ كان الهدف منها زعزعة النظام الرأسمالي، والإعلاء من شأن طبقة العمال والثورة على النظام الرأسمالي والتحول إلى الاشتراكية وإلى النظرة الجماعية، والدعوة إلى المساواة الاجتماعية والتقليل قدر الإمكان من فكرة الاستغلال والطبقية والهيمنة والاحتكار التي عانت منها الفئات الدنيا، وبموجب ذلك عرض تصوراته، التي تجاذبتها فكرة الصراع الطبقي، والمادية الجدلية والاغتراب ... إلى غير ذلك، وقد كانت في مجملها ترمي إلى الأهداف السابقة، وإلى منح الأهمية إلى الجوانب المادية، حتى إن الفلسفة الماركسية تعزيزاً لذلك قسمت المجتمع إلى بنتين، أحدهما عليا وتمثل مختلف النظم الفكرية والثقافية، والأخرى دنيا وتمثل النتاج المادي في البنية الاقتصادية للمجتمع، واعتبرت أن أي تغيير في قوى الإنتاج المادية وعلاقاته لابد أن يحدث تغيير في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية، وبما أن الخطاب الأدبي أو الفني ينتمي إلى البنية العليا للمجتمع وفق النظرية الماركسية، فهو منعكس عن البنية الدنيا بل متأثر بها[2]، بالتالي النفاذ إلى الطبقة التحية وملامسة الجوانب المادية في الأدب كان هنا الهدف الأساس، ولم يكن (جورج لوكاتش) ببعيد عن هذا المدار فبدوره انتقد سياسية النظام الرأسمالي ودعا إلى الاشتراكية بالاعتماد على مجموعة من

[1]- ينظر هنا في مجهودات هذه الأسماء وغيرهم كل من: صالح هويدي: مرجع سابق، ص 101، وماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 256، و:بسام قطوس: مرجع سابق، ص51، و: إبراهيم عوض: مناهج النقد العربي الحديث، ص127 (الأخير رغبة في الاستزادة فقط)... وغيرهم.

[2]- بسام قطوس: مرجع سابق، ص 52، يمكن الرجوع في هذه النقطة أيضا إلى كتاب ميجان الرويلي، سعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا (لمن أراد التوسع).

التصورات أقر فيها بضرورة ملامسة الواقع وانعكاسه في العمل الإبداعي، والاغتراف منه، والالتزام بقضاياه ولم لا تغييره تثميناً لمبادئ جمة ك (الانعكاس) و(الالتزام).

كما قدم (لوسيان غولدمان) عندما خُنقت البنيوية، مجترحاً في هذا المضمار، بطرحه للبنيوية التكوينية، بعدما استفاد كثيراً من الفلسفة الماركسية، ومن أفكار (جورج لوكاتش)الذي كان متأثراً به، وبكتبه ك:(نظرية الرواية) و (تاريخ الوعي الطبقي)... وغيرها، والمتتبع لما جاد به سيقف على عديد المرتكزات التي تومئ بذلك، فقد سعت البنيوية التكوينية « إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته دون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وهي جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها»[1]، بناء على هذا المعطى عاد الرابط بين الأدب وحيثيات الواقع، وكان إيذاناً لظهور تأثير المعطيات الاجتماعية على النتاج الأدبي، كما ظهرت أهمية المؤثرات الاقتصادية التي لا تقيم تعارضاً والظواهر الفكرية، أي لا تؤدي إلى رفض تأثيرها (للفكر موقعه الطبقي في المجتمع، بالتالي العمل الأدبي يحمل رؤية للعالم، هذه الرؤية بطبيعة الحال كانت جماعية لا فردية)، كما ظهرت فكرة تحديد الطبقات الاجتماعية بناء على وضعها في عملية الإنتاج، وكذلك فكرة تحديد البنية، من خلال تحركاتها وتفاعلاتها داخل وضع محدد زمانياً ومكانياً، وكذلك المعنى التاريخي ودور الفرد فيه، وبالمثل قد صاغ لها مؤسسها مجموعة من المفاهيم والمرتكزات ممثلة في (رؤية العالم، الفهم والتفسير، الوعي الفعلي والوعي الممكن، والبنية الدالة) [2].

ومع ذلك فمهما تعددت الأسباب والأسماء فالمنهج الاجتماعي يبقى وليد تمخضات كبيرة «... ونعتقد أنه من الصعب رد المنهج الاجتماعي لكتابة واحد أو اثنين، بقدر ما نرى أنه نتاج لتطوره التاريخي والسياسي والاجتماعي والثوري، بل هو إعادة قراءة ثورية ولدت قوى بدت جديدة وربما كانت كامنة أو مخبوءة: البرجوازية، الليبرالية، البرجوازية الصغيرة و"الطبقة المفكرة" الباحثة عن ذاتها ناحية الشعب...»[3].

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مرا تر:محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط02، 1986، ص 07.

[2]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01 ، 2010، ص 57 وما بعدها.

[3]– بسام قطوس: مرجع سابق، ص 50.

من الأسماء العربية التي عبرت عن هذا المنهج بعد التواشج معه نذكر: (عمر فاخوري)، و(سلامة موسى)، و(مُحَمَّد مندور)، و(مُحَمَّد أمين العالم)، و(مُحَمَّد بنيس)، و(السيد ياسين) ... إلخ.

– المنهج السوسيولوجي والمسرح:

في الواقع الحديث عن قراءة نقدية مسرحية وفق المنهج السوسيولوجي، لا يختلف في شيء عن أي توظيف أو قراءة أدبية أخرى توظف فيها القراءة السوسيولوجية، كون الخطاب المسرحي نصاً كان أو عرضاً، يتم التركيز فيه على ما يتم الاشتغال عليه عامة؛ أي على مختلف المناحي الاجتماعية، وهنا بصورة مبسطة يحظى المجتمع وحضوره وتأثيره في مختلف الأعمال المسرحية بنصيب كبير من الاهتمام، تحظى بالعناية أيضاً الظروف الاجتماعية التي ساهمت في ولادة العمل المسرحي، كذلك يتم الاهتمام بالمؤلف وانتماءاته، وعلاقاته الاجتماعية .. فكل ما هو اجتماعي فيما قدمه المؤلف يصبح ذا قيمة كبيرة، ومن خلاله تطرح مختلف الرؤى، والأفكار التي تحيط بالخطاب المسرحي، زد على ذلك الأمر لا يتوقف عند حدود سوسيولوجيا النص والعرض فقط، بل تطال النظرة الاجتماعية المسرحية حسب ما ورد في " المعجم المسرحي" لـ(ماري إلياس وحنان قصاب حسن) إلى جانب الأمور السابقة التي تم ذكرها، حتى المتلقي، فتحت بوتقة سوسيولوجيا التلقي تمس القراءة السوسيولوجية جميع أموره الاجتماعية، وبالاستناد إلى ما سبق يتم الإتكاد على المطارحات الاجتماعية لملامسة مستقبل هذا الخطاب.

من أهم الأبحاث الهامة في هذا المجال نذكر دراسة عالم الاجتماع الفرنسي (ج.غورفيتش G.Gurvitch)، المعنونة بـ"سوسيولوجيا المسرح" عام 1956، وهي أول دراسة في هذا الفرع، أيضاً دراسات عالم الاجتماع الفرنسي (جان دوفينو J.Duvignaud) عام 1965، المسماة بـ: "سوسيولوجيا المسرح" و "سوسيولوجيا الظلال الجماعية"، ومجهودات الباحث الأمريكي (إ. غوفمان E.Goffman)، الذي كان يعتبر أن كل مظاهر الحياة الاجتماعية هي تصرفات ممسرحة، أو مظاهر استعراضية ذات أبعاد مسرحية لأنها موجهة للآخرين[1].

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 256..

وممن كانت الدراسات السوسيولوجية المسرحية مأربهم نذكر الأسماء النقدية العربية الآتية: (فرحان بلبل)، و(عبد الله أبو هيف)، و(إبراهيم عبد الله غلوم)، و(نبيل راغب) ... وغيرهم.

– إجراءات وآليات المنهج الاجتماعي:

لطالما شكل المنهج الاجتماعي أحد أهم المخططات النقدية التي اشتغل عليها نقاد المسرح المغاربة، لاسيما وأنه يرتبط بالمجتمع، ويشتغل على قضاياه ومواضيعه ومضامينه، لذا كان تلبية لحاجياتهم التي عبروا عنها في دراساتهم المسرحية، بما أن الفن المسرحي بدوره يتيح لهم وباستفاضة بسط المشكلات الاجتماعية ومناقشتها، بل وتشريحها أمام مرأى الجميع. وإن برز هذا المنهج أكثر في فترة السبعينيات، فبشكل مستفيض تم الاشتغال على طروحاته، واتُّخذت أدواته سبيلاً للقراءة في الكثير من المصنفات النقدية، ومع الطفرات التي شهدها النقد المسرحي المغاربي، نلفيه بين الفينة والأخرى بين الخيارات النقدية المسرحيةالمغاربية إثباتاً للانحياز إليه.

ومن أهم المقاربات النقدية المسرحية المغاربية التي رغبت في هذا المنهج وتمثلت توجهه فمثلته نذكر الناقد: (مخلوف بوكروح)، و(عبد الرحمان بن زيدان)، و(عبد الواحد ابن ياسر)، و(مُحَمَّد المديوني)... وغيرهم، بل إن البعض منهم ونتيجة لتطبعه به لم يغيب حضوره في جل ما جاد به فكره، كالناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزي).

وما ارتبط بآليات هذا المنهج فنوجزها فيما يلي[1]:

– مادام الأدب انعكاساً للمجتمع، والواقع هو المؤطر العام لمختلف تلك الأعمال الإبداعية، فالأكيد أن رؤية الأديب أو المبدع لن تحيد عن هذا التوجه، إذ يعكس تصوره بالضرورة محيطه الاجتماعي وما يدور فيه من أحداث، بالتالي صورة المجتمع وتفاصيله هي المطلب الأساسي من مختلف المضامين المشكلة لنسيج العمل الأدبي، والدلالة المستخلصة من مختلف المضامين الفكرية والنفسية والتاريخية، لابد أن تعكس المحتوى الاجتماعي، وتسمح للواقع وصوره بالبروز.

[1]– ينظر :مُحَمَّد يحي الحمصاني: مرجع سابق، صص 98، 99 .

– اللغة مؤسسة اجتماعية وليست تعبيراً عن أغراض أخرى جمالية، أو نفسية أو ما شابه.

– الأدب، أو الأديب عامة في هذا التوجه هو صاحب رسالة وموقف اجتماعي يحمل رؤية خاصة للعالم، لا تنفصل عن طبقة اجتماعية، أو أفراد مجتمع ما، لهم تصوراتهم وتطلعاتهم في واقعهم الاجتماعي، بالتالي هو يتبنى أيديولوجيا ويوجه متلقيه وفقها .

وقبل مغادرة هذه النقطة نشير إلى أن هناك من يعتمد على ما جادت به الفلسفة الماركسية (ماركس، ولوكاتش..)، وهناك من يطبق مبادئ وتصورات (لوسيان غولدمان)، وهناك من يرتكز على مداخل أخرى، كالاستناد إلى طروحات (دوركايم D.E Durkheim) (1858-1917)، الذي كان له مجهودات كبيرة في هذا المنحى النقدي، خاصة وأنه أرسى دعائم كثيرة نختصرها ذكراً: قضية الانتحار التي فسرها بعيداً عن الأسباب النفسية؛ حيث أوعز أسبابها إلى غياب الروابط بين الأفراد في بيئة اجتماعية، ومنه اعتبرها ظاهرة تقل جداً في البيئات المترابطة المماسكة، كالريف مثلاً ، خلافاً للمدينة التي تكثر فيها هذه التصرفات نتيجة الانعزال، والتفكك ..إلخ، بالتالي قدم تفسيراً لهذا بناءً على العوامل الاجتماعية، ومنه نشير أيضاً إلى ما أسماه ظاهرة الوعي الجماعي بين المجتمعات؛ إذ أكد أن الوعي يختلف من مجتمع إلى آخر وتمثيلاً لذلك، بيّن الاختلافات الواردة بين المجتمع الأسطوري، والصناعي، فالمجتمع الأسطوري برأيه لا يمتلك الوعي ذاته الموجود في المجتمع الصناعي نظراً لتماسك أفراده، وتشابههم وإيمانهم بنفس القيم والمحرمات، ثم إنه وعلى الرغم من أن طبيعة العمل فيما بينهم مختلفة، يستطيع أي فرد منهم أن يفهم ويعي طبيعة العمل المسند للفرد من قبل الجماعة، على خلاف المجتمع الثاني الصناعي الذي يعرف تقسيمات في العمل ويفتقد للتضامن الذي يقوم به أفراده بدافع الأدوار المملات عليهم، والتي تعتمد على بعضهم البعض، لا لكونهم متشابهين، ثم إن التضامن الذي ينشأ هنا لا يعتمد على القيم والمعايير، كون البعض منهم يجهل ما يقوم به الآخر، وكون الارتباط الذي يجمعهم اقتصادي فني بالدرجة الأولى، لأجل ذلك يقسم التضامن حسب ما سبق شرحه، إلى تضامن وظيفي عضوي، وتضامن ميكانيكي، أمر أخر نعرج عليه ضمن ما سنه (دوركايم) كذلك ما عرف بـ: "اللامعيارية Anomie"، والتي أطلقها على الوضع الذي تتغير فيه سلالم القيم والمعايير في المجتمعات وتتأزم فيها التنظيمات الثقافية، فنتيجة لغياب هذه القاعدة، وانهيار واختفاء أو تعارض وتناقض تلك المعايير والقيم يصاب المجتمع بالانحلال والتفكك من وجهة نظره، الأمر الذي يؤثر بالسلب على الفرد، وقد اعتمد على مطارحاته (جون

دوفيينو) حين اعتبر الدراما نوعاً من الميزان الثقافي الذي يسجل أزمة القيم والمعايير ... إلى غير ذلك من الحيثيات، أيضاً هناك من يعتمد على ما دعت إليه النظرية النقدية للمجتمع، والتي سعى كتابها كـ: (ت.أدورنو T.Adorno) (1903-1969)، و(م.هوركهايمر M.Horkheimer) (1895-1973) و(ليو لوفنتال L.Lovental) (1900-1993) عن طريق نقدهم لعقلانية التنويريين وسعيهم إلى إنقاذ الاستقلال الفردي، وتعزيز قدرة الفرد على التفكير النقدي، والعمل على تحقيق استقلاله عن الأيديولوجيات وباقي القوانين والقوى الاقتصادية، يمكننا الإشارة هنا إلى مجهودات (هوركهايمر) و(أدورنو) وكتابيهما "جدل العقل" ونظرية الفن عند (أدورنو) الجدلية النافية (النفي والتمايز) التي أراد بها المساس بالمظاهر النقدية للعمل الفني، وقدرته النافية على مقاومة الأيديولوجيات وإظهار زيفها، فالفن عند هذا الأخير اعتبر مجالاً لتحقيق التفرد، مجالاً بدوره يتمكن من نقل الواقع وتناقضاته المختلفة، ومنفذاً يقوم بإعادة صياغته –وهنا تساوق مع (هيجل) في أمور وفارقه في أخرى– فارتكازاً على ما سبق انطلاقة (أدورنو) في تبجيله وتقديمه للفن، متوافقة مع (هيجل) الذي اعتبر أن الفن يمتلك الحقيقة، مثله في ذلك مثل الفلسفة؛ إذ يتغلغل حتى يصل إلى الواقع الحقيقي، أو إلى الجوهر ومع ذلك فهو متحرر من المنظورات الميتافيزيقية حسب النظرة الهيجلية، ينتمي إلى مجال غير التفكير الفلسفي، بالتالي يخاطب الإحساس والحدس والخيال...وما إلى ذلك، وهنا تكمن نقطة المفارقة في أن (أدورنو) اشترط بأن تكون الحقيقة التي يحملها الفن متصلة بالواقع، وبالوضع الاجتماعي والتاريخي، بالتالي تنتفي الحقيقة إذا ما بطل هذا الشرط، وإذا ما حاد الفن عن الوضع الاجتماعي للإنسان، وإن كان توجه ذاتي فهو لا ينفك عن الواقع، كونه معبراً عنه، وبالمثل عارض (كارل ماركس) حينما أطرالفن انطلاقاً من العلاقة التي تربط البنيتين، وبالأحرى جعله أسيراً لما يحدث في الطبقة الدنيا، تصويراً مقنناً لها، ما صيره ليكون نوعاً من التسييج والأدلجة للفن الذي كان من المفروض أن تتداعى العوامل الاجتماعية من داخله، وأن لا يقتصر على الحدود السابقة، أي حدود الطبقة والسياسة، فإلى جانبها لابد من أن لا يتخلى عن طبيعته كفن، فيضفي متسعاً للذاتية وللخيال ...، بالتالي يجمع بين الجمالي والسياسي، ومعنى هذا أنه لا ينفي العلاقة المتبادلة بين البنيتين، وبتعبير آخر بين العمل الفني والحياة الاجتماعية، كون الانطلاقة دوماً من الواقع، لكن ما

كان يرفضه هو فكرة تقنين الفن بمعيار محدد وبمعنى وحيد ...[1]، إلى غير ذلك من الانتقاءات، وقد اخترنا هذه المداخل لأن الكثير من النقاد المسرحيين المغاربة استندوا إليها.

1-2-2- المنهج الاجتماعي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية:

- **" تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة" مقال للناقد المسرحي الجزائري (مخلوف بوكروح):**
- **" ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية) " مقال للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المّزي):**
- **" تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي" مقال للناقد المسرحي المغربي (عبد الواحد ابن ياسر):**

1-2-3- قراءة في مقال " تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة" للناقد المسرحي الجزائري (مخلوف بوكروح):

(عبد القادر علولة) "أيقونة المسرح الجزائري"، "الكاتب"، و"المبدع صاحب التجربة الفذة" ... هي موصوفات تم تداولها من قبل الكثير من النقاد والدارسين بعدما استهوت هذه التجربة المسرحية عديد الأقلام النقدية ورأت فيها سمات التفرد والتميز في طروحاتها، فتلقفتها بالدراسة والتحليل والتبجيل والنقد والبحث في مساراتها، لأجل ذلك بقيت إنجازاته خالدة إلى يومنا هذا.

ومن بين تلك الدراسات التي لامست تجربة (عبد القادر علولة) ووقفت تستجلي ملامحها الخاصة، الناقد (مخلوف بوكروح) الذي عبّر عن اعتزازه بهذه التجربة وألمه الشديد لفقده « عندما امتدت يد الإرهاب لتغتاله في العاشر من مارس عام 1994، لم تكن تعلم أنها تكتب بمداد الدم وثيقة تخليده كأحد مثقفي هذه الأمة المجاهدين من أجل خروجها من كهف حقدهم الذي أجبروها على الانزواء فيه، لم تكن تعلم اليدالسوداء أنها قتلت جسداً وأبقت على نتاجاته الإبداعية روحاً

[1]- بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، مر: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط01، 1991، من ص 16 إلى ص 97، و: هشام أمعيرض: مدخل إلى النظرية الإستيطيقية عند ثيودور أدورنو، منشور بتاريخ 2015/09/25، على موقع مدونة كوة النقدية الفلسفية، المغرب:https://couua.com، تاريخ الزيارة: 2021/01/25.

ترفرف بجناحي الموهبة والفكر الجاد، لاعنة كل طيور الظلام في كل بقعة من بقاع هذا الوطن »[1]، وهو قول يعكس حرقة قلبه على ما لاقته ذات المبدع من حتف وضيم.

لذا كانت أول محطات دراسته وقفة مع سيرته الذاتية احتراماً وإشادة بهذه التجربة التي أغنت مسارها المسرحي واستطاعت أن تشق طريقها وتترك بصمة خاصة، (وهو معطى رصد الإنتاج)، ومع زخم عطاءاته فقد انتقى الناقد تجربته الأخيرة « ولما كانت تجربة علولة غنية في التأليف والإخراج والتمثيل وإدارة المشروع المسرحي، فإننا سنركز على تجربته الأخيرة في مجال الكتابة الدرامية الرامية إلى البحث عن نموذج مسرحي أصيل ومتميز، ونتوقف عند ثلاثيته: "الأقوال الأجواد، واللثام " »[2]، ومن هذا المنتقى ندخل إلى التوجه الاجتماعي الذي نود إبرازه.

– بالإطلاع على المسرحيات الثلاث التي اشتغل عليها الناقد نجد بأنها بنيت على قضايا اجتماعية بحتة، والملخص التالي يوضح ذلك:

– مسرحية "الأقوال" حوت ثلاث حكايات (قدور) السواق وصديقه (غشام) ولد (الداود) وابنه و(زينوبه) بنت (بوزيان العساس)، بالنسبة للحكاية الأولى فتنقلنا إلى المعاناة التي كان يعيشها قدور هذا العامل البسيط الذي ثار ساخطاً على الفساد السائد في المؤسسة التابع لها، مما قاده إلى تقديم استقالته تعبيراً عن الرفض ورغبة في كشف دسائس المدير الذي حاول استمالته، ولكن دون جدوى إذ واصل احتجاجه ورفضه، الحكاية الثانية تدور حول توقيف (غشام) ولد (الداود) عن العمل لأسباب مرضية، كما تبرز القيم التي كان يحملها هذا الرجل الذي كان يحث ابنه الأكبر على العمل وتحمل المسؤولية والاقتداء بالقيم النبيلة والابتعاد عن الظلم، وعدم الرضوخ له والسكوت عنه، في حين الحكاية الأخيرة تروي معاناة العمال وما كانوا يقاسونه والتي تم الكشف عنها من خلال شخصية (زينوبة) الفتاة المهتمة بهمومهم وهموم الناس بالرغم أنها كانت مريضة تعاني من مرض القلب[3].

[1]– مخلوف بوكروح: « تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة»، جريدة الفنون، العدد 15، مارس / آذار 2002، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 56 .

[2]– (م، ن)، ص 56.

[3]– (م، ن)،(ص، ن).

– مسرحية "الأجواد" تكونت بدورها من سبع حكايات لا تكاد تختلف في مواضيعها يقول الناقد:«تتكون مسرحية " الأجواد " من سبع حكايات تدور كلها حول المشاكل اليومية للطبقة العاملة، تتقاسم بطولة هذه الحكايات مجموعة من الشخصيات البسيطة والطيبة، وهذا ما يحيل إليه عنوان المسرحية " الأجواد" أي السخاء والجود والكرم »[1].

بالتالي راح يعرض لشخصيات مختلفة، مع كل وقفة معها تبدت الظروف الاجتماعية أكثر كشخصية (علال) الزّبل الذي اقترب من هموم الناس، أيضاً شخصيات (الربوحي) الرجل الستيني البسيط الذي كان يمتهن الحدادة، والذي حزّ في نفسه الأمر المزري الذي آلت إليه الحديقة فقرر حل مشكلتها ومشاكل أخرى وتحمل صعابها، أيضا شخصية البناء (قدور) ومعاناته وحنينه إلى أسرته، كذلك شخصية الطباخ (العكلي) الذي قرر إفادة المدرسة بهيكله خدمة للعلم، وصديقه (منور) الذي نفذ المهمة ونشط حصة دراسية عدّد فيها مناقب صديقه، فكانا عند الناقد نموذجين لتضحية المجتمع العمالي كما يقول "الأول بجسده، والثاني بجهده خدمة للعلم وحباً للوطن"، أيضاً من ضمن تلك الشخصيات كان (المنصور) المتقاعد الذي كان يستعيد ذكرياته وخصاله التي تحلى بها كالشهامة والكرامة في حوار مع الآلة (**التشيؤ**)، وشخصية (جلول الفهايمي) الرجل الطيب صاحب المبادئ والقيم الفضيلة، الذي كان يطالب بالعدالة الاجتماعية، ونظراً لما آل إليه الوضع الذي يعيش فيه بتفشي الرشوة والظلم لاسيما في المؤسسة تابع لها، تمرد على نفسه وعلى كل شيء، ما قاده إلى الجنون، والجري بعيداً هارباً ورافضاً للواقع وباحثاً عن مكان يجسد الشرف ويحقق العدالة، وأخيراً شخصية (سكينة) التي فُصلت عن العمل بسبب مرض العضال الذي تعاني منه، فوجدت نفسها تواجه المرض والفقر، ومع ذلك فقد تم التركيز على الجانب الإيجابي في ظل كل تلك الظروف والمتمثل في هبّة العمال تضامناً معها [2].

– مسرحية "اللثام" بدورها لم تخرج عن الإطار السابق وعن الحدود الاجتماعية، فكانت تعبيراً عن قضية استغلال الفرد لأخيه، وتفشي بعض السلوكات الخاطئة التي استدعت الثورة على الفساد، وكما بُنيت مسرحية "الأجواد" و"الأقوال" على حكايات، تكونت مسرحية "اللثام" من حكايتين أيضاً:

[1]– ينظر: مخلوف بوكروح: « تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة »، ص 56.
[2]– ينظر: (م، ن)، صص 56، 57.

حكاية (جلول) العامل الذي واجه الكثير من المشاكل إلا أنه كان صامداً بمواقفه النضالية، وحكاية (برهوم) ولد (أيوب الأصرم) الذي عمل في الأراضي التابعة للمعمرين وانخرط في الحركة النقابية، وبعد الاستقلال انضم إلى مؤسسة وطنية واشتغل على تطويرها[1].

ومنها جميعاً يتكشف لنا أن المسرحيات السالفة فضحت الكثير من الدسائس والمشاكل وفي المقابل نادت بالقيم والمبادئ، معبرة عما كانت تعانيه تلك الطبقات من تهميش نتيجة السياسات المجحفة، تلك التي لطالما ولّدت الرغبات الملحة في التغيير ورفض العبودية والخضوع، حيث ناشدت الذات الإنسانية التحرر لتنقذ ما صقلت عليه سجيتها.

وهذه الانتفاضة تعيدنا إلى فكرة الوعي لدى الطبقة العاملة وإلى (كارل ماركس) و(جورج لوكاتش) تعود بنا أيضاً إلى أهم آلية في المنهج الاجتماعي ألا وهي قضية التزام المبدع، والتي يكون فيها عمله رسالة أو قناة ناقلة لما يجري في واقعه وهو ما أرسى عليه الناقد حكمه « من ذلك فإن مسرح عبد القادر علولة يظل مسرح الكلمة الملتزمة المعبرة عن قضايا الناس البسطاء، وليس مسرحاً كمالياً ولا ترفيهياً »[2].

وبحديثه عن هذه القضية وتأكيده عليها ينطلق من الخلفيات الاجتماعية التي تحث المبدع على الالتزام بقضايا مجتمعه والتمثل التام لها، كون العمل على ذلك والتفاني فيه، يعتبر أكبر المكاسب وأجل المقاصد، بالتالي الموضوع المختار والآلية المستخدمة من قبل الناقد يزفان لنا هذا المنهج وبامتياز.

وكثيراً ما حاول الناقد لفت الانتباه إلى القضايا المعالجة في تلك النماذج، حيث ركز على مضامينها مبرزاً الوسط الذي أفرز كل هذه الظواهر الاجتماعية، والأيديولوجيا المتبناة، وفي هذا السياق نمثل بما قاله عن مسرحية (زينوبة) « إذا كانت القيم التي حاولت هذه المسرحية إبرازها، تتمحور حول الإقصاء والتهميش ومعاناة العمال، فضلاً عن نضالهم في سبيل المحافظة على المؤسسة، فإن الإشارة إلى الهدف السياسي الأيديولوجي يبدو واضحاً في كثير من المواضع، ويظهر هذا جلياً في

[1]- مخلوف بوكروح: « تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة »، ص 57.
[2]-. (م، ن)، ص57.

مخاطبة غشام ولده مسعود قائلا: " نطلب ربي تفيد وطنك عن طريق الاشتراكية »[1]، وما ذكر مصطلح الاشتراكية إلا تأكيداً آخر يثبت حجم المعاناة الطبقية والتطلعات المستقبلية، ومنزلة التصورات التحليلية التي بنيت عليها القراءة النقدية (الماركسية).

وفي غير موضع ألفيناه يصرح أيضاً: « يرسم لنا علولة مجموعة من الشخصيات الطيبة الكريمة التي تسعى إلى إصلاح الفساد في المجتمع، فما تقوم به شخصية الربوحي مثلا يتعدى مجرد اعتناء عابر بحيوانات، بل نلمس فيه مطالبة خفية بالحرية وحق المشاركة، واصفا هذا السلوك قائلا: "شوف كيف يطالبوا حتى هوما بالديمقراطية"، وكذلك الشأن بالنسبة لشخصية سكينة التي لم تكن مجرد عاملة، بل كانت مثالاً يحتذى به في العمل والتنظيم، ورؤيتها البعيدة ودعوتها إلى الحق والعدالة، أما مسرحية "اللثام" فتتطرق إلى قضية استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، مبرزة الجانب الذي يسهر على مصالحه الخاصة، ويقابله في الطرف الآخر الذي يعمل لأجل الثورة على الفساد »[2]، وانهيار القيم والمبادئ في المجتمع، وإشارة الناقد إلى الهامش المقموع، وإلى استغلال الإنسان للإنسان، وما خلفه ذلك على شخصيات المسرحيات من اغتراب وورود أفعال مختلفة يمكن اعتباره أيضاً دلالات لورود فكرة اللامعيارية وباسقاطات متكررة .

ومن تقاسيم الأيديولوجيا يأضاً والتي بانت تباشيرها في غير موضع، لنا أيضاً رصد آخر للناقد برر به أسباب اختيار الكاتب اللغة « إن اختيار لغة يعبر المرء من خلالها عن فنه الدرامي هو في حد ذاته فعل سياسي لا يحدد فقط الوسط اللغوي لمسرحية ما، وإنما يحدد في كثير من الحالات الجمهور المستهدف أيضاً، ويجب التأكيد هنا أن عبد القادر علولة رفض الكتابة باللغة الفرنسية التي يتقنها جيداً، وكتب بالعامية، ورفض أيضاً الشكل المسرحي الأوروبي الأرسطي القائم على الإيهام، وبحث عن أشكال تعبيرية محلية سعياً منه إلى استعادة الحلقة المفقودة والقطيعة مع التراث الوطني، وقد وفق عبد القادر علولة في التعبير بلغة عامية شاعرية معبرة وخالية من التعبير الأجنبي »[3]، والناقد هنا ووكداً لما عقد عليه العمل ركز على الموقف الفكري الذي يعكس مصالح واهتمامات طبقة معينة، في

[1]- مخلوف بوكروح: « تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة »، ص 56 .

[2]- (م، ن)، ص57.

[3]- (م، ن)، (ص، ن).

رؤية يؤمن بها المبدع، هذا الأخير الذي وصف بضمير الجماعة التي ينتمي إليها، بما أنه ذكر الجمهور وما يستحب ويفضل وما يلاءم ذائقته.

وعليه مع كل فرصة حاول الناقد أن يعكس عمق هذا العمل الواقعي، مادام من أهم ما يشتغل عليه صاحب التوجه الاجتماعي هو التركيز على الأعمال الأدبية الواقعية وتفسيرها في هذا يقول أيضا :« ... يعكس خطاب النص عند علولة الوجهة السوسيوثقافة لمجتمع السبعينيات والثمانينيات بأيديولوجيته، وحركيته القائمة على توعية سياسية، وتزكية للخيارات التي كانت مطروحة في هذه الحقبة التاريخية كالتسيير الاشتراكي للمؤسسات ومجانية العلاج الطبي، وديمقراطية التعليم والتأميمات إن خطاب علولة مفعم بالأيديولوجية يسيطر عليه الفكر الاشتراكي، يتضح ذلك من خلال دعوته إلى الروح الجماعية. فهو مسرح خطاب بالدرجة الأولى...»[1]، لنصادف هذه المرة الروح الجماعية والفعل التشاركي الذي اتفقت عليه جل مناحي الاتجاه الاجتماعي.

كذلك نصادف عنصراً آخر بيّن هو سوسيولوجيا النص، وهي تقليعات معاصرة ظهرت تباعاً في علم الاجتماع، وللتوضيح أكثر؛ سوسيولوجيا النص، هي بدورها أحد التفريعات التي انبثقت من المجهودات المبذولة في مناحي المنهج الاجتماعي، تعود إلى مطارحات القرن العشرين وإلى ما قدمه (بيير زيما Pierre Zima)، " النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي " سنة 1985)، هذا التوجه الذي استفاد مما طرحه (ماركس)، و(لوكاتش)، ومن مختلف المناهج النقدية الأخرى، يركز إجمالاً على بنية النصوص ومنها يقتنص مختلف القضايا الاجتماعية وقد تم الوقوف عندها من خلال سوسيولوجيا النص، (يعكس خطاب النص)، فمنه ومن بنياته نستشف مختلف الظروف والحيثيات والصراعات والقضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي كانت سائدة آنذاك [2].

وإن كانت مختلف الدراسات التي تنحو صوب الاتجاه الاجتماعي عادة ما تهتم بالمضمون، فتعكس بناه وقضاياه ومواضيعه والحيثيات المتصلة به، فالناقد هنا اهتم بالنص والعرض، حيث قدم من خلال هذه المسرحيات قراءة تجمع بينهما، والمتتبع لدراسته يجد بأنه أولى البناء الدرامي للنصوص المسرحية عناية ودراسة بطبيعة حال عن طريق التعريج على بعض العناصر.

[1]– مخلوف بوكروح: « تجربة فريدة ذات ملامح خاصة قراءة في مسرح عبد القادر علولة »، ص 57.

[2]– ينظر: مُحَّد يحي الحمصاني: مرجع سابق، صص 96، 97، و: بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص 12 .

أيضاً تناول العرض ومتضمناته، كالموسيقى، والأزياء وأداء الممثلين والديكور، هذا الأخير الذي منحه دلالة تومئ بالعوائق، وإن كانت له الكثير من الوقفات النقدية والملاحظات الأخرى التي وجهت إلى المسرحية، فما يجمع تناولات هذه القراءة وبصورة ملحوظة كانت البصمة الاجتماعية التي اشتغل عليها أو استنتجها، أو أشار إليها .

1-2-4- قراءة في مقال " ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)" للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزّي):

مثلت الناقدة التونسية (فوزية المزي) المقاربة الاجتماعية في مواضع عديدة، خاصة وأنها باحثة في علم الاجتماع، وفي طرحها هذا المتعلق بالمسرح التونسي اختارت المقاربة السوسيولوجية كمدخل للولوج إليه بعدما أُهمل تناوله من هذه الزاوية ولمدة طويلة تقول:« يمتد تاريخ المسرح في تونس إلى قرابة نصف قرن وإن يكن مجمل إنتاج علم الاجتماع قد أهمل هذا الفن وتجاهله لمدة نصف قرن وحتى السنوات الأولى من الاستقلال، فذلك راجع حسب اعتقادنا إلى سبب رئيسي وهو طغيان الاهتمامات السياسية والاجتماعية والاقتصادية على البحث العلمي بوصفها مشاغل أكيدة ومحددة أولاً في مسار التحرير الوطني ثم في عملية التنمية التي تلت الاستقلال »[1] .

ولا نلفي الناقدة إلا مؤكدة لأمر محدودية التناول الاجتماعي للمسرح التونسي ففي موضع آخر تقر أيضاً:« فهل يمكن للمقاربة الاجتماعية أن تقرأ هذه الأرضية الشائكة من الناحية العلمية رغم غياب الدراسات والبحوث التحليلية وحتى التاريخية منها، باستثناء بعض العناوين النادرة والانطباعية التي لا تلزم إلا شهادات أصحابها ؟»[2]، وعلى الرغم مما تبديه إلا أن رأيها تفنده بعض الدراسات خاصة من الناحية التاريخية التي خاضت في المسار ذاته.

ورغبة في التأسيس لموقفها تبنت مجموعة من التصورات والطروحات حتى تبرر وجهة نظرها، فما هي المنهجية والطريقة التي تمثلتها في مقاربتها؟ ومن ثم ما هي المفاهيم والمصطلحات التي اعتمدتها ؟

[1]- فوزية المزي: « ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)»، دراسات في المسرح التونسي، مجلة الحياة الثقافية، إشراف: محمد العوني، (د، ط)، (د، ت)، إصدار: إدارة المسرح بوزارة الثقافة، تونس، ص 130.

[2]- (م، ن)، ص 133.

ككل الدراسات والأبحاث السوسيولوجية حاولت هذه الدراسة أن تنطلق من منطلقات اجتماعية، إذ سعت إلى خلق علاقة تجمع بين المسرح والمجتمع، والأكثر من ذلك حاولت إضفاء أبعاد اجتماعية على مسار المسرح التونسي، وقد شكلت هذه المعطيات منحى جلي المعالم، ولو أردنا التمثيل لذلك يكفي الرجوع إلى العناوين المنتقاة، وأيضاً المحطات الكثيرة التي تخللت هذه الدراسة كالتي تقول فيها الناقدة: «... ولكن المقصد الأساسي لهذا البحث هو التأثر الذي يمكن استنتاجه ومعاينته في علاقة المسرح بالتحول الاجتماعي »[1].

وإذا ما رجعنا إلى المساقات البحثية التي بنت عليها الناقدة كنه أفكارها، نجد بأنها حاولت في عديد المرات إقصاء ما قامت به المقاربة الجمالية في المسرح« وبقطع النظر عن تفاصيل تلك الطرق والاتجاهات الجمالية، فإن المهم في السؤال هو تسليط الضوء على دائرة نعتبرها هامة في التجربة الدرامية وتتمثل في امتدادات الفعل الدرامي في المجتمع، فإذا استحضرنا تاريخ التجربة المسرحية الحديثة التي تهمنا في هذا البحث، تبرز لنا أهمية هذه الدائرة التي كانت المساحة المحددة للإطار الذي نضجت وترعرعت فيه تلك التجربة وآلت إلى ما هي عليه اليوم، من هذا المنطلق تبرز محدودية المقاربة الجمالية البحتة في فهم الظاهرة وفي إيلائها حقها من الدرس والتحليل وتتأكد ضرورة المقاربة الاجتماعية إذ أن المسرح التونسي منذ بداياته، لم يتأسس في إطار حركة فكرية بقدر ما كان نتيجة لحراك اجتماعي»[2].

وفي موضع آخر تقول أيضاً « وسنبين في بحثنا هذا كيف أن المقاربة الجمالية لم تستكمل العناصر الموضوعية المبررة لها والتي تدعم أدواتها ومنهجيتها في فهم الظاهرة »[3]، وعلى الأرجح أن هذه النظرة تستبعد المقاربة الجمالية، لتصل إلى التجريبية فتبعدها بدورها « وحتى في سياق الخلق الدرامي التجريبي، فإنها تتحدد بمبحث ضيق لا يمس إلا وجها من أوجه الإبداع وبالتالي مظهراً واحداً من بين

[1]- فوزية المزي: « ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)»، ص 145.
[2]- (م، ن)، ص 134.
[3]- (م، ن)، ص 135.

مظاهر متعددة ومختلفة من ذلك الإبداع »[1]، وقد تنوعت تعزيزات التوجه الاجتماعي في معالجة الناقدة، نظراً لأنها متغلغلة في مسارب هذا المنحى النقدي .

إضافة إلى ما سبق حاولت الناقدة الدخول إلى الظاهرة المسرحية بمنطق تفكيك الأوضاع التي كانت قائمة وطبعاً من وجهة نظر اجتماعية، إذ بحثت في طيات المسرح التونسي وهنا ركزت جهدها على ما قامت به طبقات المجتمع، بل حاولت إبراز مجهودات الطبقات الوسطى بطريقة أو بأخرى «فهل يمكن أن نستخلص أن رواد المسرح كانوا من هؤلاء المقربين والأحباء؟ خاصة إذا عرفنا أن التجربة كانت قد صنعت نجوماً من الممثلين والممثلات نجحوا بالفعل في استقطاب الجمهور إلى إبداعاتهم كما نعلم أيضاً أن جمهور ما يسمى بمسرح البولفار يحدد بأفراد الطبقة المتوسطة، أي أهل الصناعات الصغرى والتقليدية والتجار الذين يمثل العرض بالنسبة إليهم مناسبة للظهور الاجتماعي ومواكبة الحفلات العامة التي تخدم طموحهم للرقي »[2].

وهذا المنحى ألفيناه في غير موضع، وهو نابع بطبيعة الحال عن الفكر الماركسي، ومنطق الطبقات المحددة فيه، أو ما يعرف بالنقد الجدلي الذي بموجبه تفرض الطبقة المهيمنة سيطرتها على المجتمع « فالبلاطات الملكية هي التي بادرت بنقل الظاهرة جاهزة وطبقاتها هي التي كانت النواة الأولى لجمهور المسرح، وهي التي كانت المنطلق لتوسيع حلقة العروض عندما أوعزت للأدباء والشعراء وطبقة المثقفين بأن ينتجوا مسرحاً تونسياً...»[3]، وقد ترددت أفكار كثيرة من قبيل الهامش الاجتماعي، والمسكوت عنه، والأيديولوجيا، والانعكاس، والليبرالية، والوظيفة التربوية والثقافية، وتكسير ثقافة هيمنة المركز، وتشيؤ العلاقات الاجتماعية (لوكاتش)، وتكافؤ الفرص للجميع، ورأس المال الخاص ... إلخ.

ومن الممارسات التي ركزت عليها الناقدة أيضاً فكرة نقض الفرضيات، وإثارة إشكاليات جديدة على أعتابها، بعد جمع معطياتها، ومن ثم محاججتها، ولنا في هذا الكثير من المحطات « ...وخلافاً لما يقال من أن هذا التوجه المسرحي كان بديلاً لمسرح التراث، فإنه لا يطرح نفسه كذلك بقدر ما يندرج

[1]- فوزية المزي: « ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)»، ص135..

[2]- (م، ن)، (ص،ن).

[3]- (م، ن)، ص 134.

في سياق انتماء منتجيه الاجتماعي والفكري، ثم هل كانت للمسرح الجماهيري منطلقات مبدئية تنظيرية حتى تجعلنا نطرحه كبديل لحركة التجريب التي سبقته من حيث خلفياتها التاريخية والفكرية؟ إن هذا الطرح يخوض في أرضية هشة لا تتوفر فيها الأدلة العلمية الكافية، لذلك نعتبره من وجهة نظرنا غير منطقي تماماً »[1]، فلما كان الهدف اجتماعي وقفت الناقدة على الظروف التي عرفها المسرح التونسي، والتشكلات التي مر بها، وأيضاً بعض الأعلام الذين ساهموا في بناء حركيته من وجهة اجتماعية.

وبالمختصر قدمت رؤية سوسيولوجية تناوبت عليها مناظير اجتماعية مختلفة ضمن المنحى الاجتماعي، وقد تأتى لها هذا بحكم تفاعلها الكبير وهذا التخصص، بالتالي اتكأت على مرجعيات وأصول وتوجهات اجتماعية متنوعةُ منتهجة في المقاربة السوسيولوجية، وبالعودة إلى ما اعتمدت عليه من مصادر ومراجع يتأكد منزعها الاجتماعي وبقوة، هذا الذي خالطه في بعض المواقف المنحى التاريخي خاصة ما ارتبط بتقصي تفاصيل المسرح التونسي وبما مر عليه من طفرات: التأسيس، التجديد، والتجريب... .

1-2-5- قراءة في مقال " تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي" للناقد المسرحي المغربي (عبد الواحد ابن ياسر):

يبعث هذا العنوان بمقدار من الطمأنينة كونه ينبني بناءً صريحاً على وجود البعد الاجتماعي ضمن طروحاته فمنه نستشف تعالقاً بين الدراما والمجتمع وتحولاته، أو بين تطورات وإفرازات المجتمع والفن المسرحي وهو ترجيح يؤكده الناقد يقيناً بقوله: « يتأثر الفن المسرحي لارتباطه بالتجربة الجمعية بالتحولات الاجتماعية والغليان الجمعي، وهذا ما تدل عليه تحولات المسرح في التاريخ »[2].

والناقد وإن كان يقر بهذا التواشج إلا أنه يدخل في حالة استفهام عن هذا التغيير، مفادها إن كان التحول شيء لا مناص منه، فهل ينبغي أن يكون هناك تطابق بين تحولات الإبداع المسرحي وتحولات المجتمعات العربية، وهل من اللازم أن ينعكس زمن المسرح على زمن التاريخ ؟

[1]- فوزية المزي: « ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)»، ص 143.

[2]- عبد الواحد ابن ياسر: «تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي»، مجلة نزوى، عدد 74، الإصدار 1 أبريل 2013، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، عمان، ص 107.

وهو تساؤل لا يعدم المرء إجابته؛ بما أن المبدع ابن بيئته يسري عليه ما يسري على مجتمعه، فبتأكيد سينقل تلك السياقات والظروف إلى عالمه الإبداعي، فيتجه الإبداع المسرحي رغماً عنه ويتبنى تلك المحمولات مولداً شكلاً تعبيرياً يعبر به عما يدور حوله، أما الشطر الثاني فمن المؤكد أيضاً وجود حلقات وصلات بين المجتمع والمسرح والتاريخ لا يمكن التنكر لها، يمكننا الرجوع قليلاً إلى الوراء وتتبع ما حدث للعالم العربي أو الغربي من أمور وظروف أو هزات، فبطريقة أو بأخرى نجد أن تلك النتاجات كانت تعبيراً أو انعكاساً عن مجتمعاتها وعن زمنها وما حدث فيه، إن لم تكن بصيغة شمولية كانت بشكل جزئي .

ونظراً لكون الاختلاف وارد بين المبدعين لوجود توجهات مختلفة، ودرجات متباينة في التقبل والقدرة على الاحتواء والتفاعل والاستيعاب فقد نجد منهم من لم يربط إبداعه بالمجتمع ولا بتحولاته، فظل وفياً لوجهة ما، بالتالي غيب التحول الاجتماعي فلم يكن له صدى ولا أثر.

وإن كان ذاك رأينا الخاص في صيغته العامة، فالناقد بعدما قدم تركيباً نظرياً بخصوص المفاهيم الثلاثة: الثورة والتمرد والتغيير الاجتماعي كونها عوامل وفواعل تؤدي إلى التحول، وأبرز مداليلها مستخلصاً فروقات وتمايزات خاصة بيّ نها نصت عليها أيضا النظريات السوسيولوجية المعاصرة، اتجه إلى القبض على فكرة انعكاسات الربيع العربي على المسرح العربي ومكوناته الجمالية والفنية حتى يصل إلى فكرة التحولات الحاصلة بينهما، وهنا ألفيناه في مقام المجيب عن السؤل الذي أثاره سابقاً، والمتعلق بزمن المسرح وزمن التاريخ؛ إذ توصل إلى وجود اختلاف بينهما، مستنداً في ذلك إلى طروحات سوسيولوجية بحتة لاسيما أقوال عالم الاجتماع (إ.دوركهايم E.Durkheim) و(لوكاتش)، فمن وجهة نظره أن المسرح فن القطائع والمدد الطويلة، ذلك لأن تجاربه ارتبطت بتجارب اجتماعية وتاريخية اتسمت بالغليان الجمعي وباضطراب المعايير والقواعد الاجتماعية والتمثلات الجمعية، وقد عبر عن ذلك بمصطلح " L'anomie " عند (دوركهايم)، وإن كان ينفي أن تعني الفوضى المبتذلة والغوغائية حيث يقول: «وإذا كان تاريخ أب الفنون يمتد على أكثر من خمسة وعشرين قرناً من الزمن، فإن عصور ازدهار المسرح وفترات تواتر الكتابات الدرامية العظيمة محدودة كثيراً في هذا التاريخ الطويل: المسرح اليوناني، والإليزابيتي والدراما الشكسبيرية والقرن السابع عشر الفرنسي والإسباني ومع المسرح الجديد في أوروبا، أما على مستوى المسرحيين الأفراد فنجد ظاهرة مكرورة تتمثل في أن لحظات التألق الإبداعي في حياة هؤلاء تكون محدودة ومحددة في الزمن (أمثلة

شكسبير وراسين وموليير)، أما بالنسبة للعالم العربي، فإن القطائع في الوعي والوجدان ارتبطت دائما بالهزائم والانتكاسات، ويمكن استحضارها كالتالي: سقوط الأندلس، والحروب الصليبية والهجمة المغولية، ثلاث هزائم توازيها ثلاثة أشكال فنية أدبية، لا بمعنى العلاقة أو التعالق الانعكاسي، وإنما من منظور علاقة الأشكال بالتاريخ، أو بالمعنى الهيكلي/ اللوكاتشي الذي يربط الأشكال بالروح (L'âme et les formes) وهذه الأشكال الفنية هي: المقامة وخيال الظل، والأشكال البسيطة للأدب الشعبي les formes simples: الحكاية الشعبية، المداح، الملحون، الملوف ... »[1]، فالملاحظ هنا وجود خلفيات اجتماعية استند إليها الناقد خاصة ما ارتبط بطروحات (دوركايم) و(جورج لوكاتش)..

وارتباط المسرح بالتحولات الاجتماعية وبالقطيعة وبالتثوير والطرح الاجتماعي البديل رصده الناقد في الثقافتين الغربية والعربية، فإذا ما جئنا إلى المجتمع الغربي فالناقد استدل بالثورة الفرنسية وما نتج عنها من تحولات مسرحية ساهمت في ظهور زخم مسرحي هائل، وفي هذا السياق عرض لما قدمه (مارفن كارلسون Marvin carlson) الذي قدم دراسة هامة عن مسرح الثورة الفرنسية وتأثيراتها في المسرح، حتى إن الناقد اعتبره أحد منظري مسرح ما بعد الحداثة القائم على التقنيات الجديدة، فالمسرح الجديد عنده هو الذي يفرض شكله وينسجم مع الذائقة المعاصرة للجمهور، ما جعله يستشهد أيضا بـ(أنطوان آرطو) وبمقولاته تعبيراً عن التغيير الذي يفرض لغته وأدواته ووسائله، ومن النماذج التي ساقها أيضاً " الارتجال البروليتاري" L'improvisation prolétarienne" الذي يندرج ضمن مسرح "L'Agit-Prop"وقد ظهر في ثلاثينيات القرن الماضي، إذ أحدثت هذه التجربة تغيرات ملموسة في طرق الإنتاج المسرحي، حيث فرض الارتجال الانتقال من النص إلى العرض، كما كان يعتمد فيما يعتمده على الأشكال الصغيرة كالخشبة الصغيرة، أو المسرحية الثورية وهي انتقاءات كانت تجد صدى لدى الجماهير لتعبيرها عن نضالاتهم ولبعدها عن الدوغمائية والأسطرة المسرحية [2] .

[1]- عبد الواحد ابن ياسر: «تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي »، ص 108.

[2]- ينظر: (م، ن)، ص- ص 109- 111.

أما في الثقافة العربية فقد رجع الناقد إلى الظاهرة الكولونيالية وهزيمة حزيران 1967 هذه المحطات التي كان لها بالغ الأثر على الوجدان العربي وعلى أدواته التعبيرية (المسرح) كونها كانت إيذاناً لدخول مرحلة تستدعي انتقال جديد ووعي اجتماعي وقيم ونظام اجتماعي جديد أيضاً، ومع هذا فخوضه في الثقافتين دفعه إلى إجراء مقارنة بين صورتيهما فقد حاول مقايسة المسرح العربي وطروحاته بما أحدثه المسرح الغربي من إنجازات أثبت بها ذاته، -كما سلف وذكرنا الثورة الفرنسية ...وغيرها- باحثاً عن الهزات العنيفة في المسرح العربي التي تخلق الفارق وتترك بصمتها الخاصة « هل استطاع المسرح العربي، مسرح الشباب في ميدان التحرير أو في تونس – وهو مسرح معيش – أن يبتكر تجارب من هذا النوع؟ هل استطاع أن يحول أجزاء من ساحات الانتفاضات إلى نوع من المسارح الصغيرة، حيث يحاكم -رمزياً وأدائياً –الطغاة الدكتاتوريون والمفسدون مثلما وجدنا في الارتجال البروليتاري في ثلاثينيات القرن الماضي وفي فنون الأداء الأمريكية باستثمارها لموضوعات تخص نضال الحركات النسائية وحركة المثليين التي تناولها (كارلسون) عفي كتابه التركيبي عن فنون الأداء؟، هل تحقق إبداع تجارب من هذا النوع، على الرغم من المفاجآت التي أحدثها التواصل الالكتروني في تونس أولاً، ثم في مصر حتى أن النظام قام بمنع وتجميد إمكانيات التواصل الالكتروني، لولا الضغوط الخارجية ولولا حذق الشباب ونباهتهم وخبرتهم في هذا الباب»[1].

هنا نجد المرجعيات الاجتماعية والكثير من المصطلحات الاجتماعية أيضاً، نلفي فكرة الصراع والرقابة والانتفاضة، والبروليتاريا والنظام الدكتاتوري، ... ومحاولة نشر الوعي، هنا نلفي كذلك الاستنادات حمالة مضامين لاسيما ما ارتبط بالبروفيسور الأمريكي (مارفن كارلسون Marvin Carlson) (1935-/) هذه القامة المتخصصة في المسرح والتي حركت مياه العديد من القضايا المسرحية بما فيها العربية (المصرية والمغربية والتونسية)، وكذلك المسائل المرتبطة بالرقابة المسلطة، وبالأنظمة الاقتصادية وبالنضال ... إلى غير ذلك، فلما كان الناقد مشغولاً بالوضع المسرحي وبهمومه، اعتبر المدخل السابق أحد أهم الإشكاليات القائمة، التي لابد من الاهتمام بها، في وقت يستشرف فيه المسرح انفتاحات أخرى؛ مرحلة ما بعد الدرامي ومطلع الألفية الثالثة الذي فرض التواصل مع فنون الأداء الطارئة، ومن هذه النقطة أثار قضية أخرى ترتبط بالتغيير الاجتماعي وأثره

[1]- عبد الواحد ابن ياسر: «تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي »، ص 111.

على الفن المسرحي انطلاقاً من مطارحات التكنولوجيا وسوسيولوجيا التواصل الحديثة التي غيّرت الوسيط وأحلت الثقافة السمعية البصرية، فتتبع بعضاً من مسار هذا التحول عامة متخذاً من مجال شبكات التواصل الاجتماعي باباً للتفصيل في هذا التغير الذي تغيرت معه الوسيلة والوسيط والعادات والفرجة والقراءة، وما يهمنا هنا هو المجال المسرحي، والاستيطيقا الدرامية الجديدة التي تأسست بناء على ذلك حيث يقول الناقد:« ولأن المسرح يبدو اليوم عتيقاً وسط التكنولوجيا الحديثة، ولأنه فن عتيق وغير قابل للاحتواء والاختزال والاستنساخ، فإن المسرح تنتظره أيام جميلة، لذلك يذهب (جاك أتالي) إلى أن المسرح وإن كان نشاطية قديمة طقوسية، فإن التكنولوجيا الجديدة ستمكن من انتشاره أكثر، بفضل وسائل البث والإرسال المتواصلين للأعمال المسرحية عبر قنوات خاصة تجعل الأعمال الدرامية الكبيرة في متناول الجمهور العريض»[1].

