النّــقد المسرحـــي المغــاربي
بين الرؤى والإنجـــاز

أ. قندسي خيرة
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة سيدي بلعباس

يعتبر الفن المسرحي من الظواهر الفنية الطارئة على الثقافة المغاربية، حيث أنّ بلدان المغرب العربي لم تتعرّف على هذا العمل الإبداعي إلاّ بعد احتكاكها بالثقافة الغربية مع الاستعمار الفرنسي والاسباني اللّذين عملا على بناء بعض المؤسسات المسرحية، حيث ساهمت هذه الأخيرة في تعريف المغاربة بهذا الفن وببعض آلياته، كما أن زيارة بعض الفرق المسرحية العربية –خاصة الفرق المصرية– لبلدان المغرب جعلتها تستفيد وتنقل هذا الفن الوليد، فقد قامت فرقة "جورج الأبيض" بجولة عام 1921م وعمّت كل الشمال الإفريقي بداية من ليبيا وصولا إلى المغرب، وفي تونس عرضت العديد من المسرحيات المصرية بفضل تشكّل الجوق المصري التونسي عام 1909م، و"جماعة الآداب العربية" سنة 1911م، و"جماعة الشهامة العربية" سنة 1912م.

إلاّ أنّ ردود أفعال الجماهيري على عروض هذه الفرق انطبعت بخصوصية كل بلد على حدة، ولاسيما على الصعيد اللّغوي، أمّا على الصعيد الفنّي فقد كانت الزيارات محفزا على تشكيل فرق محلية.

ففي تونس كانت أولى النصوص لمحمد الجعايبي تحت عنوان "عبد الحميد بيت جدران يَلْدَرَ"، ونص "الانتقام" للشيخ "محمد مناشو"، حيث اتّخذت هذه النصوص ميزة الاقتباس من الثقافة الغربية، كما نجد هذا التصوّر أيضا عند الكاتب المغربي "عبد الكريم برشيد" الذي كان يلجأ في بعض الأحيان إلى استلهام التراث الغربي كما هو الشأن في مسرحيته "فاوست والأميرة الصلعاء".

وبما أنّ كل حركة إبداعية تحتاج إلى حركة أخرى تسمى الحركة النقدية، فإنّ هذه الأخيرة شهدت مجموعة من الطفرات على مستوى النظرية والتطبيق، بل حتى على مستوى الرّؤية، ومن هنا كان هذا البحث محاولة لكشف النّقاب عن الإشكاليات الآتية:

- ما هي أهم المراحل التاريخية التي مرّ بها الخطاب النقدي المسرحي في الأقاليم المغاربية؟
- ما هي أهم المقاربات التي عرفها هذا النقد؟
- ما هي مميزات الخطاب النقدي المسرحي المغاربي على مستوى الرّؤية والتّجربة؟

إنّ أية قراءة في الخطاب النّقدي المسرحي المغاربي لا يمكن أن تكون مبنية إلاّ عند الإحاطة بظروف تشكيل هذا الخطاب، فإذا قمنا بقراءة لبعض النتاجات النّقدية المسرحية في بلدان المغرب العربي، وقمنا بتحليلها في إطار السياق العام الذي كان يؤطّرها بما فيه من مكوّنات أدبية وفنية ومعرفية وإيديولوجية، فإنّنا سنلاحظ أن الخطاب النقدي المسرحي في المغرب العربي قد عرف أربع مراحل يمكن اختزالها فيما يلي:

1. الخطاب النقدي الصحفي:

إذا كان المسرحيون المغاربة غداة الاستقلال قد حرصوا على الاهتمام بجانب الاقتباس، وبدأوا يؤقلمون الأساليب المسرحية الغربية مع البيئة الوطنية، فإن الخطاب النقدي المسرحي الذي عمل على دراسة هذه المدونات كان يأخذ الحذر من كل مستورد ومقتبس، بل كان يضع أيضا بعض الشروط التاريخية للحكم على العروض المسرحية، وهذا ما جعل النقد المسرحي معياريا متحجّرا.

يقول "حسن المنيعي" في هذا الصدد:

"أما في مرحلة الاستقلال فإنّ إلحاح الفنيين المغاربةعلى الاقتباس، وحرصهم على تلبيس الأساليب الدرامية المجتلبة وإخضاعها للبيئة المغربية قد دفع النقد إلى تحديد موقفه من الاقتباس"[1]

نستنتج من هذا القول أنّ الخطاب النّقدي المسرحي بدأ بداية بعثرة، حيث كانت الدراسات النّقدية تتخذ مجالها في الصحف والمجلاّت، وهذا ما جعل كاتب المقال يلتجأ عُنوَة إلى تلخيص المسرحيات مضمونا وشكلا، وذلك تكيّفا مع شروط الكتابة الصحفية، حيث يستوجب الحيّز الصحفي أن يكون المقال مركّزا وملخصا دون إطناب.

وعلى العموم لقد كان هذا النقد انطباعيا ذاتيا في مجمله، يقوم على التسرّع في إصدار الأحكام والميل إلى التعميم والإكتفاء بالتّلخيص اليسير دون التعمّق في الجوانب الدراماتولوجية التي تتعلق بالممارسة المسرحية، وتشغيل الذوق والعاطفة في قراءة النصوص المسرحية، دون الاحتكام إ لى المقاييس الموضوعية، أو تمثّل المعايير العلمية في الفهم والتفسير والتأويل، ثم إنّ الخطاب النّقدي المسرحي اكتفى –آنذاك– بالبحث عن المظاهر السطحية للعمل المسرحي المغاربي كالبحث عن الذّات والهوية النّقدية المغاربية دون أن يتوغّل في جوهر العمل الإبداعي.

