الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة منتوري – قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

رقم الإيداع :
رقم التسجيل :

النقد المسرحي في الجزائر

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث
تخصص : أدب جزائري

إعداد الباحثة:
صورية غجاتي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الله حمّادي

لجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور :رشيد قريبع .....جامعة قسطينة 1.....رئيسا
الأستاذ الدكتور : عبد الله حمّادي.....جامعة قسنطينة 1.....مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور : مخلوف بوكروح .....جامعة الجزائر .....مناقشا
الأستاذ الدكتور :أحمد شنيقي.....جامعة عنابة .....مناقشا
الأستاذ الدكتور :صالح لمباركية.....جامعة باتنة ..... مناقشا
الأستاذ الدكتور :عبد السلام صحراوي.....جامعة قسنطينة 1.....مناقشا

السنة الجامعية : 2012–2013م

الإهداء

إلى كلّ قلمٍ أسال حبره في سبيل إرساء قواعد الفنّ الرابع في الثقافة الجزائرية

إبداعاً، ونقداً..وعشقاً

..أهدي هذه المحاورة النقدية.

مقدّمة

عندما حضرتنا فكرةُ البحث في موضوع "النقد المسرحي في الجزائر" لمناقشة أسئلته وإشكالاته، كانت تحدونا رغبةٌ وتحدُّنا رهبة.

فأمّا مبعثُ الرّغبةِ؛ فهو الإيمانُ القويُّ بدور الممارسةِ النقديةِ في تفعيل حركيةِ الإبداع المسرحي وترسيخ أسُسه في المشهد الثقافي الجزائري، ولن تحمِل الممارسةُ النقديةُ هذه الأمانة ما لم تتحرّك مياهها الراكدة، ويختلط سطحُها بعُمقها لتتكدّر ثمّ تصفو الصفوة التي لا كدَر بعدها، وتلك هي مهمّةُ الباحث الأكاديمي الذي يحتاج إلى أكثر من الجرأة ليبسط هذه الممارسة النقدية على طاولة التشريح، ثمّ يعمل على تمييز ما يملكُ منها القدرةَ على ضخِّ دمائه في الكائن الإبداعي المسرحي فيمنحه الوجود والحياة، وما من شأنه إصابتهُ بالشّلل الذي يسلبه الإرادة في الحياة.وأمّا دافعُ الرّهبةِ؛ فهو الاعتقاد الرّاسخ في عقول الكثيرين منّا بفقر ثقافتنا من حركية إبداعية في مجال المسرح، ومن ثُمّ كيف يُمكن الحديثُ عن نقدٍ لفنٍّ لم يترسّخ بعدُ في عُمق هذه الثقافة؟.

وإذا كان هذا الاعتقاد قد وقَر في عقولِ فئةٍ كبيرةٍ من نخبتنا المثقّفة وتمكّن منها، فكيف السبيلُ إلى إقناعهم بعكسِ ذلك؟وكيف لهذه الأطروحةِ أن تُثبِت مشروعيةَ طرحِها حول وجود ممارسةٍ نقديةٍ في المسرح الجزائري بصرفِ النظرِ عن مواصفاتها وأشكالها، واكتمالِ
أو عدم اكتمالِ مشروعها؟ناهيك عن غياب الدراسات السابقةِ حول هذا الموضوع، وهو ما عمّقَ الشعور بالرّهبة بداخلنا، وشدّد من تهيُّبِنا في التورّطِ فيه والوقوع تحت تأثيرِ غوايته.

وبعد أن ألقينا نظرةً فاحصةً لما تمكّنّا من جمعِه في إطار "مدوّنةٍ" للدراسة بشكليها الصحفي والأكاديمي، وجدنا أنّها بالكمّ والتنوّع الذي يُسوّغُ اعتمادنا لها عينةً كافيةً ومُقنعةً للدراسة.وهو ما أبعدَ عنّا قليلاً الشعور بالرّهبة، وزاد اطمئناننا باطّلاعنا على بعض الدراسات التي أُنجِزت حول الموضوع ذاته بجامعاتنا العربية؛ إذ بالرغم من أنّ المسرح في بقاعٍ عديدةٍ من وطننا العربي كمصر، وسوريا، ولبنان، والكويت، والمغرب، قد قطَع مراحل متقدّمة باتّجاه النضج والرّسوخ في الثقافة العربية، وبالتالي كان خطابُ النقدِ خطاباً موازياً ومواكباً في أحيانٍ كثيرةٍ له، فإنّ مجمل تلك الدراسات لا تختلف كثيراً عمّا يُقدّمُ عندنا من دراساتٍ سواء على صعيد

المنهج أو المصطلح، ومع ذلك هم لا يُقلّلون مُطلقاً من قيمتها، ولا ينظرون إليها بعينِ النُّقص، ويُمكن أن نُمثّل لها بثلاث دراساتٍ من مناطق مختلفة في وطننا العربي وهي:دراسة الباحثة (حورية محمّد دحو)الموسومة ب"حركة النقد المسرحي في سورية"، ودراسة (السيّد حسن عبد) الموسومة ب"تطوّر النقد المسرحي في مصر"، ودراسة (حسن عبد الله رشيد)بعنوان "تطور النقد المسرحي في دول الخليج العربي من عام 1965 حتى عام 1990، دراسة تاريخية فنيّة".

ولعلّ شيئاً من رواسب الشعور الأوّل(الرهبة والتهيّب)قد بقيت عالقة بمواقع خفيّة بداخلنا، فساهمت في حذَرنا أثناء صياغة عنوان هذه الأطروحة بعدم فتح المجال لمصطلحاتٍ دقيقةٍ تُفيد الاعتراف الصريح بوجود كيانٍ نقدي مكتمل للمسرح الجزائري، عرَف مراحلَ نموٍّ طبيعيٍّ، ومحطّات إنجاز مختلفةٍ ليتحقّق خلقاً سويّا وصرحاً مكتملاً، من أجل ذلك ابتعدنا عن تلك الصيغ التي تُحيل على هذه الدلالة من قبيل:(تطوّر النقد المسرحي في الجزائر)، و(الخطاب النقدي في المسرح الجزائري)...إلخ، وفضّلنا عليها صياغةً موارِبةً لا تتورّط في الإحالة إلى معنى الجاهزية والاكتمال، ألا وهي صيغة (الممارسة النقدية) التي تنفتح على كلّ شكلٍ من أشكال النشاط النقدي المسرحي ولو كانت خطرات انطباعية في ثوبٍ إعلامي.
وفضّلنا أن نحصر المدوّنة في الممارسة النقدية التي تناولت الإبداع المسرحي الجزائري بقطبيه(النصّ)و(العرضُ)، مُستثنين منها ما تناول مدوّنةً مسرحيةً عربيةً أو غربية، وذلك استجابةً للإشكالية التي سوف تتأسّس عليها هذه الأطروحة.

وعطفاً على ما سبَق، كانت وجهة نظرنا في الصّوغ المناسب للعنوان أن يكون كالتالي:(الممارسةُ النقديةُ في المسرح الجزائري، إشكالياتها وأشكالها)، فتكون وظيفة العنوان الرئيسي تحديد نوع المدوّنة النقدية المدروسة، ويُحدِّد العنوانُ الفرعيُّ طبيعةَ الدراسةَ وموضوعها.وبعد مناقشةٍ جادّةٍ مع الأستاذ الدكتور"عبد اللّه حمّادي"، فضّل أن يكون العنوانُ مختصراً ودقيقاً، واقترح صيغةَ:(النقد المسرحي في الجزائر)عنواناً نهائياً لهذه الأطروحة.

وقد تجنّبنا تحديد فترةٍ زمنية للدراسة تفادياً للوقوع في شرَك الترقيع والتلفيق، علماً منّا بأنّ هذه الممارسة النقدية مشروعٌ في مرحلته البدئية، مازال يبحث عن شروط اكتماله.

فهي في شكلها الصحفي مفتقدةٌ لشرطي التخصّص والمواكبة؛ فقد أثبتت الدراسةُ الإحصائية التحليلية التي قدّمها الباحث (مخلوف بوكروح) بعنوان "الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للمسرح الجزائري" افتقاد الصحافة الوطنية إلى خطّة منهجية واضحة ومدروسة في التعامل مع الإبداع المسرحي؛ حيث تتسّع المساحة الورقية المخصّصة لنقده حيناً، وتتقلّص أحياناً، وقد تغيب أحياناً كثيرة، كما يتغير موقع الصفحة الثقافية فلا تستقرّ في مكان ثابتٍ من الصحيفة، ناهيك عن عدم إلمام الصحافي بأنواع الكتابة الصحفية وجهله بأصول كتابتها والفروق الجوهرية الفاصلة بينها.

أضف إلى هذا وذاك عدم قدرة هذه الممارسة النقدية على الانفلات من رقابة الصحيفة أو المجلّة، وتكريسها- كرهاً أو طوعاً- لسياستها التابعة لسياسة الدولةِ أو المعارِضة لها.وهو ما يجعل اعتماد إجراءَ الرّصد التاريخي لهذه الممارسة ضرباً من العبث في خلق مسيرةٍ تتخلّلها فجوات كثيرة، وتُداخِلها انقطاعات متكرّرة.

أمّا في شكلها الأكاديمي، وفي شِقّه المتخصّص بخاصة، فتُعدّ حديثة الولادة؛ إذ لا يتعدّى عمرها العشرية الأخيرة وهي في- اعتقادنا- فترة زمنية أقصر من أن تحتمل تكوّنَ تراكُم منجزٍ نقديّ يستجيبُ بصورة واضحة لاتّجاهاتٍ نقديةٍ متعدّدةٍ أو انتقالٍ طبيعيّ من المناهج السياقية إلى المناهج النصّانية النسقية.

وبالرغم من تجلّي فكرة هذه الأطروحة في أذهاننا ووضوح تفاصيلها، ظلّ يؤرّقنا الإحساسُ بعِظم المسؤولية الملقاة على كاهلنا في المشاركة فيما يُطلق عليه "البحوث التأسيسية" التي تأخذُ موقع الريادة في مجالها، فإن كان سيُكتب لنا فضل المغامرة وشرف المبادرة فيها، فإنّ مسؤوليتنا أكبر في توجيه الدراسات اللاّحقة في المجال نفسه.ولهذا لا مجال للمغامرة المأخوذة بطابع التعصّب.أضف إلى ذلك خصوصية الفنّ موضوع هذه الممارسة النقدية؛ فإذا كان الناقد المتخصّص يعتبرُ التهيُّب من الإقدام على نقد النقد فيه أمراً طبيعياً، فكيف هي الحال بالنسبة

إلينا ونحن من الذين يعتبرون أنفسهم خارج المجال فحظّنا من الثقافة المسرحية ضئيلٌ، وعُمر تجرِبتنا معه قصيرٌ يعود إلى مرحلة ما بعد التدرّج الأولى حين قدّمنا خلالها بحثنا لنيل درجة الماجستير في جانبه الإبداعي كان عنوانه "الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفنّ" ، وكان مثَلنا ساعتها كمثَل الطّفل في طور الحبو؛ نبحثُ في حقلٍ ونكتشفُ أبجدياته ومفاتيحه في الوقت نفسه، ونعترفُ اليوم في هذا المقام وبعد أن مرّت التجرِبةُ أنّنا فشلنا حينها في تلمّس خصوصية النصّ المسرحي.

كما ظلّت- بالموازاة- قناعتُنا قائمة بأنّ مشروع النقد المسرحي في الجزائر هو واقعٌ موجودٌ بالرّغم من عدم اكتمال بنائه، وعدم وضوح ملامحه، والخلل الذي يسكُن منهجه، وفوضى مصطلحاته، وهو في وجوده هذا بحاجةٍ إلى من يُحاوره ويُخرجه من حالة مُخاطبته لذاته.

وقد كانت هذه القناعةُ الراسخةُ بمثابةِ التميمة التي حصّنتْ فكرة مشروعنا، وطردت عنها هواجس الشكّ ونوازع الريبة والتردّد، ودافعاً قويّاً للإصرار على تحقيقها.

تطمحُ هذه الأطروحة – إذن – إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة يُكمّلُ بعضها بعضاً هي:

- هل إشكالية النقد المسرحي عندنا هي إشكالية غياب المنهج النابع من خصوصية الخطاب المسرحي نفسه؟ أم هي إشكالية غياب الناقد المتخصّص؟ أم تراها إشكالية غياب التعريف الدقيق لمصطلح "النقد المسرحي"؟

- إلى أيّ مدى تمكّنت الممارسة النقدية بالجزائر- بمختلف أشكالها وأوجهها- أن تؤثّر في مسار الظاهرة المسرحية، وتُدعّم تجاربها الجديدة التي انتهجت النهج التأصيلي، أوتلك التي نزعتْ نحو التجريب؟

- هل استطاعت هذه الممارسة النقدية أن تتجاوز الاحتفاء بالمضمون إلى الحفر عميقاً في كلّ مفردات الظاهرة المسرحية لإبراز خصوصيتها، أم أن هذا الإجراء ظلّ خطّ سيرها حتى بعد ظهور المناهج الحداثية؟

وعليه تعدُّ هذه الأطروحة – وفقاً لهذه الإشكالية- من البحوث التأسيسية في هذا المجال في الجزائر(أي مجال نقد النقد المسرحي)؛ ففي حدود علمنا لم تقُم أية دراسة أكاديمية جادّة بالبحث ضمن هذا التوجّه إذا استثنينا مقالتين أكاديميتين مختلفتين في طابعهما.إحداهما عامّة، غلب عليها طابع التعميم والتنظير وغاب عنها إجراء التطبيق بنماذج تُدعّم بها أحكامها، تلك هي مقالةُ الدكتور (محمّد تحريشي) الموسومة بـ" النقد المسرحي في الجزائر سؤالٌ في المكوّن " منشورة ضمن العدد السابع والثلاثين بعد المائة(137) من مجلّة (عمّان) الأردنية، بتاريخ تشرين الثاني 2006، وتقوم هذه المقالة على محورين أساسيين هما "النقد المسرحي الصّحفي"، و"النقد المسرحي الأكاديمي"، وقد ركّز فيها صاحبها على أهمية النقد المسرحي الصّحفي ودوره الفاعل في إرساء دعائم فنّ المسرح في الجزائر، مكتفياً بذكر اسمين أو ثلاثة لنقاد صحفيين من دون التطرّق إلى تحليل نماذج تطبيقية من نقدهم الصحفي، كما توقّف عند مستوى ضبط بعض المصطلحات، وتحديد العلاقة بينها، والخيط الذي ينظمها مثل:(نقد، مسرح، صحافة). واتّخذ الإجراء نفسه في معالجة المحور الثاني وهو النقد المسرحي الأكاديمي؛ حيث أقدم على إصدار حكم مسبق يقضي بتوتّر العلاقة بين المسرحي و الناقد الأكاديمي في الجزائر، وحمّل الطرف الثاني مسؤولية ذلك غير متوسّلٍ بأدلّة تُقنعنا بصواب حُكمه.وعلى العموم فقد بدا (محمّد تحريشي) منتصراً للناقد الصحفي ومتحاملاً على الناقد الأكاديمي دون مبرّر مقنِع.

أمّا المقالة الثانية وهي الأسبق زمنياً، فكانت خاصّة نقيض الأولى؛ خصّصها الباحث (رابح طبجون) لعبد الله ركيبي ناقداً مسرحياً، موسومة بـ"مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفنّ المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله ركيبي)"، منشورة ضمن العدد الأوّل من مجلّة "منتدى الأستاذ" الصادر بتاريخ آفريل 2005، ورغم أنّه خصّ بها ناقداً مسرحياً واحداً، غير أنّه استفاض في عرضِ تفاصيلِ تجربتِه النقدية على المستويين التنظيري والتطبيقي، متوقّفاً عند اهتمام صاحبها بتطوّر الفنّ المسرحي في الجزائر ومراحله، ورصده لاتجاهاته، وقضاياه، ومنهجه في نقده.وقد خرج من هذه الدراسة بنتيجة مفادها أنّ

هذه المتابعة النقدية من طرف "عبد الله ركيبي" للفنّ المسرحي في الجزائر لا تكشف من الناحية المنهجية عن وجود نظرية نقدية مستقلّة بالمفهوم النقدي المعاصر في نقد الفنّ المسرحي غير أنّه لا غنى عنها في استقراء المسار وما أُنجز من الناحية النظرية أو التطبيقية في هذا المجال.

وتيسيراً لتطبيق فكرة هذه الأطروحة، قسّمنا خطّتها إلى مدخلٍ وسبعة فصولٍ مقسّمةٍ على بابين اثنين؛ أربعة فصولٍ للباب الأوّل، وثلاثة فصولٍ للثاني.
تطرّقنا في المدخل إلى عرض حال للمسرح الجزائري بين حركية الإبداع وممارسة النقد، تهيئةً للقارئ ليتلقّى إشكالية البحث تلقّياً صحيحاً، وخصّصنا الباب الأوّل لعرض أبرز قضايا وأسئلة المسرح الجزائري و أسلوب مناقشة النقد المسرحي الجزائري لها، مفتتحين سلسلة هذه القضايا بالقضية الأمّ وهي قضية اللّغة المسرحية وما حيك حولها من رؤى و مناقشات، ثمّ قضية الاقتباس، فقضية التأصيل، وختمنا هذه القضايا بقضية التجريب، مراعين في ورودها وفق هذا الترتيب ظهورها في الخطاب المسرحي الإبداعي الجزائري والعربي عامّة؛ ذلك أنّ المسرح بوصفه فنّاً مستحدثاً في الثقافة العربية، حاول العربُ تكييفَه مع هذه الثقافة عبر الاقتباس أوّلاً، ثمّ تجاوزوا هذه العتبة إلى التأصيل، ثمّ التجريب.وجاء الباب الثاني، ليتفحّص أشكال الممارسة النقدية في المسرح الجزائري، وما تخلّلها من هنّات في المنهج والمصطلح، فخصّصنا الفصل الأوّل منه للنقد المسرحي الصحفي باعتباره الأسبق زمنياً في الظهور، وأفردنا الفصل الثاني للنقد الأكاديمي الذي اقترب من التخصّص، والفصل الثالث للنقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص.

ولتأخذ هذه الخطّة مجراها الطبيعي كانت وجهة نظرنا بالنسبة للمنهج المناسب لهذا البحث، هي أن نتجنّب اختيار منهج واحد قد يُفيد في فصلٍ أو باب، ويظهر إسقاطاً متعسّفاً في فصلٍ أو بابٍ آخر، لذا فضّلنا اعتماد إجراء "نقد النقد" الذي لا يتقيّد بمنهج واحد، بل ينفتح على التاريخ، والأنثروبولوجيا، والتيارات المسرحية العالمية، والمناهج النقدية، وغيرها.

وفي ختام هذه المقدّمة نتقدّم بالشّكر والامتنان للأستاذ الدكتور"عبد الله حمّادي" الذي

تعهّد هذا البحث بالرعاية مذ كان بذرةً، كما نشكر له انتصاره الدائم للبحوث الأكاديمية التي تُسخّرُ جهودَها لخدمة الأدب الجزائري إبداعاً ونقداً؛ إذ طالما ناشد الشباب الجزائري المثقّف والجامعي منه على وجه الخصوص " أن يلتفت إلى مآثره الفكرية والأدبية في الجزائر عبر مختلف عصورها وفصولها، دون إقصاء أو تهميش أو غمط أو فرز"، وظلّ يُناشده في كلّ لحظةٍ وآونة، دون مللٍ أو كللٍ، بل ذهب أبعد من ذلك، فعدَّ البحثَ ضِمن هذه الوجهة وبخاصّة في التراث الجزائري "مهمّة وطنية" قبل أن تكون علمية، مؤكّداً أنّ "الأدبَ الجزائريَ، عملةٌ نادرةٌ، ولحظة هاربة، لا تُقاسُ بجهدٍ أو عرَقٍ، والبحث عن شتاته وتشرذمه يُشكّلُ هاجسَ كلّ وطنيٍّ مسكونٍ بنوبةِ التحدّي".

إنّ هذا الرّبط بين البحث العلمي في الأدب الجزائري، وبين المهمّة الوطنية، إنّما يكشفُ عن تلك الروح الوطنية المتجذّرةِ في أعماق أستاذنا، كما يعكسُ إيمانَهُ بالإبداع الجزائري من جهة، وبطاقاتِ الشباب الجزائري التي هي أشبه بالكنز تحتاج فقط إلى كلمة السرّ لتكشف عن مخبوئها، وليس أفضل من هذه الإستراتيجية الترغيبية الذكيّة التي ربطَ فيها بين البحث العلمي، و"المهمة الوطنية".أمدّ اللهُ في عمره، وجعله نبراساً يُضئ طريقنا.
وعند المنتهى نسألُ الله الفوز بالأجرين إن أصبنا، فإن تعثّرنا فحسبنا أنّنا حاولنا، والحمدُ للّه من قبلُ ومن بعد.

صورية غجاتي
شلغوم العيد في ماي 2012

مدخل إلى المسرح الجزائري

يطمح هذا المدخل في الإجابة عن السؤال:هل المسرح الجزائري موجود؟
وإذا كان موجوداً، هل تمكّن من أن يُسهم في ترسيخ تقليد مسرحي بالجزائر؟
والإجابة عن هذا السؤال سوف تكون منطلَقاً مشروعاً لطرح السؤال الأكثر أهمية الذي سوف تُبنى عليه إشكالية هذه الأطروحة وهو، ما موقع خطاب النقد المسرحي بالجزائر؟وهل يُمكن الحديث عن مواكبةٍ نقديةٍ جادّة لهذا المسرح ومؤثّرة في مساره إبداعاً ونقداً؟
وافتتاح هذه الأطروحة بهذا المدخل المنهجي هو إجراءٌ فرضته علينا حقيقة جوهرية لا يكاد يختلف حولها اثنان ألا وهي أسبقية الإبداع على النقد، وأنّ النقد فعالية لاحقة للإبداع والعلاقة بينهما هي علاقة المثير بالاستجابة، والفعل بردّ الفعل.من هذا المنطلق يكون لزاماً على الباحث الذي يريد إبراز معالم النقد المسرحي بالجزائر والوقوف على أهمّ إشكالياته، أن يُعرّف أوّلاً بالمسرح الجزائري وبأبرز المشاكل والقضايا التي طبعت مسيرته.

وبعيداً عن الأحكام المسبقة وأسلوب المصادرة نقول إنّ المسرح الجزائري كائنٌ موجود، وهي الحقيقة التي اتّفق حولها جلّ الباحثين في هذا الحقل، قد يختلفون في وصف هذا الكائن ويذهبون مذاهب شتّى في تقييم مراحل نموّه، لكنهم يتفّقون في الحكم بوجود نبضٍ يُنبئ عن وجوده، والمتشائمون وحدهم من يترصّد مواقع القلقِ ومواطن السؤالِ في صيرورة نموّه ليُصادروا الأمل في اكتمال ملامح خَلقة، متناسين أنّ القلق هو مظهرٌ آخر من مظاهر الإعلان عن الوجود.فالمسرح الجزائري- إذن- كائنٌ وموجودٌ يتأرجح بين المدّ والجزر، الجودة والرداءة، التقدّم والتأخّر، القلق والاستقرار تبعاً للتطوّرات السياسية والاجتماعية والثقافية منذ بداياته في العشرينات إلى الآن.ومن مظاهر هذا الوجود أيضاً سلسلة المهرجانات، والندوات والأيام الدراسية حول أبرز مشاكله وقضاياه التي طبعت مسيرته وكان ظهورها أمراً طبيعياً بالنسبة لفنّ مُستحدثٍ في ثقافتنا الجزائرية العربية كما سيتبيّن لنا في هذا الرصد التاريخي لمسيرته الفنية في بلادنا.

مرحلة التأثّر (1921-1923):

أجمع جلّ الباحثين في تاريخ الحركة المسرحية بالجزائر على أنّ سنة(1921)هي السنة التي تعرّف فيها الجمهور الجزائري لأوّل مرّة على المسرح بمفهومه الحديث، وبالتحديد إثر زيارة فرقة(جورج أبيض)مدينة الجزائر، وعرضها لمسرحيتين تاريخيتين باللّغة العربية الفصحى وهما: "صلاح الدين الأيوبي "، و" ثارات العرب " ل(نجيب الحدّاد).غير أنهم اختلفوا في تقييم الأثر الذي تركته عروض تلك الفرقة في نفوس الجمهور الجزائري.

فمنهم من اعتقد أنها أخفقت في صناعة التأثير المطلوب بالرغم من نجاحها في البلدان العربية المجاورة كطرابلس وتونس ويذهبون مذاهب شتى في تفسير الأسباب؛ فأرجعها بعضهم إلى« ظروف مختلفة منها:أنّ القاعة بعيدة عن أحياء الأوربيين، وأكثر بعداً عن أحياء الجزائريين، عدم تجاوب الصحافة الناطقة بالعربية مع مدير المسرح بخصوص الإعلان عن العروض، جهل الناس للعروض التي قدّمتها الفرقة لأنهم لم يتعوّدوا على الإطّلاع على الإعلانات، عدم فهم الجمهور للغة العربية الفصحى إمّا لجهله أو لعدم تعوّد الأُذن على سماعها »[1].ومنهم من علّلها بتأثر الصفوة الجزائرية المثقفة في تلك المرحلة بالثقافة الفرنسية؛ حيث كانت تتجّه بفكرها وذوقها نحو فرنسا، لذلك لم تجد عروض فرقة جورج أبيض الناطقة بالعربية الفصحى طريقها إلى التأثير فيها، وأمّا عدم تجاوب العامّة فمردّه ميلها المتأصّل للمسرح الشعبي الذي يعتمد عناصر الفرجة الشعبية من غناء ورقص وهزل[2]، ويُحاجون على هذا الموقف بالنجاح الجماهيري الذي حقّقته فرقة (عزّ الدين) عندما زارت الجزائر في السنة الموالية (1922) وقدّمت عروضاً مسرحية ممزوجة بأغاني (سلامة حجازي)

---

(1) سعد الدين بن شنب: (المسرح العربي لمدينة الجزائر).تر:عائشة خمّار، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، يناير/فبراير، 1980، س10، ع55، ص30

(2) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999، ع248، ص473

التي ألِفها الجزائريون نظراً لأنها كانت مسجّلة في أسطوانات[1].كما أعاد بعض الدارسين هذا الإعراض من الجمهور الجزائري إلى أسباب عقائدية؛ حيث كان الشعب الجزائري يتوجّس خيفةً من كلّ ما يأتي من الغرب ويستهجنه ولعلّه شكّك في تلك الفرقة التي يحمل رئيسها والممثّل الأوّل في مسرحياتها اسماً أجنبياً[2].

وعلى نقيض هذا الرأي ذهب (محي الدين بشطارزي) إلى التأكيد بأنّ فرقة جورج أبيض قد حصدت إقبالاً جماهيرياً كبيراً، وتمكّنت من لفت انتباه فئة من الشباب الجزائري الذي التفّ حول أعضائها معبّراً عن إعجابه، ومعرباً عن رغبته في تكوين فرقة مسرحية بطلب النصح والتشجيع منهم[3]، وبعد مغادرة الفرقة المصرية عمل هؤلاء الشباب على أداء تمثيليات قصيرة بعد أن تدارسوا قضية الأدوار والملابس المناسبة التي قاموا باستعارتها من بائعي الأزياء التقليدية في الجزائر العاصمة[4].

ومهما قيل عن إعراض الجمهور الجزائري، وسواء كان إعراضاً كلّياً أم جزئياً، جماعياً أم مقتصراً على فئة دون أخرى، فإنّ الحقيقة التي لا يُمكن إنكارها هي أنّ فرقة(جورج أبيض)كانت عاملاً تحفيزياً لفئة من الشباب الجزائري المثقفّ الذي هبّ ليقلّد تلك الفرقة ويسير على خطاها فيما يخدم المجتمع والقضية الجزائرية، ويُترجم الانتماء العربي والإسلامي للشعب الجزائري.فأقدم هؤلاء الشباب على تأسيس فرق مسرحية، ظهرت أولاها سنة (1921) باسم "جمعية الطلبة المسلمين"، وتأسست الثانية بتاريخ 5أفريل1921 باسم"المهذّبة جمعية الآداب والتمثيل العربي" قدّمت مسرحيتين من تأليف رئيسها(علي الشريف الطاهر)

---

(1) Mehiédinne Bachtarzi:Mémoires (1919-1939)SNED,1968.Tom1, p41

(2) سعد الدين بن شنب:(المسرح العربي لمدينة الجزائر).ص30

(3) Mehiédinne Bachtarzi:Mémoire.p7

(4) Ibid,p7

وهما:"الشفاء بعد المنع"، و"خديعة الغرام"، وظهرت فرقة ثالثة باسم "جمعية الموسيقى المطربية" قدّمت في 29 ديسمبر1922مسرحية من فصلين بعنوان "في سبيل الوطن" من تأليف(أحمد فارس)[1].غير أنّ الطابع الوطني لهذه المسرحية جنى عليها؛ حيث أقدمت السلطة الاستعمارية على منع عرضها، فعملت هذه الفرقة على عرض مسرحية ثانية سنة (1922) بعنوان "فتح الأندلس" ل(محمّد المنصالي) وهي في الأصل مسرحية اقتبسها(سليم النقاش)عن رواية تحمل العنوان نفسه ل(جورجي زيدان)، غير أنّ الإقبال عليها كان ضعيفاً ممّا تسبب في عجزٍ مالي حرمها من متابعة نشاطها[2].لذلك لم يُكتب لهذه البداية المتحمّسة أن تستمرّ بسبب غياب الإقبال الجماهيري، ويعزو (محي الدين بشطارزي) ذلك إلى لغة المسرحيات المعروضة وهي اللغة العربية الفصيحة التي لم يكن لهم عهد بها بخاصة في هذا الفنّ الذي اعتادوا فيه على عنصري الفرجة المسلّية، واللهجة العامية الشعبية، الأمر الذي جعل حماس هؤلاء الشباب يفتر.ويورد(أحمد منّور)سبباً ثانياً لتراجع المسرح العربي جراء إحجام الجمهور الجزائري على عروضه، تمثّل في ضعف مستوى التأليف المسرحي بالعربية لدى أولئك الكتّاب نظراً لثقافتهم المحدودة بهذه اللغة[3].ولهذا السبب سوف يتراجع المسرح الفصيح ليفسح المجال للمسرح الشعبي في المراحل القادمة.

مرحلة إثبات الذات(1926-1939):

يُرجع ثلّة من الدارسين لتاريخ المسرح الجزائري البداية الفعلية لهذا المسرح إلى سنة (1926) على يدّ الثلاثي(علي سلالي) المعروف ب"علاّلو"، و(محي الدين بشطارزي)، و(رشيد بلخضر) المعروف باسم "رشيد القسنطيني"، ويتفقون على منح قصب السّبق

---

(1) Arlette Roth:Le Théâtre Algérien de langue dialectale.François Maspéro, Paris,1967, p22,23

(2) Ibid,p23

(3) أحمد منّور: (مدخل إلى المسرح الجزائري).مجلّة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ع10، ص76

لـ"علاّلو" الذي استحقّه بفضل تحقيقه للريادة في مجال التأليف بمسرحية "جحا" «ففي يوم الأربعاء 12أفريل1926، قُدّم على خشبة المسرح الجديد(الكورسال)أوّل عملٍ مسرحيٍّ بالعربية العامية، وهو كوميديا(جحا) التي تتكوّن من فصلين في ثلاث لوحات، من تأليف السيّدين "علاّلو" و"دحمون"، وبسبب النجاح الذي حقّقته المسرحية لدى الجمهور، فقد أُعيد عرضها ثلاث مرات أخرى »[1].

وبشيء من التفصيل تحدّث صاحب التجربة نفسه عن هذه البداية المغامرة بقوله:«تقّدمتُ لفرقة المطربية بمسرحية "جحا" فأعجبت الأعضاء، فوزّعنا الأدوار وشرعنا في التمرّن عليها ثمّ عرضناها بتاريخ 12أفريل 1926 في شهر رمضان المعظّم بقاعة الكورسال بباب الواد، ونالت المسرحية نجاحاً لم نكن نتوقّعه حيث امتلأت القاعة وكانت تسعُ 1500شخص، واضطررنا إلى غلق شباك التذاكر»[2].

والحقيقة أنّ هذا النجاح الذي حقّقه عرض مسرحية "جحا" وحصده لإقبالٍ جماهيري كبير، لا يرجع إلى المستوى الفنّي الرفيع للمسرحية ولا إلى جودة بنائها بقدر ما كان عائداً إلى طابعها الفكاهي المستجيب لذائقة العامّة، وطرحها لقضايا الاجتماعية المبطّنة بنقدٍ سياسيٍّ لاذع، وهو ما سيتسبّب في التضييق على الفرقة لاحقاً من طرف السلطات الاستعمارية الفرنسية.وقد حدّد(بشطارزي) هذا الضعف في مسرحية"جحا" في افتقادها إلى التطوّر الدرامي للأحداث، وإلى عقدةٍ نابعة من هذا التطوّر ممّا جعل مشاهِدَها تتوالى من غير رابطٍ يجمعها سوى شخصية"جحا"[3].إضافة إلى ضعفها الفنّي لاحظ بعض النقّاد تأثر صاحبها بالمسرح الفرنسي «فهي مستوحاة من "مريض الوهم" و"الطبيب رغم أنفه"

---

(1) سعد الدين بن شنب: (المسرح العربي لمدينة الجزائر).ص35.

(2) علاّلو: شروق المسرح الجزائري، مذكّرات علاّلو عن فترة نشاطه المسرحي مابين 1926-1932.تر:أحمد منّور، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، 2000، ص6

(3) Mehiédinne Bachtarzi:Mémoires.p67

لمـولييـر»[1]، وهـو مـا نفـاه "علاّلـو" موضّـحاً أنّ « هنـاك خيطـاً رفيعـاً مـن الشـبه يجمـع بـين مسـرحية "جحـا" وبـين "الطبيـب رغـم أنفـه" لمـولييـر، ولكنـني في الواقـع كنـت قـد اسـتلهمتُ مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية وهي(القن)وأيضاً قصّة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة »[2].وبصرف النظر عمّا سُجّل على هذه المسرحية من عيوبٍ فنيّة، فإنّ أقصى ما كان يطمح إليه "علاّلو" وفرقته هو تحقيق التواصل الذي يتطلّبه الفنّ المسرحي مع جمهوره، وهو ما حقّقه من خلال مسرحية "جحا" بامتياز، مما جعل (بشطارزي) يُتوّجه بلقب "مؤسس المسرح الجزائري" معترفاً بأنّ «هذه المسرحية التي مُثّلت باللّهجة العاميّة مكّنتنا من تحقيق شوطٍ كبـيرٍ في مجـال اسـتقطاب الجمهـور.ومـن ثمّ فـإنّني أعتـبر "علاّلـو" ابتـداءاً مـن هـذا التاريخ(1926)مؤسس المسرح الجزائري»[3].

مع أجواء هذا الانتصار الذي حققه المسرح الجزائري بمسرحية "جحا" التي وضعتْهُ على المسار الصحيح، عاد (رشيد القسنطيني) إلى أرض الوطن بعد غربةٍ عنه دامت عشر سنوات، وانظمّ إلى "علاّلو" في"فرقة الزاهية" التي كانت تعمل بالموازاة مع "جمعية المطربية" للموسيقى التي كان يُديرها(محي الدين بشطارزي).وقد لعب هذا الثلاثي دوراً فاعلاً في إرساء تقاليد مسرحية جزائرية أصيلة بنشاطاتهم التي غطّت الفترة الممتدّة من(1926)إلى قيام الحرب العالمية الثانية؛ فوجد"علاّلو" في التراث الشعبي الجزائري، وألف ليلة وليلة منبعاً لا ينضب استقى منه موضوعات مسرحياته:"أبو الحسن أو النائم اليقظان"(1927)، "الصيّاد والعفريت"(1928)، "الخليفة والصيّاد"(1931)، "حلاّق غرناطة"(1931)[4].

---

(1) سعد الدين بن شنب: (المسرح العربي لمدينة الجزائر).ص35

(2) علاّلو: شروق المسرح الجزائري.ص60

(3) Mehiédinne Bachtarzi:Mémoires.p67

(4) يُراجع الجدول الذي رصد هذه المسرحيات مع تفاصيل دقيقة عن عدد فصول ولوحات كلّ مسرحية، وتاريخ عرضها كاملاً في كتاب أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989.ص25

وراهَن (رشيد القسنطيني) على أسلوب الفكاهة لخلق جمهور مسرحي، وقد كسب الرّهان بمعرفته المسبقة بذائقة هذا الجمهور، أضف إلى ذلك مؤهلاته الفطرية التي ساعدته في أن يكون ممثلاً كوميدياً؛ حيث قال عنه (كاتب ياسين)إنّه "شابلين"الجزائر[1].وقد تجلّت هذه الموهبة في مسرحياته:"العهد الوفي"(1927)، "زواج بوبرمة"(1928)، "زغيربان وشرويطو"(1929)، "بابا قدور الطمّاع"(1929)، "ثقبة في الأرض"(1931)، "شدّ روحك"(1931)، "عائشة وباندو"(1932)، "المورسطان"(1932)،"اللّه يسترنا" (1933)، "يا راسي يا راسها" (1936)[2].

وآمن (محي الدّين بشطارزي) بأهمية المسرح في التوعية الاجتماعية، والنضال السياسي ضدّ الاستعمار الفرنسي، وترجم هذا الإيمان باختياره «الكوميديا كنوع، والواقعية كمذهب (...)فهاجم التقاليد البالية، ثمّ انشغل جهاراً بالسياسة ممّا تسبّب له في متاعب جدّية»[3]؛ حيث عبّر عن مساوئ الإدارة الفرنسية وفسادها، ونقَل لنا صورةً للوضع الفاسد آنذاك الذي كان من مظاهره:اغتصاب أراضي الفلاّحين، التزوير، التهريب، الزواج بالأجنبيات الذي تأباه التقاليد العربية الجزائرية[4].وأوردت(أرليت روث)مقطعاً حوارياً من إحدى مسرحياته التي أثارت حماس الجمهور، وأغضبت الرقابة الفرنسية، وهذا المقطع الحواري يجمع رجلاً فرنسياً بفتاةٍ جزائرية؛ حيث تُبادِر الفتاة بسؤال الرجُل قائلةً:(هل فرنسا مدينة كبيرة أم إنها صغيرة؟)، فيُجيبها:(بل هي بلادٌ كبيرةٌ وأكبر بكثير من مدنٍ جزائرية عديدة مُجتمعةً، وهي جميلة أيضاً).فردّت الفتاة بانفعال:(ومادامت بلادكم كبيرة وجميلة إلى هذا الحدّ فلماذا لا تبقون فيها؟)[5].وقد روى(بشطارزي) في مذكّراته عن هذه المضايقات التي

---

(1) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص14

(2) يُنظر، أحمد بيوض: المسرح الجزائري1926-1989.ص29

(3) علاّلو: شروق المسرح الجزائري.ص55

(4) Arlette Roth:Le Théâtre Algérien de langue dialectale.p28

(5) Ibid.p58,59

كان يتلقاها من طرف الحكومة الفرنسية، قائلاً إنّه في ليلة 4مارس1935 وعندما كانت "حول الزواج المختلط، قصده في فترة الاستراحةPhllipe villeفرقته تُقدّم إحدى المسرحيات في"
"حاكم المدينة الذي كان يترأس الحفل وقال له:« إذا أردتَ أن تخلق مسرحاًCuttoli "
جزائرياً، دع عنك جانباً القضايا السياسية، فإنّك إن لم تفعل ذلك فلن تكسب سوى الأعداء، واعلم أنّ لدى الإدارة الفرنسية كلّ الوسائل لإيقاف أي عملٍ مسرحي عندما تجد ضرورة لذلك» [1].

وهكذا عرف المسرح الجزائري منذ سنة(1926) بفضل هذا الثلاثي منعرجاً حاسماً قاده باتجاه الطريق نحو إثبات ذاته بلغةٍ دراميةٍ شعبية، وموضوعاتٍ مستقاة من عمق المجتمع الجزائري في العشرينيات والثلاثينيات، وهو ما أكّده الكاتب الفرنسي(غابريال أوديزيو) في قوله:« إنّ المهمّ في نظري هو أنّ الجزائريين قد بدءوا يُعبّرون بشكلٍ علني عن وجودهم وعن شخصيتهم في لغتهم، ويُثبتون وجودهم تبعاً لتطوّر وعي ذلك المسرح بخصوصيته، ومصيره، وبقدراته.وما تمّ ذلك ولا كان من الممكن أن يتمّ طفرةً؛ إذ لم تكن هناك لا فِرقٌ، ولا مسرحياتٌ، ولا قاعة للتمثيل، ولا جمهور، كان لا بدّ من إيجاد كلّ ذلك أو تكوينه(..)
وشيئاً فشيئاً تكوّنت الفِرق، ولم يكن ذلك دون مشقّة في مجتمعٍ تبدو فيه مهنة التمثيل مُزرية بصاحبها(..)إنّني أقول ما كنتُ شاهدتُه، وعشتُه، وفهمتُه، ألا وهو نشأة فنّ وكيف انتقل من "مهزلة" القرون الوسطى إلى المسرح الوطني، من عصا المهرّج إلى سلاح المقاتل »[2].

بعد هذا الانتشار الذي حقّقه المسرح الجزائري، وخلقه لجمهور شعبي وفيّ لتقاليده، بدأت لهجته السياسية تظهر بوضوح مع عرض(بشطارزي)لمسرحيتي"فاقو(1934)، و"على النيف" (1934)، وهو ما فتح أعين الرقابة الاستعمارية على هذا المسرح فبدأت حملة

---

(1) Mehiédinne Bachtarzi:Mémoires.p233

(2) علاّلو: شروق المسرح الجزائري.ص57، 58

المعارضة الفرنسية له مع بداية عام(1937)بقيادة كلّ من "ربول"، و"فيراكس" اللّذين أطلقا عليه تسمية "الحركة المضادّة للوجود الفرنسي في الجزائر"، واشتدّت هذه الرقابة على النشاط المسرحي الجزائري بإعلان الحاكم العام في أفريل1937 عن إيقاف الجولات المسرحية التي كانت تقوم بها فرقة بشطارزي، بخاصّة بعد عرض مسرحية "الخدّاعين"[1].وتواصلت هذه الرقابة حتى عشية الحرب العالمية الثانية بسبب انتشار الأحزاب السياسية، فاعتبرت المسرح وسيلة من وسائل مقاومة الاستعمار وزرع الروح الوطنية في نفوس الجزائريين، ممّا أدى إلى تقلّص نشاط المسرح الوطني، بالإضافة إلى ارتفاع الديون على فرقة بشطارزي، فبدأت مرحلة التراجع التي تزامنت مع الحرب العالمية الثانية(1939-1945).

وممّا عزّز هذا التراجع أيضاً، فقدان المسرح الوطني لبعض رجاله الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه، ففي سنة(1942)توفي(إبراهيم دحمون) الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائية، وفي سنة(1944)توفي القطب البارز في هذا المسرح وأحد دعائمه الأساسية(رشيد بلخضر)الملقّب ب"رشيد القسنطيني"[2].

مرحلة الازدهار(1947-1953):

بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتحديد خلال الفترة الممتدّة مابين(1947-1953) عاد المسرح الجزائري إلى الواجهة بوجه جديد مع شباب من الهواة ينتمون إلى الجيل الجديد في الجزائر، والبليدة، ووهران، ومستغانم، وبجاية...إلخ[3].ومن العوامل التي ساعدت على هذا الانتعاش انتزاع المسرح الجزائري لحقّ الاعتراف به رسمياً من طرف الحكومة الاستعمارية؛ حيث حصل على حقّ استعمال قاعة المسرح البلدي(الأوبرا)يوماً في الأسبوع، وانتخِب "محي الدّين بشطارزي"مديراً متصرّفاً لما كان يُسمّى بقسم المسرح الناطق بالعربية»[4].