وبناء على تغيرات الواقع وراهنيته ارتضى الناقد مسايرة لهذا التغيير في المجال المسرحي حتى يتناسب الفني والسياسي مع تلك التحولات، والطريقة كانت باستغلال فنون الأداء في المسرح العربي بطريقة إيجابية والاستفادة منها، والعينة التي أشار إليها وأشاد بإنجازاتها كالعادة كانت غربية، فمرة بعد مرة يؤكد الناقد موقفه ونزعته التي تعلي من شأن المركزية الغربية وتعتبرها مركزاً للإشعاع الحضاري، رغم أننا لا نعدم مواقف عربية قامت بدورها بتوظيف تلك الاستثمارات، أو أحد ملامحها، وهذا ما أكده الناقد بعد ذلك .

إضافة إلى هذا تبدت له مواقف أخرى تبيّن من خلالها أنه من أنصار النصوص لا العروض؛ ففي سياق حديثه عن المسرح أقر بأنه لا يمكن للعرض مهما كان استنفاذ النص الدرامي «... فالمسرح هو في الآن نفسه دائم ومؤقت دائم لأنه يبحث في النص وفي زمنه (عصره) عن نقط التقاط؛ ومؤقت لأنه ليس هناك عرض أو إخراج مهما كان غنيا ومتعدد المعنى، يستطيع أن يستنفذ النص الدرامي...»[2].

والواقع أثبت غير ذلك فكم من العروض استطاعت استكناه النصوص الدرامية واستنفاذها والزيادة من عندها بصورة تنضح إبداعية وهذا طبعاً بوجود مخرج جدير ومقتدر .

[1]- عبد الواحد ابن ياسر: «تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي»، ص 112.

[2]- (م، ن)، (ص، ن).

كما تراءى لنا أيضاً أنه من المتمسكين بالتراث ففي ظل حديثه عن التقليعات المستحدثة التي يتبعها المسرح ويتطبع بها كان خائفاً من حالة التمزق التي ستنجر على ذلك « تضعنا التحولات الراهنة التي تعرفها المجتمعات العربية، أو ما يسمى بالربيع العربي أمام الآفاق الممكنة والغامضة سياسياً واجتماعياً وحضارياً بالنسبة لهذه المجتمعات، وهي نفس آفاق المسرح في اللحظة الراهنة، لكن لا ينبغي أن تتجه بنا هذه الانفتاحات والانزياحات في مسار المسرح العربي وفي آفاقه الممكنة والافتراضية، إلى نوع من التقهقر أو العدمية تجاه التراث المسرحي الكوني العريق إبداعاً وتنظيراً والذي يجعل من المسرح أب الفنون ...»[1] .

وكم هو جميل أن يتمسك المرء بمعتقداته وبالخصوص بتراثه في المجالات المعرفية المختلفة ومنها المجال المسرحي شريطة النظرة المعتدلة والتساير ومبدأ لا إفراط ولا تفريط، أما قول الناقد إن التراث هو ما يجعل من المسرح أباً للفنون هنا بالتأكيد يتضح حجم إفراط الأنا المتضخمة المغالية المتعالية بتراثها، لأن المسرح أب للفنون بأشياء كثيرة، لا بالتراث فحسب .

وما ارتبط بالدراما المتوقعة التي تحقق الشرط الاجتماعي وتكفل التواصل والارتباط بالحياة ومطالب أخرى فقد رصدها الناقد في فنون الأداء La Performance Art التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي، والتي ترجمت إلى الفرنسية بـ: Théâtre des arts visuels، وتقترب هذه التجربة كثيراً حسب ما يدلي الناقد من مسرح Happening أو مسرح الواقعة / الوقائع التمثيلية ومن مميزاتها نذكر [2]:

– هي عروض جماهيرية تحكمها مجموعة من الأحداث غير مميزة الشكل.

– تهدف إلى مزج الدراما بالحياة (إذ ترى في الأحداث الحياتية اليومية مادة صالحة للتمثيل، وبالتالي هي تبحث عمن يوائم بينها ويمسرحها).

– تمزج فنون الأداء دون فكرة أو تصور قبلي (الفنون البصرية والمسرح والموسيقى والرقص والسينما والشعر، وليس مكان عرضها هو المسارح، إنما المتاحف والأروقة) .

[1]– عبد الواحد ابن ياسر: «تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي »، ص 117.
[2]– (م، ن)، ص 113.

– تركز على الطابع العرضي للإنتاج أكثر من اهتمامها بالعمل الفني المكتمل والنهائي .

–مؤدي هذا العرض لا يؤدي دورا، وإنما يتقلد وظائفاً وأدواراً أخرى فيكون مؤديا للنص ورساما وراقصا، يميل إلى التلفظ دون ضوابط، بتلقائية يؤدي أداءه فهو لا يهتم لا بالمسرح ولا بدلالته المتداولة وإنما يركز على الفرجة وحيويتها وأثرها .

فالمسرح المأمول كان مسرحاً تشاركياً يحقق حاجيات الفرد ويرتبط بالمجتمع وبواقع الحياة اليومية، لهذا السبب أراد الناقد أن تكون « تجارب المسرح العربي القادم والمفترض مطالبة بأن تكون أكثر اتصالاً– على حد تعبير دوفينيو بخصوص سياق ثقافي مغاير– بالتجارب الراهنة منها بالتأثيرات العتيقة التي تنحدر من ماضي أسطوري بعيد، وعلينا أن نطلب من حاضر المجتمعات العربية، وهو حاضر يتجدد اليوم تبعاً للأطر والبنيات، أن يوضح لنا القوى الحالية التي تؤثر في الخلق الدرامي »[1]، مرجعيات (جون دوفينيو) لا تكاد تغيب ضمن سياقات هذا المقال.

ودعوته هنا صريحة لملازمة الواقع والانطلاق منه ولفكرة التغيير والحركية المستمرة، ولمواءمة الجديد، المرتبط بالوعي الجديد أيضاً، ووجهته النقدية هذه جعلته يقف على بعض النماذج المسرحية العربية التي شقت طريقاً مغايراً لها، بعدما وظفت لغات درامية جديدة واستفادة من الثقافة الرقمية والوسائطية (السينما والتشكيل والفيديو والسمعي البصري والبرامج الحاسوبية، وتجاوزت المنطلقات القديمة والتقليدية (السرد الدرامي، بناء الحدث، التمثيل التقليدي...)، ومن التجارب المسرحية العربية التي تلمس فيها مسايرتها التحولات الاجتماعية والسياسية (نماذج من المسرح اللبناني، والتونسي، والمغربي، والمصري، والإماراتي ...)[2] .

من هذه المحطات جميعاً أرسى الناقد تصوراته .. من المنظور الاجتماعي للمسرح العربي؛ إذ استند إلى مرجعيات مهمة أسست أو ساهمت في تأسيس للنقد الاجتماعي، بموجبها كان يأمل أن يشتغل هذا المسرح على مجموعة من الأمور أولها أن يكون ابن ظروفه، بسيطاً بما هو متاح من ماديات؛ وليد التحولات الاجتماعية والسياسية بل وناتجاً عنها، ملتزماً بقضايا مجتمعه وبواقعه،

[1]– عبد الواحد ابن ياسر: «تحولات المجتمع والدراما المحتملة والغامضة في المسرح العربي»، ص 113..

[2]– قدم الناقد بين تلك النماذج التي أوردها تجارب مسرحية مختلفة وتتبّعها بالتفصيل يمكن الرجوع إليها من ص 114 إلى ص 117.

يتماشي مع التغيرات ويعمل على تفعيلها مع كافة أطراف المنظومة المسرحية لاسيما العرض ومكوناته، دون أن يفقد هويته وخصوصيته ... إلخ .

تقريباً لا نكاد نجد قراءة من القراءات النقدية المسرحية المغاربية تمثلت المقاربة الاجتماعية وغيّبت عن طروحاتها مبدأ من مبادئها أو مرجعية من مرجعياتها، لا القديمة المتداولة منها ولا المعاصرة، والحق يقال تفنن معظم النقاد في الاستحضارات الاجتماعية، والأكثر من ذلك هضموها هضماً دقيقاً متأنياً، فطبقوها باحترافية، لاسيما أولئك الذين ربطتهم أواصر قوية بهذا المنحى النقدي، وما تم الوصول إلى هذه الدرجة وحسب رأينا إلا لقرب هذا المنهج من الفرد/ الناقد، وملامسته لصميم ما يعايشه.

المقاربات الحداثوية في النقد المسرحي المغاربي:

– (المقاربة الموضوعاتية):

***قراءة في مقال "تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي" للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني)**

***قراءة في مقال "التصوف في المسرح التونسي " للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة)**

***قراءة في مسرحية "(النيروز) في الطقوسية المسرحية"، وفي كتاب "مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية" للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان)**

– (المقاربة السيميائية):

***قراءة في "غواية المعنى في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع قراءة سيميائية لنص أمُحَمَّد بن قطاف للناقد المسرحي الجزائري (حميد علاوي)**

***قراءة مقال "عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية ترفاس الصحراء ولادة أمل متجدد، للناقدة المسرحية التونسية (مفيدة خليل)**

***قراءة بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها موسوم بـ:"شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي للناقد المسرحي المغربي (مُحَمَّد العماري)**

2-1- المقاربة الموضوعاتية (التيماتية) في النقد المسرحي المغاربي:

2-1-1- المقاربة التيماتية:

- المنهج الموضوعاتي، وحيثياته النظرية:

نبتدئ الحديث عن هذا المسلك النقدي بمسوغ يسير من خلاله نعطي شرعية لورود هذه المقاربة ضمن تصنيفنا هذا؛ مفاده أن منطلقات هذا المنهج وأسسه متداخلة مع سياقات منهجية نقدية كثيرة، ثم إنه ارتبط من ناحية تحديده وعند الكثير من النقاد والباحثين والدارسين برؤى فضفاضة واسعة جداً، سواء في الثقافة الغربية أو العربية، وعليه استجاب لمواصفات جد مختلفة حسب اختلاف التوجهات النقدية، وتلاءم مع ما خامرنا من تصورات وتخطيطات .

حين كنا نبحث عن مبررات لهذا التصنيف الذي ارتضيناه حاضناً لها وللمقاربة السيميولوجية، وفي الحقيقة ما زاد من يقيننا أكثر تأكيد ثلة من الدراسات على فكرة ظهور هذا المنحى النقدي كرد فعل على الاتجاهات التقليدية الخارجية كـ"المعجم المسرحي الذي جاء فيه ما يلي: « ظهر النقد التيماتي Critique Dramatique وتطور في بداية هذا القرن كردة فعل على الدراسات النقدية التقليدية التي تركز بحثها على ما هو خارج العمل الأدبي والفني، مثل حياة الكاتب أو سمات العصر الذي عاش وكتب فيه، وقد شكل النقد التيماتي نقطة تقاطع بين نظرية الأدب وتاريخ الأدب، لأنه ركز التحليل على مادة البحث قبل النظر إلى ما هو خارج عنها»[1]، ولو قال قائل إن هذا المنهج يغترف مما هو سياقي ونسقي فكيف يكون أمر هذا التصنيف؟ فتكفينا الإشارة هنا إلى أن مسألة الظهور كانت لها علاقة وطيدة بتطورات الألسنية والبنيوية ؟

من بين المناهج النقدية الكثيرة التي استأثرت باهتمام النقاد والباحثين، المنهج الموضوعاتي أو المنهج التيماتي، هذا المنهج الذي وإن جئنا لمباغتة مراميه ألفينا تركيبه يفصح عن مضامينه تلك التي يقابلها في الاصطلاح الغربي مصطلح Thématique المشتق من المصطلح Thème والذي يعني الموضوع أو التيمة، ... إضافة إلى اصطلاحات أخرى عديدة تمخضت عن الترادف أو القرابة أو الاشتقاق، فقد رافق هذا التحديد كماً هائلاً من الألفاظ عند الدارسين الغربيين والعرب، لدرجة لم

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 154.

يعد بإمكان المرء معها أن يقف على مدلول واحد بيّن لغوياً أو اصطلاحياً أو حتى ترجمةً ، ولنا في هذا قول للناقد (سعيد علوش) يقول فيه: «... قد نخرج بفكرة أن ليس هناك ما هو أكثر إبهاماً من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة، في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية...»[1].

وعليه ننوه إلى أن المقام لا يسعنا هنا لبسط تلك الاشتقاقات أو التفريعات، بقدر ما يهمنا أمر تحديد الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا المنهج، والذي يعني « التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد»[2]، معنى هذا أن المنهج التيماتي يركز جل اهتمامه على المحتوى ومنه إلى الفكرة الجوهرية، وإلى الموضوع الأساسي، في تعامله مع مختلف الخطابات ومن ثم يتقصي و يستقرئ التيمات الأساسية الكامنة والثاوية فيها حسب الناقد (جميل حمداوي) الذي يقول أيضاً: « ويهدف النقد التيماتي إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكاً وتشريحاً وتحليلاً ، عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية »[3].

وإن اختلفت التعريفات فالموضوعاتية هي الشيء الذي يبرز ويتكرر بصورة جلية في عمل مبدع من المبدعين، وسر الموضوعاتي حسب الناقد (سعيد علوش) عبارة عن حدث ينتج من جراء صدمة ترجع إلى أوائل الشباب أو الطفولة، وحسب رأينا الخاص المسألة لا ترتبط بالصدمات فقط، فقد تكون وليدة أمور أخرى شعورية وفكرية، ويقول الناقد (عبد الكريم حسن) في ذات الصدد أيضاً: «... القراءة الموضوعية ليست قراءة تأويلية "Interprétative" ولا تفسيرية "Explicative" ولكنها وصف "description" شامل يمكن تسميته بالجرد أو التنضيد Inventaire ou répértoire"،"ومصطلح الجرد هنا، لا يحمل مفهوماً كمياً وحسب، ولكنه يحمل مفهوماً نوعياً

[1]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي: متاح على موقعه، على الرابط: www.saidallouch.net، تاريخ الزيارة: 2018/12/25.

[2]- (م، ن) .

[3]- جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، متاح على مجلة ندوة الإلكترونية، على الرابط: https://www.arabicnadwah.com.، تاريخ الزيارة: 2018/04/12.

حيث يتم وضع العناصر المتآلفة في حقل واحد »[1]، وذلك لأن العمل وفق هذا المسار يقتضي تجميع تلك الأشياء المتواترة في حقل معرفي واحد .

أُطلقت على هذا المنهج تسميات عديدة تراوحت بين الموضوعاتية والتيماتية والظاهراتية والغرضية والأغراضية، ووو...، ووصفاً للموضوعاتية وماهيتها المختلطة التي تتشارك فيها عديد التوجهات النقدية ندرج تحديداً للناقد (يوسف وغليسي) فيه يقول: هو« منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية، ...)، التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص ...»[2].

وقد برز في البيئة الغربية وارتبط بأعلام غربيين وبفلسفات وروافد مختلفة، منها الرومانسية والظاهراتية (إ.هوسرل E.Husserl) (1859-1938)، والوجودية (ج.ب.سارترSartre J.P.) (1905-1980) (الوعي)، ومن أعلامه البارزين نذكر: (مارسيل بروست M.Proust) (1871-1922)، و(غاستون باشلار Gaston Bachelard) (1884-1962) الذي تعالق والهرمنيوطيقا، والرومانسية، والابستيمولوجيا، والتحليل النفسي، هذا الأخير الذي كان أهم القواسم المشتركة بين النقاد الموضوعاتيين، كما عُني بالوعي في طروحاته، وقد انصب التحليل البشلاري في البحث أيضاً على قضية الصور في أصولها البشرية العامة، والتي رآها ماثلة في العناصر الرئيسية الأربعة في الطبيعة، وهي الماء والنار والهواء والتراب، ومن ذلك بحث في الصور الشعرية وربط بينها كإبداع فردي والحقيقة الحلمية التي تعيد كافة الأحلام عند البشرية جمعاء إلى تلك العناصر، وعليه ربط تلك التصورات بالشعر فكان الشعراء عنده الأقدر على استثمار تلك الصور، وقد طمح في تحليله هذا للصور إلى العودة إلى الفعل البدئي الذي يقتضي العودة بالصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، وبهذه الانعطافة – وحسب وجهة نظره- يعود الشاعر إلى مصدر إبداعه وإلى احتكاكه البدئي بالعالم، وبعبارة أدق بحثت فلسفة (باشلار) في خصوصية الإبداع من خلال إرجاع العمل الأدبي إلى عنصر واحد، وكذلك كان الحال مع "الخيال المادي" خيال العناصر الأربعة،

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط01، 1990، ص 45.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص 147، ينظر أيضا: المراجع التي أتت على ذكر هذا المنهج (لمن رغب في التوسع).

وبالنسبة لـ(جورج بولي Georges Poulet) (1902-1991) فقد عكف في قراءته للأعمال الإبداعية على ما تحمله من وعي بمفهومي الزمان والمكان، وقد اتجه إلى المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين، وعليه تأت فكرة التوحد بين الناقد والمنقود من أجل الوصول إلى المقولات الزمانية والمكانية الأولية التي تحدد خصوصية الإبداع، أيضاً (جون روسيGean Rousset) (1910-2002) الذي سعى في قراءته للعمل الأدبي إلى اكتشاف بنيته التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية الملحاحة، ومنها طمح إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع، وكذلك (جان ستاروبنسكي Jean Starobinski) (1920-2019) الذي كانت له صلة وثيقة بالتحليل النفسي، و(ميشال مانسي Michel Mansuy) الذي ركز تحت الاعتقاد القائل بأن هموم الحياة الخاصة للمبدع هي التي تحدد نوعية خياله على حياة منقوديه وبحث فيها عن رغباتهم وتعلقهم بالأشياء وعن تشاؤمهم منها ليرى كيف تنعكس مواقفهم من العالم الخارجي على نوعية الصور التي يستخدونها، و(جان بيار ريشار Jean Pierre Richard) (1922-2019) الذي أسس للنقد الموضوعاتي، ففي قراءته كان يعمد إلى استجواب منقوده ويسأله عن احتكاكه البدئي بالأشياء وعن علاقته الأولى بالعالم وكيفية إحساسه وإدراكه له، وقد كان الغرض عنده ومن ملاحقة هذه التجربة الحسية في الأعمال الإبداعية تحديد نوعية الصور الأدبية التي يستخدمها كل كاتب على حدة، وهو ما يعني أن (ريشار) كان يبحث في العمل الإبداعي عن لغة تحتية وعن معنى ضمني يشبه إلى حد بعيد ما يبحث عنه التحليل الفرويدي على مستوى اللاوعي، وفي كل ذلك كان هدفه من العمل الإبداعي العثور على المبدأ الذي يوحده والفعل الخلاق من أجل اكتشاف بنية الإبداع، وزيادة عن تلك الأسماء نشير أيضاً إلى مجهودات الجماعة النقدية التي سمت نفسها (مدرسة جنييف Ecole de Genéve) ...[1].

وقد انتقل هذا المنهج كغيره من المناهج إلى البلدان العربية؛ فبفضل المثاقفة استطاع أن يقفز إلى الاهتمامات النقدية « حيث آمن به بعض نقادنا العرب، ممن أطلوا مباشرة على الثقافة الانكليزية وعاشوا في بيئتها زمناً، فتصدوا من بعد لنقل هذا المنهج النقدي الجديد إلى نقدنا العربي المعاصر، بقصد تطويره وإغنائه، وحاولوا من ثم تطبيقه على المبدعات الأدبية، فلم يكتفوا بالنقد

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص 148، و: حميد لحميداني: سحر الموضوع، مطبعة آنفو، فاس، ط02، 2014، ص 29، و:عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 13 وما بعدها.

النظري، وإنما تجاوزوه إلى النقد التطبيقي، فكانوا –بذلك رواداً بحق لهذا المنهج الموضوعي في نقدنا العربي المعاصر، ولعل أشهر هؤلاء الرواد: رشاد رشدي، وجبرا إبراهيم جبرا، وخلدون شمعة، وحسام الخطيب»[1]، إضافة إلى أسماء عربية أخرى كـ(سعيد علوش)، و(مُحَّد عزام)، و(عبد الكريم حسن)، و(حميد لحميداني)، ... وغيرهم .

– المنهج الموضوعاتي والمسرح:

على صعيد الدراسات المسرحية فالتحليل التيماتي ينطلق من محمولات الخطاب المسرحي بغية القبض على التيمة، أو الموضوع الأساسي الذي بُني عليه العمل الإبداعي، والذي يعكس قضية أو مسألة استأثرت باهتمام ذاك المبدع الذي وجد فيه منفذاً للتعبير عن ضالته أو عن رغبته المنشودة، وبالنسبة لمعايير تحديد هذه التيمة فالدور فيها موزع بين اثنين؛ بين التداعيات الشخصية التي تحكمت في عملية البناء وتركيب الخطاب المسرحي، وبين ذاتية المتلقي/القارئ، فهنا وفي هذه الحالة إذا ما كان العمل المسرحي نصاً فالمؤلف ينتقي ما يلائم تصوراته، بطبيعة الحال فيما يرتبط بتحديد تيمة تؤطر رؤيته، والتي تأتي بعد قراءة معمقة متأنية لمحتوياته، أما إذا ما كانت الوجهة صوب العرض المسرحي فهنا المخرج أيضاً بإمكانه أن يظهر أي تيمة يريدها في سياق العرض، على المستوى البصري، أو على مستوى الخطاب عامة، من خلال بعض التعديلات التي يجريها على النص، يضاف إلى هذا أن الدراسة قد تكون عن طريق استخلاص هواجس الكاتب من خلال النص، كما قد تكون على توليفة من نصوص عديدة تشترك في تيمة واحدة، وكذلك على مجموعة من العروض، وما ارتبط بالدراسات التيماتية المسرحية الغربية فمسرحية "دون جوان" لـ(موليير)اعتبرت مثالاً جيداً لدراسة التيمة في مستوى إنتاج قراءات متجددة للص الواحد، وحسب ما أُثر عنها تعتبر مجالاً مفتوحاً لإنتاج تنويعات حول النص[2].

من الأسماء المسرحية العربية التي تمثلته نذكر: (سيد علي إسماعيل)، و(أبو الحسن سلام)، و(يحي البشتاوي)، و(وطفاء حمادي)، و(بشار عيلوي)، و(أحمد شمس الدين الحجاجي)، و(على خليفة)، و(سباعي السيد)، ... إلخ.

[1]– مُحَّد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 1999، ص 76.

[2]– ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، صص 154، 155.

– إجراءات وآليات المنهج الموضوعاتي:

ركب قارب هذه المقاربة الكثير من النقاد العرب، بما فيهم نقاد المسرح المغاربة، ندلل على ذلك بالأسماء النقدية الآتية: (عبد الرحمان بن زيدان)، و(يونس لوليدي)، و(أحسن تليلاني)، و(عز الدين جلاوجي)، و(مُحَمَّد المديوني)، و(مُحَمَّد عبازة)، و(حفناوي بعلي) ... إلخ.

وما ارتبط بإجراءات هذا المنهج فنجملها في ثلاث مراحل هي[1] :

– **الإحصاء:** (تعيين الموضوع من خلال التواتر والانتشار، والحضور المكثف)، بعد القراءة المستفيضة في عمل أو أعمال مبدع ما .

– **التحليل:** (وفيه الفرز والتصنيف والوصف والمقارنة والقراءة؛ أي البحث عن إلحاحات لسانية وأسلوبية ورمزية، وبصرية ... والكشف عن علاقاتها ومحاولة ردها إلى مركز واحد هو الموضوع).

– **البناء:** وفي هذه المرحلة يتم بناء عالم المبدع الخاص إضافة إلى كونه المتخيل والحسي، وهذا لا يتأتى إلا بعد أن يقطع منتهج هذا المنهج شوطاً بما توافر لديه.

وهي تقريباً أهم المراحل التي يمر بها صاحب هذه المقاربة حسب ما وجدنا في بعض الدراسات، وما تعلق بالإجراءات المعتمدة فيه وبتعبير دقيق فهي تختلف حسب الوجهة المنتقاة، هذه الوجهة التي تكون متنوعة بناء على الترامي الذي يسبح فيه هذا الخيار النقدي، وذلك لأن من يبحر فيه يغترف من منابع نقدية متعددة وهذا سبب رئيسي لظهور أنواع كثيرة في هذه المقاربة، بالتالي يصبح العمل المشتغل عليه بؤرة تفيض رؤى وأفكاراً ، وموطناً لتطبيقات مختلفة، ومجالاً لخوض جولة متباينة الجهات النقدية، لهذا أحياناً كثيرة تضيع الإجراءات ولا يمكن أن تتحدد استناداً إلى هذه الطبيعة الفضفاضة، وإلى هذا التعالق المستفيض.

[1]–ينظر: جوزيف لبّس: المنهج الموضوعاتي (في البحث عن النغم التائه)، متاح على مدونة غاستون باشلار، بتاريخ الأحد 10أغسطس 2014، على الرابط: http://gastonbachelard1.blogspot.com، ، تاريخ الزيارة : 2019/11/25.

وفي ذات السياق نشير إلى إجراءات أخرى ذكرها (دانييل برجيز Daniel Bergez) في مقاله الموسوم بـ: "النقد الموضوعاتي" كـ:(**العمل الأدبي كوحدة كلية:** يسعى النقاد الموضوعاتيين إلى مجانسة قراءاتهم للأعمال الأدبية، لذلك يسعون إلى الكشف عن تماسكها الباطن وإظهار الصلات السرية بين عناصرها المبعثرة طموحاً في الكلية، ويهدف هذا الإجراء إلى فهم تجربة ما في الوجود، أو في العالم كما تتحقق في العمل الأدبي، **المعارف عديمة الجدوى:** يرسي النقد الموضوعاتي تصورات وأدوات وصلات جديدة بين الحقول المعرفية التي لا رابط بينها، بالتالي يوجد حركة جديدة بين المفاهيم ويعيد توزيع الوسائل المعتادة للتحليل الأدبي، إذ يتميز بتجاوزه للتقليديات وباختراقاته الجريئة، وتكمن نقطة التحول في تلك القناعة التي تفيد بأن العمل الأدبي هو مغامرة روحية، وأنه أثر ووسيلة وفرصة لتجربة لا يمكن لأي معرفة استنفاد معانيها، **وجهة نظر القارئ:** يعتبر النقد الموضوعاتي تجربة روحية لوعي المبدع، لذا منطلقه يكمن في هذا الوعي، بالتالي يقتضي الأمر الاندماج مع تلك الحركة التي تحمل النص، أما ما ارتبط بالقراءة (جورج بولي) فهذا الفعل الذي يرجع إليه كل فكر نقدي ينطوي على التقاء وعيين، وعي القارئ ووعي المؤلف، بتعبيره كل ما قرأ المرء لمؤلف أو مفكر، فهو من يفكر ويقرأ في الذات القارئة ... إلى غير ذلك)[1].

ويمكن توضيح الأسس التي يستند إليها النقد الموضوعاتي والمفاهيم في: (الموضوع ، المعنى، الحسية، الخيال، العلاقة، التجانس، الدال والمدلول، شكل المضمون، البنية، العمق، المحالة...)[2]، وفي (**الأنا المبدع:** يرفض النقد الموضوعاتي التصور التقليدي للكاتب الذي يسيطر على مشروعه سيطرة مطلقة، كما يرفض الإجراء التحليلي النفسي الذي يرجع العمل الأدبي إلى دفينة نفسية سابقة له، وفي الحقيقة هذا النقد لا ينكر هذه المسائل بل يسند حقيقة العمل الأدبي إلى وعي دينامي قيد التشكل، بمعنى أن أنا المبدع هنا منحت تحديداً جديداً يفيد بأن العمل الإبداعي إنتاج أنا أخرى نصل إليها في أعماق أنفسنا في محاولة لخلقه في ذواتنا، وبعبارة (ستاروبنسكي) "الكاتب في عمله الأدبي ينكر ذاته، يتجاوزها ويتحول، وانطلاقاً من أن العمل الأدبي وظيفة إبداعية كاشفة للذات، فالنقد الموضوعاتي أولى اهتماماً بفعل الوعي لدى الكات، **العلاقة مع العالم:** حقيقة عمل الوعي تستدعي بالضرورة

[1]- مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مرا: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، 221، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997.، ص- ص 131- 138.

[2]- عبد الكريم حسن: مرجع سابق، ص 37 وما بعدها .

وجود فكر حول العلاقة مع العالم، كون الأنا تؤسس ذاتها من خلال العلاقة معها، والعلاقة مع ما يحيط بها، **الخيال وحلم اليقظة:** في إطار العمل الفني لا يمكن فصل الإدراك الحسي عن الإبداع، ولا يمكن تحليل العمل بإرجاعه ببساطة إلى معطى سابق له، يكون العمل بمنزلة نقل عنه، بل التقاطه عند ولادته ومعايشته في صيرورته (باشلار)، النقد الموضوعاتي يؤمن بوجود علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع وبين العالم والوعي وبين المبدع وعمله، وقد مال الموضوعاتيون إلى الخيال باعتباره دينامية منظمة (باشلار)، ينظم العالم الخاص للفنان لأنه ظاهرة وجود، ومن ذلك ندخل إلى حلم اليقظة هذا التصور الشائع في النقد الموضوعاتي، وهو شبه نقيض للحلم في فلك التحليل النفسي، والذي يعلي من شأن لغة اللاوعي، هذا الأخير الذي يبقي على الوعي بدرجة معينة، ومنه يأخذ مكانه عند فاصل متذبذب يعمل فيه خيال المبدع بكل إمكانياته ... إلخ)[1]، أما مصادره في سياقه الغربي وتعالقاته فنوضحها في النقاط الآتية[2]:

– ارتبطت الموضوعاتية وكما ذكرنا بمصادر فلسفية مختلفة وتوجهات نقدية متنوعة، ساهمت جميعها في تضام كيانها، كالفلسفة الظاهراتية (إ.هوسرل)، والظاهراتية الوجودية (م.هيدجر)، و(جون بول سارتر)، فقد كان لهذه الفلسفة بالغ الأثر في أعمال من اتبع النقد الموضوعاتي، وقوام هذه المرجعية والتي ثارت على المثالية وعلى التجريبية أن الوعي سبيل للتعرف على الحقيقة وعلى الماهيات «إن ظاهرية هوسرل جاءت في نظر ماجيليولا كرد فعل على النزعة المثالية والتجريبية معاً، لأن المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي، أما هوسرل فيرى أن الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة وأن الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشيء الخارجي مقصوداً، لذلك يمكن التعرف إلى الحقيقة من خلال التعرف إلى الماهيات الماثلة في الوعي، هكذا فالنقد الموضوعاتي الذي يخلص لرأي "هوسرل" يبقى مرتبطاً بالعمل الإبداعي ومدركاً للتجربة الماثلة فيه، أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه "هايدغر" وسارتر عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي، فيستطيع أن

[1]– ينظر: مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص– ص 122 – 130.

[2]– ينظر: حميد لحميداني: « المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي أصوله واتجاهاته »، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 04، شتاء 1990، فاس، المغرب، من ص 28 إلى ص 47، وحميد لحميداني: سحر الموضوع، ص 30. (جميع ما أتى على ذكره في الأسس هنا مصدره الناقد حميد لحميداني، بمقاله وكتابه سالفا الذكر) .

يتحرر من قيد النص، ويستعين الناقد في هذه الحالة بحدسه الثاقب أو بأيديولوجيته الخاصة »[1]، وهنا نستشف من هذا القول وجود مسار داخلي محكم، وآخر منفتح نوعاً ما خاصة وأنه استند إلى معطيات أخرى كالتحليل النفسي، والحدس هذا الأخير الذي اعتمد عليه كثيراً.

وإذا ما حدنا عن الفلسفة الظاهراتية واتجهنا صوب تعالقات هذا الخيار النقدي والمناهج الأخرى، هنا بلا شك نجد تمازجاً كبيراً معها، وانفتاحاً مترامي الأطراف على مساحاتها، وبشهادة مريديه، و(جان بيير ريشار) واحد منهم، إذ فضل هذا الأخير وفي مسألة التعالق هذه، استخدام بعض الصياغات خدمة لمنحاه، كاصطلاح جذر « أفضل كلمة جذر لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع، من حيث أن التفريعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو وفقاً لنسق تصادمي تجاوزي»[2]، ومنه أطلقت تسمية الجذريون تعبيراً عن هذا الانتماء، كما أنه عبّر عن تقبله اللامشروط للاستفادة من كل تلك المناهج خدمة للهدف المنشود يقول: « إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص الذي نعتبره واقعاً حياً»[3]، وبعيداً عن التخندق في أيديولوجية محددة « ويذهب جان بيير ريشار بعيداً إلى تأكيد استفادة النقد الموضوعاتي من البنيوية والتحليل النفسي والنزعة الشكلية، وفي نفس الوقت يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس Intuition، وينفي أن يكون الناقد خاضعا لإيديولوجية معينة، (...)، يقول بيير ريشار:" يبدو النقد الجذري تجوالاً في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغة موقف»[4]، ومع أمر الاستفادة هذا فالعبارة الأخيرة لها هنا تأويل آخر يقود إلى العدمية وإلى التفكيك وإلى اللاموقف، والإطلاق والحرية.

وعن المسارات النقدية الكثيرة التي تعالق معها النقد الموضوعاتي من أجل الوقوف على المرامي المبتغاة، كان الحضور لكل من النقد البنيوي واللساني والأسلوبي والسيميولوجي، والنفسي، والتوجه الأسطوري، والديني، والصوفي ... —حسب الناقد حميد الحميداني دوما- إلى غير ذلك، فبين هذه الخيارات تم الاتكاء على مطارحات كل منتقى، كما تم الاستفادة من محمولاتها، وما تفرضه هذه الخيارات النقدية من إجراءات، وتقنيات، على هذا الأساس ونتيجة لذلك كثرت المنطلقات، وعموماً

[1]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص 30.
[2]- (م، ن)، ص 32.
[3]- (م، ن)، (ص، ن).
[4]- (م، ن)، (ص، ن).

فإن البعض ونتيجة لهذا الانفتاح والتوسع، ضم بعض النقود إلى النقد الموضوعاتي للتقارب الحاصل بينهم كـ"**نقد القرائن الحضارية**"« فقد تعرض دفيد ديتيش إلى ما سماه بـ نقد القرائن الحضارية الذي نلمس فيه معظم الخصائص المميزة للنقد الموضوعاتي وأهمها الطموح نحو الموسوعية، وقد سمح هذا بانضوائه، مع مناهج مماثلة تحت لواء الموضوعاتية، وفي بعض المقاييس التي وضعها الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد نجد أفكاراً تكاد تتطابق مع آراء ستاروبنسكي ... ويكفي أن نقابل بين ما قاله الناقدان معاً حتى نتبين العلاقة القائمة بين التصورين: يقول ماثيو آرتولد: إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي فعليه أن يحسب حساباً للموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله، ويعتقد جان ستاروبنسكي بضرورة النظر إلى العمل الأدبي كأنه عالم قائم بحد ذاته: "لا أستطيع أن أتناسى أن الأثر الأدبي جزء من عالم أوسع منه (...)، هكذا يبدو أن نقد القرائن الحضارية ينظر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاخر يمكن أن يمده بضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية، وما يوحد بين هذا الاتجاه الموضوعاتي وهذا النقد هو النظر إلى الموقف الحضاري أو العالم الواسع المحيط بالأدب باعتباره مادة مساعدة...»[1]، وما أشرنا إلى هذه المسألة إلا لأننا وجدنا بعض الدراسات النقدية المسرحية تعتمد ذلك فيما تجود به من قراءات، ومن دائرة التوجهات والنقود التي تقترب من هذا المنهج أيضاً نذكّر بأمر آخر تم التطرق إليه ألا وهو: "**التقسيمات أو التصنيفات الموضوعاتية**" هذا الخيار الذي يجزئ العمل المدروس إلى تقسيمات تنتسب إلى موضوع رئيسي، أو موضوعات رئيسية، أو ما شابه، كما كان الحال في بعض الدراسات الغربية، إذ تم الاشتغال على نظام التقسيمات (التيمات)، والصيغ وعبر أنساق «...ذلك أن كل ناقد يختار صيغة موضوعاتية مكونة من عدد من التيمات أو من تيمة واحدة رئيسية تتفرع عنها تيمات أخرى ثم يبدأ في معالجة كل واحدة منها مقارناً بينها ومتوسعاً في شرح أبعادها المدلولية، فقد استخدم باشلار كما هو معروف الصيغة الموضوعاتية التي اعتمدها أرسطو في تقسيم مكونات الطبيعة وهي: الماء، والأرض، والنار، والهواء، ومضى على هذا التقسيم العام يختبر استجابة الأدباء لكل عنصر في أعمالهم الإبداعية...»[2]، وذات الأسلوب كان له تواجد أيضاً في القراءات الموضوعاتية .

[1]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، صص 33، 34.

[2]- (م، ن)، ص 36.

بالتالي ينفتح المنهج التيماتي على كل هذه المناهج النقدية وطروحاتها، وعلى كل تلك الإمكانات فيوظفها خدمة له، وهذا ما يكفل تتعدد مداخله وتعدد القراءات التي تستعين به.

2-1-2- المنهج الموضوعاتي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية:

- **" تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي" مقال للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني):**
- **" التصوف في المسرح التونسي " مقال للناقد المسرحي التونسي مقال للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة).**
- **مسرحية (النيروز) في الطقوسية المسرحية" وكتاب "مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية" "للناقد المسرحي المغربي (عبد الرحمان بن زيدان).**

2-1-3- قراءة في مقال " تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي" للناقد المسرحي الجزائري (أحسن ثليلاني):

قدم الناقد الجزائري (أحسن ثليلاني) في مقاله المعنون بـ: "**تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي**"، قراءة موضوعاتية لموضوعين مهمين ضمن المسرح وضمن تخصصات ومجالات معرفية أخرى متنوعة. كون الطفولة مرحلة مفصلية تتوقف عندها مختلف الأبحاث النفسية، والسوسيولوجية والقانونية ... والأدبية والأمر سيّان بالنسبة للحرب؛ فهي غنية عن التعريف، كونها أيضاً مثير يثير اهتمام سائر الأبحاث والدراسات وبطريقة أو بأخرى تتسلل كموضوع مغري إليها، لتشكل لدى معظمها الُوَكْد، أو اللحن الساري الذي لا يغيب.

تأسيساً على هذا وأمام هذه المعطيات النقدية التي قدمها الناقد في هذه القراءة نتساءل عن الطريقة النقدية والأدوات الإجرائية التي استأنس بها؟

انطلق الناقد في رصده للقضيتين السابقتين بمهاد نظري، اكتفى فيه في البداية بالحديث عن الحرب ومعناها، ذلك المعنى الذي تقصاه عبر ضروب مفاهمية مختلفة، ليقوده البحث إلى التوقف عند بعض المصطلحات المتداخلة معها، كالثورة التي استدعت منه التوضيح وإبراز الفروقات التي تفرقها عن الحرب حيث نلفيه يقول: « قد لا يملك الناسجميعاً فكراً محيطاً بمفهوم الثورة من حيث فلسفتها

ورهاناتها، أما الحرب فما من أحد في حاجة إلى أن يقال له ما هي، ذلك أن الناس جميعاً يملكون عنها فكرة ما، فهناك من خاض غمارها وهناك من شهدها وعايشها، والآخرون كانت لهم علاقات كثيرة بها، وجميعنا اليوم صار بإمكانه مشاهدتها حية وعلى المباشر في التلفزيون »[1]، ثم انتقل إلى الحديث عن وطأتها في الواقع العربي، هذا العنوان الذي رصد بعضاً من ملامحه من الواقع المعاش، وبالأحرى من مسرح الحياة مباشرة دون زيادة أو نقصان موظفاً استثماراته المسرحية.

ومع ذلك كان لنا ما نقوله في هذا الصدد، فالملاحظ لما خصت به الحرب يدرك حجم الأولوية التي منحت لها، على حساب الطفل الذي كان موضوعاً رئيسياً بدوره اختير ليمثل تيمة أساسية في هذه القراءة النقدية، فانطلاقاً من ترتيب العنوان كان الأجدر تقديم موضوع الطفل على الحرب.

أيضاً بما أنه مَنَح الحرب سُلطة الظُهور ببعض المعلومات المتعلقة بها وبالثورة، كان من الممكن عمل ذلك مع قضية الطفل، فبعدما تم عرضه عن الثورة والحرب صرح بالقول الآتي:« غير أنه وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع سواء في حضوره الواقعي المأساوي أو في بعده الإنساني بحكم أن عموم البلدان العربية في العصر الحديث والمعاصر قد شهدت حروباً تحررية ضد الاستعمار الخارجي، كما عانت من الحروب الأهلية، إلا أن الاهتمام بموضوع الطفل والحرب في الإبداع المسرحي ظل ضعيفاً، وذلك ربما يعود إلى حداثة نشأة المسرح العربي سنة 1948 م على يد مارون النقاش من جهة، وتأخر اهتمام المسرحيين العرب بالطفولة عموماً سواء في مسرح الكبار أو في مسرح الأطفال، فالكاتب (حمدي الجابري) يشير في كتابه : (مسرح الطفل في الوطن العربي) إلى تأخر ظهور هذا المسرح العربي حتى سنة 1964 في مصر وسنة 1970 في الجزائر والعراق قبل أن يشمل باقي البلدان العربية وهو مسرح يفتقر في العموم للمعنى والدلالة ...»[2]، ومن هنا تأتي أهمية الموضوع، ويتضح الدافع لتخصيصه بالعناية المثلى.

وعلى الأرجح سبب هذا التقديم كان لوقع هول الحروب التي يدفع ضريبتها الأطفال الصغار أيضاً وبضرر أعمق، ففي ختام المقال يقول الناقد: « ومما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن الثورات

[1]- أحسن ثليلاني: «تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي»، مجلة مقاليد ع 03، مج 2012، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ص 129.

[2]- (م، ن)، صص 130، 131.

العربية- وما اقتضته من حروب – قد كان لها حضور قوي في شتى صنوف الإبداعات الفنية، ولقد قدر لهذا الحضور أن يتفاوت قوةً وضعفاً، وعمقاً وسطحية، كما تباينت رؤى المبدعين لتلك الثورات والحروب، ومن الواضح أن تلك الإبداعات قد وقفت من تلك الثورات والحروب موقف الإشادة بالبطولات والتمجيد للتضحيات المبذولة، ولذلك قلما التفتت تلك الإبداعات للجوانب السلبية لتلك الحروب وخاصة قضية الطفولة، والتي تعد بحق أكبر ضحية للعبة الكبار هذه، لعبة الحرب يخوضها الكبار، ويدفع ثمنها الأطفال الصغار...»[1] .

عطفاً على ما سبق لاحظنا أيضاً عدم الكفاية النظرية؛ فالناقد توانى عن الدخول إلى المقاربة الموضوعاتية التي انتقاها بمدخل نظري أو حتى توطئة يضع من خلالها القارئ/ المتلقي في جو هذه القراءة وما تقتضيه كونها خطوة مهمة يستدعيها المنطق وتفرضها تداعيات البحث والدراسة .

بالنسبة لعرضه النقدي فهو بيّن الملامح، جلي المسار مختصر الامتداد، معلناً بلفظه الصريح؛ إذ اختار الناقد طريق القراءة الموضوعاتية، وقد اعتمد في سبيل ذلك على مجموعة من المسرحيات المتنوعة، عربية وجزائرية دون أن ننسى المسرحيات الغربية التي أوردها حتى يسند السياق العام الذي يسير فيه.

وقد كانت لفتة نقدية هادفة أن يلقي اهتمامه على مسرحيات تجمع بين الموضوعين، وهنا ما دام مدار الاشتغال وثيق الصلة بالخطابات المسرحية فمن المسرحيات التي وردت نذكر: - مسرحية "الستارات" لـ(جون جينيه)، ومسرحية "الأم الشجاعة" لـ(برتولد بريشت)، ومسرحية "مأساة جميلة" لـ(عبد الرحمان الشرقاوي)، ومسرحية "الخرابة" لـ(يوسف العاني)، ومسرحية "رحلة فداء" ومسرحية "أم الشهداء" لـ(عز الدين جلاوجي)، ومسرحية "إحنا أولاد المخيم" لـ(عبد الفتاح أبو سرور)، ومسرحية "جنة الآمال الزائفة" لـ(عيسى خلادي) ... إلخ.

في البداية اتضح لنا أن نقطة الانطلاق قد كانت من فكرة رصد الموضوع المشتغل عليه، ونعني بذلك قضيتي الحرب، والثورة من خلال مرآة الطفولة، فهنا حدد الناقد لنفسه هدفاً وراح يراوده بل عكف يبحث له عن أمثلة مشابهة، وأولى المحطات كانت مع مسرحية "الستارات"، فمع هذه

[1]- أحسن ثليلاني: «تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي»، ص 136.

المسرحية تحدث عن موضوعها وبعض المجريات المتعلقة بها ملامساً حيثيات الحرب، والسبب ذاته جعله يسترسل ليذكر مسرحية " الأم الشجاعة " يقول: « إننا يمكن أن نذكر أيضاً مسرحية (الأم الشجاعة) لبرتولد بريخت التي تعتبر نموذجاً لنقد الحرب وتعريتها ومناهضتها، حيث يقول بريخت تعليقاً على ذلك: « أنا الكاتب المسرحي، أعرض ما رأيته في أسواق البشرية، رأيت كيف يتاجر بالإنسانية ذلك ما أعرضه، أنا الكاتب المسرحي » »[1]، وواضح بأنه انتقاء مقنن، وحبذا لو أن النماذج الغربية كانت أكثر مما تم التدليل به.

ولما كان الناقد محكوماً بتلك الرغبة الكلية، الدافع ذاته جعله أيضاً يختار نماذج أخرى من المسرح العربي عامة، وهنا لامس الخيارين معاً، ونعني بذلك المسألة والنموذج المشتغل عليهما، فمع المسرح العربي ندخل إلى مسرحية " مأساة جميلة"، وإلى صورة الثورة ودور الطفولة فيها، بالتالي نزع إلى تلخيص الأحداث التي جاءت فيها يقول: « ... إنها الصورة التي نجدها مجسدة في مسرحية (مأساة جميلة) للكاتب عبد الرحمان الشرقاوي، وهي مسرحية من الشعر الحر، تقع في حوالي 240 صفحة من الحجم المتوسط وتتألف من خمسة فصول مقسمة إلى مناظر متفاوتة، كتبت ونشرت نصا عام 1961، من قبل أن يتم عرضها من قبل فرقة المسرح القومي المصري في موسم 1962، وهي من إخراج الفنان (حمدي غيث)، حيث تصور المسرحية مأساة البطلة الجزائرية جميلة بوحيرد، وتروي كيف اعتقلها الفرنسيون بعد أن أمسكوا بها وهي تشترك اشتراكاً فعلياً في النضال الجزائري المسلح، ثم تروي قصة تعذيبها بقصد إرغامها على كشف أسرار زملاء النضال، ولكنها ترفض ذلك كل الرفض، ثم تروي القصة حكاية محاكمة جميلة، وكيف كانت صامدة كل الصمود في المحكمة »[2].

وارتكازاً على ما ورد استرسل في عكس صورة الطفل ممثلاً في أخ (جميلة بوحيرد) مبرزاً انعكاسات الحرب عليه، وهو الهدف الذي اقتنصه أيضاً من مسرحية (يوسف العاني) الموسومة " بالخرابة "، فهنا ومع هذه المسرحية استند إلى ثقافته المسرحية، حيث راح يصفها، ويلخص ما أتى فيها، إلى جانب إردافه لموقفه النقدي منها، في هذا الصدد يقول: :« في هذه المسرحية لا يقدم العاني حكاية ذات بداية ووسط وعقدة ونهاية بقدر ما يقدم لوحات تفضح جرائم الحرب والاستعمار

[1]- أحسن ثليلاني: «تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي»، ص 131.

[2]- (م، ن)، (ص، ن).

محاولاً استعمال قواعد التغريب في المسرح الملحمي البريختي مثل كسر الجدار الرابع والربط بين الواقع الواقعي للمشاهدين في قاعة العرض والواقع الفني الذي تجري فعاليته على الخشبة بحيث يقتنع المشاهد أنما الخرابة الحقيقة هي حياته كانعكاس للحرب وليست ما يراه على الخشبة...»[1]، وقد واصل بسط بعض إشاراته النقدية مع ما أتى من هذه المسرحية خاصة بحديثه عن لعبة المرايا.

مع مسرحية "رحلة فداء " للناقد (عز الدين جلاوجي) فالناقد اكتفى بوصف حيثياتها، مع الاستشهاد بمقطع طويل منها، وكذلك كان الحال مع مسرحية " أم الشهداء "التي عرض لمضمونها، ومسرحية " إحنا أولاد المخيم " ففيهما عكس صورة الطفولة وتعالقها مع الحرب والثورة، ومما جاء في وصفها ما يلي: « تعبير صادق عن مأساة أطفال المخيمات الفلسطينية فالكاتب قسم المسرحية إلى أحد عشر مشهداً صوّر عبر مسارها تاريخ فلسطين السليبة منذ وعد بلفور المشؤوم، ثم النزوح من حرب 1948، واستقرار الهاربين في مخيم، بحيث يحاول الكاتب على لسان الشخصيات تقديم الأسماء الأصلية للأماكن، وكيف تمت تسميتها بأسماء إسرائيلية (...)، كما تصور المسرحية في المشهد السادس والموسوم بعنوان المواجهة عنجهية الجنود الإسرائيليين في قمع انتفاضة الأطفال ...»[2].

وبهذا فقد أحصى الناقد (أحسن ثليلاني) ثلة من النماذج المسرحية، وحصر موضوعها الأساسي في قضايا هامة: (الطفولة والحرب والثورة)، إذ وجد من خلال هذه التوليفة ما يراهن على الحضور القوي ضمن المسرح العربي، وقد اعتلى مطية المقاربة الموضوعاتية، التي تعتبر من أهم المقاربات صلاحية لمعالجة ذلك، حتى يشكل بنائه الفكري.

وبناء على معاينتا لهذه القراءة النقدية، نقول إن الناقد نزع في ظل هذه المسرحيات إلى التركيبة التيمية —والتي سبق وأشرنا إليها — اعتمد فيها على مجموعة من التقنيات، أولها تلخيص مضامين المسرحيات، وبالأحرى ركز جهده على الفكرة الأساسية التي حامت في حماها، يردف إلى ذلك أنه كان يبث بين الفينة والأخرى بعضاً من الإشارات النقدية في قراءته متكأ على ذخيرته وسجيته النقدية، استند أيضاً إلى الوصف، ففي كل هذه المحطات رصد الموضوعات المتشابهة في جل الخطابات المسرحية المختارة، منقاداً وراءها وكأنه يبحث عن سلسلة موضوعاتية (بتعبير الناقد حميد

[1]- أحسن ثليلاني: «تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي»، ص 132.
[2]- (م، ن)، صص 134، 135.

لحميداني) لقراءته، لذا وبطريقة مختصرة نقول إن الناقد حدد فكرة وراح يبحث لها عن تمظهرات في المسرح العربي.

2-1-4- قراءة في مقال" التصوف في المسرح التونسي " للناقد المسرحي التونسي " (مُحَمَّد عبازة):

بالارتداد قليلاً إلى ما سبق يتضح أن المقاربة الموضوعاتية- وحسب تناول الناقد (جميل حمداوي)- تُبنى على دراسة المضامين المسرحية ثم تقوم بتكثيفها في شكل تيمات وموضوعات عامة، أو تجميعها في شكل ظواهر وقضايا مضمونية وفنية.

من هذا المنطلق ومن وجود فكرة أساسية تبنى عليها مفاصل الدراسة بنى أيضاً الناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد عبازة) أفكاره في مقاله المعنون بـ "**التصوف في المسرح التونسي**"، حين التمع هذا الموضوع على صفحات فكره، فسعى إلى ترجمة تلك الأحاديث إلى قراءة نقدية ملموسة، بموجبها دخلنا بإطلالة مقتضبة من ذات الناقد إلى عالم الروحانيات والتأمل والطاقة الروحية والمعرفة العليا وإلى بعض الأحداث التي لامست الصراع مع أهل السنة والفقهاء في عوالم الصوفية، وما شدنا أكثر من ذاك المدخل النظري هو تلك النقطة الذكية التي لحمت الموضوع بالتخصص المسرحي حين قال الناقد: «وأعتقد أن التأمل الذي ملأ حياة الصوفي حد التخمر والانتشاء كان ضرورياً لتكوين الممثل الذي هو نفسه عماد العملية وأساس العرض المسرحي لأنه على الركح يحقق تألهه بطريقة أو بأخرى، والتأمل مرحلة أساسية في تكوينه حتى يستطيع الوصول إلى تلك المرحلة التي يسيطر فيها على أعضائه وجسده وحركاته حتى يكون قادراً على الإبداع في فنه ولربما أثر غياب التأمل على المنظومة المعرفية العربية الإسلامية على نشأة المسرح العربي لأن الممثل يؤمن بالحلول والاتحاد مثلما يؤمن الصوفي تماماً »[1]، والأمر ذاته ألفيناه حينما ربط بين الحضرة والاحتفالات اليونانية، وضروب المقارنة التي كان يشابه فيها الناقد متعددة الأضرب، نورد هذه القولة التي يقول فيها «... فإن ملامحه قد تغيرت عند البشير القهواجي وكثيراً ما ذكرني بسانكوبنشا تابع دونكيشوت في رواية سرفانتس المشهورة »[2]، والمقارنة شملت أيضاً السياقات العربية، وفي العموم منحى التأكيد الذي يبرز ويمتن أمر

[1]- مُحَمَّد عبازة: « التصوف في المسرح التونسي »، مجلة الحياة الثقافية، العدد 112، السنة 25، فيفري 2000، تونس، ص 82.
[2]- (م، ن)، ص 87 .

التعالق والتأمل الصوفي وغيره من الأمور التي يتيحها التصوف الإسلامي برز في كذا جزء من أجزاء هذا المقال النقدي، سواء بالنسبة للناقد الذي شَرَّح نماذج لتجارب مسرحية تونسية، أو بالنسبة للمبدعين الذين امتاحوا من هذا الفيض ومن إمكاناته فوظفوه رموزاً ودلالات « كان التصوف الإسلامي مصدراً من المصادر الأساسية للإبداع الفني سواء على مستوى الرسم أو الموسيقى أو المسرح أو السينما وكان ينبوعاً ثريا للفنانين العرب الذين رأوا في التصوف تجربة روحية متفردة بترائها وأصالتها وعمقها الإنساني وحسها الدرامي، وكان المتصوفة ذوي ملامح متفردة في تاريخ الفكر الإسلامي والممارسة العقائدية لذلك أغرت سيرهم رجال المسرح العربي بشكل عام والتونسي بشكل خاص »[1]، انطلاقاً من هذا الزخم الذي شَكَّل لُب الموضوع، يا ترى ما هي الطرق التي كانت سبيلاً للناقد في عمله التيماتي هذا ؟

في البداية نشير إلى أن الاختيار وقع على ثلاثة نماذج، فكانت النماذج الآتية قيد الدراسة «... هذا الصدام مع الإسلام، الرسمي بكتابه وسنته وأنبيائه تمرد عليه المتصوفة ودخلوا في صراعات مع خصومهم من الفقهاء ورجال الدين وبرزت منهم مجموعة استهوت كتاب المسرح، وسوف أكتفي بذكر الحلاج الذي كان قد استهوى عز الدين المدني باعتباره مناضلاً سياسياً ودينياً واجتماعياً، فأخرجه إلى المسرح وكتب عنه نصاً بقي مصدراً من مصادر النصوص المسرحية التراثية العربية وهو"رحلة الحلاج"، أما الشخصية الصوفية الثانية التي لفتت انتباه كتاب المسرح هي شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي الذي كان بطل مسرحية البشير القهواجي "بيارق الله "، والمحطة الثالثة التي سأتوقف عندها في هذا البحث هي عرض "الحضرة" للفاضل الجزيري الذي قدمه في تونس سنة 1993»[2].