يعلّق عبد الرحمن بن زيدان على الخطاب النقدي في هذه المرحلة حيث يقول: "... وهذا شيء طبيعي باعتبار أنه يبحث عن هويته في مطلع الستينات، وكان لا يعدو أن يكون مقالات وتدبيجات وصياغة انطباعية تفيض من حين لآخر عبر الخواطر، وهي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على الكسل الفكري وغياب المنهج، حيث كانت الكتابة في هذه المرحلة كتابة صحفية تستجيب لمتطلبات العمل اليومي أكثر ممّا تستجيب للموضوعية والانضباط، والبحث المتأني الذي يقرأ العمل من الداخل".[2]

إن فقدان المنهجية في عملية نقد الستّينات قد نتج عنه بعض الكتابات المتشنّجة، دون إغفال بعض الدراسات الهادفة والواعية على الرّغم من قلتها مثلا: مقالات عبد الكبير الفاسي، ومحمد الشيخ في المغرب، وفي الجزائر نعثر على خطاب نقدي صحفي جاد وهو كتاب "الصحافة والمسرح: دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي" لمخلوف بوكروح.

إن هذه الاعتبارات السابقة هي التي جعلت "حسن المنيعي" يحاول تفسير أزمة النّقد بإرجاعها إلى مجموعة من الأسباب وهي:

1. عدم تبلور النقد في مناهج أو تيارات واضحة.
2. فهم تبسيطي للعلاقة بين الفن والواقع.
3. نقص في الثقافة المسرحية.
4. تضخيم المقولات النقدية للخطابات المحشوة التي لا يتحملها النص المسرحي.[3]

وخلاصة القول حول الخطاب النقدي الصحفي أنه بعيد كل البعد عن المصداقية والموضوعية، لذا حاول النّقاد بعد هذه المرحلة إلتماس طريق للخروج من ضبابية الرّؤى وفوضى الأفكار نحو تجربة نقدية مؤسسة.

2. الخطاب النقدي التنظيري:

من أهمّ القضايا التي واجهت الخطاب النّقدي المسرحي بالمغرب العربي قضية التّأسيس، حيث أنّ نشأة المسرح المغربي في أحضان النّقل والاقتباس، بفعل تعرّف المغاربة على التجارب المسرحية العربية، دون أن ننسى المؤثرات الغربية و"التي تمثّلت في تلك الملامح المولبيرية التي ميّزت أعمال المسرحيين المغاربة الأوائل، والتي جعلتهم يهتمون أساسا بعملية الترجمة والتّعريب"[4]، كل هذه الأمور دفعت النّقاد إلى التفكير في محاولة تنظير المسرح في البلدان المغاربية، مسرح متميّز له خصوصياته الفكرية والمعرفية والحضارية والفنية.

من هنا يمكننا القول أن تأثّر المغاربة بالتّجارب المسرحية العربية والغربية هو بمثابة إرهاصات أولى للظاهرة المسرحية في البلدان المغاربية، كما أنّه لم يكن سببا في عرقلة تطوّر هذا الفن على الإطلاق، لأنّه لولا عملية التأثير هذه لما استطاع المغاربة تكوين فكرة عن العمل المسرحي، ولما حرصوا على بناء صيغة مسرحية تتلاءم مع طبيعة الواقع المغاربي بكل تناقضاته ومعطياته.

لقد كان لهذه الإرهاصات الفضل في تحفيز النقاد المسرحيين على البحث عن شكل مسرحي يحتضن الثقافة المغاربية، ويعبّر عن وجدان جماهيرها، أي نموذج مسرحي مطبوع بطابع إقليمي صرف، مما أدى إلى ظهور تجارب مسرحية هامة انحصر معظمها فيما يسمى بمسرح الهواة.

ثمّ إنّ الدعوة إلى التأسيس جعلت النقاد يفكرون في قضية الشكل والمضمون، وطبيعة العلاقة القائمة بينهما، حيث دعوا إلى ضرورة تطعيم الفن المسرحي بمضامين نابعة من الثقافة التي يحملها كل بلد مغاربي، وخصوصا الثقافة الشعبية، وهذا ما يفسّر لجوء جلّ التجارب المسرحية في هذه المرحلة إلى التراث الشعبي المغربي في أعماله المسرحية مثل: مسرحية (سالف لونجة)، أو حتّى استلهامه من التراث العربي مثل: مسرحية (ابن الرومي في مدن الصّقيع)[5]، وفي الجزائر نجد مسرحية (القراب والصالحين) لولد عبد الرحمن كاكي، حيث أخذ موضوع مسرحيته من أسطورة جزائرية قديمة، ووظّفها في قالب مسرحي متميّز، دون أن ننسى إسهامات المرحوم "عبد القادر علولة" حيث احتفظ في كل مسرحياته بشخصية تراثية هي شخصية "القوّال"، ويظهر ذلك في "الأجواد"، "اللّثام"، الأقوال"، وفي تونس نجد إسهامات "عز الدين المدني" الذي قام بدور فعّال ومتميّز في تأصيله للمسرح التونسي باستلهام التراث.