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري(1926-1989).ص47

(2) المصدر نفسه.ص59

(3) علاّلو: شروق المسرح الجزائري.ص56

(4) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

وهو الإجراء الذي فتح المجال لتأسيس الكثير من الفِرق المسرحية منها:فرقة "المسرح الجزائري" (1946) بقيادة (مصطفى كاتب)، فرقة "هواة التمثيل العربي (1947) التي أسسها "محمّد الطاهر فضلاء"، فرقة "المزهر القسنطيني"(1948)تأسست على يد (بن دالي)و(أحمد رضا حوحو)، فرقة "مسرح الغد"(1949) أسّسها(رضا الحاج حمو بن عبد القادر)المعروف ب"رضا فلاقي"، فرقة "المركز الجهوي للفنّ الدرامي"(1949) تأسّست على يد(مصطفى غريبي)[1].ومن ثمّ وصِفت هذه المرحلة بأنها «أغنى فترة في تاريخ المسرح الجزائري لما قبل الاستقلال، بل والأكثر ثراء وتنوعاً ونضجاً»[2]، نتج عنها عرض (162)مسرحية كان للمسرح الناطق بالعربية الفصحى قسماً مهمّاً منها، ويُعزى سبب عودة المسرح الفصيح إلى الواجهة بعد فشله في العشرينيات، إلى الجوّ الثقافي الذي خلقته جمعية العلماء المسلمين بإنشائها للمدارس الحرّة، والنوادي الثقافية، والصُحف، والمجلاّت..ما ساهم في خلق جمهور عربي مثقّف متذوّق للمسرحية العربية الفصيحة.ومن هذه المسرحيات:"الناشئة المهاجرة" (1947)، و"الخنساء"(1947) لـ(محمّد الصالح رمضان)، و"المولد"(1948)لـ(عبد الرحمن الجيلالي)، و"صنيعة البرامكة"(1949)ل(أحمد رضا حوحو)، و"حنبعل"(1951)لـ(أحمد توفيق المدني)، و"الصحراء"(1951) لـ(محمّد الطاهر فضلاء).

وقد كان تأليف هذه المسرحيات مرتبطاً بالأهداف التربوية والإستراتيجية النضالية لجمعية العلماء المسلمين حيث طغى فيها الفكر على الفنّ فأفقدها سمة النضج الفنّي، ولعلّ هذا النضج لم يكن ممكناً «في إطار النظرة القاصرة التي كانت لهؤلاء المؤلفين عن فنّ المسرح، فهذا الفنّ لم يكن في نظر هؤلاء إلاّ لخدمة المجتمع أخلاقياً ودينياً واجتماعياً، وهو ما جعلهم يُكثرون في مسرحياتهم من الحِكم والمواعظ والعِبر التاريخية »[3].

---

(1) لمزيد من التفصيل حول هذه الفرق يُنظر، أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص ص66، 67

(2) المصدر نفسه.ص69

(3) محمّد مصايف: النثر الجزائري الحديث.المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص116

مرحلة المصاعب(1955-1962).

انـدلعت الثـورة التحريريـة الكـبرى(1954)فاسـتجاب المسـرح للمسـتجدّات ومـال ناحيـة التعبير عن القضايا الوطنية «وكان العزوف عن المواضيع الاجتماعية الهزلية منها والجادّة واضحاً، وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التفّ حوله كلّ الكُتّاب المسرحيين»[1]، كما ظهر ذلك جليـاً في مسـرحية "الـتراب" لـ(أبي العيـد دودو) الـتي قـال عنهـا (أبـو القاسـم سـعد الله) إنها:«خلّدت الثورة التحريرية»[2]، ومسرحية "الطغاة" لـ(عبد الله الركيبي).

غير أنّ هذا التوجّه قوبِل بالقمع والتضييق المتزايد من طرف السلطات الاستعمارية، فأعادت إلى الأذهان مرحلة الحرب العالمية الثانية وقف المسرح الجزائري خلالها في مفترق طريقين؛ بين اختيار البقاء في الجزائر ومواصلة العمل في ظلّ ظروف قاسية، وبين التنازل عن هذه المهمّة الثورية النبيلة، وهو الخيار الذي رفضه الفنّان المسرحي الجزائري المتشبّع بالقضية الوطنية، فاختار طريقاً ثالثاً أكثر شقاء وصعوبة وهو طريق المنفى[3].وكانت مرحلة المنفى موزّعة على حقبتين امتدّت الأولى من (1955إلى1958)في فرنسا، والثانية من (1958إلى 1962)في تونس.

ففي فرنسا استمرّ نشاط المسرح الجزائري بالرغم من الضغوط السياسية التي تقهر كلّ إرادة راغبة في المقاومة، ولقي ردعاً متواصلاً لا سيما أنّ نشاطات هذا المسرح لم تلتزم بالجانب الفنّي فحسب، بل شملت النشاط السياسي أيضاً، فكثيراً ما كانت العروض تتحوّل إلى مظاهرات سياسية عنيفة تستلزم تدخّل الشرطة التي تقمع الجمهور وتدفع به خارج القاعة من دون إتمام مشاهدة العرض[4].من أجل ذلك لم تعرف هذه الفترة تأثيراً ملموساً في

---

(1) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والروّاد والنصوص حتى سنة1972.دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ج2، ص37

(2) أبو القاسم سعد الله: تجارب في أدب الرحلة.المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص129

(3) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.مجلّة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، 1982، ع5، ص20

(4) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

مسار الثورة بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت ترفض اتّخاذ النشاط المسرحي وسيلة للنضال السياسي[1].

وفي تونس وجد المسرح الجزائري هامشاً من الحرية للتحرّك بمساعدة عامل المكان الذي دفعه إلى مواصلة الكفاح ضدّ الاستعمار الفرنسي، فكان منبراً علا منه صوت الثورة بخاصّة بعد تأسيس الفرقة الفنية التابعة لحزب جبهة التحرير الوطني سنة(1958)بتونس بعد أن أصدر بياناً وجّهه إلى كافة الفنّانين الجزائريين يدعوهم فيه إلى دحض كلّ مزاعم فرنسا حول تفكّك وحدة الشعب الجزائري[2]، وقد أسندت رئاستها إلى(مصطفى كاتب) الذي لعب دوراً فاعلاً في الإنتاج المسرحي لهذه المرحلة تأليفاً وإخراجاً، فكانت الانطلاقة بمسرحية "نحو النور"(1958) التي تشكّلت من «لوحات فنيّة تمثيلية لكفاح الشعب الجزائري»[3]، عملت الفرقة على التعريف–من خلالها– بالقضية الوطنية في الخارج عن طريق الجولات التي قامت بها في تونس، وليبيا، ويوغسلافيا.تلتها مسرحيات أخرى نذكر منها:"أبناء القصبة"
(1959)، و"الخالدون" (1960)، و"دم الأحرار"(1961)لـ(عبد الحليم رايس)[4]

وخارج مظلّة جبهة التحرير الوطني لكن ليس ببعيدٍ عن أهدافها الثورية، كان (كاتب ياسين) الذي اختار اللّغة الفرنسية لإيصال فكره إلى العالم يُناضل في سبيل ترسيخ مبادئ الثورة التي تجلّت في أشهر مسرحياته" الجثة المطوّقة/Le cadavre encercle"(1958)
وبذلك لم تجِد المسرحية الناطقة باللّغة الفرنسية عند(كاتب ياسين)عن تلك الأهداف

---

(1) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص21

(2) المصدر نفسه.ص21، 22

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري(1926–1989).ص83

(4) المصدر نفسه.ص ص 84، 85، 86.وقد لاحظنا أنّ مسرحيتي "دم الأحرار"، و"الخالدون" نسبَهما(بوعلام رمضاني) لمصطفى كاتب في كتابه "المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 23

النضالية التي سعى إلى تحقيقها المسرح العربي الفصيح والعامّي تحت لواء فرقة جبهة التحرير الوطني «فهي كذلك مسرحية تُعالج مواضيع كفاحية وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية»[1]، كما كانت «أكثر عمقاً وأصالةً وارتباطاً بالكفاح المرير الذي خاضه الشعب الجزائري عبر كفاحه المستمرّ»[2].

مرحلة التأصيل(1963-1972):

إنّ المسرح الجزائري الذي رفع شعار المقاومة خلال الثورة المجيدة التي استطاع أن يوصِل صوتها إلى الرأي العام العالمي، لا يُمكنه أن يصمت في مرحلة الاستقلال التي تحتاج إلى المحافظة على مكتسبات تلك الثورة المباركة؛ فمن الطبيعي إذن أن تكون رسالته امتداداً لمهمّته التي بدأها قبل الثورة التحريرية، من أجل ذلك أقدمت الحكومة الجزائرية على تأميمه كإجراء ثوري بمقتضى المرسوم رقم12-63المؤرّخ بتاريخ 8جانفي1963، القاضي بأن «يُصبح المسرح في الجزائر التي تتبنّى الاشتراكية ملكاً للشعب، وسيبقى سلاحاً لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبّراً عن الواقعية الثورية التي تُحارِب كلّ الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب، ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريديةٍ لا تتعامل مع الوضع الثوري، ولا يُمكن أن نتصوّر فنّاً درامياً بلا صراع، إذ دونه تتجرّد الأشخاص من الحياة والرونق»[3].

كما نصّ هذا المرسوم على تأسيس فرقة "المسرح الوطني الجزائري"[*]، وإنشاء مركز وطني

---

(1) سعاد محمّد خضر: الأدب الجزائري المعاصر.منشورات المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 1967، ص60

(2) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص35

(3) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص23

(*) ضمّت هذه الفرقة (45) عضواً، بعضهم من فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي كان يُديرها (محي الدين بشطارزي)، وبعضهم الآخر كان ينتسب إلى الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني التي كان يُديرها (مصطفى كاتب)، نذكر منهم:(محمّد بودية، عبد الحليم رايس، سيد علي كويرات، سيد أحمد أقومي، الحاج عمر، ولد عبد الرحمن كاكي، محمّد حمدي، أحمد عياد "رويشد "، سيراط بومدين، عبد القادر السافري، مصطفى قزدرلي، علي عبدون، الطيّب أبو الحسن، حسان الحسني، الهاشمي نور الدّين، تومي، عائشة عجوري "كلثوم "، خديجة بن عايدة "نورية "...يُنظر، أحمد بيوض:المسرح الجزائري(1926-1989).ص1997

للمسرح يعمل على تنمية وتطوير المسرح عن طريق التوجيه، والدراسة، والتكوين، واختيار الأعمال المسرحية التي تخدم أهداف ثورة البناء والتشييد وتحمي مكتسبات الثورة التحريرية الكبرى، فتأسست الفرقة، غير أنّ فكرة المركز بقيت مجرّد حبر على ورق[1].

وصِفت الأربع سنوات الأولى من هذه المرحلة (1963-1966) بالفترة الذهبية؛ حيث عرف المسرح ازدهاراً من حيث الكمّ والكيف، فبلغ عدد المسرحيات المعروضة (20) مسرحية[2]، وبرزت أسماء مسرحية متميّزة استطاعت أن تترك بصماتها الواضحة في مسار حركية المسرح الجزائري، نذكر من بينهم:(كاتب ياسين)، (ولد عبد الرحمن كاكي)، (أحمد عيّاد).ومن المسرحيات التي خلّدت هذه المرحلة الذهبية:"حسان طيرو"(1964)، "الغولة"

(1966) لأحمد عياد"رويشد"، الذي كان له أسلوبه المسرحي الخاصّ القائم على معرفة حقيقية بطبع الجمهور الجزائري وتركيبته النفسية، فكانت الفكاهة الهادفة الجسر الذي أوصله إليه، مؤسّساً لمدرسة مسرحية قائمة على البساطة والجرأة[3].و"إفريقيا قبل سنة"

(1963)، "ديوان القراقوز"(1966)، "القرّاب والصالحين"(1966)، "كل واحد وحكمو"(1967)، "الشيوخ"(1968)لـ(عبد الرحمن كاكي) الذي عمل على «إثبات منهجه المبني على تأصيل المسرح والقائم على أسس تراثية شعبية، وكاد أن يُنجز أعمالاً ويُحقّق تجارب أخرى إضافة إلى ما توصّل إليه في ميدان البحث عن مسرح شعبي لولا حادث السيارة الذي أصابه، وأثّر فيه، وترك بصماته على إنتاجه»[4].ومن أعمال (كاتب ياسين) التي خلّدت هذه المرحلة:"الجثة المطوّقة"(1968)، "دائرة الطباشير القوقازية"

(1969)، "الرجل صاحب النعل المطّاط"(1970)التي تعدّى بها حدود الوطن إلى العالم، فقد

---

(1) أحمد بيوض: المصدر السابق.ص97

(2) للمزيد من المعلومات الدقيقة يُنظر البيانات المرصودة في الجدول الملحق بكتاب(مخلوف بوكروح):ملامح عن المسرح الجزائري.ص 68، 69، وكذلك الجدول الوارد في كتاب(أحمد بيوض):المسرح الجزائري 1926-1989.ص ص101، 102، 103

(3) المصدر السابق.ص25

(4) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص44

عُـدّت مسـرحيته الأخـيرة أوّل تجربـة في "المسـرح الوثـائقي" علـى مسـتوى الجزائـر والعـالم العربي[1].كما استمرّت ظاهرة الاقتباس في هذه المرحلة، فمن بين(38)مسرحية أُنتجت، سُجّل منها(18) مسرحية مقتبسة عن كُتّاب عالميين أبرزهم الألماني(برتولد بريخت)الذي اقتُبس عنه مسرحيات:"بنادق الأم كرار"(1963)، "القاعدة والاستثناء"(1963).وسوف نرجئ الحديث عـن أسـباب الميـل إلى الاقتبـاس عـن هـذا الكاتـب التقـدّمي إلى الفصـل الخـاص بقضـية الاقتباس.وعلى العموم فإنّ ما ميّز هذه المرحلة عن سابقاتها، هو إعطاء الأهمية للتكوين المسرحي بافتتاح (المعهد الوطني لفنّ التمثيل والرقص) ببرج الكيفان سنة (1964)تحت الوصاية الإدارية والمالية للمسرح الوطني الجزائري.

مرحلة الرّكود(1972-1982):

في شهر نوفمبر من سنة(1972)صدر قرار اللاّمركزية الذي نصّ على إنشاء مسارح جهوية في كلّ من قسنطينة، عنابة، وهران، سيدي بلعباس، وإشراف وزارة الإعلام والثقافة على المسرح الوطني[2].وقد كان لهذا القرار انعكاساته السلبية على حركة المسرح الوطني أبرزها تشتيت قدراتـه البشـرية والماديـة بتوزيعهـا علـى المسـارح الخمسـة؛ فقـد كـان هـذا المسـرح يتـوفّر علـى (90)ممثّلاً و(5)مخرجين، بالإضافة إلى العديد من الإطارات الإدارية والوسائل المادية، كما كان معهـد الفنـون الدراميـة ببـرج الكيفـان يمـدّه مـن حـين لآخـر بالإطـارات الشـبانية، وبمجـيء قـرار اللامركزية ضعف جهده ومردوده، وجعل المسارح الجهوية تتخبّط في العديد من المشاكل لحداثة تجربتها[3].وقد انعكس ذلك سلباً على الإنتاج المسرحي الذي كان معظمه اجتراراً لمسرحيات سبق عرضها في السنوات السابقة، أو اقتباساً عن مسرحيات عربية وعالمية؛ حيث أُعيد عرض مسرحية "القرّاب والصالحين" لكاكي، "بوحدبة"، و"سلاّك

---

(1) المصدر السابق.ص37

(2) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص28

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص ص109، 110

الـواحلين" ل(محمّـد تـوري)، و"بـاب الفتـوح" ل(محمّـد ديـاب)، "المولـد" ل(عبـد الـرحمن الجيلالي...وغيرها[1].ولتغطية هذا العجز لجأت تلك المسارح إلى ظاهرة الاقتباس، كما اعتمدت على أسلوب "التأليف الجماعي" الذي أفرز قلّة نادرة من الأعمال المسرحية الاستثنائية ونذكر منهـا:"هـذا يجيـب هـذا"(1976)، و"ريـح السمسـار"(1977)، و"نـاس الحومـة"(1980)عـن مسرح قسنطينة، و"المائدة"(1972)عن مسرح وهران.

ويُمكن القول أنّ التميّز في هذه المرحلة كان حليف المسرح الجهوي بوهران إذا ما قارناه بالمسارح الأخرى؛ فقد قدّم عروضاً عبّرت عن أهمّ القضايا الوطنية التي طبعت تلك المرحلة، كقضية الثـورة الزراعيـة في مسـرحية "المائـدة"، وقضـية التسـيير الاشـتراكي للمؤسسـات في مسـرحية "المنتوج"، وهجرة العقول الجزائرية إلى أوروبا في "الحساب تلف"، وخطورة القطاع الخاص في مسرحية "حوت يأكل حوت"، وأهمية العمل وضرورة التضامن في مسرحية "النحلة"، والتواكل والشعوذة وزيارة الأولياء الصالحين في مسرحية "القراب والصالحين"، والثورة كفعل وتغيير في مسرحية "ديوان الملاّح"، ونضال العمّال في مسرحية "الخبزة"[2].كما خاض هذا المسرح تجربة "مسرح الطفل" لأوّل مرّة في الجزائر بمسرحية "النحلة"(1975) التي تناولت موضوع العمل وإتقانه، وتركت صدى طيّباً عند الطفل، وشجّعت فِرقاً أخرى على الاهتمام بهذا النوع المسرحي[3].

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ حالة الركود التي عاشها المسرح الجزائري إبّان هذه الفترة مردّه العامل السياسي المتعلّق بتطبيق قرار اللاّمركزية، فإذا كان هذا القرار اختياراً صائباً عكَس التوجّه الاشتراكي للبلاد الذي عمل على محو الفوارق الجهوية في كافة الميادين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فإنه لم يحقّق الفائدة المرجوة في مجال المسرح لأنه لم يعتمد

---

(1) يُراجع الجدول الذي رصد هذه الأعمال خلال الفترة (1973-1982)في المصدر السابق.ص ص112، 113

(2) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص ص29، 31

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص130

على تخطيط مُسبق لهذا المشروع الذي لم يأخذ بعين الاعتبار إمكانات الجزائر المادية والبشرية، وهو ما أكّده (مصطفى كاتب) في قوله:«لا يشهد المسرح الجزائري انحساراً بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي، فرضَتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة والمتعلّقة بأحداث اللاّمركزية على مستوى الدولة، ممّا جعل ويجعل الأنشطة الفنية والميدانية وعلى رأسها المسرح في حالة استتباع ملحوظ لنتائج هذه السياسة »[1].

وعلى العموم يُمكن تحديد الأسباب التي تعلّقت بقرار اللاّمركزية وأدّت إلى ركود النشاط المسرحي خلال العشرية الأولى من الاستقلال في السببين التاليين[2]:

1- السبب المالي:وقد تمثّل في محدودية الميزانية المالية المخصّصة للمسرح ممّا حال دون استمراره، وقد أوضح (محمّد بن قطاف)هذه المسألة بدقّة في حوار مع (بوعلام رمضاني) قائلاً:« في مطلع كلّ سنة ننتظر بفارغ الصّبر المبلغ المالي المخصّص لميزانية المسرح بين المؤسسات الثقافية الأخرى وكان يخيب أملنا كلّ سنة؛ حيث نجد أنّ المسرح نال النسبة الضئيلة من ميزانية الإعلام والثقافة المخصّصة لمؤسسات الثقافة، وهذه النسبة لا تلبّي الاحتياجات المادية والمعنوية لمسرحنا(..)وفي عام 1980 زادت المشاكل الاقتصادية والاجتماعية ومازلنا نتقاضى أجوراً لا تسمح بتلبية حاجاتنا الاجتماعية ».

2- السبب الفنّي:وتعلّق بغياب التكوين المناسب للإطارات المسرحية في التمثيل، والإخراج، والسينوغرافيا...إلخ؛ ذلك أنّ قرار اللاّمركزية لم يأخذ بعين الاعتبار هذه المسألة، بالإضافة إلى أنّ معهد الفنون الدرامية الذي أُنشئ ببرج الكيفان عام (1964) لتكوين فنّانين مسرحيين، تمّ إغلاق قسم المسرح فيه قبل أن يتمكّن من سدّ احتياجات المسرح، أمّا الإطارات التي تكوّنت خارج الجزائر عن طريق البعثات الحكومية فلم يجد معظمها مكانه المناسب بعد عودته بسبب سوء التنظيم والتخطيط، وهو ما دفع بتلك الإطارات إلى العمل كمنشّطين بالإذاعات والمؤسسات الإعلامية والثقافية.

---

(1) أحمد فرحات: أصوات ثقافية.الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1984، ص178

(2) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص ص36، 38

مرحلة الانتعاش(1983-1989):

عـاد المسـرح الجزائـري خـلال هـذه الفـترة إلى الانتعـاش مـن جديـد بفضـل مجموعـة مـن الإجراءات نوجزها في النقاط التالية:

1- صدور المرسوم التشريعي رقم 82-296 بتاريخ 28أوت1982الذي تضمّن تنظيم الإدارة المركزية لوزارة الثقافة، وقد أشارت أولى موادّه إلى أنّ هذه الإدارة تشمل تسع مديريات، تحتلّ مديرية الفنون ونشرها المرتبة الثالثة.ونصّت مادّته الخامسة على تولّي هذه المديرية مهمّة إعداد سياسة وطنية في ميدان الفنون ونشرها، هدفُها تطوير الإبداع الثقافي في الفنون السمعية-البصرية وفي صدارتها المسرح، ثمّ الموسيقى، والفنون الغنائية، والفنون التشكيلية، ونشر الأعمال الثقافية.وقد خُصّص لكلّ مجال من هذه المجالات مديرية فرعية خاصّة به، وقد تمّ تحديد مهامّ المديرية الفرعية للمسرح في:(تشجيع الإنتاج المسرحي وتحسين نوعيته، التنسيق مع المسارح المحترفة في ضبط البرنامج السنوي ومتابعة تنفيذه، مساعدة هذه المسارح على اكتساب الوسائل الضرورية لنشاطاتها، الاهتمام بمسرح الهوّاة، النظر في الاحتياجات الخاصّة بتكوين الإطارات الفنية من أجل تحسين المستوى، ترقية الفنّانين والممثلين الجديرين بذلك)[1].

2- انعقاد "الملتقى الوطني للفنون والآداب" بالعاصمة مابين4و7أفريل1981، شارك فيه مسئولون ومثقفون ناقشوا الوضعية الثقافية السائدة في الجزائر، وخرج الملتقى بتشكيل عدّة لجانٍ هدفها النهوض بالقطاع الثقافي منها:(لجنة الكتاب والكاتب، لجنة الفنون السمعية-البصرية، لجنة المسرح، لجنة التاريخ والآثار والمتاحف، لجنة الفنون التشكيلية، ولجنة الموسيقى)[2].

3- انعقاد "ندوة أيام المسرح" يومي 3و5ديسمبر1983تحت شعار"من أجل تطوير المسرح الجزائري"، ناقشت عدّة محاور منها:(النصّ المسرحي، الإخراج، التمثيل، تنظيم الهياكل

---

(1) مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاماً مهام وأعباء.منشورات التبيين- الجاحظية، الجزائر، 1995، ص ص38، 39

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص142

المسرحية، التكوين المسرحي في الجزائر)[1].

واستكمالاً لهذه السلسلة من الندوات والمناقشات شهدت هذه المرحلة انتعاشاً على مستوى الإنتاج المسرحي ونوعيته؛ حيث أُنتج ما يُقارب(80)مسرحية قدّم منها المسرح الوطني الجزائري(20)مسرحية ذات مستوى رفيع عموماً شمل حتى المقتبسة، وهو ما حقّق للمسرح الجزائري فرصة التتويج في مهرجانات عربية ودولية، نذكر منها:

– مسرحية "قالو لعرب قالو" التي اقتبسها الثنائي (زياني الشريف عياد)، و(عزّ الدين مجّوبي) عن مسرحية "المهرّج"لـ(محمّد الماغوط)، وقد حصدت جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج المسرحي الدولي الأول بتونس(1983).

– مسرحية "الأجواد" ل(عبد القادر علّولة) التي انتزعت جائزة أحسن تمثيل في المهرجان نفسه سنة(1985).

– مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي اقتبسها (محمّد بن قطّاف)وأخرجها (زياني الشريف عياد) عن قصّة تحمل العنوان نفسه ل(الطاهر وطّار)، وحصلت على الجائزة الكبرى لأحسن عرض متكامل في مهرجان قرطاج الدولي(1987).

– مسرحية "عودة الحلاّج" من اقتباس وإخراج (فارس الماشطة) من مسرح قسنطينة الجهوي وقد فازت بالجائزة الأولى في مهرجان باجة بتونس سنة (1988).

– مسرحية "العيطة" التي ألّفها (محمّد بن قطّاف) وأخرجها(زياني الشريف عياد)، وحازت الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج سنة (1989).

بالإضافة إلى هذه السلسلة من التتويجات، عرفت هذه المرحلة أوّل تجربة إخراج نسوي في تاريخ المسرح الجزائري، كانت رائدتها (حميدة آيت الحاج) بمسرحية "أغنية الغابة" (1987) المقتبسة عن الكاتبة السوفياتية (ليسا أوكرانيكا)[2]، تلتها سنة (1988) تجربة أخرى

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص142

(2) المصدر نفسه.ص146

لشقيقتها (فوزية آيت الحاج) التي أقدمت على تجربة وإخراج مسرحية "موت التاجر المتجوّل" ل(آرثر ميلر)[1].

مرحلة الأزمة (1990-2000):

تُعتبر هذه المرحلة من أصعب المراحل التي مرّ بها المسرح الجزائري لعدّة أسباب نذكر منها:

1- الفراغ الذي خلّفه مجموعة من روّاد المسرح الجزائري وشخصياته البارزة برحيلهم عن هذه الحياة في أواخر الثمانينيات، ومنهم:(محي الدين بشطارزي) في 6فيفري1986، (كاتب ياسين) في 28أكتوبر1989،(مصطفى كاتب) في 29أكتوبر1989،(عبد المالك بوقرموح) في 10نوفمبر1989[2].

2- تأثّر المسرح كغيره من المؤسسات الثقافية بالأوضاع التي عاشتها الجزائر خلال هذه السنوات، بخاصّة بعد ظهور جرائم الاغتيال التي استهدفت النخبة وطالت اسمين بارزين في المشهد المسرحي، وكانا علامتين فارقتين في مساره الإبداعي هما: "عبد القادر علّولة" (1939-1994) الذي أُغتيل بتاريخ 14مارس 1994، و"عزّ الدين مجّوبي" (1945-1995) أُغتيل في 13 فيفري 1995.

وقد دفعت هذه الظاهرة بمسرحيين آخرين إلى الصمت، أو الرحيل، أو تغيير النشاط؛ حيث سافر(نور الدين فارس) لاجئاً إلى هولندا سنة (1997)، وانزوى (محمّد بن قطّاف) في مكتبه بالمسرح الوطني منشغلاً بالإدارة[3].

3- تراجع عدد النصوص المسرحية مع بداية التسعينيات واستمراره إلى نهاية العشرية الحمراء (1992-1999) وبخاصّة في العام (1995) الذي سجّل فيه خمسة نصوص فقط[4].

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص147

(2) المصدر نفسه.ص155

(3) خديجة جليلي: المتعاليات النصّية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمّد بن قطاف أنموذجاً.مخطوط رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010، ص146

(4) نور الدّين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص141

4- خضوع مبنى المسرح الوطني الجزائري لعملية ترميم شاملة سنة (1995) ممّا حتّم إغلاق قاعة العرض حتى سنة(2000).

وإذا كان المسرح المحترف قد تقوقع على ذاته نتيجة هذه الظروف، فإنّ المسرح الهاوي واصل نشاطاته بقوّة بعد الجهود التي بذلها أفراده المؤمنون به من أجل تنظيم هيكله، وتوحيد جهوده عن طريق جمع شمل فِرقه الموّزعة عبر التراب الوطني.وتحقيقاً لهذا المبتغى تمّ إنشاء الفيدرالية الوطنية لمسرح الهواة بعد مهرجان مستغانم عام (1990)، وقد جاءت فكرة إنشاء هذه الفيدرالية بعد أن لاحظ المسرحيون الشباب أنّ هذا المهرجان الذي منح الهوية لمسرح الهوّاة قد انحرف عن أهدافه، ولم يعُد للجنته التنظيمية الكفاءة في تحضيره الجيّد، وضاعت المقاييس الحقيقية لاختيار الفِرق وترشيحها للمهرجان، ومن أهداف هذه الفيدرالية:

- جمع شمل الفِرق الهاوية على مستوى الوطن لتطوير الحركة المسرحية.
- إنشاء بنك للنصوص المسرحية.
- تشكيل لجنة لقراءة هذه النصوص مكوّنة من مسرحيين وأساتذة ونقّاد مسرح[1].

والجدير بالذّكر أنّ مرحلة التسعينيات إلى نهاية القرن شهدت كثرة الجمعيات المسرحية التي لعبت دوراً رياديا في إيقاظ الحسّ الوطني، والمحافظة على الوحدة الوطنية عن طريق إبراز خصوصيات الثقافة الجزائرية وشحذ الهمم للدفاع عنها[2].

كما ظهرت سلسلة من المهرجانات التي عملت على إعطاء حركية للمسرح وتأصيله في ثقافتنا الوطنية من خلال التحاور والتنافس بين مختلف الفرق المسرحية، ومن المهرجانات التي ظهرت خلال هذه الحقبة: مهرجان المسرح التجريبي بقسنطينة (1991)، المهرجان المغاربي لهواة المسرح بعنابة (1994)، والشهر المسرحي بالجزائر العاصمة(2000).

---

(1) حفناوي بعلي: (مسارات ومدارات مسرح الهواة في الجزائر).مجلّة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية- وزارة الثقافة، الجزائر، 2005، ع6-7، ص42

(2) المصدر نفسه.ص 42، 43

مرحلة إعادة الفتح(2002-2011):

عرف المسرح الجزائري خلال هذه العشرية انتعاشاً واضحاً بدت ملامحه ظاهرة على كافة مظاهر الإبداع المسرحي من تأليف مسرحي، ومهرجانات، وملتقيات وأيام دراسية على هوامشها، وتظاهرات ثقافية كبرى أُعيد فيها الاعتبار للفنّ الرابع في ثقافتنا الجزائرية.

ونحاول فيما يلي رصد هذه النشاطات التي دلّت على انتعاش مسرحنا وخروجه من دائرة الأزمة خلال العشرية السابقة في النقاط التالية:

- إقامة تظاهرة سنة الجزائر بفرنسا التي بدأ الإعداد لها سنة (2002)وتجسّدت فعلياً سنة (2003)، وقد لعب فيها المسرح دوراً بارزاً للتعريف بالثقافة الجزائرية؛ حيث أُنتجت عشر (10)مسرحيات نذكر منها:(نسين والسلاطين، ميموزا الجزائر، نجمة وجزائر الشاعر، المنعرج، القراقوز قادمون...)[1].

- تنقّل المسرح الوطني سنة(2004)إلى كلّ من كندا وسوريا، وشارك بمسرحية "التمرين" في مهرجان المسرح المحترف بدمشق التي تركت هناك وقعاً فاق كلّ التوقعات، وكُرّم من خلالها المسرح الجزائري ككلّ[2].

- إنجاز ما يُقارب الخمسين(50)عملاً مسرحياً في إطار تظاهرة"الجزائر عاصمة الثقافة العربية" سنة (2007).

- تنظيم المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته الأولى سنة(2006)، والثانية سنة (2008)، والثالثة سنة(2011).

وإذا كانت هذه المهرجانات تُعدّ همزة وصل وملتقى التجارب المسرحية العربية لتبادل الرؤى والأفكار، فإنّ عدم خضوعها للتخطيط المسبق والصدور بشكل دوري منتظم، قد حدّ من فاعليتها، أضف إلى ذلك وقوعها في الروتين والاستنساخ باحتضانها للتجارب ذاتها، وتكريمها للأسماء نفسها الوطنية والعربية.

---

(1) فاطمة سعادة، بلقاسم بن ناصر، شفيقة نعماني: (مسيرة المسرح الوطني الجزائري).مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، ع6، 7، 2005، ص177

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

هكذا كان مسار المسرح الجزائري، مساراً طبيعياً عرفَ فترات مدٍّ وجزر، وتقدُّم وتراجع، تبعاً للتحوّلات السياسية وما لحقها من تغيّرات في المجالين الثقافي والاقتصادي.
وإذا كان خطاب الإبداع في المسرح الجزائري قد مرّ بدورةِ حياةٍ طبيعية، فكيف كان خطابُ النقد المسرحي؟ وهل تمكّن من توجيه خطابه المنقود، أو على الأقلّ متابعته متابعة متأنية وجادّة؟

من المتفق عليه أنّ تطوّر الحركة النقدية في أي بقعة من العالم، رهينٌ بتلك التراكمات الإبداعية وبحركيتها الدائمة وتطوّرها المستمر، انطلاقاً من المسلّمة التي تقول بأنّ النقد فعالية لاحقة للإبداع، وبأنّ العلاقة بين هذا الأخير ونقده هي علاقةٌ بين المثِير والاستجابة، وبين الفعل وردّ الفعل، وهو ما يعني منطقياً أسبقية الإبداع عن النقد.وإذا بحثنا عن هذه العلاقة بين المسرح الجزائري ونقده، وجدنا أنها تكاد تكون منعدمة؛ فالإبداع المسرحي يشهد حركة دائمة ودؤوبة سمتها إنتاج عروض تجريبية تُلامس أفق الحداثة، وتسعى للإسهام في إغناء تجربة المشروع الحداثي في ثقافتنا، وتتجلى مظاهر هذه الحداثة في خلخلة بنية الخطاب المسرحي التقليدي وتحديثه، وابتكار أشكال وتقنيات أدائية جديدة، طموحها إعادة تشكيل العرض المسرحي كليّاً وجعله مغايراً في شعريته عن النص المسرحي.وهكذا انفتح المسرح الجزائري على عوالم التجريب، و أشرع نوافذه على أشهر وأبرز المدارس والاتجاهات المسرحية الحداثية، في الكتابة،والتمثيل، والإخراج؛ إذ تعرّف على المسرح الملحمي، واكتشف تجربة مسرح العبث واللامعقول، والمسرح داخل المسرح، والمسرح الفقير، والمسرح الوثائقي...وغيرها من الاتجاهات.كما عرف أقطابها من أمثال:" برتولد بريخت، يوجين يونيسكو، صموئيل بيكيت، بيراندييللو، غروتوفسكي، ستانسلافسكي..."وجاهد من أجل مدّ جسور للحوار بين الأصالة والمعاصرة، أثمرت هذه الحواراتُ كثيراً من التجارب الناجحة والمتميّزة.ورغم تفرُّق السبُل بهذا المسرح بين الاقتباس، والتأصيل، والتجريب، فإنها اجتمعت حول غاية واحدة، وطموح واحد هو رفض الموقف الهامشي والسّلبي إزاء هذا الفن العالمي الطارئ على ثقافتنا العربية، وعدم ادّخار أي جهد في محاولة استنباته في تربتها.

مثل هذا التجاوب مع الاتجاهات والتيارات المسرحية العالمية كان خطوة هامة نحو التجاوز والإبداع، والوعي بضرورة تطوير المفاهيم الأدبية والجمالية في الخطاب المسرحي الجزائري.وبالرغم من هذه المرونة التي يتمتع بها خطاب المسرح وقدرته على استيعاب أحدث التيارات وأشكال التعبير المسرحي، غير أنّ خطابه النقدي قد بقي على هامش هذه الفتوحات والتغيرات، ولم تتمكّن الحداثة باتجاهاتها ومناهجها النقدية المتعدّدة من إيجاد مساحة على رقعته تُثبت عليها أقدامها؛ مما يعني وقوف هذا الحقل، خلافاً لغيره من حقول الخطاب النقدي خارج عملية التحديث التي تجري في بنية النقد، وأدواته، وطروحاته.وبالتالي استفحال الإشكالية التي تواجهه والمتمثلة في غياب المنهج النقدي الحديث المقترن برؤية نابعة من الخطاب المسرحي نفسه، ومن ثمّ نزوع أغلب مقارباته التطبيقية والنظرية لهذا الخطاب، إلى التناول التقليدي الذي تحكمه نزعات واقعية، وتاريخية، ومعيارية، غير معنية بشعريته، ومعلم اكتفائه الذاتي ومقوماته الداخلية[1].

هذه الفجوة الرهيبة بين الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية في المسرح الجزائري، حرّك الناقد الجزائري إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراء هذه الظاهرة؛ فوقف عند أسبابها وناقش مكامن الخلل فيها.ونستحضر هنا الباحث والناقد المسرحي "الرشيد بوشعير" الذي ذهب إلى الاعتقاد بأنّها هذه الظاهرة « تعود إلى سبب رئيس، وهو تخلّف النقد عن مواكبة التجارب المسرحية المقتبسة – عادةً– عن الغرب، إمّا عن جهل بتيارات النقد المسرحي
العالمي الحديث، وإمّا عن تعصّب للقديم، والرغبة في الصدور عن روح المحافظة على القوالب الفنية التي ذاعت واستقرّت، وهذه الروح لا تقتصر على النقاد المسرحيين العرب– فحسب– بل إنّ العالم كلّه كان يعاني منها، ولولا ذلك ما كان لكاتب مسرحي عبقري

---

(1) عواد علي: غواية المتخيَّل المسرحي، مقاربات لشعرية النصّ والعرض والنقد.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 1997، ص10

مثل "شكسبير" أن يظل مغموراً فترة طويلة، وما كان لشاعر مثل "كورني" أن يُقدّم إلى المحاكمة بسبب خروجه على قواعد أرسطو »[1].وإذا جاز لنا أن نعتبر "التعصّب" وجهاً من وجوه الجهل، باعتبار الجهل بالشئ يؤدي- في غالب الأحيان- إلى معاداته ورفضه، والتمسّك بغيره، فإنّ النتيجة تكون أنّ سبب هذه الظاهرة واحد؛ إنه عجز الناقد المسرحي عن وضع كتاباته في حركية دائمة بالتتبع المستمر، والمواكبة المتواصلة لتشكّلات الخطاب المسرحي.ولعل مكمن هذا العجز إما القصور في الوعي بوظيفة النقد، وهو أمرٌ مستبعد لأنّ هذا الناقد ذاته كان يُمارس وظيفة النقد الأدبي ويحاول أن ينفتح على كثير من المناهج الحداثية.وإمّا غياب الإيمان بهذا الفن الدخيل الذي لم يتأصّل بعدُ في الثقافة العربية، وهو ما عبّر عنه الباحث المصري"السيد حسن عبيد" بقوله:« والواقع أنّ عدم أصالة فنّ المسرح في نفوس أدبائنا وفنانينا هي التي جعلت كلّ ما يقومون به من أعمال فنية سواء في التأليف أو التمثيل أو النقد جعلتها يغلب عليها التقليد وليس الإبداع، وإيمان الإنسان بفنّ يُقلّده أقلّ كثيراً من إيمانه بفنّ يبتدعه »[2].ومهما تكن الأسباب التي وقفت خلف تفشّي هذه الظاهرة في خطابنا النقدي المسرحي ، فإنها أفرزت سلسلة منّ النتائج السلبية يُمكننا أن نعدّد منها مايلي[3]:

1- حضور البعد التأثري القائم على المزاجية، والانفعال الذاتي في مقاربة الخطاب المسرحي الذي كثيراً ما يتبلور في إطار حكم متسرّع لا يرقى إلى مستوى الموقف النقدي الدقيق.

2- التركيز على ما أصطُلح عليه بـ(المضمون) الذي يرشح عنه الخطاب المسرحي بوصفه عنصراً ملموساً ومهيمناً بمعزل عن العناصر البنائية، والأسلوبية التي تتحكّم بشعرية

---

(1) الرشيد بوشعير: (أزمة النقد المسرحي، أثر الفكر البريختي في المسرح العربي).مجلة الموقف الأدبي، عدد خاص بالنقد،كانون الثاني-شباط-آذار 1983، ع141، 142، 143، ص296

(2) السيد حسن عبيد: تطور النقد المسرحي في مصر.المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط1 1965، ص95

(3) عواد علي: غواية المتخيَّل المسرحي، مقاربات لشعرية النصّ والعرض والنقد.ص11

الخطاب.ولعل أخطر ما تُفضي إليه هذه المقاربة التجزيئية هو ترسيخ المفهوم التقليدي في النقد الذي يفصل بشكل متعسّف بين المستوى الدلالي للخطاب، ومستواه البنائي.

3- فحص الخطاب المسرحي، وتفسيره في ضوء معطيات الواقع، وملامحه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، استناداً إلى مبدأ (المرآوية)، حيث الفنّ مرآة المجتمع، وبتعبير آخر فكّ شفرة الخطاب بشفرة الواقع.

4- إعطاء الامتياز للنص المسرحي، واعتبار العرض تعبيراً عنه، أو إنه بمنزلة ترجمة وتفسير له اعتماداً على مسلّمة التلازم الدلالي بين النصّ المكتوب والعرض المسرحي.

5- الوقوف على ظاهر الخطاب المسرحي، والاكتفاء بتقرير معنى واحد له، هو (المعنى الحرفي) البسيط، والاهتمام به، والتركيز عليه، وإغفال المعاني والدلالات الكثيرة التي يزخر بها الخطاب.

ويُفسَّر سبب وقوع النقد المسرحي الجزائري في هذه السلبيات، بأنه كان يُكتب من قبل نقاد الأدب الذين لم تكن لهم صلة بالفنّ المسرحي ولا بأبجديات نقده، بلْه آليات ومفاهيم هذا النقد.ولهذا مالت تحاليلهم إلى الاهتمام بالطرح الإيديولوجي الذي يحمله المضمون، مع إقصاءٍ كلّي لباقي أطراف معادلة العمل المسرحي[1].ومثْل هذه النتائج السلبية التي علِقت بالخطاب النقدي المسرحي العربي جرّاء الهوة السحيقة التي باعدت بينه وبين خطابه المنقود كان لها وجهان:يتمثّل الأول في إلغاء ملامح خصوصية الخطاب المسرحي باعتباره إبداعاً مختلفاً ومغايراً لباقي الخطابات في الحقول الإبداعية والفنية المختلفة، عندما

يقف هذا النقد متجاهلاً لمناخه وتضاريسه الخاصة التي تُحدّد موقعه ضمن الخريطة العامة للإبداع الإنساني.وأما الوجه الثاني فيتعلّق بمصير التراكم الإبداعي الذي صنعتْه جهود

مبدعين مسرحيين كان طموحهم خلق شكل مسرحي عربي تأصيلاً وتجريباً، وهو ما عجز عن الإحاطة به خطاب النقد الذي ظلّ أسير المضمون والإيديولوجيا المعبّر عنها، وكان يُفترض فيه

---

(1) محمّد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية.دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص26

أن يحمل طموحاً موازياً لطموح خطاب الإبداع في هذا الحقل؛ فمن علامات الإنجاز الحقيقي للنقد المسرحي « الدخول في حوار حقيقي مع خصوصيات التجربة المسرحية العربية (..) فلا يكفي وجود نصّ دراميّ جيّد، أو مخرج مبدع لنفي بحاجة التطلّع إلى هذا الإنجاز »[1].لذلك فإنّ افتقاد المشهد المسرحي العربي لمثل هذا النوع من الحوار، سوف يؤدي- قطعاً- إلى وأد الكثير من التجارب المسرحية المتميّزة في مهدها، وربما لا ينفلت من هذه العملية سوى تلك التجارب التي عمل أصحابها على تجاوز حدود الإبداع إلى التنظير، بإصدار بيانات تشرح وتوضّح الرؤية الفكرية والجمالية التي تحكمها، فنحن نعتقد بأن تجارب كلّ من "يوسف إدريس"، و"توفيق الحكيم" في مصر، و"سعد الله ونوس" في سوريا، و"روجيه عساف" في لبنان، و"الطيب الصديقي"، و"عبد الكريم برشيد" في المغرب، وغيرها.ما كانت لتحتل تلك المكانة في الساحة المسرحية العربية لولا البيانات التي مهّدت لشهرتها، والدليل على ذلك أنّ تجربتي "ولد عبد الرحمن كاكي"، و"عبد القادر علّولة" في الجزائر لم تحظيا بذات الشهرة في الوطن العربي بالرغم من أنهما لا تقلاّن أهميةً وتميّزاً عن سابقاتهما.

إنّ وجود مثل هذه الورقات التنظيرية مرتبطة بأعمالٍ تترجم منظورها الجمالي ورؤيتها الفكرية، من شأنه أن يلعب دور الدعاية لتلك الأعمال، ويُضفي عليها طابع المصداقية ممّا قد يُساهم في تحريك فاعلية النقد نحوها، ومدّ جسور للحوار والتلاقي بينهما؛ ثمّ إنّ النقد كما يقول "غالي شكري":« ليس نباتاً طفيلياً يتسلّق على أشجار الورد، وليس مجاله الوحيد هو "التطبيق" على الأدب، بل إنّ له مجالاً آخر حيوياً هو "التنظير" »[2].