– بالنسبة للمسرحية الأولى والموسومة بـ:"رحلة الحلاج" لـ(عز الدين المدني) فقد انطلق الناقد من صاحب هذا العمل، بعدما استحكمه هذا المنطلق ولصفحات، لذا نبش في طبقات فكره، محيطاً بإنتاجاته وبأعماله الأخرى والتي بدا واضحاً منها أنه ملم بها وبحيثيات كثيرة ترتبط بالثقافة العربية، ويمكننا أن نوضح فكرة الولوج إلى الخطاب المسرحي من خلال شخصية صاحبه بما يلي من عبارات: (عز الدين المدني لم يقدم لمسرحيته "رحلة الحلاج ولم يضع لها تذييلاً ، ... عز الدين المدني عندما

[1]– مُحَّد عبازة: « التصوف في المسرح التونسي »، ص 82 .
[2]– (م، ن)، ص 83.

التفت إلى الحلاج ليرحل وإياه في رحلة بحث أنتجت مسرحية أسماها رحلة الحلاج، ...يتبين مما ذكر المدني في مقدمة مسرحيته،... ورغبة عز الدين المدني في تحديد نوعية هذه الرحلة، ... بدا لي عز الدين المدني في مسرحيته،...لقد انطلق عز الدين المدني من التاريخ، ...كان عز الدين المدني وما يزال مشغولاً، ...لعب عز الدين المدني كثيرا بالأصل اللغوي،... لم يكتف عز الدين بهذا بل عاد، ... باختصار استطاع عز الدين المدني أن يخلق بطلاً معصراً ....)، وكل هذه النماذج تؤكد أن التحليل انبنى على الاستعانة بمعطى خارجي من خلاله تم الولوج إلى إبداعه، فذات المبدع ورؤاه وعوالمه وخيالاته، ودوافعه وهواجسه الفكرية كانت دائماً في الواجهة، فمنها وضّح الكثير من القضايا، بل إنه ومن سيرته وتثاقفه ولج أيضاً باقي التحليل كعتبة العنوان التي يقول فيها «...يتبين مما ذكر المدني في مقدمة مسرحيته زيادة عن الأسباب الأيديولوجية التي ذكرتها آنفاً، هناك أسباب جمالية شكلية لم يتوقف المدني طوال تجاربه مع الكتابة للمسرح عن البحث عنها والارتحال لها أينما وجدت في أمهات الكتب العربية، لأنه كان وما يزال مسكوناً بشيء اسمه تأصيل المسرح العربي، ولذلك عندما اختار عنوان هذه المسرحية فقد أعطاها عنوان "رحلة الحلاج" رغبة منه في وضعنا في جزيرتنا العربية رمز الحل والترحال في الثقافة العربية الإسلامية رمز الأصالة والتراث، فأحالنا مباشرة إلى أجدادنا البدو في حلهم وترحالهم المتواصل، أحالنا إلى التراث الصوفي ورحلاته التي لا تنتهي إذ ما إن يصل إلى محطة ليستريح إلا وتكون استراحة المحارب الذي يتهيأ للارتحال، وأحالنا إلى تراث عربي إسلامي (...) ورغبة من عز الدين المدني في تحديد نوعية هذه الرحلة عند الحلاج أضاف إلى عنوان مسرحيته " رحلة الحلاج " جملة تخصيصية ليحدد نوع الكتابة في هذه الرحلة فوضع تحت العنوان جملة ثانية، هي رحلة مسرحية كأنه يعبر عن رغبته في الابتعاد عن التسمية الغربية للفن الدرامي (...) فكأنه يصر على الابتعاد عن قواعد وقوالب المسرح الغربي ويطمح إلى تقديم البديل، إذ أنه يريد الإبقاءعلى إلصاق الرحلة بالمسرحية حتى يبقى ضمن دائرة التراث وتحديداً التصوف»[1].

وَما فتئ الناقد يَبرح طريقة توظيفاته واستناداته وميولاته وتعالقاته والطريقة التي أسس عليها تصوراته في هذا الخطاب المسرحي وهنا لامس الناقد ومن منظور (عز الدين المدني) الكثير من الأمور بعد وقوفه عليها في المسرحية، ما جعله يعود أدراجه إلى حيثيات ما جرى، ويقيم حواراً بين

[1]- مُحَّد عبازة: «التصوف في المسرح التونسي»، ص 83 .

الاثنين؛ بين الحقائق والوقائع التاريخية وبين ما حواه العمل المسرحي، وبين هذا وذاك كانت الكثير من الإسقاطات، والاحتمالات والتأولات، والمتأمل في وقفة الناقد من العنوان وتفتيته لنسيجه ومن تحليل الذي ساقه عن الحلاج يقف على ذلك، أيضاً من الأمور التي ساقها التحليل نذكر: الحدث والصراع –هذا الأخير الذي كانت له الكثير من الإسقاطات–، وقد عكسا بنية العمل المسرحي وما كان يؤج فيه من حيثيات وقضايا، كذلك عنصر الشخصيات هذا العنصر، الذي نستشفه من شخصية البطل التي تحدث عنها الناقد وفقاً لأنماط الشخصيات المعروفة، إذ أنزل الحلاج منزلة البطل الذي حّرك الأحداث وأجج الصراع « فرحلة الحلاج كانت حافلة بالأحداث إلا أن التركيز كان أساساً على الصدام مع المحرمات من تصادم مع المتصوفة إلى التصادم مع رجال السنة وفقهائها، أو التصادم مع السلطة الممركزية والتصادم في نفس الوقت مع زعماء الجمهوريات المتمردة، أو التصادم مع كبار التجار والصناعيين والأغنياء، كلها أحداث صدام عنيفة جعلت من مسرحية رحلة الحلاج تأخذ أبعادها التراجيدية كاملة (...) باختصار استطاع عز الدين المدينأن يخلق بطلاً معاصراً قادراً على أن يكتسب صفة البقاء نظراً لأن هذا النص سوف يبقى علامة من علامات الكتابة المسرحية في تونس، نظراً لأن عز الدين المدني عاشر قضايا عصره في مسرحياته وأن معانيها ورؤاها الفكرية والجمالية تستشف من التصوير والإيحاء دون حاجة إلى ربطها بمذهب فكري أو أيديولوجي أو طبقي، فجاء بطل مأساته كبطل المأساة العصرية ....»[1]، ثم إنه ركز الجهد على بيان ملامح وصفات وأبعاد الشخصيات، لاسيما الفزيزيولوجية منها « أول ملاحظة نسوقها ونحن في صدد دراسة الشخصيات هي: غياب التحديد الفسيولوجي للشخصية (الصفة والهيئة) وإذا ما استثنينا صفتين وردتا في النص فإن المسرحية لا توفر أي تحديد، (شيخ ص23) وحلاج الحرية (كهل ص 55) و(قبيح ص48)يلبس ثياباً قشيبة وحلة جميلة وقلادة حسناء»[2]، وقد فتحت هذه الأبعاد باب القول والتحليل لغيابها ولحضورها، وهي اشتغالات أتاحها التحليل السيميولوجي.

– ومع مسرحية " الحاكم بأمر الله" لـ(البشير القهواجي)، فقد جاب الناقد عوالم هذا الشاعر، ومن ثمة سافر إلى عالم (الحاكم بأمر الله) وإلى طقوسه ومناسكه فعرض لنظرته للوجود وللكون ولممارساته الصوفية، أما عن صورته في مرآة الشاعر (البشير القهواجي)، فقد اقتنصها حسب ما أدلى

[1]– محمّد عبازة: «التصوف في المسرح التونسي»، ص 85.

[2]– (م، ن)، (ص، ن) .

به من الارشادات الركحية، والمسرحية (الحوار) وكعادته دوماً ما كان يركز الناقد على الميول والجوانب الفكرية للمبدع والتي ساهمت في ذاك الإبداع، اعتمد فيما اعتمده أيضاً على الوصف، الذي كثيراً ما كان يتخذه أداة لسرد الأحداث (خاصة ما تعلق بشخصية جبريل والحاكم) أيضاً ومع هذه المسرحية بدا واضحاً أنه ما يزال يراود عنصر الشخصية وملامحها وأبعادها وقد تجلى ذلك في حديثه عن شخصية (جبريل)، وعن الشخصية الفاعلة في الأحداث «كانت شخصية الحاكم عند القهواجي هي الشخصية الفاعلة في الأحداث فهي التي ملأت الفضاء المكاني بهيبتها وأفعالها المتعددة الاتجاهات والأبعاد ...»[1]، ومع عنصر اللغة عاد من جديد ليلامس شخص وفكر (بشير القهواجي) الذي أشاد به كثيراً وبما جاد به، والمطلع على تلك الألفاظ التي أسبلها الناقد عليه يدرك حجم انعكاس الموضوع على ذاته، إذ لبست حروفه وموصوفاته حلة صوفية بعدما اقتربت كثيراً من الموضوع، وقبل الولوج إلى المسرحية الموالية نشير إلى أمر آخر أورده الناقد، حين أوّل اختفاء شخصية (الحاكم بالله) « لكنه أشار صراحة إلى أنها اختفت من على الركح، وبطبيعة الحال ليس اختفاء عن طريق الموت، وإنما كان اختفاء عن طريق الحياة، ولعل البشير القهواجي أراد أن يغازل الشيعة ومفهومها للإمامة والغيبة والمهدي المنتظر، "لعل الحاكم يكون إماماً آخر قد غاب وسوف يعود ليملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً»[2]، وهذا التأويل لا يدع مجالاً للشك أن المنهج السيمائي كان في هذه القراءة سيد الموقف .

– في المسرحية الأخيرة والموسومة بـ"الحضرة" لـ(الفاضل الجزيري) فاستتباعاً لما سبق قدم الناقد العمل المسرحي بمدخلات نظرية أيضاً، وإلماماً بما جاء فيها، ندرك أنه لا ينفك عن المنحى النقدي الذي اختاره، وهنا قدم تأويلات لمحمولات العرض، بدءاً باللباس، وصولاً إلى الركح وما يحتويه، والإضاءة وما ترمي إليه، وحركة الجسد وما تومئ به أو تدل عليه، وللأمانة بين كل تلك المفاصل التي كونت كيان المقال كان الناقد يعبّر عن شخصيته النقدية، ومن ذلك كان يدلي برأيه الذي كان فيه متمسكاً بأصوله وبتراثه، بالتالي كان لذاته النقدية حضوراً قوياً، وعن طريقته في إبراز هذا الموضوع، فلا مجال للشك بأنه تدثر بالقراءة السيميائية في المجمل، رغم أنه كثيراً ما دخل إلى العينات السابقة من خلال عوالم أصحابها، وبنى نزراً من تصوراته على المقارنة والوصف.

[1]– محمّد عبازة: «التصوف في المسرح التونسي»، ص 87.

[2]– (م، ن)، (ص، ن).

1-2-5- قراءة في مسرحية "(النيروز) في الطقوسية المسرحية"، وفي كتاب " مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية " للناقد المسرحي المغربي "للناقد (عبد الرحمان بن زيدان).

- قراءة في "مسرحية (النيروز) في الطقوسية المسرحية":

اختار الناقد المسرحي (عبد الرحمان بن زيدان) الولوج إلى مسرحية " النيروز" بالتركيز على التيمة التي انتقاها مؤلفها ومخرجها فمما جاء تأكيداً على منزعه قوله: « قدمت فرقة مسرح مسقط الحر من سلطنة عمان مسرحية (النيروز)، وهي من تأليف عبد الله بن مبارك البطاشي، وإخراج جاسم البطاشي، والثيمة الأساس في مضمون هذا العمل هو (لا مكان للاستبعاد)، حيث كل شخصية إلا ويحرسها الغضب وهي تختبر إحساسها المحدود، والمحاصر بالخصومات والضربات القاضية حيث في المكان توجد القرية والنساء، والثورة، وقصة الحب المحاصرة بالوجع، والتقاليد الجارحة، وتوجد الأسطورة، والخرافات، والواقع الآني الضاغط، واختيار هذه التيمة لم يكن اعتباطياً لأن النص مكتوب في مسرح طقوسي أدخل فيه الكاتب العديد من الأحداث اعتماداً على بناء درامي جديد كان يمسرح ما هو أسطوري كي يغذي طقس العرض ببعض أصالته الغائبة ...»[1].

وفي غير موضع لا نلفيه إلا يقول مدللاً على المساق ذاته: « يبقى نص (النيروز)اختباراً لتيمة شعبية جسدتها مجاميع شبابية جاء بها الإبداع لاختبار خصبه، وغضبه، وحديثه عن مجتمع لا يزال يعيش طقوسيته الخاصة في لا شعوره، ويمارسها في حياته اليومية »[2]، وإسقاطاته هذه تبرز الموضوع الأساسي والجوهر المستخلص من الخطاب المسرحي، وبالأحرى تدلل على أن اشتغاله انصب على الإطار التخطيطي الذي أعطى صفة الحضور المستمر لهذا الموضوع أو هذا الغرض .

وقد انسابت القراءة النقدية التيماتية للناقد (عبد الرحمان بن زيدان) تتبادل عليها أدوات الوصف والتحليل النقدي الرصين والتأويل لمضمونها، ومن باب التأويل يقول: « طقس النيروز يحيلنا على (قريات) بكل ما يحمله من دلالة رحيل المزارعين من مزارعهم إلى البحر لتقديم القرابين، ويحمل

[1]- عبد الرحمان بن زيدان: المسرح الخليجي كلام الفرجة بعلامات الهوية متابعات نقدية، دار الخليج للنشر ، الأردن، عمان، ط01، 2020، ص 139.

[2]- (م، ن)، ص 141.

دلالة الاحتفال بالختان، كما يحمل دلالة الصراع بين الثيران، ومن هذا الطقس العماني الأصيل استثمر الكاتب والمخرج معاً دلالة هذه الظاهرة الشعبية المحلية لتجسيدها فوق الركح مسنودة إلى بعض المفردات التاريخية والواقعية المعاصرة »[1]، ولطالما كان التأويل باباً ولجته معظم القراءات النقدية، أو مرفأً على أعتابه بنى الكثير من النقاد والباحثين والدارسين رؤاهم، وتصوراتهم فهو في أحد تحديداته :«" فن الفهم" أو هو البحث في الشروط التي تجعل الفهم ممكناً، إنه محاولة لفهم لا يكترث ولا يقف عند تحديد الأشياء في دلالاتها المباشرة المنطوية على ذاتها، بل هو انخراط في صلب الرمزي والثقافي انطلاقاً من معان إضافية لها القدرة على التدليل والإحالة على قيم دلالية ممكنة خالقة لسياقاتها الخاصة »[2].

وحسب معاينتنا لهذه القراءة لم نر الناقد إلا محكوماً بالذائقة النقدية، وبخاصية النقد المتخصص الذي يفقه كنه العملية، لهذا أعطي للنصوص ما تستحقه وللعروض ما يستحقها.

لم نلف جل تصوراته وأفكاره إلا تنبني على عمق في التبصر، ومقدرة فذة في إقامة حوار تفاعلي ديالكتيكي مع الخطاب المسرحي بما أنه اشتغل على وجهيه، ولعل هذا ما مكنه أيضاً ليقوم بإعادة بناء المعطيات وتشكيلها على مقاس يلامس مقصود الجهتين، ونعني بذلك ذات المبدع وذاته، ليخلق بهذه المهارة دهشة التلقي تلك التي نتجت عن استجابة فكرية واعية، وبصورة أكثر وضوحاً يقول: تأخذ بداية العرض شكلاً طقوسياً قادماً من عمق التراث المحلي، ومن تمظهرات الطقسية في مجتمع زراعي يؤمن بعظمة البحر، وجبروت الإنسان، ويؤمن بالتطهير بهذه الطقوس، وهو الشكل المحرك للجوقة المجسدة للحالات حين تتدخل وسائل أخرى توفر للطقس خاصياته، بالرقص، والدخان، والبخور، ووحشة المكان، والحضرة، والزغاريد، كفواعل تكتب زمن الموت والحياة، وتجسد المعاناة التي تبقى موزعة بين الوجود والعدم، وهو ما عبر ّت عنه قولة النص الأساسية حين يسود الظلم والعسف فتقول إن (لكل شعب قتيل)، بناء هذا النص كانت تحركه الإيقاعات بين مشاهد معتمة، تنقل المجاميع بحركات الجسد المسكون بحالات تعبيرية بقدر ما كانت تحيل على الجسد بقدر ما كانت تحيل على مرجعية العلاقات التي قسمت المجتمع إلى من يخضع للاستعباد، وآخر صانع أدوات هذا

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: المسرح الخليجي كلام الفرجة بعلامات الهوية متابعات نقدية، ص 139.

[2]- عبد الله بريمي: السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2010، ص 24.

الاستبداد، وآخر يحلم بالحرية، يسير العرض بما يقوله نص المؤلف نحو الدلالة التي تدعو إلى ترك الماضي إلى الماضي، وترك الأسطورة إلى الأسطورة، لكن المجسمات الرمزية وتنقلها على إيقاعات تكرر الإيقاع يعني الحفاظ على الماضي والأسطورة أثناء الرحلة التي تبني الزمن الفرجوي وتعيده إلى أصوله الأسطورية الباقية في البنية الشعورية واللاشعورية لمجتمع تحركه علامات الماضي، ولا تترك له مجالاً للانتقال إلى الرؤية المستقبلية الممكنة ...»[1].

وأمام هكذا تحليل يحضر العرض وكأنه شاخص أمامنا، وتتشكل ملامح الصورة البصرية بنسيجها، ويحضر النص بمكنوناته، وهنا ساهم الإيقاع كثيراً في نقل محمولات الخطاب المسرحي وفي عملية التأثير التي خلقت حالة من التناغم النقدي في فكر الناقد، بالتالي حضرت المقاصد، والأيديولوجيات، والمرامي الدفينة للمفكر فيه والمسكوت عنه عبر تصور نقدي زفه سحر اللفظ ودقة الطرق وإصابة النقد، ومنحى التأويل.

وعليه فقد عملت هذه القراءة النقدية على الابتعاد قدر المستطاع عن الأدوات النمطية المعهودة في التحليل والقراءة، إذ لجأ الناقد إلى طرح فكر نقدي رصين، استشرفناه عندما كان يؤول ويفكك الخطاب المسرحي ويعطيه أبعاداً ودلالات ومعاني تبتعد كل البعد عن تكرار الموضوع الأساسي كما وجدنا ذلك في معظم الدراسات التيماتية التي تراكم موضوع من الموضوعات.

واشتغال الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) على المقاربة التيماتية واهتمامه بموضوعها في الخطاب المسرحي ألفيناه في كذا دراسة نقدية له، ففي كتابه المسمى "**مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية**"، وضع جل اهتمامه على موضوع القدس، فأضحى الكتاب تعبيراً دقيقاً وتمثيلاً نموذجياً للمقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي المغربي.

وبما أن المثال الذي سُقناه للتدليل على وجود هذه المقاربة في النقد المسرحي المغربي كان على إحدى مسرحياته فقط، فهو مساق نراه ناقصاً لا يتمم إلا باستفاضة نستجلي من خلالها حيثيات الطرح، وهو ما دفعنا للوقوف عند موضوع القدس في مرآته .

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: المسرح الخليجي كلام الفرجة بعلامات الهوية متابعات نقدية، ص 140 .

– قراءة في كتاب "مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية":

كلنا نعلم مقدار الأسى الذي يحسه المبدع العربي تُجاه فلسطين وما يقاسيه شعبها، فهي الجرح المتأصل في الذات الإنسانية، ومهما حاول الإبداع مخامرة مواضيع أخرى إلا أنه لا يُقصها من حظوظ اشتغاله لذا يعبّر عنها شعراً ونثراً ، صوتاً /صراحةً ، وصمتاً /إضماراً .

وفي كتابه "مقامات القدس" أشار الناقد إلى هذا الحضور الذي ارتبط بمرجعية القدس في المسرح العربي، هذه المرجعية التي صارت علامة رامزة لتراجيديا المكان، حيث تبدى حضورها في جل أنواع المسرح الملحمي والتسجيلي والوثائقي والكوميدي والصامت ووو، وفي البوستارات السياسية، وفي الروايات والقصص الممسرحة، وفي التأريخ لتاريخ فلسطين وما حدث لها جراء اغتصاب حقوقها من قبل الإسرائيليين، وفي الاهتمام بأبطالها وما قدموه من تضحيات وبطولات لاسيما صلاح الدين الأيوبي، كما تأتى نصوصاً و عروضاً ومقالات ودراسات وأبحاث فمن ذلك جميعاً بنى الناقد نوازعه «إن الجدوى من إنجاز هذا المصنف هو اختبار قدرة القراءة النقدية على تجلية خبايا الإبداع في كل النصوص المسرحية ذات المضمون الفلسطيني بالقدس، وتحويل فعاليتها المسرحية وقوتها الدلالية إلى فعالية فاهمة لما تقرأ، توضح أفكار الدراما في خطاب النقد، وتقرب معنى صيغتها التعبيرية من معاني ما ينتجه التلقي، وتقف على الكيفية التي تمت بها صياغة الوجود الواقعي والمتخيل لمدينة القدس في المتون المسرحية العربية، ولعل من نافلة القول التوكيد على أن متابعتنا الحثيثة للتجربة المسرحية العربية من المحيط إلى الخليج ومعرفتنا بدقائقها وخفاياها، كانت تزود مشكاة الوعي عندنا بالقراءة العارفة المطلوبة لتحقيق الجدوى من كتابة مصنف غير مسبوق في النقد المسرحي العربي اللهم بعض الدوريات (...) وبعض الدراسات، والمقالات النقدية ...»[1] .

وقوله هذا يكشف عن رغبته في نقل تلك الأهمية إلى المجال النقدي، ففي سابقة من عهدها جمع كل هذا الزخم في مصنف واحد، ولو عدنا أدراجنا إلى التساؤلات التي أثارها الناقد في مقدمته، لأدركنا ذلك، إذ تسائل عن سبب الحضور اللافت للقضية الفلسطينية في المسرح العربي، وحاول إيجاد مسوغات وأسباب يفسر بها مكمن التهافت عليها، ومن ثم اعتبر ذلك دافعاً قوياً لاهتمام النقد بها

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية، دار المناهل للطباعة، المغرب، ط02، 2019، ص 24.

أيضاً، ولتحقيق مشروعه الثقافي النقدي عن القدس التي مهما اختلفت الجهات التي اهتمت بها تبقى نبوءة منشودة في مملكة الكتابة التي تحلم بما تشاء وتنجز ما تريد ما دام الواقع مرير والحرية مقيدة .

وإن كان الموضوع من ناحية تناوله متداولاً، فإنه من جهة المعالجة مختلفاً، فقد ارتضى الناقد أن يكون الكتاب تعبيراً عن المقاربة الموضوعاتية، ولكن بطريقة تفرض منطقها الخاص، وتحليلها الرصين الذي ألفيناه مع الناقد في الكثير من دراساته.

ولأجل الخوض في موضوع القدس اختار وعمل على[1] :

– تقديم مقاربة نقدية جديدة في كتاب نقدي جديد في موضوع تلقي المسرح لقضية في دراسات لا تعتمد السرد التاريخي لتاريخ النصوص التي اشتغلت على موضوع القدس، أو التقيد بالوصف والتعتيم، ولكنه يقوم بتحليل إجرائي تطبيقي لمجموعة من النصوص، والعروض والتجارب ...

– التأسيس لمعرفة جديدة قوامها ضوابط نقدية محكمة، وقد عبّر عن ذلك حينما صرح بلفظه " لم نرد أن نبني الجدوى من إنجاز هذا المصنف على الأجوبة الجاهزة والأفكار العامة، لكننا أردنا أن نجعل من أسئلة النصوص ومن علامات العروض المسرحية مدخلاً للمعرفة بالموضوع لنؤسس جدوى جديدة تقوم على فهم وتحليل الموضوع، بها تكون هذه المعرفة مفتاحاً للمعلوم والمجهول وتكون كشفاً للظاهر والباطن والصامت والناطق والمباشر والمرموز في كل نص يتناول موضوع القدس .... ".

والجدول الآتي يوضح ما جاء في الكتاب:

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية، من ص 19 إلى ص 21.

	مواضيع عامة ترتبط بالقدس	التجارب المسرحية العربية التي اتخذت من القدس وأبطالها (صلاح الدين الأيوبي) تيمة لها (على اختلاف تلك التجارب حسب القطر، حسب التناول نص/عرض، مسرحة الرواية، بوستار...) .
القـــــدس	– لماذا مقامات القدس في المسرح العربي – سياقات القدس والصراع من أجل البقاء – قضية التعتيم الإعلامي على فلسطين. – اللحظات العصية في الصراع حول القدس. – مقامات القدس موضوع للتفكير في فلسطين. – تراجيديا فلسطين بين النكبة والنكسة. – حول اختلاف مرجعيات الكتابة حول القدس. – رهانات النص المسرحي العربي حول القدس.	– حضور القدس في: * المسرح المصري: (المسرح المصري يتكلم لغة السياسة، مسرحية (النار والزيتون وما تبعها من عناصر، مسرحية واقدساه وما تبعها أيضاً ...) . *المسرح المغربي: (مسرحية موال البنادق، مسرحية دعاء القدس للكاتبين أحمد الطيب العلج ومصطفى قباج وما تبع ذلك من عناصر استوجبها التحليل). *المسرح الجزائري : (مسرحية قالوا العرب، مسرحية مسرى للكاتب مُحَمَّد مأمون حمداوي ...) * المسرح الفلسطيني: (المسرح العربي وفلسطين، مسرحية قصص تحت الاحتلال وخطاب السخرية من الاحتلال، زمن الانتفاضة في مسرحية وبعدين لفرقة عناد ، مسرحية طار الحمام للكاتب عزام توفيق أبو السعود مأساة أسرة أم مأساة وطن، خيال الظل ومسرحية كيس الرصاص لكمال باشا، مسرحية أنا القدس لفرقة عشتار ...) * المسرح السوري : (فرقة أورنينا و ملحمة الإلياذة الكنعانية) . * المسرح الأردني: (مسرحية بلا عنوان). – التجارب المسرحية التي اتخذت من صلاح الدين الأيوبي تيمة لها: * (لماذا رمز صلاح الدين الأيوبي في المسرح العربي ... صلاح الدين الأيوبي رمز النهضة ورمز تحرير القدس، صلاح الدين رمز تاريخي في المسرح العربي، تحرير القدس في مسرحيات صلاح الدين الأيوبي، صلاح الدين ومسالك وشروط تحرير بيت المقدس، مسرحية الطريق إلى بيت المقدس للدكتور إبراهيم السعافين، صلاح الدين والقدس في المسرح المغربي ...) . – القدس من خلال كتابات : * علي أحمد باكثير * شريف الشوباشي . * الدكتور سلطان بن مُحَمَّد القاسمي ومسرحية شمسون الجبار، ودور هذه

		المسرحية كخلفية للكتابة المسرحية العربية عن فلسطين . – تجربة مسرحة الرواية : * مونودراما عائد إلى حيفا ومسرح غنام غنام حول القدس وفلسطين وما تبع ذلك من عناصر ... . – البوستار السياسي : * مسرحية على بوابة الأقصى للمخرج قاسم مُحَمَّد، الوظيفة التعليمية والجمالية للبوستير السياسي، حكمة الانتفاضة زمن الانتفاضة، حكاية الحمل والإجهاض والسجن ... .

فبين كل تلك العناصر التي اشتغل عليها الناقد حضرت محطات أخرى تم تسليط الضوء عليها قراءةً وتحليلاً وتقديراً للموضوع .

وعموماً بعدما سبح في تلك الأنساق والمرجعيات والمقامات خلص إلى أن تلك النماذج مثلت في طروحاتها مجموعة من التيمات « تيمة الغريب الوافد الدخيل على فلسطين مثله قديماً الصليبيون ويمثله حديثاً الصهاينة، تيمة الضياع التي رافقت مأساة فلسطين يمثل ذروته فلسطينيو الشتات، والمهجرون تهجيراً قسراً ، تيمة العودة إلى فلسطين كأفق ممكن للحل السياسي والإنساني للفلسطينيين، تيمة الاستيطان، وممارسة العنف والفصل العنصري الممارس في أرض فلسطين، تيمة التسامح والدعوة إليه للعيش بسلام في كل المدن الفلسطينية، تيمة التأريخ بالرموز التاريخية إلى الأزمنة فلسطين من الكنعانيين إلى الآن، تيمة الجدار العنصري وآثاره السلبية على المقدسيين »[1]، وهي أهم التيمات الجزئية المستخلصة من قراءته النقدية، وهنا اعتمد على فكرة التصنيف أو الصيغ الموضوعاتية التي أشرنا إليها وصولاً إلى التيمة الكلية العامة التي تحكمت في تفاصيل الكتاب.

وهو وإن قام بتجميع تلك النماذج المختلفة ليبني تصوره عن موضوعه وهذا أمر مفروغ منه، كونها خطوات أساسية في المقاربة التيماتية –بطبيعة الحال بطريقة ذكية غير مملة أو مطنبة أو مبتسرة، فإن معالجته انصبت على بيان القيمة والأسباب والمسوغات والسياقات، وعلى كل ما تحتويه النصوص وكل ما تلوح به العروض المنتقاة، على المبدعين أصحاب الخطابات، وعلى الأهداف والمرامي والتوظيفات ودلالاتها والعناوين، والشخصيات، وعلى واقع القدس وزمنها الفائت والحاضر

[1]– عبد الرحمان بن زيدان: مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية، ص 406.

ومنظورها المستقبلي، وعلى صورتها المتخيلة وما افترضه تلك التخيلات، وعلى الإضافات التي قدمتها تلك المسرحيات، وفي كل هذا بدا واضحاً بأنه مشبع بتاريخ الأديان، وبجغرافية التاريخ لاسيما ما يرتبط بتاريخ فلسطين... بالمختصر قدم قراءة نقدية موضوعاتية اتسمت بالتوسع والحرية، ونعني بالحرية أنه وظف كل ما من شأنه أن يمده بالضوء، حين كان بحاجة إلى ما يبرز تصوراته ويخرجها إلى النور، ميزتها الخاصة –هذه القراءة–أنها عميقة فكرياً تسندها مرجعيات ومناهج مختلفة: ثقافة وخبرة وتاريخ وسياسة ودين، وفهم وتحليل وتأويل وتلقي، وتدقيق، وبحث وتقصي ومقارنة، ونقد ومتابعة لتلك الحقائق والأحداث والدراسات والأبحاث، بل وحتى لما كتب عنها، إذ وجدناه في سياق الدراسة يلم بكل حيثيات ما يتناوله، فكان عمله استقصاءً ودراسة فذة لتيمة القدس من مساهمات مسرحية عربية مختلفة اشتغلت بدورها على نفس التيمة .

عاينا مجموعة من الخطابات النقدية المسرحية المغاربية التي اعتمدت على المقاربة الموضوعاتية، فاتضح لنا أنّ منطلقاتهم كانت مبنية على طروحاتها، غير أن طريقة التوظيف والاستفادة والممارسة كانت متباينة فيما بينهم، فبصورة أوضح اعتمد معظم النقاد على الفكرة التي تفيد بأن الموضوعاتية رحلة غير محددة المعالم، لذا أبحر الكثير منهم في عوالم ما اختاروه للدراسة معتمدين على أدوات وآليات نقدية متنوعة .

2-2- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي المغاربي:

2-2-1- المقاربة السيميائية:

- المنهج السيميائي وحيثياته النظرية:

يطلق عليها السيميولوجيا(*) Sémiologie بتعبير (فرديناند دي سوسير F.D.Saussure) (1857- 1913)، والسيميوطيقا باصطلاح (شارل سندرس بيرس Ch.S.Peirce) (1839-1914)، وهناك من يصطلح عليها أيضاً باصطلاحات أخرى حسب المصدر الذي انبثقت منه أو الترجمة التي صدرت عنها، كعلم العلامات، وعلم الإشارات والسيميائيات وعلم الرموز والدلائل، ووو...، ومع ذلك فهي ووفق نظرة عمومية « أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالا البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى »[1]، وبتعبير آخر هي علم يهتم بإنتاج المعنى مكمنه دراسة العلامة بأنواعها، يساءل المضامين والإيحاءات والمدلولات والإشارات والرموز، للوقوف على المعاني المطمورة خلف ما يتوارى في ظاهرها.

استمدت السيميولوجيا أُصولها من منابع مُتعددة، كما أن علوم كثيرة استندت إليها، وقد شكلت وفق الخمسينات من القرن الماضي تياراً فكرياً أثرى الممارسة النقدية المعاصرة، وأمدها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية وفهمها وتأويلها [2] .

وما تعلق بكينونتها، فالمتتبع لحيثيات ما كتب عنها والمتقصي لمقاصدها يجد الكثير من الرؤى والإشارات من قبل الدارسين إثباتاً لتلك الكينونة، فقد ذهب البعض إلى أن السيمياء علم موغل في القدم أيام الفكر اليوناني القديم مع (أفلاطون) و(أرسطو)، الذين أبديا اهتماماً بنظرية المعنى، إضافة

(*): يمكن الرجوع أيضا إلى مجموعة من المصادر والمراجع للاستفاضة في المنهج السيميائي واتجاهاته كـ: فرديناند سوسير: علم اللغة العام، و: سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، و: مُحَمَّد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، و: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، و:مُحَمَّد التهامي العماري: حقول سيميائية السيميائيات الاجتماعية سيميائيات المسرح سيميائيات التلقي، و: رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، و: Umberto Eco: Sémiotique et philosophie du langgage، و: Riffaterre Michael: Semiotics of Poetey...إلخ.

[1]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سورية، ط03، 2012، ص 25.

[2]- (م، ن)، ص 10.

إلى الرواقيين الذين وضعوا نظرية شاملة لهذا العلم بتمييزهم بين الدال والمدلول و الشيء، ولم تستثني أبحاث أخرى التراث العربي، إذ لم يكن في منأى عن هذه الهالة، حين أولى المناطقة والأصوليون والبلاغيون والمفسرون...وغيرهم عناية بالأنساق الدالة تصنيفاً وكشفاً عن قوانينها وقوانين الفكر، وقد تجلت هذه الأفكار مع الفلاسفة الإسلاميين: الغزالي، وابن سينا، اللذان تناولا اللفظ والمعنى، اللفظ بوصفه رمزاً، والمعنى بوصفه مدلولاً، إضافة إلى مجهودات (ابن خلدون)[1]، و(الجاحظ) و(ابن جني)...إلى غير ذلك من الأسماء والأدلة.

بطبيعة الحال هذا وضع الكثير من الدراسات العربية، وهي في حالة متاخمة للمنهج السيميائي، إذ بقيت الآراء تترامى بين إثبات وجود مبررات له، وبين رفض ذلك، وذات الأمر كان مع باقي المناهج والقضايا النقدية الأخرى التي لها صلة بالغرب، وفي ظل ذاك التذبذب يتأرجح دوماً الرأي الفاصل بين تجاذبات كل منها يعلي من شأن مقصده، وإن كان أمر الدراسات العربية مفروغ منه، كونها لم تبن على استقلالية وعلى طريقة بيّنة الملامح لا سيما ما اتصل بالتسمية التي تعطي للأمور نصابها .

وإذا ما عدنا للحديث عن السيميولوجيا في سياقها الغربي، فقد عرفت هذه الأخيرة اتجاهات مختلفة، إذ تفرق الباحثون فيما بينهم، بالتالي منهم من ظل وفياً لطروحات الأولى ومنهم من حاد عنها واتخذ لنفسه منهاجاً مغايراً، بناء على أمور كثيرة، أما التوجهات التي عرفتها فنذكر لها:(سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة) [2].

من أقطاب السيميائية الغربية إضافة إلى رائديها نذكر: (رولان بارت R.Baethes) (1915-1980)، و(جوليا كريستيفا J.Kristeva) (1941-/)، و(ميشال ريفاتير M.Rifaterre)، و(إميل بنفنست E.Benveniste) (1902-1976)، و(أ.ج. غريماس A.J.Greimas) (1917-1992)، و(ك.ليفي شتراوس

[1]- بشير تاوريريت، مرجع سابق، ص 111.

[2]- للتوسع في هذا نحيل المتلقي إلى مرجعين تمثيلاً فقط لا حصراً:

- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: تر:حميد لحميداني، محمد العمري، عبد الرحمان طنكول، محمد الولي، مبارك حنون، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، (د،ت)، ص 15 وما بعدها، (وكتاب معرفة الآخر: ص 83، لمن أراد التوسع في جوانب الاتجاهات)

(C.L.Straauss)(1908-2009)، و(إمبرتو إيكو Umberto Eco)(1932-2016)،و(ت.تودوروف T.Todorov) (1939-2017)، و(رومان جاكبسون R.Jackobson) (1896-1982)، و.(جيرار جينيت G.Genette) (1930-2018)، و(ب. ريكور P.Riccoeur) (1913-2005)، و(فيليب هامون P.Hamoun) (1940- /)... إلخ.

ومن النقاد العرب فنمثل لها بـ: (سعيد بنكراد)، و(عبد الملك مرتاض)، و(مُحَمَّد السرغيني)، و(مُحَمَّد مفتاح)، و(رشيد بن مالك)، و(سيزا قاسم وحامد أبو زيد)، و(عبد الله الغذامي)، و(عبد الحميد بورايو)... إلخ .

– السيميولوجيا والمسرح:

إذا ما عدنا إلى التواشج الحاصل بين المسرح و السيميولوجيا، فالعلاقة بينهما لاشك فيها أنّها وطيدة، مادام كل طرف منهما يستهوي الآخر؛ فالمسرح دون أي جدال مجال إغراء بامتياز للسيميولوجيا وغيرها من المناهج النقدية، هذا التخصص المعرفي الذي يتراكب من جملة من الأمور...، سحره الخاص ناجم عن طبيعته المزدوجة (النصوص والعروض).

أما السيميولوجيا فهي الأخرى وبناء على ما تشتغل عليه تعتبر من أهم المناهج النقدية التي تحيط بالمسرح وكلما يتعلق به، فلأجل ذلك برزت السيميولوجيا المسرحية منهجاً متكاملاً لقراءة الخطاب المسرحي نصاً وعرضاً، وطرحت منظواً نقدياً ينظر لكل منهما على اعتبار أنهما لغة Langage، وعلى ذلك الأساس بحثت في المنظومات الدلالية التي تكّون هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى[1].

عايشت سيمياء المسرح العديد من المخاضات في تعاملها مع العلامة ذلك أن أمر النظر إليها والتعامل معها، وتبوبيها، أدر الكثير من المسائل، في البداية نشير إلى مسألة النص والعرض، وإلى ما قدمته حلقة براغ (Prague) ، حيث تم الاشتغال من قبلهم على النص والعرض والعلاقة التي تربطهما، الأمر الذي أسفر عن ظهور بعض الدراسات في هذا الشأن، كـ"جمالية الفن والدراما"

[1]– ينظر : ماري الياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، من ص 254 .

لـ(أوكتاف زيخ O. Zich)، و"التحليل البنيوي لظاهرة الممثل" لـ(موكاروفسكي J.Mukarovsky)، فقد حاول الأول التقليل من أهمية النص الدرامي، ومما أشار إليه أن كل ما يشتغل في السياق المسرحي وعلى الخشبة يتحول إلى علامة، في حين كان الثاني ميالاً أكثر إلى تصنيف مجموع العلامات الإيمائية وتوابعها في ميميائيات (شارلي شابلن Charlie Chaplin)، في ذات الصدد ركز (بوكاتيريف Peter Bogatyrve) بحثه على خصوصية العلامات في المسرح؛ حيث رصد بعض مميزاتها كالتحول والحركية، وهو الشيء الذي منح العرض المسرحي الغناء والثراء من الناحية السيميائية من وجهة نظره(*)، وضمن هذا المسار نشير أيضاً إلى مجهودات (موكاروفسكي Mukarovsky) الذي تأثر بنظرة (سوسير) للعلامة "دال ومدلول"، واستثمرها في المسرح، بالتالي نظر إلى عمل العرض المسرحي ككل، مثله في ذلك مثل الوحدة السيميائية، والتي يكون فيها الدال كشيء مادي ويكون المدلول في الموضوع الجمالي الكامن في الشعور الجماعي بالجمهور، ومنه كان نص العرض علامة كبرى، وكان معناه مبني على أساس وقعه ككل، كما أن للحضور في ذلك دوراً ريادياً في توليد معانيه، كذلك نذكر مجهودات كل من (رولان بارت) الذي ساهم في إرساء دعائم السيميائية المسرحية، هذا الأخير الذي لامست رؤيته تلك الرسائل البوليفونية التي يبثها الخطاب المسرحي للمتفرج، بعدما اعتبره آلة سيبرنطية، و(طاديور كاوزان T.Kowazan) الذي أثر عليه كتاب "قضايا السيميائيات" لـ(رولان بارت)، فقدم إسهامات في هذا المجال، والبداية كانت مع مقاله المعنون بـ:" العلامة في المسرح: مدخل إلى سيميائيات فنون الفرجة"، إذ قدم تصنيفاً للعلامات التي تشتغل في الفرجة [1].

إلى جانب هذا نشير إلى مقاله الآخر الموسوم بـ: "ثلاثة وعشرون قرناً أم اثنتان وعشرون سنة"، ففيه أعاد رسم تاريخ سيميائيات المسرح كرونولوجياً، وعبر مراحل، كما أنه حدد الأنساق العلاماتية في العرض المسرحي كالكلمات والصوت وتعابير الوجه والإيماءات وحركات الجسد والماكياج والملابس

(*): رغبة في التوضيح أكثر وكما ورد في كتاب كير إيلام الموسوم بـ: سيمياء المسرح والدراما، من ضمن ما جاءت به حلقة براغ (تسويم الموضوع، الدلالة بالتضمن، قابلية تحول العلامة، التصدير والتراتب الهرمي في العرض...) ينظر: كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1992 ص 11 وما بعدها.

[1]- محمد التهامي العماري: «سيميائيات المسرح نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستمولوجي»، مجلة عالم الفكر، المجلد 33، العدد 02، أكتوبر – ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، من ص 261 إلى غاية ص 263، ينظر أيضا: كير إيلام: مرجع سابق، ص 11وما بعدها.

والديكور والإضاءة والموسيقى... إلخ، وقام بتصنيف العلامات إلى مجموعات باستخدام التمييز بين العلامات السمعية والبصرية [1].

يحضر في هذا الإطار كذلك (كير إيلام K.Ilam) خاصة وأن مجهوداته من خلال منجزه " سيمياء المسرح والدراما "، لامست زوايا مهمة، تتصل بالنص وبالعرض وبالمتلقي؛ إذ تتبع العلامات المسرحية انطلاقاً من هذه الحدود، فمما هو منقول عنه، هو أنه عرض كذلك لقضية التواصل والتلقي في المسرح، فجهة المتلقي كانت أهم الجهات عنده خاصة وأنه من أكثر العناصر المتفاعلة مع هذا الخطاب، هذا الخطاب الذي يبنى أيضاً ومن وجهة نظره على رسائل متعددة، نتيجة لذلك اعتبره مرسلاً أيضاً، وهو التصور الذي خالفته فيه بعض الدراسات الأخرى[2] .

وقد أخذت العلامات المسرحية نصيبها أيضاً مع (مارتن إسلن M.Esslin)، ففي كتابه "مجال الدراما" قدم تصنيفات متعددة، منها ما اتصل بعلامات الدراما (الكلمات/النص)، ومنها ما اتصل بالعرض كالموسيقى والصوت، والممثل، ومنها ما اتصل بالجمهور... إلخ(*)، وعليه طُرحت العديد من التصورات، وضمن هذه الطروحات لا نقصي من محور هذه الالتفاتة كل من (آن أوبرسفيلد) التي طرحت في ظل هذا الزخم تصورات عن العلامة المسرحية، في سياق العلاقة بين النص والعرض والتي سردت فيها عديد المعطيات، وهنا رصدت طريقة اشتغال سيميولوجيا المسرح على الخطاب المسرحي مبينة علامات النص وعلامات العرض، معرجة في هذا على شؤون أخرى كالاتصال، والبنيات العاملية، والوحدات، والأنساق الدالة، والشخصية مع طرق تحليلها، والفضاء ..إلى غير ذلك من المسائل التي بيّنت من خلالها طرق تعالق السيميولوجيا مع المسرح والأمور التي يركز عليها [3].

---

[1]- عمر الرويضي: مرجع سابق، ص 68.

[2]- (م، ن)، ص 70، للتوسع ينظر أيضا: كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما (الكتاب في حد ذاته بتفاصيله).

(*): يرجى الرجوع هنا إلى كتابه، أي: مارتن إسلن: مجال الدراما "كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"، ترجمة سباعي السيد، تقديم أحمد سخسوخ، مراجعة نسيم مجلى، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، (د،ط)، (د، ت).

[3]- ينظر: Anne Ubersfled: lire le théâtre (Veuillez vous référer au liver)، و: عمر الرويضي: سيميائيات المسرح: ص 71 وما بعدها .

و(باتريس بافيس) الذي تناول بدوره الكثير من القضايا السيميائية، لاسيما ما اتصل بسيميولوجيا الاستقبال بل وبيّن فاعلية هذا المنهج على وجهي الخطاب المسرحي(*)، والأسماء في هذا السياق كثيرة ومجهوداتهم متعددة .

ومن النقاد العرب الذين اعتمدوا على هذا المنهج نذكر الناقد: (صلاح فضل)، و(عبد الملك مرتاض)، و(عبد الله الغذامي)، و(مُحَمَّد مفتاح) ...إلخ.

فإلى جانب المناهج النقدية العديدة المستخدمة في تحليل الخطابات كان المنهج السيميائي خياراً ومتكأً للكثير من الممارسات النقدية المسرحية، وهذا بفضل قدرته على كشف الدلالات وتأويلها وتركيزه على إنتاج المعنى، ولتعدد القراءات التي يتيحها.

من الأسماء المسرحية العربية التي انتهجت هذا المنهج في دراستها: (نهاد صليحة)، و(هاني أبو الحسن سلام)، و(منير الزامل)، و(أكرم وليم أرميا) ... إلخ .

– إجراءات وآليات المنهج السيميولوجي:

من الممارسات النقدية المسرحية المغاربية، التي قدمت مصنفات في مضمار المنهج السيميائي: الناقد (عز الدين بونيت)، و(رشيد بناني)، و(حسن المنيعي)، و(عز الدين جلاوجي)، و(مُحَمَّد مومن)، و(مُحَمَّد التهامي العماري)، و(حميد علاوي)، و(مُحَمَّد مسكين) ... .

للسيميولوجيا مجموعة من الطرائق نوجزها في المختصر الأتي[1]:

سلف وذكرنا أن السميولوجيا علم يهتم بالدوال اللغوية، وغير اللغوية (العلامة بنوعيها)، أي تدرس الإشارات، والرموز، والأيقونات .... ، وفي ذلك تستند إلى عملتي التفكيك والتركيب، على غرار التحليل البنيوي النصي المغلق، أي بالتركيز على شكل المضمون، وإقصاء المرجع الخارجي، وكذا السياقات الخارجية، التي تتداعى إلا من خلال التناص والتداخل النصي، ورصد عملية التفاعل بين

(*): يرجى الرجوع إلى مؤلفاته، وإلى كتاب عمر الرويضي: مرجع سابق (الجزء النظري الذي بسط فيه الحديث عن الأعلام الغربيين وتعالقهم والسيمياء) وإلى كتاب أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح (حوى تفصيل في هذا الصوب، والإشارة إلى هذا الكتاب لمن أراد التوسع والإطلاع فقط) وإلى: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، (الجزئية متعلقة بسيميولوجيا المسرح).

[1]– ينظر: جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية التطبيق، الوراق للنشر، عّمان، الأردن، ط01، 2011، من ص 50 إلى ص 52.

النصوص، والدوال ويتم ذلك عبر ثلاث مستويات: التحليل المحايث، والتحليل البنيوي، وتحليل الخطاب، وهي المستويات الثلاثة التي تيسر كثيراً عملية تحليل النصوص.

إذا ما جئنا للحديث عن التحليل السيميائي للخطاب المسرحي، فالتحليل السيميائي مقسم حسب طبيعة هذا الخطاب، وحسب توجه منتقي هذه المقاربة، فانطلاقاً من هويته النوعية، يُبنى التحليل على ركائز جد متنوعة، هذا الأخير الذي يعتمد على مناظير سيميائية مختلفة، ذلك لأن الإحاطة الكلية بكل ما جادت به الدراسات في السيميائية ليس بالأمر الهين خاصة بعدما شهدت تشعباً في طروحاتها، والأكثر من ذلك اختلافاً كبيراً في طريقة الممارسة والتطبيق، ومن بين السبل المنتهجة في التحليل السيميائي نذكر نظرية (ج.غريماس) و(جيرار جينيت) ، و(جوليا كريستيفا)، و(رولان بارت)، و(بول ريكور)، و(فيليب هامون) و(رومان جاكبسون)، و(ميشال ريفتير) و(تودوروف)، و(جورج مونان G.Mounin) (1910-1993)، و(ك.بريمون Cloude Bremond)(1929-2021)، و(إتيان سوريو Etienne Souriau) (1892-1979)، ووو ... وطروحاتهم، والقائمة تطول بسطاً وشرحاً، تضاف لهم المجهودات التي تم الإشارة إليها في موضع سبق هذا، أي (موكاروفسكي)، و(مارتن إسلن)، و(آن أوبرسفيلد)، و(باتريس بافي)، و(كير إيلام)... إلخ، ذلك لأن اقتناص العلامة سيميائياً استوجب تفريعات، ورؤى أخذت على عاتقها خصوصية هذا الفن .

والمسألة مع المسرح، انقسمت على النصوص والعروض، وعلى دراسة العلامة اللغوية وغير اللغوية، فهنا بالضرورة يقف المحلل السيميائي على كل ما يتضمنانه بطبيعة الحال بالارتكاز على مطارحات التحليل السيميائي، فمع النصوص الدرامية يتم التركيز على (الإرشادات المسرحية: اللغة، الحوار، والشخصيات والأحداث والزمان والمكان، ...)، فالمحلل هنا يركز على كل ما هو وارد، بالتالي يتعنّاه بالقراءة، وربما البداية باللغة وبتموضع الكتابة، وبتلك الفراغات والفجوات (الجانب الغرافيكي) خاصة وأن لهذا الأخير دلالات تأويلية جمة، كما يتم الاشتغال على الحواكونه حمّال مضامين، يفصح بدلالاته ومحمولاته عن معاني جمة، عادة ما يتم التستر عنها باستخدام مختلف الرموز والإشارات، أيضاً يتم تقصي مستوى الأحداث والشخصيات، وكذلك الزمان والمكان... فكل هذه الحيثيات لها دلالات سيميائية مختلفة حسب المقصد الذي وضعت له، وهنا لا يكتفي هذا المنهج بما تطرحه البنيات السطحية بل يعمل جاهداً للوصول إلى دلالاتها العميقة، وكم تزداد أهمية هذه المقاربة

عندما يكون النص صامتاً، فهنا تتكثف الدلالات أكثر، ومعها تزيد حدة المراوغة التي تلقي بالمحلل في ظلال من المعاني المحتملة، وللإشارة هناك من يعتبر النص رسالة للعرض، فيحلله على طريقة العرض، كون بعض النصوص الدرامية مكتوبة بطريقة العرض، وهناك من يستنطقه كمعطى مكتوب.

أما العروض المسرحية فبشكل لافت للنظر كان هذا المنهج أيضاً أكثر مقتنص لها، كون مكوناته تستدعي فعلياً أداة نقدية تفكك رسائله وشفراته فالممثل بتعابيره وبإيماءاته وحركاته وتجسيداته المختلفة الإشارية (الصوتية المرئية المسموعة، والصامتة)، والإضاءة التي عادة ما يشد إليها المتلقي في العرض الملموس أكثر مما يقرأ عنها خاصة وأنها تتلاعب بفكره، بين الفينة والأخرى مبرزة دلالة، وخافية لأخرى تجسيداً وقف أو إبرازاً لحدث أو تقديماً لشخصية، فتشكلاتها دوماً ما تخلق رغبة ملحة لاقتناص معانيها وتتبع إشاراتها، والأزياء التي لها علاقة جد وطيدة بالبيئة وبالممثل فمنها يمتاح المتلقي العديد من الدلالات التي تؤطر حيز ما يشاهده، والماكياج الذي يعطي موصوفات مختلفة تتلاحم عادة مع الممثلين فتكشف عما تغاضت عنه التعابير الجسدية وأنماط الألبسة، خاصة وأنه فسيفساء متعددة الأبعاد، والألوان التي تساهم في رسم ملامح اللوحة المسرحية المعروضة، ولا يخفى علينا أمر المعاني التي تحملها الألوان في أي عنصر اختيرت له، فلكل لون تداعياته الخاصة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية هذا الخطاب الذي يخاطب العقل والمشاعر في آن واحد، فأحياناً يكون خطاباً ذهنياً محملاً بكمٍ من الرموز – إذا ما مس الطابوهات كالسياسة–، كما يمكن أن يكون مخاطباً للوجدان إذا ما تم استخدام بعض الآلات الموسيقية كالناي، وفي العموم نلفي أنواعاً مختلفة لهذا التوظيف فعبر الاستحضارات الموسيقية والصوتية تتوزع الأمور بين ما هو حقيقي طبيعي وبين ما هو اصطناعي افتراضي، والإكسسوارات والأثاث وهو ما يتبع عادة الديكور، حيث تدخل في إطار السينوغرافيا، والسينوغرافيا ذلك التشكيل البصري الذي يترجم اختيارات صاحبه، فمنه تتحد جميع العناصر، كونها الحاضنة التي تومئ بكل التصورات، وبكل الحيثيات والمجريات (بالتوجه المتبع، بالقضية المعالجة، بالفضاء الذي تحركت فيه مجريات العرض المسرحي)، بالمختصر هي بؤرة العمل المسرحي التي من خلالها تحدد كل تفاصيله ...، إلى غير ذلك من الأمور التي تعتبر علامات، أيقونات، ورموز بصرية، لا توظف اعتباطاً بقدر ما ترتبط في فضاء العرض بمرامي دلالية قصدية، على هذا الأساس هي بحاجة دائمة إلى من يفتتها ويؤول مقاصدها، بعد هذا من الضروري الالتفات أيضا إلى قطب آخر مهم في المنظومة المسرحية، ألا وهو المتلقي/الجمهور كونه عنصر جد فعال لا

يمكن تجاوزه وتجاوز الفضاء التأويلي الذي يتيحه، وكم وقفنا على النماذج التي تولي أهمية لهذا العنصر، خاصة القراءات النقدية المسرحية الصحفية [*].