من هنا يتّضح لنا أن المسرح المغاربي الذي عاش مراحل وإرهاصات (التأسيس)ارتبط بفعل آخر وهو (التّأصيل)، والجدير بالذكر أن مسألة التّأصيل لم تتعلق بالمغاربة وحدهم، بل هي سمة عامة ارتبطت –فيما سبق– بالمسرح العربي أيضا، أي "منذ معرفة العرب بالمسرح منذ عهد النّهضة العربية، حيث بدأ البحث عن مسرح عربي الهوية، بدأ من البحث عن الذات العربية إلى محاولة تحديد الموقع أو الموقف من الغرب".[6]

ويكمن سرّ هذه الخصوصية المميّزة في أنّ هذه الظاهرة ولدت منذ البداية "غريبة عن المركز الذاتي الجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية".[7]

لقد ظلّت إشكالية تأصيل المسرح العربي عامة والمسرح العربي عامة والمسرح المغاربي –موضوع الدراسة– مرتبطة بالتراث في أذهان الكثر من النّقاد، إنّها محاولة للبحث عن هوية المغاربة وتميّزهم لتأكيد البعد الأنطولوجي الوجودي الذي يتمثل في محاولة اللّجوء إلى التّراث من أجل تحقيق الذّات.[8]

ثم إنّ مفهوم التأصيل ارتبط في الخطاب المسرحي التأسيسي بموضوع آخر وهو محاولة جعل روح وجوهر المادة التراثية إسقاطا حيّا للعصر والواقع الإنساني، وذلك حتّى تتحوّل التصورات الفلسفية والحمولات الفكريةللنموذج التراثي إلى طاقة محرّكة

وفاعلة في الحاضر والمستقبل، لذا فإنّ "فعل التأصيل لا ينبغي أن يفهم منه مجرّد الرّجوع إلى التّراث والإغتراب من محتوياته المادية والوجدانية والفكرية فحسب، ولكن أصالة الإنتاج الإبداعي ظلّت مرهونة بالخصوصية التي أفرزها التكوين الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي التي أثرت بشكل أو بأخرى فكر وخيال المسرحية المغاربية".[9]

بمعنى أن الكتابات النقدية المسرحية في هذه المرحلة (مرحلة التأسيس) ارتكزت منذ سنوات السبعين من القرن العشرين على النقد المرجعي الذي يحتكم إلى مناهج سياقية كالتحقيب التاريخي والتّأويل السوسيولوجي، إما بطريقة غير مباشرة تقوم على المنهج الاجتماعي الإيديولوجي، وإما بطريقة غير مباشرة تستند إلى البنيوية التكوينية، فضلا عن التحليل الفلسفي أو حتى الأنثروبولوجي في قراءة الإبداع المسرحي تجنيسا ورؤية، بناءا أو تشكيلا.

أ. المنهج التاريخي:

يستند هذا المنهج على التحقيب والتوثيق والأرشفة والتصنيف، كما ترصد هذه الدراسة النقدية المراحل التاريخية التي عرفها المسرح في الأقاليم المغاربة، من خلال التشديد على التطوّر والمراحل والتّعاقب والبدايات والنهايات، وهكذا ترد إلى أذهاننا أسماء نقدية لامعة، كحسن المنيعي الذي كان سبّاقا إلى تبني هذا المنهج من خلال كتابه "أبحاث في المسرح المغربي" وكتاب "ويبقى الإبداع"، علاوة على ذلك فقد أصدر "مصطفى بغداد" كتابه "المسرح المغربي قبل الاستقلال" حيث خصّصه الكاتب للمسرح المغربي إبّان فترة الحماية، ولا ننسى كتاب "بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البداية إلى الثمانينات" لمحمد الكغاط، حيث تتبّع فيه تاريخ النص المسرحي المغاربي تأليفا وكتابة واقتباسا من فترة الحماية إلى سنوات الثمانين من القرن العشرين.[10]

من جهة أخرى هناك من النقاد الذين اهتموا بمكانة الطفل في المسرح المغربي "فلجميل حمداوي كتاب بعنوان "مسرح الأطفال بالمغرب"، فضلا عن كتاب "تاريخ مسرح الطفل" لمصطفى عبد السلام المهمام".[11]

وفي الجزائر نجد إسهامات بعض النقّاد في مجال المسرح مثل الكاتب "إدريس قرقوة" درس تاريخ المسرح في الجزائر من خلال كتابه "التراث في المسرح الجزائري".

ب. المنهج السوسيولوجي:

يعتمد النقد الاجتماعي على ربط الإبداع المسرحي بواقعه السوسيولوجي، فمن أهم الدراسات التي ارتكزت على هذا النّقد كتاب "جدل القراءة" لنجيب عوفي، حيث خصص في كتابه فصلا عن المسرح المغربي عنونه بـــ "المسرح المغربي بانوراما تاريخية" رصد فيه التّفاوت الاجتماعي داخل المجتمع المغربي.

يقول صاحب الكتاب: "تبدو الكتابة المسرحية مرآة مصقولة تعكس بوضوح المثالب الإيديولوجية والمصالح الطبقية، أي أن الكتابة المسرحية تصبح على هذا الأساس سلاحا إيديولوجيا هامّا في مجال الصراع الاجتماعي، تحاول كل طبقة أن تستغله لمصلحتها وأهدافها، وهكذا تبدو خريطة المسرحية موزعة على نحو مأساوي بين السلطة الرسمية من جهة بمؤسساتها وطوابيرها، وبين السلطة المضادة والمقموعة بتناقضاتها واختلافاتها من جهة ثانية، وفي المسافة الواقعة بين السلطتين تقوم فئات ثالثة بلعبة الأكروبات الانتهازية على خشبة المسرح المغربي".[12]

وقد ذكرنا سابقا أنّ التأويل السوسيولوجي ممكن أن يتّخذه النّاقد المسرحي ولكن بطريقة غير مباشرة تستند إلى البنية التكوينية، هذه الأخيرة التي تمظهرت في كتب عديدة مثل كتاب "صورة البطل في المسرح المغربي من البدايات إلى الثمانينات" لعبد