---

[1] عبد الرحمن بن زيدان: إشكالية الخطاب النقدي في المسرح العربي.ص141

[2] غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث.دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص12

وفي ظلّ غياب هذه الإستراتيجية التنظيرية عن تجاربنا المسرحية، وخلوّ النصوص المسرحية من مقدّمات تضيئها، بقي النقد متخلّفاً عن مواكبة تلك الأعمال، كما ساهم بدرجة كبيرة في عدم بروزها واحتلالها المكانة التي تستحقّها.وقد أشار الباحث"نور الدين عمرون" إلى هذه الفكرة خاصّاً بحديثه تجربة "القوال" في المسرح الجزائري؛ هذه التجربة التي لم تقترن –في اعتقاده– « بنظرية في كيفية التعامل مع عرضها سواء في التمثيل أو الإخراج أو النصّ الدرامي، وبالتالي أصبحت التجربة مبهمة، إذا استثنينا ما عرفناه عن القوال في عروض الفرجة الفنية »[1]، ثمّ أطلق هذا الباحث جملة من التساؤلات التي تُترجم حيرته المنهجية– كناقد وباحث وممثّل مسرحي– في التعامل مع الأعمال المسرحية التي استلهمت شكل القوال وهي[2]:

1– هل يقتصر دور الممثّل القوال على السرد الحكائي فقط، أم يتعدّاه إلى التمثيل والتجسيد؟

2– هل تُدمج شخصية القوال فقط في مشهد معيّن، أم في كلّ اللوحات والمشاهد والأحداث؟

3– أثناء قيام القوال بسرد الأحداث هل يواصل باقي الممثلين أداء أدوارهم، أم يتوقفون عن التمثيل؟

4– ما هو الموقع الذي يشغله القوال على أرضية الفضاء المسرحي، على الخشبة، أو مع الجمهور، أو خارج الفضاء المسرحي؟

5– كيف يتعامل المخرج مع النصّ القوالي وهو يفكّر في إخراجه؟

6- هل يقوم النصّ القوالي على السرد الحكائي، أم تتخلّله مقاطع من الحوار الدرامي الذي يعتمد عل الفعل الحركي والتسلسل السببي؟

---

(1) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص248

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

وقد وصف هذا الناقد تلك التجارب بعدم الاكتمال، وحكم عليها بالنهاية مع موت روادها الذين لم يخلّفوا لنا نظرية، أو بياناً، أو بحثاً موثقاً يوضّح مفهوم القوال، ويشرح كيفية توظيفه في العرض المسرحي، مقلّلاً من قيمة التصريحات والحوارات الصحفية التي صدرت عن هؤلاء، لأنها – في اعتقاده– عامّة تفتقد إلى الخصوصية، وكانت موجّهة للجماهير المغيّبة ثقافياً وفنياً[1]، لا تسمن ولا تغني المهتمّ من جوعٍ نقدي لفهم تفاصيلها، وتبيُّن رؤيتها على الصعيدين الفكري والجمالي.

---

(1) المصدر السابق.ص 248

الباب الأوّل

إشكاليات النقد المسرحي في الجزائر

الفصل الأوّل: إشكالية اللّغة

الفصل الثاني: إشكالية الاقتباس

الفصل الثالث: إشكالية التأصيل

الفصل الرابع: إشكالية التجريب

الفصل الأوّل
إشكالية اللّغة

1/ لغة المسرح بين العامية والفصحى

2/ مسألة اللّغة وقضية التعريب في الجزائر

3/ لغة الحياة اليومية في المسرح الجزائري

3-1/ لغة مسرحية"جحا" بين الشعبية والسّوقية

4/ لغة التراث الشعبي في المسرح الجزائري

1/ لغة المسرح بين العامية والفصحى:

تُعدّ اللّغة من القضايا الجوهرية التي شغلت فكر النقاد والباحثين، ولا تزال تُثار بصفة متجدّدة في الدراسات المسرحية العربية.وقد اقترن ظهور هذه القضية بظهور الاتجاه الواقعي؛ حيث لم يعرف الاتجاهان الكلاسيكي والرومانسي هذه الإشكالية، فحينها لم يكن مطلوبا من كُتّاب المسرح أن يحاولوا الاقتراب من لغة الحديث اليومي والتخاطب العادي، ولا كان مبدأ واقعية اللغة مطروحا في تلك الآونة، وقد أفضى الجدل حولها إلى تركها كالمعلّقة رغم ما قد يبدوا من استئناس الكُتّاب والنقاد العرب بتلك الحلول الوسطى التي حاول أصحابها وضع حدّ للخلاف القائم بشأنها، وهو ما يدل على أهمية اللغة في معادلة العمل المسرحي والمكانة التي تحتلّها في البنية الدرامية ولذلك رفع أرسطو من شأن الصياغة فجعلها سبيلا إلى استساغة المحال متى صدر عن شاعر صنّاع يُطوّعها لفنّه[1].

لا يختلف اثنان في اعتبار اللغة وسيلة وليست غاية؛ ذلك أنّ الهدف من وراء استخدام اللغة ليس هو إظهار الحصيلة اللغوية للكاتب، ولكن خدمة البنية الدرامية وتوصيل القضية المطروحة إلى المتلقي ولا يخفى علينا أنّ كلاهما بحاجة إلى الفكرة والشخصية المسرحية التي تتبنى تلك الفكرة، وهو ما يجعلنا نقول إنّ اللغة المسرحية هي الفكرة، وهي الشخصية:« اللغة المسرحية هي الفكرة، أي أنّ لكل فكرة لغتها التي تختص بها.وبالرغم من أنّ الكاتب أصلاً يتميز بلغته، إلا أنّ الفكرة المسرحية من أجل تحقّقها هي التي تختار اللغة المناسبة.وهذا يعني أنّ لغةً لا تتناسب مع الفكرة قد تقضي عليها أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب.لذا فالمسرح كشكل فني ووجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته »[2].

ومعلومٌ أنّ الشخصية المسرحية هي من يتحمّل عبأ إيصال الفكرة أو القضية التي تقوم

---

(1) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (دت)، (دط)،ص7

(2) وليد إخلاصي: لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997،ص62

عليها المسرحية إلى المتلقي متوسّلةً بلغة مناسبة لإقناعه والتأثير فيه.وإذا غاب الانسجام بين اللغة وبين الشخصية المسرحية؛ أي « إذا فقدت الشخصية قدرتها على توصيل القضية المطروحة من خلال اللغة المستخدمة، حدث الانفصال بينهما وبين الموقف الدرامي الذي تُشكّله، ومن ثمّ ننفصل نحن عن الشخصيات وتنفصل هي عنّا وتضعف علاقتنا بالمسرحية »[1].

وبناء على هذا الطرح تُصبح اللغة وسيلة لا غاية، وهو ما أدى ببعض النقاد إلى الاعتراض على كل الجدل الذي أثير حولها؛ ونمثّل لهذه الفئة بموقف(محمد مندور) الذي انطلق من هذا المبدأ، ورأى أنه من الأولى أن نتساءل إلى أي مدى تمكّن الكاتب من استخدام الوسيلة التي اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت الوسيلة شعراً أم نثراً، بلغة فصحى أم عامية[2].وآمن (محمّد زكي العشماوي) بالفكرة نفسها؛ بأنّ اللّغة مجرّد
وسيلة، غير أنه كان يؤمن بأنّ هذه الوسيلة « ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني وبنائه الدرامي ومن هنا كانت عنصراً بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة وحسن توظيفها، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تُعبّر عن الشخصية وتعاريجها »[3].

ورغم الإيمان المسبق لدى النقاد العرب بأن اللغة لا تعدو أن تكون وسيلة، إلا أنّ ذلك الإيمان لم يقف حائلاً دون تورّط هؤلاء في الجدل العقيم الذي أثير حولها والذي أسفر عن انقسامهم إلى فريقين:فريق انتصر للعامية ورأى فيها لغة الدراما الفعلية النابضة بالحركة والحياة، والناطقة الموضوعية باسم الجماهير المسرحية العربية التي تمثّل نسبة كبيرة منها فئات

---

(1) محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر.عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص ص 257، 258

(2) محمد مندور: محاضرات عن مسرحيات عزيز أباضة.معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، 1958، ص 31

(3) محمد زكي العشماوي: البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم.وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، القاهرة، ط1 ، 1988، ص 16

العمال والفلاحين وذوي الثقافة البسيطة.و يزداد دفاع هذا الفريق عن العامية كلما تعلّق الأمر بالمسرحية الكوميدية، والدراما الاجتماعية المعاصرة، وهما النوعان المسرحيان الأكثر التصاقاً بعامة الناس، والأكثر تطلّباً للعامية وسيلةً يُعوّل عليها في استجلاب نسبة كبيرة من المشاهدة.وفريقٌ رأى في استعمال العامية ابتذال للأدب المسرحي، وإخراجٌ له من حظيرة التراث الأدبي الذي تمثّل اللغة العربية جواز عبوره إلى البقاء والخلود، ولم يأخذ هذا الفريق بالنجاح الجماهيري للمسرحيات العامية مقياساً، ولا يعني لديهم شيئا غير المتعة الآنية التي تزول بانقضاء تلك المسرحيات « فتراث الأدب المسرحي لم يبدأ في التكّون في عالمنا العربي، إلاّ عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى في كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوي والخالصة الفصاحة،من أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور »[1]، ويردّ هذا الفريق المنافح عن اللغة العربية على أبرز حجّة تعلّل بها دعاة العامية، وهي ما أسموه بـ" واقعية الأداء "، ونظر إلى مفهوم الواقعية في الأدب من زاوية مغايرة، مصحّحاً للفريق الأول بأنّ « الواقعية في الأدب لا يُقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتّفق عليه أنّ الأديب لا يستنطق لسان فِعال شخصيته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يُعبّر عمّا يفهمه بأية لغة يشاء »[2].

في خضم هذا الانقسام وما نتج عنه من جدل، ظهرت بعض الجهود لاحتواء المسألة وفض كل ما أثير حولها من جدال، عن طريق الإمساك بالعصا من وسطها وانتهاج حل توفيقي يجمع بين الطرفين النقيضين[*]؛ ولعلّ أشهر تلك الجهود ما اقترحه(توفيق الحكيم)

---

(1) محمد مندور: الأدب وفنونه.دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،2000

(2) محمد مندور: في الأدب والنقد.دار نهضة مصر، 1977، ص132

(*) يمكننا أن نذكّر في هذا المقام بما اقترحه (محمود تيمور) حين سار على هدي شقيقه (محمد تيمور) في كتابة المسرحيات للمسرح باللغة العامية، ونشرها باللغة الفصحى؛ حيث اعتبر العامية أصلح للتمثيل على المسرح واعتقد أنّ الفصحى هي التي تمنح النصّ قيمته الأدبية =

وأطلق عليه تسمية " اللغة الثالثة " في مقدمة مسرحية " الصفقة "، وقد جاء هذا الاقتراح بعد أن جرّب (الحكيم) تجربة الكتابة للمسرح باللغتين؛ العربية الفصيحة والعامية.ومما جاء في هذه المقدّمة : « كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضتُ التجربة مرتين في محيط واحد، وهو محيط الريف المصري، كتبتُ مسرحية " الزمار" بالعامية، وكتبتُ مسرحية " أغنية الموت " بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري؟

أشكُّ في أنّ المشكلة قد حُلّت تماماً، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يُمكن أن ينطقها الأشخاص.والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أنّ استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه.هو أنّ هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمان ولا في كل قطر..بل ولا في كل إقليم.فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان..كان لابد من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة، لا تُجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يُمكن أن ينطقه الأشخاص ولا يُنافي طبائعهم ولا جوّ حياتهم..لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها،تلك هي مسرحية " الصفقة " قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى، فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان..بل إنّ القارئ يستطيع أن يقرأها مرتين:قراءة بحسب النطق الريفي،فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للّهجة الإقليمية، فيجد الكلام طبيعياً بما يُمكن أن يصدر عن ريفي..ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الفصيح، فيجد العبارات المستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة »[1].

= وتمنحه تأشيرة الدخول إلى حظيرة التراث الأدبي مما يضمن له الخلود والبقاء، مادام المجتمع- كما يقول- متمسّكا بأن لا يُدخل في تراثه الأدبي إلا ماهو مكتوب بالفصحى.

كما نذكّر بتجربة (فرح أنطون) حين أقدم على جعل أشخاص الطبقة العليا في المسرحية، يتكلمون اللغة الفصحى، لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم – كما يقول- تُبيح لهم هذا الحق.في حين جعل أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون باللغة العامية.

[1] توفيق الحكيم: الصفقة.المطبعة النموذجية، القاهرة، 1956 ، ص ص 5، 7

تعرّض هذا الطرح الذي تقدّم به الحكيم إلى جملة من الانتقادات الجوهرية والشكلية من النقاد وعلماء اللغة[1] خاصة؛ ذلك لأنها لم ترتق إلى مستوى اللغة الفصحى بتراكيبها و دلالاتها، كما أنّها جانبت العامية الخالصة بأنماطها المختلفة؛ فلا هي عامية، ولا هي فصحى؛ حيث احتلّت درجة أعلى من العامية وأدنى من الفصحى، أو هي في مستوى " عامية المتعلّمين " كما وصفها (محمد العبد)[2].

وإيماناً باختلاف خصائص كلّ من العامية والفصحى، وفي محاولة مقنعة إلى حدّ ما، حدّد كلٌّ من (أحمد هيكل)و(محمّد مندور) مجال استخدام اللّغتين الفصيحة والعامية من جهة، والنثرية والشعرية من جهة ثانية؛ إذ رأيا أنّ « المسرحية الغنائية والمسرحية التاريخية، وكذا المسرحية المترجمة عن لغة أجنبية وأخيراً المسرحية الذهنية، هذه المسرحيات تُعدّ اللغة الفصحى أفضل من العامية لأنها قادرة على أن تُحقّق ما تحتاجه المسرحية الغنائية من حديث مُوقّع يُمكن تلحينه وغناؤه، كذلك الأمر بالنسبة للمسرحية التاريخية حيث يستطيع الشعر أن يخلق عنصر الزمن الذي يُحقّق الفصل بين أحداث المسرحية وشخصياتها وبين واقعنا(..)أما المسرحيات الواقعية المعاصرة المحلية وكذلك المسرحيات الفكاهية والدرامية العصرية، فإن اللغة العامية أقدر على التعبير فيها(..)وكما يجب أن يتقاسم الشعر والنثر المسرح بحسب طبيعة المسرحية نفسها، يجب كذلك أن تتقاسم الفصحى والعامية المسرحيات النثرية، بحسب طبيعة المسرحية أيضاً »[3].

و الحقيقة أنّ هذا الاقتراح، وإن كان مقبولاً ومقنعاً في مراحل زمنية سابقة من عمر الأدب المسرحي في عالمنا العربي.فإنّ فاعليته تُصبح محدودة في زمننا المعاصر الذي خفت فيه

---

(1) يُراجع محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث.مكتبة نهضة مصر،القاهرة.1977، ص ص684، 685

(2) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي.دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط21، القاهرة، 1989، ص 241

(3) أحمد هيكل: دراسات أدبية.دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980، ص7، 98

وميض نوعين من المسرحيات التي تناسبهما اللغة العربية الفصيحة حسب الطرح الذي قدّمه الباحثان، وهما المسرحية الذهنية والمسرحية التاريخية.وعلى هذا الأساس، فإنّ السيادة ستكون للعامية انطلاقاً من سيطرة الدراما العصرية والمسرحية الفكاهية على المشهد المسرحي العربي الراهن.

ويبقى أهمّ اقتراح قُدّم للخروج من جدل هذه القضية الإشكالية في نظرنا، ذلك الذي نادى به الباحث(محمد غنيمي هلال) والمتضمّن الدعوة إلى الكتابة باللغتين، ليأتي بعد ذلك تصنيف الإنتاج المسرحي المكتوب بالعامية ضمن الفنون الشعبية وعلم الفلكلور والفلكلور المقارن، وإدراج الأدب المكتوب بالفصحى في إطار الدراسات الأدبية والفنية، اقتداءً بالجامعات الأوروبية التي تقوم بالفصل بين المجالين بطريقة واعية حكيمة[1].وقد احتكم هذا الباحث إلى حجّة مقنعة إلى حدّ بعيد؛ وهي أنّ الأدب القصصي والمسرحي لم يتجاوز لدينا دور الطفولة، ومما يدفع به إلى النهوض والرقي أن يكثر فيه النتاج في اللغة الأدبية، ليكون مجال دراسات في الجامعات والمعاهد العالية، وهو ما سيؤدي حتماً إلى نضج إدراك جمهورنا للأدب ورسالته[2].

و الحقيقة أنّ المفاضلة بين اللغة الفصيحة والعامية، ليس هو الإجراء السليم للخروج من هذه الإشكالية؛ ذلك أنّ جوهرها الفعلي قائم « في تحوّلها من لغة مكتوبة إلى لغة مجسّدة.وهذا يعني أنّ الوصول إلى جماليتها الحقيقية لا يُصبح واقعاً ملموساً إلا في حال تفوّق التجسيد(التقديم المسرحي) على حالة الكتابة.أي أنّ عوامل التجسيد التي يُساهم فيها المخرج والممثل والعناصر الأخرى، والجمهور أيضاً، هي التي تُكسب اللغة ديمومتها الفنية وشرعيتها المسرحية »[3].

---

(1) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي.ص83

(2) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

(3) وليد إخلاصي: لوحة المسرح الناقضة، أبحاث ومقالات في المسرح.ص63

نجاح اللغة في العبور من المكتوب إلى المنطوق دون تجرّدها من الشروط الدرامية التي يتصدّرها الشرط الأكبر وهو " الاقتصاد اللغوي "، ودون تخلّيها عن مكانتها لما يُحاصرها من بدائل تجريبية حديثة كـ" لغة الجسد "، هو الرهان الحقيقي لها لتثبت ذاتها لغةً للدراما، بعيداً عن أسلوب المفاضلة بين مستويين منها لكلّ منهما مجاله في الحقيقة.

والمثير للاستغراب في هذه المسألة الإشكالية، أنّها مازالت تُطرح بنفس الحدّة والجدل الحماسي الذي طُبعت به في الخمسينيات، وما زال دعاة العامية يتحجّجون بالجمهور الذي لا يتفاعل مع لغة لا يوظّفها في حياته اليومية، في زمن « أحدث فيه التلفزيون انقلاباً في مستوى الإدراك والتلقي، حتى صار الأميون قادرين على فهم اللغة الفصيحة التي يُقدّم بها التلفزيون نشراته وبرامجه وتمثيلياته التاريخية علاوة على ما أحدثه انتشار التعليم من تغيير في العقلية العربية »[1].

ومهما يكن، ورغم ما أسيل من حبر خدمةً لهذه القضية منذ الخمسينيات إلى اليوم، حتى صار « الحديث عن لغة الحوار ألصق حديث بفن المسرح »[2]، فإنها تُركت كالمعلّقة وهذا إن دلّ على شئ فإنه يدلّ على أنّها قضية لغوية محضة خارجة عن اختصاص المسرح.و أننا مهما بالغنا في تضخيم قيمة اللغة في المعادلة المسرحية، فإن دورها لا يتعدى الوسيط المحدود الصلاحية؛ إذ تحتاج هذه اللغة إلى وسائط أخرى معزّزة كالإيماء والحركة والألوان والفراغ والموسيقى والسينوغرافيا...إلخ، وهذا ما عجز عن استيعابه المسرحيون العرب الذين ظلّ سعيهم في مجال الديكور والسينوغرافيا واللغة غير اللفظية دون الطموح العالمي في هذا الشأن.ولعلّ تفسير ذلك هو التعلّق المترسّب في الوجدان العربي بالكلمة التي كان لها التأثير الكبير في تشكيل المزاج العربي الذي ظلّ يؤمن برسالة (الكلمة)،و بمقولة " في البدء كانت الكلمة ".

---

(1) هيثم يحي الخواجة: محاور في المسرح العربي.منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2002، ص100.

(2) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص200.

2/ مسألة اللغة وقضية التعريب في الجزائر:

عرفت هذه القضية الإشكالية طريقها إلى نقدنا المسرحي وشكّلت أهمّ وأبرز قضاياه. ولعلنا لا نجانب الصواب إذا عددناها أكثر إشكالا في هذا النقد منه في نظيره العربي ، نظرا لتلبّسها بصبغة إيديولوجية واتصالها بما سمي بـ" مسألة التعريب " وهي الحقيقة التي أكّدها (عبد الله ركيبي) حين ذهب إلى الاعتقاد بأن « منشأ هذه القضية وسبب هذا الحوار أنّ هناك صداما حادا بين أنصار التعريب وخصومه ؛ فالذين يجهلون العربية لا يتصوّرون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد اللغة العربية وإنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة ، وهذه النظرة حين تتجرّد من الفكرة المسبقة ومن الشعوبية أو من العقد أو من النظرة المحلية الضيقة تكون منطقية ومقبولة، أما إذا كانت تصدر عن تعصّب ضدّ اللغة العربية تفقد سندها وبالتالي تفقد المنطق والواقعية »[1].

ونفهم من هذا أن (عبد الله ركيبي) لا يعترض على فكرة توظيف العامية في المسرح مستندا في هذا الحكم على مقياس " تجاوب الجمهور" ؛ انطلاقا من قناعته بأنّ « المسرحية التي استخدمتْ اللهجة العامية أداة للتعبير ، وجدت الإقبال من الجماهير لأنها تُخاطبهم بلغتهم العربية الدارجة التي تُعبّر عن إحساسهم وعن مستواهم الثقافي وعن مشاكلهم والقضايا التي عايشوها والظروف التي مرّ بها المجتمع الجزائري »[2].وعلى العموم فإن (عبد الله ركيبي) يختار الموقف الوسط بخصوص هذه القضية؛ حيث يفضل استعمال لغة عربية مبّسطة كالتي اقترحها (توفيق الحكيم) وأطلق عليها اسم "اللغة الثالثة " تلك التي تأخذ من العامية كما تأخذ من الفصحى.وينكر على هذه اللغة صفتي "الخطابية " و " الغنائية " وهو ما سبق أن أشار إليه (محمد غنيمي هلال) في قوله:« والحوار المسرحي فعلٌ من

---

(1) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث.المؤسسة العربية للكتاب– تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1،1973،ص218

(2) المصدر نفسه.ص229

الأفعال، به يزداد المدى النفسي عمقاً أو الحدث المسرحي تقدّماً إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح كأن تكون خطابية أو وصفية وقصصية »[1].

وتأييدا منه لهذا الموقف المعتدل من مسألة اللغة المسرحية ، يُعلن (صالح لمباركية) أنّ الكتابة بالعامية أو القريبة من الفصحى قد اكتسبت مكانة في النص المسرحي الجزائري ، في حين لم تبلغ الكتابة باللغة العربية الفصحى مقصدها ، ولم تسجّل هدفها الأسمى وهو توصيل الأفكار إلى الجمهور[2].ويرجّح سبب ذلك إلى ظاهرة « التصنّع في الكتابة بالفصحى، والاهتمام باللغة ومحسناتها بدل الاهتمام ببناء الشخصية والصراع(..)واللغة العربية الفصحى بنظام الصنعة بعيدة كل البعد عن الفن المسرحي بشكل عام، وأنّ مكونات المجتمع الجزائري وظروفه تجعله قريب إلى فهم لغة بسيطة مركبة من المفردات الشعبية الواقعية وهذا ما وعاه (التوري) و(عبد الحليم رايس) و(رويشد) و (ولد عبد الرحمن كاكي) في كتاباتهم المسرحية فعبّروا بصدق عن المجتمع الجزائري في مختلف المراحل »[3].

كما يُعتبر (محمد مصايف) من أبرز الدارسين الذين ألحّوا كثيرا في مناقشة هذه المسألة وأولوها اهتماما كبيرا في أكثر من موضع في دراساتهم.وكان أول تدخّل له في هذه القضية مصبوغاً بلهجة معتدلة ، مستقيا مصطلحاتها ولغتها النقدية من معجم الايديولوجيا الاشتراكية القاضية بواجب التزام الأديب والفنان عموما بقضايا مجتمعه وعصره ، فنجده يلحّ في طلب تبسيط اللغة العربية لتفهمها جميع فئات الشعب ، معتبرا ذلك « أقلّ ما ينبغي أن يفعله كُتّاب المسرحيات في العالم العربي، لأن استخدام الفصحى دون مراعاة لمستوى الجماهير العربية ينمّ على عدم الشعور بالمسؤولية الملقاة على كاهل الأديب في هذه المرحلة التي تمرّ بها الأمّة العربية »[4].

---

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث.ص613

(2) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر.دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007، ص291

(3) المصدر نفسه، ص292

(4) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.ص202

ثم يفرد لها مقالا ضمن فصل (في النقد المسرحي) من كتابه (فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث) يعنونه بـ" المسرح والواقع اللغوي " وقد أبدى ذات الرأي في هذه القضية الإشكالية من خلال مناقشة هادئة لموقف ناقد آخر وهو (أنور المعداوي) الذي ضمّنه كتابه المعروف (كلمات في الأدب)؛ حيث عمد (محمد مصايف) إلى تقويض رأي هذا الأخير متلمّسا نقاط الضعف والتناقض فيه وغياب الشمولية عنه ؛ ذلك أن أنور المعداوي ذهب إلى الحسم بأنّ « تكون عملية السرد في القصّة باللغة الفصحى على أن تكون مبسّطة، بحيث لا يصعب فهم تعبير معيّن على رجل الشاعر أو أنصاف المتعلمين (...) أمّا الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان ذلك في القصّة أو المسرحية فيجب أن يُكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش أو بتعبير آخر، بلغة حياتها اليومية.و لنا من وراء ذلك هدف مزدوج هو أن نضمن سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الأدب من جهة أخرى »[1].

ومع أن (محمد مصايف) يبدو متفهماً للخلفية الفكرية التي صدَر عنها هذا الناقد في حكمه النقدي السابق باعتباره يَدين بالايديولوجيا الاشتراكية التي تدعوا إلى تسخير الفنّ لخدمة المجتمع وقضاياه، وتُقلّل من دور الصياغة الفنية أو التعبير اللغوي.غير أن هذا لم يُثنِه عن تسجيل انعدام الشمولية في هذا الحكم حين يرتبط الأمر بالمسرحيات التاريخية والأسطورية التي تختلف من جهة مقوّماتها الفنية عن نظيرتها ذات المضمون الاجتماعي المعبّر عن مشكلات العصر، بما فيه من تجارب معيشة ، ومضافا إليه شخصياتها التي ليست في الواقع إلا رموزا لأفكار الكاتب واتجاهه الفكري[2].

وهنا يتورّط هذا الناقد – في اعتقاد محمد مصايف – في فخّ العجلَة عندما يستثني هذا النوع الأخير من المسرحيات من الحكم النقدي الذي كان قد قضى به.ومن جهة أخرى يؤكد

---

(1) محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص72

(2) المصدر نفسه.ص70

أن الدعوة إلى العامية لغةً للمسرح تذرّعا بما سُمّي " التجاوب الجماهيري" لا يخدم المسرح من ناحية انتشاره والتجاوب معه لأنه يعمل على إبقائه ضمن حدود المحلية لاختلاف اللهجات من قطر عربي إلى آخر، بل في القطر العربي الواحد من إقليم إلى آخر.

ورغم أنه يمكن استشفاف موقف (محمد مصايف) من هذه المسألة من أوّل سطرين صدّر بهما مقاله؛ حيث قال:« من القضايا الأدبية التي تهّم كل أديبٍ واعٍ بوظيفة الأدب وجدّيته وفعاليته في رفع المستوى الفكري والاجتماعي للجماهير، قضية التعبير المسرحي »[1]، يأتي — في الأخير — موقفه مصوغا في لغة نقدية صارمة ، واثقة ، تُقرّ وتؤكّد أن « اللغة اليومية لا تصلُح أداةً للتعبير لا في قصّة ولا في مسرحية ، لا في سرد ولا في حوار. وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمّة »[2]، مع موافقته لـ(أنور المعداوي) في الجزئية المتعلّقة بتبسيط اللغة العربية والنزول بها إلى مستوى الجماهير العربية ، مؤكدا عدم تعارض ذلك مع ما أسماه (المعداوي) بـ" الواقعية الأدائية " ، إذ المضمون – لا التراكيب – كفيل بتمييز الشخصيات في الأداء القصصي أو المسرحي ؛ فالفكرة الواحدة يختلف في التعبير عنها كلٌّ من رجل الشارع وكامل الثقافة[3].

وهو التفسير الذي سبق وأن قدّمه (إميل زولا) في قوله:« إن اللغة التي أُحبّ أن أسمعها على المسرح هي تلك اللغة التي نتحدّثها.و إذا لم نستطع أن نُقدّم على المسرح صورة لمحادثة طبيعية بكلّ ما فيها من تكرار وتطويل وكلمات مفيدة (..) فإننا نستطيع الإبقاء على العاطفة والنغمة الموجودة في المحادثة، وطريقة التفكير الفردية لكلّ متحدّث.و باختصار أن نصوّر الحقيقة بالقدر الضروري »[4]، فالعاطفة "، و" النغمة الموجودة في المحادثة "، و " طريقة التفكير الفردية لكلّ متحدّث " هي المقاييس التي تصنع الفروق الفردية الموجودة في الواقع الفعلي.

---

(1) محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.ص 70

(2) المصدر نفسه.ص 74

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(4) محمد عبد الرحيم عنبر: المسرحية بين النظرية والتطبيق.الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص61، 62

كما تبنى (محمد مندور) نفس الفهم في اعتبار « المقصود بواقعية اللغة، ملاءمتها لشخصيات الرواية فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية (..) فلا يتحدّث أميّ بأفكار الفلاسفة »[1].
ويلحّ في مناقشة هذه المسألة مرة ثانية ضمن المؤلَف نفسه، في مقاله الموسوم بـ " التجربة المسرحية في الجزائر بين المضمون واللغة والأسلوب " في معرض حديثه عن ذلك الجدل الذي أُثير حول أسباب فشل عرض مسرحية " الجثة المطوّقة " لكاتب ياسين باللغة العربية الفصحى؛ هذا الفشل الذي ذهب أعداء اللغة العربية ورافضو مسألة التعريب في تفسير أسبابه مذاهب شتّى تنضوي جميعها تحت المبدأ الرافض لخطّة التعريب بتحميل تبعات هذا الفشل على اللغة العربية التي كانت اللسان الناطق لعَرضها، في وقت قلّ فيه من يفهمها.ومن ثمّ التوسيع من الفجوة الحاصلة بين المعرّبين والفرانكفونيين زعما أنّ المعرّبين تعمّدوا مقاطعة عرض المسرحية كردّ على مؤلفها الذي اشتهر بمواقف عدائية من اللغة العربية.

ليتدخّل مرّة أخرى بذات اللغة الواثقة التي تنأى عن التردّد ، وترفض الوسطية في حسم القضية بنفس القناعة التي تقضي « أن تكون اللغة القومية لغة المسرح لتشكيلها أحد العناصر الأساسية لشخصيتنا، ثم لأنها الوسيلة الوحيدة الطبيعية التي تُمكّننا في ظرف قصير من تكوين هذا الروح الجماعي الذي بدونه لن يُكتب نجاح لأي مسعى من مساعينا الوطنية (...) ونرى أنّ استعمال الدارجة على خشبة المسرح لا يكفي لترجمة الأعمال الفنية القيّمة ولا يزيدُ على أن يُديم حالة غير مُرضية ، حالة لا تسير في الخطة الثورية التي تهدف إلى توحيد طريقة التفكير ، المرحلة الأولى والشرط الضروري لكل عمل جماعي موحّد في سبيل مجتمع متطور واعٍ يُحسّ بنفس الطريقة ، ويهتم بنفس الأفكار»[2].

---

[1] محمد مندور: في الأدب والنقد.

[2] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.ص80،81

ويبقى أن نشير إلى أنّ آراء (محمد مصايف) حول هذه القضية قد وردت – دائما – مغلّفة برؤيته الالتزامية في الفن والأدب ، النابعة من وجهته الإيديولوجية الاشتراكية التي تؤكدها طبيعة المرحلة التي راهن فيها الفن والأدب كغيرهما من مجالات المعرفة الإنسانية على مشروع البناء والتشييد وتعكسها مقولات: " الخطة الثورية " ، " القضية الوطنية " ، الروح الجماعي " " المساعي الوطنية ".كما أنه كثيرا ما كان يربط هذه القضية الفنية المحضة –كلّما تعرّض لها بالنقاش – بقضية إيديولوجية هي قضية " التعريب "، مما جعل خطابه النقدي ينزلق نحو "السياسي" ليتحوّل إلى خطبة وعظية هدفها تحذير المعرّبين من مكائد خصومهم الذين يتحينون الفرص « لإثبات أن التعريب قضية خيالية وليست بعملية »[1]، وتنبههم إلى « المنعرج الذي يوجدون فيه في الوقت الحاضر، وأن لا يسعوا بكيفية تساعد خصومهم في المسّ بكرامتهم، وإيمانهم بقضاياهم »[2].

وأما (مخلوف بوكروح) فقد حاول أن يطرح القضية بأسلوب مغاير ، بعيد عن العصبية والتعصّب ؛ بأن حصَرها في إطارها الفني ، وأبعدها عن جدل السياسي مؤكدا أن «المشكلة الحقيقية في المسرح ليست في استعمال الفصحى أو العامية بل أن القضية المطروحة هي بين اللغة الأدبية وبين اللغة المسرحية والتي يجب البحث فيها والعمل على تحقيقها ؛ البحث عن لغة مسرحية درامية ، لغة معبّرة عن الحدث المسرحي »[3] وهنا تقوده قناعته إلى التقرير بأنّ« اللغة العربية غنية وقادرة على التنويع الفني ، فهي لغة لها قيمة استعمالية في الكتابة والحديث.و اللهجة الجزائرية المستعملة في المسرح قد تترك المسرح الجزائري لا يتجاوز نطاق المحلية وقد أكّدت التجارب في المهرجانات العربية والمغربية»[4].وبوصفه رجلاً

---

(1) محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.ص69

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(3) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص59

(4) المصدر نفسه.ص60

أكاديمياً واعياً بقيمة وأهمية التدوين التدوين، ذهب إلى التأكيد بأن توظيف الدارجة أدى ويؤدي إلى افتقار مسرحنا إلى النشر، وصعوبة ترويجه في العالم العربي[1].

وبهذا يدخل (بوكروح) زمرة المنتصرين للغة العربية؛ فموقفه من قضية اللغة المسرحية ، هو ذاته موقف (عبد الله ركيبي) من قبله؛ ذلك أن تمييز الأول بين ما أسماه " اللغة الأدبية " و "اللغة المسرحية" مرجحا كفة الثانية لتميّزها بالدرامية وقدرتها على التعبير عن الحدث، شبيه بفصل ركيبي بين الأسلوب " الوصفي" و الأسلوب" الخطابي" من جهة، و" الوصفي" و"الغنائي" من جهة أخرى، مفضلا الأسلوب الأول على الأسلوبين الأخيرين.

الرؤية ذاتها نعثر عليها لدى (أبو العيد دودو) في تحليله لمسرحية " يوغرطة " لـ (عبد الرحمن ماضوي)؛ حيث رأى أنّ « لغة المؤلف واضحة مادامت تتعلّق بالحوار القصير الخاطف، ولكنها تصبح تهويمة طويلة حين يميل إلى الارتفاع بالحوار أو المناجاة إلى أفق آخر فتتشابك الصور و تغيّم المعاني في بعض الأحيان.وقديما انتقد ارسطوفان اسخيلوس على لسان يوريبيد بأنه مولع بالعبارات الغريبة واستعمال كلمات في حجم الثيران.وهذا الانتقاد يمكن إلى حدّ ما أن يوجّه إلى الصديق" عبد الرحمن ماضوي "، فالظاهر أنّ أذنه الموسيقية تروق لها القعقعة اللفظية»[2].ويوافقهما (حفناوي بعلي) في هذا الشأن ؛ عندما قرّر بحسمٍ أنّ « أخطر ما تتعرّض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حتى يشعر القارئ أو المتفرّج أنّ لغة الشخصية تتوجّه في خطابها إلى المتفرّجين وليس إلى شخصيات المسرحية الأخرى(..)كما أن نزوع الحوار المسرحي إلى " الغنائية " التي تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية، فتُفقده القوة الحركية أي وظيفته الدرامية، من الأخطار الفنية التي قد تجني على هذا الحوار[3].

---

(1) مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، (دت).ص22

(2) أبو العيد دودو: (مع مسرحية يوغرطة).مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، ع2، ماي1971، ص116، 117

(3) حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص311

وقريبا من هذا يقرّر (أحمد منّور) أنّ «أفضل لغة يستعملها الفنان هي بلا شك لغة الفن، أي اللغة المعبّرة الصادقة ، دون إغراق في الشقشقة اللفظية أو العبارات الطنّانة في حالة الكتابة باللغة الفصحى، ودون الانغلاق في الإطار المحلي الصرف، ودون استعمال الألفاظ السوقية التي تعدم الذوق ولا تخدم الفن، كل ذلك باسم الواقعية، إذا نحن كتبنا بالعامية»[1].

وإذا كان الفريق الأول من النقاد قد جاهد ليقيم الدليل والحجّة على صحّة اختياره – سواء انتصر للفصحى أم العامية – فإن فريقا آخر، قد عرض للقضية ذاتها في اقتضاب وبلغة نقدية بسيطة تعرِضُ وتصف، ولا تُحاجج وتُبرهن، مبرزا وجه الإشكال فيها مكتفيا بعرض آراء الآخرين حولها ومواقفهم المختلفة منها. كما هي الحال عند (أنيسة بركات درار) التي ذهبت إلى اعتبار اللّغة « من الأسباب التي عطّلت تطور المسرح الجزائري ، التي عسُر استعمالها في بداية المسرح وقد لجأتْ المسرحيات إلى لغة قريبة من الفصحى وهذا الحل من الحلول التي اقترحها الأستاذ يوسف وهبي ، ولذا بقي المسرح الجزائري عل العموم ضعيف التأليف ولم يظهر فيه إلى يومنا هذا من أنتج مسرحية مبتكرة راقية على مستوى عالمي ، ويرى البعض أنه من المستحسن أن نعرّب مسرحيات أجنبية غير أن هذا يؤدي إلى إضعاف المسرح الجزائري »[2].

كما نجد من طرح القضية وناقشها بفكر سطحي وبلهجة فيها الكثير من التعصّب و الانفعال ومن هؤلاء (محمد الطاهر فضلاء) الذي يؤكد أن هذه القضية من " المفتعلات " ومن " الدخيلات " في فكرنا العربي مثبتا أنّ « المسرح الجزائري ومعه المسرح العربي بركنيه (الفنان والجمهور) لم يشْكُ يوما من وطأة العجز أو الضعف أو الإرهاق من مشكلة اللغة

---

(1) مجلة الجيش، ع238، س20، 1984، ص57

(2) أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص199

إلا من خلال هذا المبدأ المفتعَل الذي خلقه الاستعمار وسار فيه أعوانه وعملاؤه عن قصد ومن غير قصد»[1].ثم انبري نحو تصنيف أطراف هذه القضية إلى « فريق يدعوا إلى استعمال الفصحى في المسرح حفاظا على المبدأ الوطني و القومي، وردّا على الهجوم الموجّه إليها وإليهم من عدوّ حاقد عليها متآمر عليهم.وهذا الفريق لا يدعوا إلى استعمال هذه الفصحى استعمالا تعصبيا وتعسّفيًا إلى درجة لا يرضى غيرها فيه، وهذا الرأي هو الذي احتضنه المسرح العربي في الجزائر منذ سنة 1950 إلى غاية الاستقلال الوطني.وفريق ثاني يدعوا إلى استعمال العامية في المسرح لأنها أكثر واقعية، وأقوى نفعا، وأغزر إنتاجا وفائدة »[2]،وبلهجة انفعالية موشحة بلغة انطباعية تفتقد إلى الهدوء والموضوعية والإقناع ، يتعسّف (محمد الطاهر فضلاء) عندما يصدر حكمه على الفريق الثاني بـ " الجهل " و" الحُمق " وأنه « لو أنصفَ نفسه وشعبه معا ، لما سمح لنفسه أن يقف حيث دعاوي ودعايات ومؤامرات الأجانب ضد لغته الوطنية.ولكنه الحمق ، يُزيّن لصاحبه أخطاءه.والجهل، يحول دون فهم الحقائق المجردة »[3].

وقد لاحظنا أنّ هذه اللّهجة الانفعالية طبعت جلّ مناقشاته وتصريحاته حول هذه المسألة؛ ففي ردّه على سؤال أحد الصحفيين:(هل تُشاركون الأستاذ محي الدين في الموسم الحاضر مثل ما فعلتم في الموسم الماضي؟).أجاب:(لا نُشارك).وعندما سؤل عن السبب، أجاب:« لأسبابٍ شتّى، من جملتها تقرير السيّد محي الدين تقليل حظّ العربية من المسرح في هذا العام، ونحن لم نُشارك معه في الموسم الماضي إلاّ على أساس التخصّص للتمثيل باللّغة الفصحى، وأعني باللّغة الفصحى هنا، لغة العرب الساحرة بألفاظها ومعانيها المفهومة في كلّ زمان ومكان، البعيدة عن الحشو والتعقيد.وبهذه اللّغة نفسها نستطيع أن نخلّد آدابنا وفنّنا،

---

(1) محمد الطاهر فضلاء: (المسرح تاريخا ونضالا)، مجلة الثقافة، ع90، نوفمبر- ديسمبر، 1985، ص281

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

كما تستطيع هذه اللّغة أن تنقل إلى معاشر العرب آداب وفنون:موليير، وأدمون روستون، وفيكتور هيقو، وقوسطاف لوبون، وشكسبير، وغيرهم وغيرهم..»[1].

إنّ (محمّد الطاهر فضلاء) يفترضُ دائماً أنّ هناك أعداء للّغة العربية، يعملون بشتى الطرق لإقصائها من حياتنا الثقافية، وإذا سلّمنا بوجود حقيقة كهذه، فإنه كان الأجدر به باعتباره فناناً، أن يتوجّه- وهو يعرضُ رأيه في هذه المسألة- إلى إثبات قدرة هذه اللغة على أن تكون لغة إبداعٍ دراميّ راقٍ، وأن يتجنّب التورّط في متاهات الإيديولوجيا.

وينظمّ الدكتور(أبو القاسم سعد اللّه) إلى الفريق المنافح عن اللغة العربية ، في حماسة كبيرة أوقعتْه – في بعض الأحيان – في تناقض واضح ، وكشفتْ التعصّب في تحيّزه ، و التسرّع في حكمه الذي كشفه عدم ثباته على تبرير واحد لفشل فرقة (جورج أبيض) في أوائل العشرينيات هذا الفشل الذي أرجعه البعض إلى « اللغة العربية التي استعملتها في التمثيل لأن جمهور العاصمة لم يفهمها »[2]؛ فنراه ينبري لمغالطة هؤلاء واصفا ما ذهبوا إليه بأنه « مبالغة قصَد بها الفرنسيون عندئذ أن يؤكدوا مقولتهم إن اللغة الفصحى (لغة القرآن الكريم) ليست لغة الجزائريين فهي"كلاسيكية " كاللاتينية، لا تُستعمل إلا في العبادات وخطب الجمعة، وليس للمسرح والحياة العامة.ولعلّ بعض المثقفين الجزائريين قد انخدعوا بتلك المقولة التي ظهرت لهم بريئة »[3]، وبتبرئته للغة العربية من هذا الفشل الذي لحِق بالفرقة المصرية في الجزائر، يذهب إلى الاعتقاد بأن الأسباب الحقيقية إنما « تكمن في نواحي أخرى، ومنها المكان الذي أُختير للتمثيل(..) فقد مُثّلت المسرحيات العربية على مسرح بعيد على الجمهور الجزائري الذي أغلبه من الأحياء الشعبية.وهذا المسرح (المسرح الجديد) كان

---

(1) عثمان بوقطاية: (خمس دقائق مع الأديب محمّد الطاهر فضلاء).مجلّة، هنا الجزائر، علمية أدبية فنية، تصدر عن الإذاعة العربية براديو الجزائر، الجزائر، ع18، س2، 1953، ص13

(2) أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي (1830 _1854) دار الغرب الإسلامي،بيروت ، ط2 ، 2005، م 4 ، ج 8، ص442

(3) المصدر نفسه.ص442 ،443

بعيدا حتى على الحي الأوروبي.فقد خطّط المغرضون للفرقة المصرية أن تُمثّل في المنفى.كما أنّ الإعلانات عن الفرقة والمسرحيات لم تتم بالشكل المطلوب، وحتى الطريق المؤدي إلى المسرح كان غير معروف.وقد قُلنا إنّ الصحافة العربية لم تهتم بالموضوع »[1].