2-2-2- المنهج السيميائي في نماذج نقدية مسرحية مغاربية:

- **" غواية المعنى في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمُحَّد بن قطاف" مقال للناقد المسرحي الجزائري (حميد علاوي):**
- **"عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد" مقال للناقدة المسرحية التونسية (مفيدة خليل):**
- **" شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي" بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها للناقد المسرحي المغربي (مُحَّد العماري):**

2-2-3- قراءة في مقال "غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمُحَّد بن قطاف" للناقد المسرحي الجزائري (حميد علاوي):

وقع اختيارنا في المقاربة السيميائية على مقال الناقد الجزائري (حميد علاوي) تمثيلاً للنقد المسرحي الجزائري بعدما وجدنا الكثير من الأبحاث والمصنفات انتهكت دراسة وبحثاً، وقد اتخذ الناقد من المنهج السيميائي مطية له لاستكناه "**مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع**"، هذا النص القصصي الذي جاد به الكاتب والروائي (الطاهر وطار)، واشتغل عليه(مُحَّد بن قطاف) في إطار مسرحة الرواية .

أما ما تعلق بالفلك النقدي، فالناقد على خطى الكثير ممن سبقوه أو عاصروه من الدارسين انتقى مطارحات المنهج السيميائي لما فيه من ميزات وخصائص فارقة، بطبيعة الحال هذه الخصائص التي توائم كثيراً الخطاب المسرحي قبل أن تفرض هي نفسها عليه وغيرها من الأدوات النقدية التي تنتمي إلى مناهج أخرى، انطلاقاً مما يقوم به الكثير من النقاد والباحثين الذين لا يراعون خصوصية

[*]: يرجى الرجوع هنا إلى كتاب سبق ذكره ضمن المراجع المعتمدة، ألا وهو كتاب عمر الرويضي: سيميائيات المسرح (الجزء النظري ص 75 وما بعدها)، ومع ذلك نشير إلى أن هذه المحطات قد صيغت بأسلوبنا الخاص، هذا الأخير الذي ضم استنتاجاتنا الخاصة المختلفة صوب هذه الحيثيات .

تلك الخطابات فيخضعونها لقراءات نقدية قد لا تتناسب معها ما يؤدي إلى لي أعناقها وتقويلها ما لم تقله.

فلتلاؤم المنهج والدراسة يقر الناقد بقوله: « فنص "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يفرض نفسه لأنه يستحضر أسماء كبيرة بدءاً بالراحل الطاهر وطار في نصه السردي القصصي إلى بن قطاف في النص المسرحي الدرامي وتتساوق أمامنا العديد من الصور والمشاهد التي يعالجها النص المسرحي المقتبس في نسق من العلامات المتنوعة، والمتبادلة الوظائف والدلالات، مما يجعل المقاربة السيميائية l'approche sé-miotique مقاربة مثلى لقراءة هذا النص وتحليله»[1].

والتأكيد ذاته نلفيه في موضع تلاه، ما جعلنا نتيقن أن المدخل السيميائي شكل له أداة إغراء حتى يلج النصوص والعروض المسرحية، خاصة وأنها تحفل بمجموعة من العلامات المتنوعة، وهي الكثافة التي أكدها الناقد وأشار إليها عند نقاد ودارسين آخرين كـ(رولان بارت)، و(موكاروفسكي) و(فالتروسكي) ... وغيرهم ممن أدركوا أهميتها في إنتاج المداليل، أما ما تعلق بالعناصر التي اشتغل عليها فنجملها فيما يلي:

- توطئة منهجية: العلامية والمسرح.
- عودة الشهداء والمفارقة المسرحية.
- سيميائية العنوان .
- الشخصية: العلامة المتصدرة في المسرح.
- دلالة الأسماء.

فانطلاقاً من الخطوط العريضة التي انتهجها الناقد يتضح أنه اعتمد على التحليل السيميائي في التبويب، ولا ريب في ذلك أن المتن تابع له نظراً لضرورة التساوق، بل إن هذا التمثل تبدى أيضاً في المصطلحات التي استند إليها، كالمفارقة المسرحية، هذا المصطلح الذي عرض له الناقد وهو مستوحى من طروحات مسرحية متنوعة؛ تعود بنا إلى ما طرحته (آن أوبرسفيلد) التي اعتبرت المسرح فن المفارقة ذاتها، كما ترجعنا كذلك إلى أحد أبرز الأعلام الغربيين، وهو (باتريس بافي)، ولو عدنا إلى تناولات

[1]- حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمحمد بن قطاف، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، صص ، 159، 160.

عربية مسرحية كثيرة لوجدنا تمثلاً كبيراً من قبل النقاد والدارسين لفكرة اعتبار المسرح فن المفارقة مساوقة لما طرحته (آن أوبرسفيلد).

والمفارقة التي أثارت الناقد وبُنيت عليها المواقف المسرحية، كانت في سحر التركيب الذي يحيل إلى العودة من العالم الآخر.

بالنسبة للعنوان وسيميائيته نلاحظ أن الناقد استثمر معطيات (جيرار جينات) الذي أولى عناية بالعتبات النصية، وبالنص الموازي (العنوان)، يقول الناقد:« العنوان مدخل جيد لقراءة النص وعتبة موجهة لفهمه وتلقيه كما يلعب الدور نفسه بالنسبة للعرض المسرحي بل عليه أن يكون أكثر إثارة واستقطاباً وجذباً للجمهور...»[1].

وبهذا فالعنوان علامة أو نص مصغر يحمل العديد من المعاني وتفجيرها موكل لبعض المناهج، كالسيميولوجيا، ففي هذا السياق يركز هذا المنهج على فك شفراته، وتوضيح مستغلقاته، وعلى تأويل ما خفي منه، فالمسكوت عنه والموحى به أو الملمح به، هي كلها أمور لا يؤتى بها اعتباطاً من قبل المبدعين، بل وراءها الكم المعتبر من الدلالات والمعاني.

ويبدو أن استفادة الناقد من مقولات (جيرار جينيت) تموضعت في ما تلا ذلك، إذ عد كل ما كتب عن النص الوطاري المتناص pratexte مع القصة، ومع النص المسرحي المقتبس عنها، وهو ما يؤدي – حسبه- الوظيفة المنوطة بالمناص بفرعيه:

- النص المحيط peritexte.
- النص المرفق أو النص الفوقي Hepertexte.

وتواصل مد ذلك في تحديده لوظائف العنوان؛ لذا وقف عند وظيفتين:

- الإيحائية Fonction Connotative
- والوظيفة الإغرائية Fonction Séductive.

وإن كان العنوان عند (جيرار جنيت) يقوم على وظيفة أخرى هي الوظيفة التعينية، إلا أن الناقد اعتبر وجودها جميعاً وفي استحضار واحد غير ضروري، لاسيما وأن حضورهاً معاً متباين في العنونة .

[1]- حميد علاوي: مرجع سابق، ص 163.

بالنسبة للشخصية فقد طفحت تحديداتها بالتمظهرات السيميائية، فالممثل عند الناقد هو علامة متصدرة في المسرح، علامة بصرية تعكس العديد من الدلالات الإيحائية والضمنية، الصريحة أو الحقيقية، وهذا يرجعنا إلى (مارتن إسلن) الذي تناول الممثل وبسط فيه الوصف والدراسة كعلامة مهمة ضمن مكونات العرض المسرحي يقول متحدثاً عن مكانة وأهمية الممثل هو« العلامة الأيقونية الأولى »[1]، وإلى (فالتروسكي)الذي عده أيضاً «الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات»[2]، ولم يخطئ في هذا كونه ركن أساسي ضمن المنظومة المسرحية- و هل يستقيم عرض دون ممثل-.

حاول الناقد أيضاً في الكثير من المحطات التي أتيحت له أن يركز على إعطاء صفات للشخصيات المسرحية، ولا يفوتنا هنا أن أمر تتبع الصفات هو نقطة مهمة في تحديدها ودراستها طبعاً من الناحية السيميائية، وقد قام بذلك مع شخصية (العابد)، التي اعتبرها علامة ملفوظية أو لغوية، وبعده إياه كعلامة نسترجع تحديدات (فرديناند دي سوسير) (العلامة اللفظية) وأيضاً تحديدات (ش.س. بيرس) للعلامة، والذي اعتبر كل ما حوله علامة، وذات الحال بالنسبة لـ(فالتروسكي) الذي أكد بأن «كل ما يكون في المسرح يكون علامة »[3] .

طالعنا الناقد كذلك في تحليله لهذا العنصر بذكر اصطلاح له ما يكافؤه من آليات ألا وهي التيمة، حيث يقول: «...هذه التيمة (زعزعة الاستقرار موجودة في قصة الطاهر وطار) لكن الاختلاف عند بن قطاف أو في النص المسرحي، هو إضافة تيمة الزيارة التي بنى عليها المفارقة »[4]، وإن كانت التيمة تخص مقاربة بعينها (الموضوعاتية)، إلا أن لها تواجد أيضاً في بعض المناهج والتوجهات النقدية الأخرى كالسيميائيات؛ ففي إطارها نستحضر مجهودات (غريماس) حين بانت تباشير الأدوار التيماتيكية مع المكون الخطابي، وكذلك مجهودات (كورتيس Courtés)، حينما نادى بالتصويري والتيمي، والحديث السابق كان عن (العابد) الشيخ الكبير الذي ألقى خبر عودة الشهداء .

[1]- مارتن اسلن:مجال الدراما، تر:سباعي السيد، تق:أحمد سخسوخ، مرا: نسيم مجلي، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 77.
[2]- كير إيلام: مرجع سابق، صص 16، 17.
[3]- (م، ن)، ص 15.
[4]- حميد علاوي: مرجع سابق، ص 169.

ولأهمية الصفات التي تتحلى بها الشخصيات راح الناقد يتحرى مواصفاتها، ومعالمها، وقد اعتبر بعضاً منها شخصيات غير واضحة المعالم، ومن ثم عدها علامات غير قابلة للتحول، ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أهم الإجراءات المتبعة في التحليل السيميائي، وهي تقصي:

- ملفوظات الحالة .
- وملفوظات التحول .

في إطار العلاقة بين الذات والموضوع، وفي هذا الشأن يتكون النص السردي حسب (غريماس) «من سلسلة من الحالات التي تصور وضع الشخصية، أو ما تمتلكه، والتحولات التي تتجلى من خلال الفعل الذي تأتيه أو تقع عليها» [1].

انتقل الناقد كذلك وفي العنصر الموالي إلى دلالة الأسماء، بما أنها ومن المنطلق السيميائي علامة، فهي كدال يقابله بالضرورة مدلول، وقد أشار إلى ذلك الكثير من أقطاب النظرية السردية، أما في العنصر الأخير والموسوم بـ" الأيقونة ووظيفتها في النص المسرحي" فمرة أخرى نراه يرجع إلى أفكار (بيرس)، والعلامة الأيقونية، وهو عنصر ألفيناه أيضا مع (مارتن إسلن) (M.Esslin) في كتابه "مجال الدراما"، وقد تناوله أيضاً بعض من السيميوطيقيين المعاصرين، وعليه كان المسرح من وجهة نظر الناقد المجال الخصب للتجسيد الأيقوني المبني على علاقات التشابه حسب (بيرس)، بل إن التشابه في المسرح عنده يصل إلى أعلى مراتب التماثل أو التطابق الأيقوني يقول: « فالبرنوس الأبيض اللامع البياض يمكن أن يظهر بنفس المواصفات على خشبة المسرح ...»[2] وهي طروحات ترجعنا إلى تفريعات العلامة البيرسية .

إن المتأمل لما قدمه الناقد (حميد علاوي) يجد بأنه قدم قراءة سيميائية للنص المختار " **غواية المعنى في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع"**، فحتى يصل إلى مبتغاه جمع في طرحه هذا بين أفكار وتصورات ومقولات سيميائية مختلفة تقاسمها كل من (سوسير) و(بيرس)، و(جيرار جينيت) و(ت.تودوروف) و(غريماس)، و(كورتيس) ... إلخ، وهي أهم المناهل السيميائية التي يتبعها الباحثون في أبحاثهم المختلفة.

[1]- ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، إش: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر/ دار الفارابي/ مؤسسة الانتشار العربي/ دار تالة/ دار العين، دار الملتقى، تونس/ لبنان/الجزائر/مصر/المغرب، ط01، 2010، ص421.

[2]- حميد علاوي: مرجع سابق، ص 176.

2-2-4- قراءة في مقال "عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد" للناقدة المسرحية التونسية (مفيدة خليل):

انتقت الناقدة (مفيدة خليل) في قراءتها هذه إحدى مسرحيات المخرج (أحمد زليط) والمسماة بـ: " ترفاس "، وفي محاولة منها لفك شفراتها واسكناه دلالتها كانت منطلقاتها مركزة على زاوية العرض وما يطرحه فعل المشاهدة، وهي مسرحية كما تصرح الناقدة مستقاة من أعمال الكاتب (إبراهيم الكوني)، وبالنسبة للآليات الإجرائية المعتمدة من قبلها فالواضح أنها جنحت للمنحى السيميائي فمنه انحازت لتأويل معطيات العرض.

من ضمن ما استوقف الناقدة؛ العنوان هذه العتبة المهمة التي لا يمكن تجاوزها تقريباً في أي دراسة. وبالنظر إلى صورته في مرآة خطابها النقدي نجد بأنها راحت تتقصى دلالاته، عبر محيطه ومحيط البلدان العربية، تناولاً يقتصر على إشارات عامة دون التغلغل فيه، أو قراءته قراءة عميقة وفق معطيات كثيرة سنها كوكبة من الدارسين الذين عرضوا له بالتحليل وأفردوا له مصنفات، إذ نلفيها تقول :«"والترفاس" هو من الفطريات ويختلف اسمه في البلدان العربية فهو الكمأ أو الفقع (في الجزيرة العربية) أو نبات الرعد أو بنت الرعد أو العبلاج (في السودان) والترفاس (في ليبيا وتونس والجزائر والمغرب هو اسم لعائلة من الفطريات تسمى الترفزية وهو فطر بري موسمي ينمو في الصحراء بعد سقوط الأمطار بعمق من 5 إلى 15 سنتيمتر تحت الأرض ويستخدم كطعام ... »[1]، ومع هذا اختارت أن تبث بعضاً من دلالاته بين الفينة والأخرى في مفاصل تحليلها.

ومادامت الوجهة نحو العرض ومطارحاته، فما يكون منا إلا إبراز تلك العناصر، التي كانت أعمدة التحليل، والبداية مع:

- **الشخصيات**: تتبعت الناقدة إطارها ومميزاتها بعدما حصرتها في الشخصيات الإنسية، والحيوانية، والنباتية « في اختلاف الشخصيات تأكيد على اختلاف الأحداث واختلاف تفاصيل الحكاية، فالعالم واحد هو الصحراء ولكن ما غصت قليلاً في تفاصيلها ستكتشف اختلافاً شاسعاً في

[1]- مفيدة خليل: «عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 296 ، ديسمبر 2018، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ص59.

مكوناتها كذلك مسرحية ترفاس لحافظ زليط »[1]، ولم يقتصر التناول على هذا التقسيم فقط، فقد رصدت عمل الممثلين وتمايل أجسادهم وما تعكسه أداءاتهم من إيحاءات، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بأنساق التعبير الجسدي، وبشيء من الخصوصية كانت شخصية (العرافة)، و(الشيخ) أكثر ما أولته الناقدة عناية إذ حفتا بطائفة من الأبعاد لاسيما الرمزية منها من قبل المخرج، وبطائفة من المعاني من قبل الناقدة.

ولم يكن الأداء بغائب أيضاً عن هذه القراءة فقد تناولت الناقدة الرقص ودلالاته والإشارات والحركات والإيماءات «...ترقص "الترفاسة" أجساد الممثلين تتمايل وكأنها تعكس لحظات تشقق الأرض ليولد الكنز ويبعث الحياة، النبتة ابنة الأرض والسماء تقاوم لتزهر وما حركات الجسد المتمايلة والمضطربة إلا عنوان لثورة أبدية تسكن عشاق الصحراء والمتمسكين بها رغم جفافها، فالأهالي لا يفقدون الأمل أبداً ويصرون على انتظار ذلك اليوم الذي ستعود فيه الصحراء خضراء تكسوها الغابات... »[2]، وهي إسقاطات حاولت الناقدة من خلالها تأويل تلك الشفرات المنبعثة من لغة الجسد، كونها لغة تفوق لغة اللفظ المنطوق دلالة وبلاغة.

- **الإضاءة:** كانت هي الأخرى بوتقة تشع بالكثير من الدلالات، فهي عند الناقدة وتبعاً للدراسات التي اعتمدتها؛ من التوظيفات المهمة التي تحمل كماً من المفاهيم والمدركات، والأمثلة التحليلية كثيرة نسوق منها:« ضوء خافت يقسم الركح جزأين وكأنه إشارة إلى اختلاف عالمي الحكاية»[3]، وأيضاً :« في المشهد الثاني للمسرحية يتقابل الشيخ الحكيم مع العرافة الزنجية، لقاء يعكس التنافر بينهما عبر الضوء الذي يكشف كامل تفاصيل الشيخ بينما نصف العرافة مظلم، لقاء يرمز إلى الصراع الأزلي بين الحكمة والشعوذة، الصراع الأبدي بين العلم والتنجيم ...»[4]، ومع باقي التحليل أعطت دلالات تأويلية كثيرة لعنصر الإضاءة، خاصة أنه كان لها أداة لكتابة قصة العشق الصحراوي للماء.

[1]- مفيدة خليل: «عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد»، ص 57.
[2]- (م، ن)، ص 58.
[3]- (م، ن)، ص 57.
[4]- (م، ن)، صص 57، 58.

– ما ارتبط **بالملابس:** فمن من المعلوم أنها عنصر من العناصر الضرورية في بناء العروض، فهي توظف لتمرير العديد من الخطابات والرسائل لذا أخذت حيزاً معتبراً من تحليل الناقدة، وبناء على ذلك تقصت تلك الخطابات في الشخصيات وأعطت لها ما يناسبها من معاني « عرافة زنجية قسم لباسها إلى جزأين العلوي هو اللباس الإفريقي بألوانه الصحراوية، تحديداً البني والأصفر والسفلي الحولي الصحراوي التونسي، على رأسها وضعت عمامة مصنوعة من ريش الطاووس للدلالة على الكبرياء والعظمة فهي في عالمها سيدة المكان، حول العين وشم بالأحرف الأمازيغية وأخرى رموز افريقية شخصية يرمز معا زليط إلى انفتاحه على الصحراء الكبرى...»[1]، والمقتبسات كثيرة في هذا الصدد.

– **الأصوات:** تبدت أكثر في تلك النداءات والولولات التي أشارت إليها الناقدة، وقد توزعت أيضاً على موجدات أخرى كالماء، وصوت الرعد ... « تتواصل الرمزية في مسرحية " ترفاس" فالنداء الملح في طلب الماء يرمز إلى الصحراء العطشى الماء فـ" الحمادة قد جفت وتطلب الماء " هي عطشى إلى الحب أيضاً فالصحراء هجرها أبنائها وتركها رعاتها ونزلوا إلى المدينة، الصحراء هجرتها حيواناتها هرباً من بنادق الصيد، الصحراء هجرها نباتها أيضاً الذي يولد من رحمها ولانعدام البشر يموت من جديد، فنداء الماء في العمل هو نداء للحياة ...»[2]، وقد ساهمت هذه الأخيرة في تشكيل محتوى الرسالة المسرحية وتقلدت دوراً وظائفياً .

– وبالنسبة **للماكياج** فهو كما تقول الناقدة قد شغل جزءاً من الحكاية كيف لا وهو من تقلد مجموعة من الوظائف «أما المرأة الثانية فقسم وجهها بالمكياج نصفين، نصف إنسي رسم حوله "العروق" عروق الصحراء في رمزية إلى الانتماء والتمسك بالصحراء، والنصف الثاني رسم بالألوان والريش للإحالة إلى طائر "النعوشة" (...)، وبالمكياج قدم مُحَمَّد التومي تفاصيل الحكاية بالرسومات

[1]– مفيدة خليل: «عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد»، ص 57.

(*): حوى هذا المقتبس أخطاء قمنا بتصحيحها .

[2]– (م، ن)، ص 58.

على وجوه الممثلين مع الإكسسوارات لأن فن المسرح يوجه مباشرة إلى العين ومنه إلى إحساس المتفرج وعقله »[1].

وقد امتد أمر التوقف على أسراره عبر مفاصل القراءة، وما ارتبط **بالألوان** فالناقدة لم تبرح هذا العنصر قط فمع باقي العناصر الأخرى كانت تلّمح بدلالات الألوان وما ترمز إليه، ومن جملة الألوان التي تناولتها الأصفر والبني، والأحمر، والأخضر « فالبني لون الرمال والأصفر لون الشمس وانعكاس أشعتها على الرمال والأسود أثناء المشاهدة هو الفاصل بين الليل والنهار، أما الأحمر فلون الدماء التي تشربها الرمال بعد كل عملية اصطياد لحيوان الوّدن، الأحمر عنوان لدم الولادة أيضاً، (...) والأخضر عنوان للربيع ولأوراق نبتة "الترفاس" وزهور الأمل الساكن في الإنسان الصحراوي دوماً »[2].

بالتالي فقد كانت كل تلك الألوان رسائل مراوغة تومئ بمعاني ومدلولات، الهدف منها إكمال تقاسيم ومعالم الرسالة المراد إيصالها إلى المتلقي « مادامت الرسالة المسرحية توظف علامات تنتمي لشفرات كثيرة ومتباينة، تشتغل بشكل آني ومتزامن، فإنها غالباً ما تقبل قراءات متعددة وتحتمل معاني مختلفة، فالعلامة في المسرح تشكل ملتقى للعديد من الشفرات، إذ يمكن الحديث بصددها عن جناس سيميائي (تباين المدلول واتحاد الدال) فلباس الممثل – على سبيل المثال – يمكن أن يدخل في مجموعات دلالية متباينة، وتكون له في كل منها دلالة خاصة، فقد يكون عصراً بصرياً في لوحة ركحية، وعنصراً في نسق اللباس، بحيث يحيل على انتماء الشخصية الطبقي وسنها وذوقها...ويكون أيضاً عنصراً في نسق الألوان، فيوحي بفكرة أو شعور أو مبدأ »[3]، وعلى هذا الأساس كانت الناقدة تراود مختلف محمولات الخطاب المسرحي حتى تطرح تصورها التأويلي، وحتى تمنح لها أكبر قدر ممكن من المعاني، وبالوجه الذي يتلاءم مع السياق العام لهذا العمل المسرحي.

يضاف إلى تلك المنطلقات أن الناقدة كثيراً ما كانت تشير إلى الترابط الذي جمع بين النص المسرحي وعمل الكاتب (إبراهيم الكوني) ، بل إنها أسقطته على أعمال أخرى تقول:« ...مدينة كتلك التي بنتها تانس" نقمة لدم أخيها "أطلنطس" الذي قتلته الصحراء عطشاً "تانس" التي جلبت

[1]– مفيدة خليل: «عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية «ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد»، ص 60.

[2]– (م، ن)، ص 59.

[3]– مُحَّد التهامي العماري: «سيميائيات المسرح، نشأتها وموضوعها ووضعها الابستيمولوجي»، صص 289، 290.

المنجمين والعرافين ثم حفرت في الصحراء حتى تدفقت المياه عبر الصحراء تكتسح السهو الجرداء وتعمر الرمال القاحلة وتنقذ البيداء الأبدية، فتكونت الأنهار وبدت السهول المكسوة بالخضرة مثل بسط من السجاد العجمي " كما جاء في رواية البئر" هذه الخضرة والشوق إلى الماء هو من مميزات مدينة " الواو" الخضراء الحية التي يبحث عنها حافظ زليط بلعبة الضوء والسينوغرافيا »[1].

وهي إستدعاءات وتشاركات وتقاطعات جعلتنا نبوئها مقام التناص، ولم يستقر الأمر عند هذا الحد فقط، إذ أعطت الناقدة دلالات رمزية متنوعة للصحراء، التي جعلتها في أحد معانيها دلالة على المرأة وكذلك الأم.

ومما سبق وبالإجمال قدمت الناقدة تحليلاً نزع كثيراً إلى معطيات التأويل السيميائي، مع ذلك ألفينا في هذه القراءة الكثير من الخلط بين هذه العناصر إذ لم تفرد لكل عنصر وقفة بارزة، بل مزجت بين تلك العناصر؛ ففي كثير من الأحيان تحدثت عن عنصر ثم وجدناها ومع عنصر آخر ترجع وتتحدث عن أمور أخرى ترتبط بالعنصر السابق، رغم أنها تتخذله عنواناً مستقلاً، ومرد ذلك وحسب تقديرنا إلى كونها قراءة صحفية، يعني أن صاحبة المقال غير ضليعة بالمنهج رغم أن القراءة نشرت في منبر أكاديمي (مجلة)، وبتتبعنا لمسار الناقدة وجدنا لها كم معتبراً من القراءات النقدية المسرحية الصحفية التونسية ... بل ركاماً، وما استبان لنا من أمر هذا المقال أنه كتب نتيجة الخبرة الطويلة والاطلاع والاحتكاك بالقراءات النقدية الممنهجة، وفي الحقيقة عامل الخبرة له أوفر الفضل في ذلك، ومع هذا انتخبنا هذا الأنموذج حتى نلامس سائر أنواع النقد المسرحي، التي ارتضيناها طريقاً لدراستنا.

[1]– مفيدة خليل: «عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية « ترفاس» الصحراء ولادة أمل متجدد»، ص60.

2-2-5- قراءة في بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، موسوم بـ:"شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي" للناقد المسرحي المغربي (مُحَمَّد العماري):

مما لا شك فيه أن وتيرة ومسار النقد المسرحي المغربي قد تغيرت كثيراً بعدما ردح مدة من الزمن يتعاطى مختلف المناهج النقدية، ولو عدنا أدراجنا إلى بدايات تفاعلاته معها وألقينا نظرة على مساره اليوم لا أدركنا حجم ذاك البون، حتى إننا ودون أي مبالغة أو إسراف مبتذل نجد أنفسنا ولكأننا أمام خطابين لا خطاب واحد، وحكمنا هنا لا يسري على كافة المساهمات النقدية، وهو وإن لم يشملها جميعاً .. فالأكيد أنه يلامس طائفة كبيرة منها، ونخص بالذكر تلك الإساهمات التي عقدت العزم على الاجتهادوتغيير وجهتها دوماً نحو الأفضل.

وبالنسبة للاختلاف الواقع بين وجهي الخطاب النقدي المسرحي المغربي، فالأمر لا يخفى على البيان اليوم، فبين الأمس واليوم هناك فرق شاسع يعكسه تنوع زوايا الاشتغال، وتلك الإنتقاءات، والنضج الفكري، والاستيعاب الشامل لمختلف الرؤى والتصورات والطروحات النقدية، يعكسه أيضاً تغير كبير في أدوات الممارسة والقراءة ... وهكذا كان حال تعامل النقاد المغاربة ضمن بوتقة المسرح مع المنهج السيميائي، فالمطلع على مختلف الإسهامات النقدية لاسيما الأخيرة منها يقف على أمور عديدة أولها نسبة التراكم وثانيها درجة الوعي ومقدار الرصانة من مختلف التحاليل والدراسات .

لأجل هذا ونوازع أخرى ارتضينا العودة إلى الوراء قليلاً واختيار نموذج نقدي مسرحي مغربي اتخذ من المقاربة السيميائية شرعة له ومنهاجاً، تحذونا في ذلك رغبة كبيرة لعقد مقارنة، الغرض منها عكس صورة مجرياته النقدية آنذاك، بعدما وقفنا على نماذج عديدة ومتعددة معاصرة غيّرت من أثوابها واستثمرت معطيات سيميائية كثيرة.

فيا ترى ما هي المداخل السيميائية التي ارتضاها الناقد (مُحَمَّد العماري) في عمله النقدي ؟ وعلى ماذا ركز ؟

بداية تبرز معالم السيميائية في هذا الجهد النقدي الذي قدمه الناقد (مُحَمَّد العماري) بصيغة واضحة وجلية مع مصطلح "دراسة سيميولوجية" الذي أفصح عنه العنوان مبرزاً وجهته نحو المسرح

المغربي حيث بدد الاحتمالات المتوقعة، وعن تبني هذا المساق يقدم الناقد وصفاً لأهدافه ولمراميه ولمساره ولمنهجه « ... هذا تعميم البحث أما عن منهجه فقد حرصنا على الالتزام بالمنهج السيميولوجي سواء في دراستنا لجانب السرد (المنهج السيميائي) كما صاغه (...)، أو دراستنا لجانب التمسرح (دراسة أنساق العلامات التي تشتغل في العرض الذي اشتغلنا عليه)، إن اعتماد المنهج السيميولوجي في دراسة الظاهرة المسرحية من شأنه أن يساعد على تجاوز الاعتقاد السابق بأن العرض المسرحي يشكل وحدة سحرية لا تقبل التقسيم وأنه جوهر لا يمنح نفسه للتحليل، كما من شأنه أن يوضح لنا التفاعلات التي تطرأ بين الأنساق العلامية أثناء العرض، والتي تسفر بمساهمة النشاط التأويلي للمتفرج بالطبع عن دلالة العمل المسرح النهائية، بل إن تطبيق هذا المنهج من شأنه أن يعمق مقاربات أخرى تتخذ المسرح موضوعاً لها مثل وصف الإخراج، استيتيقى الأشكال المسرحية ...»[1].

وتأثر الناقد وبالأحرى اعتماده على المنحى سيميائي كان أحد أهم مآربه في دراساته، فقد استعان به في أبحاثه الأخرى كتابة وترجمة كمقالاته المعنونة بـ: " الوظيفة السيميائية للممثل في العرض المسرحي من الجسد المحاكي إلى الجسد العارف"، و" الحس السيميائي في لا وعي الطليعة المسرحية الغربية" و "سيميائيات المسرح : نشأتها وموضوعها ووضعها الابستيمولوجي" وكتابه الموسوم بـ: "حقول سيميائية"، ومؤخراً مقاله الذي وسم بـ:" من اللسانيات البنيوية إلى سيميائيات المسرح: إسهام حلقة براغ "، وهنا بدا واضحاً منزعه وانحيازه للمنهج السيميائي، وهذا بحكم ما تتيحه مفاهيمه وإجراءاته وتصوراته للناقد .

وحتى تتواءم الرغبة ومجرى الاختيار النقدي قُسم البحث بما يتماشى والمتطلبات السيميائية إلى:

– (مدخل: الشعرية مقاربة للمفهوم، الشعرية الكلاسيكية " شعرية أرسطو نموذجاً "، الشعرية الحديثة، المسرح بين أدبية النص وجمالية العرض، الوضع المزدوج للفن المسرحي، المسرح بين النص الدرامي والعرض، طبيعة العلامة في المسرح، وهي كلها محطات مسرحية نظرية مهمة تحيط بصلب الموضوع).

[1]– مُحَّد العماري: شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي، صص 05، 06.

– (الباب الأول: شعرية النص الدرامي السردية، مدخل، البناء السردي في المسرح من المخيال التوزيعي إلى التحليل الاستبدالي، التحليل السياقي للمحكي، تحليل حسب وظائف (بروب)، البحث عن منطق للمحكي (ك.بريمون)، من التحليل السياقي إلى التحليل الاستبدالي للمحكي، مستويات التحليل في نظرية (كريماس): المستوى السطحي، المكون السردي؛ الانجاز، الأهلية، الجزاء، التحفيز، من التنظيم السردي إلى التنظيم الخطابي، الصور والتشكيلات الخطابية، الدور التيمي، العامل والممثل، الشخصية والعامل والممثل، البنية العميقة... تحليل البناء السردي في مسرحية " قاضي الفئران " ... البناء السردي العام في المسرحية ... إلى غير ذلك).

– (الباب الثاني: شعرية العرض المسرحي"التمسرح"، الإطار النظري للتمسرح وما يطرحه، تحديد الأنساق العلامية التي يشتغل التمسرح من خلالها، الممثل والشخصية، الأنساق السمعية والبصرية المرتبطة بالممثل، "الكلام والنبر" و" الإيماء وحركة الممثل، حركة الوجه، الماكياج، القناع، الحلاقة، اللباس، الفضاء في العرض المسرحي: علامات الفضاء، الأنساق البصرية المرتبطة بالفضاء، أبعاد الفضاء الركحي وشكله، أداة المسرحية، الإنارة، الأنساق السمعية المرتبطة بالفضاء، تحليل مستوى التمسرح في عرض مسرحية "النمرود في هوليود"،... مسألة التقطيع، مستوى التمسرح في عرض "النمرود في هوليود"...)، مع ملحق للتلقي المسرحي.

بالتالي من جميع هذه المفاصل نقول إن الحرص النقدي هنا كان موجهاً إلى تأسيس أرضية، الانتباه إلى جل مؤشراتها يوحي بأن جميع أطرها مستقاة من التحليل السيميائي وما دعا إليه أعلامه، فقد تبدت طروحات (غريماس) ونظام البنيتين، والشخصية، والعوامل ... بشكل واضح تراءى السير على هدى هذا التحليل، وعبر مباحث كثيرة، أيضاً تجلى طرح (بريمون Brimon) و(فلاديمير بروب V.Propp)، كما تجلت الأنساق العلاماتية ودلالاتها وتأويلاتها، وتجلى التمسرح، ومع التمسرح ومع عناصر أخرى ازداد هذا المنحى النقدي وضوحاً أكثر، ونعني بذلك ورود أفكار (آن أوبرسفيلد) في العلامة المسرحية، والنفي، والإيهام (هي وبريخت)، وفي الشخصية المسرحية سيميائياً، وفي تلك الإرسالية، وفي المسرح والتواصل (هنا نشير أيضا إلى (رومان جاكبسونR.Jackobson) وفي التلقي وفي دور الجمهور وفي الحديث عن الإخراج.

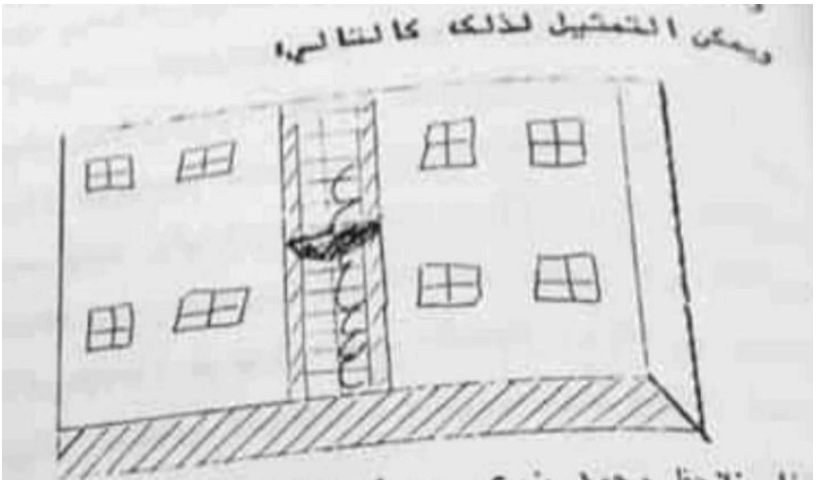
كذلك طفحت أفكار (كوفزان) (الأنساق العلامية) و(سوسير) و(بيرس) هذا الأخير الذي تجلى في مواضع عديدة، ولا يتوقف الأمر عند هذه الأسماء كون المرجعيات كثيرة، ثم إننا ننوه إلى أن ذكرنا لبعض المسائل مردوفة باسم دارس أو ناقد، في الحقيقة ذاك الجهد لا يقتصر عليه فقط لأننا نعلم أن الجهود هنا متداخلة بين بعضها البعض وبالأحرى متقاطعة .

كان هذا المسلك العام الذي طوق واحتضن هذه الأفكار؛ فبالمختصر استطاع الناقد (مُحَمَّد العماري)أن يقدم جهداً نقدياً معتبراً ، من خلاله ألقى بالضوء على زاويا مسرحية كثيرة، لاسيما ما ارتبط بالعروض، وعليه عكس هذا البحث الكثير من الأمور؛ أهمّها الجدية والرصانة، إلى جانب السلاسة والبعد عن التعقيد، والبساطة هذه الأخيرة التي شدتنا وبقوة فأردنا عكس صورتها من خلال مجموعة من التوظيفات.

سر اختلافها في الحقيقة هو أنها تمظهرتلغة ووصفاً وأسلوباً ، ولو تأملنا ملياً هذا النموذج سنفهم المقصود جلياً يقول الناقد: «... ويمكن أن نرصد معانم هذا المدلول/ الاعتقال /انطلاقاً من لباس الشخصيتين المعتقلتين (**بالكسر**) / معاطف طويلة / (2) / لونها داكن /، وانطلاقاً كذلك من إيماءاتها / طرق الباب بعنف / ./ شد الضحية بعنف // إجباره على مصاحبتها بالقوة /، كما يجب أن نسجل لون لباس المعتقل (**بالفتح**) / الأبيض ...»[1] ، فهنا يكشف هذا المنتقى طريقة الكتابة آنذاك، إذ تأتت الصورة عاكسة لملامح الأسلوب، ولثقافة ولتكوين الناقد حين كان يسهر حتى على ضبط المصطلح شكلاً ، وهو منحى يدل دلالة واضحة على التأثر بنهج القدامى.

أمر آخر تجلى في الحديث عن الخشبة والديكور وفضاء العرض.. فالقراءة انسابت في الوصف بطريقة كانت جد بسيطة حد العفوية، إذ تم وصف جميع الموجدات، ورغبة في نقل صورة الخشبة والديكور ارتضى الناقد نقلاً أكثر دقة، فحتى يبلّغ الصورة قام برسم تلك الموجودات وهي خطوة تقريباً تجاوزتها القراءات النقدية الآن والصورة التالية توضح ذلك :

[1]– مُحَمَّد العماري: شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي، ص 202.



عطفاً على ما سبق، لامسنا شيء آخر ورد في التحليل، يمس المبحث المعنون بـ: " **حلاقة الممثل** "حيث ورد فيه ما يلي: « رغم ارتباط الحلاقة (ونقصد بها طريقة تصفيف شعر الرأس وكذلك الشارب واللحية) بالماكياج واللباس، فإن ذلك لاينع من اعتبارها نسقاً سيميولوجياً مستقلاً يستطيع أحياناً أن يلعب دوراً حاسماً ومهماً في العرض المسرحي، فهي تستطيع أن تحيل على الانتماء الجغرافي أو التاريخي أو السوسيو ثقافي للشخصيات، كما أنها قد تحيل عل ذوقها أو سنها أو عقليتها .. ولا يجب أن نغفل الشارب واللحية فهما أيضاً يمكن أن يقدما معلومات دقيقة ومختلفة بناء على مواصفات دقيقة كما هو الأمر في المسرح الصيني الذي تشتغل فيه اللحية كعلامة تدل على الوضع السوسيو اقتصادي والانتماء المهني للشخصية »[1]، وهذا العنصر على أهميته إلا أنه يندرج في دراسة متعلقات الممثل ومواصفاته وأدائه التمثيلي، حيث يتم بسط كل ما يتعلق به ضمنها دون عنونته هكذا .

وهذه الوقفات هي مقتطفات فقط ارتضيناها تمثيلاً لصورة التناول النقدي المسرحي في التسعينيات وإن كانت الصورة تختلف من باحث لآخر خاصة بعدما وقفنا على تجارب في نفس المسار ومن نفس الفترة الزمنية، وعلى ما أوردناه فدراسة الناقد (مُحَمَّد العماري) وقراءته السيميولوجية تعتبر قراءة نقدية مهمة ذات رؤية واعية، استطاع أن يتمثل فيها الناقد بالفعل المنحى الذي اختارته بعدما امتاح من منابعه واستفاد منها، بالتالي –وحسب معاينتنا– وُفّق كثيراً في تمثل معطيات التوجه السيميائي .

[1]– مُحَمَّد العماري: شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي، ص 177.

وبطبيعة الحال تغيرت كثيراً طروحات الناقد لاسيما في الفترات الأخيرة المعاصرة بعدما قدم العديد من الدراسات النقدية المسرحية كتابةً وترجمةً وتحليلاً ونقداً، وقد اتسمت نتيجة لذلك أبحاثه بالعمق الفكري والطرح المتمكن الرصين والتحليل المؤسس المتخصص.

مادام المنهج السيميائي وبصورة عامة في النقد العربي قد خلق الكثير من الإشكاليات وفتح باب القول والمناقشة، فلا مراء أن المقاربة السيميائية في المخيال النقدي المسرحي المغاربي قد اختلفت كثيراً بين النقاد، ومرد ذلك لعدة أسباب، أهمّها الثقافة التي أطرت تفكير هؤلاء النقاد، وثانيها المرجعيات التي تم الاستناد إليها، وهنا هناك من تعالق مباشرة مع مصادر السيميائية في نسختها الغربية، وهناك من ارتكز على الترجمات، والمراجع العربية، وبالمجمل من أكثر المناهج التي انهالت عليها الخطابات النقدية المسرحية المغاربية هذا المنهج، بالتالي تمت مراودة مختلف الخطابات المسرحية وبكل ما دعت إليه السيميائية، وعن الطريقة المنتهجة فهناك من سعى إلى صب كل المرجعيات السيميائية في تحليله، وهناك من اعتمد على البعض منها، وهناك من ركز على أمر وحيد، كما أن القراءات اتجهت صوب مناحي متعددة؛ ناحية العنونة، والنصوص (الارشادات الاخراجية)، والعروض ومحمولاتها (الممثل، والسينوغرافيا، ووو ...).

مقاربات، وقراءات نقدية أخرى في النقد المسرحي المغاربي:

– (مقاربة نقد النقد):

***قراءة في مقال "المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية قراءة في التجربة النقدية للناقدين عبد الرحمان بن زيدان وعلي عواد، للناقدة المسرحية الجزائرية (ليلى بن عائشة)**

***قراءة في مقال "نقد النقد المسرحي في تونس" للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزي)**

***قراءة في كتاب " نقد النقد المسرحي المغربي"للناقد المسرحي المغربي (مصطفى رمضاني)**

– (المقاربة الدراماتورجية):

***قراءة في مقال "التحليل الدراماتورجي" لـ:مولات اللثام" للناقدة المسرحية الجزائرية (جميلة مصطفى الزقاي)**

***قراءة في كتاب "مسرح عز الدين المدني والتراث"للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد المديوني)**

***قراءة في دراسة من سلسلة الرسائل والأطاريح المنشورة موسومة بـ:" المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، للناقد المسرحي المغربي (رشيد بناني).**

3-1- مقاربة نقد النقد في النقد المسرحي المغاربي:

3-1-1- مقاربة نقد النقد:

- نقد النقد، والحيثيات النظرية:

من البديهي أن نلج هذه المقاربة بتساؤل مهم يستدعيه المنطق الذي تتبع مسار النقد المسرحي المغاربي وتعالقاته مع النقد بالدرجة الأولى، بمقتضاه نقول: هل تجاوزت الدراسات العربية مرحلة النقد إلى نقد النقد؟ وهل أُسس لمرحلة يَ نتقد فيها الأنا الآخر تأسيساً يركن إلى منهجية علمية قويمة تتجاوز حدود ما يقوم به النقد؟ .

سؤالنا وإن كان بصيغة عامة إلا أن تركيزنا سينصب على أحد فروع النقد؛ النقد المسرحي وبالأخص المغاربي، ومنه سنثير إشكاليات أخرى، وبطبيعة الحال سنسعى للإجابة عنها، لأن مناقشة قضية نقد النقد في النقد الأدبي عامةً بلا شك تناولتها الكثير من الأقلام وقد وقفنا على كمٍ معتبر من الدراسات والأبحاث في هذا السبيل.

نقد النقد، أو كما يحلو للبعض تسميته قراءة القراءة أو ميتانقد، أو ما بعد النقد أو النقد الشارح، من وجهة نظر طبيعية، وكما يتبدى لنا هو أعلى مرتبة من النقد في حد ذاته، لأنه وببساطة وكما بيّ نا سابقاً- تتطلب العملية النقدية ملكات خاصة وشروط ومواصفات حتى تتم ممارسة النشاط النقدي، هذا النشاط الذي يفرز وينتج لنا ناقداً-، فما بالنا بعمل يتجاوز الاثنين؛ العمل الإبداعي والعمل النقدي، تبدو المسألة غير سهلة، ويزداد التعقيد أكثر عندما نحاول ملامسة تعريفات لهذا الحقل المعرفي، إذ نجد إمدادات كثيرة وأحياناً سجالات مستفيضة، ودخولنا في هذا المعترك بالتأكيد سيجرنا لعرض سيل من التحديدات، لذا وتجنباً للكثير من الأمور سنحاول الاقتصار على بعض منها، ومنه يمكن القول إن نقد النقد هو: « خطاب واصف، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله »[1]، وعليه يوضح هذا المفهوم البعض مما يقوم به نقد النقد، الشيء الأساسي فيه هو أنه ينصب على الأعمال النقدية، غير أنه تحديد عام .. تنقصه الكثير من التفاصيل .

[1]- مُحَّد مريني: « نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية»، مجلة البيان، ع 452، مارس 2008، رابطة أداء الكويت، الكويت، ص 09.

في ذات الصدد نذكر تعريفاً آخر يَصطلح على نقد النقد بمصطلح" ما بعد النقد" Metacriticism وهو تحديد للناقد .(جابر عصفور) يقول فيه: «ما بعد النقد هو قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه وأعني مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية »[1]، وهذا يعني أن نقد النقد محاكمة ثانية للنقد، تتجاوز ما توصل إليه هذا الأخير، بالمساءلة والأكثر من ذلك بالمناقشة والمراجعة والفحص، وننوه في هذه النقطة إلى أن عمل نقد النقد ينقسم إلى شقين أحدهما نظري والآخر تطبيقي « خطاب معرفي يسعى إلى مراجعة النقد الأدبي، بشقيه النظري والتطبيقي، وتحليله وفهمه عن طريق النظر في مرجعياته وخلفياته المعرفية والفكرية ومبادئه، وآلياته وأدواته الإجرائية وغاياته ومصطلحاته، ولغته النقدية ...»[2]، وهو بهذا عمل يتطلب مهارات خاصة، وخاصيات لا تتاح للجميع حتى تسمى العملية نقداً للنقد، وهنا يشير الناقد (مُحَمَّد الدغمومي) إلى تلك الخاصيات «... فليس كل من يؤرخ للنقد يبلغ درجة نقدالنقد، وليس كل من يؤلف في النقد كتاباً تقريبياً يعرض فيه صورة ما للنقد بقصدالتعليم والتثقيف، يتصف أيضاً بصفة ناقد النقد، وأيضاً ليس كل من يتكلم عن النقد منظراً، إذ يتوجب أن يمتلك هذا الكلام- الخطاب خاصيات»[3](*)، وبالنسبة للخاصيات التي حددها فنذكر منها: « أما نقد النقد، فينبغي أن يمتلك إضافة إلى العناصر الخمسة الأخيرة ثلاث خاصيات إضافية هي:

- مجموعة قواعد مستمدة من مرجعية محددة (نظرية أو منهج أو علم).
- أدوات إجرائية يمكن أن تسيطر على الموضوع.

[1]- جابر عصفور: «نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولية»، مجلة فصول، مج01، ع03، أبريل 1981، جمادى الآخرة 1401، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص 164.

[2]- عمر زرفاوي: «نقد النقد مقاربة إبستيمولوجية»، مجلة الآداب، م27، ع2، 2016م/1437هـ، جامعة الملك سعود، الرياض، ص 205.

[3]- مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1999، ص 11.

(*):وجب أن يمتلك الخطاب خاصيات تجعله: (مشروع تفكير في بديل في مجال النقد، مشروع يتأسس على سؤال مركزي بمثابة فرضية، إستراتيجية تتوخى تغيير مشروع أو مشروعات سابقة، وعيا ابستيمولوجيا يستوعب مرجعية محددة، مفاهيم نسقية متضامنة وملائمة لها صفة نسق مستقل ولو نسبياً، لغة اصطلاحية بدرجة كافية، قوة استدلالية محققة للمعقولية والمقبولية صيغة نظرية معبراً عنها ...)، (م، ن)، صص 11، 12.

– إستراتيجية تتوخى إنتاج صورة مغايرة لحالة الموضوع المنطلق »[1]، ورغم وجود الكثير من الدارسين الذين وضعوا لنقد النقد أسس وخاصيات أيضاً تفرقه عن غيره، خاصة النقد، إلا أن الالتباس بقي مطروحاً، بل إن البعض من الدراسات اعتبرت معظم المجهودات المقدمة المصنفة في مضمار نقد النقد لا تتجاوز النقد في حد ذاته، ومن ذلك يمكننا القول إن نقد النقد«... ينتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات وتعمل بإستراتيجية ليست أبداً إستراتيجية التنظير، أو النظرية الأدبية أو النقد...»[2].

بالنسبة لبدايات نقد النقد فقد أقر بعض النقاد والدارسين إلى أنه كان موجوداً، وإن كان فكرة، وما تعاقب النظريات وتجاوز بعضها البعض، بالمحاججة والرد والإتيان بالنقيض، وباتخاذ مسالك تخالف بها غيرها من الآراء والتصورات إلا أكبر دليل على ذلك، وما تعلق ببداية التشكل فنظرية أرسطو التي خالفت (أفلاطون) كانت أكمل تمثيل على تلك البداية، ثم طفقت من بعده محاولات أخرى حين بدأت النظريات تتفرع[3]، وفي هذه النقطة نشير إلى ما عرضه (مُحَمَّد مريني) حين أشار إلى (سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky) الذي أثار أمر نقد النقد في سياق ما أحدثه (رولان بارت) وأفكاره في النقد الجديد، كما برز هذا المنحى باصطلاح نقد الأفكار الأدبية مع (مارينو أدريان Marino Adrian) سنة 1977، أّما في العقد الثامن من القرن العشرين فظهرت محاولات أخرى مع (جون إيف تاديي Jean Yves Tadié) في كتابه " النقد الأدبي في القرن العشرين "، وأيضاً كتاب " نقد النقد " لـ(تزفيتان تودوروف)، غير أنه ومع ما أدلت به هذه المجهودات لم يتم تناول نقد النقد كحقل معرفي مستقل [4].

في التناول العربي كذلك الأمر سيان، فقد كانت هناك بعض المبادرات العربية التي حاولت تشكيل ملمح لنقد النقد، وما استقرت عليه الدراسات العربية مفاده أن بداية نقد النقد كانت تمثل مرحلة الاستعمال العفوي غير المؤسس والذي لا يتجاوز حدود الطرح اللغوي، وترجع تلك المحاولات

[1]– مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 12.

[2]– (م، ن)، ص 52.

[3]– ينظر: باقر جاسم مُحَمَّد: «نقد النقد أم الميتانقد محاولة في تأصيل المفهوم»، مجلة عالم الفكر، مج37 ، ع03 يناير، مارس 2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 107.

[4]– مُحَمَّد مريني: مرجع سابق، صص 07، 08.

إلى حدود العقدين الرابع والخامس، عندما تحدث (العقاد) في مقدمة ديوانه "بعد الأعاصير"، عن العصبية والهوى، والذاتية في النقد المعاصر، ورأى أنه لا حياد عن نقد النقد لتقرير قيمة الأدب والفن، هذا ويشار إلى أن جريدة " الأهرام " قد حوت بعض المقالات التي كان مضمونها نقد النقد، في ذات السياق ينسب أمر الظهور أيضاً إلى الناقد (مُحَمَّد غنيمي هلال) والذي دعا إلى الاستفادة من نظريات النقد وإلى المفاضلة بينها، وفي قضية التأليف، فقد ألّف (عبد العزيز قليقلة) كتاب عنونه بـ" نقد النقد في التراث العربي "، ثم ظهر نقد النقد في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين مع دراسات نقدية استعملت هذا الزوج الاصطلاحي [1] .

دون أن ننسى في هذا المقام أن نشير إلى ما أشار إليه الدارسون بخصوص أول ترجمة للمصطلح critique de la critique، التي كانت على يد (سامي سويدان) مترجم كتاب (تودروف) "La critique de la critique Un Roman d'Apprentissage" إلى " نقد النقد رواية تعلم " سنة 1986، وكذلك مجهود الناقد (جابر عصفور) في مقاله آنف الذكر [2]، ومجهودات أسماء نقدية أخرى تداولتها بعض الأبحاث أيضاً[3]، وبالإجمال الناظر في مساره يدرك بأنه عرف مرحلة أخرى أكثر نضجاً، تم التعامل فيها معه كحقل معرفي مستقل، يمكننا التمثيل بكتاب الدكتور (الدغمومي)، وكتاب الناقد (باقر جاسم مُحَمَّد) – قد سبق ذكرهما- وبحث الدكتورة (نجوى القسطنطيني) الموسوم بـ "في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره" [4].

– نقد النقد والمسرح:

ولج نقد النقد تخصصات أدبية جمة، من ثمة الوعي الفكري الذي تشكل عند النقاد والذي يقتضي محاورة طروحات الآخر النقدية وتشريحها، لامس أيضاً المسرح كتخصص مغري للدراسة، ولو عدنا إلى كتب مسرحية غربية عديدة لوجدنا هذا المبدأ قائماً في الكثير منها، ولعل أكبر دليل نسوقه هنا ما تطرقنا إليه في الفصل الأول؛ أي ماحدث لمساري الخطاب المسرحي الغربي، والعربي، وبالنسبة

[1]– مُحَمَّد مريني: مرجع سابق، صص 08، 09.

[2]– عمر زرفاوي: مرجع سابق، ص 206، يمكن الرجوع إلى ترجمة الكتاب أيضا.

[3]– ينظر: باقر جاسم مُحَمَّد:«نقد النقد أم الميتانقد محاولة في تأصيل المفهوم»، ص 108.

[4]– ينظر: رشيد هارون:«الأسس النظرية لنقد النقد»، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج2، ع1، حزيران 2012، جامعة بابل، العراق، ص 127.

للأسماء العربية المسرحية التي اعتمدت على هذا المنحى نذكر: الناقد (هاشم مطر)، و(أبو الحسن سلام)، و(صباح الأنباري)، و(سيد علي إسماعيل)، و(نهاد صليحة)، و(علي عواد)، و(صبري حافظ)، و(علي خليفة)...إلخ.

– إجراءات وآليات مقاربة منظور نقد النقد:

كان للنقد النقد حضوراً لافتاً للنظر في مسار الخطاب النقدي المسرحي المغاربي، وهو مسار ممتد إلى يومنا هذا، فالناقد المسرحي المغاربي أدرك نجاعة هذا المنظور في دراسته، بعدما قطع أشواطاً اختبر فيها توجهات نقدية كثيرة، وما تعلق برصف الأسماء النقدية المسرحية المغاربية ضمن هذه المقاربة فهي بلا شك عديدة، تلك التي نحت صوبه واختارت أطره ـ كـ: (عبد الرحمان بن زيدان)، و(مصطفى رمضاني)، و(مُحَمَّد أبو العلا)، و(عز الدين جلاوجي)، و(ليلى بن عائشة)، و(فوزية المزي)، و(حاتم التليلي)، و(حسن المنيعي)... إلخ.