الرّحمن الوافي، حيث تتبّع النّاقد صورة البطل المسرحي في ضوء البنيوية التكوينية للوسيات غولدمان، منتقلا من البطل المولبيري إلى البطل الشعبي فبطل الاحتفال.[13]

ج. المنهج الفلسفي:

حاولت بعض الدراسات النّقدية البحث عن نشأة المسرح وأجناسه الفنية والجمالية في ضوء التصوّر الفلسفي، حيث كانت تقف عند الظواهر المسرحية من خلال رصد الرّؤى الميتافيزيقية التي تجسّد الصراع التراجيدي بين الإنسان والقدر، ويعدّ كتاب "حياة التراجيديا" لعبد الواحد بن ياسر من أهم الكتب التي مثلت هذا التصوّر الفلسفي، حيث حاول الكاتب تتبّع الطابع التراجيدي وفق منظور فلسفي، يقول النّاقد "عبد الواحد بن ياسر": «تظهر العلاقة بين التراجيديا والفلسفة في مستويين اثنين: الأوّل تاريخي يتمثل في تزامن ظهور الأعمال التراجيدية الأولى للشعراء الإغريق الرّواد مع ميلاد الفلسفة اليونانية، ثم في توازي عودة التراجيديا في القرنين السادس عشر والسابع عشر مع تشكّل الأنساق الفلسفية الكلاسيكية الكبرى، أمّا المستوى الثاني فهو نظري يعيد تحديد مفهوم التراجيديا ونعني بها نصوص أرسطو أوّلا ثم هيجل ونيتشه وشوبنهاور وغيرهم في العصر الحديث، ذلك أن تاريخ المسرح عموما هو تاريخ التجربة الإنسانية وسعيها الدّؤوب لاكتشاف المقولات الفلسفية وتجسيدها بواسطة اللّغة الدرامية».[14]

وهكذا يكون البحث في الجنس التراجيدي من هذا المنظور إسهاما أساسيا في مجال النقد الأدبي عامة، والنّقد المسرحي على وجه الخصوص.

د. المنهج الأنثروبولوجي:

تستند الدراسة الأنثروبولوجية في دراستها للمسرح باعتباره ظاهرة ثقافية وأسطورية، أي أنّها تدرس الظّواهر الدرامية والأشكال الفطرية ما قبل تشكّل المسرح مع البحث عن معانيها المضمرة، واستكشاف مقاصدها الرّمزية، وهنا تجدر الإشارة إلى كتاب "المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية" لحسن بحراوي، حيث أشار النّاقد في مصدره إلى مجموعة من الظواهر والطقوس الدرامية في مرحلة ما قبل تشكل المسرح مثل: الحلقة والبساط وسيدي الكتفي، وهزليات يهود المغرب، وموكب بو الجلود، وفرقة بغيلة وغيرها.[15]

نستنتج مما سبق ذكره أنّ الإطارين الفكري والحضاري اللّذين طرحتهما بعض الثوابت الثقافية في بلدان المغرب العربي، كانت حافزا على البحث والدّراسة والتّجريب، وذلك من أجل استنباط مسرح مغاربي شكلا ومضمونا، "يرفض الشكل الأوروبي المنقول ويستوحي قوالبه ونماذجه من التراث الشعبي، كما يستمدّ لغته من الحكايات والقصص الشعبية، ومن الأساطير المغربية القديمة".[16]

لقد كان الخطاب المسرحي التنظيري يروم من خلال تبنّي المناهج النّقدية السياقية إلى اعتبار النتاج المسرحي شكلا من أشكالا الوعي في ذهن المبدع، بمعنى أنّ العمل المسرحي ما هو إلا إدراك للواقع بما فيه من قضايا اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية إلخ... إلاّ أنّ هذا الخطاب النقدي "ألبس العمل المسرحي قناعا غريبا"[17] عن وجه المسرح المغاربي، حيث حمّل المضامين المسرحية ما لا تطيقه من تحاليل وإسقاطات.

يعلّق عز الدين بونيت" على هذه الفكرة حيث يقول: «إنّ الخطاب المسرحي يغلب عليه طابع تحليل المحتوى دون أن يعني هذا وجود جهاز مفاهيمي ونظري متكامل للقيام بهذه العملية، وإنّما يتم الأمر انطلاقا من التّحليل الإيديولوجي القائم في أغلبه على

إسقاط العديد من المحتويات الإيديولوجية على اشتغال الإشارات المسرحية، دون أن يكون هذا الاشتغال يستلزم بالضرورة هذه المحتويات بالذّات».[18]

من هنا يكون تطبيق المناهج السياقية في الأعمال المسرحية المغاربية قد أحدث تحوّلات معتبرة في ساحة النّقد من خلال ما يلي:

- تعزيز العمل المسرحي وإبراز أهميته.
- الدّفاع عن اللغة العربية.
- تعريف القارئ بالتراث المغاربي وما يكتنزه من معارف.
- محاولة ملامسة الظاهرة المسرحية عن طريق الكتابة الواصفة للغربة أو الشخصيات البارزة على صعيد كلّ إقليم.

ولكن من جهة أخرى أظهرت هذه المناهج عجزها ذلك لأنّها حاولت استنطاق اللاّوجود في الإبداع المسرحي ما أدّى إلى تفجير جملة من الصراعات الإيديولوجية، دون أن ننسى تركيزها على كلّ ما هو ضمني في النص المسرحي، وإغفاله لما هو فني وجمالي أي ما يخدم بنية المدوّنة المسرحية.