إن المتأمل في هذا التأويل يرى أنه يفتقد إلى التماسك ومن ثمّ الإقناع سواء قرأناه منفردا، أو قارنّاه بتحليلات وتساؤلات كان قد قدّمها وأثارها حول ذات المسألة وفي المؤلَّف نفسه.لقد وصف (أبو القاسم سعد الله) مكان العرض الذي كان في العاصمة الجزائرية بـ " المنفى" لأن نسبة كبيرة من الجمهور الجزائري كانت تسكن الأحياء الشعبية وأنّ « العاصمة في العهد الفرنسي كانت أوروبية أكثر منها عربية ، وذوقها لم يكن حجّة على ذوق كل الجزائريين »[2].ونجد أن هذا الرأي يتنافى ويتعارض مع تلك التساؤلات الملغّمة التي كان قد أثارها حول الفرقة والجهة الرسمية التي دعتها للحضور، مفترضا استحالة مجيئها دون دعوة.بالإضافة إلى التأويل الذي مارسه على اسم " جورج " معتقدا أن « اسم جورج يجعل المسرحيات " غريبة " في الفطرة الجزائرية وقد ورد اسم جورج كمؤلف ، وكممثل ، ورئيس للفرقة.وهذا الاسم في الفطرة الجزائرية مرتبط بالأسماء الفرنسية وليس العربية ، والناس عندئذ لا يفرقون بين المسلم والعربي »[3].وهذا يعني أن الجمهور كان موجودا، عالما بزمن العرض و مكانه ولكنه عزف عن الحضور لتوجسه خوفا من كل ما يتصل بالغرب ؟

ويتراجع (سعد الله) في تشبثه بالسببين اللذين علّق عليهما فشل الفرقة المصرية في الجزائر ألا وهما؛ غياب الدعاية الإعلامية، وبُعد مكان العرض.كان ذلك في معرض حديثه

---

(1) المصدر السابق.الصفحة السابقة

(2) المصدر نفسه.ص447

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

عن مسرحية " في سبيل الوطن "[*]، التي قال عنها بأنها « كانت ناجحة رغم أنها مُثلت على المسرح الجديد الذي قلنا إنه كان بعيدا عن وسط المدينة (..) ولو أن فرقة جورج أبيض أو غيرها حاولت تمثيل مسرحيات من هذا النوع بالفصحى لكان الإقبال ربما غير ما كان، رغم بُعد المسرح وقلة الإعلان »[1].

فهذه المسرحية الأخيرة، قد خضعت – في عرضها – للظروف نفسها التي أحاطت بتقديم العرضين اللذين جاءت بهما الفرقة المصرية بقيادة جورج أبيض ؛ ذلك أن المكان كان نفسه والدعاية كانت مُنعدمة؛ إذ الجمعية التي قامت بعرض المسرحية استغلّت عطلة رأس السنة وأعياد الميلاد كي تبعد عنها أنظار الفرنسيين، كما أن الفارق الزمني لم يكن كبيرًا..؟، وهنا يخرج بنا (أبو القاسم سعد الله) إلى سبب آخر وهو" موضوع " المسرحية الذي كان سياسيا.

ومن الإثبات إلى نفي الإثبات ينتهي بنا هذا الباحث ومن حيث لا يدري إلى إثبات مقولة الخصم في تحميل اللغة العربية تبعات الفشل المذكور؛ حين يُقدِم على التأكيد بأن « الموضوعات التاريخية واللغة الفصحى قد رجعت خلال الثلاثينات واستقطبت جمهورا كبيرا ، ولا ندري إن كان ذلك راجعا إلى انتشار فكرة النهضة بين الناس وشيوع التعليم على يد الحركة الإصلاحية،ومن ثمة شيوع الثقافة التاريخية نفسها.أو كان راجعا إلى الموضوعات وطريقة علاجها ؛ فمسرحية" بلال " مثلا كانت ناجحة جدا رغم أنها كانت بالفصحى (شعر) وتناولت موضوعا دينيا / تاريخيا »[2].وهو ما يثبت– ضمنيا– أن اللغة

---

[*] مسرحية من فصلين يعتقد (أحمد منور) أنها لكاتب تركي مجهول، في حين يرجّح (أبو القاسم سعد الله) نسبتها إلى الأمير خالد أو أحد أنصار فكرته أو حزبه.وقد عرضت بقاعة (كورسال) بباب الواد في 29 /11 / 1922 ثم عُرضت في مدينة البليدة قبل أن تمنعها السلطات الفرنسية بسبب الطابع الوطني الذي تحمله.

[1] أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي (1830 _1854).ص 445

[2] المصدر نفسه.ص 447

العربية كانت العائق – فعلا – لأن الجمهور الجزائري تشكلت غالبيته من الأميين خلال.
تلك المرحلة التاريخية المبكّرة من عمر المسرح في الجزائر،غير أن هذا العائق بدأ في التلاشي شيئا فشيئا بانتشار التعليم ونمو الحركة الوطنية الإصلاحية خاصة مع تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين

ومع كثرة الأقلام التي أدلت بدلوها في مناقشة هذه القضية الإشكالية ، ما تزال تستعص على الحسم النهائي ، وما تزال تُكرّر بشأنها الآراء نفسها في غياب خطّة فعلية لتطوير هذه اللغة في الوقت الذي اكتسحت فيه العامية المسرح الجزائري وفتحت المجال أمام تعدّد اللهجات.وتعتبر الأمازيغية بشتى فروعها من اللهجات التي تسعى لتقتطع مكانا لها في عالمي التأليف والتمثيل ك" لغة " رسمية ، ولا يدخل هذا السعي في إطار الإبداع الفني الأمازيغي، بل في إطار النضال السياسي الأمازيغي في الجزائر[1]، ما يجعلنا ننظر إلى هذه الظاهرة بعين الريبة نظرا لسبغتها السياسية، واتخاذها وسيلة لغاية تُفرّق ولا توحّد؛ ذلك أن المسرحية الأمازيغية تُكتب بحروف فرنسية.ولم تنحصر هذه الدعوة في الإطار النظري، بل تعدته إلى التطبيق؛ حيث يُعتبر"مهرجان المسرح الأمازيغي"[*] من أبرز عائداتها.

وعلى العموم يمكننا أن نخرج من إطلاعنا على سلسلة النقاشات التي خاضها النقد المسرحي الجزائري حول هذه المسألة بالملاحظات التالية:

• أنّ اجتهادات نقادنا في محاولة حسم هذه القضية قد بقيت أسيرة ذلك الاقتراح الذي قدّمه (توفيق الحكيم)و أطلق عليه تسمية "اللغة الثالثة".

---

(1) حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.ص339

(*) أطلق على هذا المهرجان اسم (سليمان عزام) ، وتقوم بتنظيمه جمعية (تبدوكلا أوجرفون أمازيغ) التي اتخذت من دار الثقافة بولاية تيزي وزو مقرا لها. ويشارك في المهرجان فرق هاوية من مناطق مختلفة (بجاية ، وادي ميزاب ، خنشلة ، سعيدة ...)، كما بدأ مسرح باتنة في تنظيم المهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي، انطلقت طبعته الأولى في شهر ديسمبر 2009. و حضرته الكثير من الفرق المسرحية الأمازيغية المنتشرة في عدد من ولايات الوطن.

ولذلك جاءت أعمالهم-كما رأى"أحمد منّور"- ذات طابع تعليمي[1]، بالإضافة إلى أنّهم لم يؤتوا دراية كافية بفنيات الكتابة للمسرح وقد هجر أغلبهم هذا النوع من الكتابة بعد تأليف

• أنّ الذين ناصروا اللغة العربية، وفضّلوها وسيطاً لسانيًا ناطقا بحال المسرح الجزائري؛ كانوا من ذوي الاتجاهات الإصلاحية كجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وكان الكتّاب منهم يُفضّلون المسرحيات ذات الطابع التاريخي، ويتوجّهون بها إلى جمهور خاص يتمثّل في طلبة المدارس والمعاهد وأوليائهم، وفي حال نجاح المسرحية يتمّ عرضها على جمهور عامة الناس،

مسرحية أو اثنين ليعودوا إلى نشاطاتهم الأصلية، ونسبة كبيرة من دعاة العربية باحثين أكاديميين آمنوا بضرورة " كتابة " المسرحية كإجراء ضروري يُسهّل التعامل معها كوثيقة علمية مدوّنة من جهة، ويضمن لها دخول حظيرة التراث الثقافي المسرحي من جهة ثانية.

• أنّ غالبية دعاة العامية، هم ممثلون ومخرجون لم يتلقوا تكويناً في أصول الكتابة الدرامية، وأكثرهم من ذوي الثقافة الفرنسية من أمثال"علاّلو"،"باشطارزي"،"القسنطيني"، طرقوا موضوعات اجتماعية شعبية، واعتمدوا على أسلوب الارتجال، لأن ما كان يهّمهم هو إرضاء الجمهور لا الارتقاء بذوقه، وتوصيل الفكرة بصرف النظر عن أسلوبها، وهو ما اعترف به رائد المسرح الجزائري(محي الدين باشطارزي) عندما ردّ على سؤال أحد الصحفيين:(ماهو نصيب اللغة العربية في هذا الموسم؟)، ولعلّ سؤال الصحفي ينمُّ عن اتّهامٍ له بمناصرة العاميّة وإقصاء العربية، فأجاب:« لقد بلورتُ الحركة المسرحية ما ينيف على ربع قرن، ودرستُ جمهورنا دراسة طويلة، واختبرتُ أذواقه وميوله، وخرجتُ من كلّ هذا بنتيجة واحدة وهي:أنّ جمهورنا لا يُقبل إلاّ على الرواية المكتوبة باللّسان الدارج، لأنه لا يجد صعوبة في فهم حوارها.أما الروايات الفصحى فلا يفهمها إلاّ قرّاء العربية وهم قليل، وهذا العدد القليل لا يُشجّع التمثيل ولا يُناصر الحركة الفنّية، وإذا نحن تمادينا في تمثيل الروايات

---

[1] أحمد منّور: (مدخل إلى المسرح الجزائري).مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي-ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ع10، 1983

العربية فإنّ الخسارة ستكون محقّقة، وستتجاوز ما خسرناه في السنة الماضية، وقد بلغت خسارتنا في الموسم الماضي أربعة ملايين فرنك أو تزيد، وعلى هذا فستكون جميع الروايات التي أعددناها لهذه السنة باللّسان الشعبي الدارج »[1].

ومن الفئة نفسها من تمكّن من تحصيل تكوين في فنّ الإخراج والتمثيل، واحتكّ بالخشبة وعاين طبيعة اللغة في انتقالها من(النص) إلى(العرض)، ونجح في توظيف العامية في المسرح معتمداً في ذلك على تقنيات تمثيلية وإخراجية عالية، ونذكر منهم على سبيل المثال؛"ولد عبد الرحمن كاكي"،"عبد القادر علولة"،"زياني الشريف عياد"،"عز الدين مجوبي"، وأخرون.

---

(1) عثمان بوقطاية: (حول افتتاح الموسم التمثيلي الجديد).مجلة، هنا الجزائر، ع18، س2، 1953، ص9

3/ لغة الحياة اليومية في المسرح الجزائري:

أكّدت جلّ الدراسات التي أرّخت للحركة المسرحية في الجزائر، أنّ المسرح المكتوب باللغة العربية الفصحى، قد فشل في إحداث التجاوب المطلوب من طرف الجمهور لعدّة أسباب تصبّ جميعها في مسألة الأميّة وعدم تعوّد الجمهور الجزائري على اللغة العربية؛ ذلك أنّ « الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بانتشار الأمية في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحى »[1]، وبالمقابل كان هناك شِبه إجماع على أنّ العامية كان لها الفضل في خلق جمهور مسرحي في الجزائر[*] ابتداءً من سنة(1926) حين قدّم " سلالي علي" (1902-1992) الشهير باسم "علاّلو" مسرحية (جحا)[**]ونالت إعجاب الجمهور العربي الشعبي في الجزائر[2] وبناء على ذلك اعتُبِرت حجر الأساس الفعلي في بناء مسرح جزائري، وتُوّج صاحبها بلقب مؤسّس المسرح الجزائري[3] ، وقد وصفها " محي الدين باشطرزي" بـ« الشّعلة التي أضاءت طريق المسرح الجزائري »[4]، وبفضلها « كانت سنة 1926 ، سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري؛ لأنها كانت سنة ميلاده لا أكثر ولا أقلّ »[5].

---

(1) مخلوف بوكروح: (المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية).متاح على الموقع:http://www.el-madar.com

(*) يورد "أحمد بيوض" في كتابه (المسرح الجزائري 1926-1989) مقارنة بين مسرحيتي " في سبيل الوطن" التي اقتبسها " محمد المنصالي"، و مسرحية "جحا" لعلاّلو من ناحية تجاوب الجمهور؛ حيث لم تتمكّن المسرحية الأولى من استقطاب سوى 300 متفرّج، عندما عُرضت لأوّل مرّة في 22 ديسمبر 1922 بقاعة (الكورسال)بباب الواد.في حين بلغ عدد مشاهدي مسرحية "جحا" 1500 متفرج في عرضها الأول في 12 أفريل 1926 بذات القاعة، وكان هذا العدد قابلا للارتفاع، وقد حال دون ذلك غلْق شبّاك التذاكر مبكّراً..وعرفت العروض المتتالية لهذه المسرحية مابين(10و17 ماي 1926) نفس عدد المتفرّجين تقريباً.

(**) يشير"عبد الملك مرتاض" في كتابه (فنون النثر الأدبي في الجزائر)، ص198، نقلاً عن مقال لأبي العيد دودو منشور في مجلّة (القبس)، ع5، س1969، ص95، أنّ مسرحية جحا قد كتبها علاّلو (سلالي علي)، ودحمون (سعد الله إبراهيم).

(2) Mehiédinne Bachetarzi :Mémoires(1919-1939),SNED, Alger, 1968, Tome 3 ,p127

(3) Mehiédinne Bachetarzi :Mémoires,Tome1 ,p67

(4) Ibid ,P79

(5) Ibid ,P76

لقد أدرك " علاّلو" بأنّ أقصر طريق إلى مشاعر جمهور تلك الحِقبة، هو التوغّل في مشاكله و قضاياه والتعبير عنها، والأهمّ من كلّ ذلك مخاطبته باللغة التي يفهمها؛ لغة الحياة اليومية البسيطة، الغُفل، الطبيعية، المجردّة من التكلّف والتصنّع.و الحقيقة أنه لم يكن أمام هذا المسرحي من خيار آخر سوى العامية، في مرحلة تاريخية كثُرت فيها نسبة الأميّة، ولم يكن أمرا مجدياً التعويل على العربية الفصيحة في خلق جمهور لتلقّي فنّ غريب عن البيئة العربية مازال يبحث عن سُبل التكيّف مع موطنه الجديد.بالإضافة إلى تحميله رسالة الحفاظ على ملامح هويتنا الثقافية العربية؛ إذ كان المسرح الجزائري ملزماً أن يضع ضمن أولوياته التخطيط « لإيجاد جمهور وإعطاء طابع خاص لنفسه حتى يتمكّن من ترسيخ هويته الثقافية، وتمثّلت أهدافه آنذاك في تأكيد الهوية الثقافية الإسلامية العربية ومحاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي، وإذا نظرنا إلى مجمل هذه الأهداف نجدها تعكس الواقع الاجتماعي المعيش بمضمون ثوري ولغة شعبية بسيطة(عامية)واللجوء إلى التراث لخدمة قضايا معاصرة، وما "جحا" إلا تلك الشخصية الأسطورية، التي كانت تفضح الحكام وتجسّد المشاكل الاجتماعية اليومية »[1].

هذا التوجّه المسرحي نحو الأوساط الشعبية باستعمال لغة خطابهم اليومي، أدى وما يزال إلى ردود أفعال رافضة ومُستنكِرة لتوظيف هذه اللغة في مستواها الردئ القريب من السوقية و الابتذال تحت شعار " هذا ما يطلبه الجمهور "، وهو ما استفزّ " علاّلو" و جعله يُدافع عن توجّهه اللّغوي موضّحاً:«كنتُ أكتب باللغة الدارجة المفهومة من طرف الجميع ولكن لا أقصد باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة »[2]، ملمّحًا إلى وجود مستويات عديدة من اللهجة العامية؛ فبين الشعبية والسوقية، وبين التهذيب والابتذال حدودٌ بيّنة.

---

(1) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص17

(2) علالو: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي مابين (1926-1932).ترجمة:أحمد منّور، منشورات التبيين-الجاحظية، الجزائر، 2000، ص8

3-1/ لغة مسرحية "جحا" بين الشعبية والسوقية:

لم يكن الجمهور الأمّي مجرّد ذريعة، ولم تكن الكتابة بالعامية محض حجّة لإخفاء الجهل بالعربية الفصحى كما تهيأ للبعض، بل كان اختياراً واعياً ومقصوداً؛ وهو ما أكّده " علاّلو" نفسه عندما ردّ على هؤلاء المدّعين قائلاً:« لقد كان من بيننا من هو مضطلعٌ في اللغة العربية، ولكننا فضّلنا عليها استعمال العامية العادية؛ لغة الشارع، والسوق، والمقهى...إلخ، وهذا لعدم قدرة الجمهور على فهم الفصحى»[1].غير أنّ أصحاب هذا التوجّه(المسرح الشعبي الدارج) لم يكن يؤرّقهم سوى هاجس خلق تقاليد مسرحية وجمهور وفيّ للمسرح؛ وإن كان هذا المسرح الشعبي قد عبّر عن قضايا الشعب، واستطاع أن يكون وسيلة لمواجهة قوى الاستغلال قبل وبعد الاستعمار، فإن محاولة الارتقاء بذوق هذا الجمهور الشعبي العريض لم يكن مشروعاً مخطّطاً له ضمن مفكرته الثقافية، ولذلك لا نكاد نعثر على ملامح فنية وجمالية في هذا المسرح الذي أخذ طابعاً هزلياً لا ينتسب إلى أيّ نوع من الأنواع المسرحية الهزلية المعروفة[*] التي تتأسس على" الضحك" كفلسفة[**]؛ حيث لا يكون "الضحك" مقصوداً فيها لذاته، بل لغاية إيديولوجية أولاً، وفنية جمالية ثانياً.وهو ما جعل بعض النقاد يحكم على " علاّلو" بأنه كان ضحية « وقوعه في إشكالية القضية القائمة، وهي العجز عن التوفيق بين الإبداع المسرحي، وبين ذوق الجمهور المتدنّي فسقط نتيجة لذلك في الطابع السوقي التهريجي(...) وأنّه كان – غالباً – ما ينساق وراء المواقف المضحكة التي

---

(1) المصدر السابق.الصفحة السابقة.

(*) هناك العديد من الأشكال المسرحية القائمة على الضحك كمادة أساسية، يتمّ توظيفها بأساليب متعدّدة ولأغراض مختلفة، نذكر منها:(الكوميديا/ Comédie)، (الفارس/Farce)، (الفودفيل/Vaudeville)، (البورلسك/Burlesque)، و(الباروديا/ Parodie)، و (المضحِك/Comique).

للاطلاع على هذه الأشكال وتطورها، يُراجع: ماري إلياس، وحنان قصاب حسن:المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.

(**) يُعتبر " الضحك " فلسفة قائمة بذاتها؛ أفرد لها الفيلسوف الفرنسي (هنري برغسون) كتاباً أسماه (الضحك/Le Rire) كان الهدف منه كما أوضح في مقدّمته :« تأسيس نقدٍ يُتخذ كقاعدةٍ لنظريات الضحك »،ص7، وقال عنه المترجم:« هذا الكتابُ لا يُقرأ إلاّ في حالة من النشاط قويّة، فاللغة وأسلوب المعالجة ومضمون الأفكار يقتضي ذلك»،ص5.

لمزيد من الاطّلاع، يُراجع.هنري برغسون:الضحك.ترجمة، علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 2007

تتزاحم في مسرحياته و تُكسبها طابعاً سوقياً خالياً من معاناة الفنّان »[1]، وأنّ النجاح الذي حقّقه مسرحه جماهيرياً يعود إلى«أنّ هذا الجمهور نفسه، هو موضوع تلك المسرحيات(..)وممّا لا شكّ فيه أنّ مسرح "علاّلو" لا يُنتِج شكلاً ثقافياً كاملاً، ولكنه يُفسح المجال للضّحك، ولو بمستوى بدائي قصْد التعرّف على الذات »[2].و من باب الإنصاف ليس إلاّ، نعتقد أنه من العبث أن نطالب فنّاناً لم يتلّق يوماً أصول ومبادئ فنّ الدراما والكتابة الدرامية في معاهد وأكاديميات متخصّصة، ولم يكن على موعدٍ مع مدارسها واتجاهاتها العالمية المتنوّعة، أن يُنتج لنا " شكلاً مسرحياً كاملاً " ؟، لا سيما في تلك المرحلة العصيبة؛ حيث كان من النوافل إعطاء أهمية للفنون الدرامية ما لم تُطبع بطابع الالتزام.لذا كان الالتفاف حول العامةّ والطبقات الشعبية الكادحة لمعالجة قضاياها في ظل الاستعمار الفرنسي، هو الهدف الأسمى للاتجاه الشعبي في المسرح الجزائري عامة، ولو كان ذلك بوسائل بدائية خالية من التهذيب الفنّي.ولهذا نجد باحثاً كـ"صالح لمباركية" يعلن اعترافه بالجهود المسرحية الرائدة في هذا الاتجاه، في محاولةٍ لإنصاف أصحابها معترفاً لهم بالمقدرة على لمس الواقع الاجتماعي الجزائري، والتعبير عنه بكلّ صدق وأمانة، عن طريق لغة الشارع والمنزل، وهو ما مكّنهم من النفاذ إلى عمق الأمراض الاجتماعية وكشفِها بالأسلوب الذي يعتمد على النقد بالدرجة الأولى[3].

ما قُلناه عن مسرح "علاّلو"، وبالذات عن مسرحيته " جحا " التي أعلنت ميلاد المسرح الجزائري في نسخته الشعبية، ينطبق على باقي أقطاب هذا المسرح قبل الاستقلال؛ على " محي الدين باشطارزي" (1897-1986)، و" رشيد بلخضر" (1887-1944) المعروف

---

(1) نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1980. مخطوط رسالة ماجستير، إشراف عزيزة مريدن، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1985، ص77،78

(2) عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر.ترجمة:سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت، 1984،ص111، ورد في المصدر السابق.ص26

(3) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر.ص286

باسم"رشيد القسنطيني" ،و" أحمد عياد "(1921-1999) الشهير باسم" رويشد"[*] في مسرحياته التي كتبها بعد الاستقلال.هؤلاء جميعاً كتبوا مسرحيات تعتمد على الارتجال بنسبةٍ كبيرة؛ إذ لم تكن تمتُّ إلى الأدب المقروء بصلةٍ، وإنما كانت ترتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالخشبة، والمهارات الشخصية التي يتمتع بها كلّ ممثل »[1]، انطلاقاً من كونهم ممثلين أيضاً؛ أي أنهم لم يُعوّلوا كثيراً على نصوص كاملة يعلمون مسبقاً بأنهم-كممثلين- لن يلتزموا بحرْفيتها، وحتماً سيخرِقون عُرْف تقديسها، مستعيضين عنها بمخزونهم من «الذاكرة والحكايات الشعبية الشفوية »[2].وهكذا ساهمت اللهجة العامية في ميلاد المسرح الجزائري، وساعدت في فتوحاتِه لخلق جمهور مسرحي وفيّ لتقاليده المسرحية ضمن اتجاه التزم بمبدأ التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية للشعب الجزائري، علماً أنّ هؤلاء كانوا يوظّفوا اللّهجة العامية الغُفل دون إعطائها كثافة دلالية، وأبعاداً ترميزية؛ لذلك كانت بعيدة عن مواصفات الإبداع الحقيقي، ويبقى فظلها الوحيد؛ أنها تمكّنت من خلق جمهور مسرحي.غير أنّ هذه اللّهجة سوف يتمّ توظيفها – في مراحل لاحقة- بأسلوبٍ مغاير نابع عن وعي مختلف بأصول فنّ الدراما، ودور اللّغة في درامية النصّ المسرحي؛ حيث ستتجرّد من القاموس العامّي السّوقي، والثرثرة المجّانية لتنزع أكثر إلى تطبيق مبدأ "الاقتصاد اللّغوي"، والتكثيف في العبارة اللّذين يُمثّلان أهم خاصية درامية.

---

[*] يُمكن الاطّلاع على جهود هؤلاء الأقطاب الثلاثة، الذين أدرجهم " نصر الدين صبيان " ضمن ما أسماه (الاتجاه الاجتماعي الشعبي) في الفصل الثاني من الباب الأوّل، الذي خصّصه لهم هذا الأخير في رسالته للماجستير، ص ص35، 101 ، والفصل الأول من الباب الثالث الذي أفرده لـ "رويشد " كاستمرار للاتجاه المسرحي نفسه بعد الاستقلال، ص ص276، 301

[1] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980).ص44

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي(1830-1954).م4 ، ج8 ،ص448

4/لغة التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

إنّ قضية البحث عن "جمهور" لم تكن يوماً مبرّرا للنزول بالإبداع إلى درَك السطحية والمباشرة، ولا كان التعبير عن القضايا الاجتماعية المرتبطة بالأوساط الشعبية حجّة لتوظيف لغةَ الحياة اليومية الغُفل؛ كلغة المقهى، والسوق، والشارع، ولعلّه من باب الموضوعية أن لا نبالغ في تحميل قطب "الجمهور" دائماً مسؤولية فشل العمل المسرحي، متذرّعين بمستواه الثقافي؛ لأنه في ذاكرة كلّ فرد منه قدراً من الثقافة الشعبية تحمِلها لهجتُه العامية في مستواها الدلالي الترميزي الذي يُمثّل اليوم منبعاً ثرّاً يغرِف منه كلّ المبدعين؛ مسرحيين كانوا أو روائيين، أو شعراء.وقلّةٌ أولئك الكُتاب المسرحيين الجزائريين الذين أدركوا هذه الحقيقة، فتعاطوا مع العمل المسرحي بوعي ثقافي رفيع، ونظروا إلى الجمهور باحترافية كبيرة، وتعاملوا مع اللّهجة العامية بحساسية فنية ويُعدّ "كاكي" مثالاً طيّباً على ذلك، ومثلاً رائعاً لهؤلاء؛ فقد عمِل طوال حياته الفنية على البحث « عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في عمق التقاليد الثقافية الشعبية الوطنية ومسايرة للعصر. كاستخدامه للشعر الملحون المنقول عن قصائد فطاحل الشعراء الشعبيين مثل لخضر بن خلوف، وسيدي عبد الرحمان المجدوب وغيرهم، مجسّدا هذه اللغة الشعرية الشعبية لتنطق على لسان شخوصه المسرحية(..)ولقد عمل أيضا بطريقته على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيرا عن احتياجات الجماهير، ودافعا لهم للنظر في واقعهم اليومي والعمل على تجاوزه وتخطّيه »[1].

كان توظيف لغة التراث الشعبي-إذا- مطلباً حتمياً لمشروع ثوري مستقبليّ يقوم على إستراتيجية الحفر في التراث الشعبي الجزائري لانتقاء ما يناسب الحاضر من أحداث وشخصيات وأشكال فنية، قادرة على التعبير عن الواقع الاجتماعي الحديث بأسلوب فنّي ينأى بجانبه عن السطحية والتسجيلية، ويتجنّب الوقوع في الثرثرة والتهريج والابتذال، مادام

---

(1) بوعلام مباركي: (لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية)، مجلة حوليات التراث،جامعة مستغانم، ع6، 2006.(النسخة الإلكترونية)

هدفه التأثير في المتلقّي لحثّه على تجاوز هذا الواقع وتخطّيه.

تختلف تجربة "كاكي" في توظيف اللّهجة العامية عن تجارب سابقيه ومعاصريه من الكتاب الجزائريين الذين انتصروا للعامية على الفصحى في كتاباتهم المسرحية، بوضوح الرؤية وعمق الطّرح؛ فقد استجاب مشروعه الفنّي لفلسفته الالتزامية بمبادئ الثورة الجزائرية التي أكّدت على ترسيخ ملامح الهوية الوطنية.ولضمان التأثير في المتلقّي البسيط والارتقاء بفكره الإيديولوجي وذوقه الجمالي في الوقت ذاته، كان لابُدّ من انتقاء مستويات لغوية متعدّدة من العامية تؤدي إلى تحقيق نفس التأثير؛ هي لغة الحِكمة، والمثَل، والشعر الملحون، والأسطورة، والحكاية الشعبية، والأغنية.في كثافتها وتركيزها وعمق دلالاتها، هي باختصار لغة درامية بامتياز تحمل في عُمقها " الحركة " و "الفعل"، وتحيد عن خطّ الإنشائية من جهة، والمباشرة والتقريرية من جهة أخرى، وهو ما يضمن لها موقعاً ثابتاً في ذاكرة المتلقي على عكس الأعمال المسرحية الآنية التي ينتهي تأثيرها بانتهاء عرضها مباشرةً.والتي يضع الباحث"الرشيد بوشعير" أصحابها في مقارنةٍ مع "كاكي" مُرجّحاً كفّة التميّز والفرادة لصالحه، في قوله:« إنّ لغة كاكي تمتح من التراث الشفوي الشعبي، وهي أقرب ما تكون إلى العربية الفصحى إذا قيستْ بلغات المسرحيين الجزائريين الذين يكتبون بالدارجة.إنّ لغة كاكي تتميّز بالحرص على السجع والجرس والتكثيف »[1].

هذه المواصفات التي تميّزت بها لغة مسرح "كاكي" هي التي أدرجته ضمن زمرة «الكُتّاب المسرحيين الجزائريين الذين يصعُب فهم لغتهم الجزلة، التي تمتحُ من التراث الشفوي الشعبي العتيق »[2] و الصّعوبة في الفهم لا تعني–هنا– الغموض والإبهام بقدر ما تعني الإيحاء والعمق والكثافة والترميز، وهي الملامح التي ارتقت بهذه اللغة إلى مصاف اللّغات الإبداعية

---

(1) الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة،(دط)،(دت).ص28

(2) المصدر نفسه.ص18

البِكر، فمكّنت كاتبها من « التعبير عن البساطة الشعبية، دون أن يسقط في البدائية والتهريج »[1]

بهذا أثبت لنا "كاكي" وهْم مشكلة اللغة في المسرح العربي عامة والجزائري بخاصّة؛ حين أبعدها إطار الصراع بين العامية والفصحى وحتمية المفاضلة بينهما، مؤكّدا بالعمل المتواصل بأنّ العبارة المسرحية متى اتّصفت بالتركيز و الكثافة و ابتعدت عن الشعرية والخطابية، عُدّت درامية بامتياز سواء كانت فصيحة أو عامية.

---

(1) نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980).ص331

الفصل الثاني

إشكالية الاقتباس

1 / الاقتباس والمفاهيم المُتاخمة

2/ أهمية الاقتباس

3/ خصوصية الاقتباس في المسرح الجزائري

4/ الاقتباس في المسرح الجزائري، مواقف ومواقف مضادّة

5/ مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري

5-1/ مصادر عربية

5-2/ مصادر فرنسية

5-3/ مصادر عالمية

6/ الاقتباس وظاهرة "التأليف الجماعي" في المسرح الجزائري

1/الاقتباس والمفاهيم المتاخمة:

بين الترجمة والتعريب والاقتباس والإعداد حدود بيّنة، غير أننا نجد أنّ هذه المفاهيم كثيرا ما تلتبس في أذهان المسرحيين العرب؛ فيتعاملون معها كيفما اتفق.ويعود سبب ذلك في اعتقادنا إلى اندراجها ضمن إطار واحد؛ إذ تنضوي جميعها تحت آلية " النقل "، ولهذا نرى من الضروري تقديم إضاءة لهذه المصطلحات تسهيلا لعملية التعامل معها في هذا الفصل من الدراسة.

الترجمة كما هو معروف، هي عملية نقل نصّ مكتوب بلغة ما إلى لغة أخرى و تطال هذه العملية الشكل والمضمون، وفقاً للمستوى الفني والعلمي للمترجِم نفسه دون تحريف.في حين يقتصر التعريب على نقل الأساليب و الأشكال دون المضامين[1]؛ أي أنّ التعريب تقليد مشوَّه أو نقل مُغيِّبٌ للأمانة ، يُخرج النصّ الأصلي من بيئته الطبيعية ليستزرعه في بيئة جديدة بإعطائه ملامح وهيئة تقبلها تلك البيئة مع الإبقاء على جوهره وهويته الأصلية « وهذا الأمر أشبه بتعريب كلمة التلفون إلى الهاتف مع الإبقاء على عملية استيراد الجهاز بكامل تكنيكه من مصادر الصنع الغربية.إنّ مصطلح التعريب يعني هنا نقل الفكر الدرامي دون تصرّف يُذكر أو إضافة ملحوظة »[2]، ويتضح التقليد في مفهوم التعريب؛ حين يقابله الكاتب المسرحي السوري"وليد إخلاصي" بمفهوم التجريب في قوله: «إذا كان التعريب نقلا فإن التجريب هو الإبداع (..)فالتعريب تحليق خارج محيط الدائرة، والتجريب نشاط على المحيط نفسه(..) نعرّب لأننا فقراء، ونجرّب لأننا طامحون »[3].

وقد اختزل "مارون النقاش" هذه الفكرة في عبارة مركّزة مكثّفة في معرض تقديمه لمسرحيته

---

(1) أبو الحسن سلام: اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق.مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005 ، ص230

(2) وليد إخلاصي: لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح.1997،ص9

(3) المرجع نفسه.ص18

(البخيل)على أنها « ذهب إفرنجي مسبوك سبكا عربيا »[1].
وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام؛ هو أنّ مصطلح التعريب قد تولّدت عنه مصطلحات أخر تحمل ذات الدلالة؛ كالتمصير، التكويت، الجزأرة، اللبننة، السّعودة، السّودنة،...وغيرها من المصطلحات المنسوبة إلى البيئة التي نُقل إليها النص الأجنبي في سياق محلي يقوم على مستوى لغوي تفرضه اللهجة العامية المحلية.

وإذا كانت الترجمة تقاس بمقياسي الأمانة/الخيانة، وهو ما ينطبق على التعريب أيضاً.فإن مفهومي الاقتباس والإعداد يحتفظان بقدر من الحرية في الخروج عن سطوة هذين المقياسين؛ ذلك أنّ الاقتباس يُعرَّف بأنّه « عملية تكوين نصّ مسرحي من عمل روائي، أو أقصوصي، أو مسرحي، أو غير ذلك، وتتضمن هذه العملية الجديدة عناصر بنائية، وأخرى فكرية وردت في الأصل المقتبَس.ولا يُمكن تحديد مدى تصرّف المقتبِس في المصدر الذي قد يكون محليا أو أجنبيا؛ لأن عملية الاقتباس والتصرف فيها بالحذف أو الإضافة تتفاوت من كاتب لآخر»[2].

ويكاد يقترب مفهوم الإعداد من هذا المعنى؛ إذ يتّخذ نفس المنحى من حيث هو أيضاً «عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصّل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد. وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعملٍ ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلّي مع الحفاظ على الفكرة »[3] ، أو كما يرى "عواد علي"بأنّ الإعداد المسرحي يأخذ شكلان؛ يتمثّل الشكل الأوّل في تقديم عمل ما بتقنية مُغايرة، كإعداد الرواية أو القصيدة للمسرح.ويقتصر الشكل الثاني على تعديل نصّ

---

(1) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 -1914).دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1965، ص33
(2) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.مصطلح رقم 47
(3) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص44

مسرحي بحيث يتناسب ورؤية المخرج أو الجمهور الذي يُقدّم له، مثل إعداد مسرحية مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للأطفال، أو إعداد الكلاسيكيات لتقديمها في عروض حديثة، وأمام جمهور معاصر، وفي هذه الحالة يمكن أن يذهب الإعداد إلى حد تقديم قراءة جديدة للنص الأصلي تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر[1].

وتتجلى الحرية التي تسمح بالإبداع في عملية الإعداد في تغييب قدسية الأصل؛ إذ أنّ « التطابق بين العمل الأصلي الذي يتمّ الإعداد منه والعمل الجديد ليس معيارا إلزاميا لكنه أحد المعايير الجمالية التي يُنظر من خلالها إلى العمل المعَدّ؛ لأنّ الإعداد يمكن أن يكون قراءة جديدة أو طرحاً جديداً يقول شيئاً مغايرا »[2]، دون أن يعني ذلك عدم ذكر الأصل المعدّ عنه؛ فهذا من مقتضيات الأمانة العلمية التي بدأت تتبلور في العصر الحديث بصدور قانون حقوق المؤلف، وقيام القواعد الأخلاقية المتعارف عليها في الأدب العالمي، ما أدى إلى اختفاء تلك الممارسات الفنية التي تتجاهل الأصل و أصبح يُنظر إليها كأي جرم يُعاقب عليه القانون، إلا إذا راعى ما اتفقت عليه العلاقات الثقافية وأحكام تبادل الآداب والفنون بضرورة ذكر الأصل بمعية الصورة الجديدة للمصنَّف الفني أو الأدبي سواء كان مسرحية أو قصّة أو رواية أو شريطا سينمائيا[3].

ونشير في نهاية هذه الوقفة مع مصطلح الاقتباس والمفاهيم المتاخمة له، إلى أنّ أغلب المعاجم العربية المتخصّصة الحديثة قد أوردت مصطلح(الإعداد)بدلا من مصطلح(الاقتباس)الذي لم تغفله المعاجم السابقة زمنيا عن الأولى.مع العلم أنّ هذه المعاجم- ودون استثناء- تضع لكلا المصطلحين مقابلا أجنبياً واحداً هو(Adaptation)، ونميل إلى تفسير ذلك بأنّ عملية الإعداد عملية حديثة ارتبطت بنظرية تداخل الفنون، وهي أكثر

---

(1) عواد علي: (الإعداد والاقتباس في المسرح)، متاح على الشبكة

(2) ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي.ص 44

(3) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2006، ص107

تعقيداً من الاقتباس الذي لا يعدوا أن يكون تضمين فكرة أو عنصر بنائي من نصّ سابق في نص لاحق ومهما بلغت جودة هذا التضمين أو التوظيف في جعل العناصر الجديدة تندمج في نسيج وبنية العمل الجديد ؛ فإنها لا تصل حدَّ إعادة تشكيله بإخراجه من شكل فني لإدراجه في شكل فني آخر، ولذلك اقترن الاقتباس بالبلاغة والبيان العربي، في حين خرج الإعداد إلى الفنون الأدائية الحديثة.وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ التعريف الذي وضعه"إبراهيم حمادة" للاقتباس في معجمه يصدق على الإعداد أكثر منه على الاقتباس.

2/ أهمية الاقتباس:

ينظر جلّ النقاد والدارسين إلى الاقتباس على أنه فعلٌ سلبيٌّ وحالةٌ مرَضية ، سببها فقر تراثنا و خلوّه من تقاليد مسرحية سابقة، فتغدوا عملية الاقتباس هذه فعلا كاشفا ومعرّيا لذاك الفقر الذي ولّدته الحاجة إلى مسرح الآخر، فهل الاقتباس في المسرح دليلُ عجزٍ؟

مما لا شك فيه أنّ عملية الإبداع الذاتي، علامة صحّةٍ في أدب وفنّ أية أمّة من الأمم.ومما لا شكّ فيه كذلك، أنّ إقليمية الفن من علامات مرضه وضيق أفقه، وأنّ تجاوزه لذاته وتفاعله مع غيره دلالة نضجه ورقيّه.فلطالما تلاقحت الفنون، وأمدّت بعضها البعض برواء الحياة « فكلّ مسرحٍ يمتدّ إلى المسارح الأخرى ويتّصل بالتراث الأدبي العالمي ليفيد من ثمرات عباقرته وليكمل تراثه القديم بهذه الثمرات الخالدة، ولا ينطوي أدبٌ على نفسه في عصر من العصور إلا وأصابه الوهن وهذه ظاهرة هامة تتبعها الشعوب في تاريخها الطويل »[1]، ينطبق هذا الأمر على الشعوب التي تملك تراثاً مسرحياً فكيف بتلك التي يفتقر تراثها إلى هذا الفن، لا ريب أنّ حاجتها إلى التواصل والتحاور معه في بيئاته الأصلية وصيغته الناضجة، ستتضاعف وتبدو أكثر إلحاحا خاصة في طور نشوئه، وقد تستمرّ هذه الحاجة لتتحوّل من الدلالة على الفقر إلى الدلالة على الغنى حين تخرج من إطار الاستنساخ إلى فضاء الاختلاف وحين تُغيّر النظرة إليها من كونها اضطرارا ارتبط بحاجة، إلى كونها رغبة؛ « فالاقتباس حين يغدو ممكنًا ومرغوبًا ويتمثل كحاجة ثمّ يتقدّم كمُنجز ويترسّخ كوظيفة وفاعلية ويتفاعل بالمفردات والقيم الثقافية للحضارة المقتبِسة (بكسر الباء)، ويُثمر في إطارها، إنما يجد آلياته ومسوّغاته في سياق اهتزاز النظام الثقافي وانفتاح قداسته المقفَلة على ذاتها.بل إنّ هذا الاهتزاز الثقافي الواسع من شأنه أن يُبرز حاجات مستجدّة، ويسمح بتبادل أو حتى تسرّب الأدوات والآليات، وكذلك بعض الإشارات والرموز، وصولا إلى قيم ومعايير و بُنى و تعابير من حضارة مغايرة »[2].

---

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن.شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص6

(2) خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى، في شعرية المسرحة.ص12

و المقتبِس وإن كان يلعب دور الوسيط، فإن عملية الاقتباس في جوهرها عمليةٌ معقّدةٌ، وجهدٌ خارقٌ يستدعي الكثير من المهارات أبسطُها المعرفة الكاملة بقواعد وأصول الفنّ المقتبَس، وتمثّل للثقافة المقتبَس منها، وامتلاك للغتها؛ « إذ لا يقدِر التوسّطُ أن يقوم دون اعتراف ومعرفة وتثمين فعلي للثقافتين، ودون امتلاك وسيلة ثقافية أو لغة للتحرّك بينهما ، ورؤية بعيدة لمبدأ التبادل وجدوى التبادل والشروط الكافية لتمثُّل الظاهرة المقتبَسة »[1]، وبهذا فقط يخرج الاقتباس من موقع ردّ الفعل إلى موقع الفعل ذاته أي؛ « القدرة على اقتباسه اقتباسا تأسيسيا لا يقتصر على مجرد نسخ صورة منقولة، بل يرتقي إلى فهمٍ لهذا الفن وتنوّعاته وخصائص كل منهما والتأمل في النوع الذي يستطيع تملّكه وتطويره بحيث يستجيب لدوافعه وتصوّراته ويتوافق مع ذوق الجمهور المحلي ويقبل الاندماج والتآلف مع الألوان الفنية المحلية »[2]؛ فاستزراع عضو غريب في جسم دون مراعاةٍ لشروط التوافق بين أنسجة الجسم والعضو الجديد، يؤدي حتماً إلى رد فعل عنيف رافض لهذا الاستزراع غير المدروس قد يصل إلى حدّ الشلل أو الموت.

وتنشأ ظاهرة الاقتباس من دافعين يتفقان في المنطلق، ويختلفان في الهدف ألا وهما الحاجة والرغبة فكلاهما يحيل على دلالة الفقر و عدم الاكتفاء، غير أنّ الدافع الأول قد يكون أقصى طموحه تغطية ذلك النقص.في حين يمتد الدافع الثاني ليأخذ شكل الطموح في التميّز والاختلاف بعد تغطية النقص وهنا نتساءل عن الصيغة التي اتخذتها هذه الظاهرة في المسرح الجزائري، وهل ارتبطت بحاجة أم برغبة؟

---

(1) خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى، في شعرية المسرحة ، ص115

(2) المرجع نفسه.ص 116

3/خصوصية الاقتباس في المسرح الجزائري:

كثيراً ما يقع البحث العلمي المسرحي وهو يُناقش قضايا المسرح في قطر من أقطار وطننا العربي ضحية أسلوب التعميم والشمولية؛ فلا نجد ما يخصّ مسرح هذا القطر دون سواه؛ حيث يصدر جل الدارسين لهذا الفنّ في وطننا العربي عن قناعةٍ واحدةٍ تقضي بأنّ « المسرح العربي؛ رغم توزعه في أقطار متباعدة في المكان؛ ورغم تعدد منازعه بتعدد أقطاره؛ يحمل سمات مشتركة وخصائص متشابهة تجعله واحد في تعدده »[1]، ولا يخفى ما لهذا الأسلوب – في صيغته التعميمية ورؤيته الشمولية– من خطورة تنجرّ عن تجاوز الخصوصيات التي ينفرد بها كلّ قطر عن الآخر؛ ولا نقصد بهذا الدعوة إلى الإقليمية أو الشعوبية، بقدر ما نبحث عن التنوع الذي يُثري المشهد المسرحي العربي ومن ثمّ يُثري البحث في إطاره.و الخصوصية التي نريدها هنا، « لا تعدو أن تكون كخصوصية كلّ فرد من أفراد الأسرة الواحدة، من ثمّ فهي جزء من الخصوصية العامّة لهذه الأسرة »[2].وانطلاقاً من هذا المبدأ، سنركّز في تناولنا لقضية الاقتباس المسرحي في الجزائر، على بعض الفروق التي تُميّزها عن نظيرتها في المشرق والمغرب العربيين.