وعن إجراءاته فمن الخطأ القول بأن للنقد النقد آليات يركن إليها ناقد النقد، لأن الأمر في الحقيقة مركون إلى مجموعة من الخطوات يتم الاستناد إليها، بطبيعة الحال تُستشف من وظائفه، ومن سماته، ومن مميزاته، ومهامه، وأقسامه، ونحصرها فيما يلي[1]:

– **نقد النقد النظري**: معاينة صورة الخطاب النقدي لدى ناقد أو مجموعة من النقاد، ومناقشة أسسه النظرية والمعرفية، والبحث في كل ما يتصل به؛ أي المرجعيات والأصول المعرفية والمنهجية، والأدوات، والأهداف التي يتوسل بها، والغايات التي يتوخاها، ومحاولة موضعة النقاط الفائتة وبيان دورها، ولوقوف أيضاً على المفاهيم والمصطلحات والأساليب والتقنيات المتوخاة من وراء هذه الرؤية النقدية مع بيان قُصورها وكشف الخلل إن كان فيها مع تصحيح مساره واقتراح البديل، أيضاً تحليل لغة الخطاب النقدي والبحث في طبيعتها، ومميزاتها وخصائصها... إلخ.

– **نقد النقد التطبيقي**: من أهم سمات ناقد النقد توخي الموضوعية، والابتعاد قدر الإمكان عن التهكم، وهنا يقف ناقد النقد على طبيعة الممارسة؛ الآليات المعتمدة أي المنهج المتبع، لرصد مدى

[1]– ينظر: عمر زرفاوي مرجع سابق، ص 211 وما بعدها، و: باقر جاسم مُحَمَّد:«نقد النقد أم الميتانقد محاولة في تأصيل المفهوم»، صص 119، 120، و: رشيد هارون: مرجع سابق، ص 124 وما بعدها.

تطبيقه، ولمعرفة أسباب انتقاءه وتوضيح خلفياته، وأسسه، ومن ثمة القبض على مقدار ملاءمته للدراسة، وهنا يتم طرح أسئلة من قبيل هل بالفعل استطاع هذا المنهج المنتقى إضاءة العمل الأدبي، وهل انسجم مع النص المنقود، والأكثر من ذلك هل كان منتقيه وفياً له ولمعطياته، أيضاً المواضع التي كان للناقد فيها مواقف إيجابية مع المواضع التي اخفق فيها، دون إغفال أمر توصيف لغة القراءة النقدية والإلمام بجوانبها المختلفة، فنقد النقد حوار متعدد الأطراف، يحاور كل هذه الأشياء، وكشيء أساسي نص الناقد المشتغل عليه، والنص الأصلي حتى لا يقع في إسقاطات وحتى يتجنب السير حذو أفكار الناقد، وحتى ينتج علاقة جديدة بين القارئ والنص والرؤية النقدية المتعلقة به، وهو عمل يختلف عما يقوم به الناقد الأدبي.

وما تعلق بالمنطلقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد فيجملها الناقد (مُحَمَّد مريني) فيما يلي[1]:

– **المقاربة الوصفية:** تقوم القراءة هنا على الوصف والاستنساخ، وتحيد نوعاً ما عن التحليل والتعليل والتأويل، لأن الهدف هو الحرص على إعادة إنتاج النصوص النقدية بأمانة، وبأقل تدخل ممكن، دون التقيد بنظام منهجي، وعليه تكاد تصبح ممارسة نقد النقد أقرب إلى التأملية والانطباعية، وغياب المنهج هنا راجع إلى اعتقاد ممارسيه أنهم أحرار في ممارساتهم النقدية، مادام التقيد بالمناهج شرط تخضع له النصوص الإبداعية في عملية القراءة والتحليل، بالتالي لا تخضع لها النصوص النقدية التطبيقية التي يشتغل عليها ناقد النقد.

–**المقاربة الأيديولوجية:** تستند دراسات نقد النقد ضمن هذه المنظور إلى المرجعية الماركسية (في صيغتيها الأيديولوجية التقليدية، وفي نسختها المتعلقة بالبنيوية التكوينية) .

– **المقاربة الابيستيمولوجية:** يختلف هذا المنظور عن سابقيه، فالابستيمولوجيا هنا هي مجال لتحليل المعرفة الإنسانية، وعليه لا تبقى القراءة في حدود ضيقة كإعادة إنتاج النص النقدي نفسه، بل تتجاوزه إلى التحليل، دون أن تكتفي به، بل تسعى إلى الرقي به إلى مستوى التأمل الابستيمولوجي الذي يحلق بين مختلف الأيديولوجيات، وبالنسبة للاتجاهات التحليلية والنظريات التي يعتمدها ممارس نقد النقد في هذا النوع نذكر: (الهرمنيوطيقا، الابستيمولوجيا التحليلية، السيميولوجيا).

[1]– ينظر: مُحَمَّد مريني: مرجع سابق، من ص 11 إلى ص 19.

3-1-2- نقد النقد في نماذج نقدية مسرحية مغاربية:

- **" المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية قراءة في التجربة النقدية للناقدين عبد الرحمان بن زيدان وعلي عواد" مقال للناقدة المسرحية الجزائرية :**
- **"نقد النقد المسرحي في تونس " مقال للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزي):**
- **كتاب " نقد النقد المسرحي المغربي" للناقد المسرحي المغربي (مصطفى رمضاني):**

3-1-3- قراءة في مقال:" المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية قراءة في التجربة النقدية للناقدين عبد الرحمان بن زيدان وعلي عواد" للناقدة المسرحية الجزائرية (ليلى بن عائشة):

ابتدأت الناقدة (ليلى بن عائشة) مقالها بمقدمة صاغت فيها الخطوط العريضة المهمة والمتعلقة بطبيعة الحال بالموضوع المشتغل عليه ألا وهو النقد المسرحي، الذي شَخّصت حالته وبالأحرى قدمت وصفاً أَلَـم بالكثير من ملامحه، فحسب ما تم الإدلاء به من قبلها والكثير من الدارسين والباحثين تراوح هذا النقد بين أنواع اختلفت بناء على منطلقات ممتهنيها؛ فبتقصيه اتضح أن فيه من يمثل التخصص ومن يتطاول عليه ومن يمتلك رؤية نقدية وأدوات منهجية، ومن لا يمتلكها أصلاً، وبوصف الناقدة متعددة هي الدراسات التي تفتقر إلى الكثير من المقومات النقدية، تقول: « وإذا كانت الدراسات النقدية المسرحية التي تدعي العصرنة قد ذهبت مذاهب كثيرة وغريبة في قراءة وتأويل النصوص الدرامية والعروض المسرحية وفق نظرة ضيقة تسمها الغوغائية والعشوائية والافتقار إلى المنهج والرؤية الفنية حتى باتت لا صلة لها بموضوعية البحث وعملية المنهج، حيث تقيم من نفسها على نفسها أدلة تعسفها منهجاً وتحاملها غاية وتبعيتها لثقافة الآخر فلسفة ورؤية، فإن البعض الآخر لا يعدو أن يكون إشادة احتفالية بعبقرية فلان أو علان، وترويجاً الديولوجيا لمذهبه، أو دخولاً بغير تبصر تحت جبته، وتسليماً بغير تمحيص بأطروحته، ليس هناك إذا من الكتابات النقدية المسرحية ما يعد سفراً يقرأ الخطاب المسرحي بكل تجلياته... »[1]، ومن ثمة راحت تستعرض الحالة النقدية المسرحية

[1]- ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية قراءة في التجربة النقدية عبد الرحمان بن زيدان وعلي عواد، كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي الإشكاليات والممارسات والتحديات، صص 275، 276.

مستندة إلى ما يدعم توجهها من آراء نقدية، مبرزة أن مدار اشتغالها سينصب على ناقدين بارزين ألا وهما (عبد الرحمان بن زيدان) و(علي عواد)، إلا أننا لدواعي كثيرة سنركز دراستنا على ما قدمته من قراءة لمنجزات الناقد (عبد الرحمان بن زيدان)، وتطويقاً لأي انتقاد نبرر ذلك برغبتنا الملحة في السباحة في مياه الدراسات النقدية المسرحية المغاربية.

– الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) في مرآة الناقدة (ليلى بن عائشة):

يمثل الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) بالنسبة للناقدة أحد الأعلام البارزين الضلعيين بالنقد المسرحي وبمساربه المختلفة، اعتباراً من تجربته التي ألمت بمختلف المسارات النقدية للمسرح تقول الناقدة: « لقد انطلق عبد الرحمان بن زيدان في ممارسة عملية النقد عن وعي ودراية كاملين بواقع ما عاشه النقد المسرحي في بداياته وما يحيا في ظله الآن ليكون لبنة من لبناته التي أمدته بروح القوة، فمعرفة الرجل بتاريخ النقد المسرحي واستيعابه الجيد له جعله يعرف كيف تكون الانطلاقة »[1]، وهي حقيقة أكدتها مصنفاته والمسائل النقدية التي وقف عند أعتابها وناقشها، كالتحولات التي شهدتها مسيرة النقد المسرحي، إذ عادت الناقدة هنا وفتحت المجال للحديث عن تحول النقد المسرحي انطلاقاً من أقوال الناقد الذي بيّن كيف انتقل هذا النقد من صورته الذاتية الانطباعية إلى الصورة العلمية الممنهجة، –على حد قول الناقد– نقد يساير شروط التحول والتحديث « غير أن التحولات التي عرفها العالم العربي في الربع قرن الأخير، جعلت المسرح والنقد يدخلان مرحلة جديدة انصبت الجهود فيها على تحديث آليات وأدوات الممارسة المسرحية الإبداعية والنقدية وجعلهما يسايران شروط التحول والتحديث»[2]، وهو أمر مفروغ منه نتيجة عوامل وظروف مختلفة، واستتباعاً لهذا القول تقول الناقدة أيضاً: « غير أننا نتساءل كما تساءل هو من قبل حول التجربة النقدية المسرحية العربية وما تراكم من نقد لفترة من الزمن إذا كان هذا التراكم النقدي موجوداً فأين النقاد؟ أو بتعبير آخر إن كان النقاد موجودين فأين هو هذا النقد؟»[3].

وقد أوردنا هذه المقولة وإن كان هذا الكلام يرجع إلى كلام قبلي فتساؤل الناقدة يدفعنا إلى التوقف عنده لأنه وبناء على إقرارها السابق بوجود نفر من النقاد المسرحيين المتخصصين، وبوجود

[1]– ليلى بن عائشة: مرجع سابق، ص 277.

[2]– (م، ن)، ص 278.

[3]– (م، ن)، (م، ن).

نقاد يسعون للنهوض بالخطاب النقدي وبالمسرح، وبالاستناد إلى حقيقة وجود معطيات نقدية كثيرة منشورة في المصنفات النقدية (الكتب)، وفي الأبحاث والدراسات المنشورة كذلك في الجرائد والصحف نقول تأكيداً إن هذا النقد موجود؛ فقد حوت المنابر الصحفية مثلاً كماً نقدياً تقصيناه دراسات نقدية هامة ورصينة لنقاد متميزين عرب أو مغاربة، وعليه وإن اختلفت وتيرته وهذا أمر مفروغ منه فلا يمكن نكران كينونته، كما أن غياب أصحاب التخصص لا ينفي وجودهم، ومع ذلك تواصل الناقدة رؤيتها فتقول: «وهذا التساؤل يعطينا إجابة ترصد واقعاً مزرياً نعيشه في حركتنا النقدية التي وإن كانت قد بدأت تمتلك أدواتها وتقبض على منهجها أو مناهجها، إلا أنها أضحت تفتقر إلى الجدة والموضوعية في لبها ذلك أنها ركنت وللأسف الشديد للمجاملات وهذا ما سيئد هذه الحركة في مهدها برأينا ما لم تتحول عن مسارها هذا الذي أصبح طاغياً ومفضوحاً للعيان »[1]، لنلفيها في موضع آخر قبل هذا التصريح تقول أيضاً: «...لكن الخطاب النقدي المسرحي في الآونة الأخيرة اختبر أدواته وامتلك رؤاه الفنية عبر جملة من الأسماء التي سعت جاهدة إلى قراءة الفعل المسرحي ومتابعته بكل اهتمام لأنها انخرطت في خضمه واهتمت لهمه، حتى أن هذه الأسماء تجدد رؤاها بين الحين والآخر، وتطور أدواتها وتعيد قراءة منجزها النقدي في ضوء ما كان وما يكون، فتراجع الفكرة بالتمحيص والتعميق والاستزادة والاستفاضة ونادرة هي هذه الأسماء التي احترمت ذاتها...»[2]، وهو تناقض صارخ يكشف تذبذب الأحكام.

– **مع كتاب "أسئلة المسرح العربي"**: من الكتب القيمة في نظر الناقدة التي لفتت انتباه القارئ إلى الكثير من قضايا المسرح هذا الكتاب، وأهميته تتجلى أكثر –كما تشير– في ظهوره في مرحلة مهمة من عمر المسرح، حين كانت الدعوة إلى التأسيس والتأصيل على أشدها، وعليه قدم مجموعة من الأسئلة طرحت انشغالات لامست تقريباً معظم ما يعتري الشأن المسرحي والمهتمين به، وهي أسئلة اعتبرتها الناقدة مشروعة مهمة في وقتها وستظل « كنا ولا نزال بحاجة إليها...»[3]، والكتاب منجز نقدي جمع في طروحاته بين مقاصد عديدة تجمعها الناقدة في الإفصاح عن موضوعات المسرح العربي، وفي الكشف عما هو مسكوت عنه فيه بلغة تخاطب مستويات مختلفة

[1]– ليلى بن عائشة: مرجع سابق، صص 278، 279.
[2]– (م، ن)، ص 276.
[3]–(م، ن)، ص 282.

«أسئلة المسرح العربي هي إذاً نافذة أو نوافذ مطلة على مساحات رحبة من المسرح العربي تود أن تفصح عن نفسها، وتكشف عما تكتنزه وتخبئه تحت عباءتها، ولعل ما يشكل الجانب المنمنماتي في هذه الأسئلة هو محاولة طرحها بكل اللغات ونقصد بذلك لغة النص الغائب/الحاضر، ولغة التنظير المفترض، ولغة النقد وأزمته بين الواقع والمفتعل، ولغة العرض وانتقائها من واقع ما عرض، ومحاولة ربط هذا وذاك بالراهن... »[1]، وسياقات حديثها عن الكتاب كثيرة، أما ما تعلق بممارستها لنقد النقد على هذا الكتاب فالناظر إليها يجد بأنها غلّبت وبطريقة ملحوظة آلية الوصف، إذ قدمت موصوفات كثيرة عن الكتاب وكذلك عن الناقد الذي كلما سمحت الفرصة لها إلا وأسبلت عليه مختلف الأوصاف، على لسانها أو لسان الكاتب المخرج الناقد (عبد الكريم برشيد) الذي كتب المدخل/التقديم وإن كان له هو الآخر نصيب حينما كانت تصف لغته الإبداعية، وبالنسبة للمواقف التي أبدت فيها وجهتها النقدية فيمكننا تتبعها من الحديث عن منهجه المتبع، فمن وجهة الناقدة أنه لم يتبع منهجاً محدداً نظراً لأنه كان يهجس بنوازع مختلفة، كما أنه لم يضبط العناوين لتكون بطريقة مبوبة وواضحة تبين سير مقارباته، وهو الوضوح الذي لم تلمحه في المقدمة أيضاً « وإن كان الكاتب قد قدم لهذه المحاور محاولاً إبراز طبيعة المقترح من القضايا إلا أن الحديث عن التأسيس لقراءة وكتابة واعية فضلاً عن التأسيس للنقد البناء الذي يمتلك أدواته الإجرائية لم يكن واضح المعالم في مقدمته تلك رغم جرأة الطرح وجدية المطلب»[2].

تجلت وقفتهاالنقدية في تلك النتائج المستخلصة أيضاً، وما عدا ذلك تقريباً تكمل مسار الإشادة بالكتاب وبالناقد، كما تعرج على الدراسات التي خاضت في المسار ذاته؛ وهنا أشارت إلى ما قدمه (عبد الكريم برشيد)، الذي استندت إلى أقواله ودراسته، بل أبدت تعليقات نقدية بخصوص بعض مواقفه؛ كسياق الأسئلة التي ساقها إزاء الناقد (عبد الرحمان بن زيدان) ورأيه فيها، إذ أرجعت الناقدة سبب ذلك إلى الحرية التي أباحت له ذلك وللعنوان الذي انتقاه، بيد أنها وقعت بدورها في هفوة نلاحظها في قولها الآتي: « هو يطرح أسئلة ويخوض في طبيعة هذه الأسئلة ويعطيها مبرر الوجود بداية لننطلق بعدها كلنا للإجابة عنها»[3]، وبتتبع وقفتها مع هذا الكتاب لا نلفي أي إجابة، وقد

[1]- ليلى بن عائشة: مرجع سابق، ص 283.
[2]- (م، ن)، ص 285.
[3]- (م، ن)، ص 284.

تكرر موقفها هذا في موضع آخر عندما أشارت إلى الجدول الذي ستورده ولم تقدمه « وسنجد في الجدول الموالي شذرات مما ذكر في هذا الكتاب الذي أراد له صاحبه أن يكونشاملاً وليس كاملاً متكاملاً...»[1]، وفي العموم لم تعمق الناقدة النقاش في مسائل الكتاب ومضمونه خاصة وأنه انبنى على زخم وتراكم هائل من الموضوعات (قراءة في نصوص وكتب ومهرجانات وفي مسارات نقاد كثر ومسائل نقدية مهمة)، كان بودنا لو عادت إلى تلك السياقات وقرأتها والخطاب النقدي الذي قدمه الناقد .

– **مع كتاب "قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد"**: وهذا الكتاب في أصله هو بحث قدمه الناقد لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية بجامعة سيدي مُحَّد بن عبد الله بمكناس، إشراف الدكتور (حسن المنيعي) سنة 1987-1988، تناول فيه زوايا نقدية قيمة في مسار المسرح العربي، فيا ترى ما هي الأفكار والرؤى التي أثارتها الناقدة في هذا المصنف ؟

بالرجوع إلى قراءة الناقدة نجدها تدور في المسار ذاته الذي ألفيناه مع الكتاب السابق، والمتمثل طبعاً في الوصف، إذ استمرت على تلك الوضعية وهذه المرة مع الفعل التنظيري « فلقد وعى ناقدنا أهمية التنظير بالنسبة لحركية المسرح العربي وأدرك مدى فاعليتها...»[2]، والنماذج في هذا الصدد متعددة، وبالمجمل انزاحت للحديث عن التنظير بصفة عامة، وبصفة خاصة ضمن مصنفات الناقد (عبد الرحمان بن زيدان)، مع ذلك لم تقدم قراءة نقدية لمحمولاته ولا مناقشة لمتضمناته، والكتاب ينضح بمباحث قيمة، من باب التمثيل نذكر: (قضايا التأسيس والتأصيل، التنظير وإشكالاته، تقبله ورفضه، العلاقة مع الغرب، والخصوصية، أسئلة التنظير في كتابات النقاد والمسرحيين، المسرح المغربي، النقد المسرحي، الاحتفالية... وغيرها).

– **مع كتاب " خطاب التجريب في المسرح العربي"** : تأخذنا الناقدة هذه المرة إلى منعطف مهم في مسار تجربة الناقد (عبد الرحمان بن زيدان)، ألا وهو التجريب الذي أتاح له فرصة الخروج من الأطر الضيقة إلى الأفاق الواسعة «لقد جاء هذا الكتاب إذاً استجابة لمطلب التغيير الذي طال المسرح العربي في نهاية القرن العشرين وما يستلزمه من مواكبة نقدية تكشف عن تجليات التجريب

[1]- أحيل القارئ إلى ص 286.
[2]- (م، ن)، ص 290.

كأبرز مصطلح طال المسرح العربي ...»[1]، وبناء على ذلك جاء هذا الكتاب كما تقول الناقدة فسيفساء جمع فيه صاحبه حصيلة مهمة من الدراسات والتجارب والقراءات، وتشير الناقدة إلى أنه تكّون من مدخل جاء في صيغة سؤال : لماذا خطاب التجريب في المسرح العربي؟ وهنا ما شدنا في عرض الفكرة إلا تلك الصيغة المعتمدة، حيث تقول متحدثة عن سبب طرحه لتلك الأسئلة :«مبتغياً من سيل الأسئلة المدروسة بدقة مجموعة إجابات لا تركن إلى الجاهز والجامد والمستهلك، بل هي أسئلة تبحث لها عن إجابات تحمل تجددها وأجوبتها في رحم أسئلتها، وسرعان ما تأتينا الإجابة، وأي إجابة؟ إجابة رصينة وواعية أصاب من خلالها قلب الحقيقة لا كبدها...»[2]، هذا من جهة، من ناحية أخرى وهي تتحدث عن الكتاب نصادفها تقوم بعملية إحصائية لما ورد فيه من حيث الكم وعدد الصفحات التي توزعت على التجريب في المسارح العربية، لتصل إلى أن المسرح المغربي كان له حظ الأسد في ذلك دون تقديم قراءة لتلك الحيثيات، أما عن محتويات الكتاب التي ذكرتها فقد تحدثت عن الجانب العملي التطبيقي الذي قدمه الناقد، وعن اشتغاله على العروض في المهرجانات، والقضايا الأساسية التي ارتكز عليها في العملية التجريبية كالتراث، وفي السياق ذاته تقول:« وسنحاول عبر الجدول الموالي – في مسح شبه كامل للكتاب- الإبانة عن أبرز ما وقف عنده بن زيدان في كتاب خطاب التجريب في المسرح العربي...»[3]، وذكر الجدول للمرة الثانية دون الإتيان به، يدفعنا للقول بأن هذه المداخلة قد تكون دراسة قبلية والناقدة بترت بعضها، أو أنها نسيت أمر إيراد الجدول لأننا لم نجده في التحليل.

– **مع كتاب "التجريب في النقد والدراما"**: إن الملاحظ لما كتب من قراءة نقدية من قبل الناقدة عن هذا الكتاب يصل حتماً إلى أنها اتخذت من هذا الكتاب مطية لتبسط مسار التجربة النقدية للناقد وتصف أسلوبه، ورؤيته، وطريقة معالجته لا أكثر ولا أقل، وما تعلق بقراءتها للكتاب هنا فيختصره القول الآتي:«فإن كتابه التجريب في النقد والدراما يكاد يكون دليلاً لتجربته الكتابية العامة وجماعاً لمشروعه النقدي، ضمن الخانات الثلاث "القراءة"، "النقد"، و"التنظير" ...»[4].

[1]- ليلى بن عائشة: مرجع سابق، ص 294 .
[2]- (م، ن)، (ص، ن) .
[3]- (م، ن)، ص 297 .
[4]- (م، ن)، ص 299 .

ما جعلنا نتساءل عن عنونتها لهذه الجزئية بعنوان الكتاب الذي يتطلب تقديم قراءة نقدية لمتضمناته والتي حوت (التجريب في المسرح العربي، النقد المسرحي الغربي، علم اللغة وتغيير صورة الدراسات الأدبية، قضايا التأسيس النظري لسينوغرافيا العرض المسرحي، ظواهر فنية في المسرح الشعري العربي، توفيق الحكيم والغرب وسؤال الهوية، المسرح البوليفوني في تجربة المخرج انتصار عبد الفتاح ... وغيرها من الموضوعات).

مما تم التطرق إليه نصل إلى أن الناقدة نوعاً ما مأخوذة بالتجربة النقدية للناقد (عبد الرحمان بن زيدان)، أما عن طريقتها المتبعة فعلى الرغم من محاولتها في المصنف الأول إضفاء لمستها النقدية فهي لم تخرج عن الطريقة الوصفية .

3-1-4- قراءة في مقال "نقد النقد المسرحي في تونس" للناقدة المسرحية التونسية (فوزية المزي):

إن وصول الدراسات النقدية المسرحية المغاربية إلى مرحلة تتجاوز فيها النقد إلى نقد النقد انطلاقاً من العنوان يعتبر مرحلة مهمة في مساره، يعني أنه أصبح يمتلك رؤية نقدية واعية تمكنه من وضع غيره في ميزان النقد، وأنه أصبح يمتهن العمل المضاعف الذي يقوم على ممارسة القراءة على القراءة، لكن مع ذلك هل هي عناوين جوفاءأم أنها بالفعل حمّالة مضامين ؟

لطالما عالجت الناقدة المسرحية (فوزية المزي) قضايا ومواضيع ذات صلة كبيرة بالمسرح التونسي، ومنذ فترات طِوال، فلو رجعنا إلى أرشيف المجلات الأدبية والنقدية لوجدنا لها مقالات كثيرة، وبالنسبة للنقاد المسرحيين التونسيين الذين تداولوا موضوع نقد النقد في تونس فنذكر منهم (مُحَمَّد المديوني) و(حاتم التليلي) إضافة إلى نقاد قلائل جداً، حاولوا بدورهم تقديم طروحات تتقصى الغيرية بالبحث والمساءلة، وقد توجهت تلك المجهودات صوب منحيين، الأول كان صوب ما هو محلي، والثاني كان لمعالجة ما هو عربي .

حاصل النظر في مقال الناقدة (فوزية بالحاج المزي)، هو أنها حاولت طرق مسائل مسرحية مهمة ترتبط بالمسرح وبالنقد وبممارس الفعل النقدي (نقاد المسرح التونسي)... وبمسار النقد المسرحي التونسي كذلك، هذه الانشغالات التي أوقدت شعلة التفكير لديها، تأكيداً لذلك ندرج مقتطفاً من

مقالها فيه تقول:« سأبدأ هذه الورقة بسؤال استفزني يوم دعيت للمشاركة في هذه الندوة حول النقد المسرحي، هل أن اهتمام النقد بالمسرح ينخرط في منظومة نقدية فكرية متأصلة، بمعنى أنها كانت سابقة للمسرح ومهتمة بباقي الفنون (...)، وخلاصة ما توصلت إليه أن الفكر النقدي كمبدأ حضاري وكنسق فكري اختلط بالمنظومة التأريخية والتوثيقية التي تستجيب للهاجس الأرشيفي أكثر مما تستحضر الأسئلة المحيرة التي تستثيرها الظاهرة الإبداعية بشكل عام، بدءاً بما وصلنا من أحمد ابن أبي الضيّاف وانتهاء إلى ما يطالعنا به الباحث في الشأن المسرحي اليوم ومروراً بالعناوين التي تقر بتأريخها للمسرح، يبدو أن النقد المسرحي في تعبيرته البدائية وكما ورد في أدبيات التأريخ والتوثيق للمسرح، ما يزال إلى اليوم يبحث عن أب يتجاوزه ويقطع معه معرفياً ليؤسس للجديد ويستحدث نفسه، بل وليعيد صياغة جوهره ومبرراته ووظائفه. حتى أن التساؤل يطرح حول ما إذا كان للمسرح التونسي، والعربي أيضاً أب يفكر في تجاوزه أو القطع معه»[1]، وهذا المقتبس يثور تساؤلات الذات النقدية الشغوفة بقضايا النقد المسرحي التونسي وبمسائله.

فقد لامست الناقدة وضعه ووضع المسرح آنذاك، وبداية المشوار كانت مع تلك الممارسات التي تعاملت مع المسرح من منطلقات تختصرها القولة الآتية: « يبقى اهتمام البحث بالمسرح في بدايته أشبه بالاهتمام بتقليعة جديدة، استوردها بعض الرحالة و بعض المغامرين في التجديد والتقليد، وفي محاولة لتأصيل هذه التقليعة، وقع إدماجها فيما بعد في مرجعية تراثية ذات هوية أدبية أكثر منها مسرحية، يبدو أن الأصول الميثولوجية للمسرح جعلت المهتمين ببوادره في تونس، أي المؤرخين والموثقين لا يتعاملون معه من باب التأويل والتحليل ولكن من حيث أنه القول الفصل والخطاب ذو القدسية. وهو تعامل تختلط فيه مفاهيم الوحي والقدسية والسحر أيضاً (أذكر اشتباه الممثل بالساحر كما جاء ذلك في أدبيات علم اجتماع المسرح). إذن هل هناك مجال لتأويل النص (...) في النسق «النقدي » هنا؟ وكمن يسأل هل هناك مجال لتكسير أقفال الاجتهاد والتأويل، والأمر يتعلق بفن مستحدث ذي مرجعية تتداخل فيها الميثولوجية بالقداسة بالسحر بالكلمة ...»[2].

[1]– فوزية بالحاج المزي: نقد النقد المسرحي في تونس، كتاب النقد المسرحي وموقعه من الحياة المسرحية اليوم وغدا...، تحرير محمّد المديوني، أعمال الندوة الفكرية أيام قرطاج المسرحية الدورة 19، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2018، ص 199.

[2]– (م، ن)، (م، ن).

وقضية التعامل مع المسرح كان لها بالغ الأثر على الناقدة، فمن تلك الحيثيات حددت بروز النقد المسرحي «أعتقد أن النقد المسرحي في شكله الحداثي، برز بالذات يوم تشكلت حاجة المسرح إلى التخصص وإلى الاشتغال على البعد التقني والركحي للفعل المسرحي... »[1]، ومنه نقول إن حقيقة عدم تخصص المسرح في بداياته أمر مفروغ منه، وما تخصيص العروض بالحديث إلا إشارة إلى تحول اهتمام النقد المسرحي من النص إلى العرض، استتباعاً لذلك تطرقت الناقدة أيضاً إلى فترات مختلفة من عمر النقد المسرحي التونسي، ففي التفاتة منها أشارت إلى فترة الخمسينيات، ثم فترة السبعينيات، وعرضت للتجارب المسرحية، والتشكلات النقدية، وقد رجعت إلى مجهودات (علي بن عياد) وإلى الحركة النقدية وإلى المد الرقابي... وغيرها من الأمور، وفي خضم ذلك وصلت إلى بعض النتائج، كان أهمها ظهور النقد المسرحي الخصوصي « لقد تشكلت في أوائل السبعينات رابطة على جانب من العفوية، ولكنها تبدو محددة في هذا المعنى، بدأت في شكل لقاءات بين الأصدقاء والصحبة، ثم أصبحت تؤسس لمنحى فكري سيخلف أثراً في تجربة الاحتراف الجديدة التي خاضها علي بن عياد، وتتمثل في شكل من التواطؤ بين شخصيات فكرية وثقافية تتمتع بالسمة الاعتبارية، هذه الرابطة كانت تحيط بالفنان علي بن عياد وتتكون من علماء اجتماع وأدباء وفنانين تشكيليين وفلاسفة وموسيقيين، يلتقون حول مشروع إبداعي لفرقة مدينة تونس للمسرح والتي كان علي بن عياد يديرها آنذاك، ويطرحون كل من تصوره، معالجة المشروع وعناصره الفكرية والجمالية والفنية، هاهنا نشأ المهد الذي سيولد فيه ما يمكن أن نسميه بالنقد المسرحي الخصوصي، والذي انتهج مسافة بينه والتأريخ، بزغ هذا البرعم النقدي تحت سخونة المد الرقابي الذي رافق مسرح أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ...»[2] .

عرضت أيضاً لخطاب الرئيس (بورقيبة) والزاوية التي انتقتها كانت مرجعيته الإيديولوجية تقول: «إن الالتفاتة التي تلقف بها الزعيم الظاهرة المسرحية تعلل بدور المسرح في النهوض بالمجتمع وبالمساهمة في التنمية الثقافية والفكرية وهو تعليل يمكن أن ينطبق على أي نشاط من النشاطات اللامادية أو الثقافية أو الفنية لكن المسرح بصفته فنا حيا ومن حيث أنه يشترط حضور الجمهور وفر للدولة آلية

[1]- فوزية بالحاج المزي: نقد النقد المسرحي في تونس، ص 200.

[2]- (م، ن)، (ص، ن).

تمكنها من أن توجه «العامة»»[1]، والنواحي الأيديولوجية وما يطرحه هذا البعد هو صلب ما ركزت عليه الناقدة، والمتأمل في قولها وما بعده يقف على مجموعة من المفاهيم التي تتوزع على ما هو أيديولوجي واقتصادي؛ أي على الانعكاس، وعلاقة الحاكم بالرعية، ومنظومة التغيير الاجتماعي، والإنتاجية، والمناول التنموية، والخيار التعاضدي والخيار اللبيرالي، والتبعية الاقتصادية، والإدارة العليا، واستقلال البلاد، والحس الوطني، والحركة التحررية، والتضخم الحزبي ... إلخ.

وفي الحقيقة خوضها في هذه المسألة وما تبعها لاسيما ما ارتبط برسالة المسرح والعلاقة مع الحاكم، والرقابة المفروضة عليه، كان عرضاً للإستراتيجية المتبعة من طرف الدولة، كما كان محاولة لرصد دور النقد المسرحي التونسي في تعالقاته معه، هذا الدور الذي بزغ عندما خرج المسرح من شرنقته وأعلن تمرده، وركز على رسالته فهناك بالفعل تشكل « في هذه المرحلة بالذات، إذن تحرر السؤال النقدي المسرحي، وفي هذه المرحلة بالذات حدد الإبداع المسرحي علاقته بالنقد، كما حدد انتظاراته منه، وفي هذه المرحلة أيضاً تشكل الخطاب النقدي المسرحي داخل الإبداع وخارجه، تشكل أيضاً لدى الجمهور الذي تغيرت ملامحه » [2] .

وبخصوص حالة النقد المسرحي التونسي، نلفي رصداً متواصلاً من قبل الناقدة، فبتعبيرها عانى هذا النقد من غياب فضاء نشري متخصص، ومن تكالب مجموعة من المقاربات، كما أن ولادته لم تكن مؤسسة ومتخصصة من يومها، هذه الحالة التي عرفت فيما بعد مجموعة من التغيرات أُتبعت بنتائج مختلفة « ... لكن الأهم أن هذه العلاقة الميثاقية العفوية أو الضمنية بين الطرفين لم تلبث أن اهتزت عندما أعلن النقد عن انتظارات أخرى وعن شروط جديدة في الإبداع تفتح عليها تواصلاً مع النظريات والمدارس المسرحية الغربية، وعندما تدخلت مصطلحات جديدة في منظومة الإنتاج الثقافي بشكل عام، برز مصطلح إدماج الثقافة أو كما وقعت تسميته باللغة الفرنسية " La chose culturelle "في الدورة الاقتصادية، وأصبح الخطاب سارياً متدفقاً حول ثقافة السوق ومفهوم الاحتراف وضرورة تصدير الثقافة الوطنية في العالم، وبالموازاة بقيت الدولة هي الضامن الوحيد في حوكمة القطاع الثقافي اقتصادياً، آلياتها في ذلك: هياكل الدعم للإنتاج والدعم للترويج التي تشتغل

[1]- فوزية بالحاج المزي: نقد النقد المسرحي في تونس، ص 200.

[2]- (م، ن)، ص 201.

كمصفاة أولية ثم تليها مصفاة الرقابة المكلفة بمنح التأشيرة للتوزيع، أين النقد هنا من المفاهيم اللامادية التي نشأ عليها والتي جمعته بالإبداع الثائر على السائد والمناضل من أجل مسالك إنتاجية جديدة تقع على مسافة من النظام ومصالحه الإيديولوجية؟ ها أن الإبداع المسرحي ينخرط في اللعبة السياسية كان سابقاً يواجهها بالخطاب المباشر يسترعي به انتباه المتلقي، وفي أحيان أخرى يلتجئ إلى التورية ليتنصل من المنع، هنا تتطور العلاقة بين الإبداع والنقد، علاقة استفسار وحيرة حول الوعود الأولى التي وشى ببطلانها فراغ القاعات وتصدع العلاقة بين المبدعين وكذلك بينهم وبين المثقفين بشكل عام، ووشى بها من جهته اندثار مشروع المثقف العضوي الذي بشرت به حقبة السبعينيات، وها هو المسرح يسلم مفاتيح مصطلحاته للسياسي الذي اعتلى قبة بشرى التغيير، الفضاء الإعلامي السيار والذي كان يعير مقصوراته للنقد حسب أمزجة حكامه، احتجز منه لمهام أخرى: الإعلام الثقافي والاتصال الثقافي»[1].

وكل هذا رصد لحيثيات كثيرة ترتبط بحركة الإبداع المسرحي في علاقتها مع الدولة، وتتصل أيضا بالحركة النقدية المسرحية التونسية في ظل تلك الظروف التي تَحَكم فيها كما أدلت الناقدة الاتصال الثقافي، والذي إليه عاد أمر تحديد شروط العروض، ونوعية الإبداع بل حتى التكريمات والتظاهرات، فقد كان الموجه لكل الأمور بما فيها أيضاً الخطاب الإعلامي الثقافي الذي وجه من قبله وجهة أيديولوجية، مساندة لمصالح الحاكم، نتيجة لكل هذه التواطؤات كان التأثير قوياً على العلاقة التي تجمع بين ثنائية الإبداع والنقد، فمن ذلك جميعاً وحسب وصف الناقدة تجّرب أغلب المبدعين، أما النقاد فقد تشبثوا باستقلاليتهم وبتجردهم، إلى أن تجردت منهم الفضاءات المتواضع عليها، في المقابل تحدثت عن نفر نقدي آخر أطلقت عليه كنية les chroniqueurs، وبالترجمة "المؤرخين المعلقين، أو كتاب الأعمدة" وهؤلاء هم من استأثروا بالساحة النقدية ونصبوا سلطة لأنفسهم، ميزة أعمالهم الخاصة —حسبها – أنهم يتعاملون مع الإبداع بمرجعيات قائمة على الانطباع والثقافة العامة، أما توظيفاتهم فقد جمعت بين ما هو حزبي وما هو تابع للمقاولات الإنتاجية الإعلامية المنتصبة برؤوس الأموال[2] .

[1]- فوزية بالحاج المزي: نقد النقد المسرحي في تونس، ص 202.

[2]-(م، ن)، صص 202، 203.

وعليه فالملاحظ لما قدمته الناقدة يدرك بأنها ناقشت قضايا المسرح وأموره النقدية في تونس، وعليه شرحت أوضاعه، بطريقة يمكن أن نقول عنها أنها جمعت بين النقد ونقد النقد، وذلك لأنها في مرات كانت تلامس الإنتاج أو الخطاب المسرحي فتسائله أو تتحدث عنه ومعه مباشرة، وفي مرات أخرى تقيم حواراً مع النقد المسرحي التونسي، ونعني بذلك ما قام به النقاد أو ما صاحب ذاك النقد من ظروف في وضعه الراهن، وبالنسبة للطريقة التي انتهجتها فبعد ما عرضناه بات واضحاً أنها سلكت سبيل المقاربة الأيديولوجية .

3-1-5- قراءة في كتاب " نقد النقد المسرحي المغربي " للناقد المسرحي المغربي (مصطفى رمضاني):

للتمثيل على ممارسة نقد النقد في الخطابات النقدية المسرحية المغربية، نجد كوكبة من الأعلام ومن الدراسات التي مثّلت هذا الاتجاه، كالناقد (عبد الرحمان بن زيدان)، و(حسن المنيعي)، و(مُحَمَّد أبو المعلا)، ... ووو الناقد (مصطفى رمضاني) الذي ارتضى بدوره وفي كتابه "**نقد النقد المسرحي المغربي**" أن يتبع مسار نقد النقد يقول: «والكتاب الذي نقدمه اليوم هو ملاحقة ثانية للملاحقة النقدية الأولى: أي هو ملاحقة للملاحقة، أو قراءة في القراءات النقدية للمنجز المسرحي، وهو ما يطلق عليه عادة نقد النقد، وهي عملية تندرج ضمن ما نسميه بإدراك الإدراك، فإذا كان النقد المسرحي هو بمثابة إدراك أول للعملية المسرحية، فإن نقد النقد هو إدراك لذلك الإدراك مادام ناقد النقدمطالباً بأن يكون ناقداً مركباً ،فهو ينقد النقد الذي أنجزه النقاد المسرحيون؛ ولكنه ليكون مؤهلاً لهذه العملية، عليه أن يكون هو في الأصل ناقداً ، وليكون ناقداً عليه أن يكون على دراية بكل أمور العملية الإبداعية التي تخص عالم المسرح...»[1].

والناظر في هذا القول يقف على حجم استيعاب الناقد لدور نقد النقد ولأهميته ولصعوبته، وهو ما جعله يُحجم عن الإقدام لخوض هذه العملية إلا بتوفر شروط فيه؛ ننقلها على لسانه: الخبرة الأكاديمية، ولذة القراءة المأتاة من عشق المسرح وهوايته، والانخراط في الجامعة المغربية، ثم ممارسة المسرح واهتمامه به دراسة وتشخيصاً وكتابةوإخراجاً وإدارة مذ كان شاباً ، مع ذلك وعلى الرغم من كل ما ألفيناه يقول على استحياء: «ولعل هذه التجربة المتواضعة قد تشفع لي في أن أتحدث عن

[1]- مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، صص 06، 07.

قضايا نقد المسرح المغربي وبعض إشكالياته من زاوية نقد النقد»[1]، وهو قول يكشف عن وعيه ونضجه وتواضعه في وقت أصبح النقد ونقد النقد مطية لكل من هب ودب.

وقد جاءت البنية التركيبية للكتاب مُكّونة من خمس مقالات ألفينا بعضاً منها منشور عبر المجلات، اتخذها الناقد منطلقاً لتقديم مشروع نقد النقد المسرحي المغربي، وعليه فموضوعها ومتضمناتها، ومقاصدها هو لب ما سنركز عليه، والبداية مع:

– **مستويات القراءة في النقد المسرحي المغربي**: هو أول مقال نصادفه في الكتاب، ألم الناقد فيه بسيرورة النقد المسرحي المغربي، تقريباً من بدايته إلى أن تغيرت صورته، وأدواته وإجراءاته، ولأجل ذلك ألفينا فيه رصداً لكل جزئياته ووصفاً شمولياً لكل مراحله وخصوصياته .

إذ يذكر فيما يذكره أن النقد المسرحي المغربي مر بمستويات تدرج من خلالها من مرحلة النقد المسرحي الصحفي والانطباعي، إلى النقد الذي يتوسل بالمناهج خلال فترة السبعينيات والثمانينيات(كالتاريخي والاجتماعي...)، ومنها إلى النقد العلمي والأكاديمي الذي دعم رؤيته بوعي نقدي منهجي مضبوط وواضح[2]، أيضاً بيّن مدار اشتغال النقاد انطلاقاً من ثنائية النص/العرض، والأسباب الكامنة وراء تفضيل كفة على أخرى مع توضيح لكيفية الاشتغال عليهما لاسيما ما ارتبط بالعرض الذي لم يتم العمل عليه بطريقة فعلية وعلى مكوناته إلا بمرور فترة، ثم المسار التجريبي الذي انغمس فيه النقد المسرحي مساوقة للإبداع المسرحي.

كذلك قضية التأثر بالنظرية البريشتية، ودور الجامعة في تطوير النقد المسرحي المغربي، وتعامل النقاد مع الخطاب المسرحي، فقد ذكر بأنه لم يتم تحليله تحليلاً يستند إلى مراعاة خصوصيته، بل كان وسيلة لاستعراض استخدام المناهج، أيضاً عرج على قضية وجود الناقد المسرحي المتخصص، والتغيرات التي طرأت على الخطاب النقدي الأكاديمي بظهور طائفة من الأساتذة الذين فّعلوا الممارسة المسرحية، ثم أمر بروز نقاد مغاربة متمرسين يجمعون بين أطراف مختلفة في المنظومة المسرحية، تحدث أيضاً عما أثرى وأغنى مسار الخطاب النقدي المسرحي المغربي كمناقشة العروض، بعد اللقاءات

[1]– مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، ص 09.

[2]– (م، ن)، ص 12.

المسرحية والمهرجانات (وزارة الشباب والرياضة)، أيضاً موجة التنظير التي أفرزها الجدل في المجال النقدي المسرحي، والدور الذي لعبته المجلات، وغيرها من القضايا والأمور والموضوعات والمساعي النقدية التي غيرّت من وجهة النقد المسرحي المغربي فعملت على تطويره، وتفعيله، ودفعه لوجهة العرض والتركيز عليه كفرجة متكونة من عناصر متلاحمة ... كل هذه التفاصيل اشتغل عليها الناقد فقدم جرداً لحركية النقد المسرحي في المغرب متخذاً من تجارب كثيرة نماذج لتوضيح تلك السيرورة، وفي نفس الوقت كان يقرأ نقدياً تلك المساهمات النقدية بالتالي وقف على مستوياتها، وهذه الجزئية من أهم أجزاء الكتاب تمثيلاً للنقد النقد عنده .

– **تحولات النقد المسرحي المغربي من الشفوية إلى سلطة النظري:** بين دفتي هذا المقال عالج الناقد موضوع النقد المسرحي المغربي، من ناحية الكتابة النقدية النظرية والتطبيقية، فقد لفت الانتباه إلى حجم الإصدارات النقدية المسرحية المغربية التي عرفت تزايداً بفعل الدور الريادي الذي قامت به الجامعة، وكذلك المعهد العالي للفن المسرحي، والتنشيط الثقافي، إلا أنه ومع هذه الزيادة لاحظ أن تلك الأبحاث نحت صوب الجوانب النظرية للنقد، دون التطبيقية التي تتسلل إلى مكونات العرض الداخلية، وهذا ما جعلها من وجهة نظره تأخذ بمنحى نقد النقد، بل وتبتعد عن خدمة العرض، الذي يستفيد كثيراً من النقد الإجرائي، ودلل على ذلك بالدور الذي قدمه هذا النقد لمسرح الهواة، فعلى الرغم من أنه نقد شفوي، يخضع للانطباعية ويفتقر للمراس والتجربة، إلا أنه سمح بظهور– ومن وجهة نظره– مجموعة من الأسماء النقدية التي كان لها وزنها النقدي فيما بعد وأثرها على مسار النقد النظري، والبحث في مسألة النقد الإجرائي قاده إلى رصف ثلة من الأسباب لتبرير غيابه منها (اختفاء المهرجان الوطني لمسرح الهواة، واختفاء اللقاءات المسرحية، وغياب الخلف للنقاد الذين كانوا يقدمون قراءات نقدية ومتابعات صحفية، والعوامل السوسيو اقتصادية وأثرها على الاشتغال بالشؤون المسرحية، والمركزية التي حظيت بها العروض "الاحترافية" وبعض المدن كالرباط والدار البيضاء والحرمان الذي نتج عن ذلك، (إذ حرم بعض النقاد من المتابعة النقدية)، أيضا ضعف الثقافة المسرحية، وفتور دور الإعلام المرئي، وضحالة الإبداعية في العروض المسرحية، ثم ما تعلق بملامح هذه العروض التي قد تكون جادة لكنها مغيبة، كما قد تكون مركزية لكنها لا تغري الناقد وعليه يحتم عليه استخدام قدر

من الاجتهاد وتوظيف عدة نقدية... وغيرها)[1]، وبالنسبة للرؤية النقدية التي كانت تحملها تلك الأبحاث النظرية، فقد استجلى راهن الخطاب النقدي المسرحي النظري المغربي وتوصل إلى أنه نقد أصبح يمتلك آلياته وأدواته، ما جعله يستشرف بوادر الاهتمام بالنقد التطبيقي، وبنواحي العرض .

– **المكونات التقنية والجمالية للعرض المسرحي**: في ظل هذا المقال تطرق الناقد إلى العرض ومكوناته، فتناوله من الناحية المفهومية، ومن ثمة عرج على النص، وعلى الوسائل والتقنيات والمكونات التي يتكون منها العرض والتي تتلاحم جميعها لصنع فرجة ومنها: (الإخراج، والسينوغرافيا، والأزياء، والإضاءة، والماكياج، والإكسسوار) وساق ما يقتضيه البحث فيها من معلومات وتفريعات، كما وقف عند بعض دلالاتها في الاستخدام ... واعتبرها عناصر جد ضرورية حتى يتم تقديم فرجة متكاملة، وأشار إلى أن توظيفها وتواجدها مرتبط ببناء النص وتوظيف المخرج، باعتبارها علامات دالة، وعموماً وعلى أهمية الموضوع، فهو لا يندرج من وجهة نظرنا إلا ضمن الدراسات النقدية انطلاقاً مما جاء فيه، وهو وإن لامس قضية مثارة في النقد المسرحي (توجهات النقاد صوب الخطاب المسرحي)، فضلنا لو عززت هذه الوقفة النقدية بمناقشة نماذج ومحاورتها لكان أفضل.

– **المقاربة الدراماتورجية للنص المسرحي**: لبسط هذه المقاربة انتقى الناقد مدخلاً مهما من خلاله ولج موضوعه الأساسي، فقد رأى أن التقاليد المتعارف عليها في عملية القراءة والمتجذرة في الثقافة العربية عامة والمغربية خاصة، تفضل دوماً الميل إلى ما هو مكتوب، على حساب ما هو بصري، وهو تفضيل لم يحابِ أي تخصص بما فيها المسرح الذي عانى بدوره من هذه الإشكالية، أي من قلة النظرة الشمولية والقراءة الكلية في تناول عروضه، وهي إشكالية استفحلت في الأوساط النقدية المسرحية، وألقت بظلالها حتى على من يمتلكون وعياً بالمسألة، فبدورهم لم تتجاوز أعمالهم الحمِى النظرية، ومن هذه النقطة انتقل إلى كيفية توظيف المسرح في المنظومة التعليمية متقصياً ذلك التوظيف عبر أطوار، وعلى غرار ذلك توصل إلى غياب الاهتمام بالجانب التطبيقي، وإلى وجود فراغ تعايشه تلك المؤسسات في مجال قراءة المسرح، فما كان منه بعد أن بسط أسباب ذلك –(غياب البنيات التحتية، والأطر المتخصصة، فضلاً عن الإستراتيجية التربوية والأكاديمية الواضحة)– إلا أن قدم اقتراحاً ذكياً ممثلاً في الاهتمام بالنص بطريقة تعيد الترتيب أو تقولب التقليد إلى مصاف العرض،

[1]– مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، من ص 47 إلى ص 61 .

فتكون معالجة النص وكأنه معروضاً، وهنا وصف العملية بأنها دراسة للكائن من أجل الممكن، ودراسة للعرض بالقوة لا بالفعل، والمقترح الذي يحقق له ذلك كان بالمقاربة الدراماتورجية التي اعتبرها وسيلة تتكفل بتقريب المتلقي من صورة العرض اعتماداً على مكوناته النصية [1] .

ومادام في سياق المنظومة التربوية، فقد ثّور وضع توظيف المسرح فيها، واستحضر سياقات قراءة المسرح في ظلها، إذ وجد أن تلك القراءة مقيدة بإكراهات (كالأهداف والغايات من المقرر والكفايات ...)، الأمر الذي جعله يتساءل عن الغاية من قراءة النص بمنظور العرض المسرحي، باعتباره مادة تعليمية أو وسيلة لتوصيل هذه المادة، وبين الغاية والوسيلة وتلك المنطلقات وجد أن سلطة النص تصبح أكثر ترسخاً، وللخروج من أسر النص، اشترط المقاربة الدراماتورجية، ومعها استحضر أربعة عناصر للقيام بها (العتبات، والحكاية أو الأحداث، والإرشادات المسرحية، وحوار الشخصيات) واستعان بما طرحته (أن أوبرسفيلد) "بثقب النص les trous textuels"، ثم تعارضاته الداخلية أو ما تسميه "باللامتوقع L'invraisemblance"، وهذا كله حتى يتم دفع المتلقي إلى تخيل الفرجة المسرحية، وحتى يثبت أفكاره عرض لتلك الاستحضارات وما تتطلبه لدى بعض القراءات، فوجد أنها تتبع هذا المنهج بشكل نمطي، وما كان عليه إلا أن بيّن مطارحاته التثويرية في الحوار والإرشادات المسرحية، وفي الفضاء والصراع، والحكاية...«ستكون مقاربتنا استشرافية نقدية إبداعية، لأننا نتخيل كيف سيكون العرض من منطوق مرفقاته الدراماتورجية، فنحن نتعامل مع كل عنصر ومع كل مكون داخل سياق النص الموجود بالفعل، ولكن أيضاً داخل سياق العرض الموجود بالقوة، وفي هذا الصدد يمكن الاستعانة بكل ما نراه كفيلاً بمساعدتنا على تحقيق هذه الغاية من لغة وصور تعبيرية وتركيب وشخصيات وأحداث (...)، وغيرها مما قد يساعد على تقديم إضاءات حول خصائص العرض الذي يمكن أن يفضي إليه النص المكتوب، بعناصره وخصائصه المتاحة أمام القارئ، والأهم من كل هذا هو أن ندفع المتلقين- ولاسيما المتمدرسين الذين يقرؤون النص في سياقه الأدبي- إلى اكتشاف كيفية اشتغال هذه المكونات في العمل المسرحي، وكيف تحيا حياة جديدة في سياق مغاير داخل العمل نفسه»[2]، ومنه كان يصبو إلى دراستها وكل ما يتصل بها، من سياقات وتأويلات ودلالات، وحمولات وقرائن ووظائف ووو ....، للوصول إلى فرجة مقترحة، وتعزيزاً لما طرحه ارتأى

[1]- ينظر : مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، من ص 93 إلى ص 111.

[2]- (م، ن)، ص 104.

كذلك أن تخرج المنظومة التعليمية من الإطار النظري، إلى الأفق التطبيقي، مع العمل على إشراك الطالب لتثمين ذلك، وهو طرح نقدي قيم يحتاج بالفعل إلى التفعيل والتعميم.

– **تداول التناص في النقد المسرحي المغربي**: ما ارتبط بهذه الدراسة التي محورها التناص، فالناقد تتبع هذا المصطلح عبر الثقافتين الغربية والعربية، ومن العام إلى الخاص، ثم وصل إلى النقد المسرحي العربي ومنه إلى النقد المسرحي المغربي وقدم جرداً للصيغ التي حظي بها التناص ضمن دراسات النقاد المسرحيين المغاربة، ومنها وقف على استعمالاته المختلفة [1].

وبهذه الدارسة نختم ما جاء في هذا الكتاب، الذي وانطلاقاً من عنوانه انتظرنا منه قراءات في تجارب نقدية متنوعة بناء على صيغته العمومية، لا موضوعات نزر منها لا يخدم كثيرا نقد النقد (الأمور النظرية)، بناء على ذلك وبما أنه يتشكل من مجموعة من الدراسات، فطريقة الحكم ستكون صعبة نوعا ما، لأنه لكل دراسة منطلقها، مع ذلك يمكن القول إنه اعتمد على الطريقة الابستيمولوجية بإثباته مرة وراء أخرى لمواقفه النقدية التي تنشد الغيرية، والخروج من إسار ما هو مكرر، عدا عن ذلك اشتغاله المتوالي على المساءلة والمناقشة والتفسير والتعليل والتحليل والاستنتاج... وغير ذلك من الأمور.