3. الخطاب النقدي الأكاديمي:

بعدما أظهر الخطاب النّقدي التأسيسي عجزه النسبي عن احتواء الظاهرة المسرحية بطريقة ممنهجة، حاول النّقاد المغاربة البحث عن صيغ وأشكال مسرحية جديدة، لذا فقد اعتبرت فترة نهاية السبعينات فترة ازدهار للنّقد المسرحي المغاربي، وذلك مع مجموعة من الباحثين الأكاديميين الذين تناولوا المسرح إبداعا ونقدا، حيث كانت إسهاماتهم على شكل رسائل وأطروحات وأبحاث جادة أنجزت في رحاب المعاهد والجامعات.[19]

وهكذا أضحت الملتقيات والمهرجانات تشكل مجالا للقراءة والبحث في صميم العملية المسرحية، فوفق إطارها النّقدي استطاع المسرح المغاربي أن يجد أدواته الإجرائية، وأن يتبنى مفاهيم عديدة مثل: المسرحة، التمسرح، الشخصية، القراءة، السيميوغرافية ...، أو أن يتّخذ فضاءات مختلفة مثل: فضاء النّص المسرحي، فضاء اللعب، الفضاء المرئي، الفضاء اللاّمرئي ...وغيرها من المصطلحات التي تمت مقاربتها سواء منفصلة أو بشكل متداخل لوصف الظاهرة المسرحية، والتي لا يمكن تناولها إلاّ كعرض مسرحي.[20]

وابتداء من فترة الثمانينات انفتح النّقد المسرحي المغاربي على مجموعة من المناهج الحداثية أكثر تجريبا ومعاصرة، مستفيدا من نظريات الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب، سيميائية كانت أم تفكيكية أم تأويلية.

وهنا ظهرت دراسات مغاربية جاولت تبني المقاربات النّسقية المعاصرة في السّند المسرحي، ولنا على سبيل المثال دراسات "محمد الكغاط، وعزّ الدين بونيت، وحسن المنيعي وغيرهم من الباحثين الجامعين.

فمن المعروف أنّ المقاربة السيميائية تدرس المسرح في ضوء معطياته البنيوية والضمنية تركيبا وتفكيكا، كما تعني برصد المستويات التركيبية والدّلالية، وأهم المصنفات النّقدية التي حاولت مقاربة العمل المسرحي من منظور سيميائي كتاب "الشخصية ف المسرح المغربي: بنيات وتجليات" لعزّ الدين بونيت، فمن خلال العنوان يتبين لنا أنّ الكتاب فيه بحث عن بنيات الشخصية المسرحية، مع تحديد تجلياتها على مستوى التمظهر السطحي حيث "تتبّع الدّارس مفهوم الشخصية لغة واصطلاحا، مع تبيان مختلف مدلولاتها في ضوء الحقول المعرفية، ليتحدّث بعدها عن الشخصية المسرحية في ضوء المقاربة السيميائية المسرحية كما عند "غريماس" (البنية العاملية)، وكما عند "فيليب هامون" الذي درس مستويات الشخصية من خلال ثنائية الدّال والمدلولّ.[21]

أما مقاربة العمل المسرحي وفق القراءة التفكيكية فهو يتم من خلال اكتشاف الأجزاء المهمّشة والمخفية في النّص، ومعرفة كيف بإمكانها ممارسة دورها ضمن البنية العامّة للفكر، "فالهدف الأسمى للتّفكيك يتمثّل في محاولة معرفة أفضل الظّواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية، ومعرفة كيف تشكّلت وانبنت"[22]، ومن الخطابات النقدية المسرحية التي تبنت المقاربة التفكيكية كتاب "الفن المسرحي وأسطورة الأصل" لخالد أمين.

ثمّ إنّ النّقاد المغاربة أصبحوا –في هذه المرحلة– ينظرون إلى مفهوم القراءة نظرة تختلف كل الاختلاف عن مفهوم القراءات السابقة، لقد أضحت عملية القراءة لديهم فعلا معقّدا، يتبادل فيه القارئ جدلية التأثير والتأثّر مع العمل المسرحي موضوع القراءة.

وهذه الإشكالية بخصوص عملية القراءة قادت النّقاد في المغرب العربي إلى التساؤل عن ثنائية: النص/العرض، حيث "أنّ النص والعرض وعملية القراءة تعتبر أفعالا متلازمة، ولا يمكن الفصل بينها، فالنّص لا يقدّم إلى القارئ، والعرض لا يعرض ولا يبرز إلى الوجود إلاّ وهو موصول بعملية القراءة".[23]

وعلى هذا الأساس فإنّ الخطاب النّقدي الأكاديمي أصبح يهتمّ بالعرض المسرحي أكثر من اهتمامه بالنص ذاته، ذلك لأن المتلقي لا يستطيع قراءة نص مسرحي بين دفّتي كتاب إلاّ إذا تخيّله معروضا أمامه على خشبة المسرح، وهذا ما يفسّر تبنّي النّقاد المسرحيين المغاربة للمناهج السيميولوجية في قراءة العروض المسرحية باعتبارها علامات سمعية بصرية، فضلا عن قراءتها للنصوص المسرحية باعتبارها علامات لغوية.