ارتبط ظهور المسرح في الجزائر–كما هي الحال في أقطار الوطن العربي– بظاهرة الاقتباس عن أهمّ التيارات المسرحية في العالم.غير أنّه كان لهذه المسألة خصوصيتها؛ فلم تكن ترتبط بغياب تراث مسرحي وتقاليد مسرحية كما هو الشأن في المسرح المشرقي، الذي نشأ وليدا منقطعا إلا من صلاته الغربية وما إن استقر في البيئة الجديدة حتى بدأت حركة التأليف في النشاط والتبلور، وبدأ هذا المسرح في الاستغناء عن تلك الظاهرة الطبيعية تدريجيا؛ إذ اضطلع بهذا الدور أدباء وكتّاب مثقفون أخذوا على عاتقهم مهمّة النهوض بهذا الطارئ

---

(1) فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص7

(2) نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر(1945-1980).ص304

الجديد.فالمسرح الجزائري لم يقتصِر اعتماده عليها في بدايات نشأته بل استمرّ ارتباطه بها في سيرورته التاريخية إلى يومنا هذا.ويُعزى هذا الأمر إلى ارتباط هذا المسرح – منذ نشأته– بالعرض في غياب شبه تام للنصّ المكتوب؛ ذلك« أنّ معظم المؤلفين لم يكونوا مثقفين في البداية، فكانوا يعتمدون على الذاكرة والحكايات الشعبية الشفوية.ولم يكونوا يعتمدون على النصوص المكتوبة، سواء كانت بالعربية أو بالفرنسية»[1]، لأنهم اعتمدوا على ما أطلق عليه الباحث "مخلوف بوكروح" تسمية "النص الوظيفي"[2] الذي لم يُكتب من أجل القراءة أو النشر بل وضِع لتأدية وظيفة آنية وينتهي بعد العرض – في أحسن حالاته– مسوّدة مهملة مطموسة المعالم في إحدى الأدراج أو سلّة المهملات، وكان الهوّاة من ممثلين ومخرجين ورؤساء فرق من اضطلع بأداء تلك المهمة[3].وهنا يمكننا أن نستثني نصّان مسرحيان خرج كاتباهما عن هذه القاعدة وراعا فيهما أصول الصياغة الأدبية؛ الأوّل مقتبَس عن نصّ أجنبي، والثاني جزائري فكرةً وتأليفاً.أمّا الأول فهو"عنبسة"[*] لـ"أحمد رضا حوحو" و أمّا الثاني فهو"نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لصاحبه الجزائري المولد، اليوناني الأصل، اليهودي الديانة "ابراهام دانينوس"[**].

---

(1) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي.ص448

(2) مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 ، ص55

(3) Mehiédinne Bachetarzi:Memoires.Tome 2 ,SNED,Alger ,1968 , p17.19

(*) اقتبس أحمد رضا حوحو مسرحيته عن مسرحية لفكتور هيجو تحمل عنوان "راي بلاس- Ruy Blas"(1838)، وهي مسرحية رومانسية تراجيدية شعرية ،كتبها خلال شهر واحد ، وتعتبر هذه المسرحية أفضل أعمال هيجو المسرحية .على الرغم من أنها تعرضت لهجوم عنيف من الصحافة ، وعلى الرغم من أنها لم تنجح إلا نجاحا جزئيا حين عرضت ، وذلك لصفاتها الميلودرامية ، إلا أنها بُعثت بنجاح حين عرضت عام (1872)؛ حيث لعبت (سارا بيرنهاردت) دور الملكة. يُراجع.جون غاسنر ، إدوارد كُونِ : قاموس المسرح ، مختارات من قاموس المسرح العالمي ص89

(**) نصّ هذه المسرحية مُثبت في كتاب عن مساهمة اليهود في النهضة العربية في القرن التاسع عشر وخصوصاً في التأليف المسرحي العربي، عنوانه " Jewish Contributions to nineteenth century Arabic Théâtre - الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر " للباحثين الأكاديميين (فيليب سادجروف)و(صاموئيل مريه) المهتمين بالدراسات الشرقية.و صدر الكتاب عن منشورات جامعة أكسفورد بالاشتراك مع جامعة مانشستر سنة 1996، وقد أشار إليه الباحث(أبو القاسم سعد الله) =

و رغم عجز المسرح الجزائري عن تحقيق تراكم في مجال النصوص المقتبسة المنشورة، غير أنّ جلّ نقّادنا أجمعوا على جديّة وفعالية التجربة، وقلّة منهم من وقف موقف الرافض لها باعتبارها عامل إعاقة في وجه التأليف والإبداع.

= في الجزء الثامن من كتابه" تاريخ الجزائر الثقافي"، قبل أن يُبادر الباحث الأكاديمي(مخلوف بوكروح) بتحقيق مخطوطه في دراسة قيّمة بعنوان" نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق، أوّل نصّ مسرحي عربي حديث تأليفاً وطباعةً "، أعاد بها طرح وإثارة التساؤل حول الحلقة المفقودة في المسرح العربي، عن طريق إعادة النظر في بعض المسلّمات التي طبعت الدراسات المهتمّة بالتأريخ للمسرح العربي؛ والتي اقتصرت جهود أصحابها في الحديث عمّا اصطلح على تسميته " الظواهر المسرحية " ؛ أي الفرجات الشعبية المعروفة بشفويتها ، وآنيتها في تجاهل تامّ للنصّ المكتوب والمطبوع والمنشور.

4- الاقتباس في المسرح الجزائري، مواقف ومواقف مُضادّة:

يُعتبر الباحث "مخلوف بوكروح" واحداً من الباحثين المسرحيين الجزائريين الذين لم يُبالغوا في النظر بعين النُقص إلى تجربة الاقتباس في المسرح الجزائري؛ حيث اعتبرها ظاهرة طبيعية لم يخلُ منها مسرح في العالم؛ ورأى أن لجوئنا لمسرح الآخر « ليس عيباً، فمسارح العالم كلها لا تعتمد على الإنتاج الوطني وحده، لأن المسرح فنّ إنساني عالمي لا يقتصر على حدود الوطن فقط »[1].وبما أنّ الجدل حول هذه القضية لا تثيره ولا تستدعيه سوى مشكلة ندرة النصوص المسرحية فإنّ هذا الباحث يرى في تلك الظاهرة حلاًّ مؤقتاً لهذه المشكلة؛ حيث اعتقد بأنّه من الضروري أن يلجأ مسرحنا إلى« الاستفادة من تطور المسرح العالمي، ريثما يُحلّ هذا المشكل كما أنّ الاقتباس يعتبر مرحلة من المراحل التي يلجأ إليها من أجل توسيع دائرة النشاط المسرحي ولخلق تقاليد مسرحية(..)وهذا لا يعني الاستمرار في عملية الاقتباس دون البحث لخلق نصوص مسرحية وطنية من أجل قيام حركة مسرحية في بلادنا »[2].وبهذا جاءت موافقة هذا الباحث على فكرة الاقتباس مقيّدة ومشروطة بعامل الزمن وعدم الاستمرارية؛ فأضحى- في نظره – مرحلة من المراحل التي يمرّ بها كلّ مسرح في العالم، ولا بدّ يأتي عليه حين من الوقت يتجاوزها إلى الخلق والإبداع.

والواضح أنّ "بوكروح" لا يبدوا مقتنعاً تماماً بفكرة الاقتباس، غير أنه يعلم- ليس كباحث فقط بل كرجل مسرح عمل مديراً للمسرح الوطني وعايش عن كثب مشاكله –، أنّه لا خيار للحركة المسرحية في الجزائر كي لا يتوقّف نبضها من سبيل آخر سوى الاعتماد على الاقتباس مؤقتاً.كما يُلحّ على مسألة أخرى كلّما خاض في هذه المسألة؛ وهي ضرورة

---

(1) مخلوف بوكروح: (رأي في المسرح).مجلة الجيش، شهرية عسكرية سياسية وثقافية تصدرها الإدارة المركزية للمحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي، ع192، س17، مارس 1980، ص53

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

التصريح بالمصدر المقتبس منه؛ فنراه على سبيل المثال يعيب على أحد المقتبسين عدم ذكره للمصدر، معتبراً هذا الصّنيع خيانة لِما أسماه " الأمانة العلمية والفنية"[*].

وتحت ذات البند؛ بند الموافقة المشروطة اندرج موقف المسرحي "مصطفى كاتب" الذي ذهب إلى القول بإنسانية وعالمية فنّ المسرح، وما دام الأمر كذلك فليس من العيب في شئ أن نأخذ من المسارح العالمية، ونستفيد من كُتاب المسرح عربا كانوا أم أجانب، وتقديمنا لأعمالهم الجيّدة، وهو ما يراه عاملاً مساهماً في خلق تيار للكتابة المسرحية في بلادنا[1]، ويتحوّل الاقتباس كما يراه هذا الباحث إلى خيار مناسب للتخلّص من مشكلة غياب النصوص المسرحية المحلية؛ هذا الغياب الذي يعود في رأيه « إلى الوضع الثقافي العام الذي نحن عليه »[2]، ثم يصف الاقتباس بالفعل الاضطراري « فنحن مضطرون للاقتباس أو غيره حتى لا يتوقّف النبض، وتستمرّ حياة مسرحنا »[3].

ويأتي موقف الباحث" أحمد منّور"موافقًا ومؤيدًا لرأي سابقيْه؛ حيث لا يرى حرجاً في الاعتماد على الاقتباس كحل مؤقت يجيرنا من مشكلة غياب النصوص المسرحية؛ وهنا يقترح«تشجيع حركة الاقتباس من المسرح العربي والعالمي »[4] كحلّ مبدئي للخروج من هذه المشكلة، ثمّ يُتبع اقتراحه بسلسلة من الاقتراحات الأخرى التي لا تظهر فوائدها

---

[*] أصدر هذا الحكم في حقّ "إبراهيم قندسي" عندما أعدّ وأخرج مسرحية (الاختيار) وقدّمها مسرح وهران سنة 1981، وهذه المسرحية مأخوذة عن (عسكر وحرامية) لـ"ألفرد فرج"، كتبها في الستينات وأقدّمها المسرح القومي المصري سنة 1966، بإخراج "سعد أردش"، الذي قام بالإشراف على إخراجها عندما قدّمها طلبة معهد برج الكيفان للفنون الدرامية سنة 1974، وكان يومها مقيماً بالجزائر.يُنظر، مخلوف بوكروح:(انطباعات حول مسرحية الاختبار).مجلة الجيش، ع203، س18، فيفري 1981، ص59

[1] حوار أجراه "شريف عمراني "مع "مصطفى كاتب"، مجلة الجيش، ع238، س20، جانفي 1984 ، ص61

[2] المصدر نفسه.الصفحة نفسها

[3] المصدر نفسه.الصفحة نفسها

[4] شريف عمراني: (من أجل إنعاش مسرحنا) تغطية إعلامية.مجلة الجيش ، ع238 ، س20 ، جانفي 1984 ، ص57

إلا على المدى الطويل[*].

وتأييداً لمشروع الاقتباس المؤقّت، ولكن بشروطٍ مُغايرة؛ يُلحّ الباحث "حفناوي بعلي" على ضرورة انسجام المادة المقتبَسة بشكلها ومضمونها مع الحضارة المقتبِسة، وتمثُّل هذه الأخيرة للأولى تمثلا يحفظ لها هويتها وخصوصيتها الذاتية.ففِعْل الاقتباس كما يراه هذا الباحث« يلعب دورا كبيرا في التلاقح الحضاري، إنّ الحضارات تأخذ عن بعضها منذ أن وجدت، ونحن نعلم أنّ الحضارة العربية الإسلامية استفادت من الحضارات الأخرى، كما استفادت الحضارة الغربية منها، وهذا شئ طبيعي ومشروع مادامت الحضارة الآخذة تتمثّل ما تأخذه ولا تجعله يمحوا ملامحها الذاتية »[1].

هذه القناعة هي التي فرضت نفسها على"أحمد حمدي"وألزمته بتحكيمها في قراءته لبعض تجارب الاقتباس المقدّمة في أحد المواسم المسرحية الجزائرية، فانبرى معلّقا «.. وهذا الاقتباس يؤخذ عليه بالدرجة الأولى سوء الاختيار خصوصا بالنسبة لمجتمعنا، حيث بعضهم يقدّمون مسرحيات لا صلة لها بمجتمعنا ولا مجتمع العالم الثالث من القريب أو البعيد وهذا ما وقعت فيه بالفعل (فرقة 70- وهران) التي قدّمت للمهرجان الوطني الأول للمسرح مسرحية " المصيبة " المقتبسة عن يونسكو بينما نجدها في السنة الماضية قد أحسنت الاختيار حين

---

[*] لخّص (أحمد منّور) اقتراحاته في هذا الجانب كالآتي :

- تشجيع حركة الاقتباس من المسرح العربي والعالمي.
- تنظيم مسابقات في الكتابة المسرحية لترصد لها جوائز مشجعة.
- إنشاء خارج إطار المسابقة المذكورة بنك للنصوص المسرحية تشرف عليه وزارة الثقافة ، فتكون منه مثلا قسما خاصا بالإنتاج العربي وقسماً خاصا بالإنتاج الوطني.
- إنشاء مجلة متخصّصة.
- إدخال مادة المسرح كمادة أساسية في برامج الدراسة.
- إنشاء فرقة وطنية متخصّصة في تقديم روائع المسرح العالمي ، إذ ما أحوجنا إليها لتقديم أعمال شكسبير ، وموليير ، وتشيكوف ، وغيرهم لتربية الذوق السليم.

[1] حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.ص303

قدّمت مسرحية " ثمن الثورة في السوق السوداء " »[1].

ويفضّل"جروة علاوة وهبي" أن يصحّح المفهوم أوّلاً، بعد أن وجد أنّ الكثير من مسرحيينا يسيئون توظيف الاقتباس ويستسهلون التعامل مع إبداعات غيرهم معتقدين بأنه مجرد عملية نقل أو سطو بسيطة لا تستدعي اعتراف فاعلها؛ فيوضّح بأنّ الاقتباس« ليس هو حذف مشهد أو الاستغناء عن شخصيات أو دوْجة الحوار.إنه عملية إبداعية ثانية وما عدا ذلك فهو سطو على نصوص الغير، وتحايل على الإدارة »[2]، و يجزم بأنّ « تسعين بالمائة مما يقدّم في مسارحنا باسم الاقتباس لا يعدوا أن يكون ترجمة وأحيانا كثيرة ترجمة رديئة »[3].وهو ما دفعه إلى اتهام هؤلاء بالعجز عن استيعاب حقيقة الاقتباس وشروطه، و يُؤكّد بأنّ اعتماد المسرح الجزائري على الريبرتوار العالمي ليس فيه منقصة لمسرحنا لأنه إجراء تعتمده كل مسارح العالم[4].
أما أولئك النقاد الذين اعترضوا على فكرة الاقتباس باعتبارها فعلا معوّقا ومانعا في وجه الخلق و الإبداع، فهم قلّة قليلة لا تشكّل خطّ معارضة فعلي.كما أنّ معارضتهم اكتفت بالعرض دون محاولة الإقناع.ونمثّل لهؤلاء بـ"أحمد بيوض" الذي جعل من ظاهرة الاقتباس وظاهرة أخرى لصيقة بها ألا وهي ظاهرة " التأليف الجماعي "، سببا في تدهور المسرح الجزائري[5]، من دون أن يشرح لنا لماذا عدّ هاتين الظاهرتين من أسباب تدهور المسرح الجزائري، وهو الموقف ذاته الذي اتّخذه الباحث "بوعلام رمضاني"، عندما نظر إلى هذه

---

(1) أحمد حمدي: (مسرح الهواة في مواجهة مشاكله).مجلة الحلقة،مجلة فنية ثقافية تصدرها إدارة المسارح الوطنية الجزائرية،ع1، ص 20

(2) جروة علاوة وهبي:(الاقتباس في المسرح الجزائري، تحايل مادي واحتيال فكري).مجلة الثقافة، دورية ثقافية إبداعية تصدر عن المكتبة الوطنية – وزارة الثقافة، ع ممتاز 6، 7، 2005، ص53

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(4) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(5) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص151

الظاهرة في فترة الاستعمار على أنها ردّة فعل على سياسة الحصار والخنق التي مارسها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري؛ حيث « كان الاستعمار يسدّ الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية ، لعزل الجزائر عن الوطن العربي الذي كان يدعّم نضال شعبنا، ولم يكتف الاستعمار الفرنسي بمثل تلك الإجراءات بل تجاوزها إلى حدّ إغلاق قاعات المسرح ومنع العروض الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين نحو الاقتباس فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني »[1].ويبدوا لنا من وراء سطور هذا الموقف أنّ " بوعلام رمضاني" لم يكن في نيته الاعتراض على الاقتباس عامة ولكنه يرفض الاقتباس غير المدروس؛ أي ذلك الذي لا يُؤخذ
فيه الواقع الوطني، ولا تُراعى فيه القضايا النضالية لمجتمعنا بعين الاعتبار غير أنه لم يُدقّق في صياغة هذا الحكم الذي صدر عنه عفويا فأساء به من حيث لا يدري لفكرة الاقتباس وهو ما يؤكده ظاهر القول السابق.

مهما يكن، فإنّ تجربة الاقتباس في مسرحنا قد تفاوتت مستوياتها من حيث الجودة والرداءة وذلك تبعا لثقافة أصحابها ومدى فهمهم لدلالة الاقتباس.ويكاد يجمع الدارسون لفن المسرح في الجزائر على أنّ تجربة الكاتب والمخرج المسرحي"ولد عبد الرحمن كاكي"، من التجارب الناجحة في هذا المجال؛ إذ يقول عنها الدكتور"مخلوف بوكروح" أنها «تجاوزت حدّ الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل الكلي للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا »[2]،ويستشهد بمسرحيتين شهيرتين لهذا الكاتب هما:"ديوان القراقوز"و"القراب والصالحين"، ويُشيد "جروة علاوة وهبي" بالتجربة نفسها،فيعتبر"كاكي" « من أمهر المقتبسين للنصوص العالمية في المسرح الجزائري »[3].

---

(1) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.ص19

(2) مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور.ص 17

(3) جروة علاوة وهبي: (الاقتباس في المسرح الجزائري، تحايل مادي واحتيال فكري).ص 53

وبعيداً عن هذا النقاش الحادّ حول الجدوى من الاقتباس، يُمكن التأكيد على أن هذه الظاهرة قد عرفتْ طريقها إلى المسرح الجزائري في طور نشوئه، وفي أطوار لاحقة؛ لأنّ المسرح نشاط إنساني بقدر ما يحتاج إلى الخصوصية، يأبى على نفسه التقوقع ضمن الحدود الضيّقة للمحلية.

5/مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري :

5-1/مصادر عربية:

لقد تعدّدت و توزعت المصادر التي غرف منها المسرح الجزائري ترجمةً وإعدادًا واقتباسًا، بين مصادر محلية تمثلت في تراثنا الشعبي، وعربية، وفرنسية، وعالمية.وبالرغم من أنّ أولى ارتباطات المسرح الجزائري كانت مع المسرح المشرقي بفعل تلك الزيارات التاريخية التي قامت بها الفرق المصرية بقيادة كل من"جورج أبيض"(1921)،"عز الدين"(1922)، "فاطمة رشدي"(1932)[1]، لكن هذا الارتباط المبكّر مع المسرح العربي في المشرق لم يستمر وهو ما انعكس بعدها على ظاهرة الاقتباس؛ حيث لاحظ الباحث"مخلوف بوكروح"في دراسته الموسومة بـ"المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره"[*]، أنّ المسرح الجزائري لم يتوجّه إلى الاقتباس عن المسرح العربي، ويعزوا ذلك إلى سببين رئيسيين هما[2]:

– سياسة الحصار التي فرضها المستعمر الفرنسي على الثقافة العربية في الجزائر، ما أدى إلى الانفصال عن المشرق العربي وحال دون الاستفادة من التجربة المسرحية العربية التي عرفت تطوّراً كبيراً في الستّينيات.

– مشكلة اللغة التي لعبت دورا أساسيا في النأي عن المسرحيات العربية والاقتراب أكثر من المسرح الفرنسي عن طريق الاقتباس والإعداد ومع ذلك لاحظنا أنّ المسرح الجزائري اقتبس بضعة مسرحيات عن المسرح العربي خلال فترة زمنية بعينها؛ هي مطلع الستينيات إلى بدايات السبعينيات، وقد كانت المسرحيات المقتبس عنها لكُتّاب تقدّميين نذكر منهم؛ "علي سالم، محمود دياب، سعد الدين وهبة"؛ أي أنّ مصادر الاقتباس التي يعتمد عليها مسرحنا ، تفرضها طبيعة المرحلة، و تتحكّم فيها الإيديولوجيا السائدة.

---

(1) لمزيد من الاطّلاع على هذه الزيارات والنشاطات التي صاحبتها، يُراجع؛ عبد الملك مرتاض:الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق.دار الحداثة، بيروت، ط1، 1982، الفصل الثاني من القسم الثاني بعنوان(التفاعل الثقافي بين الجزائر والمشرق العربي بتبادل الوفود الثقافية)، ص ص89، 105

(*) يُراجع المبحث الأول من الفصل الأول من هذا الكتاب بعنوان (مصادر الإنتاج المسرحي)، ص ص10 ، 18

(2) المصدر نفسه، ص 18

5-2/ مصادر فرنسية:

عرفت العلاقة بين الثقافتين العربية الجزائرية والفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، عداءً شديداً؛ حيث عمل هذا الاحتلال من جهته على محاربة جميع أشكال الثقافة العربية التي كانت تهدّد كيانه، وتوطين شتى أنواع ومظاهر الثقافة الأوروبية.فبعد أن اطمأنّ على وجوده العسكري، سعى إلى تعزيز هذا الوجود عن طريق جلب فرق مسرحية قصرت عروضها الفنية في بداية الأمر على الجنود الفرنسيين، لإثارة حماستهم، ورفع معنوياتهم أمام بسالة جنود المقاومة الشعبية العارمة، وتفعيل إيمانهم بفكرة الاحتلال التي كانت تُعارضها بعض عناصرهم.ثم توسّعت العروض لتشمل جمهور الأوروبيين الذين هاجروا إلى الجزائر تحت تأثيرات وإغراءات الحكومة الفرنسية؛ حيث وظِّفت تلك العروض كمحفّز لهؤلاء على الانسجام مع واقعهم الجديد في الجزائر بخلق أجواء حضارية شبيهة بأجواء أوطانهم، وكدعاية لاستقطاب المزيد من الأوروبيين إلى الجزائر[1].

وبالموازاة مع هذه السياسة الاستيطانية المرغّبة للطرف المستعمِر في مدّ جذوره عميقاً في أرضنا، عملت السلطة الاستعمارية على تضييق الخناق على الطرف المستعمَر ممثّلاً في الأهالي الذين مورست ضدّهم سياسة أخرى هي سياسة التمييز العنصري؛ إذ وضعتهم على هامش مجمل الفعاليات الثقافية والأنشطة الفنية، وعزلتهم عن جميع مراكز تجمّعات الأقلية الأوروبية في المدن والقرى.وإذا كان مبعث هذا السلوك سياسة استعمارية مدروسة، فإنّ الجزائريين بدورهم قد سلكوا منهجاً مماثلاً في أخذ احتياطاتهم للمحافظة على ذوقهم العربي الإسلامي الذي كان يتعارض مع تلك المؤسسات الثقافية الغريبة عنهم؛ سواء من حيث هندستها المعمارية، أو من حيث طبيعة العروض التي كانت تُقدّم فيها شكلاً ومضموناً، وتقاليد

---

(1) ميراث العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر، نشأته وتطوّره.مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1988، ص 54، 55 ويُنظر كذلك، نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980).ص16، 17

البرجوازية الأوروبية في حضور العروض المسرحية[1].وبناءً على هذه الحقائق وفي ظلّ كل هذه الظروف، أكّد الكثير من الدارسين عدم تأثّر الجزائريين بالمسرح الفرنسي، مستندين على حقيقة أنّ « الجزائر لم تعرف نهضةً مسرحية إلاّ في بداية العشرينات من القرن الماضي؛ أي بعد حوالي تسعين سنة من تاريخ الاستعمار»[2].

ورغم هذا التوتّر الذي طبع العلاقة بين الثقافتين العربية الجزائرية، والفرنسية وهو توتّرٌ طبيعي، ورغم عدم ظهور بوادر لأي تبادل ثقافي على المستوى المسرحي أو غيره أثناء فترة الاستعمار وبعد الاستقلال، كان أمراً حتمياً أن تتأثّر الثقافة المستعمَرة بالثقافة المستعمِرة؛ إذ شكّل الريبرتوار الفرنسي أكثر مصدرٍ اقتبس منه المسرح الجزائري في مراحل نشوئه، وفي مراحل أخرى لاحقة.ومن الذين أكّدوا ارتباط المسرحيْن، الباحث "نصر الدين صبيان" في قوله:« لقد ارتبط المسرح الجزائري بالإعداد والاقتباس من المسرح الأوروبي خاصّة الفرنسي منه، بحكم الاحتكاك المستمر والمتبادل بين الفرنسيين والجزائريين، أثناء الاحتلال »[3].ويُعزى ذلك- في اعتقادنا- إلى أنّ من ساهم في ميلاد المسرح الجزائري هم هواةٌ كان أغلبهم من ذوي الثقافة الفرنسية إن لم يكن فكراً فلغةً، هؤلاء الروّاد ارتبطت عروضهم المسرحية بالطبقات الشعبية التي كانت ترغب في نوع مسرحي بعينه وهو المسرح الكوميدي، الذي اشتهر به "موليير" كأبرز كاتب فرنسي لهذا النوع.وقد وجدنا ملامح هذا الكاتب عند "محي الدين باشطارزي" في جلّ مسرحياته ونذكر منها "سليمان اللوك" المقتبسة عن " مريض الوهم/ Le Malade Imaginaire "،"المشْحاح" التي اقتبسها عن " البخيل/L'Avare "،"المجرم" عن " Le Tartuffe"،" عيواز الزقطي" عن"Les Fourberies de Scapin" وغيرها.

---

(1) ميراث العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر، نشأته وتطوّره.ص18

(2) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص12

(3) نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980).ص306

إنّ مسألة الارتباط بين المسرحيْن إذن، مسألة مؤكّدة لا مجال لنفيها أو نكرانها، فقد أفاد المسرح الجزائري من المسرح الأوروبي خاصة الفرنسي، « وتفاوتت هذه الإفادة في مراحل التطوّر المختلفة؛ إذ كانت تظهر في شكل اقتباس حيناً وجزأرة تارةً ثمّ ترجمة أو إعداد مسرحي حيناَ آخر، وبذلك أمدّ المسرح الأوروبي الكُتّاب الجزائريين بالعديد من التقنيات والأفكار والموضوعات الجديدة؛ إذ أنّ هؤلاء الكُتّاب وجدوا في عملية الاقتباس، فرصة جيّدة لتنشيط الحركة المسرحية في الجزائر »[1].

إنّ تنشيط الحركة المسرحية التي سُخّرت كأداة للمقاومة في بيئة تُعدّ حديثة العهد بفنّ المسرح، وفي ظروف استثنائية تمثلت في الاستعمار وحصاره للثقافة العربية في الجزائر بقطع صلاتها بنظيرتها مشرقاً ومغرباً، لم يكن ممكنا إلا بالتواصل مع المسرح الفرنسي والاقتباس عنه إن لم يكن في المضامين والأفكار، ففي البناء الدرامي، والتقنيات الأدائية.وهو ما عبّر عنه بعض المسرحيين و الدارسين لفنّ المسرح على حد سواء؛ فقد صرّح "علاّلو" من جهته موضّحاً حيثيات هذه المسألة قائلاً:« إنّنا غالباً ما ننتقد كُتّابنا للاقتباس عن رجال المسرح الفرنسيين أو الأوروبيين، لكن هذا الاقتباس إذا صحّ وإن سلّمنا به، فإنه يقتصر عليّ فقط، وخاصة في الجانب التقني والبناء الدرامي وهذا يعود إلى مطالعاتنا التي تسمح لنا بنقل الجانب التقني قبل الأدبي»[2].وغير بعيد عن هذا الاعتراف، لاحظ الباحث "أبو القاسم سعد الله" أنّ « الممثلين والمؤلفين الجزائريين، رغم بدايتهم المستقلّة مالوا إلى الاقتباس من الأدب الفرنسي، ولكنهم وظّفوا الاقتباس في مهمّتهم المسرحية وتصرّفوا في المعاني بما يتلاءم والذوق الجزائري العام »[3].وتُعتبر تجربة "محي الدين باشطارزي" في الاقتباس محطّ إشادة وتنويه الكثير من نقّادنا الذين اتفّقوا حول الاعتراف بعبقريته في هذا المجال؛ حيث ارتقى

---

(1) نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980).ص306

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري(1926-1989).ص24

(3) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي.ص448

باقتباسه إلى مرتبة الإبداع؛ عندما كان يأخذ الفكرة والبناء الفنّي للنصّ الأصلي ويكسوهما بأسلوبه الخاص مراعياً العادات والتقاليد العربية الإسلامية للمجتمع الجزائري[1]

وعليه، فإنه وإن سلّمنا بوجود تأثير، فإنه لم يظهر في ظاهرة الاقتباس، بل ظهر في طريقة كتابة المسرحيات المعتمدة على تقنية مسرحية كلاسيكية، ومنها تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد[2]؛ أي أنّ هؤلاء المقتبسين انتبهوا إلى ضرورة مراعاة أمران؛ أحدهما وأهمهما على الإطلاق ذوق الجمهور نظراً لكون هذا الجمهور كان يُشدّد على التمسّك بهويته الثقافية العربية الإسلامية، ومن ثمّ كان يتوجّس خيفةً من كل ما يأتيه من المستعمِر، و الثاني هو الجانب التقني من العمل المسرحي الذي لم يكن من المستطاع إيجاد بديل له في تلك المرحلة المبكّرة من حياة المسرح الجزائري.

---

(1) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ، ص33

(2) مخلوف بوكروح: (المسرح بين الخصوصية والعالمية).متاح على الشبكة ضمن موقع مذكور سابقاً.

5-3/مصادر عالمية:

حين نستعرض التيارات التي اجتاحت مسرحنا فلن يصعب علينا أن نلاحظ أنّ بريخت ومسرحه الملحمي قد أخذا نصيب الأسد في التأثير عليه، وتركا أثرا عميقا في مسيرة حياتنا المسرحية.وقد تساءل كثير من النقاد عن سبب هذا التوجّه؛ حيث طرح الباحث "مخلوف بوكروح" في إحدى إصداراته في النقد المسرحي(*)، هذا التساؤل:لماذا بريخت؟ وأتبعه بمناقشة قيّمة عن دوافع هذا التوجّه.

وقد ذهب نقادنا في العالم العربي في تفسير أسباب هذا التوجّه مذاهب شتى؛ ومن تلك التفسيرات « ما يتّصل بمكانة بريشت في المسرح العالمي الحديث ومنها ما يتصل بهويته الفكرية والسياسية(..)ومنها شيوع الاعتقاد بأن إضفاء صفة الملحمية على عمل مسرحي ما يعفي المؤلف من التقيد بأصول الحبكة الدرامية ، كما يعفي المخرج والممثل من مشقة بناء العرض المسرحي المترابط المقنع »[1].

وإذا نظرنا في الظروف السياسية التي كانت تحيط بالمجتمعات العربية في الوقت الذي أعلن فيه المسرح العربي تبنيه للتيار الملحمي، اكتشفنا أنّ التفسير الثاني أقرب إلى الصواب والتصديق؛ ذلك أنّ « مسرحه بالدرجة الأولى مسرح سياسي، يدعوا إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، وهدفه تحرير الإنسان وإنارة الطريق أمامه »[2]، لذلك وجد مسرحيو تلك المجتمعات ضالّتهم في هذا التيار الذي يعتقد صاحبه « بأنّ المسرح الأرسطوطاليسي التقليدي يخدع جمهوره، فالمسرح الأرسطوطاليسي- من وجهة نظر بريشت- يصنع لجمهوره عوالم وهمية تلهيه عن النظر إلى واقعه الحقيقي،

(*) يُنظر كتابه : ملامح عن المسرح الجزائري.ص ص 49 ، 53

(1) رشيد ياسين: دعوة إلى وعي الذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، منشورات إ ك ع، دمشق، 2000، ص134

(2) مخلوف بوكروح: (المسرح كمنبر للتعليم السياسي والاجتماعي، منهج بريخت في مسرحه الملحمي ونظرية الاغتراب).مجلة الجيش، ع 162، س14، سبتمبر 1977، ص43، 44

ويتلاعب بعواطفه ليعطل قدرته على التفكير، ويفرض عليه ما يشاء من أفكار ومفاهيم دون أن يعطيه فرصة لمناقشتها.وهو بعد ذلك، مسرح تغلب عليه السذاجة ولا يمتلك من المعارف العلمية ما يحتاجه إنسان عصرنا المعقد.كما ذهب بريشت إلى أن المسرح يجب أن يتحول إلى أداة للتعليم والتغيير بعد أن ظل لزمن طويل مقتصراً على صنع التسليات والأوهام.ومن هنا كانت دعوته إلى تحطيم هذا السحر الهدام الذي يسلطه المسرح على جمهوره، وإزالة الجدار الرابع الذي اعتاد المتفرجون أن يتوهموا أنه موجود وأنهم يرون من خلاله أحداثاً فعلية تدور في حجرة مغلقة »[1].و بذلك وجد الكاتب والمخرج في العالم العربي، بأنّ ما عُرف بنظرية "التطهير" لن تُقدّم شيئا للفرد العربي لأنها تكتفي بتفريغه -كمتفرّج- من الشَّحن العاطفي الذي مارسه عليه العرض المسرحي قبل خروجه من مكان هذا العرض، في حين أنّ نظرية "التغريب" التي دعا إليها "بريخت" تعمل على شحن هذا المتفرّج وممارسة نوع من الضغط العاطفي عليه لتثويره ومساعدته على التغيير؛ تغيير ما بنفسه، ثم ما بواقعه.

و عليه، كان توجّه المسرح الجزائري ومن قبله المسرح العربي نحو التيار الملحمي توجها مدروسا و اختيارا مسئولا بل وجها من وجوه الالتزام بالفكر الاشتراكي الذي تبنته جلّ الدول العربية في تلك المرحلة، تزامنا مع ظهور حركات التحرر، ومستفيدا من ظروف كانت « مهيأة لقبوله و الإقبال عليه سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي؛ فعلى المستوى الفكري كان المضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عنه نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوي الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسّخ فكرة الوظيفة الاجتماعية للنص.ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجّه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه(...)ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني و التأثر بما يطرحه، لا سيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته؛ أنه بدا - في بعض ملامحه – مألوفا

---

[1] المصدر السابق.ص 134 ، 135

لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتّاب ومشاهدين و مخرجين فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي، وهي إحدى تقنيات هذا الشكل.فنّيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني »[1].

وهكذا نجد أنّ جل المسرحيين العرب الذين كانت وجهتهم الاقتباس نحو المسرح الملحمي، من ذوي المذاهب التقدّمية القائمة على مبدأ الالتزام، والمؤمنة بنظرية "الفنّ للحياة"، فوجدوا في هذا التيار المسرحي فكراً وفنّاً وتقنيةً، وسيلة مناسبة للدعوة إلى التغيير كما سبق وأن أشرنا في مبحث سابق من هذا الفصل[*].

لم يكن إذن الاقتباس عن المسرح العالمي خاصّة الاتجاه الملحمي، فعلاً عشوائياً ولّدته الحاجة إلى نصوص مسرحية فحسب.بل كان فضلاً عن هذا، مشروعاً ضِمن خطّة أكبر، واقترن بحاجة إيديولوجية فرضتها طبيعة المرحلة؛ ونوضّح ذلك على سبيل المثال بمسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) التي قدّمها المسرح الوطني خلال الموسم (1969-1970)تماشياً مع خطط البلاد الثورية للبناء والتشييد، وتمهيداً لمشروع الإصلاح الزراعي أو ما سمّي آنذاك بالثورة الزراعية؛ هذا المشروع الذي كان مدرجاً في المفكّرة السياسية كأحد أبرز معالم الخطة البنائية الوطنية بعد الاستقلال، وتمّ تطبيقه بعد ذلك.

فإذا كان القاضي"ازداك" في هذه المسرحية، قضى بأن يعود الطفل موضوع القضية إلى الخادمة "جروشا" التي جازفت بنفسها في نيران الحرب من أجل إنقاذه، وتعهّدته بالحنان والرعاية رغم عوزها وفاقتها، في الوقت الذي نسيته أمّه الفعلية وهي في غمرة التفكير في ما ستنقذ من حليّ وملابس فاخرة قبل أن يصلها العدوّ.فإنّ قانون الثورة الزراعية قد قضى

---

(1) إسماعيل بن اصفية: (أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي).مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، س29، ع160، ديسمبر2004، ص 22

(*) يُنظر، ص 71 وما بعدها من هذا البحث

بلهجة الحزم، أن تعود الأرض إلى الفلاّح الذي يخدمها، وبخدمتها يُساهم في تنمية هذا الوطن، لا إلى مالكها الذي يكرّس بها نظام الإقطاع والاحتكار والاستعباد وهي الأنظمة التي حاربتها الإيديولوجيا الإشتراكية.ومعنى هذا كما يقول الباحث"مخلوف بوكروح"، أنّ « مضمون المسرحية يتماشى وطبيعة المرحلة التي قُدّمت فيها، وأنّ اختيارها هي مبنيٌّ وفق هذا المنظور»[1].ومن أشهر الكتّاب الجزائريين الذين عُرفوا بميلهم الشديد إلى هذا التيار، والاقتباس عنه سواء على صعيد الموضوعات أو الأفكار أو التقنيات الإخراجية؛ "ولد عبد الرحمن كاكي""عبد القادر علولة"، و" سليمان بن عيسى".كما وجد مسرح الهواة ضالّته في هذا التيار خاصّة على مستوى التقنية الإخراجية اعتقاداً من الهواة الذين ينقصهم الكثير من الإلمام بأصول الكتابة الدرامية، بأنّ اعتماد هذا المسرح على نظام اللوحات المنفصلة، عوضاً عن الفصول معناه غياب الترابط والتسلسل بين الفصول، ومن ثمّ انعدام الحبكة الدرامية التي تحتاج إلى طاقة فنية كبيرة لتصعيدها، وهو ما تعجز عن خطّه أقلام الهواة الذين يلجئون عادةً إلى فكرة التأليف الجماعي أو الاقتباس الجماعي.

---

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص 53

6/الاقتباس وظاهرة "التأليف الجماعي" في المسرح الجزائري:

وإذا كان المسرح الجزائري في اتجاهه المحترف قد اعتمد على آلية الاقتباس لمعالجة مشكلة ندرة النصوص، وتفعيل الحركة المسرحية، فإنّ هذا المسرح في اتجاهه "الهاوي Théâtre D'amateurs" قد اعتمد كلياً عليها.والاقتباس عند الهواة يختلف عنه عند المحترفين؛ فإن كان المسرح المحترف يعوّل على كُتّاب، فإنّ أفراد الفرقة الهاوية من الممثلين والمخرج وربما السينوغراف كذلك، يشتركون جميعاً في أداء هذه العملية أو ما يُطلق عليه "التأليف الجماعي" ويُعزى ذلك إلى غياب الإمكانيات المادية لدى هؤلاء من جهة، ورغبتهم في التحرّر من سلطة النصّ وسطوة الكاتب.

كثيراً ما يُعطى تعبير" الهواية " معنى قدحياً؛ نظراً لأنّ الهاوي لشيء معناه عدم تمام المعرفة بأصول هذا الشيء، وعدم التفرّغ له كذلك، وإن كان هذا الأمر حقيقة لا جدال فيها، فإنّه لا ينطبق كثيراً على المسرح؛ ذلك أنّ تاريخ المسرح عبر العالم يُثبت بأنّ المسرح الهاوي كانت له الأسبقية في الظهور على نظيره المحترف، أضف إلى ذلك « أنّ مسارح الهواة هي المسارح التي تأخذ على عاتقها على الدوام تصحيح المسار التقليدي للمسرح، والتقدّم بوعي في حالات كثيرة إلى الرقي بدراما المسرح، والتقاط حركات التجريب(..)ويكفي للتدليل على ما نقول، أنّ المسرح الحرّ الفرنسي-وكلّه من الهواة- بقيادة المخرج الطبيعي" أندري انطوان/ André Antoine" هو المسرح الذي نشر وقعّد للطبيعية في تاريخ المسرح العالمي »[1]. وفي الجزائر، تولّد المسرح المحترف عن فرقة جيش التحرير الوطني سنة (1963)؛ أي أنه جاء متأخّراً عن مسرح الهواة نظراً لارتباط هذا الأخير بمؤسسات رسمية وحكومية ويحتاج إلى أسس قانونية تُنظّمه.

---

(1) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي.ص ص 642، 643

لقد كان لمسرح الهواة الأسبقية التاريخية في الظهور، كما كان له الدور الطليعي في تحديد ملامح المسرح الجزائري بتقديمه لأعمالٍ ناجحة اقتطع بها جوائز تقديرية قيّمة في مهرجانات وطنية وعربية ودولية.و يُقرّ الباحث"أحمد حمدي" بهذه الحقيقة في قوله:« إنّ مسرح الهواة في حدّ ذاته يُعتبر عن جدارة حجر الأساس ونقطة الانطلاق لوجود المسرح الجزائري بدون منازع »[1].

يصدقُ هذا الحكم إلى حدّ بعيد، عندما يتعلقّ الأمر بالتجريب في الإخراج والسينوغرافيا والتمثيل وغيرها من الجوانب التقنية في الدراما، خاصة في الأشكال التجريبية التي تتجاوز لغة الكلمة إلى لغة الحركة والجسد، وتلك التي لا تقوم على نصّ درامي واضح الحبكة كمسرح العبث واللاّمعقول.أمّا إذا تعلقّ الأمر بالنصّ المتكامل من حيث الفكرة الواضحة، والرؤيا المتكاملة، فإنه يعسرُ الحصول عليه بين ركام التجارب الكثيرة للهواة؛ فهذه « التجربة الفذّة، رغم كلّ إيجابياتها تقدّم في كثير من الأحيان أعمالاً فجّة، غير متبلورة الرؤيا، ضبابية الفكرة تخلط بين المفاهيم المتناقضة.وربما يرجع هذا إلى الفروق المختلفة بين كتاب المسرحية.ونفس الملاحظات يمكننا أن نطبّقها على الشكل الفنّي لهذه المسرحيات الجماعية، فهي تفقد في حوارها ذلك الصراع الذي يُعتبر الروح الديناميكية في البناء المسرحي، كما أنّها في كثير من الأحيان تقدّم المشاكل بصورة مباشرة بل وفي لهجة خطابية تُفقد العمل الفنّي جماليته »[2].
من المنطقي إذن أن لا ينجح نصٌّ مسرحيٌّ اشتركت في تأليفه أو اقتباسه أقلامٌ لكلٍّ منها أسلوبها ورؤيتها وغايتها من الاقتباس، وحتميٌّ أن يتصّف بالسطحية والارتجال، ويغرق في العموميات، وأحياناً في المغالطات الفنية والفكرية التي لا تُغتفر[3].

---

(1) أحمد حمدي: (مسرح الهواة في مواجهة مشاكله).مجلة الحلقة.ص19

(2) المصدر نفسه.ص20

(3) أبو القاسم بن عبد الله: (المهرجان الوطني الأوّل للمسرح، اهتماماته...وقضاياه).مجلة الجيش، ع93، س8، ديسمبر1971.ص56

الفصل الثالث

إشكالية التأصيل

1/مفهوم التأصيل

2/ المسرح العربي وإشكالية التأصيل

3/ خصوصية التأصيل في مسرح المغرب العربي

4/ التأصيل في مرآة النقد المسرحي الجزائري

4-1/ تأصيل المسرح الجزائري

4-1-1/ مرحلة التأسيس

4-1-2/ مرحلة الوعي

- **مدرسة "كاكي": مصادرها وامتداداتها**
- **عبد القادر علولة**
- **تجربة"كاكي" بين التأصيل والاقتباس**

4-1-3/ مرحلة القطيعة وانطفاءة التأصيل

5/ سؤال التأصيل ومعادلة:بناء الذات في هدْم الآخر

6/ من هاجس التأصيل إلى وهْم "الإتنوسينولوجيا"

1/ مفهوم التأصيل:

ورد تعريف مصطلح (التأصيل) في "دليل الناقد الأدبي" بمعنى "إعادة الشيء إلى أصل"[1]، ويُفترَضُ في فِعل الإعادة هذا أمران:

الأوّلُ، أن يكون الشيء المؤصَّل معروفاً، لكننا نسيناه مع تقادم الزمن، أو استبعدناه من حياتنا لافتقادنا الحاجة إليه، ثمّ أتى علينا حينٌ من الزمن احتجنا فيه إليه، فعُدنا إلى الماضي للتنقيب عنه واستدعائه في الحاضر.