كثيرة هي النماذج النقدية المسرحية المغاربية تلك التي اختارت لأبحاثها ومصنفاتها طريق نقد النقد، لذا ضمن هذه المقاربة ألفينا نسبة كبيرة من القراءات النقدية التي انتهجت الوجهة النقدية القويمة الواعية الصميمية المدركة لما تقوم به، ألفينا إقبالاً منقطع النظير على نقد النقد.. إقبالاً تمهره الرغبة في تجاوز الخطاب النقدي، ودوافع إثبات الذات، وعن تمظهراته في مرايا الخطابات النقدية المسرحية المغاربية فالأمر كعادته عائد إلى درجة الاستيعاب .

[1] – لمن أراد التفصيل في هذه الجزئية من الكتاب، ينظر: مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، من ص 113 إلى ص 133.

3-2- المقاربة الدراماتورجية في النقد المسرحي المغاربي:

3-2-1- المقاربة الدراماتورجية:

- الدراماتورجيا وحيثياتها النظرية:

ميزة هذه المقاربة أنها لا تمس إلاّ المسرح ولا تسبح في غير تخومه –بطبيعة الحال إذا ما تعلق الأمر بالأجناس الأدبية- إذ لا نجد للدراماتورجيا تعالقاً والأصناف الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة وما إلى ذلك... لذا سنلجها من زاوية مسرحية بحتة، وإن كانت لها علاقة من زاوية الفنون بالسينما والتليفزيون، قبل هذا نشير إلى أننا عرضنا لمصطلح الدراماتورجيا في الفصل الأول، غير أن هذا التناول كان دون تفصيل حتى يتسنى لنا بسط ذلك هنا وبرؤية موسعة أكثر.

انطلاقاً مما سبق نجد أن مصطلح الدراماتورج قد ارتبط بمعاني عديدة، وذات الشيء نصادفه مع مصطلح الدراماتورجيا التي اكتسبت بدورها دلالات مختلفة وسياقات أملتها ضرورات الانتقال من مرحلة إلى أخرى، نذكر منها الإعداد والقراءة، والكتابة...، فعلى امتداد فترات زمنية تغيرت النظرة إليها، وفي هذا السياق يذكر الكثير من الباحثين الغربيين والعرب كـ(باتريس بافي) و(آن أوبر سفيلد) و(جاك شيرير Jacques Scherer)، وكل من (ماري إلياس) و(حنان قصاب حسن)، أن الدراماتورجية ارتبطت في البداية بمؤلف النص[1] وبالتخندق في سلطة هذا النص، وهذا في حدود القرن السابع عشر، ثم ما لبثت هذه الوضعية على حالها إذ اتسعت دائرة الدراماتورجية خاصة عندما حدثت نقلة نوعية من سلطة النص إلى رحاب العرض، وأيضاً لما انعتقت الكتابة من بعض الأعراف الصارمة التي تحدد مسبقاً شكل كل من النص والعرض، حيث اختلفت زوايا الاهتمام وخالطت العمل تقنيات أخرى ترتبط بالعرض وبالمتلقي وبالجمهور ... وطال ذلك حتى أدوات الدراسة والتناول بعدما طعمت الدراماتورجيا أنفاسها بمطارحات بعض المجالات المعرفية الأخرى، وهنا نشير إلى أن هناك فرق بين الدراماتورجيا الكلاسيكية والحديثة، فالأولى لا تتعدى حدود النص والثانية لا تغفل

[1]- نشير إلى أن ارتباط الدراماتورج بالمعنى التقليدي بالكاتب المسرحي ورد أيضا عند أن أوبر سفيلد: ينظر:

-Anne Ubersfeld: les terme clés de l'analyse du théâtre, p32.

ويمكن الرجوع للتفصيل أكثر في سيرورة الدراماتورجية عبر تاريخها الغربي إلى:

- Jacques Scherer: La dramaturgie classique en France. Ed Librairie A.G.Nize, Paris 1977.

- Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre, p 105.

عن كل ما يتصل بالعرض- يمكننا أن نستدل على ذلك أيضاً بما تم بسطه في الفصل الأول (بدءاً بشعرية (أرسطو) وصولاً إلى الكثير من الجهات التي فرضت تغيرات كثيرة في المنظومة المسرحية، وبالنسبة لأهم الدراماتورجيين الغربيين فنذكر: الكاتب الألماني (غوتولد ليسينغ Lessing) (1729-1781) هذا الذي كان له دور في تثبيت معنى جديد لها، لرغبته في الخروج عن النموذج الكلاسي الفرنسي وفرض خصوصية محلية ألمانية، وقد ربط العمل المسرحي بالجمهور في كتابه "دراماتورجية هامبورغ"، أما الحدث المشهود فقد كان مع الألماني (برتولد بريشت)الذي اعتمد أسلوباً أكثر انفتاحاً في عمله وفي التحليل الدراماتورجي، إذ مس تحليله النص والعمل مع الممثل ومن ثم انتشر هذا الاستعمال حتى طال عناصر كثيرة ككتابة النص وتحضير العرض والنقد ووو ...إلخ، إضافة إلى أسماء أخرى معاصرة كـ(ولفغانغ قاينس W.Weins)، و(هاينر مولرH.Muller)، و(برنار دورت B.Drot) الذي جاء بتسمية الذهنية الدراماتورجية [1].

بعد كل هذه المخاضات التي أكسبت الدراماتورجيا دلالات مختلفة (مؤلف، نص، عرض مقتضياته، جمهور...) ، حدد دورها ومعناها؛ إذ أضحت تعني فيما تعنيه وحسب ما ذهب إليه (باتريس بافي) العملية التشاركية المتبادلة بين أفراد الطاقم المسرحي، والتي تنص على أن الكل يمارس من جهته هذا الدور، بذلك فهي مجموع خيارات جمالية وأيديولوجية التي يتقاسمها فريق الإنتاج المسرحي بدءً بالمخرج وصولاً إلى الممثل [2] .

وعلى النقيض من ذلك فهناك من يعدها عملاً مستقلاً لا يرتبط إلاّ بالدراماتورج مؤدي هذا العمل، والذي بموجبه يتدخل صاحبه في كل ما يرتبط بالفن المسرحي؛ المؤلف، والمخرج، والممثل والسينوغراف ملاحظاً ومحللاً وموجهاً ومقوماً ومقيّماً ومحللاً ...إلخ، ودليل ذلك أنها حتى وإن ارتبطت بالإخراج وإن تمت ممارستها من قبل أطراف المنظومة المسرحية فكيانها الخاص باقٍ، وهو ما ورد في "المعجم المسرحي" لـ(ماري إلياس وحنان قصاب حسن)، إذ حددا فترة ظهورها وبه اتضح أنه سبق الإخراج بمدة زمنية، والذي ارتبط بنهاية القرن التاسع عشر، وعلى أهمية هذا الدور وفعاليته للنشاط المسرحي بقي العمل الدراماتورجي دوماً أحد المعضلات المهمة في الأوساط المسرحية من

[1]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، صص 206، 207، و:

- Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre, p 105 –109

[2]-Voir: Ibid, p 106 .

ناحية تواجده فيها، ذلك لأنه شكّل هالة من القلق والنفور والتذمر خاصة فيما يرتبط بالمخرجين، الذين يزاولون في معظم الأوقات القراءة الدراماتورجية على الأعمال المسرحية بالتالي رفضوا من يمارس عليهم الوصاية الدراماتورجية التي يتقلدونها .

وإذا ما أردنا إلقاء نظرة بعجالة على صورة الدراماتورجيا في المخيلة العربية أو الخطاب العربي، فبالنسبة للدراماتورجيا العربية لا يكاد المرء يقف على اتجاه واضح، بعدما اختلفت المسميات وتباينت الرؤى والتصورات، فالكل يحاول إبراز وجهة نظره بما يتوافق معه، ولنا هنا تمثيل بسيط عن ذلك، ما ورد في صحيفة "الإتحاد" وبتاريخ 22 ديسمبر 2008 وتحت عنوان "مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق"[1]:

فمما تم التأكيد عليه أن الكثير من المسرحيين العرب اختلفوا في ضبط مصطلح الدراماتورجيا وفي تحديد دور الدراماتورج أيضاً، لدرجة أن الدكتورة (ماري إلياس) أبدت امتعاضاً بشأن ترجمة المصطلح وتعريفه، ومن جملة الآراء التي أدلت بدلوها ضمن هذه الصحيفة:

- (صلاح القصب) الذي اعتبر الدراماتورجي هو من يبحث عن زمن القراءة وفضاءات الرؤيا في بنية العرض المسرحي، وتقع على عاتقه رسالة جماعية في قراءته للمكون الخارجي، أما الدراماتورج مع الدكتور (مُحَمَّد خيري الرفاعي) فهو من يمارس النقد والتنظير لكل مكونات العمل المسرحي، ومن ضمنها البنية التمثيلية، وإلى منزع إجمالي كانت الدراماتورجيا قراءة نقدية محايدة للمنجز الإبداعي، سواء أكان تأليفاً في خطاب النص، أو إخراجاً في خطاب العرض، ويبدو أنه انطلق من تصور يجمع فيه بين وجهي الخطاب المسرحي، غير أن لفظ المحايد يدعو إلى كثير من الاستفسارات، وكما سبق وأوضحت الدكتورة (ماري إلياس) رأيها في معجمها، تؤكد هنا ومرة أخرى أن الدراماتورجيا تعبر عن بعد معرفي، وأن من يقوم بهذا العمل قد يكون المخرج في حد ذاته أو مصمم الأزياء، أو السينوغراف، أو شخص ذو بعد معرفي يربط بين هذه الأطراف جميعاً، وعلى خلاف ذلك طرح المخرج (جواد الأسدي)تصوراً مفتوحاً انفتاح الدراماتورجيا في نظره، إذ اعتبرها ذات حدود واسعة ومن ثمة عد أمر تحديدها بمثابة تضييق لدائرتها، في حين نفى أحد المخرجين

[1]- ينظر: "مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق"، صحيفة الإتحاد، الإمارات، بتاريخ 22 ديسمبر 2008.

التونسيين وجود الداماتورج، وذلك لأن وظيفته ومن وجهة نظره مندغمة في كافة مفاصل العمل المسرحي، كما استنكر وجوده أيضاً بوجود مخرج، بناء على أن المخرج المتمرس لا يحتاج إلى الدراماتورج مادام هو موجود ... والتصورات هنا كثيرة ومتعددة لا يكاد يقر لها قرار، ومع ذلك يمكننا القول إن الدراماتورجيا هي قراءة واعية ومتبصرة تمس كل ما يتصل بالنص الدرامي والعرض المسرحي والمتلقي، ومن هذا المنطلق سنتتبع عمل الدراماتورج .

- **الدراماتورج.. ومستلزمات العمل الدراماتورجي:** نقتنص عمله مما جاء في" المعجم المسرحي " لـ(ماري إلياس، حنان قصاب حسن)، فقد راوح ما يلي[1]:

- دراماتورج الإنتاج ودراماتورجيا المنصة:

هنا يتوزع عمل الدراماتورج على اختيار النص، وهي نقطة مهمة ليست بالأمر الهين لأن الانتقاء بطبيعة الحال سيخضع لمجموعة من الشروط حتى يتناسب مع جميع أطراف المنظومة المسرحية وأمور كثيرة أخرى، ومن ثم يقف على زوايا متعددة ترتبط به؛ كقراءته، وإجراء بحوث حوله ومعرفة مدى تناوله من عدمه (قضية استهلاكه)، ومدى قابليته وأيضاً تقبله، وفي مرات يعمل على ترجمته إذا كان نابعاً من ثقافة مغايرة، أو إعادة ترجمته لعرض معين، كما قد يشتغل في مواضع على محاكاته ونقده، ويحدث أن يتجاوز تلك المراحل إلى مرحلة تخول له فيها صفة الإبداع، فتكون له مهمة كتابته وهنا قد يكتب الدراماتورج نص المسرحية انطلاقاً من التدريبات الارتجالية التي يقوم بها الممثلون في صيغة من صيغ الإبداع الجماعي.

وعمله هذا قد يكون أثناء التحضير للعمل المسرحي كما يمكن أن يمتد مع التدريبات، فمن بعد عملية الاختيار واستيفاء شروط النص يعمل الدراماتورج على التحضير للعرض، فهو المسؤول هنا على جميع ما يحتويه؛ على الريبرتوار وعلى التدريبات، وإعداد الممثلين ووو...، أيضاً الدعاية للعرض، مع كتابة خطط توضحية توزع على المتفرجين ما يسمى بـ"البروشور"، ولا يتوقف الأمر هنا فالعملية تتواصل بعد العرض أيضاً، فبعده يقدم الدراماتورج تقريراً مفصلاً عن العرض المقدم يتضمن ما قيل عنه من رؤى، يدمج ذلك مع فيدوات وصور، وهو عمل قد يكون من طرف شخص واحد أو من

[1]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 204 .

قبل جماعة، لأنه يحدث ويشترك الدراماتورج مع المخرج والممثل والسينوغراف، لكن الأكيد أن عمل كهذا يتطلب الكثير من المهارات، بل الكثير من الثقافات والمعارف والخبرات.

– الدراماتورجيا والنقد المسرحي:

إن فكرة تجاوز المعارف الماضوية والانزياح عن النمذجة، وعن التخندق في مجرى واحد منعطف اندلقت فيه جميع التخصصات، والمسرح كان واحداً منها، فبدخوله عوالم منفتحة كان ذلك إيذاناً لملاحقة نقدية مسرحية تتبعه أيضاً مادام النقد يساوق الإبداع الذي يترصده، فعندما ظهرت الدراماتورجية وتفنن المخرجون فيها خاصة، قدم نقاد المسرح المغاربة من جهتهم محاولات نقدية استشرفوا بها تقديم قراءات نقدية دراماتورجية تتناول النصوص والعروض، هذه الإسهامات دبجت في بعض المحاضرات، كما نشرت في مصنفات نقدية (كتب ومقالات...)، ومن هؤلاء النقاد نذكر: (جميلة الزقاي)، و(مُحَمَّد المديوني)، و(أحمد بلخيري)، و(رشيد البناني)، و(مُحَمَّد الكغاط)... وغيرهم .

ورغبة في توضيح هذا التناول؛ القراءة تنقسم إلى جزأين بناء على الهوية النوعية للمسرح وما سنه العديد من الدارسين والنقاد، نستدل هنا بما ورد في "معجم المسرح" لـ(باتريس بافي) الذي عرج في سياق تناوله للدراماتورجيا على كتاب (جاك شيرير) " La dramaturgie classique en France" والذي ميز بين بنيتين في دراسته؛ هما البنية الداخلية ، والبنية الخارجية[1].

استتباعا لما سبق المقاربة الدراماتورجية في المنظور النقدي المسرحي المغاربي تشتغل داخل الحيزين على:

– قراءة دراماتورجية للنص: الناقد في هذا القسم يشتغل على البناء الدرامي، فمن بنية النص يستنطق، وينقد، ويحلل، ويفسر، ويتسائل ويجيب، بمعنى أنه يركز على كل ما يحتويه متن النص من إرشادات مسرحية (لغته، وزمانه، وشخوصه، وفكرته، وحواره، وأحداثه، وحبكته، أيضا تشكيلاته، وتناصاته وتقاطعاته، ومراده وأبعاده... إلخ).

[1] -Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre, p 106 .

– **قراءة دراماتورجية للعرض** :بالنسبة للعرض، فالناقد الدراماتورجي سيتجول في بؤر عديدة يفرضها فضاء العرض، فسيقف على كل شيء ساهم في تشكيل العرض المسرحي؛ على الديكور وفكرة انتقاءه، وعلى الملابس ودلالتها، وعلى الإضاءة وما ترمز إليه، وعلى المؤثرات السمعية وإيحاءاتها كالموسيقى، وعلى الممثلين ومواقفهم وطريقة أدائهم وطبيعة أدوارهم، وعلى الفرجة وتأثيراها ... إلخ .

مع كل هذه التفصيلات هناك تساؤل يلقي بنفسه عنوة مفاده إذا ما كانت سيرورة القراءة لا تخرج عن دائرة النص والعرض والمتلقي فبأي الأدوات النقدية يا ترى تكون القراءة ضمن هذه المقاربة؟

استهداءً بما اطلعنا عليه نستطيع القول إن الأدوات المستخدمة بين الدارسين والنقاد متباينة، إذ ألفينا منهم من يعتمد على الدارسات التي تناولت موضوع الدراماتورجيا والطرق التي انتهجها أصحابها فيها، في المقابل ألفينا نفر آخر يفضل إتباع بعض المناهج النقدية كالمنهج السيكولوجي، والسوسيولوجي، والبنيوي، والسيميائي والتداولي ... إلى غير ذلك .

3-2-2- الدراماتورجيا في نماذج نقدية مسرحية مغاربية:

- **"التحليل الدراماتورجي لـ" مولات اللثام"" مقال للناقدة المسرحية الجزائرية (جميلة مصطفى الزقاي).**
- **كتاب " مسرح عز الدين المدني والتراث " للناقد المسرحي التونسي (مُحَمَّد المديوني).**
- **دراسة من سلسلة الرسائل والأطاريح موسومة بـ:" المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية " للناقد المسرحي المغربي (رشيد بناني).**

3-2-3- قراءة في مقال " التحليل الدراماتورجي لـ" مولات اللثام" للناقدة المسرحية الجزائرية (جميلة مصطفى الزقاي).

في قراءتها الدراماتورجية لمسرحية "مولات اللثام"، ارتضت الناقدة (جميلة مصطفى الزقاي) الدخول إلى تحليلها هذا بمدخل نظري مستفيض، قدمت من خلاله رؤية عميقة عن المصطلح، إذ راحت تتقصى دلالاته وحيثياته من منابع غربية كثيرة، وعليه عرضت تلك الرؤى عبر مراياهم، ولم تكن الناقدة هنا قناة ناقلة تنقل مختلف التصورات بقدر ما كانت محللة ومناقشة لتفاصيل تلك النقول، مفككة لنسيجها مقارنة بين بعضها البعض، ومع هذا فهناك تساؤل فرض نفسه مفاده:

✓ لماذا اقتصر جهد الناقدة على تقديم وجهات نظر غربية فقط؟ أيرجع ذلك لأن أصول هذا المنحى النقدي غربية وكما جرت عادة الكثير من الدارسين والباحثين يكتفون بالأصول ؟ أم أن المنظور العربي لا يكاد يستبين؟ خاصة وأن المسألة ما تزال في حدود صراع المصطلح فما بالنا بجوانب الممارسة ؟

عود على بدء... بتقاسم ما جاء في التحليل نجد من جملة ما وقفت عليه الناقدة ثلة من العناصر، أهمّها ما كان في سيرة تحديد وضبط الدراماتورجيا، التي تنوع الحديث عنها بين آراء وتحديدات توزعت على ما ورد في المعاجم وغيرها من الدراسات التقليدية والحديثة وكنا قبل هذا قد توقفنا عند البعض منها في المدخل النظري الذي ارتضيناه لهذه المقاربة، وتجاوزاً لذلك سنقف على ما استخلصته الناقدة بشأن التحليل الدراماتورجي، ولأهمية هذا العنصر نورده من حديثها الذي خصت به المقارنة بين التحليل الدراماتورجي والتحليل الأدبي، والذي تقول فيه: «...التحليل الدراماتورجي يأخذ بعين الاعتبار الخصوصية التامة للنص المسرحي منذ اللحظة التي يعول على عرضه ضمن أو بعدعرضه آنياً أو لاحقاً أو مفترضاً، لا يعوض التحليل الدراماتورجي دراسة الميكانيزمات الداخلية للكتابة، وهو على العكس المكمل النافع حين يتقبل مبدأ العرض المسرحي بصفته "تعدداً صوتياً" حيث يكون النص مقوم مجموع يتضمنه ويتجاوزه.

"ممارسة مركبة" بالتأكيد لكن ليست شمولية كليانية، بما أن التحليل الدراماتورجي يتجه بصفة كاملة صوب عرض كل المعاني الممكنة في لحظة ما من النص المسرحي ولا ينوي أبداً أن يصبح مالكاً لهذا العرض، لكن على نقيض ذلك إعادة النص المسرحي إلى أولئك الذين يتقلدون مهمة عرضه.

إن التحليل الدراماتورجي بحسب الدراسات النقدية الحديثة تحليل يستهدف حصر التمسرح في العمل الدرامي ومحاولة تقديم مجموعة من الاقتراحات الفنية الخاصة بالعرض المسرحي المتخيل، يأتي التحليل الدراماتورجي بعد خلق النص الدرامي ويسبق وجود العرض الذي ينبني عليه، ويستثمر رؤاه الفكرية والجمالية.

يسمح التحليل الدراماتورجي للمتلقي بولوج عالم النص والانتقال به إلى فضاءات جديدة يقتضيها العرض، ويقف التحليل الدراماتورجي على الخصائص الإبداعية والفكرية والجمالية الكامنة في النصوص الدرامية التي تكفل تحولها إلى فرجة ركحية»[1].

وهي منطلقات توصلت إليها الناقدة بعد التعمق في هذا المسار إذ ارتضت تحليلاً دراماتورجياً دقيقاً، ومما سبق نقول إنه تحليل يلم بخصوصية النص والعرض والمتلقي، واشتغاله إذا ما أردنا تحديده يكون منذ أول لحظة يتم فيها التفكير في العمل المسرحي إلى غاية انتهائه وما يتبع ذلك من حيثيات، وما بين البداية والنهاية تفاصيل كثيرة لا يمكن أن تُغيب عنه، وعن المرتكزات التي انطلقت منها الناقدة في تحليل المسرحية، فقد كانت في البداية مع عنصر حكائية النص، ففيه عرضت الخطوط العامة لمسرحية "مولات اللثام وقصة الثأر"، عرضاً لا يستند إلى السرد المطلق، بقدر ما كان يركن إلى القراءة الواعية الذكية المستوعبة، إذ تم التركيز على ما في المسرحية من استحضارات خاصة موضوع التراث والذي اعتبرت الناقدة وجوده أحد الأسباب المهمة التي تهدف إلى يقظة الوعي القومي، وإلى درء الإحباط المسلط من الهيمنة الغربية على الأنا العربية، من جهة أخرى ركزت أيضاً على تقاطعات هذه المسرحية مع غيرها من الخطابات الأخرى بعدما وجدت لها ما يقاطعها؛ أي مع ما طرح في الزخم اليوناني، مع "أنتغونا"، ومع الموروث الشعري مع "ليلى وعنيزة"، ومع "منديل دزدمونة" — ما ارتبط باللثام– وعن التقاطع النصي والمقابل الواقعي للشخصيات تقول:« هو التقاطع النصي الذي يقوم على التشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة ...»[2].

[1]– جميلة مصطفى الزقاي: التحليل الدراماتورجي لـ"مولات اللثام" ،كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، صص 187، 188.

[2]– (م، ن)، ص 193.

ومع تلك الدراسة التي عقدتها بين المسرحية وبين شخصياتها، وإشارتها إلى لغة الحوار فيما بينها اقتصرت على التقاطع والتماثل دون أن تلج آلية تحليلية أخرى تمس بها الشخصيات فقد وقفنا على دراسات دراماتورجية أخرى- خاصة تلك التي جمعت بين وجهي الخطاب المسرحي- اتخذت من الشخصية مجالاً واسعاً للدراسة بتطبيق مختلف الاستثمارات النقدية عليها، وربما مرد ذلك إلى أن الدراسة انصبت على العرض لا النص، وقد تطرقت الناقدة بشيء من التحليل النقدي الرصين فيما أتى من التحليل لعنصر الممثلين وحركاتهم والشخصيات التي تقمصوها وطبيعة أدائهم، كما أشارت إلى بعض الهنات التي وقع فيها بعضهم في تأدية الأدوار، خاصة ما ارتبط بالمشهد الثالث، والمواضع التي تميز فيها الممثلون فأجادوا التمثيل، وهي التفاتة جد مميزة، وفي الحقيقة سر تميزها، هي أنها تذكر في الإحالات أن المسرحية من تأليف وإخراج الدكتور (قدور جدي)، وتمثيل طلبة قسم الفنون الدرامية بمعية الدكتور (عيسى راس الماء)، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران، وما أحوجنا إلى دراسات كهذه تلقي بالضوء على مثل هذه الإنتاجات المحلية.

تأسيسا على ما سبق كان العرض زاوية المنتقى، فمن خلاله دخلت الناقدة إلى عالم المسرحية، خاصة وأن لفظ المشهد لبس رصدها لبوساً، وما تعلق بباقي العناصر التي تضاف إلى حكائية النص فقد تشكل بناء تحليلها الدراماتورجي من:

(الفضاء الميزانسيني، والفضاء الحركي، والإضاءة، والألوان، والملابس، والديكور، والصوت والموسيقى والإيقاع).

إحاطة بكل محمولات العرض، نقول إن الناقدة كانت تتلمس الدلالات وتعطي الإيحاءات والتأويلات، وتتقصى أسرار التوظيفات، دون أن تغفل السقطات الفنية التي لم تُغيب عن التحليل بين الفينة والأخرى، أي كلما لامست ذلك بحسها النقدي فرأت ما من شأنه أن يضفي إضافة نقدية هادفة فكانت في الأخير قراءتها الدراماتورجية مزيجاً مركباً.

3-2-4- قراءة في كتاب "مسرح عز الدين المدني والتراث" للناقد المسرحي التونسي (مُحَّد المديوني):

لطالما شكل التراث منبعاً مهماً للنخبة العربية المثقفة التي وجدت في كل ما يتيحه هندسة مثلى تحقق مآرب جمة، أقلها غاية إثبات الأنا والتمسك بأوصال الهوية ...، فعلى مدى فترات زمنية اشتغل المسرحيون العرب على التراث وأثبتوا نجاعته، ومادام حديثنا لن يخرج عن إسار المسرح ونقده فالتنظيرات هنا لاشك ستكون مسرحية، هذه التنظيرات التي كنا قد تطرقنا إليها في الفصل الأول بكثير من التفصيل، حيث كان (عز الدين المدني) أحد روادها وحامل مشعلها في تونس، هذه التجربة التي بقدر ما كان التراث سحرها الخاص، بالقدر الذي كانت هي السحر الخاص للمرايا النقدية؛ إذ تلقفها العديد من النقاد بالدراسة والتمحيص والنقد ... والناقد (مُحَّد المديوني) كان بدوره أحد أهم النقاد البارزين الذين استمالتهم فتناولوا (عز الدين المدني) وقضية اشتغاله على التراث في مصنفه الموسوم بـ:" **عز الدين المدني والتراث**"، يقول موضحاً سبب ميله « أما لماذا مسرح عز الدين المدني بالذات؟ فالسبب الأول يتمثل في أني رأيت أن أقصر دراستي في هذه المرحلة على تجربة مسرحي عربي واحد، والسبب الثاني هو طبيعة تجربة عز الدين المدني نفسها...»[1]، هذه الطبيعة التي أرسى من خلالها بصمة خاصة لمسرح عربي أصيل، وفي هذا الصدد يصف الدكتور (مُحَّد طرشونة) الرؤية النقدية التي تدثر بها الناقد والأدوات المعرفية التي ارتكز عليها في عمله، بعدما استعرض في التقديم لهذا الكتاب تطلعات (عز الدين المدني) وتوظيفاته المسرحية وانجازاته، قائلاً :« وقد تميز هذا البحث بنصيب وافر من المرونة المنهجية، فلم يتقيد صاحبه بمذهب نقدي متحجر بل تصور خطة بحث تلائم طبيعة النصوص المسرحية فحدد المادة التراثية ووصف مكوناتها التاريخية والأدبية والأسلوبية ثم تدرج إلى تحليل طبيعة تعامل المؤلف معها مركزاً على فنيات التزامن والتركيب ثم تخلص إلى التوظيف فاستعرض مختلف الاحتمالات مدعماً استقراءه بأدلة نصية وركحية،فخلق بذلك ترابطاً طبيعياً في بناء البحث زاده تمسكاً وانسجاماً ما في الآثار المدروسة من وحدة وتكامل »[2]، بالتالي ومن سياق الأدوات سنباغت ملامح القراءة الدراماتورجية لمتون تلك المسرحيات.

[1]- مُحَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص 22.

[2]- (م، ن)، صص 06، 07.

من مشيرات الدراسة يتضح أن الناقد اشتغل على النصوص الدرامية، وإن كانت نصوص مكتوبة منشورة في كتب مستقلة كما يقول، إلا أن لها ميزة خاصة، هي أنها عرضت أمام الجمهور فتم التعامل معها ركحياً، ما يعني أنها جمعت بين النص والعرض، وهي على توالي: " ثورة صاحب الحمار"، و"ديوان الزنج"، و"الحلاج"، و"الغفران"، و"مولاي السلطان الحسن الحفصي"، وهنا نوضح بأن الناقد حدد إطار اشتغاله في خمس مسرحيات، مع ذلك ارتضى ذكر ما يتبعها من نماذج، إذ أضاف إليها وعلى صعيد التمثيل فقط (تعازي الفواطم أو تعازي فاطمية، ورسالة التربيع والتدوير) .

أما بالنسبة لطريقة المعالجة فالمتلقي يجد نفسه وفي ظل هذا المصنف أمام محطات مختلفة؛ بين الجوانب التطبيقية للمسرحيات وهذا ما سنشتغل عليه لاحقاً، والمحطات النظرية التي استدعاها الموضوع حيث ألفينا الناقد يعرض للتراث، ولمفاهيمه ولطريقة التعامل معه، ولرصد محاولة تأسيس كتابة مسرحية عربية، وكذلك لسيرة المبدع، وعديد الأشياء الأخرى... الأمر الآخر الذي يلمح بصورة جلية هو النفس النقدي الذي سرى في هذه القراءة والذي أراد من خلاله أن يعكس المنظور الحفري في جدارية الخطاب المسرحي، إذ لم يتلقف الناقد تجربة المسرحي التونسي (عز الدين المدني) تلقفاً يستند إلى التتبع والتقصي أو الوصف بل كان حريصاً أشد الحرص على وضعه في الميزان النقدي، ليبين ما للرجل وما عليه، ويمكننا استخلاص المواقف النقدية مما يلي:

– لفت الناقد النظر إلى إهمال (عز الدين المدني) لجزء كبير من التراث العربي الإسلامي بتركيزه على ضفة ما هو مكتوب ومدّون؛ فحسب الناقد إغفاله لذلك هو سبب لغياب شق كبير منه والمتمثل في التراث الشفوي، والمأثور القولي «... ثم إذا نظرنا في "المكتوب" الغالب نلاحظ ندرة الآثار الإنشائية إذ لم يبحث عز الدين المدني عن استخدام الملاحم والقصص الشعبية والخيالية ولا عن الانطلاق من أخبار العرب ونوادرهم شأن الكثير من المسرحيين العرب، فلا نجد صدى "لألف ليلة وليلة "ولا أثراً لكليلة ودمنة ولا حضوراً لسيرة عنترة أو السيرة الهلالية أو غيرها ...»[1].

أيضاً من ضمن تلك المواقف تعريجه على الجدال الذي كان قائماً بشأن موضوع السرقة التي أُتهم بها (عز الدين المدني)، من خلال مقال (أبي زيان السعدي) فهنا تتبع المسألة نقدياً ...، ولا

[1]– مُحَمَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، صص 61، 62.

يكاد أفق سؤاله النقدي ينضح إزاء تجربة توسدت الماضي وأعلت شعار التجديد من منطلقاتها، ما جعله يقف على تناقضاته التي تجاذبتها الرغبة الملحة في إرساء طابع عربي أصيل أمام الميول الغربية التي تكيف معها لوبي الفكر العربي بطريقة مباشرة وغير مباشرة، الأمر الذي صعب الفكاك منها بل وجعله من سابع المستحيلات، ولم يقتصر الوضع على هذه الجزئية فحتى تأخذ جميع الأمور محوريتها وقف كذلك على التحولات الفاعلة والخصوصيات التي أضفاها وصيرها (عز الدين المدني) في تعامله مع التراث وفي طريقته لبناء وتأسيس كتابة مسرحية عربية متميزة .

ولم يمنع ذلك من ظهور تجليات نقدية أخرى، فباستقراء القراءة يتضح أن الناقد دس بعضاً من المعطيات الاجتماعية في جزئيات التحليل، خاصة وأن مضامين المسرحيات جعلته يبرز التداعيات السوسيولوجية، مادامت عوالم المسرحيات تتأسس إسقاطاتها على العالم الثالث وما يقاسيه، وعلى الاضطهاد وتبعاته، وعلى ما تعانيه الطبقات المهمشة، وعلى غطرسة المركز والسيادة، وعلى الأنظمة السياسية والاقتصادية المجحفة (كالنظام النقدي الذي أشار إليه والذي يعمل على إنعاش بنوك البلدان المستعمرة بعائداته، أيضاً القروض والاستثمارات، والانتفاضة، وتشيؤ الحقيقة، والرغبة في تغيير الأوضاع والنزوع إلى التحرر)، وقد حمل خطاب (عز الدين المدني) كل هذه الحيثيات بل كان يسقطها في مرآة الناقد على ما يقابلها من توظيفات تاريخية كمعادل موضوعي لها.

بناء على ذلك وجد الناقد مجموعة من القضايا كانت قواسم مشتركة بين مسرحياته يقول: «إن تظافر هذه القواسم المشتركة في المادة التراثية المختارة لا يبدو محض صدفة بل كان مقياساً للانتقاء نابعا عن اختيار واع، فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوفير عناصر درامية مكثفة توفر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل والحركة وتظافر فيها ثقل وزن الشخوص بسيماتهم الواقعية ورصيدهم التاريخي مضافا إلى ذلك كله تعقيد أحوالهم وتشابك علاقاتهم ومصداقية ممارستهم ومعاناتهم وهذا العنصر بالذات هو الذي يفسر انصراف عز الدين المدني عن الآثار الإنشائية من قصص وأساطير وعن شخصياتها التي مهما كانت قريبة من واقع الإنسان وتصوراته فإنها تبقى "خيالية ومختلفة " ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولا قدرتها على إقناع القارئ أو المتفرج »[1].

[1]- محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص 67، 68.

لتتواصل رحلة البحث في فنيات المسرحيات من خلال تقصي الأساليب التعبيرية والأسلوبية، وكذا مجموعة من العناصر التي من خلالها رصد بها طبيعة التعامل مع التراث، إذ وجد الناقد بعد الغوص في خطابات (عز الدين المدني) المسرحية السابقة أنه اشتغل على إضفاء توليدات جديدة صيّر التراث بموجب ذلك خادماً لغايته، وبتصرفه فيه انخرط في فنيات ترجمها الناقد من منطلقات بنيوية إلى:

– **فنية التزامن**: شكلياً يحيلنا هذا التحديد إلى أحد ثنائيات فرديناند (دي سوسير) "التزامن والتعاقب" والتي قامت عليها البنيوية، وفي هذا المصاف نشير إلى أن الناقد صنف طبيعة المادة التراثية المشتغل عليها إلى تاريخ عربي إسلامي، وآثار مكتوبة (تاريخية وأدبية، ودينية)، وأشكال تعبيرية وأسلوبية (شعر، نثر..). وغيرها من فنيات الكتابة العربية وهي توظيفات اختلفت عن بعضها البعض لذا جاءت تلك المجريات والأحداث والشخصيات استحضارات بدرجات متباينة فيما أثبته الناقد، وهو التباين الذي وقف عليه في فنية التزامن كذلك، حيث لم يلتزم (عز الدين المدني) بالتتابع الزمني في مسرحياته «ولقد عمد فعلا إلى التعامل مع المادة التاريخية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ فلقد اعتمد فنية التزامن التي لا تعتبر احترام التتابع الزماني أمرا ضروريا بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز المنطق الزماني في مختلف مسرحياته، ولعل ذلك لا يخلو من طرح إشكاليات فلقد اعتمدت هذه الفنية أساساً المعايشة بين زمنين أو أكثر في وقت واحد الشيء الذي يعطي للحدث الوارد دلالات متعددة ويعطي للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتفرج أو القارئ بعيدة عن البساطة ...»[1]، ومن ثمة فقد جمع منطق التزامن في زمنين:

– ماضي / ماضي: تجلى ذلك في عدم احترام الكاتب لوجود فوارق زمنية بين تلك الأحداث التي كان يتناولها في مسرحياته، أي كما هي متواجدة في أصلها، إذ يذكر الناقد أنه جعلها في وضعية تعايش على الرغم من تباعد تلك الأحداث زمنياً من الناحية التاريخية «وعدم اعتبار الدقائق الزمانية ليس عفوياً كما أنه ليس وليد خلط تاريخي وإنما هو مقصود بصفة واعية فهو شكل من التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله إلى الماضي نظرة مجملة فكأنه يمثل كتلتين اثنتين تقابل الواحدة منها الأخرى، فمن ناحية :"كتلة الماضي /التحول" المتكونة من مختلف الانتفاضات والثورات التي عملت

[1]– مُحَمَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص 74.

على التغيير ومن ناحية ثانية" كتلة الثبات" المقابلة والمواجهة لكل محاولة تغيير »[1]، وواضح أن هذه الدراسة قد انبنت على أن هناك ما يشير إلى وجود ثنائيتان متضادتان، من ذلك كانت أنواع الغطرسة المفروضة والسلطويات المتجبرة بتعدد أنواعها اجتماعية أيديولوجية اقتصادية سمة لكل ما هو ثابت، والمادة التراثية سمة "للتحول"، وهذا التقابل الضدي (التحول/الثبات) كان مبنياً على التعارضات الثنائية التي رصدها الناقد عبر تلك النصوص، وهاتان الثنائيتان كانتا محور اشتغال الناقد، والذي أبرز ذلك من خلال محطات مختلفة، وعن فائدة توظيف هذا النوع من التزامن يقول :« إن هذا النوع من التزامن يدعو المتفرج أو القارئ إلى التفكير في هذه الحركات الثورية وفي محاولات التغيير هذه كما تدفع المتفرج أو القارئ إلى الانتماء إلى كتلة من الكتلتين وبالتالي تشركه في المسألة وتحرمه من رفاهة وضع الناظر المتفرج ...»[2]، ومنه فالتعارض الذي أقام عليه (عز الدين المدني) تصوراته المسرحية –أي الزمن الحقيقي كما هو تاريخي والتصور الذي طرحه بناء على ما ناسبه – يلقي بطروحاته على البنيوية وزمنية الخطاب « إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام، فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخييل)»[3]، ونحن نسقطها على هذا السياق فإن كان سير الأحداث تاريخيا من المنطق الطبيعي متسلسلا مرتبا ترتيباً منطقياً، فالثابت أن أبنية النصوص لم تخضع لذلك التسلسل، وربط الناقد التزامن بالمتفرج هو حديث عن طريق آخر أو حل آخر للقراءة يجد صداه عند القارئ الذي يعلي الراية لزمن القراءة .

– حاضر/ماضي: تمثل في الجمع والدمج بينهما حيث كان الكاتب يحدد التاريخ والإطار الزماني المتعلق بوقوع تلك الأحداث سابقاً، ثم يضفي عليها لمسة معاصرة، بتعبير آخر إن كان اهتمامه الأساسي بالحاضر، فهو لم يهمل الماضي، بل سعى جاهدا لإبرازه بوضوح، لا من حيث كونه قرائن ماضوية بحتة، بل من خلال عناصر منه فقط، وبتعبير الناقد الكاتب كان ينزع عن الأحداث الماضية كل الجزئيات الخصوصية وينتقي من عناصرها ما يمكن أن يضئ الحاضر، أو يطرح قضاياه، وقد حوت المقاطع الموظفة العديد من الاصطلاحات والتسميات، بالتالي تعامل الكاتب معها كما

[1]– محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص 76.

[2]– (م، ن)، ص 81.

[3]– تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1990، ص 48.

يقول الناقد كانتعاملاً حياً لامس بها قضايا ومشاكل مختلفة يعايشها العالم الثالث، والمطلع عليها يستطيع أن يقف على صورة ذلك؛ أي من خلال الأحداث وآليات الاحتواء، بالأحرى لا يجد اختلافا، فقد يجد مثلاً قرائن من العصر العباسي في المقابل يجد ما يقابلها من ظروف في دول العالم الثالث،واشتغال الكاتب على التزامن عامة كان عملاً ذكياً من قبل الناقد كونه قام بتفجير لحظة الماضي وصورها من خلال لحظة الحاضر، وابتعد عن النظرة السلفية والتعاملات الأخرى التي تنظر إليه في ماضيته التامة وتتعامل معه بهالة من التقديس[1].

– **فنية التركيب / البناء:** هي إحدى أهم المحطات الأخرى التي استنها الناقد في تحليله لمسرحيات (عز الدين المدني)، ففيها تناول هياكل تلك المسرحيات وكيفية توظيف تلك الآثار/المصادر ومن ثمة تتبع الدلالات والصلات والوظيفة في الأثر الجديد، معتبراً هذه الفنية أحد الركائز المهمة للتعبير عن مشاغل مختلفة في وعي الكاتب « فتبدو فنية (التركيب/ البناء) ليست شكلاً من التعامل العفوي مع المادة التراثية المنتقاة وإنما هي معالجة لها واستخدام للتعبير عن مشاغل الكاتب ومواقفه »[2]، ولكأنه بذلك يحاول ملامسة مواضع الإبداع في طريقة وصل وتركيب تلك العناصر بعيداً عن الأثر المستخدم.

وقد تبدى التحليل هنا مستنداً إلى البنيوية نستشف ذلك من حديث علاقة تلك العناصر بعضها ببعض، ونروم هنا أيضاً وبشكل خاص لفت الانتباه إلى الحركات المرصودة في تلك النماذج المسرحية، تمثيلاً نذكر أحد مرصوداته (الحركة الأولى: المعالجة/ العرض)، (الحركة الثانية: التدخل/الموقف) وقد ساق ذلك في تحديده للفنية السابقة في مسرحية "الغفران"، إذ وجد أن فنية التركيب/البناء في هذه المسرحية قد احتكمت إلى الحركتين المشار إليهما.

كما وقف عند عنصر آخر هو الحوار الذي بيّن من خلاله بعض التعارضات القائمة داخل تلك الحركات، واشتغل كذلك على الشخصية من معطيات فنية حين قدم لها تصنيفات، وصفات، ودلالات، مفككاً رموزها وملامحها بل وحتى إسقاطاتها، وإحصاءاتها، والضمائر التي مثلتها في سياق الأحداث، وذهنياتها، وأبعادها كذلك الإطار المكاني، والأحداث ... وبما أن سعيه كان ذا طموح

[1]– ينظر: محمّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، من ص 81 إلى ص 94.
[2]– (م، ن)، ص 130.

كبير يضاهي رغبة الكاتب في خلق كتابة مسرحية عربية متميزة، فالناقد عرج على أطره الفكرية، وعلى مراميه ومقاصده، إذ وجد فيما وجده أن المبدع بطريقة أو بأخرى قد امتلك التراث نتيجة المنطلقات التي أسس عليها توجهه الفكري خاصة عندما استقى مادة يتحقق فيها رفض السائد وفرض إرادة التغيير والتي وجدها في تلك الثورات والانتفاضات، ومن ذلك طرح ملابسات كثيرة عرى بها حقائق وكشف ملابسات ترتبط بالكثير من الأمور التاريخية التي تم تداولها كمسلمات، خاصة ما ارتبط بالحكام وبالمؤرخين المتحاملين، وهي الدرجة الأولى في هذا الامتلاك الذي مكن الجمهور من أن يمتلك —حسب الناقد رؤية متبصرة- بها أضحى قادراً على تمييز ما يدور به بوعي كامل، أما الدرجة الثانية فقد تراءت في التعامل النقدي التقييمي الذي وعلى الرغم من تلك القفزات التي اشتغل عليها الكاتب، فإنه قام في نظر الناقد بدور تقييمي لبعض الأحداث والانتفاضات حتى يزيل اللبس والتشويه الذي اعتراها، لذا كان تعامل الكاتب مع التراث تعاملاً مميزاً لم يهدف به إلى تجاوز الحاضر أو تقديس الماضي بل كان انطلاقة إلى تغيير الحاضر وبناء المستقبل، تناول أيضاً قضاياه معبراً عن ذلك بقضايا اللحظة بطبيعة الحال عن طريق امتلاك التراث أيضاً، حيث أقر الناقد أنه استخدم مادة تخدم الحاضر والمستقبل، في مجملها لا تكاد تخرج عن التعبير عن إشكالات التأسيس والبناء القائمة في بلدان العالم الثالث، وقد صنف الناقد القضايا التي اشتغل عليها مدعماً ذلك بنماذجه المسرحية إلى ثلاث أصناف (ما يتعلق بالثورات والانتفاضات، أشكال الحكم وعلاقة الحكام بالمحكومين، ووضعية المثقفين ودورهم)[1].

ولم تقف عجلة التحليل على ما سبق بل امتدت إلى الحدث الأساسي الذي كان أيضاً في توقفه عند أعتاب مشروعه في محاولة منه لتأسيس كتابة عربية متميزة، حيث استطاع القبض على التسميات النوعية التي ارتضاها لتلك المسرحيات -إذ كان يفضل تجنب لفظة مسرحية مساوقة لما هو غربي- فأورد الناقد في جداول تصوراته وكنهه المسرحي، وأيضاً التقسيمات الداخلية التي قامت عليها المسرحيات إذ كان يضطلع بمصطلحات وتسميات خاصة وقد أعطى الناقد لها تأويلات بناء على ما ورد في المسرحيات دون أن يغفل جمالية الكتابة عنده، حيث وجد بأنه اشتغل في مسرحياته الفائتة

[1]- مُحَمَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، صص 153، 154.

على استثمار بعض الخصائص الجمالية المستخدمة في فنون الإنشاء العربي الإسلامي ومنها (الاستطراد، والانتحال والتضمين والألعاب... وغيرها)[1].

في الأخير إن المتتبع لقراءة الناقد (مُحَّد المديوني) لمسرح (عز الدين المدني) يصل إلى أنه اعتمد على مجموعة من الآليات النقدية، بصورة جلية كان للبنيوية حضوراً طافحاً فيها، أيضاً لمحنا إشارات تمس المنهج الإجتماعي، وكذلك المتلقي والقراءة، مع حضور موقفه النقدي الرصين الذي لا يغيب في جل ما جاد به، وكملاحظة أولية نقول إن الكتاب يصلح تمثيلاً للمقاربة التيماتية كونه اشتغل وانشغل بالتراث من البداية إلى النهاية، وقد قدم الناقد قراءة لنصوصه مركزاً على الكثير من الخصائص والسمات، والمدقق فيما تم تقديمه ينتبه إلى أن الناقد كرس فيها نقداً واعياً تسنده معارف متنوعة، أيضاً يسترعيه اختلاف زوايا الانتقاء، وطريقة التناول والجنوح إلى التناول الشمولي، ففيها لا يتقصى الناقد حدود المسألة الواحدة بقدر ما يستطرد في حدود الظاهرة المعالجة، وإن كان للناقد تحفظات على الكاتب لاسيما وقوعه في خلط بين ما دعا إليه وما حاول تجسيده، فالأمر يبقى صورياً ذلك لأننا لم نر وعلى حد علمنا دراسة نقدية ذات توجه عربي قح لاسيما ما ارتبط بتلك التي تشتغل على التنظيرات كون المسألة محسومة.. ترتبط ببدايات المسرح، ثم إن تلك الدعوات دائماً ما تترنح بين ما هو عربي وما هو غربي، وإن ّادعت الحياد فهي لم تدعو إلى إقصاء الآخر تماماً في قرارة نفسها، أما قول الناقد أن بناء مسرح عربي لا مسرح عند العرب لم يتجاوز عند الكاتب مستوى التطلعات، فحسبه أن تلك التطلعات كانت أحد البوادر المهمة للالتفات إلى ما هو محلي ولو كان ذلك على نطاق ضيق.

[1]- ينظر: مُحَّد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص 187 إلى ص 197.

3-2-5- قراءة في دراسة من سلسلة الرسائل والأطاريح المنشورة موسومة بـ: "المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية" للناقد المسرحي المغربي (رشيد بناني):

من بين الدراسات المهمة التي أولت عناية بالمسرح المغربي وتتبعت مساره متخذة من فترة ما قبل الاستقلال عينة للبحث أطروحة الناقد (رشيد بناني)، الذي شُغف بفترة ما قبل الاستقلال تحذوه مجموعة من الدوافع والأسباب أوجزها في نقاط موضوعية كلها أعطت حوافز فعالة للظفر بها، وعن تلك الرغبة الملحة يقول الناقد:« فقد أردنا قبل كل شيء المساعدة على فهم الطريقة التي طبق بها المؤلفون المسرحيون المغاربة في بداياتهم بعض إجراءات الكتابة التي لم تكن قد طبقت من قبل في المغرب كما تدرس أيضاً المشاكل التقنية التي طرحت نفسها على بعض المؤلفين، والحلول التي أتوا بها للتغلب على هذه المشاكل، وهمنا الدائم والوحيد هو إلقاء الأضواء على الطاقات التي سخرها الكاتب المسرحي المغربي خلال مرحلة البدايات ودراستها داخل سياقاتها الفنية والمهنية والاجتماعية ...»[1].

ونظراً لشساعة المرحلة المشتغل عليها فإن الدارسة تقر بأنه انتقى زمرة تأتت فيهم عديد الخصائص التي عكست بدورها مراحل تطور الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، وعن المراحل والكوكبة المسرحية المشتغل عليها فقد اختار (مُحَمَّد القري) ممثلاً لمرحلة التأسيس، و(أحمد الطيب العلج) ممثلاً لمرحلة التحول نحو المسرح الشعبي، و(عطاء وكيل) ممثلا لمرحلة نضج الكوميديا المغربية، وقد كان بإمكانه توسيع عجلة البحث غير أن الموضوع كان يتطلب جمع الكثير من المراجع والمصادر النادرة هذا من جهة، من جهة ثانية يتطلب الأمر جهداً مضاعفا ووو مسائل عديدة تسعفه للإحاطة بالموضوع حتى يلم بكل ما يتعلق به ولعل هذا ما لمحناه في تقصيه لمجهودات (مُحَمَّد القري)؛ إذ توصل إلى حقائق جديدة في تاريخه مفنداً بها ما تم تداوله عبر سنين، وما يقال بخصوص انتقاءاته فقد كانت خير ممثل لتلك المراحل، لأنها بالفعل تنم عن وعي الناقد وجودة اختياره، التي تمظهرت حتى في المنهج الذي سار على هداه، والذي تجلى في المنهج الدراماتورجي يقول: « اخترنا لمقاربة المجهود الذي بذله هؤلاء الفنانون استعمال منهج التحليل الدراماتورجي، الذي ينطلق من المعطيات التاريخية ومن خصوصيات ممارسة مهنة المسرح خلال حقبة معينة ورؤاها الجمالية وتفاعل الجمهور معها، ليدرس

[1]- رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، سلسلة الرسائل والأطروحات الجامعية، منشورات جامعة سيدي مُحَمَّد بن عبد الله، فاس، المغرب، ط02، 2008، ص 08.

الكيفية التي تبلور بها كل ذلك في مجهود الكاتب المسرحي (أو الدراماتورج) »[1]، إذ كان هذا المنهج عنده أحد الأدوات المهمة التي تلم بورش مختلفة-باصطلاحه- وإن كان تحديده -كما يتراءى لنا - يوضح أنه يأخذ بالصيغة التقليدية التي كانت تعتبر الكاتب المسرحي هو (الدراماتورج)، ناهيك عن ذلك فالمنهج التاريخي لعب دوراً كبيراً في هذه الدراسة فعلى الرغم من أنه يقول: « وليس في نيتنا أن نعيد في هذه الدراسة كتابة تاريخ المسرح المغربي في عهد الحماية ...»[2]، إلا أن المحتوى يكشف عن حشد كبير جداً لكثير من المعلومات التاريخية المسرحية وللأخبار، وللفرق، وللأعمال، وللآثار، والسير ووو ... لما جرى.

– **منهاج وطريقة الدراسة:** ألح الناقد كثيراً كلما سمحت له الفرصة على ما يمنحه التحليل الدراماتورجي من ميزات، لهذا السبب توقف عنده وقفة نظرية مطولة إلى جانب عديد القضايا والعناصر الأخرى حتى يستوفي شروط الدخول إلى الموضوع، كما أنه صرح باستفادته في إطاره من عطاءات المقاربات والمناهج النقدية الأخرى لاسيما المنهج السيميائي (التحليل العاملي)، وبالنسبة للطريقة التي تبناها فهي تقودنا لعرض النماذج التي ولج بها التحليل وهي دراسات كل من:

– **جاك شيرير** : من خلال مصنفه " زواج فيغارو ولبوماشي طبعة مع دراسة دراماتورجية"، وكذلك كتابه فائت الذكر "La dramaturgie classique en France " إذ سبق وأشرنا إلى أنه انتهج مسلك البنيتين (الداخلية والخارجية)؛ وما ارتبط بتوزيع كتابه "الدراماتورجيا الكلاسيكية في فرنسا" فقد شمل ثلاثة أجزاء أولها البنية الداخلية، ويذكر الناقد أنها تكونت من سبعة فصول انتقى صاحب الدارسة في ظلها العناصر التي لا يخضع فيها المؤلف لحيثيات وإكراهات خارجية مترتبة عن الظروف المادية أو الاجتماعية للعرض وهي (الشخصيات، والتقديم العام، والعقدة (العوائق والانقلاب)، والحل، والزمن)، أما البنية الخارجية وحسب ما يذكره أيضاً فقد تكونت من ستة فصول، تم التركيز فيها على العناصر التي خضع فيها الكاتب إلى حيثيات خارجية وإكراهات مترتبة عن تقاطعه مع مجموعة من العوامل التي يقتضيها العرض والمخرج والممثلين والتقنيين، وهي: ((الإخراج، والمكان، وأشكال المسرحيات والفصول، والمشاهد وطريقة السرد، والمونولوغ، والمسارة،

[1]– رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، ص 09.
[2]– (م، ن)، ص 08.

وطريقة الربط بين المشاهد وأسلوب الكتابة)، ويضيف الناقد أن صاحب الدراسة أولى اهتمامه إلى جانبيهما بجزء آخر جسده في الجمهور، وقد عبّر عنه بعنصر تكييف المسرحية معه عن طريق فصلين تعرضا لمبدأ الاحتمال واحترام الآداب العامة «كما يتناول بالدراسة أخيراً المبادئ الكبرى والقيم الأدبية والاجتماعية الغالبة على ذوق الجمهور وفكره وسلوكه، والتي يكون الكاتب مقتنعاً بها ومدافعاً عنها أو مضطراً لمراعاتها في ما يكتبه مسايرة منه لميول الجمهور الذي يشاهده وسلطة النقد الذي يواكب عمله»[1].