إنّ اهتمام النّقاد المغاربة في خطابهم بالدّرس السيميولوجي، وبعملية تحديد أهمية العرض أو النّص قادهم إلى البحث عمّا يسمّى بفضاء العرض وما يحمله من أزياء وديكور ورقص وعادات...، ومن هنا يكون العرض المسرحي ممارسة سيميولوجية لكنّه أيضا حدث ثقافي واجتماعي، وهنا تتداخل على مستوى النّقد المعرفي المناهج السيميولوجية مع الخلفيات السوسيو–ثقافية، وفي هذا الصّدد يقول الأستاذ عبد الكريم برشيد: "إنّ المسرح كتابة سيميائية، إنّه التعبير بالعلامات التي تحمل داخلها دلالاتها، لهذا كان ضروريا البحث عن لغة مسرحية حقيقية، لغة تكون أكبر من اللّفظ وأرحب من الأصوات والإشارات، هذه اللّغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والحناء، والعمران والقصص والحكايات والاحتفال والخط والفسيفساء والأساطير والأخلاق، والألعاب والآداب والرّقص والحكم والعادات".[24]

سميت هذه المرحلة بمرحلة الفرجة الدرامية، لأنّها تلتزم قراءة الفرجات المسرحية وعروضها، حيث يتمّ التركيز على العرض باعتباره رؤية إخراجية وسينوغرافية، يتقاطع فيها النّص مع التشخيص والتأثيث والتلقي الجماهيري، وذلك في ضوء رؤية متكاملة تجمع جميع جوانب العملية المسرحية من تأليف وتمثيل وإضاءة وأثاث وموسيقى، وديكور وإكسسوارات، وتندرج ضمن هذه المرحلة ما يسمى حاليا بالمقاربة الإثنوسينولوجية، ومن أهم ممثليها في الدراسات النقدية: محمد الكغاط، نوال بن إبراهيم وبشرى شاكر ...الخ

لقد واجه الخطاب النقدي المسرحي المغاربي تحديات تمثلت في دخول مناهج ما بعد البنيوية كالسيميائية والتفكيكية عندما "شعر النقاد أنّ الإستراتيجية التي تبنّتها البنيوية باتت عرضة للتفكيك، وأنّ زمن تسليط النّص قد انتهى، وبدأ عصر جديد عصر المتلقي".[25]

فظهرت نظريات حديثة تبحث في إشكالية العلاقة مع المتلقي/القارئ/المشاهد/المستمع، كما ظهرت نظرية موت المؤلف المسرحي، واستفاد النقد المسرحي المغاربي أيضا من "نظرية هيلتون" التي تطرح آلية مع المتلقي، وتولي أهمية توفر فجوات النّص لاستثارة خيال جمهور المسرح.

وفي المقابل لابدّ من الإشارة إلى أن عملية الانفتاح على المناهج الغربية كانت محاطة بنوع من الحذر في التعامل مع هذه القراءات، وفي كيفية توظيفها بالأعمال المسرحية، وسواء استفاد المغاربة من التجارب الغربية أو وظّفوا أطروحات نقدية عربية قديمة، فإنّه لابدّ أن يأخذوا بعين الاعتبار الظروف الموضوعية والإطار الذي يشكل موروثهم الأدبي ويميّزه، لأنّه ليس من المعقول أن يَقْتُلَ الناقد كل ما يفِد إليه ويعتبره علما مطلقا لا يأتيه باطل، ولا يشي به نقص.

4. نقد الدّراسات (نقد النّقد):

يبدو أن محاولة تحديد المكوّنات النقدية المسرحية المغاربية لا تكون إلاّ إذا وقفنا على المراحل الثلاث السابقة، هذه الأخيرة التي وإن بدت متعثّرة وغير منسجمة، إلاّ أنّها تعبّر عن الهاجس التّنظيري للحركة المسرحية بالمغرب، ذلك لأنّ تطوّر هذه الحركة وازدهار لا يتأتّى إلاّ بتطوّر حركة أخرى هي الحركة النقدية القائمة على دراسة ما كتب عن إسهامات نقدية.

فكثيرة هي الدراسات التي اتّبعت ما يُسمى بالمقاربة الميتانقدية من خلال تفكيك الكتابات النقدية قضية ومنهجا ومصطلحا مع تقويمها من الناحية الفنية الجمالية، يعني هذا أنّ "المقاربة الميتانقدية تهتمّ بالفهم والتّغيير وشرح المبادئ النّقدية نظريا وتطبيقا في الكتب النقدية".[26]

من هنا يمكننا الحديث عن مجموعة من الكتب والدّراسات التي اهتمت بنقد النّقد في مجال المسرح منها كتاب "المسرح المغربي من النّقد إلى الاقتحاص" لمحمد أبو العلا، حيث تناول فيه مجموعة من الدّراسات النقدية بالتحليل والفحص والتقويم، باحثا عن الخصائص الدلالية والمنهجية والأسلوبية واللّغوية في تلك الكتب، كذلك كتاب "النقد المسرحي العربي" لحسن المنيعي، حيث تتبّع فيه خطوات النقد العربي بمختلف قضاياه واتجاهاته المنهجية.

بناء على هذه الاعتبارات حاولنا الوقوف عند دراسة نقدية لإبراز مدى كفاءة آلياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها، بمعنى محاولة معرفة أهمية هذه الدراسة من عدمه على المستوى العلمي والمنهجي، وهي دراسة "عبد الرحمن بن زيدان" في كتابه "قضايا المسرح المغربي"، فهو يُعلن في مقدمة كتابه عن طبيعة المنهج الذي سلكه في مشروعه النّقدي، وهو محاولة الرّبط بين الحركة المسرحية بالمغرب ومصادرها الموضوعية في حركة التاريخ والمجتمع، أي أنّ الإطار المعرفي الذي انطلق منه "عبد الرحمن بن زيدان" في مشروعه النّقدي هو الإطار المرتبط بالواقع الاجتماعي.