الثاني، أن يكون هذا الشيء مجهولاً لدينا، فيأتي تأصيله بمعنى إقامة حوار معه بهدف التعرّف عليه، وهو ما يعني أننا بحاجة إليه، وعلى استعداد لقبوله في ثقافتنا وفكرنا.

من أجل هذا، وباعتبار العبارة السابقة تحتمل هذين الوجهين من التأويل، أبرز "دليل الناقد الأدبي" حالتين لتأصيل الشيء هما[2]:

– إذا كان مألوفاً ولكن أصله غير معروف، أو خافٍ على البعض فيقوم الباحث باستكشاف أصله، كالمفاهيم الشائعة المتصلة بأصول تراثية دون أن تكون تلك الأصول معروفة.

– إذا كان هذا الشئ مُستجدّاً أوطارئاً على الثقافة من مفاهيم وغيرها ، فيقوم من يبحث لها عن أصل.وينطلق الباحث في الحالتين من قناعةِ أنّ قيمة الشئ وفاعليته في تاريخ الثقافة إنما تكون في " أصليته " ؛ أي في إمكانية إعادته إلى أصل.ورأى البعض أنّ تلك القيمة لا تتوقّف على تأصيله ولكنها تزداد به.

ويصف هذا الدليلُ فِعل التأصيل بأنّه إجراءٌ " طبيعي " و " تلقائي " انتهجته الثقافة العربية في العصر الحديث عندما وجدت نفسها في مواجهة ثقافة أخرى طارئة تحاول

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقدياً معاصرا.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت.ط4 ، 2005 ، ص82

(2) المرجع نفسه.ص83

اكتساحها وكان لا بدّ لها من قدرٍ من الحماية لتصمد في وجه تلك الثقافة.ثمّ يجتهد في تصنيفه إلى ثلاثة أنواع هي كالتالي[1]:

1/التأصيل التوطيني:وهو التأصيل الذي يسعى إلى توطين مستجدات الفكر والثقافة عموماً بالبحث لها عن موطن مناسب تُقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء، كما هي الحال مع مفاهيم وتيارات كالماركسية والبنيوية والعولمة..وما إلى ذلك من عديد المفاهيم والتيارات في مختلف الحقول المعرفية.

2/التأصيل التراثي:ويتم بربط موروثات الثقافة بما يستجدّ عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات أو مفاهيم وما استجدّ في ثقافة أخرى، ومثال ذلك البحث عن جذور لمناهج نقدية كالبنيوية أو الماركسية في التراث العربي الإسلامي.ويكون ذلك تأصيلاً بقدر ما هو إعادة للمكتشفات أو النظريات إلى أصول معروفة مسبقا انطلاقاً من الأصول وليس من المستجدّات ، وبذلك يتحرّك هذا النوع في اتجاه معاكس للتأصيل التوطيني ، أي من الداخل إلى الخارج.

3/التأصيل التحيّزي:ويتمثل في السعي إلى اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية في سياقاتها الثقافية أو الحضارية الخاصة، لإثبات تحيّزها إلى تلك السياقات بصدورها عنها وانسجامها مع ما في تلك السياقات من معطيات بحيث يصعب فصلها عنها دون ممارسة نوع من التأصيل التوطيني أو العولمي.

وإذا ألقينا نظرة متفحّصة على تجربة التأصيل في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، اكتشفنا أنّ منهج أصحابها لم يخرج عن إطار النوعين الأوّلين.

ويُمكننا أن نرتّبهما زمنياً؛ أي حسب ظهورهما في الدرس التأصيلي العربي.فيكون "التأصيل التوطيني" قد ارتبط بالروّاد الذين استجلبوا هذا الفنّ واستزرعوه أو استنبتوه في بيئتنا العربية

---

[1] المرجع السابق.الصفحة السابقة

ثمّ عملوا على تكييفه مع هذه البيئة عن طريق تحميله مضامين تراثية، وقد أُدرجت تلك الجهود تحت مصطلح "الاستنبات".

أمّا " التأصيل التراثي " فقد تمثّل في الجهود التي قدّمها هؤلاء في مرحلة الستينيات لإيجاد شكلٍ أو قالبٍ مسرحي عربي؛ أي أنّ الفعل التأصيلي في هذه المرحلة قد توسّع ليطال الشكل أو الصيغة التي عليها نُعوّل دائماً في البحث عن الخصوصية.

2/ المسرح العربي وإشكالية التأصيل:

لقد عمل جيل الرواد من أجل بناء نص مسرحي عربي يتمثّل مقومات الأمة العربية، ويُحافظ على خصوصيتها وتميّزها ، فلجأ هذا الجيل إلى الترجمة والاقتباس والتعريب والإعداد، غير أنه أدرك بأنّ هذه الآليات عجزت عن تخليصه من أسر الإحساس بالاستلاب الفكري والانسلاخ عن الذات العربية؛ إذ لم تعمل سوى على إيجاد بعض التعديلات على مضمون النصّ المسرحي الغربي حتى يصبح جاهزا للتكيّف مع البيئة الجديدة مع الإبقاء على الشكل المسرحي الغربي أنموذجا سائدا ومسيطرا زاد من غربة المتلقي العربي، وعمّق إحساسه بالاستلاب والانسلاخ، وهو ما جعله يفكّر في الاستعانة بالمخزون الفكري والحفر في الذاكرة الشعبية التراثية للأمة العربية لتقريب المسافة بين الإنسان العربي وقضاياه الفكرية والثقافية المعاصرة.غير أنّ هذا الجيل (جيل الروّاد) لم يستطيع امتلاك وعي نقدي بالتراث؛ حيث تعامل معه تعاملا سطحيا، أفقيا تسجيليا فأخذت أعمال هؤلاء الروّاد طابع الاستعراض التاريخي للأحداث والشخصيات، الأمر الذي أدّى بهم إلى السقوط في المباشرة التي تنجم عن عدم التصرّف – بإعادة الكتابة والتحوير– في الأحداث والشخصيات التاريخية لتُعبّر أكثر عن الواقع وقضاياه الحاضرة.ويصدق هذا على ما قام به"مارون النقاش"(1817-1855)و"بطرس البستاني"(1819-1833)و"أبو خليل القباني"(1833-1903) و"يعقوب صنّوع"(1839-1912) و"فرح أنطون"(1874-1922) من أعمالٍ تسجيلية أفقية اقتصرت على العودة إلى الماضي العربي المشرق واستدعاء حوادثه وشخصياته العظيمة ، بمنأى عن أي وعي نقدي يشتغل وفق منظومات فكرية وجمالية جديدة.

لكن هذا المسار الخاطئ، وذاك الموقف السلبي سرعان ما سيتغيّران فيُصحّحهما الجيل اللاحق من الكتاب الدراميين الذين انطلقوا من تقنية عمودية تتعامل مع التراث تعاملا مثمرا ينتهج سياسة الهدم لإعادة البناء ، أو لنقُل المراجعة من أجل إعادة الصياغة.وكان مما ساعد على هذا التوجّه ، المناخ الفكري الذي صاحب التحولات والتطوّرات التي عرفها الواقع العربي لاسيما في فترة الستينيات أين تقدّم المدّ اليساري الذي انضوى تحت جناحه الكثير من

المسرحيين والمثقفين العرب من ذوي الميول و المشارب القومية ، فكان هذا الاتجاه عاملاً مساعداً في تهيئة المناخ المناسب للبحث والتجريب أملا في خلق مسرح عربي شكلا ومضموناً؛ مسرح يرفض العيش في غربة مع النموذج الغربي، ويحفر في التراث ليستوحي منه صيغة فنية يستمدّ شكلها من الفرجات التراثية الشعبية في البلدان العربية، وينهل مضامينها ولغتها من منبع الحكايات والأساطير والخرافات العربية.

يُعدّ "يوسف إدريس"(1927-1991) القاصّ والروائي والكاتب المسرحي المصري، من أوائل المسرحيين العرب الذين بادروا بالدعوة إلى إعادة النظر في شكل المسرح العربي ببنيته التي استقرّ عليها طوال قرن من الزمن.وإعلانا منه لهذه الدعوة أصدر عام(1966) كتابا ضمّ مسرحيتين هما " المهزلة الأرضية " و " الفرافير "، وقدّم له بمقدمة عامة بسَط فيها موقفه من شكل المسرح المتوارث ، ونظرته إلى المسرح باعتباره فنّاً إنسانياً بريئاً من العنصرية ، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون حكرا على شعب دون آخر، وهي النظرة التي كان قد عرضَها في ثلاث مقالات نشرها في مجلة (الكاتب) في ثلاثة أعداد متتالية بتاريخ جانفي/فيفري/مارس من سنة (1964)، أي قبل سنتين من نشر الكتاب، و بعد تأليفه ثلاث مسرحيات هي "جمهورية فرحات"(1956)و"ملك القطن"(1956)و"اللحظة الحرجة"(1958).

يستهل (يوسف إدريس) مقدمة الكتاب بمناقشة وتصحيح الخطأ الشائع أو « العقيدة التي كانت لدى نفر من مثقفينا زمنًا والتي لا تزال قائمة إلى الآن وهي أنّ المسرح ظاهرة أوروبية محضة ، كل ما علينا حياله هو أن نتلقاه عن الإغريق والأوروبيين المعاصرين ونحاول أن ننسج على منواله ، وكل ما نستطيع أن نفعل من أجل تمصيره أن نتناول داخل هذا "الشكل " المسرحي الأوروبي والعالمي موضوعات مصرية باعتبار أنّ الشكل المسرحي الأوروبي هو الشكل العلمي الذي تواضعتْ وانتهتْ إليه البشرية ولا سبيل إلى تغييره أو تبديله »[1].
وأول موقف يُعلنه إزاء هذا الاعتقاد الذي ترسّخ في عقول مثقفينا ردحًا من الزمن، هو رفضه استنادا إلى ما أسماه « وحدة العقل البشري وعالمية إمكانياته »[2]؛ حيث يرى أنّ القول بوجود

شعوب تملك عقليات درامية تجعلها تتميّز عن شعوب أخرى تفتقر إلى تلك العقليات، يُفضي إلى القول بتمايز الشعوب في الاستعدادات العقلية.؟

ومن ثمّ يعلن أنّ المسرح « خاصية من خصائص كل شعب، فكما أنّ لكل شعب لغته ولكل شعب رقصه ورسمه وموسيقاه وغناؤه، فكل شعب لديه ميل غريزي إلى المحاكاة (أي التمثيل)، وكل شعب لديه تجمُّعاته الخاصّة التي تتم فيها هذه المحاكاة وتوجد في حالة (التمسرح) التي طالما أشرتُ إليها. كلّ ما في الأمر أنّ العبادة الإغريقية اتخذت طقوسها من أفعال الجماعات البشرية وبالذات من فنّ المحاكاة وحالات التمسرح»[3].

وهكذا قاده رفضُه للمرجعية الغربية في هذا الفن إلى الاعتراف بأشكال الفُرجة والاحتفال المحلية واعتبرها « ظواهر بدائية لحالات التمسرح تلك التي ينسى فيها كلّ فرد قائم ذاته ويندمج في الذات الجماعية الأكبر باعتبار أنّ الخاصية الأولى لكل فنّ هي جماعيته. مثل السامر،وحفلات الذكر، والاحتفالات بالموتى، والأراجوز، وخيال الظلّ، وحتى الجلوس على المقاهي بوصفه حالة بليدة من حالات التمسرح.وأنه بالبدء من هنا وبأخذ هذه الظواهر وتطويرها للوصول بها إلى المستوى الفني والموضوعي الذي وصل إليه المسرح الأوروبي ممكن، ليس فقط أن ننشئ مسرحا يقف إلى جوار المسرح الأوروبي وإنما من الممكن أن نضيف ونُسهِم به في إثراء الظاهرة المسرحية في العالم كلّه»[4].

---

(1) يوسف إدريس: مقدمة مسرحيتي " المهزلة الأرضية " و " الفرافير ".منشورات وزارة الثقافة ، القاهرة ، مارس1966 ، ص4

(2) المرجع نفسه. الصفحة نفسها

(3) المرجع نفسه. الصفحة نفسها

(4) المرجع نفسه.ص6

رغم ريادة الاجتهادات الطيبة التي بذلها (يوسف إدريس) وأهميتها في محاولة إيجاد صيغة لمسرح عربي ، فإن فكرة النموذج السابق والمرجعية الغربية لم تغب تماما عن فكره وظلت تسيطر عليه، فنراه يجعل من هذا النموذج الغربي وبالتحديد " الكوميديا ديللارتي"[*] معيارا به يقيس مصداقية شكل مسرحي تراثي محلي هو شكل " السامر " فيقول:« هذه التي يُسمّوُنها الكوميديا ديللارتي هي بنصّها وفصّها السامر الشعبي المصري.ذلك الشكل البدائي من حالات التمسرح الذي كان قائما وموجودا منذ عصور ضاربة في القدم، والذي لا يزال موجودا إلى يومنا هذا »[1].يُضاف إلى ذلك ، انحصار محاولة يوسف إدريس في حدود التنظير دون التطبيق؛ إذ لم يلتزم بشكل السامر سوى في مسرحية واحدة هي مسرحية (الفرافير)، ولم تؤثر دعوته في جيله أو في الأجيال التي لحقته من الكتاب والمخرجين المسرحيين ؛ ذلك أنّ القيمة ليست للتنظير، وإنما القيمة للقدرة على خلق اتجاه أو تيار، أو صنع ظاهرة يتمّ بعد ذلك التنظير لها [2].

وغير بعيد عن هذا الطموح، أصدر "توفيق الحكيم"(1898-1987) سنة(1967) كتابه "قالبنا المسرحي" تساءل من خلاله عن إمكانية « استحداث قالب وشكل مسرحي مستخرج من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ »[3]؛ منطلقاً من قناعةٍ بأن لا « غضاضة في

---

[*] نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر واشتهرت بكونها فنّ الارتجال، لكن الارتجال فيها له طبيعة خاصة تجعله يختلف عن الارتجال العفوي الذي عُرف في مظاهر احتفالية عديدة.والارتجال في(الكوميديا ديللارته/commedia dell'arte) لا يعني العمل دون تحضير، فهو يتطلّب تقنية عالية وسُرعة في البديهة وذاكرة حفظية واسعة لمقاطع معروفة ابتكرها بعض الممثلين وثبّتوها كتابةً فصارت نصوصاً يتمّ تداولها من بعدهم...للإشارة فإن أصول الكوميديا ديللارته تعود إلى العروض الإيمائية للممثلين الجوالين التي كانت تُقدّم في إيطاليا في القرن الثالث عشر و على الأخصّ ثنائيات الخادم والسيد. للتوسّع أكثر يُراجع ، ماري إلياس و حنان قصّاب حسن : المعجم المسرحي.ص ص 388 ، 391

[1] يوسف إدريس: مقدمة مسرحيتي " المهزلة الأرضية " و " الفرافير "، ص 5

[2] حورية محمد دحو:تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 139

[3] توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي.مكتبة مصر،القاهرة ، 1967 ، ص 12 ، 13

البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر ، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التي نعيشها »[1]، داعيا إلى الانطلاق من « العهد الذي ما كنّا نعرف فيه غير الحكاواتية والمدّاحين والمقلّدين...فنون بدائية من غير شكّ ، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة...كانوا يجدون في حكاية الحكاواتي للسير والملاحم، وفي تقليد المقلداتي للأشخاص والمشاعر ما أمدّهم بمتعة فنية عوّضتهم عن المسرح...كلّ ذلك بلا ملابس ولا ديكور ولا خشبة مسرح ولا تمثيل »[2].

إلى هنا يبدو طموح "الحكيم" مشروعا، غير أنّ تحمّسه الزائد لمشروع التأصيل جعله يتجاهل أو يتجاوز الخصوصية الثقافية للبيئتين العربية والغربية؛ وذلك حين يشترط في قالبنا العربي « لكي يسمى قالبا حقيقياً أن يكون صالحاً لأن تُصبّ فيه كل المسرحيات، على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء...وكما نصبّ نحن، منذ القرن الماضي، فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوروبي أو العالمي فإنّ الشرط الأساسي لما يُمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصبّوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم »[3].

هذا الطموح الزائد النابع من نظرة طوباوية، جعل الحكيم يأمل في تحقيق ما أسماه بـ"شعبية الثقافة العليا " التي تعني عنده « هدم الفاصل بين الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى »[4].والتي بدأ في تجسيدها فعليا وفي الكتاب نفسه بتحميل الحاكي والمقلّد والمدّاح،

---

(1) المرجع السابق.ص 16

(2) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي، ص 13، 14

(3) المرجع نفسه.ص 14، 15

(4) المرجع نفسه.ص17

أثار اسخيلوس وشكسبير وموليير وإبسن وتشيكوف وبيراندييللو ودورنمات.وهو ما جعل هذا "القالب العالمي " الذي اقترحه (الحكيم) محل جدال ونقاش بين الكتاب والدارسين المسرحيين؛ حيث رأى البعض أنه لا يخرج عن إطار الشكل المسرحي الغربي ومن ثمّ اتهموا صاحبه بأنه انطلق من الإحساس بالنقص والدونية اتجاه الآخر/الغرب ؛ حيث بقي مشدودا إلى المركزية الغربية ممثلّةً في هذا الشكل المسرحي السائد.ورأى البعض الآخر أنّ (الحكيم) تجاوز الزمان والمكان متجاهلا بذلك خصوصية العلاقات الاجتماعية واختلافها بين المجتمعين العربي والغربي، ومن ثم فإن جهوده في الواقع ما هي إلا محاولة لتغيير ذوق المشاهد العربي، ومحاولة لتقريبه، من آثار الفن والفكر الإنساني في مجال المسرح[1]

ومن المآخذ المسجّلة على (توفيق الحكيم) كذلك أنّه «لم يتمكّن من توظيف هذا الاستلهام برؤية إبداعية تتعاطى مع الواقع (...) لم يتمكن الحكيم من تحقيق الفعل التأصيلي في مسرحه، لأنه كان دائماً يعبّر عن بُعد فكري ذهني تجريدي يُمسك بشخصياته كخيوط أو جزئيات لا تنفلت من أسر الفكرة المتجرّدة ، فبقيت تجسّد هذه الفكرة، كما ورد في مسرحية " الصفقة " التي يعدّها النقاد محاولة قام بها الحكيم للنزول من برجه العاجي وذلك بتعرّضه لقضايا الفلاّحين، ولكنه لم يتناول الواقع بحيثياته في هذا النصّ، فظلّ يُحلّق فوق هذا الواقع دون ملامسته»[2].ولعله يمكن اختصار كل هذه المآخذ في ما لاحظه(إبراهيم حمادة)الذي أكّد أنّ مقدمة كتاب (قالبنا المسرحي) « تتصف بالعجلة، بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية في موضوع خطير كهذا، وبالتفكك بسبب توالي الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها، وبالتردد بسبب قلة حماسة الكاتب وضآلة إيمانه"الموضوعي"بالدعوة التي ينادي بها »[3].

---

(1) حورية محمد دحو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر.ص128

(2) هيثم يحي الخواجة: محاور في المسرح العربي.ص29

(3) إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي.نقلا عن، عبد الرحمن بن زيدان ، قضايا التنظير للمسرح العربي،ص 162

وعلى الرغم من المبادرة الجدية لكلٍّ من (يوسف إدريس) و (توفيق الحكيم) في إيجاد صيغة عربية للمسرح ، فإن « محاولاتهما ظلّت في إطار التصورات لأنها تحتاج إلى ممارسة مكثّفة عبر الساحة المسرحية العربية، كما أنها اقتصرت على بعض أعمال هذين المسرحيين واستطاعت أن تترك بصماتها في عدد محدود جدا من الأعمال المسرحية العربية »[1].

تنامى الاتجاه التأصيلي بعد ذلك ، وتعمّق مع مسرحيين آخرين من أمثال "سعد الله ونوس" (1941-1997)الذي ولج عالم التأصيل بوعي أكبر آخذا بطرفي المعادلة؛ التنظير والممارسة ومتخفّفاً كثيراً من يوتوبيا الأصالة التي يُتوسّل إليها – غالباً - بالبحث عن مسرح عربي أصيل بين ركام أشكال ومضامين التراث؛ حيث أعلن قائلاً:« لقد كان لدي منذ البدء الوعي بأنّ استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح »[2]، وقد تكون أشكال الفرجة الشعبية في رأيه « مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليس ضمانة لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول، وفي سياق العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للعمل »[3].

لم يكترث ونوس كثيرا بفكرة التأصيل، ولم يشكل هذا الموضوع هاجساً يؤرّقه ، بقدر ما كان يؤرقه إيجاد صيغة تضمن له التواصل مع المتفرج العربي وقد عثر على تلك الصيغة في ما أسماه " المسرح التسييسي " وفي هذا الصدد يُصرّح قائلاً:« وقد كررت مراراً أني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من

---

(1) وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي.(1990-2006)، المركز الثقافي العربي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 2007، ص209

(2) سعد الله ونوس : (حول الماضي والمستقبل) ، حوار مع سعد الله ونوس، أجرى المقابلة نبيل الحفار ، ص 121

(3) المرجع نفسه.ص 118

الناحية الحضارية، وإنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثاً عن تقاليد أكبر، كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، وكنت أريد أن يكون مسرحي حدثاً اجتماعياً وسياسياً يتم مع هذا الجمهور »[1].

والمسرح التسييسي غير المسرح السياسي؛ فإذا كان الثاني يقوم على طرح القضايا السياسية فقط، فإنّ الأوّل يرجو طموحاً أبعد يتمثل في القيام بفعل " تسييس " الطبقات الكادحة لتوعيتها بما يحيط بها دون إهمال النواحي الجمالية فيه.وبهذا أضحت وظيفة المسرح تبعاً لهذا المفهوم الجديد وظيفةَ وعيٍ ثمّ تغيير« إذ أن عليه منطلقاً من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله أن يوضح هذه الصراعات ويكشفها، ويحدد طبيعتها، أي أن يعلّم الجمهور، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها، كما أن عليه في الوقت نفسه(...) أن يحفّز الناس على العمل، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن »[2]، كلّ هذا تحت شعار (ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ)؛ ليس الشحن من أجل التطهير أو التنفيس كما دعا إلى ذلك أرسطو ذات مرّة، ولكن الشحن من أجل التغيير.

ولأنّ هذا الطرح المختلف لقضية التأصيل يتأسس على مفهوم مختلف ووظيفة جديدة للمسرح، فإنّ المتفرّج- تبعاً لذلك - قد احتل الموقع الأهم من هذا الطرح.فبعد أن ظل هذا المتفرّج – لقرون طويلة - الطرف الحاضر/المغيّب في المعادلة المسرحية؛ فهو الحاضر الذي لا يقوم المسرح إلا بوجوده و المغيّب في تلقيه السلبي لذلك العمل؛ أضحى في بيانات سعد الله ونّوس القطب الفاعل والحيوي، وقدّ رسم له هذا الأخير مساراً وضّح معالمه بالخطوات الأتية[3]:

---

(1) حوار مع سعد الله ونوس.جريدة السفير ، لبنان، ع 5497 ، الخميس 1990/2/1 ، س 16 ، ص 42

(2) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد.دار الفكر الجديد، بيروت، 1988 ، ص 40

(3) المرجع نفسه.ص 42

أولاً: ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي، فكل ما يدور على الخشبة يستهدفه، ويتوجه إليه، بمعنى أنّ قيمة العرض مرهونة بالموقف الذي يتّخذه المتفرج منه.

ثانياً: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها، ينبغي أن يدرك جيداً أن كل ما يدور أمامه يعنيه ويهمّه،وعليه أن يتخذ موقفاً منه.

ثالثاً: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام، ومن أية مسرحية بشكل خاص، نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاع بلاده.

لم يكن (سعد الله ونوس) في دعواه التأصيلية مهووساً بالبحث في التراث العربي عن أشكالٍ وقوالب مسرحية بديلة تثبت أصالة فن المسرح عندنا ، بقدر ما كان يُفكّر في قضايا المجتمع العربي ومشكلاته عبر التجريب الذي وجده سبيلاً للبحث عن خصوصية مسرحية عربية انطلاقاً من المتفرج العربي الذي حاول "ونوس" « دراسة استجاباته وعاداته، في التذوق، والقضايا التي يعاني منها، ثم سنجرب بعد ذلك العثور على الأشكال أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي تستطيع أن تجعل المسرح هذا الاحتفال الاجتماعي الذي يبدل المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل »[1]، وما يُحفظ له هو جمعه بين التنظير والممارسة الإبداعية، فقد طبق آراءه النقدية على جلّ منجزه المسرحي.

"علي عقلة عرسان"(1941–) واحد من أولئك المسرحيين العرب الذين ارتضوا التأصيل سبيلاً لاستنبات فن المسرح في البيئة العربية تخليصاً له من غربته عن تلك البيئة.وقد انطلق من إيمانه بأنّ «لكل شعب أسلوبه في التعبير عن معاناته، وله فكره وتفسيره للحياة وللكون،

---

[1] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 96 ، 97

وخبرته، وله حسه الجمالي وتذوقه، وأسلوبه الخاص في الفرجة، في الاستمتاع، ونقل الخبرة والفائدة وفي كيفية التوصيل والوصول إلى تخليص النفس مما لحق بها من أدران وفتح آفاق الحياة أمامها، وتجديد حيويتها »[1].

وسعياً منه لترسيخ هذا الإيمان، رحل إلى التراث العربي وتوغّل فيه باحثاً ومستجلياً لبعض الظواهر المسرحية العربية في الجاهلية والإسلام، راصداً أبرزها وأقربها إلى ماهية المسرح.وقد رجع من تلك الرحلة التراثية بخلاصة مفادها أن « ما لدينا من مناهل في التراث والحياة ، دينية ودنيوية يمكنها أن تمنحنا روحاً مسرحياً خاصاً، وحيوية في التواصل، وانعتاقاً في الإبداع والتأثير والتأثر... »[2].وعليه دعا إلى استلهام التراث المسرحي العربي والسعي في إيجاد شكل مسرحي بمواصفات عربية انطلاقاً من الشكل الدرامي العالمي ؛ ذلك أنّ الأصالة لا تعني في اعتقاده « أن نخلق الآن شكلاً درامياً لايمت إلى أي شكل درامي عالمي بصلة، يمكن أن نأخذ الشكل الدرامي العالمي ونجدد في هذا الشكل، ويكون زيادة عربية على الشكل الدرامي العربي، يمكن أن نثبت في هذا الشكل إرهاصات بشكل درامي محتمل الوجود»[3].

وقد استند عرسان في دعواه بضرورة عدم تجاوز الشكل الدرامي العالمي على حجتين اثنتين تتمثل أولاهما في أنّ هذا الشكل هو " إرث حضاري عالمي " ملك للجميع ، وخلاصة تجربة شعوب وحضارات متعاقبة، وثانيهما اقتناعه بعدم تطور أشكالنا المسرحية

---

(1) علي عقلة عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3 ، 1985 ، ص 20

(2) المرجع نفسه.ص 8

(3) علي عقلة عرسان: (المسرح العربي ومكانة المسرح الطليعي).مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة، دمشق، ع 117 ، س1971 ، ص 64 ، 65

التراثية « نعم نحن العرب لدينا ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى، لكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان التي شكلت بعد تطورها المسرحية اليونانية من تراجيديا وكوميديا وأصبحت الآن الشكل الدرامي العالمي..»[1]، وعليه فالرهان الحقيقي لتحقيق أصالتنا المسرحية يكمن في الانطلاق من البنية المسرحية الغربية وإحداث تطويرات في شكلها، يُؤخذ فيها بعين الاعتبار الحياة العربية، وذوق المتلقي العربي، وأساليب تلقيه المختلفة.

والملاحَظ أنّ سعي (علي عقلة عرسان) لم يبتعد كثيراً عن تلك المساعي التي بذلها من سبقوه من حيث العجز عن الانفلات من أسر المرجعية الغربية ونموذجها الدرامي العالمي مثَله كمثل إدريس و الحكيم، يقيس الشكل المسرحي البديل بمقاييس خارجة عنه متحججاً بمقولات "الإرث الحضاري " و"الشكل العالمي"، بالرغم من أنّه ظلّ يُردّد شعارات الخصوصية العربية مثل، « لكل شعب أسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجة، في التأثر والتأثير والنقل وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة، وليس للفن قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم »[2].

وما تجدر الإشارة إليه أنّ جلّ المؤصلين المسرحيين عجزوا عن الخروج عن سطوة المدرستين الكلاسيكية والبريختية ، ولعل هذه الأخيرة كانت الأكثر تأثيرا في دعوات هؤلاء إلى التأصيل خاصة على مستوى وظيفة المسرح وتلقّيه ؛ إذ تراجعت وظيفته عن التطهير إلى "التغيير"، ودخل المتلقي كطرف فاعل في العملية المسرحية عن طريق ما سُمّي بـ "كسر الجدار الرابع " أو " نزع الإيهام " وقد تزامن هذا التأثر بظرف تاريخي مناسب تمثل في تداعيات نكسة1967.

---

(1) المرجع السابق.ص 28 ، 29

(2) المرجع نفسه.ص29

3/ خصوصية التأصيل في مسرح المغرب العربي:

في الجهة الثانية من العالم العربي؛ في المغرب العربي، كانت فكرة التأصيل تتبلور بشكل مختلف ومتميّز عن نظيرتها في المشرق، ويُعزى هذا الاختلاف في نظر البعض إلى طبيعة المجتمعات المغاربية وعلى الأخصّ المغرب والجزائر؛ من حيث تداخل مظاهر الاحتفالية والمشهدية في حياتهم اليومية على الصعيدين اليومي والرسمي، وعلى المستويين الشعبي والملَكي.ويأتي توضيح هذه الفكرة عند(خالدة سعيد) في قولها بأنّه يصعب في هذا المجال الدخول في الفوارق الثقافية المحلية التي حتّمت انطلاق الحركة لمساءلة الشكل المسرحي المقتبس عن الغرب من المغرب خاصة، ومن الجزائر.لكن، بإيجاز نقدر أن نلاحظ، إذا كنَّا قد تعرّفنا على الحياة المغربية، أنّ التراث المشهدي الشعبي في المغرب، فوق تميّزه بالغنى والتنوّع، وفوق شموله قطاعات الحياة جميعها، وكذلك مراحل الحياة وفصولها، وفوق العمق الدلالي لألوانه، يمتاز أولاً بكثافته الترميزية التصويرية الإيقاعية، على مختلف مستويات الإيقاع وأنواعه؛ ويمتاز، إلى ذلك، باستمراريته و من ثمّ راهنيته.فهو قد تماسك أمام الموجات الثقافية الغربية وحافظ على عمق خصوصيته ووظيفته، بكل فاعليتها، في الأسواق والساحات العامة وتقاليدها، وفي الحيّزات الخاصة في الحياة العائلية والمدينية وعلى اختلاف الطبقات.وعلى الرغم من اقتحام اللّسان الأجنبي للحياة ومجالات التعبير المكتوب، فإنّ التعبير المشهدي المشخّص المجسَّد سواء كان احتفالياً (أعياد دينية أو وطنية، احتفالات رسمية، سهرات غنائية موسيقية، حلقات صوفية، ساحات مساجد ومدن، ولادة، ختان، أعراس، جنائز..) أو وظيفياً (أزياء الاحتفالات الرسمية الملَكية أو الشعبية، وكذلك أزياء الحياة الخاصة و العامة، جماليات المنزل ومفروشاته، أنماط الحياة البيتية والطعام، أسواق، تجارة، حرف، فنون..) قد احتفظ بلغته و عناصره المحلية.وما اقتُبِس من الغرب لم يأت في سياق الاستبدال ليحلّ محلّ الأصيل، بل أتى غالباً كإضافة أو رديف.بينما نشطتْ الحركة القومية (ومعها أفكار الأصالة) في بلدان المشرق وبالأخصّ سوريا ولبنان وفلسطين، وفي مصر والعراق؛ وتركّز ذلك على البُعدين اللغوي الأدبي والتاريخي القومي السياسي.وتمثّلَ الحفاظُ على الهوية في هذا المشرق بيقظة الموروث المكتوب أو بإحياء لغوي أدبي ديني متخفّف (وحتى متجرّد) من موروثاته المشهدية.بينما الحياة اليومية

والاحتفالية والعملية قد تسرّبت إليها التعبيرات والأشكال الغربية بكثافة ملحوظة.وقد اندفعت حركة مساءلة الشكل الغربي للمسرح في
بلدان المشرق العربي بحوافز مبدئية وأحياناً إيديولوجية، قومية ويسارية.والفنون المحلية التي جهد بعض المسرحيين المشارقة لإحيائها، كانت، على غناها، قد تقلّصت أو غابت نهائياً مع التطوّر وتحوّل أشكال الحياة اليومية بتأثير نمط الحياة الغربية[1].
فانطلاقاً من هذه المعطيات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية الشديدة الخصوصية في أقطار المغرب العربي وعلى الأخصّ المغرب، تولّدت أرضية مناسبة لتفعيل حركة مساءلة المسرح العربي في شكله المقتبس عن الغرب، فكانت " الاحتفالية " وكانت بياناتها.

ظهرت الاحتفالية من خلال مجموعة بيانات خطّها المغربي (عبد الكريم برشيد)(1943-وجماعة الاحتفاليين[*] ، بين عامي (1976 و1979)، وفيها يربط برشيد بين الاحتفال والحفلة أو العيد، على أساس أنّ الناس في العيد يخرقون ملَل الحياة العادية، وأنّ الحفلة هي لحظة فيها زخم خاص لأنها تفترض نوعاً من التمرُّد على الحدود القمعية للحياة اليومية.و تدعو هذه البيانات إلى جعل المسرح عيداً من الأعياد المتكرّرة والممتدّة، لها حُرمتها وقُدسيتها وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي وفي عادات الناس وأخلاقهم[2].

يعتقد البعض ممن تعرّض للنظرية الاحتفالية بالقراءة والتحليل، وعايش بياناتها المتتابعة، بأنه يصعب الإمساك بتصوّر شمولي متكامل حولها بالنظر إلى العدد الهائل من التنظيرات الجماعية والفردية لها، التي كانت بدايتها من السبعينات إلى الآن أين وصلت إلى البيان

---

(1) خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة.ص 17 ، 18

(*) جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب تضمّ (عبد الكريم برشيد، الطيب الصديقي، عبد الرحمن بن زيدان، محمد الباتولي، عبد الوهاب عيدوبيه، ثريا جبران).يراجع بهذا الخصوص ،وليد البكري:موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية .ص 161 ، 162

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص6

السابع، وبالنظر أيضاً إلى الشعار الذي ما فتئ برشيد يُردّده دائماً وأبداً، وهو أنّ «الاحتفالية مشروعٌ فكري وفنّي لم يكتمل بعدُ »[1].ومع هذا يمكن القبض على العمود الفقري والمبدأ الأساس الذي أسّست عليه النظرية الاحتفالية كيانها وهندست بواسطته هويتها؛ ذلك هو مبدأ "الاحتفال/Cérémonie".والإصرار على العودة إلى طقس الاحتفال، هو في الواقع والحقيقة إصرارٌ على إعادة المسرح إلى أصوله الأولى، ومن ثمّ إعادة الإنسان إلى حقيقته الأولية التي تزخر بقيم إنسانية لا تختصّ بها سوى المجتمعات الأصيلة، ولا تُستحضر إلا بفعل " الاحتفال " ويقف في مقدّمتها التواصل المباشر، والحسّ الجماعي.

و يُوضّح (عبد الكريم برشيد) أسس نظريته التي استقاها من مفهوم الاحتفال بقوله: «-

إنّ المسرح احتفالي قبل كلّ شئ.

- وإنّ الاحتفال هو بالأساس لقاء.
- وإنّ اللّقاء هو خروج الذات من عزلتها لتشكّل الجماعة والمجتمع.
- وإنّ وجود الجماعة يفرضُ وجود حوار للتواصل والتفاهم.
- وإنّ لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللّفظ.إنّها لغة – لغات الجسد ككل »[2].

وخلافاً لجهود التأصيل في المشرق العربي؛ تلك الجهود التي عجزت عن التخلّص من سطوة وسيطرة المرجعية الغربية، فعملت على تكييف الأشكال المسرحية البديلة مع الشكل الغربي الذي لم يُضرها بقاؤه بجوارها باعتباره يُمثّل " إرثاً حضارياً " و " شكلاً عالمياً "، كما تداخلت إلى حدّ كبير مع المسرح البريختي ..وقف المسرح الاحتفالي كطرف نقيض ضدّ كلٍّ من " المسرح الدرامي " و"المسرح الملحمي "؛ فإذا كان المسرح الدرامي يقوم على محاكاة فعل إنساني ماضي، في الحاضر.ويعتمد المسرح الملحمي على تحويل ما حدث في

---

(1) حسن يوسفي: المسرح و الأنثربولوجيا.دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 ، 2000 ،ص 85

(2) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية ، مواقف ومواقف مضادة .دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993 ، ص 123

الماضي أو يحدث في الحاضر إلى مجرّد حكاية تُروى عبر تقنية السرد بعيداً عن أي فعل.فإنّ المسرح الاحتفالي يعمل على نزع الفاصل مابين الواقع والوهم عبْر خلق تظاهرة آنية يحضرها الجميع ويُشارك فيها الجميع[1]، وفي هذا الصدد تقرّر الاحتفالية في أحد بنود بياناتها:« إنّ مفهوم الشعبية في المنظور الاحتفالي يتحدّد كالتالي:إنه ليس ذلك المسرح الذي يستهلكه الشعب، ولكنه ذلك الذي يُساهم في إنتاجه وإبداعه »[2].

وبعيداً عن التنظير الفكري المتعالي المغيّب للممارسة الإبداعية، تقف الاحتفالية على أرضية متينة؛ يؤطّرها التجريب و يُعزّزها الوعي بجدلية العلاقة بين التنظير والتطبيق إضافةً إلى التجريب؛ فقد جاهدت من أجل خلق مسرح عربي/ مغربي يستجيب للوجدان الشعبي ويحاول تحقيق مجموعة من الأبعاد الفكرية والفنية والاجتماعية والثقافية التي ترفض كل مستهلك وهجين.وبذلك لم تكن النظرية الاحتفالية عبارة عن تصورات فكرية خالصة، لأنها في حقيقتها حصيلة للتجريب الميداني الذي ينظر إلى العلاقة بين التنظير والممارسة على أنها علاقة جدلية.هذا بالإضافة إلى أنّ الاحتفالية ترفض ذلك التجريب المختبري المغلق الذي يقوم على قواعد وأسس علمية صارمة، وتُقصي الإنسان من المشاركة في صياغة تجاربها.لذلك اعتمدت الاحتفالية على التجريب الميداني الذي يتّخذ من الساحات العمومية والأسواق والأعراس والمواسم وكل التجمعات البشرية مُختبراً لها، وبهذه المختبرات المفتوحة تمكّن هذا الاتجاه المسرحي من تحديد هويته العربية الخالصة والمستقلّة[3].

ورغم ضبطها لأسسها النظرية سلفاً، آمنت الاحتفالية بمبدأ التجريب من جهة، وتركت باب الاجتهاد والنقاش مفتوحاً للإضافة والتعديل والتحوير من جهة ثانية.فجاء في بيانها

---

(1) البيان الأول للمسرح الاحتفالي:جريدة العلم، الرباط، ع 468 ، 1979/5/10 ،البند 56

(2) المرجع نفسه، البند 42

(3) ميلود بوشايد ، عبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد.إيديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2006 ،ص 31

الأوّل:« هذه إذن هي الأسس التي يقوم عليها البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي، وهي أسسٌ ومبادئ عامة.وإنّ الاتفاق حول هذه المبادئ الأساسية لا يعني بالضرورة انتفاء الخصوصية لدى الكاتب والمخرجين؛ ذلك لأنّ الاجتهاد شئ أساسي وضروري لخلق اتجاه مسرحي ينطلق أساساً من واقع الإنسان العربي، ومن عقليته، و روحه، وخصوصياته المختلفة »[1].

تبتعد الاحتفالية كثيراً عن كونها مجرّد شكلٍ مسرحيٍّ مغاير يعكس ملامح هويتنا العربية، و تقتربُ أكثر من الفلسفة القائمة على إثارة الأسئلة؛ فيصِفُها منظّرُها الأوّل (عبد الكريم برشيد) بأنها «حُزمة أسئلة »[2]، و« أسلوب في العيش والكتابة والتفكير والإبداع والنقد »[3].ورغم أنها عملت على استعادة أشكال شبه مسرحية مغربية قديمة كانت موجودة منذ القرن الثامن عشر في مدينة مراكش؛ مثل البساط والحلقة وسلطان الطلبة، كبديل لمسرح العلبة الإيطالية.إلا أنّ هذه الأشكال لم تكن غايةً في حدّ ذاتها، بل وسيلة لتأصيل فن المسرح في الثقافة الشعبية المغربية والعربية.وما دعوتها – عبر بياناتها – إلى جعل المسرح عيداً من الأعياد المتكرّرة، والممتدّة.سوى سببا لكسبها الاعتراف الشعبي، ولتصبح ظاهرة شعبية لها حُرمتها وقُدسيتها وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي وفي عادات الناس وأخلاقهم[4].

كغيرها من التنظيرات المسرحية، قوبلت النظرية الاحتفالية بتحفّظ من طرف البعض، وانتقادات من أطراف أخرى.عكَس أكثرها قصوراً معرفياً لدى أصحابها في استيعاب

---

(1) البيان الأوّل للمسرح الاحتفالي: جريدة العلم ، الرباط، ع 469 ، 1979/5/18 ، من البند 57 .

(2) عبد الكريم برشيد: (الاحتفالية).نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر، دورة 2006

(3) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

(4) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص6

الظاهرة المسرحية[1]، وتمكّن قليلُها من التأسيس لفعلٍ نقدي عقلاني مضاد، استطاع بوعي نافذ أن يترصّد أهمّ التناقضات والمفارقات التي تورّط فيها خطاب الاحتفالية.ونمثّل لها بموقف الدكتور (حسن يوسفي) الذي ناقش مسألة " العودة إلى الأصول " في المسرح الاحتفالي وما أحاط بها من مفارقات، وقد ركّز على قضية اللّغة التي كان يبحث عنها الحوار الاحتفالي، والتي أسماها بيانها الرابع بـ " اللّغة الفردوسية "؛ حيث تساءل برشيد «كيف إذن نصل إلى اللّغة البِكر؟ إلى اللّغة الوحشية التي تعبّر عن الإحساس الوحشي؟»[2]، وكان جوابه:« فالاحتفالية تبحث عن لغةٍ كليّة وكونية تُعبّر بالملموس والمحسوس حتى تنطق المسرحية كما تنطق الطبيعة، من خلال الريح والسكون والعواصف والزوابع والرعد والضوء و اللّون والظلام، وبهذا يمكن أن نحرّر اللّغة من القوالب والمعلّبات والأوثان اللّفظية الشائعة وأن نعيد لها جوهرها وحقيقتها.فإعادة وصل اللّغة بالحياة في تغيّرها وتجدّدها وحيويتها ومدهشها ومرعبها معناه عودة المقدّس إلى الوجود، أي ربط ما نقوله بما تقوله الحياة، وجعْل اللّغة الجزء تندغم في اللّغة الكلّ وتنصهر فيها »[3].

ويصف (حسن يوسفي) هذا القول بأنّه ينطوي على مفارقة كبيرة؛ لأنّه نظر إلى " اللّغة الفردوسية " على أنّها " لغة الطبيعة الوحشية " و " لغة الحياة المتغيّرة " في آن.كما يأخذ على النظرية الاحتفالية محاولتها درأ تهمة " اللاتاريخية " التي طالتها من جهات عديدة، عن طريق تقمّصها نزعة تاريخية من خلال الإشارة إلى " الحياة المتغيّرة " كأصل، وهو ما أوقعها في تناقض آخر، وهو كيف يُمكن الجمع بين" النموذج الأصلي"و" النموذج التاريخي" ؟![4].