- **الباحثة المصرية سامية شاهين:** ودراستها الموسومة بـ:"دراماتورجيا فيكتور هيجو1816-1843"، والتي كانت تحت إشراف أستاذها (جاك شيرر)، ميزة هذا البحث –كما يشير الناقد- أنه تطبع بالمرونة فهي وإن كانت متأثرة بأستاذها (في استخدامها لمصطلح دراماتورجيا) وفي بناء عملها بمنهجيته، إلا أنها أضفت لمسات خاصة عليها باعتمادها منهاج النقد السيكولوجي(شارل مورون Ch.Mauron)، ودراسة كل من (غاستون باشلار G.Bachelard) "الخيال المادي"، و(ج.بولي) "دراسة الزمان"، و(إنيين سوريو I.Souriau) "في التحليل الدرامي وتصنيف وضعياته"، وهذا حتى تضع مسرح (هوغو) في سياق يساعد على إبراز خصوصياته الإبداعية وزمنه الرومانتيكي، وما تركبت منه دراستها تجمله في البنية الداخلية التي حصرتها في الحدث، ولحظاته (التقديم، والعقدة والحل)، والبنية الخارجية فتحددها حسب الناقد في النظر تباعا من زاوية النظر البنيوية والإيقاعية إلى المسرحية والفصل والمشهد، والمونولوغ، والحوار الطويل، والأغنية والأسلوب، وهذه الاقتصارات هي أهم ما تبنى عليه البنيتين عندها، ومع تحديدها هذا لم تكن باقي العناصر مستثناة من عملها إذ يذكر الناقد أنها أرهفت فصولاً أخرى حتى تلم بباقي القضايا المتفرعة عنهما أو المجاورة لهما، وهي كما يعددها الناقد: فصل لوضع عمل المؤلف، وفصل لمكان وزمان الدراما، وفصل للشخصيات، وفصل لدراسة قضايا خاصة في مسرح (فيكتور هيجو V.Hugo)، مثل (رموز الأب والأم والإخوة واللباس واللغة والألوان والأقنعة)، وفصل لموضوع كثير الأهمية لفهم تداولية

[1]- رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، صص 144، 145.

(مسرح الهوغولي)، وهو الإخراج بدءاً باقتراح المسرحية واختيار الأدوار وتوزيعها وانتقاء اللباس والديكور[1].

– **آن أوبرسفيلد:** نحت نحو المنهجين البنيوي والسيميائي في أطروحة الدكتوراه "الملك والبهلوان Le roi et le bouffon" 1974، والتي درست فيها مسرح (هوغو) من 1830 إلى 1839، وقد قسمت دراستها إلى قسمين، الأول منها كان لتتبع البيئة التاريخية والإجتماعية والمسرحية التي صاحبت ميلاد أعمال هذه السنوات، والثاني لتحليل الأعمال المسرحية على ضوء عدد من المناهج النقدية، بالنسبة للفصل الأول وكما ذكر الناقد كان لدراسة البنيات أو الوحدات الكبرى واهتمت فيه بتطبيق النموذج العاملي، والثاني كان للدراما الكرنفالية وقد طبقت فيه الفهم الباختيني، والثالث لكتابة الدرامات والبنية الخاصة لها، والرابع لدراسة الرموز في المسرح[2].

في البداية نشير إلى أن الناقد اعتمد على النص كمرتكز وكمنطلق للتحليل والدراسة بعدما منح لخياره عديد المسوغات المنطقية التي شّرعت له فرضية الانتقاء، كما أننا نستشف فيما طرحه استناده الكبير إلى المنابع الغربية بصورة لافتة للنظر وهذا التوجه يعد من الميزات الخاصة التي تضفي على البحث دقة أكثر ومنهجية ووعي وصرامة، وبناءً على العينات الثلاث التي انتقاها سنتتبع مجرى حضور تلك المرجعيات ونخصص وقفة للاشتغالات التي استهدفها:

– **دراماتورجيا مُحَمَّد القري:** اختار له ثلاث مسرحيات وهي "اليتيم المهمل" أو" المثري العظيم" أو "العلم ونتائجه"، و"الأوصياء"، و"مجنون ليلى"، وما اتصل بطريقة التحليل فقد اعتمد على مطارحات (جاك شيرير) ونظام البنيتين، وتأثره به بدا واضحاً من خلال إتباعه لتقنياته وأساسيات دراسته بل وحتى في طريقة صياغة أفكاره فلو تأملنا قوله الأتي: « وليس في نيتنا أن نعيد في هذه الدراسة كتابة تاريخ المسرح المغربي في عهد الحماية، فقد أردنا قبل كل شيء المساعدة على فهم الطريقة التي طبق بها المؤلفون المسرحيون المغاربة في بداياتهم، بعض إجراءات الكتابة التي لم تكن قد طبقت من قبل في المغرب، كما ندرس أيضاً المشاكل التقنية التي طرحت نفسها على بعض المؤلفين،

[1]– رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، ص 146.
[2]–(م، ن)، صص 146، 147.

والحلول التي أتوا بها للتغلب على هذه المشاكل وهمنا الدائم والوحيد هو إلقاء الأضواء على الطاقات التي سخرها الكاتب المسرحي المغربي خلال مرحلة البدايات...»[1].

والطرح الذي صرح به (جاك شيرير) «...وليس في نيتنا أن نعيد كتابة تاريخ المسرح الكلاسيكي الفرنسي، فقد أردنا فقط المساعدة على فهم الطريقة التي طبق بها المؤلفون المسرحيون في القرن 17، بعض الإجراءات التقنية التي لم تكن في عمومها قد طبقت من قبل، كما ندرس أيضاً المشاكل التقنية التي طرحت نفسها على المؤلفين، والحلول التي أتوا بها للتغلب على هذه المشاكل...»[2]، سنقف حتما على ما يؤكد استنتاجنا .

وإذا ما جئنا إلى البنية الداخلية من منظوره، نجدها قد ضمت بعدما قدم ملخصاً عن تلك المسرحيات وتقديم جمع فيه العديد من المعلومات المتعلقة بهم وكذا قيمة أعماله المسرحية ما يلي: (بناء الحدث، ومادته، والتطرق إلى الموقف التمهيدي أو التقديم، والعقدة، والفعل والوضعية، والعوائق، والانقلاب، والحل، وأنواعه، والمشهد الإجباري أو الذروة، والمكان، والزمان، والشخصيات، وأهدافها وعواطفها، والتحليل العاملي وما تبعه، والتحليل الرمزي)، وهي مجمل العناصر في هذه البنية بطريقة عامة لأن التحليل ضم أيضاً مفاصل جزئية لتلك المباحث، والمتأمل في مسار الناقد يدرك بأنه انتهج طريقاً جمع فيه بين تصورات عديدة منها ما يرجع إلى (جاك شرير) ومنها ما يعود إلى الباحثة (سامية شاهين)، وإلى باحثين آخرين، وهذا حتى يصوغ طريقه الخاص، أما البنية الخارجية فقد اتخذ لها الناقد زاوية التحليل البنيوي والإيقاعي – وهو تساوق يحيلنا إلى ما طرحته الباحثة (سامية شاهين)، ومما تناوله نذكر(تقطيع المسرحيات، ثم ما تضمنته من فصول ومشاهد، متتبعاً ذلك بالدراسة والتحليل، حين عرج على عناصر أخرى من مثل التوازن والتفاوت، والوحدة والانسجام، والمشهد الأخير من الفصل، ثم تناول الأسلوب واللغة...)، وهي عناصر تواردت عند كل من (جاك شيرير) و(سامية شاهين) .

– **دراماتورجيا أحمد العلج:** في محوره وانطلاقاً من مساره الذي وسمه من الكرنفال إلى المسرح، كوميديا البدايات، طفح إلى جانب دراسته للبنيتين معطى جديد تجسد في طرح

[1]– رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، ص 08.
[2]– (م، ن)، ص 142.

(م.باختين M.Bakhtin) المتمثل في "الكرنفال" [1] هذا المأرب الذي طرح من خلاله تصورات مختلفة ربطها بالأدب، وانطلاقاً مما يتيحه ذلك فقد استلهم عديد الباحثين الفهم البختيتي منهم (آن أوبرسفيلد) في الدراما الكرنفالية كما أشرنا سابقاً، والناقد على هدى ذلك حفر في الكرنفال المغربي وتوصل إلى ملامسة تلك الإضافات المسرحية المسايرة للسياق ذاته، أما ما ارتبط بالنموذج الذي انتقاه لـ(أحمد العلج) فقد كان مسرحية" الحاج بناصر رئيس الغرفة التجارية "، التي وقف على بنيتها الداخلية مستجلياً إياها من خلال (الحدث، والمكان، والزمان، والشخصيات)، أما الخارجية فلامسها في (الفصول والمشاهد، والأسلوب واللغة).

– **دراماتورجيا عطاء وكيل**: كان للكوميديا المغربية الجديدة وافر النصيب في حديثه انطلاقاً من الأنموذج، وبخصوص المسرحية التي اشتغل عليها فقد كانت " عمايل جحا" لـ(عطاء وكيل)، وبطبيعة الحال وعلى النّهج السابق درس وحلل بنيتيها: الداخلية وتكونت من: (الحدث، والمكان، والزمان، والشخصيات)، والخارجية التي احتضنت بدورها كل من: (الفصول والمشاهد، واللغة والأسلوب، وقد تبدت في التحليل عناصر أخرى من مثل مخالفة النص الأصلي، توحيد لغة المسرح، لغة الحوار الدرامي، وانسيابية الحوار، والعبارات المسبوكة).

من جميع هذه المحطات نستطيع القول إن الناقد استند إلى التحليل السيميائي، وإلى اجتهاداته النقدية الخاصة، ولم تخرج رؤيته النقدية الكلية عن مطارحات (جاك شيرير)، و(سامية شاهين) من خلال نظام البنيتين وإن اختلف توزيعهما واشتغاله عليهما بين نموذج وآخر، إضافة إلى ذلك فقد طعم تصوراته بما جاد به (ميخائيل باختين) و(آن أوبر سفيلد) ... وغيرهم .

رامت الإسهامات النقدية المسرحية المغاربية الخوض في فلك المقاربة الدراماتورجية، ومما تحصلنا عليه من هذه الدراسات والقراءات، اتضح لنا مستوى المعالجة التي ركنت إلى التمثل الدقيق، وإلى الاشتغال القويم الجاد، وإلى التقاطع الايجابي.

[1] – بالنسبة لطرح باختين للكرنفال ينظر كتابه ومجموعة من المؤلفين :الكرنفال في الثقافة الشعبية، أيضا كتابه: L'œuvre de François Rabelais. (لمن رغب في الإطلاع).

*** خلاصة:**

على هدي الدراسات النقدية العربية عامة كان مصير نقاد المسرح المغاربة؛ الانغماس في موجة النماذج النقدية الغربية والتطبع بها والأخذ من مناهلها المتنوعة، ونظراً لأن توجهاتها مختلفة انعكس ذلك على صورتها في المخيال النقدي المسرحي المغاربي، فعلى أساس ذلك انقسمت الرؤى والتصورات لذا ألفينا منهم من يمثل ما هو انطباعي ...سياقي ... وما هو نسقي...، ومن تبع أيضاً طروحات ما بعد الحداثة فتردد صداه النقدي بين نظريات نقدية مختلفة ... وأمام كل هذه المساهمات وقفنا على أشكال متنوعة من التمثيل؛ إذ وجدنا اتجاهات مختلفة للنقاد المسرحيين المغاربة، الشيء المطمئن فيها هي أنهم خبروا تقريباً كل المناهج النقدية .

في البداية نشير إلى أننا اجتنبا عكس تأثير منهج (بريشت) على الخطابات النقدية المسرحية المغاربية، لأن هذا التوجه بالذات عرف إقبالاً كبيراً، الأمر الذي جعله مستهلكاً كموضوع، وكذلك اجتنبا الخوض في الأمور النظرية التي تلقي بالضوء على مسألة التعالق العربي والمناهج الغربية، كون اتباع ذلك كان سيقودنا إلى إسفاف تاريخي، وسيجعلنا نتبع المسار ذاته الذي اعتمدته مختلف الرسائل والأطاريح، لذا استعضنا عن كل هذه الأمور النظرية المبثوثة في كم معتبر من المصادر والمراجع والرسائل، بذكر أهم النقاط الأساسية في ذاك التوجه.

وما اتصل بالممارسة النقدية فبعد المعاينة اتضح بأنها متباينة تباين التوجه والطرح والفكر والمرجع والاقتناع... وبناء على ذلك نحدد صورة الممارسة النقدية المسرحية المغاربية على ما ألفيناه فيما يلي:

– وجدنا زمرة نقدية حاولت استثمار كل ما تلقفته وما ثقفته عن المناهج الغربية؛ إذ كانت تسعى جاهدة إلى تطبيق كل تلك التصورات النقدية في قراءاتها، ولسنا ندري سبب ذلك الإقبال، أتراه رغبة كامنة في أنفسهم، أو رغبة لإثبات مقدار الإطلاع النقدي للمتلقي، أم لأن تلك المرجعيات خامرتهم فأضحت جزءاً من ثقافاتهم، أو أن ذلك يعود إلى سبب تهالكهم غير المشروط عليها .

– فئة استطاعت تقديم قراءات نقدية مسرحية واعية وهادفة، بعدما تجسدت في أعمالهم الرؤية الصائبة والفهم النقدي الصحيح للمنهج الذي تم انتقاؤه، وعليه أثبتوا إصداراً بعد إصدار درجة

التمكن، وحجم الاستيعاب لخلفياته وإجراءاته، وكل الحيثيات المتعلقة به، وبالتالي جاء مدادهم مستساغاً مناسباً، لا إفراط ولا تفريط .

– فئة تُخلص لمنهج ولمقاربة دون غيرها، فتطبقها كلما أتاحت لها الفرصة.

وعلى الرغم من ذلك فاندماج النقاد المسرحيين المغاربة في مجرى المقاربات النقدية يعد خطوة مهمة في مسارهم وفي مسار الفن المسرحي في حد ذاته، وهذا لاستجلاء خطاباته ومعاينتها وتحليلها وتأويلها وقراءتها والتبصر فيها ومحاورتها وكشف معانيها ومستغلقاتها، تلك الخطابات التي دأبت على تشكيل رؤيتها ذوات مبدعة، بالارتكاز على ركام معرفي هائل، وما تعلق بالنماذج التي توقفنا عندها وحاورناها فهي نزر قليل جداً مقارنة بما جادت به القرائح النقدية المسرحية المغاربية لذا لا ندعي بأي حال من الأحوال إلمامنا حتى بأسمائها جميعاً، وذلك لاعتبارات وعوامل كثيرة، لأجل ذلك نفتح قوساً هنا لذكر شيئين اثنين؛ الأول منهما هو إطلالة بسيطة على المقاربة التفكيكية في مرآة الخطاب النقدي المسرحي المغاربي، والثاني ذكر بعض الدراسات النقدية المسرحية المغاربية بصيغة عامة حتى تكون إضاءة للمتلقي ودعوة منا له للإطلاع والتعرف عليها، ولم لا قراءتها.

– **المقاربة التفكيكية:** إلى جانب المقاربات السابقة ارتضينا هنا الإشارة إلى مقاربة أخرى ضمن هذه القراءات؛ هي المقاربة التفكيكية وإن كانت تأويل دون ضوابط وديمومة بحث لا منتاهية، إلا أن تعرجينا عليها هنا كان له ومن وجهة نظرنا أهمية كبرى، نظراً لأنها انعطافة تثبت مدى إقبال النقاد المسرحيين المغاربة على المناهج النقدية وتلقفهم إياها، واستثمارها لتبني موقف، أو لهدمه، مادامت المنطلقات التي تطرحها إستراتيجية التفكيكية تتيح نبش وتقويض السياجات الدوغمائية، من هنا ومن جملة القراءات النقدية المسرحية المغاربية التي كانت تواقة إلى الإمساك بهذا المشروع النقدي نذكر:

– **المغرب:** ومنه نجد الناقد (خالد أمين) الذي استند إلى إستراتيجية التفكيك في دراسات متتابعة، فقد نسف العديد من الوثوقيات التي ترسخت في الإبداع المسرحي، بعدما وجد ما يدعم مساره النقدي غربياً وعربياً، ومن ثمة بلور خطابه الذي جاء طافحاً بالمسكوت عنه، وبالمهمش في المسرح، وبالمتعالي وبالنقد المزدوج المبني على مساءلة الغرب/الآخر وبتفكيك الهيمنة والسيطرة على الآخر، وبفكرة التأصيل واستلهام التراث وبالاستشراق الداخلي الذي مثله المسرح المغربي عندما

تمسك بالأشكال الماقبل مسرحية إثباتاً للهوية، وبقضية التأورب والاتجاه التغريبي الذي اعتمد المسرح الغربي كأصل ومركزية، ولا يخفى علينا أن الناقد فتت كلا الاعتقادين وتوصل إلى ما يخالفهما فنفى اعتقادهما مثبتاً خاصية الاختلاف لكليهما، أيضاً نشير إلى أمر آخر جسدته قضية البناية المسرحية ونقل الفرجة الشعبية إليها، والذي سمح له بتأكيد خاصية الهجنة متخذاً من المخرج (الطيب الصديقي) أنموذجاً لطرح هذه الرؤية، وفي العموم الأفكار في هذا السياق كثيرة [1]، إلى جانبه نذكر أيضاً الناقد (مُحَمَّد نوالي)[*].

– **تونس**: حسب استنتاجاتنا الخاصة وتعمقنا في قراءة أفكار الناقد (حاتم المحمودي التليلي) ومرجعياته المعرفية، أمكننا القول أيضا أنه أحد ممثلي إستراتيجية التفكيك في الخطاب النقدي المسرحي التونسي، إذ استشرفنا في خطاباته انتهاج هذا المسار؛ له مقال عن تفكيك المركزيات والخوض في سياق ذاته الذي خاض فيه الناقد (خالد آمين)، وقد يقول قائل إن دراسته جاءت نتيجة تجميع لأبحاث سابقة؛ رّهنا عليه أن تفكيكه لكل مركزية تدعي السيطرة وتسعى لتفعيلها في المنظومة المسرحية شيء واضح في خطاباته النقدية المسرحية الكثيرة.

أمر آخر نستدل به على توجهنا هذا هو اشتغاله المستفيض المتواصل أيضاً على المهمش والمسكوت عنه في الخطابات المسرحية التي قرأها؛ فبتتبعنا لقراءاته المسرحية وجدناه يحفر فيها ليصل دوماً إلى تسليط الضوء على فكرة الإقصاء والنبذ أمام ما يطرحه الطرف المتعالي[2].

– **الجزائر**: على الرغم من أننا نلفي بعض البحوث التي اشتغلت على ذلك، إلا أننا نعدم وجود ناقد مسرحي جزائري سلك هذا الطريق وبالتالي أضحت أعماله تمثل المقاربة التفكيكية.

✓ وبالنسبة للأبحاث والدراسات التي عززت من حضور النقد المسرحي المغاربي فنذكر منها أيضاً:

---

[1]– ينظر: خالد أمين: قراءة في مسارات المسرح المغربي (مقاربة تفكيكية)، النص المسرحي بين الكتابة والقراءة والعرض، ضمن أعمال المائدة المستديرة على هامش التظاهرة الثقافية قراءة المسرح، الرباط 14-16 ماي 2002، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2004، من ص 23 إلى ص 33.

(*): مُحَمَّد نوالي أيضا تمثل استراتيجية التفكيك يمكن الإشارة إلى كتابه: المسرح العربي رؤية تفكيكية .

[2]– نحيل المتلقي إلى مقاله الموسوم بـ:«المشترك مسرحيا نحو تفكيك المركزية الثقافية»، وإلى قراءاته للعروض المسرحية، مقالاته منشورة في المجلات وأيضا على صفحات النت.

- Ahmed Cheniki: Le Theater En Algérie (livre).
- Abbassi Ezzeddine: L'écriture théatrale en Tunisie post-colonial (mutations et problémes), (thèse de doctorat)
- Bchir Badra: Eléments du fait théâtral en Tunisie (livre).
- Boukadida Ridha: Le théâtre tunisien face a la modernité: la scène dans une société en mutation (thèse de doctorat) ..
- Majri Mahmoud: La nouvelle thématique dans le Theater Tunisien contemporain mutation socio-cultuelles et activité théâtrale (Thèse de doctorat).
- Mohammed Kali: Theater De Marionnettes En Algérie et ailleurs (livre).

- أحمد بلخيري: في التحليل الدراماتورجي (كتاب).
- أحمد عيسى: "طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا"، (رسالة ماجستير).
- مُحَمَّد مسعود إدريس " دراسات في تاريخ المسرح التونسي" (كتاب).
- برزوق مذكور: الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع " (أطروحة).
- حاتم التليلي: " الانقلاب الفرجوي مذابح ديونيزوس " (كتاب)، و " مسائل في اللاهوت المسرحي " (كتاب) .
- حسن المنيعي: "الجسد في المسرح" (كتاب)، و" النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته وتطوره" (كتاب).
- حفناوي بعلي : " فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر دراسة تحليلية " (كتاب) .
- خالد آمين: " الفن المسرحي وأسطورة الأصل " (كتاب).
- سلس حفيظة:" النقد المسرحي في الصحافة الجزائرية المكتوبة " (كتاب).
- سميرة السباعي: " جمالية تلقي المسرح أفق التوقع والاحتمال المغرب نموذجا " (كتاب).

- عبد الحليم المسعودي: " بورقيبة والمسرح " (كتاب)، و" نظرية المسرح الملحمي عند الناقد والفيلسوف والتر بنيامين" (مقال) .
- عبد الرحمان بن زيدان: " المسرح المغربي في مفترق القراءة " (كتاب)، و " المقاومة في المسرح المغربي " (كتاب)، و " كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي " (كتاب)، و " أحمد سخسوخ أبعاد مسرحية بمعادلة الاختلاف" (كتاب) .
- عبد المجيد أهرى: " مسرح برتولد بريشت ، منطلقاته النظرية وتحققاته الدرامية" (أطروحة).
- عز الدين بونيت: "الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات " (أطروحة)، و" من تأصيل الوعي بالمسرح إلى توطين الممارسة المسرحية تساؤلات حول أفاق المهنية " (مقال).
- عز الدين جلاوجي: " أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية " (كتاب)، و" تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية" (كتاب).
- عمر الرويضي: "من أجل مقاربة تداولية للخطاب المسرحي" مسرحية "تقرقيب الناب أنموذجا" (مقال).
- عمر بلخير: " تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية " (كتاب).
- قارة مُحَمَّد سليمان: " اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي " (أطروحة) .
- مُحَمَّد عبازة : " محاورات مع المسرح التونسي " (كتاب).
- مُحَمَّد المديوني: " فنية التركيب / البناء في مسرحية الغفران لعز الدين المدني " (مقال).
- مُحَمَّد نوالي: "المسرح العربي رؤية تفكيكية " (كتاب) .
- محمود الماجري: مسرح العرائس في تونس من ألعاب كاركوز إلى العروض الحديثة (كتاب)
- المنصف شرف الدين: تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى " (كتاب).
- يونس لوليدي : "المسرح والمدينة " (كتاب) و " الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر" (كتاب).
- مُحَمَّد أديب السلاوي: "المسرح المغربي، البداية والامتداد " (كتاب) .
- رشيد بناني" المسرح المغربي في عهد الحماية ملامح من بنية الخطاب" (مقال)

انطلاقاً من الصيغة التي شكلت معالم الموضوع المختار، جبنا الكثير من المحطات بين دفتي النقد المسرحي المغاربي؛ إذ قادنا الإبحار في عوالمه إلى الإتيان على العديد من مواضيعه والتعمق في مسائله، وإلى البحث والتفصيل في مقتضياته، كما دفعنا الأمر أيضاً إلى تولي فعل القراءة وممارسة الفعل النقدي، وهنا استدرجنا عينات نقدية متتبعين رؤاها وأفكارها النقدية بما يمليه نقد النقد من حيثيات، والبحث من متطلبات، وعليه أفضى الإبحار في مختلف هذه الشؤون النقدية وأخرى إلى مجموعة من النتائج نجملها في النقاط الآتية:

- ✓ إن النقد ضرورة قصوى؛ فمهما بلغت درجة إحكام الأعمال الإبداعية، تبقى بحاجة ماسة لتواجده ولفعاليته ولمقترحاته، تلك التي تسد في الغالب خللاً، أو تعوض نقصاً، أو تتم مقصوداً، أو تبرز جمالاً.
- ✓ للفن المسرحي قيمة كبيرة في حياة البشرية جمعاء، لهذا كثيراً ما تحتك به الذات الإنسانية، وتلجأ إليه للتعبير عن كل ما يخالجها، فاعتماداً على ما يتيحه لها من ميزات وما يحققه لها من شروط، وصلت في كثير من الأحايين حد التماهي معه، مكتوباً كان أو ممثلاً مجسداً على أرض الواقع، بناء على ذلك توزعت نوازع ممثليه والمنشغلين بأموره على الدراما؛ ونعني بها جانبه الأدبي، وعلى شقه المسرحي والذي يرتبط عادة بالركح أو بالعرض.
- ✓ ما بين النقد والمسرح، هو الشيء ذاته الذي يحكم أي علاقة يتبادل طرفها النقد، فالمرء يلفي بين ثنايا هذه العلاقة الكثير من الشد، والمتابعة والتعني، مع سيل من الملاحظات والآراء التي تصّوب مجراه، وهذا المسار هو ما هو ساري في العادة، في المقابل لا يتوقف الأمر عند استجلاء ما فيه من هنات وجوانب سلبية؛ إذ نجد فيه أيضاً ملامح للإشادة وللتغني غالباً ما تكون مدسوسة بين دفات تلك القراءات التي تتولى مهمة تتبع الإنتاجات المسرحية، ففي الأخير العمل المسرحي هو من يفرض نفسه، بل هو من يحدد في الغالب وجهة القراءة المنصبة عليه، انطلاقاً من المعايير التي يحتكم إليها ودرجةالإتقان والجودة التي يُبنى عليها، وإن كان النقد المسرحي لا يقف كثيراً عند هذه الحدود، إذ اختلفت الممارسات النقدية المسرحية وكل ناقد أخذ بمنحاه، بل الأكثر من ذلك أن الكثير من هذه المناحي لم تعد تعرف من صلب تلك الممارسات غير النقد اللاذع، الذي يتتبع عثرات الغير، إشادة بنقصه، أو تشهيراً بفجواته؛ ونفتح قوساً هنا للحديث عن واقع الممارسة النقدية المسرحية، فاليوم إلى الأمس القريب لا نجد اختلافاً كبيراً في صورة هذه الممارسة

التي انقسمت على ما تمليه الهوية النوعية للخطاب المسرحي؛ أي بين النص والعرض، ثم إن تلك الصور طبعها التخصص، والقرب منه والكتابة من منطلقه من جهة، والتجني والتطاول عليه، والإدعاء بمعرفته في الممارسة من جهة أخرى.

✓ تدرج النقد المسرحي عبر مساره الطويل، واختلفت أشكاله ومراحله من ثقافة إلى أخرى، فهو وإن عايش العديد من المخاضات عند الغرب والعرب، إثباتاً للفعل التطوري، وما يمليه من تغيرات يفرضها التحول الزمني، والنضج الفكري، يبقى السعي إلى التفرد وإثبات الطابع الخاص أحد أهم الخصوصيات التي طبعته، فبغض النظر عما قيل عن تلك المساهمات المسرحية، وما نادت به وما حققته وما بقي يلوح على أعتاب التنظير، – حسب رأينا الذي نتقاطع فيه مع الكثير من النقاد والباحثين كالناقد المسرحي المغربي (عبد الواحد ابن ياسر) – كانت هناك الكثير من الأشياء الإيجابية؛ فالغرب أحدث قفزة نوعية بتجاوزه للمنظور الكلاسي ولأسطرة أفكار (أرسطو)، حين أعلى من راية العديد من العناصر المضطهدة في العملية المسرحية ومنحها الحظوة– كنا قد وقفنا على ذلك في الفصل الأول– ، وكذلك كان الحال مع العرب الذين لم يهدأ لهم بال ولم يستكينوا، إلاّ حين لجأووا إلى الفعل التأصيلي والجهود التنظيرية.

✓ لم يكن أمر النقد المسرحي المغاربي ببعيد عن المسار العام للنقد المسرحي العربي، فالصفات تقريباً واحدة، والملامح والأنواع أيضاً مشتركة.

✓ ما تعلق بأنواع النقد المسرحي المغاربي:

*** النقد المسرحي الصحفي:**

لهذا النوع النقدي تاريخ طويل مع الفن المسرحي، فهو أول من احتواه، وسلط الضوء على نشاطاته، بصور كانت مقبولة في وقتها، ومع تدرج السنوات أيضاً لم يعدم الخطاب المسرحي المغاربي التناول والتلقف النقدي الصحفي، فقد كان دائم الحضور بين تفاصيله، نتيجة لذلك وقفنا على إنتاجات مسرحية لم نكن لننتبه إليها لولاه، بعدما غيّر هو بدوره من ملامحه وطرقه، ومع ذلك فالكثير من تلك القراءات النقدية أحدثت جدلاً صوبها، فلو رجعنا إلى صور تعامل الوسط الثقافي معها لاتضح ذلك أكثر؛ حين تعامل معها من برجه العاجي، ثم إنه وفي مرات لم يعدها أصلاً قراءةً ، وعليه استدعى الموضوع وقفة توضيحية من جهتنا:

– بالنسبة للأحكام السابقة التي لا تعترف بوجود فلسفة للنقد ضمن الإطار الصحفي فهي عادة ما تحاكم تلك القراءات من منطلقات لا نجد في بعض الأحيان مسوغات لها، فلو نظرنا إلى النقد المسرحي الصحفي، لوجدنا أن معظم تلك القراءات حتى لا نقول كلها تصدر عن غير المتخصصين، الذين يكتبون عادة في شتى الموضوعات، أو تصدر عمن يهتمون بالشأن المسرحي، وهي فئة خبرت بعض المعلومات عن المسرح، أو قرأت عنه فوظفت مكتسباتها فيما تقدمه من تحليلات، وعليه لا يصح من منطلقنا أمر محاكمتها بمعايير هي في الأصل مغيبة عنها.

الأمر الذي وجب التنبه له هو أن تلك الأحكام ومادامت بصيغة الإطلاق فهي حتماً تمس جميع ما يطرح في النقد المسرحي الصحفي، أي حتى زخم الكتابات النقدية المسرحية الصحفية الصادرة عن الجهات الأكاديمية، وهي على قلتها لا تحتكم إلا لمتطلبات الفعل النقدي، بالتالي الصورة النقدية تختلف، فلو قال قائل إن ما يكتب في النقد المسرحي الصحفي مجرد انطباعات يصبح حكمه قاصراً، كون الدراسة/القراءة ستكون حتماً ممنهجة ومضبوطة، أمر آخر نشير إليه في هذا السياق، هو أن معظم تلك الكتابات النقدية المسرحية الصحفية هي محكومة انطلاقاً من منبرها بضوابط كثيرة، لاسيما المساحة؛ فهي تأطير مقنن، وهذا سبب كبير لعرقلة تسلسل الأفكار، بالتالي النقد المسرحي الصحفي المغاربي، لا يمكن عكسه من خلال بعض النماذج، انطلاقاً من الصحف والجرائد المختلفة التي تتناوله، ومع ذلك حاولنا تقديم صور بملامح مختلفة بطبيعة الحال هي لا تعطينا حق فرض المسلمات، وهذا راجع إلى اختلاف الجهة التي تكتبه، واختلاف المنبر الذي يتبناه، والمساحة التي تعطى له.

وبما أننا اطلعنا على نماذج مختلفة من النقد المسرحي الصحفي المنشور في الجرائد والصحف، وتدرجنا معها مع الزمن في الأقطار الثلاثة، نستطيع كذلك القول إنها تتلاقى جميعاً في الكثير من الأشياء كالكتابات السطحية والتصوير الفوتوغرافي لحيثيات العروض... ، وهذا التوجه موجود فيهم جميعاً وعلى المدار اليومي تقريباً، وفي الحقيقة لم يعدم التواجد من بداية ظهور النقد المسرحي إلى يومنا هذا.

يلتقون أيضاً في نقطة وجود دراسات جد متمكنة، لاسيما تلك التي تقلدتها الفئات المختصة بالفن المسرحي، ومن حيث الفعالية فدون أي مهادنة وجدنا المغرب سباقاً كثيراً إلى الدراسات النقدية

المسرحية الصحفية ووتيرته متسارعة في سلم الترتيب لاسيما وأن ما يصدر عنها ليس مناسباتيا في كثير من الأحيان، فلو تتبعنا ما ينشر من دراسات على الجرائد والصحف المغربية سنقف على بون شاسع، خاصة مع الجرائد والصحف الجزائرية التي طغى الأسلوب الانطباعي على معظم ما ينشر فيها – اللهم بعض الأسماء التي تعد على الأصابع – لأن النقد المسرحي الصحفي التونسي أيضاً يتسم بالحركية، وبالنشاط وبالجدية النقدية، إزاء الخطابات المسرحية التي تعكس صورتها في المرايا الصحفية.

*** النقد المسرحي الأكاديمي:**

على ما تحمله هذه التسمية من ثقل ووزن، تصبح المهمة النقدية الملقاة على عاتق النقاد في ظله ذات مسؤولية، من نواحي عديدة، وإن أمكن القول وبالارتكاز على ما سبق أن نقاد المسرح الأكاديميين المغاربة قد استطاعوا فعلاً التأسيس لكينونة نقدية عبر مراحل زمنية مختلفة، إذ قدموا جهود مضنية، حتى أضحى الدرس النقدي المسرحي المغاربي على ما هو عليه اليوم، وهذا بالإجمال لأنه داخل هذه المنظومة تقبع العديد من الأمور، والكثير من الإشكاليات أيضاً؛ كون النقد المسرحي المغاربي لم ينهض إلا بمجهودات فعلية لثلة من النقاد، فالمد والجزر لطالما تبعه، بل ويتبعه إلى يومنا هذا... وكثيرة هي الترويجات التي طالته ولوقتنا الحالي؛ أبرزها أن هذا النقد ولحد الساعة ما يزال بحاجة ماسة إلى من يجسد هويته أكثر، لأن المتخصصين فيه وفي دروبه قلائل، أيضاً يقال أن دوره انكمش بإثباتات كثيرة، ولم يعد يمتلك تلك الفعالية التي تخول له فرض صيته على نطاق واسع؟

يضاف إلى ذلك وحسب تلك الأصداء والرؤى أنه نقد ما يزال "مسيّرا بميولاته، لاسيما ما تعلق بمفاضلة النصوص على العروض، وهي من أكثر التهم التصاقاً به... فهل يا ترى الأحكام السابقة بالفعل تمس جوهر النقد المسرحي الأكاديمي المغاربي، أم أنها محض أقوال تداولتها الألسن وأتت على ذكرها في كل مناسبة؟

حقيقة من أجمل ما يتيحه البحث والتخصص في موضوع من الموضوعات، هو أن يجعل الباحث فيه لا يعلق رؤاه على مشجب الغير، إذ ينطلق مما حصله هو، ومما استكشفه واستنتجه هو، والأمر سيان هنا، ونحن نلج موضوع النقد المسرحي المغاربي وجدنا بعض الحقائق والكثير من الزوائد، لذا سنأتي على ذكرها في هذا الموضع، وفي موضع المناهج النقدية أيضاً.

بالنسبة للإشكاليات السابقة، أو الأمور المثارة الفائتة، فهي مسائل بقدر تداولها، تجعلنا لا نستسيغها بل تدفعنا لنعالجها من منطق الاستشكال أيضاً، فأن نجد حكماً بالإجماع على غياب أو خفوت النقد المسرحي المغاربي وعدم مجاراته للإنتاج المسرحي؛ في الواقع هو أمر محير للغاية، أمر يطرح نزر غير قليل من التساؤلات، من مثل: لماذا هذا؟ وأين يذهب أو يتجه هذا النقد؟ وما هي الأسباب الثاوية وراء ذلك؟

لطالما سمعنا بضعف الحركة المسرحية وبغياب المؤلفين وبأزمة النص، لكن أن يعاني النقد المسرحي المغاربي إلى وقتنا الحالي من التخلف بعدما أتيحت له الكثير من الفرص، وفتحت له العديد من الأفاق فذلك من الغرابة بمكان... !!!، حتى نستجلي القضية أكثر تتبعنا خطى هذا النقد.. ما أملى علينا تقصي العديد من إصداراته، خاصة المتأخرة منها، ومما وقفنا عليه وجدنا أن مسار هذا النقد مختلف من قطر لآخر، فالجهود النقدية المسرحية المغربية دائماً ما تخلق الفوارق، إذا ما قيسناها بما يقدم في القطرين السابقين سواء تعلق الأمر بالكتب أو بالمقالات، تليها تونس ثم الجزائر، ومرد ذلك لعدة أسباب ربما أهمّها هو قلة المتخصصين في هذا الصوب، من جهة ثانية غياب التشجيع وخفوت الاهتمام بالنقد المسرحي.

نلفت النظر إلى سبب آخر لاحظناه أيضاً وبصور جلية بعدما استرعى انتباهنا في مواقف عدة، وإن كان لنا تأويلنا في هذا كون المتسبب الرئيسي فيه أسباب مختلفة؛ هو مسألة الشهرة والذيوع التي تحظى بها أنواع أدبية على حساب أخرى بما فيها المسرح، فالمسرح مثلاً لا يمتلك الصدى ذاته الذي تملكه الرواية، هذا الحقل المعرفي الذي استهوى الباحثين والنقاد... الصغار والكبار، المثقفين وغير المثقفين، تقريباً لامس كل الفئات وجميع الشرائح، حتى صار قبلة لكل توجه فكري، ومحجة يتباهى البيان إقبالاً عليها، وتسابقاً في مسارها، وتسارعاً ماثل سرعة النار في الهشيم.

أما مسألة النزوح والميل إلى النصوص بدل العروض، فهي قضية أخذت نصابها من الحديث، ومنه فما يقال اليوم، يمكن أن نعدمن باب المزايدة؛ إذ لم يعد هذا الرأي سارياً أو معمولاً به بنسب كبيرة خاصة لما اتجهت أقلام نقدية مسرحية مغاربية كثيرة للعديد من العروض، بل إن منهم من ألف كُتباً مخصصة لقراءة وتحليل تلك العروض، وعن الإشكال الأول فالأحرى بنا أن نقول إن هذا النقد بالفعل هو في حاجة ماسة للنهوض به، وللاشتغال عليه.

إذا ما جئنا إلى الشق النقدي الأكاديمي المتعلق بالأطاريح، والرسائل، فبإطلالتنا على ما هو موجود في رفوف المكتبات، ألفينا كماً معتبراً منها، وهي وثبة نقدية مقارنة بما مضى، ما ميّز هذه الإنجازات النقدية، هو أنها غيّرت من طريقتها النمطية في طرق القضايا، أيضاً اتجهت صوب الموضوعات التي فرضها الراهن والمتطلبات المعاصرة، إذ اشتغلت على رؤى وقضايا ومناهج جديدة، إلى جانب ذلك سجلنا مجموعة من الملاحظات نحصرها في النقاط الآتية:

– هناك تكرار في بعض الموضوعات، لاسيما تلك المرتبطة بقضايا التأصيل المسرحي، والتنظير، وبمجهودات نقاد المسرح وإسهاماتهم النقدية، فتلك الأمور والمدونات المشتغل عليها وجدنا لها مدد في الأطاريح.

–وجدنا أيضاً تكرارات بلغت حدها فيما يرتبط بالأمور النظرية للمناهج، فالأطاريح والرسائل أصبحت نسخ عن بعضها البعض لاسيما ما تعلق بالمنهج السيميائي، فالمجهودات النظرية تطابقت، وكثرة حد التخمة، لذا لم نشأ إتباع المسار ذاته، والذي يلهث وراء تلك الأمور النظرية للمناهج النقدية، وارتضينا التركيز على ما هو مفيد، وعلى ما يخدم الموضوع حتى لا نقع في هذا المطب والذي امتعضناه كثيراً.

– انتهج أغلبيةالباحثين في أطاريحهم مسار نقد النقد، وهو توجه لا يُقدم عليه المرء إلا وهو على يقين تام بقدرته على استكناه خطابات نقدية كثيرة وتفكيكها هي والخطابات المسرحية، وهو ما نعده خطوة جد إيجابية في مصاف النقد المسرحي الأكاديمي المغاربي، الذي وضع النقد في الميزان النقدي، فكان له شخصيته التي تميزه وفكره الذي يحدد منحاه، وهو ما ينطبق كذلك على نظريات القراءة والتلقي التي حظيت بنصيب وافر من اختيارات الباحثين، إثباتاً للأنا القارئة.

– هناك تنويع ملحوظ في الاشتغال على فترات النقد المسرحي المغاربي.

– من أكبر الخسائر التي يتكبدها الوسط المعرفي النقدي ولا يلقي لها بال؛ عدم الاحتفاء بما يقدم من رسائل، وانعدام السعي لنشرها، فمعظم تلك الأبحاث والدراسات لا تنشر، ويُكتفى بوضعها في رفوف المكتبات، وهذا هدر كبير لجزء معتبر من النقد المسرحي المغاربي، تبدت هذه الظاهرة بكثرة في تونس، أما الجزائر فتقريباً جل الأطاريح موجودة على صفحات النت، وبين تونس

والجزائر، المغرب كعادته يحتل الصدارة؛ إذ نُشرت أعداداً كبيرة من سلاسل الأطاريح والرسائل النقدية المسرحية المغربية، كما أن معظمها أُخرج وطبع في كتب، بجزء واحد، أو على أجزاء.

– وجدنا طاقات نقدية جد مميزة مبثوثة فيما يقدم من الأطاريح، وما أرقنا صوبها هي أنها محدودة الأفاق؛ إذ لا تواصل مسعاها بعد التخرج، وكأن الأمر مرتبط بشيء قصري، خاصة وأنها لامست لُباب النقد المسرحي، في الحقيقة حاورنا بعض الباحثين فلم نجد إجابات مقنعة، لو قُيض فعلاً لهم المواصلة لأثروا النقد المسرحي المغاربي، وحالة النفور والابتعاد عنه رغم التخصص فيه أيضاً تُؤخذ بعين الاعتبار...، في المقابل وحتى لا نقصي الجميع عملت مجهودات أخرى على تفعيله وتثويره، فجادت بعدالمناقشة بالعديد من المقالات والمصنفات خدمةً له، ولطموحاتها.

– من النقاط المهمة كذلك التي وجب الإشارة إليها، هي أننا وجدنا أيضاً رسائل اكتفت بالجوانب النظرية، وامتدت معها لصفحات، ولمباحث، ولفصول، حتى غلب الشق النظري على ما هو تطبيقي، وهو إخلال بين كفتين كان من الأجدر تفاديه لترتفع كفة ما هو تطبيقي ولا تقبل حتى بالتوازي، خاصة وأن الرسالة أو الأطروحة مجال لإثبات البصمات الخاصة.

– لا يعتب علينا المتلقي في مسألة اختيار المدونات التي تم دراستها والتمثيل بها على شقي النقد المسرحي المغاربي، وجوانب الممارسة فيه، إذ تكررت بعض الأسماء النقدية وحضرت في كذا موضع، مرد ذلك وبعيداً عن منطق التحيزات إلى تجنب دراسة المدونات المكرسة، فقد صادف وقدمنا قراءات لعينات كثيرة منها، لكن بالمضي مع البحث تفاجأنا أنها درست وبنفس الرؤية، الأمر الذي جعلنا نعدل عنها ونغيرها بأخرى.

– ألفينا كذلك بعض الأبحاث النقدية وهي تبحث في مسار النقد المسرحي المغاربي انساقت وعلى الرغم من تأطيرها العام بالنقد المسرحي، إلى المسرح دون النقد، فبدل انقيادها إلى ما يطرحه الفعل النقدي من ضرورات وقضايا، وجدناهم انزاحوا إلى موضوعات المسرح، واشتغلوا على مناحي عادية منه ترتبط بتفاصيله، وهنا ونتيجة لهذا الخلط لم نكن قادرين على الفصل بينهما رغم أن العنونة تشير إلى الفرق الواضح.

✓ نأتي للحديث عن قضية قديمة حديثة معاصرة، ألا وهي قضية المناهج النقدية وعلاقتها بالفكر العربي، ومادمنا على الدوام في إطار الخوصصة المغاربية بطبيعة الحال لن نخرج عن

بوتقة المسرح ونقده المغاربي، فعلى الرغم من أنه ومنذ وقت طويل والرأي العام يعرض لها، ويناقش مساربها، إلا أن مخاض السؤال والطرح المتكرر لتفاصيل هذا الموضوع ما يزال ممتداً... في ديمومة مستمرة، وكأن لا جدة تطرق بابه بين الفينة والأخرى، وعليه كان من الأجدر أن نبوأ بعض المسائل مقامها، بالتطرق إلى ثلة من التصورات والتعليق عليها كما كان الحال في الموضع السابق:

– وقفنا على الكثير من الإسهامات النقدية التي دلت دلالة واضحة على الإقبال غير المشروط، والتهافت الكبير على ما طرحته النظريات الغربية، إذ لم يكتف الناقد المسرحي المغاربي بتيار أو نظرية، أو بممارسة واحدة، بل ارتضى لخطابه النقدي أن يتصف بالتنوع، –وإن كانت لكل قراءة مواصفاتها–، نتيجة لذلك قدم طروحات تناوبت عليها مناظير مختلفة سواء في مقاربته للنصوص، أو قراءته للعروض إذ حتمت عليه هذه الأخيرة إجراء تغييرات ملموسة، حتى يستكنه مضمراتها ويصيب من مقصودها مقتلاً.

وقد ساهمت جميع تلك الإسهامات في توطين كينونة النقد المسرحي المغاربي أكثر، وهي حقائق يقف عندها أي باحث تخصص في المجال النقدي المسرحي المغاربي أو كان مشواره متقاطعاً معها.

ومن نقطة التقاطع والتخصص فالإبحار فيها وفي موضوع تعالقاتها والمناهج الغربية، جعلنا أيضاً نصل إلى نتيجة أخرى ننفي من خلالها بعض التواطؤات التي تتداول، من ذلك؛ الزعم القائل بأن النقد المسرحي المغاربي، خلق لنفسه أرضية منهجية مختلفة، وأنه استطاع أن يؤسس لنفسه نظرية نقدية متفردة، فاعتماداً على ما وقفنا عليه نستطيع القول إنه رأي يجمل مجموعة من الآراء، سماتها الأساسية أنها تحمل كماً من التضليل والشطط، فلا غرو من التصريح بأن تفكير الناقد المسرحي المغاربي اليوم قد نضج، ومكتسباته زادت، وتوطنت معارفه النقدية على ما كانت عليه من قبل، أيام الانبهار والحيرة، كما أنه أصبح حراً أكثر من ذي قبل بعدما تعددت أمامه المداخل... في الأخير فهو بطريقة أو بأخرى ومن وجهة نظر منطقية أصبح صاحب رؤية نقدية بيّنة تمكنه وتجنبه الوقوع في الكثير من المطبات، بموجبها يختار الخطاب الذي يريد ويحدد له ما هو مناسب، لكن أن يمتلك نظرية... أمام هذا الأمر نتساءل:

- ❖ أين هي هذه النظرية (هنا حديثنا لا يخرج عن دائرة النقد المسرحي) ؟
- ❖ وأين هي أدواتها؟
- ❖ وأين هي الممارسات التي جسدتها ؟ والنقاد الذين مثلوها ؟

بكل أمانة نحن لم نلف إلا صدى المناهج الغربية وزخمها المستفيض مزروعاً بين كل تلك النقود، نسقياً أو سياقياً حداثوياً، أو ما بعدها... ففي ثقافتنا النقدية المسرحية المغاربية ليس لنا إلا الكثير من الصور والتمثلات عن المناهج النقدية الغربية... .

أيضاً لم نلف إلا معارك طاحنة يتقاسمها التيار الأصولي والحداثي، بعدما اكتفى الأول بتشويش الأفكار وتذبذب الطرح، وارتضى الثاني بالهيام في مفاتن الغرب، فهنا برزت الكثير من الدراسات النقدية المسرحية المغاربية المنغمسة في لجة المناهج، تخالط أفكارها.. تغترف من هذا، وتأخذ من ذاك، في خلط منهجي واضح، وصور أخرى تم التفنن في تقديمها.

كذلك لم نلف غير التعدد المصطلحي وكثرة البلبلة... في أحايين كثيرة أيضاً اقتصر الأمر على الاشتغال بقشور المناهج، وبما هو سطحي منها، وهو وضع لا يخفى على الجميع، وإن مس بعضها فهو غير معمم على كل الممارسات النقدية المسرحية المغاربية كما سلف ووضحنا ذلك.

– في ظل هذا المسار أيالحد الإجرائي النقدي المسرحي المغاربي نفتح قوساً أيضاً لتصويب فكرة تناقل أثرها بين الدارسين، تتعلق بالتصنيفات الشائعة بينهم، ففي خضم بحثنا عن ممثلي تلك المقاربات النقدية، عثرنا على من يقسم تلك التوجهات بناء على ما اختاره النقاد من ممارسات وهو أمر لا تثريب فيه، بطبيعة الحال إذا ما تم تقديم تطبيقات في صدده، غير أن ما أثار حفيظتنا هو أن يقدُم ناقد من النقاد مجموعة من المقالات أو مصنفاً نقدياً، يقتصر فيه على الجوانب النظرية فقط، ويقال إن فلان من أشهر من مثّل المقاربة السيميائية مثلاً.. الوضع من الناحية المنطقية لا يتوقف عند أعتاب جمع المادة النظرية وتبويبها، بل بالقدرة على تفعيل تلك المكتسبات وتوظيفها بالوجه السليم الصحيح، وفي أكثر من الدارسة، ولا نقصد هنا درجة التطبع بقدر ما نريد فكرة التمثل.

*** توصيات ومقترحات:**

إن النقد المسرحي تخصص على أهميته صعب جداً، ولو تمعنا في المهمة الملقاة على من يمتهنونه لأدركنا ذلك بشكل جلي، ومادام المسرح أباً للفنون، فالحاجة بالتأكيد ستكون أقوى لناقد يكون أيضاً على قدر المسؤولية، ناقد جامع لجميع الحقول المعرفية التي يحتك بها المسرح في مساره وفي مواضيعه، بناء على ذلك ارتأينا أن نتقاسم وإياكم مجموعة من المقترحات والتوصيات آملين الرقي الدائم، والمشوار المستمر لهذا الحقل المعرفي:

– إن الرغبة الملحة في خلق طفرة نقدية لامسناها، عند كل مهتم بهذا الشأن فمن خلال حواراتنا مع العديد من النقاد، وجدنا فيهم حب التغيير، والدافع القوي للنهوض بالمسرح... مع ذلك دعواتهم لم تفعل إلا بنسب ضئيلة جداً، فيا ترى من يتحمل مسؤولية ذلك؟ وماذا سيحدث لو قيض السير ومقترحاتهم؟

النتيجة حتماً ستكون إيجابية، وعليه كان من ضمن ما نأمله أن يعزز الاتصال الدائم والمستمر مع هذه الفئات، ولم لا تكون هناك شراكة معهم، وبين الفينة والأخرى يتم استحضارهم للأوساط الجامعية وفي التخصصات ذات الوتر الحساس (المسرح ونقده) حتى تتم ومن خلال هذه المقابلات مناقشة مسائل مسرحية على نطاق واسع، وأيضاً تتم الاستفادة منهم بشكل ملحوظ.

– النقد المسرحي المغاربي، وكما لا حظنا تنزوي معظم المجهودات فيه إلى الكتابة عنه، وبتعبيرنا هي كتابة ترصده من بعيد، وسنشرح هذه الفكرة بالشيء البسيط؛ عادة ما نجد تلك الكتابات النقدية تصدر عن المهتمين به أو الهواة الذين يستقطبهم أمره..، وبما أن هذا التخصص يُدرس في الجامعات المغاربية، ويفرض أمر الاشتغال عليه ونعني هنا الأطاريح، لماذا لا تكون العملية مباشرة، دون واسطة، وبموجب ذلك تقدم القراءات النقدية من قبل الباحثين لعروض تقدم بدورها داخل الحرم الجامعي، هذه الطريقة تكفل العديد من الأمور؛ منها التواصل المباشر، والكشف عن القدرات وتنميتها، والاحتكاك بأصحاب الخبرات، والتفاعل أكثر مع الركح.

– هناك مجهودات كثيرة تطمح دوماً للاهتمام بالنقد المسرحي المغاربي، لماذا لا تتم تهيئة الفرص أمامها، بفتح أفاق النشر السريع، حيث تخصص مجلة خاصة لهذا النقد على مستوى الأقسام والكليات لهذا التخصص وحده، دون مزجه والدراسات الأخرى.

– نحن لا نفي وجود فعاليات تهتم بالنقد المسرحي المغاربي، ولكنها قليلة جداً، وعليه لماذا لا يتم تسطير برنامج بالتشارك مع الأقطار الثلاثة بين الفترة والأخرى؛ أي يعقد بالتناوب كل مرة في بلد من البلدان الثلاثة، هذا الجو يساهم كثيراً في إحداث نوع من المواءمة، كما يرسي مبدأ تكافئ الفرص، والتبادل الفكري والثقافي.

– بما أن أقسام النقد المسرحي وعلى مستوى الجامعات المغاربية معدودة، حبذا لو تفتح كل كلية من الكليات قسماً له، لا يُعنى بغير شؤونه.

– على مدارج التكرار الذي أشرنا إليه سابقاً، والحاصل في اجترار الكثير من الموضوعات، نشير إلى قضية الاختيار التي يتقاسمها الطالب والمشرف، والهيئة المعنية، إذ من الوجهة المنطقية التوجه إلى القضايا غير المطروقة بعيداً عن الابتذال.

– بما أننا عايشنا التجربة، وتطلب منا الوضع تقصي المادة النقدية من مصادرها، ونقصد هنا بالخصوص الصحافة، وما فيها من وثائق، فقد واجهتنا عراقيل مختلفة كون المادة مبعثرة ومشتتة بين مراكز التوثيق، وهيئات أخرى، ما جعل جهدنا مضاعفا خاصة والشأن يجمع ثلاثة أقطار، لذا أردنا التنويه لفكرة تخصيص الجامعات لقسم للأرشيف الصحفي خاصة وأن الدراسة تستدعي ذلك من أصحاب الشأن.

– نقطة أخرى ترتبط بما قبلها، نجسدها في الدعوة إلى رقمنة الدراسات والأبحاث النقدية المسرحية المغاربية، صحفية كانت أو أكاديمية، فهي خطوة لها تأثيرها وفعاليتها الخاصة.

– التوجه إلى الكتابة باللغات الأجنبية، لاسيما لأولئك الذين يتقنون اللغات، ولهم تكوين يؤهلهم للنشاط النقدي بلغة مغايرة، إذ تكفل هذه الإستراتيجية التعريف بمختلف تلك الدراسات النقدية المحلية المغاربية، ونشرها على نطاق واسع، وللإنصاف لمحنا هذه الظاهرة في تونس، فهناك عدة بحوث باللغة الفرنسية خاصة تلك التي تعود إلى الثمانينيات وبداية التسعينيات.

– حاولنا الإلمام قدر المستطاع بكل ما رأيناه صائباً، أو من شأنه أن يصوب بعض الممارسات، لأن الوضع النقدي المسرحي المغاربي في بعض حيثياته مؤرق أمره، وما زاد الطين بلة هو أن الكثير من النقاد الذين بأيديهم الحل والربط، لا يحركون ساكناً بل يكتفون بترديد علّاته، وما يقايسيه ويتناسون أن رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة.