وبعد تحديد المنهج المعتمد، قام الناقد برصد مجموعة من القضايا التي تخصّص الظاهرة المسرحية المغربية عبر مسارها التاريخي، ومن جملتها:

أوّلا: أنّه ينبغي على النقد المسرحي الارتكاز على منهج نقدي يقوم على أساس قواعد صلبة تنعي كل الانطباعات العفوية التي تتولّد عنها حوارات ونقاشات لا تهمّ إلاّ فئة معينة، ولا تلامس القارئ الجاد ولا الثقافة المسرحية نفسها، لأنّ هذا النّقد الانطباعي الذي هيمن على الساحة المسرحية المغربية لفترة من الزمن "لا يقود الجمهور إلى جانب المسرحية أو ضدّها، ولا يكشف أبعادها ومواقفها"[27]، حيث نعت الناقد أولئك النّقاد الذين عرفوا في المرحلة الأولى من الخطاب المسرحي المغربي "بالأقلام الرومانسية المريضة"[28]، ذلك لأنّهم يركنون إلى إخفاء القيم الفنية والفكرية والإنسانية التي تموج بها كثير من الأعمال المسرحية.

ثانيا: أنّ تتبّع قضية الاقتباس يستدعي تسليط الضوء على بعض المضامين المسرحية، ذلك لأنّ المسرح المغربي عرف في مساره التاريخي نموذجين اثنين:

1- المسرح الذي يعيش على هامش المشاكل الاجتماعية.

2- المسرح الذي يعوض المشاكل بعمق وجدية ممثلا في مسرح الهواة.

إذ يهتم النموذج الأوّل –كما يقول– بما هو شكلي فقط، أمّا ما يتعلّق بالمضمون فهو صورة طبق الأصل لمضمون المسرح الفرنسي الكلاسيكي، فهذا المسرح لا يخدم الوعي الشعبي المغربي لأنّه لم يتحرّر من تبعية الآخر (الغرب).

أمّا النوع الثاني فإنّه يتكيّف مع الواقع من جهة، ويرتبط بالتّراث المغربي أو العربي من جهة أخرى، وقد سمّى الناقد "عبد الرحمن بن زيدان" هذا النموذج بمسرح الرّقص أو الاحتجاج.[29]

ثالثا: أنّ المطالبة بأعمال مسرحية جادّة يستدعي بالضرورة تقديم نقد جاد، فعلى النقاد المغاربة بذل مجهودات واضحة المنهج بهدف توضيح أسس الإبداع المسرحي المغاربي.

رابعا: أنّ استلهام التراث قد فهم برؤى وتصوّرات مختلفة، فمن المسرحيين من أحسن توظيفه، وفهم الغاية، وهي العمل على التّغيير وملامسة التّناقضات الاجتماعية، ومنهم من أساء فهم عملية استدعاء التراث، فكان وجوده في العمل المسرحي سطحيا لا يقارب الواقع مطلقا، وهنا استشهد النّاقد "عبد الرحمن بن زيدان" بأعمال بعض المسرحيين المغاربة مثل: أحمد الطيّب لعلج وإدريس الشاذلي، فهؤلاء على الرغم من رغبتهم الملحّة في تأصيل المسرح المغربي إلاّ أنّ أعمالهم ظلّت مشدودة بأفكار غربية، أمّا فيما يخصّ قراءته لمسرحية "عبد الكريم برشيد" الموسومة بـــ "عنترة في المراسا المكسّرة" فإنّنا نجد النّاقد يثني على طبيعة هذا العمل الإبداعي، ذلك لأنّ الكاتب المسرحي وفّق في توظيفه للتّراث بشكل نضالي، حيث وجّه النّقد الحاضر من خلال ربطه بالماضي، إذ اتّخذ "عبد الكريم برشيد" شخصية "عنترة" التّاريخية كنموذج للتّعبير عمّا يعانيه المغاربة من قهر سياسي.[30]

خامسا: أنّ هنالك أعمال مسرحية مغربية تكشف عن الجوانب النّفسية، وهكذا يلاحظ أنّ النّاقد "عبد الرحمن بن زيدان" حاول تجاوز الإطار المنهجي الذي حصره في مقدمة كتابه، وهو المرجع الاجتماعي نحو فضاءات أخرى تلعب دورا مهما على مستوى قراءة العمل الدرامي وهي الجوانب النّفسية سواء لدى شخصيات المسرحية أو لدى المتفرّج الذي ينفعل ويتأثّر بسلوك هذه الشخصيات، حيث وجد النّاقد "عبد الرحمن بن زيدان" مسرحية "خيوط حبال شعر" لمحمّد تيمد نموذجا يكشف عن الصراع السيكولوجي، وكذا التّناقضات السلوكية والأخلاقية التي تعيشها الطبقة الاجتماعية الفقيرة.

يقول عبد الرحمن بن زيدان: "لقد جعل تيمد التّعبير متكاملا، وجعل الصمت أكثر تعبيرا عن حالة القلق، فقد ترك حركة الممثّلين وتنقّلاتهم فوق الخشبة تفضح –برمزية معبّرة– الحركة المبدئية والدّيمقراطية النظرية، وحقوق الإنسان القانونية الشكلية التي يعيشها الإنسان في العالم".[31]

سادسا: أنّ الجمهور هو أداة فعّالة في عملية الإبداع، وهو عنصر أساسيّ في بناء المسرحية، لذا من الضروري تدعيم العلاقة العضوية بين المبدع والجمهور، لأنّ لولاه لما اكتملت ثنائية العرض/الإخراج.