---

(1) للإطلاع على بعض هذه الانتقادات يُراجع كتاب عبد الكريم برشيد السجالي مع خصومه وخصوم الاحتفالية ، الموسوم بـ " الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة. "

(2) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي.الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1989 ، 1990 .ص 186

(3) المرجع نفسه.ص 187 ، 188

(4) حسن يوسفي: المسرح والأنثربولوجيا.ص 87 ، 88

وإذا كان أغلب الرافضين للاحتفالية قد ركّزوا على الأساس الفلسفي الذي قامت عليه، فترصّدوا نقاط الغموض والتناقض في فكرها الفلسفي، فإنّ البعض الآخر تجاوز ذلك، وركّز على الجانب التقني المتمثّل في الإخراج والسينوغرافيا؛ حيث يرفض (جميل حمداوي) فكرة أن يقوم المسرح الاحتفالي على الاقتصاد في التأثيث السينوغرافي والتقشّف في الديكور بحجّة تقريب المتلقّي العربي من الفرجة العربية الشعبية الأصيلة، ويعتبر ذلك هروباً من الفشل التقني الذي يعاني منه المسرح العربي عامة، ودعا إلى ضرورة تطوير المؤثرات الصوتية والموسيقية والتحكّم في الإضاءة جماليا وفنيا ودراميا، والتجديد في السينوغرافيا بدلا من الاهتمام بالمضامين التراثية والأشكال ماقبل المسرحية وتوظيف القوالب الشعبية فحسب[1].

---

(1) جميل حمداوي: (قراءة في كتاب " مسرح عبد الكريم برشيد" لمصطفى رمضاني).متاح على الموقع: http://www.alwatanvoice.com.

4/التأصيل في مرآة النقد المسرحي الجزائري:

عُدّ سؤال التأصيل في الدرس النقدي المسرحي الجزائري، سؤالاً إشكالياً بدوره؛ فقد عرَف جدلاً كبيراً في تناوله؛ بين مؤيّد للامتداد والاستمرارية التاريخية للفن، ورافض لتلك الأشكال التراثية المسرحية الجنينية واصفاً إياها بـ" البدائية " العقيمة التي لا يمكن- بأي حال من الأحوال- أن يكون المسرح بمفهومه الحديث وبشكله المعقّد في صورته الحالية امتدادا لها، وصورة مطوّرة عنها.وما دعوات التأصيل إلا خيارُ عجزٍ، وحركة نكوصٍ تُنبئ عن ضُعف.وهكذا اختلفت مواقف هؤلاء باختلاف رؤيتهم للتراث؛ حيث ظهر من اكتفى برصد تلك الأشكال وتأكيد تطابقها مع مفهوم المسرح -كشكل فني يقوم على عنصر "الفرجة " - وبالتالي الاطمئنان إلى كونها أشكالا " بدئية " و" تراثية "، ولذلك اختلفتْ صفاتها عندهم، واتفقت في دلالتها على مفهوم " الاكتمال "، كون هذا الموقف ينطلق من مفهوم " قداسة " التراث وكماله الذي يستوجب عدم اتهامه بالنقص، ورفض مساءلته.

كما نجد فريقاً آخر وصف تلك الأشكال بـ " الجنينية " و" البدائية " و " ما قبل المسرحية " تفتقد صفة الكمال ، ولا يمكن لعنصر " الفرجة " فيها أن يكون بديلا لعناصر كثيرة تُشّكل مجتمِعةً مفهوم " الدراما "، وبالتالي لا بدّ من عرضها على المساءلة الفنية لإعادة تشكيلها ثم إعادة خلقها ، دون أن يُفيد ذلك معنى إنكارها أو التقليل من شأنها « لأنه – ودون أي استهانة بـ" الجذور التراثية " التي مُنِحت دور المعجزة ، أو أي إنكارٍ لها – يمكن القول إن الإبداعات الحية لا تكتفي بـ " العودة " لكي تجئ خلاّقة، لا حدَثية أو مجرد ردّ فعل، ينبغي أن تكون قادرة على مساءلة نِتاجها ومساءلة الجذور نفسها ، وأن تكون على وعي باللحظة في الآن عينه.وكل مساءلة جذرية هي إعادة اكتشاف وحتى إعادة تصوّر»[1].

---

[1] خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى ، في شعرية المسرحة.دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 13

هكذا طُرح سؤال التأصيل في الدراسات النقدية المسرحية الجزائرية في أكثر من مرحلة تاريخية وفي كلّ مرّة كان يُطرح فيها هذا السؤال، لم يكن يُتجاهل عند طرحه الثقافة السائدة والإيديولوجيا القائمة؛ لأن السؤال الفني لا يُمكن – وبأي حال من الأحوال – أن يُطرح في فراغ وبمعزل عن سياقاته.وقد وعى(نصر الدين صبيان) هذه القاعدة ؛ قاعدة التلازم بين طرح الأسئلة الفنية، والثقافة والإيديولوجيا السائدتين، ما دفعه إلى التقرير بأنه « وعلى الرغم من خلو هذه الأشكال التراثية من الجمالية المسرحية الحديثة، إلا أنها كانت مملوءة بالمضامين الحية الموازية للمرحلة التي ولدت فيها وهي مرحلة تاريخية حاسمة تتصف بخصوصية النضال والعمل في سبيلين متلازمين هما :مكافحة الاستعمار في وجوده وثقافته، واستنباط الماضي بعطاءاته الفكرية ليوجّهه، ويؤهله للمعركة الفاضلة، ومن هذا شهدت هذه الأشكال نوعا من التطور النسبي خلال حياتها في ظل الأوضاع الاستعمارية القاسية»[1]

وعلى العموم يمكن تصنيف مواقف الدارسين للفن المسرحي في الجزائر من الأشكال المسرحية التراثية كما يلي:

• فئة ترفض إدخال تلك الأشكال الموروثة ضمن حظيرة المسرح، وتأبى أن تُلصق بها الصفة المسرحية، مميزة بين الدراما وما هو من قبيل المادة الدرامية. اقتفاء لأثر الدراسات التأسيسية كأطروحة (الإسلام والمسرح) التي خلص فيها صاحبها إلى أنه « علينا أن نعترف أن هذه الأشكال الماقبل مسرحية لم تستطع أن تؤدي إلى أي شكل متطور ودائم للمسرح (...) والحقيقة أن المسرح العربي سيولد لا من هذه العناصر الأصلية ولكن من النقل الخارجي، من الاستيراد أو بعبارة أصحّ من ظاهرة نقل ثقافة أجنبية »[2]، و(المسرحية في الأدب العربي الحديث)[3] للباحث " محمد يوسف نجم "، و (معجم المسرحيات العربية والمعربة)[4]

---

(1) نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر(1945– 1980).ص11

(2) محمد عزيزة: الإسلام والمسرح.تر: رفيق الصبان، دار الهلال، 1971 ، ص78

(3) يُنظر، محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 – 1914).ط2 ، دار الثقافة، بيروت، 1967

(4) يُنظر، يوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة.منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978

للباحث " يوسف أسعد داغر ".

• فئة تُقرّ بوجودها ولا تبالغ في الاعتراف بكمالها ؛ حيث تراها مجر أشكالٍ "بدائية"، أو"ما قبل مسرحية " مع اعتقادها بإمكانيةَ النظرِ في مسرحتها، اقتداء بالمصري "يوسف إدريس" وموقفه الصريح من هذا الموضوع الذي أعلن عنه في مقدمة مسرحيتيه (المهزلة الأرضية) و(الفرافير)[1].

• فئة اعتبرت هذه الأشكال مسرحا متكاملا رافضة لمبدأ " السلالة الفنية "، تأييدا لموقف اللبناني روجيه عساف الذي أكدّ في كتابه (المسرحة، أقنعة المدينة)، أنّ (الحكواتي) ظاهرة مسرحية ومنه فمن « الخطأ الشائع أن يُرى فيها شكل مسرحي بدائي، قد يكون من العناصر الأولية لتكوين مسرح محلي..وهذه الفكرة خطأ كبير لأكثر من سبب، أولا:لأن هذا الشكل الثقافي هو فن متحضّر ومتطوّر بحدّ ذاته فلا يخضع نموّه المحتمل لمبدأ سلالة الأشكال المسرحية..ثانيا:لأن في جوهره يختلف جذريا فن الحكاية عن فن التمثيل »[2].

وقد دعا " عسّاف " بشكل صريح إلى « إهمال متعمد لكل ارتباطاتنا المسرحية، وتوجّه قصدي إلى حيز الثقافة الشعبية حيث تمارس الناس، نوعا ما، وحتى الآن، قدرتها المستقلة على التعبير، أي الحلقات الجامعة التي لا تزال تواصل إدامة أشكال التعبير الجماعي، جلسات الأسرة أو الوحدات الاجتماعية التقليدية حيث يكون التراث جزءا من اللغة الحية »[3].

يُعتبر (محمد الطاهر فضلاء) من الفئة الأولى التي رفضت الاعتراف بتلك الأشكال، مقتنعةً بلا جدوى عملية التأصيل؛ حيث أكد أنّ « محاولة بدء تاريخ النهضة المسرحية في الجزائر بذلك النوع من النشاط الذي يتمثل– قبل وبعد الاحتلال الفرنسي– بفِرق وجماعات المدّاحين الفولكلوريين وأفراد ومجموعات القراقوز التركي، هو ضرب من اللغو

---

(1) يُنظر، يوسف إدريس: مقدمة مسرحيتي" المهزلة الأرضية " و" الفرافير".

(2) روجيه عساف: المسرحة، أقنعة المدينة.منشورات المثلث، بيروت، 1984، ص16

(3) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

الذي لا يصفُ واقعًا ولا يُثبت حقيقة ؛ ذلك أنّ مداحي الأسواق وأماكن التجمعات الطُرقية وغيرها، مع تشخيصهم لبعض القصص الشهيرة في الافتعال أمثال قصص " إسماعيل الذبيح "، و "يوسف السجين"، و" عنترة الشاعر البطل " و" علي ورأس الغول "، كل هذا ليس من الفن المسرحي في شئ ، إلا إذا تجاوزنا به المفهوم الحقيقي إلى المجاز السلبي »[1].

والواضح أن (محمد الطاهر فضلاء) ينطلق في تقييمه لتلك الأشكال من منظور ديني أخلاقي حيث يربط بينها وبين الطرقية ، ويصف القصص التي تحكيها بـ " الشهيرة في الافتعال " دون أن يعطينا مبررا فنيا واحدا يقنعنا برفضه لها،ويكتفي بحكمه عليها بصفة مطلقة بأنها " ليست من الفن المسرحي في شئ " مركزّا على مضمونها ، مهملاً شكلها.

ويتخذ الباحث (مخلوف بوكروح) الموقف نفسه ؛ حين يذهب إلى القول بأنّ « معظم كُتّاب المسرح يتفقون على أن المسرح لا بدّ وأن يتضمّن مفهوما دراميا – أي عنصر الصراع الدرامي الذي يُعتبر بمثابة العمود الفقري للفن المسرحي – فإذا سلّمنا بهذا الرأي فإن هذه النشاطات والأشكال المتمثلة في الاحتفالات والشعائر الدينية البدائية تبقى خارج اللعبة المسرحية لأنها لا تتوفر على عنصري الصراع الدرامي والإبداع ، وهما عنصران أساسيان في الفن المسرحي »[2].و قد أفضى به هذا الموقف إلى الاعتقاد بضرورة تجاوز الدرس المسرحي الجزائري والعربي عامة لفكرة التأصيل « لأن القضية المطروحة في المرحلة الراهنة تكمن في البحث عن خلق فن مسرحي وتطويره والوصول به إلى مطامح الإنسان ، وليس المهم معرفة ما إذا كان العرب في القديم قد عرفوا الفن المسرحي أم لا ؟ ولا يعني هذا أننا ننفي البحث في مجال المسرح ، وإنما الهدف هو القفز إلى ما هو أفضل وأجدى وأهم بالنسبة للمرحلة التاريخية التي تجتازها مجتمعاتنا »[3].

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: (المسرح تاريخا ونضالا).مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، ع90 ، نوفمبر/ ديسمبر 1985 ، ص272

[2] مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،1982 ، ص5

كما يُنظر ، مخلوف بوكروح : (المسرح في التراث الإسلامي العربي) مجلة الجيش ، ع 190 ، س 17 ، جانفي 1980، ص 62 ، 64

[3] المصدر نفسه.ص7،8

إن هذا الباحث قد تنبّه لقوانين اللعبة الحضارية عندما طالب بعدم إهدار الوقت والجهد في مناقشة قضية لا ولن تُنتج غير الجدل ، وقد وضّح لنا أنه لا يقصد بدعوته تلك تجميد البحث في مجال المسرح ، بل ادّخار الجهد في ما هو أجدى، وتطوير التساؤل حول ذات القضية، منوّها بتلك الإنجازات التي استثمر أصحابها التراث العربي وما يزخر به من خامات مسرحية بطريقة خلاّقة كتجربة المغربي "الطيّب الصدّيقي" (1937-) في تحويل مقامات بديع الزمان الهمذاني إلى مسرح مواكب للعصر، والتونسي "عزالدين المدني"(1938-) في مسرحياته المستوحاة من التراث العربي مثل " ثورة الزنج"،و " ثورة صاحب الحمار "، و"الحلاج "، " الغفران " والمصري " ألفرد فرج " (1929-2005) الذي استلهم الأساطير والقصص الشعبية كألف ليلة وليلة في مسرحياته الشهيرة " حلاق بغداد "، " على جناح التبريزي " " سليمان الحلبي "، " الزير سالم " ...إلخ.

هكذا فرضت المرحلة التاريخية على الباحث الجزائري طرح أسئلته الفنية بطريقة مغايرة، والإجابة عن تلك العالقة المخضرمة بما يتوافق وخصوصية اللحظة الراهنة ؛ فوجد (مخلوف بوكروح) أن فعل التأصيل هو خيار عجز يؤدي إلى الموت إذا ما أصرّ مريدوه على حركة ردّ الفعل ؛ ذلك أنه و« إزاء هذا العجز يلجأ المسرح إلى نفي نفسه في بعض النصوص والشخصيات التراثية أو في البحث عن أشكال شبه مسرحية من التراث الشعبي »[1]، وواقع هذه العملية « كحال مَعِدَةٍ فارغة لا تجد ما تهضمه، هذا الشبه في الشكل isomorphisme بين شئ من صميم الأمن الغذائي وظاهرة من ظواهر الأمن الثقافي والفني يعني أن غياب الأمن الثقافي والفني سيؤدي إلى تآكل ذاتي يضع صاحبه وجها لوجه أمام الموت ، أي يضعه خارج التاريخ إن لم يُعجّل بتوفير شروط ذلك الأمن الاقتصادية والفكرية والسياسية »[2].

---

(1) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ص52 ،53.

(2) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

ومنه فإن فعل التأصيل إذا كان أمرا لا بدّ منه في مرحلة الاستعمار وما بعد الاستقلال بقليل، فإنه يستحيل إلى إجراء مرفوض بدءا من مرحلة الثمانينيات، أين بدأ خيار الاشتراكية يفقد بريقه، وبدأت خيارات التعدّدية والانفتاح تظهر في الواجهة وتتلمّس طريقها نحو الحياة السياسية.

ويتخذ (صالح لمباركية) الموقف نفسه فيذهب إلى القول بأن « هذه الأشكال القريبة من المسرح أو الشبيهة به، لم تستطع أن تعبّر عن النمط المسرحي المطلوب، فقد نستكشف في هذه الأفعال الدقة في البناء والوضوح في التعبير والمقصد من الفكرة، وهي في الحقيقة أفعال لا تمثّل إلا عملا يعبر عن نفسه ولحاله ولم يتطور إلى شكل فني قائم بقواعده وأسسه يمكن أن نطلق عليه اسما فنيا (مسرحا مثلا) أو اسما آخر، غير أنها أشكال أدبية تعبيرية في عمومها »[1].ورغم شرعية الحكم الذي أصدره هذا الباحث،و الذي قضى فيه بنفي الصفة "المسرحية " عن تلك الأشكال التراثية، والذي استند في إصداره إلى عدم خضوع هذه الأخيرة لعامل التطور الذي تخضع له جميع أشكال الفن.إلاّ أنه وقع في ذات الخطأ الذي وقع فيه نظراؤه العرب والمستشرقين الدارسين لفن المسرح؛ حين قيّموا الأشكال المسرحية التراثية العربية في ضوء المعيارية الغربية؛ أي قياسا على نموذج سابق هو الشكل المسرحي الغربي.وهو ما يبدو واضحا في عبارته،(لم تستطع أن تعبّر عن النمط المسرحي المطلوب).هذا الطرح الخاطئ جعل الباحث يسرع في إخراج هذه الأشكال التراثية من حظيرة المسرح ، واعتبارها " أشكالا أدبية تعبيرية " ولعله يلمّح إلى إدراجها ضمن الأدب الشعبي بحكم ارتباطها بالفئات الشعبية.

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر.ص16

وضِمن الفئة الثانية اختار (أحمد حمدي) أن يستقر بموقفه من هذه المسألة، ورغم ما قد يبدو على هذا الموقف من توفيقية ووسطية ومهادنة للهروب من الجدل ، غير أنه يُخفي الكثير من وعي وإدراك صاحبه لكلٍّ من خصوصية الفن المسرحي من جهة ، وخصوصية المرحلة التاريخية الراهنة التي صدَر خلالها موقفه ؛ حيث يميّز (أحمد حمدي) بين ما أسماهما: "التمثيل " و " فن التمثيل " بقوله : « إنّ التمثيل في الجزائر – وليس فن التمثيل – قد وجد منذ أقدم العصور ، وذلك في المظاهر المختلفة للأعياد والأفراح والطقوس الدينية ، والعادات والتقاليد المختلفة التي نجد بعضها قد تناوله محمد عزيزة بشكل استعراضي في كتابه "المسرح والإسلام ".إنّ تلك المظاهر البدائية يمكننا أن نعتبرها البداية الحقيقية لحركة التمثيل وليست في الجزائر فحسب، بل في جميع أنحاء العالم.ومن البديهي أن تكون هذه البداية تختلف اختلافا كبيرا عن فنّ التمثيل الموجود حاليا خصوصا وأنه أصبح يعتمد اعتمادا كليا على الأسس العلمية التي ترتكز على التكوينات البيولوجية والفسيولوجية و السيكولوجية »[1].

إن (أحمد حمدي) يفرّق بطريقة واعية بين العرض الدرامي بعناصره المتكاملة التي تصنع خصوصيته، والأشكال المشهدية التراثية التي تتوفر على أحد أو بعض تلك العناصر بمحض الصدفة التي تنفي عنها صفة الإبداع.ويكاد يُقارِب تمييزه هذا، ذاك الذي صدر عن الناقد المسرحي المصري (سعد أبو الرضا) عندما حذّر المؤصّلين العرب من « الخلط بين ما هو من قبيل المادة الدرامية ، وما يُشكّل عناصرَ عرضٍ درامي ، فشتان بينهما لأن المشاهد التي يتحقق فيها هذا العنصر الدرامي أو ذاك منفردا معزولا عن غيره، إنما هي من قبيل المادة الدرامية الغفل فهي تتضمّن حسّا دراميا ، لكنها لا يمكن أن ترقى إلى مستوى عناصر العرض الدرامي إلا إذا مسّتها يدُ الإبداع بالخلق والتشكيل والتصوير.وأولئك الذين يعتدّون

---

(1) أحمد حمدي: (نظرة خاطفة على تطور حركة التمثيل في الجزائر).مجلة الحلَقة ، مجلة فنية ثقافية تصدرها إدارة المسارح الوطنية الجزائرية ، ع2 ، س1 ، جويلية 1972 ، ص7

بمثل هذه المادة الخام، ويعتبرونها أشكالا درامية يتجاوزون هذه التفرقة الحاسمة بين الأسود والأبيض متصوّرين أنّ ذلك قد يُعلي من شأن تراثنا، بينما هو في غنى عنه ومن ثمّ فإن المبالغة في تقدير مثل هذه المشاهد، ضربٌ من التجاوز يُظهرها أكثر من حجمها قيمةً وأثراً؛ لأن أهميتها في العرض المسرحي منوطة بدورها فيه متآزرة مع غيرها من العناصر في تقديم عرض متكامل، والكشف عمّا وراءه من رؤية، عندما يُحقّق للمتلقي متعةَ الوجدان، وإثراء الفكر والإسهام في التغيير المرجو»[1].ورغم أنهّ انطلق – في موقفه من قضية التأصيل – من تفرقة واعية بين " التمثيل " و" فن التمثيل " غير أنه انتهي – خلافا للباحث المصري السابق – إلى الدعوة بالاعتراف بتلك المظاهر التمثيلية، مقتنعا بمبدأ التطور والامتداد التاريخي، وبذلك كان أقلّ تطرّفا من نظيره المصري.

واختار كل من (أحمد بيوض) و (نصر الدين صبيان) أن يتّخذا موقف المعترف بالأشكال المسرحية التي كان يزخر بها تراثنا الشعبي؛ فذهب الأول إلى أنّ المسرح الجزائري ظل« يعتمد تقنية المسرح الأوروبي في تقديم عروضه للجمهور ، وهذا إلى ما بعد الاستقلال رغم وجود " المداح " الذي ظل يمارس نشاطه في الأسواق، والساحات العامة بعيدا عن الأضواء (...) هذا المداح الذي لعب دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، فنقله بطريقته من جيل إلى آخر »[2]، ويكون بهذا التصريح قد ساوى بين المسرح في صيغته الأوروبية، وشكل المدّاح في تراثنا الشعبي.وأكد الثاني في صيغة واضحة أنّ « الجزائر لم تكن تخلو من الأشكال المسرحية التقليدية أو التراثية، سواء منها الأشكال التراثية الصميمة، التي تناقلها الجزائريون أبا عن جدّ مثل:الرواية الشعبية، والحلقة، والمدّاح ، وغير
ذلك من الأشكال التمثيلية البدائية، التي تشبه في تقنياتها (كوميديا) الشوارع في إيطاليا.أو

---

[1] سعد أبو الرضا: في الدراما ، اللغة والوظيفة.الإسكندرية ، (دت) ، ص195 ،196

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926 -1989).ص168

تلك التي ظهرت عندهم في مرحلة متأخرة نسبيا اثر احتكاكهم بالأتراك كخيال الظل، والكراكوز»[1].

وهكذا تضاربت الآراء حول مسألة تأصيل المسرح الجزائري، بين مؤيّد، ومعارض، ومؤيّد بتحفّظ.وقد حاول كلّ طرف تجميع المبرّرات والحجج لإضفاء المصداقية على موقفه، اتّصف أغلبها بطابع العجَلة والتسرّع، كما أنّها لم تخرج عن تلك المواقف التي اتّخذها النقاد العرب من ذات المسألة.

[1] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945 – 1980).ص 10

4-1/ تأصيل المسرح الجزائري:

4-1-1/ مرحلة التأسيس:

لم يكن فعل التأصيل في المسرح الجزائري وليد الستينيات، بل إنّ هذا المسرح كان تأصيلياً منذ النشأة؛ انطلاقًا من أن الثقافة العربية في الجزائر، سعت إلى المحافظة على أصالتها كإجراء دفاعي منها لحماية ملامح هويتها من التلاشي والضياع أمام المدّ التغريبي الاستعماري الذي استهدف مقوماتنا العربية الأصيلة؛ فقد ثبت تاريخيا أنّ الأهداف الاستعمارية في الجزائر كانت مختلفة عنها في باقي الدول العربية التي تعرّضت لذات الظاهرة؛ حيث تعرّضت الجزائر – ولأهدافٍ استيطانية صليبية مدروسة– إلى سياسة الحصار والعزل وتضييق الخناق، كان الهدف منها قطع الصلات والروابط الحضارية بينها وبين شقيقاتها العربية، ومنع أي تواصل ثقافي بينهما ما جعل الثقافة والأدب يتخذان — خلال تلك المرحلة – شكل التقوقع والانطواء على الذات عن طريق التطبع بطابع المحافظة والتعصّب للتراث العربي القديم كإستراتيجية لمقاومة الحصار المفروض من جهة، والتغريب الذي كان الدمج والفرنسة أحد أبرز وجوهه.والحقيقة أنه لم يكن للثقافة العربية في الجزائر حينها من خيار آخر سوى " العودة " إلى التراث، ولو كان فعل العودة هذا غير مدروس، يعمل على استنساخ التراث دون مساءلته لإعادة إنتاجه، لذا « شعر كتّاب المسرحية العربية في الجزائر– منذ الوهلة الأولى– بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد بمصلٍ من التراث الشعبي حتى يبدو مناسباً لذوق الجمهور العربي ولثقافته وتقاليده الفنية العريقة، فكانوا يتوقفون عند المصادر التراثية الشعبية، محاولين استنطاقها والإفادة منها لخلق مسرح متوازن يُلبّي حاجة الجمهور من الثقافة والإمتاع، ضمن اتجاه شعبي مرِح يسعى إلى إيجاد الأشكال والمضامين المناسبة، للوصول إلى قلوب الجماهير التي مازالت تنفر من الأشكال الغربية الطارئة »[1].

---

[1] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980).ص 306.

وتُعتبر الجهود التي بذلها الثلاثي"رشيد القسنطيني" (1887-1944)،" محي الدين بشطارزي" (1897-1986)،"علالو"(1902-1992) ابتداءً من سنة (1926)، ثم "رويشد" (1921-1999) في الستينيات، الأساس الذي رسّخ هذا الاتجاه في المسرح الجزائري؛ حيث تمكّن هؤلاء من النفاذ إلى عمق الطبقة الشعبية، و ملامسة انشغالات العامة وقضاياها من قبيل:الزواج المختلط، ومساوئ الخمر، والفساد السياسي، والبيروقراطية، والبطالة، والطلاق، والطُرقية، والشعوذة، وغيرها من القضايا الاجتماعية المرحلية.

ولكن هذه المحاولات ظلّت أسيرة التقنيات المسرحية الغربية في تعبيرها عن القضايا الشعبية؛ حيث لم يخرج أصحابها عن أسلوب الاشتغال على المضامين في غياب التخطيط لإستراتيجية تطمح في خلق وعاء فني أصيل قادر على امتصاص تلك المضامين؛ وبذلك «ظلّت عاجزة عن خلق القواعد العامة، أو الفلسفة الجمالية للمسرح العربي، بسبب إغراقها في التقاليد والمحاكاة دون الوصول إلى تقنية فنية مستنبطة من التراث الشعبي الأصيل »[1]، ويبقى ما يشفع لها، أنها محاولات تأسيسية رائدة ينطبق عليها ما ينطبق على غيرها، فلا تؤاخَذ على هفواتها، وحسْبُ أصحابها فخراً أنهم من وضع حجر الأساس في مشروع التأصيل لمسرح جزائري الملامح، عربي الهوية، يُشكّل اليوم المنبع الأول لجيل الوعي الذي استطاع أن يلتقط حقيقة العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون في الفن.

---

[1] المصدر السابق.ص307.

4-1-2/مرحلة الوعي:

- **مدرسة (كاكي):مصادرها، وامتداداتها:**

لعلّنا لا نجانب الصواب إذا أرجعنا نزوع "عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي" (1934-1995) إلى التراث الشعبي واهتمامه بكل ماهو أصيل في ثقافتنا الجزائرية، إلى مرحلة الطفولة حين كان عضوا ناشطاً في الكشافة الإسلامية الجزائرية؛ أين شبّ على تعلّم المبادئ والأخلاق السامية، ورضع حبّ العمل والاعتماد على النفس لتحقيق التميّز والاختلاف والتفرّد، مع ما للبيئة من أثر بليغ في هذه التنشئة؛ فقد ولد في مدينة مستغانم تلك المدينة العتيقة التي احتضنت بعد رحيله ميلاد أول مهرجان عربي للمسرح الهاوي.ولد في الحي الشعبي العتيق "تيجديت"، وشبّ وربا وهو يرى ساحة " السويقة " التي كان يتردّد عليها، والتي كانت تتمركز وسط الحي، فضاءً فنيّاً وثقافياً متنوّعاً، ونقطة التقاء مختلف الفنون الشعبية من قصائد المدح والشعر الملحون، وأغاني الزوايا وحكايات القوّالين، إلى جانب فرقة القرقابو ومدائح الصوفية أتباع الزوايا وغيرها من الظواهر الفنية التي غذت ثقافته، و صقلت مواهبه الفنية وكل ذلك ساعد على تكوين شخصيته الفنية[1] ، مضافاً إلى كلّ هذا دور المهد الأول ممثّلا في أسرته، في هذا النزوع؛ فقد كانت تلك الأسرة تتعاطى أغاني المدح و الحكايات الشعبية و الفنون الشفهية.دون أن ننسى العامل المباشر الذي كان له الدور البارز في هذا الاهتمام بالأصالة والتأصيل؛ ذلك المتّصل بالثقافة المسرحية التي حصّلها على صعيدي الكتابة الدرامية والإخراج؛ إذ تلقى تكويناً مسرحياً مكثّفاً في مجال الإخراج المسرحي على يد المخرج المسرحي الفرنسي الكبير"هنري كوردورو/ Henri Corderau"[*]،ودرَس طرائق الإخراج الشهيرة ممثّلةً في مدارس:"ستانسلافسكي، جوردن

---

[1] سيد أحمد قوبة: (تجليات التراث الشعبي في الكتابات المسرحية الجزائرية).متاح على الموقع:http//www.bn-arab.com

[*] أبدى (ولد عبد الرحمن كاكي) تعلّقا كبيراً بدور هذا الأستاذ الذي كان يتلقى على يديه أصول الدراما الكلاسيكية عندما كان مديرا للمركز الثقافي الفرنسي في مدينة مستغانم، واعترف بفضله عليه في أحد حواراته قائلاً:« هو الذي علّمني التقنية المسرحية، هو أستاذي، لقد خلق في نفسي ذوق البحث، وبفضله ذهبت بعيداً في تجربتي المسرحية، لقد كان هذا الأستاذ يتضايق عندما يرانا قابعين في قاعات المسرح ننتظر إرشاداته فينهرنا قائلاً: «اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أُعطيه لكم سوى التقنية، أما الفنّ الجزائري فهو بينكم ». من حوار أجراه الباحث (نصر الدين صبيان) مع المسرحي، مُثبت في رسالته للماجستير، ص 310.

جريج، مايرهولد،و بيسكاتور".وأظهر ولعاً شديداً بالكاتب والمخرج الألماني الشهير"بيرتولد بريخت" صاحب نظرية المسرح الملحمي.كما بدأ الكتابة الدرامية في سنّ مبكّرة ؛ حيث كتب مسرحيته الأولى " حكاية الزهرة " وهو في سنّ السابعة عشرة، وولج عالم التجريب في سنّ الواحدة والعشرين؛ فكتب في مسرح العبث، ومسرح النو الياباني.مع ما للنشاط الكشفي الإسلامي من دور بارز في صقل موهبته الفنية وإذكاء شعلة الوطنية في روحه[1].

كانت تلك الكلمات المشفّرة التي تلقاها "ولد عبد الرحمن كاكي" من أستاذه بين الحين والآخر بمثابة كلمة السرّ التي تُقال أمام الكنز فتفكّ طلاسمه و تجعله يكشف عن مكنوناته، ولقد استطاع بذكائه ونفاذ بصيرته أن يعي مُراد أستاذه، فجدّ في البحث والتنقيب في تراثنا الشعبي عن أشكال الفرجة التي يزخر بها، وتوغّل بين فئات العمّال والفلاحين والصيادين مستنطقاً ذاكرتهم الشعبية من حكايات، وأساطير، وأشعار، وموشحات، وأهازيج، ومواويل ورقصات..،غير أنّ هذه الثقافة الشعبية كمادة خام تحتاج إلى ثقافة مسرحية في النظرية والتقنية، ورغم ما كان قد تلقّاه عن هذا الأستاذ الذي اعترف دائما بفضله وجميل صنيعه معه، فضّل أن يُدعّمها بالمزيد عن طريق السفّر؛ حيث اختار المغرب الأقصى وجهته الأولى، وقاده حدسه المسرحي إلى مواطن الفرجة الشعبية في صورتها الأصيلة؛ إلى مدينة" السعيدية" « حيث تزدهر الفنون الشعبية – خاصة التمثيلية منها- بحكم بُعدها عن وحشية الاستعمار التي واجهت هذه الفنون في الجزائر،وشاهد هناك ما قُدّر له أن يُشاهد من تمثيليات أو عروض شعبية »[2].

وكان لا بُدّ لهذا البحث المتواصل والمتسلّح بشروط البحث العلمي الجادّ (رغم عصاميته) من صبرٍ، وأناةٍ، وتواضعٍ، ورغبةٍ، ومثابرة، أن يوضع في إطار منظّم يتمّ ضبط

---

(1) سيد أحمد قوبة: المرجع السابق.متاح على الموقع:http//www.bn-arab.com

(2) من حوار أجراه معه الباحث (نصر الدين صبيان)، ضمن رسالته للماجستير، ص 311.

أسسه و التخطيط لمشاريعه المستقبلية ضماناً لوضوح خطّ سيره وسيرورته.فكان ميلاد فرقة "القراقوز"[*] سنة 1958.ورغم انتفاء عامل القصد في استقراره على التسمية السابقة لفرقته، غير أنّ الصدفة خدمته من حيث لا يدري؛ فلا نعتقد أن أحدا ينكُر توافقها مع اتجاهه التأصيلي الذي ظلّ طوال حياته يُنافح عنه.

بدأ توجّه"ولد عبد الرحمن كاكي" إلى استلهام التراث الشعبي الجزائري استلهاماً واعياً في مسرحه ابتداءً من سنة (1965)؛ حيث كتب مسرحيتي" ديوان القراقوز "و" الشيوخ "؛ مستلهمًا أحداث المسرحية الأولى من ألف ليلة وليلة، ومستثمراً شكلها الدرامي من مسرح العرائس أو القراقوز؛ أي أنّ من قام بتمثيلها عرائس وليس ممثلين حقيقيين و لعلّ عنوانها يوحي بشكلها الإخراجي[1].أما الثانية فقد كانت مسرحية تراثيّة شكلتْ فسيفساء فنية غائصة في عمق التاريخ الجزائري الحافل بتضحيات الشعب المجيد[2].

غير أنّ المسرحية التي ستضع قدميه على الطريق الصحيح و ستحدّد ملامح منهجه التأصيلي هي مسرحية " القراب والصالحين " سنة(1966)؛ هذه المسرحية التي لقيت رواجاً كبيراً في العالمين العربي والغربي، لما تميزت به من خصوصية جزائرية مغاربية صنَع تفاصيلها توظيفُه للقوال واستثماره فضاء الحلقة بالجمع بين فضاء المأثورات الشعبية وقدرات الراوي التبليغية.لقد حاول(كاكي) عبر هذه المسرحية، إحياء طرق التبليغ التقليدية المهدّدة بالزوال نتيجة التغيرات التي عرفها المجتمع الجزائري؛ فاستعاد هذه الصيغة الفنية التراثية وقام بتوظيفها

---

[*] يوضّح (ولد عبد الرحمن كاكي) سبب تسمية فرقته باسم " القراقوز " بقوله:« في يوم من الأيام كنت مع جدّتي، التي تخاف كثيرا من سهري الطويل خارج البيت، خشية أن أعاشر المنحرفين من الشباب، فسألتني عن سبب تأخري، فحاولتُ أن أفهمها بأنني أشتغل في المسرح، فلم تستطع فهم ما هو المسرح.حينها حاولت أن أفهمها بحركات تمثيلية وتشخيصية، فقالت:آه...أنتم تشتغلون بـ"الكراكوز" فهي لا تعرف إلا هذا، لأنها عايشته وعاصرته في طفولتها، فأعجبتني الكلمة وأطلقتها اسما على فرقتي ». من حوار أجراه معه الباحث (نصر الدين صبيان) ضمن المصدر السابق، ص 311.

[1] احسن تليلاني: زيتونة المنتهى، المقدمة بعنوان " مسرحنا بين الغياب والحضور ".منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص 37

[2] قوبة سيد أحمد:.الموقع السابق.

خارج سياقها الاجتماعي المعتاد (الأسواق والمناسبات الدينية) فكيّفه مع ضرورات الخشبة المسرحية العصرية.وهكذا يكون كاكي قد وظف تقنيات الفضاء المسرحي الأوروبي في خدمة شكل تعبيري أفرزته تقاليد شعبية، محققا بذلك التواصل بين الخصوصية المحلية و الانفتاح على الفكر الإنساني[1].وهو العمل الذي فتح له باب التتويج على مصراعيه؛ حيث مكّنه من إفتكاك الجائزة الكبرى في مهرجان صفاقس الدولي بتونس سنة(1966)، و الميدالية الذهبية للمسرح من طرف المعهد الدولي للمسرح سنة (1990)، وهو التكريم الذي خُصّ به من قبله عمالقة الفن المسرحي العالمي مثل " جارزي غروتوفسكي" و " بيتر بروك ".

هكذا، وفي الوقت الذي آثر فيه عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، العودة إلى أحضان الاحتفال الشعبي في بؤره الشعبية؛ في الساحات العامة والأسواق وعند مداخل وبوابات المدن...إلخ ، اختار"عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي" أن ينقل هذه الأجواء الاحتفالية إلى خشبة المسرح بعد أن يُهذّبها تقنياً.

ويبقى أن نسجّل في الأخير، أنّ (كاكي) لم يكترث كثيراً لمسألة التنظير النقدي، ولم يُثقل كاهله ببيانٍ مسرحي قد يفشل- غالباً- في الالتزام ببنوده التي تبقى مجرّد شعارات جوفاء حين يتعلّق الأمر بالتقنية المسرحية وخصوصيات الكتابة الدرامية.وهي الحقيقة التي أثبتها البحث المسرحي الذي اكتشف الهوّة العميقة بين التنظير والممارسة في تأصيل المسرح العربي.وعليه فإنّ جهود كاكي التأصيلية توجّهتْ مباشرةً إلى ميدان التطبيق أو ما يُطلق عليه " التأصيل التطبيقي".

---

[1] قوبة سيد أحمد: الموقع السابق.

• ***عبد القادر علولة:***

الاسم الثاني والعلامة الفارقة الثانية ضمن هذا التوجّه، وخليفة كاكي في مسيرة التأصيل هو "عبد القادر علّولة" (1939-1994) الذي واصل حفرياته في التراث الشعبي الجزائري، منطلقاً من قناعته بصيغة المدّاح وشكل الحلقة كبديل شعبي تراثي بامتياز، قادر على إقامة حوار إيجابي بين فن المسرح في شكل الفرجة الشعبية البديل، والمتفرّج الجزائري الذي نأى بجانبه عن هذا الفن في صيغته الكلاسيكية الأرسطية، تلك الصيغة التي كان يشعر أمامها بالاستلاب والغربة والإقصاء.

وقد كانت التجربة الأولى لاختبار هذه القناعة، بمسرحية " المائدة " سنة (1972)؛ حيث لاحظ علّولة بعد العرض المتكرّر لهذه المسرحية في الهواء الطلق في أوساط الفلاحين، أنّ هؤلاء كانوا يتحلّقون حول الممثّلين في شكل دائرة وهو ما أملى على الفرقة التخفّف جزئيا – أولا – من ثقل الديكور، ثم الاستغناء عنه كليّاً، لتوفير فضاء مريح لهم، ما نتج عنه شيوع نوع من الارتياح لدى هذا الجمهور الذي كان يدير ظهره للعرض كلّما شعَر بالضجر، في وضعٍ مقابلٍ لبقية الجالسين، إمّا متحدّثاً معهم أو مركّزا سمعه للمثلين، وهو ما نبّه علولة إلى طاقة السمع القوية التي يتمتع بها والتي أملت عليه وعلى فرقته إعادة النظر في شكل اللّعب والتمثيل، ومتابعة البحث بإشراك هذا الجمهور في مناقشات واختبارات عقِب كل عرض[1].

تُوِّج هذا البحث الجاد بثلاثية شهيرة هي " الأقوال " (1982)، " الأجواد " (1985)، "اللّثام " (1989).وبعد مرور أكثر من عقد من الزمن على هذه التجربة، أعلن عبد القادر علولة في تقييمه لها موضّحاً:« أودّ أن أوضّح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ

---

[1] حوار مع عبد القادر علولة، جريدة النصر، ع4820 ، السبت 13 ماي 1989

عام(1982)، والتي أفرزت مسرحيات:" الأقوال" ، " الأجواد " ، " اللثام " أنّ عملنا يعتمد على النقد.فقد لاحظنا في السبعينيات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأنّ سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنّا نقدّمها بها داخل القاعة.لقد كان عملاً مغلقاً، ويعني هذا أنّ سعْينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية، ومن أجل تجنّب المأزق، عمّقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة حيث يبدو المدّاح " شخصية مركزية تُمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالةٍ وإبداع »[1].

لقد كان يمكن لهذه التجربة أن تؤسّس لاتّجاه تأصيلي متميّز يحفظ لمسرح المغرب العربي شيئاً من الخصوصية والاختلاف في هذه المسألة، لو لم يكن مكتوباً للعبقرية المسرحية في الجزائر أن تُغادر دائما في ذروة عطائها،وأوجّ خلقها وإبداعها.

---

[1] حوار مع عبد القادر علولة: جريدة الشعب، ع 7950 ، بتاريخ 24 ماي 1989

• ***تجربة (كاكي) بين التأصيل والاقتباس:***

اتفق الجميع على وصف تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" المسرحية بالتميّز والثراء والتنوّع، وصُنّفت – عند البعض– ضمن دائرة الاقتباس، واِعتُبر صاحبها واحداً من المقتبسين" المجيدين"، أو المقتبسين" المبدعين" في اقتباسهم؛ حيث عبّر "الرشيد بوشعير" عن هذا المعنى في قوله:«..فإنّ القارئ يُفاجأ عندما يجد ولد عبد الرحمن كاكي في عداد الكُتّاب المسرحيين الذين يوضعون في خانة المسرحيين المقتبسين، إنّ كاكي في أعماله لا يعدو أن يكون مقتبساً، ولكن اقتباسه يختلف عن اقتباس الآخرين، فهو مبدعٌ في اقتباسه ومُقتبسٌ في إبداعه »[1].

ورغم ما أُلحِق بهذه التجربة من مواصفات سعى أصحابها من ورائها، منح تلك التجربة مرتبةً أعلى من الاقتباس " العادي "، فإننا سنذهب مذهباً مختلفاً لكلّ هؤلاء؛ فنخرج اسم "كاكي" من زمرة المقتبسين، لنوطّنه في دائرة المؤصّلين، وربما في الطبقة الأولى من المؤصلين، وذلك انطلاقاً من المعطيات ذاتها التي انطلق منها هؤلاء ليصلوا إلى حكمهم عليه بأنّه مُقتبس.ولا ننوي هنا أن نقلّل من قيمة الاقتباس ليقيننا على الأقلّ أنه آليةٌ معقّدة لها ظروفها وملابساتها ورجالاتها؛إذ هي تحتاج إلى عقلية إبداعية خاصّة لتنتِج، كما أوضحنا في الفصل السابق.

وإذا عُدنا إلى القول السابق وتأمّلناه مليّاً، وجدنا أنّ صاحبه يبدو حائراً و غير مقتنع بفكرة اعتبار كاكي مقتبساً، مع أن ظاهر القول يُوحي بأنّ بوشعير، لم يقصد سوى أن يُعلي من شأن وقيمة الاقتباس عند هذا الرجّل لتفرّدها بمميزات تجعلها تختلف عن أيّة تجربة اقتباس أخرى.غير أننا نعتقد أنّ الباحث رغِب لو يُدرج هذه التجربة المتميّزة ضمن تسمية أخرى غير الاقتباس لأنه يعلم جيّدا كأي باحث؛ أن الاقتباس ليس له درجات، ولا يوجد اقتباسٌ

---

[1] الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ص18

جيّد وآخر ردئ.فهناك الاقتباس و الإعداد، و هناك السرقة.و بمعنى آخر هناك الاقتباس، وهناك الاختلاس، ولعلّ ما يُترجم حيرة الباحث حول هذا الأمر؛ عبارته:« فهو مبدعٌ في اقتباسه ومُقتبسٌ في إبداعه ».

قضيةٌ أخرى أثارها الباحث ليُثبت من خلالها مهارة "كاكي" في الاقتباس، ولعلّه رآها حجّة في إحجامه عن إدراج كاكي في خانة المؤصّلين؛ عندما أشار إلى أنّ كاكي كان "بريختي " الهوى" "ملحميّ" التوجّه؛ وهو بصدد قراءة إحدى مسرحياته المتميّزة التي كانت جواز عبوره إلى المتلقي في العالمين العربي والغربي، وهي مسرحية " القراب والصالحين " فيقول:« أمّا على مستوى القوالب أو الأشكال الجمالية فإنّ ولد عبد الرحمن كاكي، سواء في هذا العمل أم في غيره من الأعمال، كان متأثرا تأثرا كبيرا بالشكل المسرحي البريختي.وهذا ما يعترف به ولد عبد الرحمن كاكي نفسه، فقد احتجّ على بعض النقّاد المسرحيين الذين أطلقوا لقب " بريخت الجزائر " على عبد القادر علولة أثناء المهرجان الأوّل للمسرح المحترف الذي عُقد في الجزائر العاصمة سنة (1985) مؤكّدا أنّه أولى بهذا اللقب من غيره، لأنه أوّل مسرحي جزائري يكتشف بريخت ويحاول أن يتمثّل شكله الملحمي »[1].ولا نعتقد أنّ " البريختية " تهمةٌ تجعل كاكي خارج دائرة التأصيل؛ ذلك أنّ جلّ المؤصّلين العرب كانت دعواتهم إلى التأصيل تتقاطع مع فِكْر بريخت، و مع مسرحه الملحمي في كثيرٍ من طموحاته بدءًا من الرغبة في الخروج عن ميثاق المسرح الأرسطي ومعمار العلبة الإيطالية، إلى البحث عن صيغة تواصلية تُذيب الجليد مع الجمهور العربي وتضمن التأثير فيه عن طريق تثويره.