بعض أعلام النقد المسرحي المغاربي

الناقد المسرحي الجزائري جروة علاوة وهبي

(مقتطفات من سيرة الناقد الذاتية، تحصلنا عليها منه شخصياً)

الناقد جروه علاوة وهبي **Djaroua. Allaoua**، كاتب وناقد مسرحي، وإعلامي، من مواليد ولاية جيجل، الجزائر، أسس عددا من الفرق المسرحية منذ استقلال الجزائر، حيث مارس المسرح، وكتب نصوصا مسرحية، كما قدم بعضها علي ركح المسرح ونشر بعضها في مجلات عربية، كتب في الرواية وحاز جائزة عن روايته باب الريح سنة **76** من اتحاد الكتاب الجزائريين وقبلها حاز جائزة مسرحية سنة **66** عن نص الضوء.

صدرت له الكتب التالية:

- باب الريح.
- مذكرات منزلقة في فصل الشتاء.
- الوقوف بباب القنطرة.
- التجريبية في القصيدة العربية.
- قالت الإشارات.
- ملامح المسرح الجزائري.
- الحركة المسرحية في الجزائر الأزمة والحلول.
- شعراء من بلادي.
- أوراق خاصة.
- المتسولة ترجمة لنص مُحَّد ديب.

– استراحة المهرجين ترجمة لمسرحية نور الدين عبة.

– صمامة الصلصال ترجمة لديوان جمال عمراني.

– إيماءات قصائد بتفاصيل يومية ترجمة لديوان يانيس ريتسوس.

– الأرض الدامية ترجمة لرواية ديدو سوتيريو.

– سرب الطيور البيضاء ترجمة لرواية ياسوناري كواباطا.

– له عديد المخطوطات في الترجمة منها:

– ثلاث مسرحيات لفرناندو آرابال.

– مسرحيتان لصموئيل بيكيت.

– ميديا ليسينكا.

ونصوص أخري عديدة لكتاب مسرحيين من العالم، وكذا مخطوطات من تأليفه في القصة والمسرح والنقد، من أهم مشاركاته:

– شارك في ملتقيات وطنية عديدة في مهرجانات مسرحية في كل من سكيكدة. وسطيف. وقسنطينة وعنابة وسيدي بالعباس والمدية.

– شارك في ملتقي المسرح العربي الواقع والأفاق بالأردن.

– مثل اتحاد الكتاب الجزائريين في مؤتمرات عديدة في سوريا ومصر والأردن والعراق.

– عضو في لجان تحكيم في مهرجانات مسرحية كثيرة.

– رئيس لجنة التحكيم في مهرجان المسرح المحترف الجزائري 2017.

– عضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين ونائب رئيسه.

– نشرت أعماله في عديد المجلات العربية.مثل الأقلام الطليعة الأدبية أفاق عربية.البلاغ. قصص البيان. الآداب. المسيرة. الحياة الثقافية. الثقافة.

– حائز علي جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1976.برواية باب الريح.

– كرم في عدة ولايات.

– كما منح له درع المسرح سنة2007.

– وكرم في مهرجان المسرح المحترف.

– كرم في معهد الأدب الصيني الحديث وفي بكين نظير ترجمته لإعمال أدبية من الأدب الصيني
له عدة مخطوطات تنتظر النشر:

– حالات قصص.

– تحولات قصص.

– من قتل مسعود لعور.

– الجثة رواية.

– الأمير وبنت الباز مسرحية.

– الخرفان تنقلب ذئابا مسرحية.

– سلطة السؤال حوارات.

– أمام الركح بعيدا عن الكواليس.

– ثلاث مسرحيات فرناندو آرابال.

– مسرحيتان صموئيل بيكيت.

– رجل الرباب عبد القادر فراح.

– القط لودفيك.

– الأشاويس محمصاجي.

– ميديا سينكا.

– طفل الجاز مُحَمَّد ديب.

– قصائد السجن زهور زراري.

– مختارات من لوركا.

– غزالة منتصف الليل نور الدين عبة.

– مختارات من القصص العالمية.

– مختارات من القصص الصينية.

الناقد المسرحي الجزائري أحسن تليلاني

(مقتطفات من سيرة الناقد الذاتية من موقع جامعة سكيكدة)

ناقد، وممثل ومخرج، ومؤلف مسرحي أيضا، أحسن تليلاني أستاذ التعليم العالي في الآداب، ولد في 26 فيفري سنة1963، اشتغل في العديد من الوظائف؛ حيث كان صحفي متعاون في بعض الصحف الوطنية للسنوات (1986–1995)، وأستاذ الأدب العربي في التعليم الثانوي (1988– 2004)، ومنتج ومقدم لعدد من البرامج والحصص الإذاعية (2004–2013)، وأستاذ منتدب من قبل وزارة التربية الوطنية للعمل ضمن المجموعة المتخصصة لإصلاح مناهج اللغة العربية وآدابها، حيث شارك من خلالها في تأليف بعض الوثائق التربوية، وعضو هيأة تحرير مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة الجزائرية، وعضو مخبر الترجمة واللغات بجامعة منتوري، قسنطينة منذ عام 2007، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ عام 1988، وعضو الجمعية الوطنية الجاحظية منذ عام 1997، وعضو خلية ضمان الجودة، وممثل كلية الآداب واللغات بجامعة 20 أوت 1955، بسكيكدة منذ عام 2011، ورئيس اللجنة العلمية لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة 20 أوت 1955، بسكيكدة، منذ عام 2013ن وعضو لجان تحكيم عدد من المسابقات الأدبية، والمهرجانات المسرحية، وعضو اللجنة لقراءة النصوص المسرحية في إطار الاحتفال بالذكرى الخمسين للاستقلال بإشراف المسرح الوطني الجزائري.

ساهم في التأطير العلمي، وأشرف من ثمة على العديد من مذكرات التخرج، كما أنه أشرف على رسائل الدكتوراه والماجستير، وبالنسبة لمشاركاته في لملتقيات فقد شارك في عشرات الملتقيات العلمية الوطنية والدولية.

تّوج أيضا بعديد الجوائز الوطنية والعربية، والتكريمات منها:

– الجائزة الوطنية عبد الحميد بن باديس في الأدب وفنونه عام 2005.

– الجائزة العربية مصطفى كاتب للأبحاث والدراسات المسرحية عام 2008.

– كرم في مارس سنة 2000 من قبل السيد والي ولاية سكيكدة اعترافا بالمجهودات الفكرية والثقافية التي بذلها خلال مساره الإبداعي والثقافي.

–كرم ضمن فعاليات عديد اللقاءات الثقافية المقامة بمختلف الولايات على غرار ملتقى الكرمات الشعري الثالث، في ماي 2009 والمنظم من قبل فرع قالمة لاتحاد الكتاب الجزائريين.

– كرم من قبل مخبر اللغات والترجمة بجامعة منتوري قسنطينة وذلك في افتتاح ملتقى الترجمة والتنمية يوم 2010/07/07.

– كرم من قبل ولاية سكيكدة بمناسبة الذكرى الخمسين لاستقلال الجزائر في 05 جويلية 2012.

– من الأسماء المدرجة ضمن موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر 2003.

– شارك في إلقاء المحاضرات في عشرات الملتقيات الثقافية المنظمة تحت إشراف وزارة الثقافة وخاصة ما تعلق بالمهرجانات المسرحية الهاوية والمحترفة الوطنية والدولية منها:

* المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي المنعقد بولاية المدية من/ 26 أكتوبر إلى 01نوفمبر 2009.

* المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة من 27 إلى 29 ماي 2009.

* المهرجان الثقافي الوطني الثالث للشعر النسوي المنعقد بولاية قسنطينة من 10 إلى 15 أكتوبر 2010.

* مهرجان الجزائر الدولي للمسرح والمنظم من قبل وزارة الثقافة الجزائرية من 18 إلى 21 أكتوبر 2012... إلخ.

نشر الكثير من البحوث والدراسات في الجرائد والمجلات الثقافية، ك: مجلة "الثقافة" و"أمال" الصادرتين عن وزارة الثقافة الجزائرية، ومجلة "الحياة المسرحية" الصادرة غن وزارة الثقافة السورية.

من كتبه نذكر:

– أمراء للبيع –الضربة السابعة (مسرحيتان)، منشورات التبيين الجاحظية 1999.

– الثعلبة والقبعات: (مونولوج مسرحي)، منشورات التبيين الجاحظية 2000.

– زيتونة المنتهى: (أربع مسرحيات)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين 2004.

– لوكيوس أبوليس (سلسلة الفتوة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2005.

– جريدة النجاح: حقيقتها ودورها (بحث فائز بجائزة ابن باديس في الأدب وفنونه عام 2005.

– مختارات من المسرح الجزائري (ترجمة من الفرنسية إلى العربية لعشر مسرحيات كتبها عدد من المؤلفين الجزائريين)، ط1 منشورات دار نشر المرسي بإشراف المعهد العربي العالي، للترجمة في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة الغربية 2007، ط02 منشورات دار السهل بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر 2008.

– الثورة الجزائرية في المسرح العربي (بحث أكاديمي فائز بجائزة عربية)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، بإشراف وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.

– الحداد الثائر –صفحات من سيرة حياة البطل الشهيد زيغود يوسف –ط01، منشورات دار الروح، الجزائر 2012، ط02، منشورات دار التنوير، الجزائر، 2013.

– المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ط01، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2008، ط02 منشورات دار الساحل، الجزائر، ومن كتبه الجماعية:

– المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة (الكتاب المدرسي الرسمي للسنة الأولى الثانوية، جذع مشترك آداب)، منشورات الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر 2005.

– سلطان النص –دراسات– منشورات، دار المعرفة، الجزائر، 2009.

– المسرح العربي والقضية الفلسطينية: وقائع الملتقى العلمي 29/28/27 ماي 2009، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر 2010.

– توظيف التراث في المسرح المغاربي: وقائع الملتقى العلمي 29/30/31 ماي 2010، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر 2010.

– ملامح الثورة الجزائرية في الكتابات المتوسطية، أعمال الملتقى الدولي "الجزائر في الكتابات المتوسطية "، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، جانفي 2011.

– السرديات وفنون الأداء:وقائع الملتقى العلمي21/20/19/18 أكتوبر 2010، منشورات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، وزارة الثقافة، الجزائر 2011.وما ارتبط بمقالاته في الدوريات الأكاديمية فنذكر له:

– التجليات الجرامية في السرد العربي القديم، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، عدد 02 فيفري 2008، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة.

– توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 32 ب سنة 2009، جامعة منتوري قسنطينة.

– القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري– دراسة تطبيقية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، عدد 05 ماي 2010، جامعة 20 أوت سكيكدة1955.

– توظيف التاريخ في المسرح الجزائري من خلال مسرحية بئر الكاهنة لمحمد واضح، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 11 سنة 2010، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة.

– جهود "أبو القاسم سعد الله " في ترجمة أدب الرحلة من خلال عرض وقراءة كتاب: مع الأمير عبد القادر، رحلة وفد فرنسي لمقابلة الأمير في البويرة 1837 –1838، تأليف أدريان بير بروجير، ترجمة ونعليق: الدكتور أبو القاسم سعد الله. المجلة العالمية للترجمة الحديثة، العدد 04 سنة 1010، منشورات مختبر اللغات والترجمة، جامعة منتوري قسنطينة.

– توظيف الأسطورة في المجموعة القصصية جنية البحر، للكاتبة جميلة زنير، مجلة السرديات، العدد 4و5، منشورات مختبر السرد العربي جامعة منتوري، قسنطينة 2010–2011.

– تيمة الطفل والحرب في المسرح العربي، مجلة مقاليد، العدد3، منشورات مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة 2012 .

الناقد المسرحي التونسي حاتم التليلي المحمودي

(مقتطف من سيرته الذاتية، من مواقع الكترونية مختلفة)

كاتب وباحث في العلوم الثقافية، وناقد مسرحي من تونس، متحصل على شهادة الأستاذية في اللغة والحضارة العربية وآدابها. وماجستير دراسات مقارنة اختصاص الأدب المعاصر، له العديد من الكتب والمقالات المنشورة في المجلات والصحف.

– من كتبه نذكر:

– عن المسرح وخرائط أخرى، عن دار ميارة 2017.

– أدونيس سرياليا، عن دار نقوش عربية 2018.

– مسائل في اللاهوت المسرحي عن دار ميارة 2019.

– الانقلاب الفرجوي "مذابح ديونيزوس" عن دار الديار 2020.

من مقالاته:

* نحن الممثلون على (شبكة جيرون الالكترونية).

* الناقد الرؤيوي (الموقع نفسه).

* في الدفاع عن خساسة المسرحيين (الموقع نفسه).

* تسريد المابعد أو في الإطاحة برقاب الجدانوفيين الرهوط والشمع أنموذجا على موثع (جمعية الأوان)، موقع فكري ثقافي.

* في براءة المسرح والمعهد العالي للفن المسرحي، على (شبكة جيرون الإعلامية).
* بعد شطب "ألهاكم التكاثر"، أين نعثر على الله، على (رصيف)22، منبر إعلامي.
* الإرهاب: ما تبقى من مثقفين في سلة الوهم الحداثي، على صحيفة (رأي اليوم).
* رسام ياباني يخوض رحلة بين الجبال ليرسم الوجود البشري، على صحيفة (العرب).
* في مسرحة الظلام، على مجلة (الجديد الالكترونية). .. إلخ.

الناقد المسرحي التونسي مُحَّد المديوني

(بعض من سيرته من موقع المسرح نيوز، موسوعة المسرحيين العرب)

ناقد ومؤلف ومخرج مسرحي، الأستاذ الدكتور باحث في مجالات المسرح وفنون الفرجة، ومنشط ثقافي، ومعد ومنتج إذاعي.

– أستاذ الجماليات في المعهد العالي للفن المسرحي بتونس (جامعة تونس)2005.
– خبير لدى وزارة التعليم العالي في مجالات التكوين الفني وتقييمه، مقرر اللجنة العليا للفنون والعلوم الثقافية 2003–2009.
– مدير (عميد) المعهد العالي للفن المسرحي بتونس 2000–2003.
–أستاذ محاضر في المعهد العالي للغات والحضارات الشرقية بباريس 2000–INALLU1990.
– أستاذ مساعد في كلية الآداب بمنوبة، تونس، المهام والإنجازات الفنية والثقافية (عينات):المسرح 2010 .

* مدير الدورة الثانية لمهرجان ليلة المسرح التونسي 2009.
* رئيس لجنة الاحتفال بمئوية المسرح التونسي 2007– 2009.
* عضو اللجنة التأسيسية للهيئة العربية للمسرح 1999.
* مدير الدورة التاسعة للمهرجان الدولي لأيام قرطاج المسرحية 1976–1979.
* مؤلف ومخرج في الفرقة المسرحية القارة بجندوبة، أنجز عدد من المسرحيات في إطار احترافي إخراجا (بالاشتراك مع نور الدين الورغي)، منها: (موش عجب يصير، تأليف وإخراج)، ثلاث بسمات وبسمة،

– تأسيس تجمع العمل المسرحي بسليانة، إنجاز عدد من الأعمال المسرحية تأليفا وإخراجا، نذكر منها:

* المحطة محطة (من إخراجه، والتأليف بالاشتراك مع نور الدين الورغي)
* سهم كاغط أو حكاية قرية آمنة (التأليف والإخراج)1971.

أنجز عدد من الأعمال المسرحية تأليفا وإخراجا منها:

*هوامش على دفتر النكسة (عن أشعار لنزار قباني)
* أغنية لم يلحنها ميكس تيودوراكيس (عن أشعار لمحمود درويش) 1967–1971.

– عضو في مركز المسرح الجامعي بتونس، السهام تمثيلا وإعدادا في كل الأعمال المسرحية المنجزة في تلك الفترة.
– عضو هيئة التحرير في مجلة "فنون" الصادرة عن وزارة الثقافة 2010.
– مدير سلسلة "الرصيد المسرحي التونسي "الصادرة عن وزارة الثقافة التونسية.
– قارئ مستقل في الموسوعة الكندية.
– قارئ في المركز الوطني للكتاب (فرنسا).
– مدير سلسلة سحر المسرح الصادرة عن دار سحر للنشر، تونس،
– أخرج مسرحية "ثم ماذا؟ (نص السيد اللاتي).
– السينما 2012:
– مدير المهرجان الدولي لأيام قرطاج السينمائية 1994–2000.
– عضو في الهيئة المديرة لأيام قرطاج السينمائية 1994–2000.

–رئيس مؤسس لمهرجان تونس الدولي للقلم الروائي القصير 1993–2000.

–رئيس الجامعة التونسية لنوادي السينما الإذاعة.

– إعداد وتقديم برنامج "أرخبيل المسرح" التي تنتجه وتبثه أسبوعيا إذاعة تونس الثقافية 2005، من كتبه:

– مسرح عز الدين المدني والتراث، دار المرسم للنشر، تونس، 1983.

– إشكاليات تأصيل المسرح العربي، الأكاديمية التونسية للعلوم والآداب والفنون، (بيت الحكمة)، تونس،1993.

– ظواهر حضارية في تونس القرن العشرين (تأليف مشترك)، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 1996..

– مغامرة الفعل المسرحي في تونس "الكتاب الأول"، دار سحر للنشر، تونس، 2000.

– سهم كاغط أو حكاية قرية آمنة، مسرحية، دار سحر للنشر، تونس، 2006.

– مراجعة ترجمة كتاب الهادي خليل Abécédaire du Cinéma إلى العربية، نشر المؤسسة الوطنية للترجمة، تونس، 2008.

– المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في تونس، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.

– ابتسامة ابن رشد، مسرحية لرجل المسرح الفرنسي بير ديبوش، ترجمة وتحقيق، دار ورقة للنشر، تونس، 2009.

– حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، سلسلة دراسات عدد27، 2016.

– مسالك إلى المسرح في المغرب العربي، دار سحر للنشر، تونس 2017.

له العديد من المقالات، منها: –باللسان العربي (نماذج فقط):

– أرسطو بوال ومسرح المقهورين، ترجمة لفصل التراجيديا ونظامها الإكراهي عند أرسطو، نشرت في "الحياة الثقافية، التونسية عدد 35، سنة 1985.

– في الترجمات العربية الحديثة لكتاب أرسطو:"فن الشعر"، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، 2010.

– المواطنة ذاكرة للمسرح التونسي، لجنة الدفاع عن المسرح التونسي نموذجا، فنون، وزارة الثقافة، تونس، العدد 10.

– راهن المسرح العربي ورهاناته من خلال أمثولتين ضمن أعمال الندوة العلمية لمهرجان الشارقة للمسرح، نشر دائرة الثقافة، الشارقة 2014.

– باللسان الفرنسي (نماذج فقط):

– المسرح العربي والحداثة مداخلة قدمت باللغة الفرنسية في الملتقى الدولي المنظم في جامعة " ماينز" الألمانية، **Théâtre arabe et modernité, intervention faite (en français) colloque international sur le théâtre et les arts de spectacle organisé a l'université de Mainz, Allemagne, mars, 2001.(20 page).**

– المسرح العربي ومسألة التاريخ: ثورة الزنج في المسرح العربي دراسة مقارنة لمسرحيتي معين بسيسو وعز الدين المدني، محاضرة ألقيت باللغة الفرنسية في "الكرما" (CARMA)، مركز الدراسات التابعة للنعهد العالي للغات والحضارات الشرقية بباريس: **Le Théâtre arabe contemporain et la question de l'histoire: Se réapproprier son histoire ou s'en défaire? Le cas de la révolte des Zanj (Esclaves noirs), les cahiers du CARMA? INALCO? Paris, (40page).2001.**

–باللسان الانجليزي (نماذج فقط):

– مجموعة من المقالات صدرت له باللغة الانجليزية قي موسوعة أكسفورد للمسرح وفنون الأداء بطلب من المشرفين عليها: **The oxford envyclopedia of Theater and performance, edited by dennis kennedy, oxford University press 2003: Algiers (AL–djazair) p:45: Allallou (Sellali ali),p :46, allola abdelkader, p47; Bachterzi Mahieddine, p100, Ben Ayed Ali, p135, Berrechid**

abdlkarim, p145, Bsissou mouyin, p 194, euli Ahmed tayeb al–p429, hakawati al.p562, Ksentini Rachid, p 699, Madani Izzeddine, p785, Masrah aljadid, al, p816, Masrah Al–kasaba, p816–817, Masrah El kalaa (Citadel theater), p817, Masrah El–yaoum (theatre of to day), p817, Saddiki tayen, p1171; Tunis, p1386.

الناقد المسرحي المغربي مُحَمَّد أديب السلاوي

(بعض من السيرة الذاتية للناقد، من موقع ويكبيديا، وموسوعة المعرفة).

ناقد، وإعلامي، وفنان تشكيلي مغربي، ولد سنة 1939 بفاس المغرب، وتوفي في 05 أوت 2020، اشتغل في العديد من الوظائف، لاسيما المتعلقة بالمجال الصحفي، إذ عمل الناقد من سنة 1961 إلى سنة 1983، محررا، وسكرتيرا للتحرير ومديرا للتحرير بعدة صحف مغربية، منها : جريدة الأنباء (الصادرة عن وزارة الاتصال)، وجريدة العلم (الصادرة الاستقلال)، وفي جريدة الصحافة (المستقلة)، كما عمل من خلال هذه الفترة ملحقا ثقافيا بالمكتب الدائم للتعريب بالرباط، (التابع لجامعة الدول العربية)، ومنسقا ومستشارا للتحرير في مجلة اللسان العربي، الصادر عن مجاميع اللغة العربية.

كما عمل خلال هذه الفترة ملحقا ثقافيا بالمكتب الدائم للتعريب بالرباط (التابع لجامعة الدول العربية) ومنسقا ومستشارا للتحرير في مجلة اللسان العربي، الصادر عن مجاميع اللغة العربية.

كما عمل من سنة 1983 إلى سنة 1993 رئيسا للتحرير بمنظمة الطيران والفضاء البريطانية، وملحق إعلامي بإدارة التدريب الجوي، للقوات الجوية الملكية السعودية، كما اشتغل أيضا مديرا رئيسا للتحرير بالجريدة الشعبية (حرة مستقلة)بالرباط، كما عمل سنة 1997 إلى سنة 2004، مستشارا في الإعلام والاتصال بوزارة المياه، والغابات ومستشارا بوزارة الصيد البحري، ومستشارا بوزارة التكوين المهني، ومنذ سنة 2004 إلى سنة 2007 عمل منسقا عام لجمعية الزاوية الخضراء للتربية والثقافة.

نال الناقد مجموعة من الجوائز:

* الميدالية الذهبية عن أبحاثه في الفن التشكيلي المغربي من البنيالي العالمي للفنون التشكيلية بالقاهرة، سنة 1983.
* جائزة معرض الكتاب العربي، دمشق، الجمهورية العربية السورية عن كتابه التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة سنة 1984.
* الدرع الثقافي لجمهورية مصر العربية من (المركز الثقافي المصري، الرباط) سنة 2012.
* جائزة النقد التشكيلي، من مهرجان ربيع سوس التشكيلي، أكادير سنة 2013.
* الجائزة الوطنية الكبرى للصحافة والإعلام بالمغرب، عن وزارة الاتصال، الرباط سن 2016.

شارك في تحرير العديد من المجلات من المجلات الثقافية بالعالم العربي منها: (مجلة الآداب /بيروت، مجلة المعرفة/دمشق، مجلة الأقلام/بغداد، مجلة البيان/الكويت، مجلة العربي/ الكويت، مجلة الفيصل/الرياض، مجلة اليمامة/الرياض، مجلة دعوة الحق/الرباط، مجلة الثقافة المغربية/الرباط. ..).

من كتبه:

1965:ديوان المعداوي بالاشتراك مع أحمد المجاطي وإبراهيم الجمل دار الكتاب/الدار البيضاء، (منشورات، إتحاد كتاب المغرب العربي)

1975:المسرح المغربي من أين وإلى أين؟ وزارة الثقافة والإرشاد القومي/سوريا.

1981:الاحتفالية في المسرح المغربي الموسوعة الصغيرة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد /العراق.

1982:أعلام التشكيل العربي بالمغرب، وزارة الثقافة والإعلام بغداد/العراق.

1983:التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق/سوريا.

1986:الشعر المغربي (مقاربة تاريخية)، دار إفريقيا الشرق / الدار البيضاء.

1996: المسرح المغربي، البداية والامتداد، دار وليلي للطباعة والنشر/مراكش.

1996:تضاريس الزمن الإبداعي دار البوكيلي للطباعة والنشر/القنيطرة.

1997: هل دقت ساعة الإصلاح.. ؟ دار البوكيلي للطباعة والنشر/القنيطرة.

1997:المخدرات في المغرب وفي العالم دار البوكيلي للطباعة والنشر/القنيطرة.

1998:الحروفية والحرفيون، دار البوكيلي للطباعة والنشر/القنيطرة.

1999: الرشوة/الأسئلة المعلقة، دار البوكيلي، للطباعة والنشر/القنيطرة.

2000: أطفال الفقر، دار المعارف الجديدة/الرباط.

2001:الانتخابات في المغرب. .. إلى أين؟ دار البوكيلي، للطباعة والنشر/القنيطرة.

2003:المشهد الحزبي بالمغرب: قوة الانشطار، دار البوكيلي للطباعة والنشر/القنيطرة.

2003:الإرهاب يريد حلا دار البوكيلي للطباعة والنشر/ القنيطرة.

2008: عندما يأتي –الفساد كتاب الحدث، جريدة الحدث/ الرباط.

2010: السلطة المخزنية/تراكمات الأسئلة.

من مقالاته:

- **فقر السياسة، سياسة الفقر.**
- **كذب السياسة، سياسة الكذب.**
- **ويسألونك عن التغيير ؟**
- **وزارة الفساد... هل دقت ساعتها؟**
- **الحرية.**
- **قاموس المخدرات.**
- **في زمن الأزمة المالية العالمية، السؤال يطرح نفسه.**
- **–المواطنة.**
- **–الديمقراطية.**
- **هذه قيم التضامن. . أفلا تنظرون؟**
- **المغرب والفرانكفونية. . إلى أين؟**

– الصناعة المعجمية العربية، تكشف للعالم هويتنا العلمية.

– الصحة بالمغرب:أرقام وحقائق.

–الانتقال المدوي في التاريخ. .. وفي الجغرافيا.

– أسئلة التعريب ورهاناته بالتعليم العالي في البلاد العربية.

– السياسة والفساد. .. من يركب على من؟

– أي إصلاح تسعى إليه حكومة العدالة والتنمية؟

– التضامن: لماذا. .. ومن أجل من؟.

– لغة الدستور الأولى في المغرب، إلى متى تظل حبرا على ورق.

– أمراض الإدارة الحكومية المغربية: هل تستطيع حكومة بنكيران مواجهتها. .. وكيف؟التضامن: لماذا... ومن أجل من؟

– الدكتور عبد بن زيدان يقتحم الكون الجمالي تحت عنوان :التشكيل المغربي بلغة الذاكرة.

– في اتجاه الحرف المقدس.

– ارتضي المستعمر والإصلاح الفلاحي.

– الانتقال المؤجل... لماذا وكيف؟

– المشاركة. .. والعزوف اللعبة المتكافئة.

– من سيأكل من؟ ومن سينتصر على من؟

– الثقافة والوزير. .. من يودع من. .. ؟

– الفنانة الحاجة كنزة تعرض بمسرح مُحَمَّد الخامس.

– التشكيل العربي:الهوية والمنهج. .. أية علاقة؟

– المواطنة، الممكن والمستحيل.

– "ثقافة المخزن" تستيقظ من رقادها في المغرب.

– أيها السياسيون. .. أفلا تدركون؟

– أي تغيير نحلم به؟

– الأسئلة المخيفة للأزمات المتراكمة.

– الزمن. .. ماذا يفعل بنا في عصر العولمة.

– ما دور النقد التشكيلي العربي في صيانة الهوية التشكيلية العربية؟.

ومقالاته لا تعد ولا تحصى. .. لذا أشرنا إلى نزر منها فقط.

الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمان بن زيدان

(بعض من سيرته الذاتية من موقع إتحاد كتاب المغرب **uemnt.free.fr**)

من أهم رواد النقد المسرحي المغربي، من مواليد 22 أبريل 1947، مكناس، المغرب، تحصل على الإجازة في الأدب العربي، من كلية الآداب والعلوم والإنسانية، فاس يونيو 1971، والكفاءة العليا في التربية، من المدرسة العليا للأساتذة، فاس سنة 1971، وشهادة الدراسات الجامعية العليا، من كلية الآداب، فاس، سنة 1985، ودبلوم الدراسات العليا في موضوع "قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد" ، ودكتوراه الدولة في موضوع "إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي". من المهام والوظائف التي تقلدها :

– أستاذ في التعليم العالي جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، المغرب.

– رئيس وحدة التكوين والبحث، تخصص المسرح والمدينة، ومناهج النقد الأدبي والفني، جامعة المولى إسماعيل، طلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب.

– الكاتب العام لإتحاد كتاب المغرب (مكناس) سنة 1984–1986.

– الكاتب العام لإتحاد كتاب المغرب (مكناس) سنة 1996–1997.

– مسؤول سابق في جمعية إنقاذ الطفولة وتوعية الأسر جمعية مآوي الشباب، والأندية السينمائية.

– أستاذ (سابق) في المعهد البلدي للموسيقى والرقص والمسرح بمكناس، 1979– 1982.

– من مؤسسي المسرح الاحتفالي في مراكش عام 1979.

مقر للجنة الفنون الاستعراضية في المناظرة الوطنية الأولى حول الثقافة المغربية– تارودانت 3 يونيو 1986، تحت إشراف وزارة الشؤون الثقافية.

– مدير مسؤول مجلة التأسيس "دفاتر مسرحية" تعنى بالمسرح إبداعا وتنظيرا ونقدا.

– مستشار التحرير في مجلة "رؤيا" التي يصدرها مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية، مصر.

– أمين عام المركز المغربي لترويج النتاج الفني والمسرحي الذي تم إنشاؤه بتونس 1989.

– منسق عام المهرجان الوطني للمسرح الجامعي الذي تنظمه جامعة المولى إسماعيل مكناس الدورة الأولى 1993.

– منسق عام للمهرجان الوطني الأول للمسرح الجامعي الذي تنظمه جامعة المولى إسماعيل مكناس الدورة الثانية 1994.

– رئيس قسم الدراسات والأبحاث، بجماعة المسرح العربي، والتراث التي تأسست بالقاهرة 21–12–1994.

– الأمين العام للمكتب الجهوي للنقابة الوطنية لمحترفي المسرح بالمغرب مكناس 93–94–95.

– عضو المجلس الإداري لمسرح مُحَّد الخامس 1996، الرباط، المغرب.

حظي بالعديد من الشهادات التقديرية منها:

* شهادة تقديرية من جمعية اللواء المسرحي ، تازة 1980.

* الشهادة التشجيعية من الجامعة الوطنية لمسرح الهواة من تونس على المشاركة الفعلية في أيام قرطاج 1988.

* شهادة تقديرية من المركز العربي للنشر، الإسكندرية جمهورية مصر العربية 1988.

* شهادة صديق من مسرح الخليج العربي، الكويت/1988.

* شهادة حول كتابة السيناريو، الرباط 1988.

* شهادة تقدير من وزارة الثقافة والإعلام عن المشاركة في مهرجان المسرح للفرق الأهلية، بقطر 1990.

* شهادة تقدير من مجلس التعاون الخليجي عن المشاركة في الندوات التطبيقية التي نظمت في الدوحة بقطر بمناسبة مهرجان المسرح للفرق الأهلية بدول الخليج العربية، فبراير 1990.

* شهادة المشاركة في ندوة المسرح العربي التراث، المنظمة في فعاليات الملتقى العلمي للمسرح العربي، القاهرة، دجنبر 1994.

* شهادة المشاركة في ندوة مهرجان مجلس التعاون الخليجي للمسرح (البحرين) ماي 1995.

* مجلس آفاق التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين.

* شهادة شكر وتقدير من فرقة مسرح المدينة بمناسبة الدورة الثانية لأيام مسرح المدينة المنعقد من 26 إلى 30 ماي 1998 بمدينة سيدي قاسم.

* شهادة تقدير من نيابة وزارة التربية الوطنية نيابة تاونات، وجمعية تنمية التعاون المدرسي بمناسبة المهرجان الإقليمي الأول للمسرح المدرسي المنظم يوم 29 يونيو 1998.

* تكريم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الدورة 13– القاهرة 2001.

* شهادة تقدير من المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث عن المشاركة الفعالة في المهرجان المسرحي السابع للفرق الأهلية، لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، قطر الدوحة من 1 إلى 9 أكتوبر 2001... إلخ. وله العديد والعديد من الأنشطة والمشاركات (في حقيقة لا يمكن إحصاؤها أو تعدادها). يضاف إلى هذا الكم المعتبر، فالناقد كانت له العضوية في لجان تحكيم كثيرة، وفي هذا المنعطف نشير أيضا إلى أن الناقد كان له أيضا من الجوائز نصيب.

من مؤلفاته:

– من قضايا المسرح المغربي، (دراسات نقدية)، مطبعة صوت مكناس 1979.

–المقاومة في المسرح المغربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1985.

– كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا الشرق 1985.

– أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء 1987.

– قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، إتحاد الأدباء العرب، دمشق، سورية 1992.

– إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

– خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي، مكناس، 1997.

– مدن في أوراق عاشق، مطبعة سندي، مكناس 1999.

– التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن 2001.

من مسرحياته:

– معركة بوفكران (مشتركة مع الزجال مُحَمَّد بنعيسى).

– مسرحة رواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني، قدمتها فرقة التمثيل العربية التابعة لدار الإذاعة والتلفزة المغربية بمناسبة يوم الأرض.

– دراماتورجيا "رجال في الشمس" لغسان كنفاني 1987.

نشر الكثير من لمقالات أيضا، ومن المنابر التي اعتمد عليها في تمرير خطاباته:

– الموقف الأدبي، سورية، و الموقف العربي، قبرص، والأقلام، الطليعة الأدبية، العراق.

– البيان، رابطة الأدباء في الكويت.

– عالم الفكر، الكويت، مجلة فصول، اليوم السابع ، باريس.

– الحياة الثقافية، فضاءات، تونس، و مجلة المنتدى، الإمارات العربية المتحدة.

– مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب.

– مجلة المناهل، ومجلة الثقافة المغربية/ الشؤون الثقافية بالمغرب ، ومجلة إبداع، مجلة القاهرة، مجلة المسرح مصر.

– الثقافة العربية، الفصول الأربعة، الجماهيرية العربية الليبية.

– أوراق، لندن... إلى غير ذلك من المنابر.

وما تعلق بالنشر في الجرائد العربية والمغربية فنذكر له:

الملحق الثاني لجريدة البيان، جريدة العلم والملحق الثقافي للعلم، الإتحاد الاشتراكي جريدة الزمن، جريدة الميثاق، جريدة السفير اللبنانية، والشرق الأوسط والقدس العربية ، المستقبل بيروت.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم (برواية ورش).**

– المصادر:

- أحسن ثليلاني:

1. بانوراما المسرح في سكيكدة ، المسرح الجهوي سكيكدة، (د،ط)، 2017. (نسخة الكتاب مأخوذة من حسابه على موقع: (https://www.researchgat.net)

2. رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، (د، ط)، 2019.

3. المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د،ط)، 2007 .

4. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه، للنشر، الجزائر، (د،ط)، 2011.

5. جروة علاوة وهبي: المسرح في الجزائر الأزمة والحلول، دار الكاتب للنشر، عنابة، ط01، 2013.

6. حاتم التليلي: عن المسرح وخرائط أخرى، دار ميارة للنشر، تونس، ط01، 2017.

7. رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال دراسة دراماتورجية، سلسلة الرسائل والأطروحات الجامعية، منشورات جامعة سيدي مُحَمَّد بن عبد الله ، فاس، المغرب، ط02، 2008.

8. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، ط 2017.

- عبد الرحمان بن زيدان:

9. الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة، إعداد: وسيلة صابحي، منشورات الجمعية الإسماعيلية الكبرى، مكناس المغرب، ط01، 2016.

10. المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، الهيئة العربية للمسرح، – الأمانة العامة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2009.

11. المسرح الخليجي كلام الفرجة بعلامات الهوية متابعات نقدية ، دار الخليج للنشر ، الأردن، عمان، ط01، 2020.

12. مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية، دار المناهل للطباعة، المغرب، ط02، 2019.

13. عبد الناصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر، تق: حميد علاوي، مرا: جميلة الزقاي، تد: فاطمة بلفوضيل، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د، ط)، 2012.

14. مُحَمَّد أديب السلاوي: المسرح المغربي جدلية التأسيس، منشورات المرسم، الرباط، (د،ط)،2011 .

- مُحَمَّد عبازة:

15. تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، تونس، (د، ط)، 2009.

16. تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، تونس، (د، ط)، 2009.

- مُحَمَّد المديوني:

17. حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي«فن التمثيل» لنجيب حبيقة، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة 27، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2016.

18. مسرح عز الدين المدني والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تونس، ط02، 1994.

19. مُحَمَّد مسعود إدريس، حافظ الجديدي: بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة (جمع وتق وتح)، دار سحر للنشر/المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، (د،ط)، 2011.

20. مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة لوبرنتر، طنجة، المغرب، ط01، 2014.

– المجلات والدوريات:

21. أفاق مجلة إتحاد كتاب المغرب، العدد 83-84، ماي 2013، وزارة الثقافة للطباعة، الرباط، المغرب.

22. الحياة الثقافية، السنة 25 العدد 112، فيفري 2000، تونس.

23. الحياة الثقافية، العدد 296 ، ديسمبر 2018، تونس.

24. الحياة الثقافية، إشراف: مُحَمَّد العوني، (د، ط)، (د، ت)، إصدار: إدارة المسرح بوزارة الثقافة، تونس.

25. مقاليد ع 03، مج 2012، ورقلة، الجزائر.

26. نزوى، عدد 74، الإصدار 1 أبريل 2013، مؤسسة عمان للنشر، عمان.

- الصحف والجرائد:

27. بيان اليوم (المغرب):

- العدد 6031، بتاريخ 2010/05/10.
- العدد 6087، بتاريخ 2010/07/14.

28. الجمهورية (الجزائر):

- العدد 6727، بتاريخ 2019/02/26.
- العدد 6901، بتاريخ 2019/09/24.
- العدد 6978، بتاريخ: 2019/12/23.

29. حقائق الثقافة (تونس):

- عدد 794 من 15 إلى 2001/03/21.

30. الخبر (الجزائر):

- العدد 7335 بتاريخ: 05 فيفري 2014.

31. رحاب المعرفة (تونس):

- العدد 25 بتاريخ: جانفي –فيفري 2002.

32. شبكة جيرون الإعلامية:

- بتاريخ 24 يونيو 2019.

33. الشروق (تونس):

- العدد 10009 بتاريخ 2018/12/13.

34. الشعب (الجزائر):

- العدد 15859، بتاريخ الأربعاء 25 جويلية 2012.

35. الصباح (الجزائر):

- العدد 50 السنة الأولى، بتاريخ الخميس 18 مارس 2004.

36. الصباح (تونس):

- العدد 18.056 بتاريخ 12 أفريل 2005.

- العدد 18.577 بتاريخ: 13 ديسمبر 2006.

37. الصحافة (تونس):

- العدد 4357 بتاريخ: 28 فيفري 2003.

- العدد 4639 بتاريخ : 23 جانفي 2004.

38. العلم الثقافي (المغرب):

- بتاريخ: 23 شتنبر 2000.

- بتاريخ: السبت 15 دجنبر 2001.

- بتاريخ: السبت 3 أبريل 2004.

- بتاريخ: الخميس 17 يناير 2008.

39. الفنون (الكويت):

- العدد 15، بتاريخ مارس/ آذار 2002.

40. المساء (الجزائر):

- العدد 5068، بتاريخ 30سبتمبر2013.

41. المغرب (تونس):

- العدد 1679 بتاريخ : 17 فيفري 2017.

- العدد 1686 بتاريخ: 25 فيفري 2017.

- العدد 1688 بتاريخ : 28 فيفري 2017.

42. النصر (الجزائر):

- العدد 10476 بتاريخ 13 نوفمبر 2001.

43. النهار (الجزائر):

- العدد 51 بتاريخ : 2008/02/01.

44. هسبريس المغربية الالكترونية:

- بتاريخ: 20 أكتوبر 2019.
- بتاريخ:09 مارس 2020.

- الرسائل والأطاريح:

45. سميرة السباعي: ثوابت ومتغيرات قراءة المسرح المغربي من الاتباعية إلى الإبداعية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: عبد الرحمان بن زيدان، شعبة اللغة العربية وآدابها وحدة التكوين والبحث المسرح والمدينة ومناهج النقد الأدبي والفني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المولى إسماعيل ، مكناس، السنة الجامعية 2005/2004.

46. سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور ميراث العيد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية 2011/2010.

47. سنية خليفة: حظوظ السينوغرافيا التشكيلية في النقد المسرحي في تونس من 1975 إلى 2005، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: حافظ الجديدي، اختصاص مسرح وفنون العرض، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، السنة الجامعية 2014- 2015.

48. صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر ، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي، تخصص أدب جزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2013/2012.

49. عادل القريب: تمثلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر النقد المسرحي والروائي نموذجا، أطروحة دكتوراه إشراف الدكتورة:نورة الغزاري، والدكتور:أحمد الغازي، مسلك اللغة العربية مختبر المسرح وفنون العرض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل القنيطرة، المملكة المغربية، السنة الجامعية 2013/2012.

50. عبد الحليم المسعودي الزغلامي: المسرح التونسي جدلية الجمالي والسياسي من النشأة إلى حدود عام 1987، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور الناصر بن الشيخ، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، جامعة تونس، السنة الجامعية 2010/2009.

51. عبد الرحمان بن إبراهيم: أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: يونس الوليدي، شعبة اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب حديث

ومعاصر، وحدة التكوين والبحث الأجناس الأدبية والفنية الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي مُحَمَّد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس، السنة الجامعية 2011/2010.

52. فاطمة علواني: المناهج النقدية المسرحية المغربية عبد الرحمان بن زيدان – أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، إشراف: الأستاذ الدكتور: إدريس قرقوى، تخصص نقد مسرحي، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس–، السنة الجامعية 2016/2015.

53. مُحَمَّد العماري: شعرية المسرح دراسة سيميولوجية في المسرح المغربي في المسرح المغربي، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، تحث إشراف الدكتور: أحمد الطريسي أعراب، كلية الآداب واللغات، جامعة مُحَمَّد الخامس، الرباط، السنة الجامعية، 1994/1993.

54. نسرين الدقداقي: خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح الجديد بتونس، رسالة ماجستير، إشراف: الأستاذ محمود الماجري، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، السنة الجامعية أكتوبر 2014.

– أعمال الملتقيات والندوات:

55. كتاب الملتقى العلمي النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، إعداد عبد الناصر خلاف، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، قاعة الموقار أيام 28-29-30- ماي 2011 .

56. كتاب النقد المسرحي وموقعه من الحياة المسرحية اليوم وغدا...، تحرير مُحَمَّد المديوني، أعمال الندوة الفكرية أيام قرطاج المسرحية الدورة 19، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2018.

– المراجع:

– المراجع العربية:

1. أبراهام دنينوس: نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، (أول نص مسرحي حديث تأليفا وطباعة)، تح وتق مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د،ط)، 2003.

2. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994.

3. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، 1972.

4. أكرم ضياء العمري: التراث والمعاصرة، سلسلة فصلية، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية للطبع، قطر، ط01، 1405 هـ.

5. إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، (د،ط)، (د، ت).

6. ابن سينا: عيون الحكمة، تح وتق: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات / دار القلم للنشر، الكويت / بيروت، ط02، 1980.

7. بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر، الأردن، ط01، 2016

8. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01 ،2010.

9. توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر للنشر، (د،ط)، (د، ت).

10. جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ط01، 2012.

11. جعفر آل ياسين: فلاسفة يونانيون العصر الأول، مطبعة الإرشاد/ الجامعة، بغداد، (د، ط)، 1981.

- جميل حمداوي:

12. السيميولوجيا بين النظرية التطبيق، الوراق للنشر، عّمان، الأردن، ط01، 2011.

13. المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط01، 2015.

14. المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، (د،ط)، 2014.

- حسن المنيعي:

15. أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، (د،ط)، 1974.

16. النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 13، طنجة، المغرب، ط01، 2011.

17. حورية مُحَمَّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في «سورية ومصر»، موقع إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا 1999.

18. حميد لحميداني: سحر الموضوع، مطبعة آنفو، فاس، ط02، 2014.

19. خالد آمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل تق: حسن المنيعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، ألطوبرس للطباعة والإخراج، المغرب، ط01، 2002 .

20. خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق1997 .

21. ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1991.

22. سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سورية، ط03، 2012.

23. سلس حفيظة: النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة، دار الغرب للنشر، الجزائر، (د،ط)، (د،ت).

- سيد علي إسماعيل:

24. أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، (د،ط)، (د،ت).

25. جهود القباني المسرحية في مصر، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

26. محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر، (د، ط)، 2001.

27. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1993.

28. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط09، (د، ت).

29. صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للنشر، سورية، ط01، 2015.

30. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر، القاهرة، ط01، 2002.

- عبد الرحمان بن إبراهيم:

31. الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د، ط)، 2014.

32. النظرية النقدية في المسرح الغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 2017.

33. النقد المنهجي في المسرح المغربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د، ط)، 2017.

- عبد الرحمان بن زيدان:

34. أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية (7)، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987.

35. إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط01، 1995.

36. عبد السلام لحيابي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، منشورات أديسوفت، (د،ط)، (د، ت).

37. عبد السلام مُحَمَّد هارون: التراث العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الوعي الإسلامي، الإصدار –الثمانون، الكويت، ط01، 2014.

38. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

39. عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي للنشر، المملكة المتحدة، (د، ط)، (د،ت).

40. عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط01، 1990.

41. عبد الله بريمي: السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2010.

42. عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)،2010.

43. عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تص: مُحَمَّد السرغيني، منشورات الاختلاف / ضفاف، الجزائر / بيروت، ط01، 2013،

44. عبلة الرويني: حكى الطائر سعد الله ونوس، مكتبة الأسرة، (د،ط)، (د،ت).

45. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة ط09، 2004.

46. عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة/الناي/الشركة الجزائرية السورية للنشر، سوريا/الجزائر، ط01، 2013.

- علي الراعي:

47. المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1979.

48. مسرح الشعب الكوميديا المرتجلة، فنون الكوميديا، مسرح الدم والدموع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د، ط)،2006.

49. علي كنعان: الصحافة مفهومها وأنواعها، دار المعتز للنشر، عمان، الأردن، ط01، 2013.

50. عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط01، 2009.

51. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).

52. عمر الرويضي: سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر، المغرب ط01، 2011.

53. عيد الدحيّات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، الأردن، ط01، 2007.

54. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ط01، 1999.

55. فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001.

56. لخضر منصوري وآخرون: قراءات قي المسرح الجزائري، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للنشر، الجزائر، ط01، 2014.

57. مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1999.

58. مُحَمَّد القاضي وآخرون: معجم السرديات، إش: مُحَمَّد القاضي، دار مُحَمَّد علي للنشر/ دار الفارابي/ مؤسسة الانتشار العربي/ دار تالة/ دار العين، دار الملتقى، تونس/ لبنان/الجزائر/مصر/المغرب، ط01، 2010.

59. مُحَمَّد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986.

60. مُحَمَّد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط01، 1993.

61. مُحَمَّد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط01، 1994.

62. مُحَمَّد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات دار الأمان/ ضفاف،/ الاختلاف، الرباط، / الجزائر، ط01، 2013.

63. مُحَمَّد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ليبيا، (د، ط)، (د، ت).

64. مُحَمَّد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا 1999.

- مُحَمَّد فراح:

65. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006.

66. المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003.

67. مُحَمَّد يحي الحمصاني: الخطاب النقدي في الرسائل الجامعية مناهجه، وإجراءاته، دار أمجد للنشر، عمان، ط01، 2018.

68. محمود الماجري: مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر، تونس، ط01، 2015.

69. مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد التصور والانجاز، مطبعة تريفة، المغرب، ط01، 2007.

70. ميراث العيد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائر/جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ط01، 2012.

71. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 2002.

72. نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر للطباعة، مصر، (د،ط)، (د، ت).

73. نديم المعلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى، (د،ط)، (د، ت).

74. وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990- 2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط01، 2007.

75. وليد أبو بكر: لغة الجسد في المسرح دراسات نقدية، إتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط01، 1998.

76. يوسف إدريس: الفرافير، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، (د،ط)، (د، ت).

- يوسف وغليسي:

77. مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر، الجزائر، ط01، 2007.

78. النقد الجزائري المعاصر من «اللانسونية» إلى «الألسنية»، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، (د،ط)، 2002.

– المراجع المترجمة:

1. الأرديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط02، 1992.

2. أرسطو: فن الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، تر: إبراهيم حمادة، القاهرة، (د،ط)، (د، ت).

3. أندرو إدجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري مرا، وتق، وتع: مُحَمَّد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط02، 2014.

4. بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، مرا : أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار فكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط01، 1991.

5. برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، تروتق: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر، ط01، 2000.

6. تزفيتان طودروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1990.

7. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر، مصر، ط01، 2000.

8. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 1994.

9. فابريس تومريل: النقد الأدبي، تع:الهادي الجطلاوي، دار التنوير، تونس، ط01، 2017.

10. لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مرا تر:مُحَمَّد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط02، 1986.

11. مارتن إسلن: مجال الدراما، تر:سباعي السيد، تق:أحمد سخسوخ، مرا: نسيم مجلي، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، (د،ط)، (د،ت).

12. مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: تر:حميد لحميداني، مُحَمَّد العمري، عبد الرحمان طنكول، مُحَمَّد الولي، مبارك حنون، منشورات إقريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، (د،ت).

13. مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مرا: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، 221، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997 .

14. هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)، 1988.

– المراجع الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld: Les termes clés de l'analyse du théâtre, Editions du Seuil, Février 1996.

2. Anne Ubersfeld: Lire le théâtre, Ediction Sociales, Paris 1982.

3. Patris Pavis: Le Théâtre contemporain, édition Armond Colin, Paris, 2011.

– المعاجم والموسوعات:

–العربية:

1. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط03، 1994.

2. ابن منظور:لسان العرب، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).

3. الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1985.

4. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرا:إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية، القاهرة، ط01، 2006.

5. ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1997.

6. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، (د،ت).

7. مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 1999.

8. مُحَمَّد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 2013.

– الأجنبية :

1. le petit Larousse illustré: REI Imprimeur-lognes, France, Juillet 2006.

2. Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, Paris 2013.

– المجلات والدوريات:

1. مجلة الآداب، م27، ع2، 2016م/1437هـ، جامعة الملك سعود، الرياض.

2. مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد التاسع-ربيع 1392ش/آذار 2013، جامعة آزاد الإسلامية، إيران.

3. مجلة البيان، ع 452، مارس 2008، رابطة أدباء الكويت، الكويت.

4. مجلة الثقافة، العدد 8-9، 01 يونيو2006، المكتبة الوطنية الجزائرية، وزارة الثقافة، مطبعة رويبة، الجزائر.

5. مجلة الحياة الثقافية، العدد رقم 229، 01 مارس 2012، تونس.

6. مجلة الخطاب، العدد 09 جوان 2011، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر.

7. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 04، شتاء 1990، فاس، المغرب.

8. مجلة السجل الالكترونية، العدد 29، 2008/06/05، تصدر عن شركة المدى للصحافة والنشر، عمان الأردن.

9. مجلة الشهاب، الجزء الأول- المجلد السادس 06،بتاريخ 1348- 1930، الجزائر.

10. مجلة ضفاف، العدد 7، 01نوفمبر 2004، وزارة الثقافة، المغرب.

11. مجلة عالم الفكر، مج 10، ع 4، يناير-فبراير-مارس1980، وزارة الإعلام، الكويت.

12.مجلة عالم الفكر، المجلد 33، العدد 02 أكتوبر – ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

13. مجلة عالم الفكر، مج37، ع03 يناير، مارس2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

14. مجلة فصول، مج01، ع03، أبريل 1981، جمادى الآخرة 1401، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

15. مجلة فصول، مج 04، ع 1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر1983، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر.

16. مجلة فضاء المسرح العدد 03، فبراير 2014، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للنشر، الجزائر.

17. مجلة فضاء المسرح، العدد 6، نوفمبر 2015، مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للنشر، الجزائر.

18. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج2، ع1، حزيران 2012، جامعة بابل، العراق.

19. مجلة المغرب، العدد 5، رجب شعبان 1351، نوفمبر، ديسمبر 1932، المغرب.

– الصحف والجرائد :

- الإتحاد (الإمارات):

* بتاريخ 22 ديسمبر 2008 .

- الإتحاد إلكترونية (تونس):

* بتاريخ 16 يناير 2018.

- الحرية (تونس):

* العدد 4689 بتاريخ 2003/02/08.

- الشعب (الجزائر):

* العدد 16895 بتاريخ 07 ديسمبر 2015.

- صوت العرب (كندا):

* بتاريخ 16 فيفري 2019.

- العرب (لندن):

* العدد 10818 السنة 40 بتاريخ الاثنين 2017/11/20.

- المساء (الجزائر):

* العدد 6367 بتاريخ 14 ديسمبر 2017.

- النصر (الجزائر):

* العدد 14577 بتاريخ 30 ديسمبر 2014 .

- هسبريس المغربية الالكترونية:

* بتاريخ 6 يوليوز 2018.

– الرسائل والأطاريح:

1. الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: حسام الخطيب، كلية الآداب، جامعة دمشق، السنة الجامعية 1983.

– أعمال الندوات والملتقيات:

– العربية:

1. أعمال المائدة المستديرة على هامش التظاهرة الثقافية قراءة المسرح، الرباط14-16 ماي 2002، النص المسرحي بين الكتابة والقراءة والعرض، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2004.

2. الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، فيفري 2007.

– الأجنبية :

1.Creative Media literary Agency: Theater Criticism Today, (Publication Issue of the Young Critics International Seminar and Conference) Budapest, 2008.

– الحوارات:

1.مع الناقد المسرحي الجزائري عز الدين جلاوجي، بتاريخ:
* 2019/10/14.

2. مع الناقد المسرحي المصري أبو الحسن سلام: بتاريخ:
* 26 /2021/02.

– المواقع الالكترونية:

1.http://gastonbachelard1.blogspot.com.
2.https://www.arabicnadwah.com.،
3.www.saidallouch.net.
4.almasr7news.com
5.https://couua.com