لقد مكّنتنا هذه الدّراسة من معرفة أبرز المكوّنات النّقدية التي قام عليها المشروع النّقدي لعبد الرحمن بن زيدان، ولكن الجدير بالذكر أنّ مفهوم القراءة لديه ينحصر أساسا في العناية بالمضامين والأفكار التي تشكل العمل المسرحي دون الاهتمام بالمنحى الفني والجمالي الذي يكتمل به الخطاب النّقدي المسرحي، وهكذا "فإنّ اهتمام النّاقد بالبنية المضمونية للعمل المسرحي سواء على

مستوى شكل العرض أو على مستوى الأفكار التي يطرحها، يمكن إرجاعه إلى تلك الرّؤية النقدية التي قيّد بها نفسه والتي يُعلن أكثر من مرة عن أهميتها"[32]، ذلك لأنّ الفن المسرحي –في نظره– لا يكونفنّا هادفا وناضجا إلاّ إذا امتزج بالعملية الاجتماعية وشارك في نسجها وتعمّق في أسرارها.

خلاصة القول أنّ الخطاب النّقدي المسرحي في الأقاليم المغاربية عرف مجموعة من المراحل التاريخية بداية من مرحلة الذّوق التي بدت فيها معالم الخطاب النّقدي الصحفي سيرا إلى مرحلة التّأسيس والتّأصيل بوجود الخطاب النّقدي التّنظيري وصولا إلى مرحلة النظرية من خلال الدّراسات الإبداعية ذات الصلة بالوجهة الأكاديمية والتي سمحت بتشكيل الخطاب النّقدي الأكاديمي، وأخيرا مرحلة القراءة التي حققت ما يُسمى بالخطاب الميتانقدي.

كما عرف النّقد المسرحي مجموعة من المناهج ابتدأت بالسّياق وانتهت بالنّسق، هذا وقد لاحظنا أنّ النّقد المسرحي المغاربي يميل كثيرا إلى النّقد السياقي على حساب القراءات النّسقية المعاصرة، فضلا عن انفتاحه على ثقافة الغرب رغم المحاولات الجادّة للتّأصيل .

ورغم معاينة النّقد المغاربي للممارسات المسرحية منذ بدايتها إلاّ أنّه لا يزال متخلّفا عن الركب الإبداعي، رغم تعدّد قضاياه، وتشعّب مجالاته، ورغم اتّهام البعض له بمساهمته في خلق فرجة بلا هويّة، إلاّ أنّه لابدّ أن نشير إلى بعض الأسباب التي أدّت إلى انخفاض المستوى الفني للعرض المسرحي، فمنها ما يرتبط بالجمهور وبعضها بالعمل الإبداعي، وبعضها الآخر بالفرقة الممارسة للعرض، فضلا عن الإخراج الذي يلعب دورا كبيرا في نجاح هذا الفن.

وعليه أخذ المثقفون والباحثون على عاتقهم مسؤولية تطوير الخطاب النّقدي المغاربي الذي يدفع –لا محالة– الإبداع النصّي المسرحي إلى الأمام بفضل توفير الأدوات اللاّزمة للممارسين على الرّكح، وتطوير مهاراتهم، وتمكينهم من المساهمة في تحريك عجلة الثّقافة في المجتمع، إيمانا منهم بما قاله المخرج البولندي "جوزيف شاينا": «**من الممكن تدمير الفنان المبدع، لكن لا يمكن أبدا تدمير الفن**».

الهوامش:

[1] حسن المنيعي: النقد المسرحي في المغرب، جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ع: 295، 1988م، ص 65.

[2] عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص210.

[3] ينظر: حسن المنيعي، مرجع سابق، ص 72.

[4] محمد فراح، المسرح المغربي: بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النّقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص32.

[5] ينظر: محمد فراح، مرجع سابق، ص34.

[6] وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990–2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص19.

[7] وطفاء حمادي، مرجع سابق، ص20.

[8] ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص193.

[9] محمد فراح، مرجع سابق، ص35.

[10] ينظر: جميل حمداوي، صحيفة المثقّف، ع:2702، الموقع الإلكتروني: www.almothaquaf.com.

[11] ينظر: جميل حمداوي، الموقع نفسه.

[12] نجيب العوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980م، ص ص 85–86.

[13] ينظر: جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[14] عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، 2006م، ص09.

[15] ينظر: حسن بحراوي، المسرح المغربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص62.

[16] محمد فراح، المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص34.

[17] محمد فراح، مرجع سابق، ص46.

[18] عز الدين بونيت، حول بعض قضايا الخطاب المسرحي المغربي التاريخية والمعرفية، مجلة خطوة، ع:3–4، 1986م، ص33.

[19] في الجزائر افتتحت الكثير من المعاهد الأكاديمية ذات الصلة بالإبداع المسرحي مثل: معهد برج الكيفان للفنون المسرحية، وافتتاح قسم "النقد والأدب التمثيلي" بجامعة وهران.

[20] محمد فراح، المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص48.

[21] جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[22] جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[23] هشام صالح، بين مفهوم الأرثوذكسية والعقلية الدّوغماتية، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1987م، ص10.

[24] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص10.

[25] عبد الكريم برشيد، المرجع نفسه، ص17.

[26] جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[27] عبد الرحمن بن زيدان، قضايا المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، المغرب، 1978م، ص05.

[28] عبد الرحمن بن زيدان، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[29] ينظر: محمد فراح، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص67.

[30] عبد الرحمن بن زيدان، المرجع نفسه، ص76.

[31] المرجع السابق نفسه، ص17.

[32] محمد فراح، المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص76.