عرَضنا في الفصل السابق لبعض المواقف التي تُشيد بولد عبد الرحمن كاكي، وتجربته المتميّزة في عالم الاقتباس، وكان موقف الباحث (مخلوف بوكروح) واحداً منها، ونتساءل

---

(1) الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ص 24

هنا،لماذا تراجع الباحث عن موقفه من" كاكي" فجعلَه مقتبساً، بعد أن صنّفه- في صياغةٍ نقديةٍ صريحة – مؤصّلاً في كتابه الرائد " ملامح عن المسرح الجزائري "؟، حيث يقول (مخلوف بوكروح):« يتّضح من خلال كتابات عبد الرحمن كاكي الاتجاه الجديد في أعماله المسرحية، الاتجاه إلى الشعب والتفتّح على معطياته الفكرية، في مجال الأسطورة والتراث لبناء مسرح وطني أصيل وإثرائه بمؤثرات أخرى عالمية، لقد تمكّن الفنّان عبد الرحمن كاكي من خلال مسرحية القراب والصالحين أن يُثبت منهجه المبني على تأصيل المسرح والقائم على أسس تراثية شعبية »[1].وعزّز موقفه برأي صدَر عن أحد النقّاد الفرنسيين إثر مشاهدته عملاً لفرقة (القراقوز) بقيادة كاكي في باريس سنة(1964)، بعنوان " ما قبل المسرح " ترجم من خلاله رغبته في إيجاد شكل مسرحي قادر على حمل هموم وقضايا الشعب الجزائري.جاء فيه: « إنّ كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيميه صاحب نظرية المسرح الشعبي.إنّ أعمال كاكي تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل ...ضحك ، قراقوز ، مهرجون ، مسرح إيمائي ، النقد ، المزاح ، وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المرعب.هاهو فن حرّ وصحيح »[2]، ولو صرفنا النظر عن مظاهر الأصالة التي عدّدها هذا الناقد في عمل كاكي، فإنّ كلمة " حُرّ " وحدها كفيلةٌ بأن تنقل لنا قناعته بأصالة كاكي، انطلاقاً من أنّ في الاقتباس قدرٌ معلومٌ من التقييد.

وتأبى (خالدة سعيد) أن تُثير مسألة التأصيل للظاهرة المسرحية في العالم العربي، من دون أن تذكر واحداً من أبرز صانعيها في المغرب العربي وهو(ولد عبد الرحمن كاكي)؛ حيث تضعه جنباً إلى جنب مع (عزّ الدين المدني) في تونس، و(الطيب صدّيقي) في المغرب.وهكذا خطّت له هذه الشهادة التي لا ريب في أحقيته بها؛ « استعان كاكي في عروضه بفنّ

---

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص 44

(2) المصدر نفسه.ص 43

" القوال " وأدخل الأجواء الشعبية الاحتفالية. بنى مسرحه على التراث المشهدي والشفوي المحلي من الكراكوز والمدّاحين أو الشعراء المتجوّلين وصولا إلى المْلحون:هدَم هندسة المسرح الإيطالي ونقَض قوانين الفصول والشخصيّة المتقمَّصة والكواليس، ومنح الممثل حرية الحركة والتنقل وتغيير الأزياء والمشَاهد أمام الجمهور، ومزج في العرض بين المرويات وألاعيب المهرجين الشعبيين في مداخلة بين الواقع والخيال.جعل المسرح لعبة شعبية أليفة لكن ذات عمق ثقافي وقوام فكري جدلي »[1].

إنّ "ولد عبد الرحمن كاكي" ابن مدينة مستغانم، المدينة التي احتضنت ولادة أول مهرجان عربي للمسرح الهاوي، لا يمكنه إلاّ أن يكون أصيلاً ومؤصّلاً للأسباب التي سبق ذكرها، والتي أرجعناها إلى عاملي التنشئة الأسرية، والمحيط الاجتماعي؛ وهو ما يدفعنا إلى عدم الاعتقاد بأنّ فنّاناً نشأ في مثل ذلك المحيط الثقافي الذي يفوح منه عبق التراث، يملك المقدرة على الانفلات من أسر أجوائه الساحرة، خاصة إذا كان قد اطّلع على أشهر التيارات المسرحية العالمية التي شهِد إفلاس بعضها ورأى مؤسسيها وهم يتجاوزونها ليبحثوا لهم عن أشكال وصيغ مسرحية بديلة في التراث الشرقي، كما عايش عن كثب بعضها الآخر الذي اكتشف فيه الكثير من نقاط الالتقاء والتماس مع أشكال الفرجة الشعبية العربية، كالمسرح الملحمي البريختي.

---

[1] خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة.ص 17

4-1-3/ مرحلة القطيعة وانطفاءة التأصيل:

لقد وصلت حمّى التأصيل إلى ذروتها في الثمانينات، مع انعقاد الدورات الأخيرة من مهرجان دمشق المسرحي(*)، والملتقى العلمي الأول لعروض المسرح العربي بالقاهرة.وتجسّدت في العروض المسرحية والدراسات والبحوث النظرية والتنظيرية، ثم انفرط عقد المؤصلين وخبت أصواتهم منذ بداية التسعينات إلى اليوم؛ حيث غاب مهرجان دمشق(**)، و توقف الملتقى بعد دورة يتيمة، بينما مُنح الدعم والاستمرارية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي يحمل إلينا اتجاهات مابعد الحداثة بمقولاته الشهيرة:(لغة الجسد، موت المؤلف، سلطة المخرج والسينوغراف والدراماتورج، سيادة العرض..)، مما فتح الباب على مصراعيه للعولمة لاختراق فكرنا وثقافتنا، واتساع الهوة بيننا وبين ذاتنا وهويتنا العربية[1].

(*) وصل التأصيل باتجاهاته المتعدّدة والمتباينة إلى ذروته في الدورة التاسعة (1984) من دورات هذا المهرجان؛ حيث قُدّمت عروض مسرحية عربية متنوّعة، غطّت الاتجاهات المتعدّدة للتأصيل نذكرمنها:

- عرض (أبو حيان التوحيدي:الإمتاع والمؤانسة) للمغربي الطيب الصديقي.
- عرض (أيام الخيام) للّبناني روجيه عساف.
- عرض (المهرّج) للسوري محمد الماغوط.
- عرض (جحا باع حماره) للجزائري نبيل بدران.
- عرض (الزير سالم) للمصري ألفرد فرج، إخراج السورية نائلة الأطرش.
- عرض (مغامرة رأس المملوك جابر) للسوري سعد الله ونوس، وإخراج العراقي جواد الأسدي.
- عرض (ثورة الزنج) للفلسطيني معين بسيسو، وإخراج العراقي جواد الأسدي.
- عرض (يا ليل..يا ليل) للمخرج القطري عبد الرحمن المناعي.

لمزيد من الاطّلاع على الخلفية التراثية لهذه العروض، واتجاهها التأصيلي مع زاوية رؤية مخرجيها إلى التراث:يُراجع، عبد الفتاح رواس قلعه جي:سحر المسرح.ص ص 164،163.

(**) دام غياب مهرجان دمشق للفنون المسرحية 16عاماً،قبل أن يعود إلى الانعقاد عام 2004.

(1) عبد الفتاح رواس قلعه جي: سحر المسرح، هوامش على منصّة العرض.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص 163.

و إذا كانت حركة التأصيل في المشرق العربي، وحتى في المغرب الشقيق، قد شقّت طريقها في إطار منظّم، مثّلتهُ جماعات رسمت لنفسها مساراً واضحا قام على التنظير المعلن عنه في شكل بيانات، متبوعة بأعمال تطبيقية لبنود تلك البيانات.ورغم ذلك لم تتمكّن من مواجهة الغزو العولمي، وطوفان مابعد الحداثة.فإنّ نظيرتها في الجزائر لم تكن أفضل حظا منها، وهي التي اجتهدت في إعلانها جهودٌ فردية، افتقدت إلى التأطير والتكاتف الجماعي الذي يصنع الظاهرة، ولم تُعطِ قيمة لمسألة التنظير التي كان من شأنها أن تضبط بواسطتها منهجها في التأصيل، ورؤيتها للتراث.هذا إضافةً إلى الكثير من العوائق التي حالت دون استمرار تلك الجهود الفرادى، وخلقها لتيار تجمّع حوله الجهود الداعية للتأصيل؛ كالحادث المروّع الذي قضى على طموح "ولد عبد الرحمن كاكي"، ويد الإرهاب التي ضربت بقوّة رموز الثقافة الجزائرية في التسعينيات،واستطاعت أن تطال "عبد القادر علّولة" في عزّ عطائه المسرحي وتتويجه العربي.

ومنذ وفاة هاتين العلامتين الفارقتين في تاريخ تجربتنا التأصيلية لمسرح عربي في الجزائر، طفت على السطح محاولات أخر عجزت عن حمل ملامح العلامة الفارقة وصفات الظاهرة، رغم اتّصاف تلك الجهود الطيّبة بالمثابرة والجدّية كان من ورائها أسماء مثل (سليمان بن عيسى، محمد بن قطاف، عزّ الدين مجوبي،زياني الشريف عياد).فهل إنّ رواد التنظير عجزوا عن استقطاب جيلٍ مُريد يلعب دور الخلَف فيواصل فِعل تطوير التأصيل والتنظير بعدهم؟

– هل كانت رغبتنا في إثبات ذاتنا والذود عن هويتنا مرَضًا وهوسًا بالغنا فيه فعاد علينا بنتيجة عكسية؟

– وهل كانت عناصر الاستلاب في فكرنا لتأصيل مسرح عربي أكثر من عناصر مقومات الأصالة؟

– أم تراها ريح التجريب هزمتنا و هزّت خيامنا، فما كان علينا سوى أن نرفع راية العولمة؟

– وهل التجريب والتأصيل فِعلان متعاديان لا يتعايشان معاً، وجود أحدهما ينفي بالضرورة وجود الآخر؟

– أم يمكن أن يكونا وجهان لعملة واحدة هي البحث عن الهوية والخصوصية الثقافية المسرحية؟

5/ سؤال التأصيل ومعادلة "بناء الذات في هدم الآخر":

بعد معايشة المسرح العربي لمرحلة النقل والاقتباس مدّة لا يُستهان بها، شعَر بما يُشبه الاستلاب الفكري والانسلاخ عن الذات العربية وخرج من هذه التجربة بقناعة تقضي بضرورة إثباته لذاته، سعيًا وراء الاختلاف والتميّز عن طريق التحرّر من قيود الأصول المقتبسة ؛ فتولّد جدلٌ حادّ حول نشأة المسرح العربي والبُعد " الأنطولوجي " الوجودي له.وما إن خفّت حدّة هذا الجدل حتى ظهرت إبان الستينيات صيغة جديدة لهذا الجدل، قام بإرساء أسسها ثلّة من كُتاب ومخرجي ونقاد هذا الفن في مغرب الوطن العربي ومشرقه.ورغم تعدّد البيانات العربية واختلافها في التفاصيل، فإنّ الإشكالية العامة التي انطلق منها الجميع ظلّت واحدة:كيف نؤصّل لمسرح عربي؟.

تبلور هذا التساؤل في دعوة فنيّة/ إيديولوجية استقطبت مجموعة من المسرحيين العرب؛ففي المغرب اقترح (عبد الكريم برشيد) " الاحتفالية " كصيغة عربية للمسرح.وفي سوريا أصدر (سعد الله ونوس) " بياناته لمسرح عربي ".وفي تونس دعا (عز الدين المدني) إلى استلهام التراث وتوظيفه توظيفا فاعلا.وفي مصر انطلق (يوسف إدريس) من التراث الشعبي المصري معتمدا على شكل " السامر " في إقامة دعوته التأصيلية.وفي الجزائر كان (ولد عبد الرحمن كاكي) يؤسس في هدوء – على صعيد الممارسة الإبداعية وفي غياب بيان تنظيري – لمسرح عربي أصيل يستثمر صيغة " المدّاح " الشعبية. وفي المرحلة نفسها (الستينيات) أثار (توفيق الحكيم) في مصر هذه الإشكالية في كتابه (قالبنا المسرحي).

تزامن توقيت هذه الدعوة مع دعوة أخرى أكثر قربا منها من حيث المبدأ؛ ففي الوقت الذي فكّر فيه مسرحنا العربي في العودة إلى الجذور لالتماس ما يمكن أن يُخرجه من غربته ويرسم تضاريس هويته العربية، كان المسرح الغربي يُحاول أن يخرج من أزمته للبحث عن منابع جديدة تستطيع أن ترمّم صدعه ، وَتصلُح أن تكون بدائل لأشكاله ومعاييره المتوارثة لكن ليس بالعودة إلى ماضيه واستلهام تراثه، بل في ثقافات مغايرة غريبة عنه؛ ثقافات الهند واليابان

والصين؛ ثقافات أقاصي الشرق« أي بينما كان المسرح العربي يبحث عن هويته كان المسرح الغربي يضع موروثة وتاريخه ومعاييره موضع النقد والمساءلة.كان يبحث مندفعاً بقوّة أسئلة جذرية حول الإنسان والفنّ طرحها المفكّرون والفنانون في أعقاب حربين كونيتين.وهذا ما زعزع البنيان السلطوي الصارم للخشبة وفتح الأبواب للعفوية والهذيان التعبيري والاحتفال الممشهد، واكتشاف المنابع الطقوسية الشرقية وقدراتها الهائلة على تضييق المسافة بين الخشبة والصالة»[1].

هكذا سعى المسرح الغربي للخروج من المأزق الحضاري الذي وقع في براثنه باستلهام تراث حضارات تقف معه على طرف نقيض.ووجد المسرح العربي في الانكفاء على الذات سبيلا للخروج من مأزق مشابه.وإذا كنّا لا نعترض على مبدأ العودة إلى التراث في زمن الهزائم والشك و الغربة الحضارية، فإننا نعترض على ربطه بالآخر؛ أي أن لا يكون هذا الفعلُ مقصودٌ به هدم الآخر فيتحولّ من فعل ومبادرة إلى مجرد ردّ فعل سلبي.وعلى مثل هذا تعترض الباحثة المسرحية (أنديرا حمدي) عندما ذهبت إلى القول بأنّ « المفكر العربي الأصولي بنى فكره على هدم الآخر في وقت تتلاحم فيه الثقافات وتؤثر وتتأثر ببعضها البعض وتمتزج المعارف وتتماهى وتُقوّي بعضها، بل لا يكاد يكون للخصوصية معنى إلا من خلال قوة تأثيرها الروحي والفكري في الآخر(..) إذا افترضنا حسن النية لدى المفكّر العربي فإنه بفعلته هذه قد عزل نفسه عن العالم المحيط وثقافاته وعن جمهوره المتطلّع دائما – بفكره – إلى خارج الحدود، خاصة أنه لا يملك موروثا تاريخيا في هذا الميدان يحميه من رياح الغرب الجارفة، ولا مخزونا معرفيا يكفيه عن " الاستيراد " وإن كان الأخذ من الآخر والاقتداء به هو الأصل »[2].

---

(1) خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة.ص 57

(2) أنديرا حمدي: (المسرح العربي ... الأنا / الآخر).مجلة عمّان ، أمانة عمّان الكبرى ، ع82 ، نيسان 2002 ، ص 90

وفي سياق مشابه يذهب البعض إلى الاعتقاد بأنّ « الدعوة لاستلهام التراث، كانت دعوة استشراقية، هدفها تصنيف العالم وتقسيمه، وكان من نصيب العالم العربي الأبحاث الأنثربولوجية التي من شأنها الكشف عن مكونات هذه الشعوب الفكرية والمعتقدية ، لتأكيد فوقية الغرب مقابِل دونية الشرق، أو لقضية تندرج في الحروب المنظّمة على الحضارة العربية الإسلامية، فتحوّل على يد المسرحيين العرب إلى هاجس يومي للدفاع عن مقومات هذه الحضارة بالتمسك بالجذور»[1]، ومع ما في هذا الرأي من تطرّف ومبالغة ، فإنّه قد يجد في إصرار مسرحيينا – في محاولاتهم لاستلهام التراث العربي – على استحضار الغرب دائما طرفاً أساسياً في معادلة التأصيل، قرينة واضحة تؤكّد صواب ادّعائه، فإذا كان أمرًا مشروعًا و« طبيعيا أن يطرح الفكر العربي بمختلف اتجاهاته قضايا أساسية غداة احتكاكه بالغرب الاستعماري، كقضايا التراث والهوية والتجذّر التاريخي.فقد عوّدنا التاريخ الحديث أنّ مثل هذه القضايا تُطرح في تشابكها وارتباط بعضها ببعض، كلما واجهت الذات المتصدّعة تحدياً من الآخر يرجّها ويدفعها إلى الفعل وردّ الفعل(..) فتلجأ الذات إلى البحث عن جذور متأصّلة تقوّي وحدتها وتؤسس هويتها، فتطرح مسألة التراث وكيفية مجابهته ومعاملته، ومشكلة الهوية والخصوصية »[2].

لا ضير إذن أن تُطرح مثل هذه القضايا كنتيجة طبيعية للثورات السياسية والاجتماعية و الهزائم المتتالية وما صاحبها من صدمات في الوعي العربي وتشكيك في المسلّمات، شريطة أن لا يتمّ الوقوف عندها مطوّلاً إلى درجة الانشغال المرَضي؛ « فأن تُصبح الهوية قضية نظرية بحتة، ويُصبح التفاعل الممكن مع الآخر هو أن نقدّم إليه على الدوام " أوراق تعريفنا " مفتوحة جاهزة ، فإنّ ذلك يدلّ على خوف وخجل وتدمير للذات لا بناء لها »[3].

---

(1) هيثم يحي الخواجة: محاور في المسرح العربي.ص 40

(2) عبد السلام بنعبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين.دار توبقال للنشر ، ط2 ، 2008 ، ص 49

(3) المرجع نفسه.ص50

من هذه القناعة، تفجّرت بعض الجهود التي حاول أصحابها تجاوز فكرة النموذج الغربي السابق الذي يُقاس عليه؛ واعتقدوا أنّه يمكن لنا أن نثبت خصوصيتنا دون عرضها على الآخر ليُقيّمها، فكانت فكرة ماسميّ بـ" الإيتنوسينولوجيا " فهل كانت واقعاً أم وهماً ؟.

6/ من هاجس التأصيل إلى وهم " الإتنوسينولوجيا ":

بالرغم من كثرة المساعي والجهود التأصيلية في الوطن العربي، والانكباب المتواصل للمسرحيين العرب من أجل إيجاد صيغة عربية للمسرح، فإنّ تلك المساعي ظلّت أسيرة المركزية الغربية ممثَّلة في نموذج الشكل المسرحي الغربي؛ هذا النموذج الذي تمكّن من إحكام السيطرة على تفكير مسرحيينا فما انفكوا يقيسون عليه الأشكال المسرحية العربية البديلة، ما جعل جهودهم تتحوّل إلى ردود أفعال، وتقارير إثبات هوية تُقدّم إلى الآخر لإقناعه بعدم تخلّف حضارتنا عن التعرف على فنّ " راق " كفنّ المسرح، وثراء تراثها بأشكال مسرحية لا تختلف كثيرا عن مسرحه، مبتعدين بذلك عن خصوصيتنا الثقافية التي تُعتبر الرّهان الوحيد لإثبات وجودنا وتمايز ثقافتنا عن ثقافات العالم الأخرى.

و إنصافاً لهذه الخصوصية الثقافية، وإيمانا بها، وفي محاولة علمية جادّة لتخليصها من أسرالمعيارية الغربية، بادر المسرحي السوري"شريف الخزندار"(1940-) بمعية أستاذه عالم الاجتماع الفرنسي "جان دوفينيو"(1921-2007) بإنشاء ما أسمياه " دار ثقافات العالم "[*] في باريس عام (1982)، وقد تمثلت رسالة هذه الدار في « صيغة نشاط فنّي ودراسي حول مسارح الشعوب وتظاهراتها الفنية بروح مقاومة الانضواء في المعايير الفنية الغربية، فضلا عن مقاومة النزعة المركزية الحضارية الغربية »[1].

---

[*] هي محل دائم للتبادل والحوار بين أشكال التعبير والهويات الثقافية لشعوب العالم ، وهي بوصفها ساحة أو حيّزاً عالمياً تتقصّى التظاهرات والأحداث الإبداعية لدى شعوب العالم وتُسهم في صيانة الذاكرة الثقافية العالمية.وتقوم منذ تأسيسها بتحقيق ما ترمي إليه أهدافها أي:استقبال العروض والتظاهرات الثقافية من أنحاء العالم ومن أطراف فرنسا، والحوار والتبادل بين الثقافات ، ثم تقديم المحاضرات وعقد المناقشات حول الأشكال والنصوص الأساسية في تلك الثقافات ، إضافة إلى نشر كتب وتسجيلات موسيقية وتصوير أفلام تسجيلية مع تواصل دائم بوسائل الإعلام فضلا عن التبادل والتنسيق مع مراكز ثقافية معنيّة ، مع إصدار مجلة تتكفل بنشر مداخلات ندوات الدار، تحمل اسم" Internationale de L'imaginaire "

[1] خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة.ص51

انطلقت جهود كل من "شريف الخزندار" و "جان دوفينيو" و "فرانسواز غروند" إضافة إلى عدد من الإتنولوجيين الجدد في مقدمتهم"جان ماري براديه"(1936–)من قناعةٍ تقضي بحصر تسمية "مسرح" بالمسرح الغربي، وإخراج كلّ الفنون المشهدية والأشكال الاحتفالية المختلفة في العالم من جنس(المسرح)،الذي يُعدّ جنسا غريبا عنها ومن الإجحاف في حقّها قياسها عليه.ويقترح هؤلاء دراسة كلّ منها ضمن إطاره الإنساني، وبموجب خصوصيته الثقافية ، وباستقلال عن أي معيارية خارجة عنه، مقترحين تضمين كل ذلك ضمن فرع علمي جديد من علوم الإتنولوجيا هو (الإتنوسينولوجيا / Ethnoscénologie *)[1].

وتُوّجت هذه الفكرة بالإعلان عن ميلاد هذا الفرع العلمي، في باريس، في شهر ماي من سنة (1995)بالتعاون بين مؤسستين:الأولى فنية، والثانية أكاديمية؛ الأولى هي (دار ثقافات العالم) التي سبق الحديث عنها ممثّلة في شخص رئيسها "جان دوفينيو"،وإدارة "شريف الخزندار".والثانية هي (مخبر الدراسات المشتركة بين الفروع العلمية للأنشطة المشهدية في جامعة باريس الثامنة / Le laboratoire Interdisciplinaire des pratiques spectaculaires de l'université de paris VIII) الذي يرأسه (جان ماري براديه / Jean marie pradier) ، وقد أخذ فريق البحث في هذا المختبر على عاتقه، دراسة العلاقة بين الفن والعلم ، وبشكل أخصّ بين العلم والممارسات الإنسانية المشهدية المنظّمة[2].وحضر المؤتمر التأسيسي لهذا الفرع العلمي الجديد عدد من أقطاب الحركة العرب

(*) ورد تعريف هذا المصطلح في البيان التأسيسي للإتنوسينولوجيا من قِبل(جان ماري براديه)، بأنه مركّب من ثلاثة مقاطع؛ إتنو/Ethno بمعنى سلالة أو شعب، وسينو/Scéno المشتقة من الأصل اليوناني سكيني/Skéné وهو المبنى المؤقّت أو الخيمة، ثم أصبحت الكلمة تدلّ على المعبد وعلى منصّة المسرح، وكانت Skéné تعني في الأصل عند اليونان، حيّزاً محجوباً عن أعين المشاهدين توضع فيه الأقنعة.ثمّ لاحقة لوجيا/Logie ،وهي اللاحقة المألوفة في المصطلحات التقنية وتعني علم.و المعنى الإجمالي لهذا المصطلح الجديد هو " علم المشاهد عند الشعوب ".

يُراجع مجلة: Théâtre Public :N123 ,Mai-juin,1995,p47

(1) Théâtre public,N 123,Mai-Juin1995,P45(http//Théâtre Public.fr)

(2) Ibid,P45

أبرزهم "روجيه عساف"(1941-) و"جلال خوري"(1934-).

كان طموح الإتنوسينولوجيا أن تكون علماً يُقبل على دراسة " الممارسات والسلوكات الإنسانية المشهدية المنظّمة في مختلف الثقافات" تحت مضلّة التمايز والاختلاف والخصوصية، وضدّ كل نزعة مركزية حضارية، وبذلك خالفت الإتنوسينولوجيا « المقاربات التي تتّخذ المسرح الغربي معياراً وتعتبره شكلاً عالمياً أو مُطلقاً، تُفحَص في ضوئه جميع النشاطات المشهدية في الثقافات الأخرى »[1].ونقداً منه للمركزية الغربية، حاول (براديبه) توجيه أصابع الاتهام لهذه الأخيرة حين وصفها بـ« الفكرة المجنونة التي جرّت المسرحيين إلى طرق مسدودة، وجعلت شعوباً ناشئة تُدير ظهرها لخصوصيتها الثقافية وتستعير الشكل المسرحي الأوروبي وتترجم بواسطته مواقف تتنافى وتتناقض مع هذا الشكل»[2].ولهذا أكّد هذا الفرع العلمي الجديد على منهج ينطلق في تطبيقاته على الفنون المشهدية المختلفة من الداخل؛ أي الانطلاق من معايير خاصة بالثقافة المدروسة، عِوضاً عن التعسّف في التعامل معها وفق معايير مستقاة من ثقافة مغايرة، فشلت في إبراز خصوصيتها كثقافة مغايرة بدورها؛ فلطالما «جاهد مسرحيون من ثقافات غير غربية وكافحوا[كما يقول شريف الخزندار]،لكي يُعترف للأشكال المشهدية لبلدانهم بصفة المسرح بالمعنى الغربي.اليوم نقدر أن نقول إنهم أخطئوا الهدف، وخيرٌ لهذه الأشكال أن تُعتبر أشكالاً مستقلّة بذاتها ودالّة في ثقافتها.من أن تُعتبر مسرحاً من الدرجة الثانية أو مُلحقة بالمسرح الغربي »[3].

وقد سبق لمثل هذا النقد الذاتي أن قام به المفكّر العربي "عبد الله العروي" عندما أثار في كتابه (الإيديولوجيا العربية المعاصرة)، ما أسماه "إشكالية صيغ التعبير" بقوله:« إذا كانت

---

(1) Théàtre Public,N5,P16

(2) La scène et la terre ,questions d'Ethnoscénologie Edition : Revue Internationale de l'imaginaire, N 5,mai 1995,P16.

(3) Ibid.P 277 .

الأشكال التعبيرية الغربية الكونية، صالحة لكُلّ مكان وزمان، فلا بدّ أن يكون من سمات ضُعف الأدب العربي في القديم وتفاهته كونُه لم يهتد إلى اكتشافها وتوظيفها.فلم يعُد أحدٌ ينظر إلى الأشكال التقليدية (فنون القول عند قدماء النقاد)على أنها مُطابِقة لظروفها، بل فقط على أنها محاولات مبتسرة أو مُجهضة.فتبدو القصيدة في صورة ملحمة ناقصة، والمقامة في صورة رواية مُختزلة، وسيرة عنترة أو بني هلال أو بيبرس، تلك التي تتلى وتُشخّص في الميادين الغاصّة بالكبار والصّغار، في صورة خطوة أولى على طريق اكتشاف التعبير المسرحي »[1].

و انطلاقاً من هذا الاعتقاد، نذهب إلى القول بأنّ انطلاق فكرة هذا المشروع من فكرٍ عربي متمثلاً في شخص (شريف الخزندار)، لا يعني مُطلقاً التحرّر النهائي والانفلات من قيود المركزية الغربية مادام مشروع الفكرة قد تبنته جهة غربية، مثّلتها مؤسستان رسميتان يرعاهما فكر غربي رغم ما قد يبدو على المؤسسة الأولى(دار ثقافات العالم) من احتفاظ بهوامش "محدودة " من الحرية تحفظها صداقة موهومة[*]، ذلك أنّ الطرح المنبعث من فكر عربي محصور ضمن مفكّرة غربية، لا يُفيد الثقافة العربية في شئ ويكون كالمستجير من الرمضاء بالنار.مادام هذا الاعتراف بثقافات وخصوصية الآخر قد انطلق من الجهة الأخرى وبرغبة الآخر حين شعَر بأن هذا الاعتراف مطلباً إيديولوجياً وفنّياً نابعا من إحساس داخلي في إعادة مساءلة الذات عبر أسلوب تجريب الانفتاح على الثقافات الشرقية المغايرة.

---

(1) عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط3، 2006، ص ص 233، 234

(*) يقول (شريف الخزندار) في أحد الحوارات الصحفية التي أجريت معه « اقترحت عليّ وزارة الثقافة الفرنسية إقامة مؤسسة تعنى بالثقافات العالمية وكان (ميتران) قد أصبح رئيساً لجمهورية فرنسا عام 1981م، ووزير الثقافة ضاعف ميزانية الثقافة ،وكان صديقي. طرحت عليه فكرة المشروع الذي يهدف إلى فتح فرنسا على الثقافات الأخرى ، وتبنت الحكومة الفرنسية المشروع فوراً ،وأعلنا عن إنشاء دار ثقافات العالم عام 1982، وتم تعييني مديراً للدار».يُنظر هذا الحوار كاملاً على الموقع الإلكتروني: info@ocm.gov.sy

الفصل الرابع

إشكالية التجريب

1/ إشكالية المفهوم

1-1/ أصول المصطلح وارتحالاته

1-2/ التجريب في المسرح العربي:غموض المفهوم ومجّانية الفكرة

1-2-1/ التجريب والإبداع

1-2-2/ التجريب والابتداع

1-2-3/ التجريب والتأصيل

2/ شروط التجريب

2-1/ شرط الوعي

2-2/ شرط السياق الحضاري

2-3/ شرط الحرية

3/ التجريب في المسرح الجزائري

3-1/ التجريب في المسرح الهاوي بين حضور الوعي وغيابه، وجناية النقد عليه

3-2/ شروط التجريب من منظور النقد المسرحي الجزائري

1/ إشكالية المفهوم:

1-1/ أصول المصطلح وارتحالاته:

"التجريب/Expérimentation" مصطلحٌ مستعارٌ من العلوم التجريبية أو العلوم الطبيعية(*)، وهو الخطوة الثالثة من خطوات المنهج التجريبي بعد الملاحظة والفرضية؛ إذ أنّ العالم الطبيعي يعمل وفق خطّة عمل مضبوطة، تقوم على ملاحظة الظاهرة الطبيعية ويُتبعها بصياغة فرضيات قابلة للتحقيق.ثمّ ينتقل بالظاهرة إلى المخابر العلمية المجهّزة للقيام بالعمليات التجريبية اعتماداً على الفرضيات المصاغة، وحين تصدقُ وتتأكد فرضية من الفرضيات تتحوّل إلى قانون يتسم بالعمومية والحتمية [1].

وكغيره من المصطلحات التي ظهرت في حقول معرفية وانتقلت إلى أخرى مُغايرة لها و مختلفة عنها محتفظةً ببعض دلالتها التي أخذتها في مهدها الأوّل، وتاركةً ما لا تحتمله طبيعة الحقول المستعيرة لها.تسرّب هذا المفهوم في بادئ الأمر من حقل العلوم التجريبية إلى حقل الفنون، وعلى الأخصّ الرسم والنّحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرضُ قواعد ثابتة، وبعد أن تأثّرت الحركة الفنيّة بالتطوّر التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد تمخّض عنه اتجاهات كالمستقبلية، والبنائية، والتكعيبية، والتعبيرية، والدادائية، والسريالية، والرّمزية[2].ثمّ عرف طريقه إلى عالم الأدب على يد الكاتب الفرنسي الطبيعي"إميل زولا/Emile Zola "(1840-1902) الذي كتب ما سمّي"الرواية العلمية" متأثراً بأفكار"كلود برنارد" التجريبية ومنظّراً

(*) استخدم عالم البيولوجيا الإنجليزي " شارلز داروين/ Charles Darwin "(1809-1882) مصطلح "التجريبية/ Expérimental " في نظريته الشهيرة عن " أصل الأنواع " والتحوّل في منتصف القرن الماضي بمفهوم التحرّر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة.كما استخدمه بذات المعنى الفيزيولوجي الفرنسي " كلود برنارد / Claude Bernard (1813_1887) في بحثه الموسوم بـ" مقدمة في دراسة علم الطبّ التجريبي "(1855).يُراجع، أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون.مطابع هيئة الآثار المصرية، 1989، ص1

(1) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ط1، 2000، ص 126 ،127

(2) ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي.ص118

لهذا الاتجاه في كتابيه:"الطبيعية في المسرح"،و"كُتّابنا الدراميون"سنة(1881) [1]
وقد أحال "زولا" الإبداع الأدبي- عبر هذه النظرية- إلى تجربة علمية، واعتقد بأنّ الرواية يُمكن أن تكون علمية، وتنهض على العلم التجريبي المؤهّل لتحقيق هذه الغاية، وبالتالي تدخل في مجال التاريخ الطبيعي والطبّ، وتخضع- كما يخضع هذان العلمان- لمنهج يجمع بين الملاحظة والتجريب.ومن هذا المنطلق الطبيعي كتب الكثير من الروايات أشهرها:"تيريز راكان"(1867)، "دكتور باسكال"(1893) "جرمينال"(1985).وبعد أن صار لنظريته أتباع وأنصار، شرع في تحديد معالمها، وتعميق أبعادها، وشرحها للقرّاء حتى يتذوّقوا الأعمال الأدبية في ضوئها، وذلك من خلال دراساته:(الرواية التجريبية) (الطبيعية في المسرح)،(الروائيون الطبيعيون).و بلغ تحمّس "زولا" للعلوم الطبيعية إلى حدّ تعريف النظرية الطبيعية في الرواية بأنها مجرّد تطبيق للمنهج التجريبي على الأدب[2].

تبلور هذا المفهوم بعد ذلك في عالم الأدب والتنظير النقدي في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، وبدا مقترناً بمفهوم"الحداثة/La modernité"، وكان وجهاً بارزاً من أوجه المشروع الحداثي؛ فنجد " أدونيس" وهو بمثابة الأب الروحي للمشروح الحداثي، يُعرّفه بأنّه:« المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرّة أو التي أصبحت قوالب وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً وحركياً »[3].وهنا يأخذ "أدونيس" التجريب بمعنى الحركية الدائمة والمستمرّة التي ترفض السكون والثبات، وتتجاوز السائد، وتهدم القوالب والأنماط المألوفة في التعبير.وبذلك يكون

---

(1) ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي ، ص293

(2) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، موسوعة تناولت سبعين نظرية أدبية ونقدية تُشكّل لوحة لخريطة الأدب عبر العصور.مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط2، 2003.ص ص416، 417، 418

(3) أدونيس: زمن الشّعر.دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص287

التجريب في نظر هذا الرجّل الحداثي عملاً مستمرّاً لتجاوز ما استقرّ وجمد، وتجسيد لإرادة التغيير[1].

وإذا كان هذا المفهوم قد عرَف نوعاً من الوضوح في الإبداع الأدبي ونقده بعد ارتحاله من حقل العلوم التجريبية، فإنّنا نجد أنّ الغموض قد طاله، وأوقعه في شرَك الإبهام والضبابية بالنسبة للمسرح؛ حيث تعدّدت مفاهيمه، وتراكمت أطروحاته دون أن تصل إلى ضبطه وتحديد مناخاته.بل إنّ جلّ تلك التراكمات التعريفية قد وصلت حدّ التناقض والتعارض؛ فمنها ما التقى بمفهوم التجريب في المسرح الغربي، ومنها ما انحصر في الأطُر المحلّية؛ حين اتّصل بالذاكرة الشعبية العربية وما حفلت به من أشكال احتفالية فرجوية.أي أنّ بعضها وحّد بين التجريب والتأصيل، في وقتٍ نُظِر إلى المفهوم الأوّل على أنه تجاوزٌ للماضي، واتُّفق على أنّ الثاني عودةٌ وتواصلٌ مع هذا الماضي؟

وقد بلغت فكرة التجريب في المسرح حدّاً فريداً في اختلال المعنى وضبابية رؤيته الفكرية، حتى أنّ البعض راح يسحبُها على محاولات الروّاد الأوائل في المسرح العربي(مارون النقّاش، أبو خليل القبّاني، يعقوب صنّوع)في استزراع الشكل الأوروبي في التربة العربية فنيّاً واجتماعياً[2]، ممّا فتح المجال للخلط بينها وبين مفاهيم أخرى مختلفة كالاقتباس، والإعداد أحياناً، وصار هذا المفهوم « مفتاحاً سحرياً لكلّ ممارسة في المسرح أو بالمسرح »[3].

---

(1) المرجع السابق.الصفحة السابقة

(2) سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي.الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1992، ص25

(3) المرجع نفسه.ص26

1-2/ التجريب في المسرح العربي، غموض المفهوم ومجّانية الفكرة:

ممّا لا جدال فيه أنّ الهدف من التجريب وهو ما كوّن القاسم المشترك بين الحركات التجريبية في المسرح جميعها؛ كان الرّغبة في تطوير العملية المسرحية جذرياً، وطالت هذه العملية كلّ مفردات العمل المسرحي، من النصّ إلى العرض بكلّ مستلزماته(الممثّل، العمارة المسرحية بما فيها مكان العرض، السينوغرافيا، علاقة التلقي..)[*]، غير أنّ مصطلح "تجريب" لم يحض في المسرح بتعريف دقيق، يوضّح الظاهرة ويمنع عنها كلّ لبسٍ أو غموض قد ينشأ من تداخلها بغيرها من الظواهر المتاخِمة لها والشبيهات بها؛ فهذا المفهوم مازال يكتنفه الارتباك والغموض في وعي الكثيرين ممّن مارسوا التجريب أو حاولوا تحديد معناه، ما يجعلنا نضيع بين ركام هذه المفاهيم التي عجّت بها الكتب، وحتّى المعاجم المختصّة التحقت بركب هذه التعريفات الغامضة، ولعلّ أبرز نموذج لهذه التعريفات المعجمية الغامضة، ذلك الذي أورده"إبراهيم حمادة" في معجمه، وقد جاء فيه: « المسرح التجريبي/ Théàtre Expérimental"؛ هو المسرح الذي يُحاول أن يُقدّم في مجال الإخراج، أو النصّ الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور..إلخ أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادةً ما يتحقّق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان »[1]، فماذا يقصد هذا الباحث بـ" الخروج إلى منطقة الخيال"؟ وما هي"الحقيقة الفنية"، وما دورها في التجريب في نظره؟.هكذا بلغت الإشكالية حدّاً وصل إلى تأسيس مهرجان دولي للتجريب، هو مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وُجّهت فعاليات

(*) للإطّلاع على أهم وأبرز الحركات التجريبية العالمية في كلّ عنصر من هذه العناصر على حدى، يُراجع، ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.ص ص120، 121، ويُراجع كذلك، ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيّد حافظ.مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص ص65، 72

وبخصوص أشهر نظرية في التجريب الذي اهتم بعنصر"التمثيل" في العرض المسرحي.يُراجع، عثمان الحمامصى:نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1994.(خاصة الفصل الثاني من الباب الأوّل بعنوان: منهج ستانسلافسكي..الوسائل والغايات، ص ص101، 190)

(1) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.(مصطلح رقم:457)، ص218

دوراته الثلاثة الأولى(1988، 1989، 1990) لمناقشة إشكالية المفهوم، وفي الواقع لم تزد هذه المبادرة الأمر إلاّ غموضاً وإشكالاً؛ إذ ذهب المتدخّلون في قراءاتهم للظاهرة ومحاولة تحديد مفهومها في كلّ اتجاه، وتفرّقوا شيعاً ومذاهب، الأمر الذي جعلنا نخرج- بعد الإطلاع على تلك المداخلات- بحزمة من الأسئلة زادت حيرتنا ترسّخاً، وأبعدتناً أشواطاً عن مساحة اليقين.فما هو التجريب؟

- هل هو رؤية مستقبلية تتعارض مع كلّ ماهو ماضوي؟
- هل هو تجاوزٌ للسائد بعد تمثّله ومن ثمّ الاقتناع بلا جدوى استمراريته؟
- ما علاقة التجريب بالتراث، وهل يتعارض معه؟
- أهو إبداع، أم ابتداع؟
- ما هي اللحظة التي شهدت الصرخة الأولى لميلاد التجريب؟

1-2-1/ التجريب والإبداع:

يعتقد كثيرٌ من النّقاد بأنّ التجريب مرادفٌ للإبداع وأنّ لكليهما الجوهر نفسه؛

«التجريبُ مرادفٌ للإبداع، والإبداعُ على الإطلاق، والإبداعُ الفنّيُ على التخصيص يعني إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء، من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد »[1]، وهذا الاعتقاد هو ما خوّل للكثيرين الإقرار بصعوبة تعريفه؛ حيث أنّه إذا كان أمراً مستحيلاً أن نقبض على اللحظة الأولى التي ظهر فيها الإبداع، فإنه يعسُر علينا كذلك « تحديد تاريخ التجريب إلا إذا عُرف زمن بدء انطلاقة الفكر؛ لأن التجريب في التأليف مرتبط بالإبداع في كل الأزمان والعصور(..)لقد تابع التجريب دوره في كل مرحلة من مراحل التطور، ومازال يأخذ دوره الفعال في عصرنا الحديث »[2] والحقيقة أنّه إذا كان

---

[1] منى أبو سنة: (ما هو التجريب).نشرة مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي، ع8، س1989، ص6 .ورد في، سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، ص37

[2] هيثم يحي الخواجة: محاور في المسرح العربي.منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق،2002، ص47

التجريب- في كل التعريفات على اختلافها- قد اقترن بأفعالٍ من قبيل(الخروج، الكسر، التمرّد، الانزياح، الاختراق، التجاوز،...) مستهدفاً القواعد الثابتة، والصيغ الجاهزة.فهو موجود منذ القدم؛ إذ ما أكثر الإبداعات التي كان قِوامها هذه الأفعال.

وتأكيداً منه لهذه الفكرة؛ المتمثلة في العلاقة الجدلية بين الإبداع والتجريب، وعدم ارتباط هذا الأخير بلحظة معيّنة، يُقرّ"علي عقلة عرسان" بأن التجريب « لا تفرضه لحظة معيّنة بالتحديد، فهو انفتاح على الآتي وتوغّلٌ شجاعٌ في المستقبل(..)هو تدفّقٌ مستمر(..)والتجريبُ يدخل في السائد والمستقر إذا أثبت صلاحيته وبقاءه، أو يتوارى في الظلّ ويتلاشى مع مرور الزمن »[1].وعطفاً على هذا الرأي ، جاء في(المعجم المسرحي) بأنّ « صفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون لا ترتبط بنوعٍ أو تيارٍ فنّي محدّد أو بفترة زمنية معيّنة أو بحركة مسرحية ما.فقد كان التجريب ولا يزال الدافع الأوّل لتطوّر المسرح منذ ولادته، ولم يتوقف إلاّ في المراحل التي عرفت فيها الكتابةُ قواعد صارمة حدّت من إمكانية التجريب والتجديد »[2].ونلاحظ في هذا التحديد أنّ صاحبتا المعجم لم تتحدّثا عن مفهوم بل عن صفة(صفة التجريبية) بما هي رفض التقوقع في القواعد الصارمة، والجنوح الدائم إلى التطوّر والحركية.وإذا كان يجوز لنا أن نوجد علاقة جدلية بين الإبداع، وبين التجريب كما جاء في صيغة هذا التعريف، يُمكننا أن نسلّم مبدئياً بفرضيةِ أنّ ظاهرة التجريب متضمّنة في الإبداع الذي يُمثّل مناخها المتميّز بالخلق والحركية والتطلّع إلى التغيير، وهي موجودة منذ القِدم، ولم تُحدّد كمفهوم جاهز ومستقل يُعبّر عنه مصطلحٌ قائم بذاته، إلاّ في القرن الماضي بتأثيرٍ من الثورة العلمية والمنهجية التي شهدها العالم، وكان من أبرز عائداتها التلاقح بين العلوم والمعارف على صعيدي المنهج والمصطلح.فجاء مصطلح التجريب

---

(1) علي عقلة عرسان: نشرة مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي.ع10، س1989، ص12.ورد في، سيد أحمد الإمام:المرجع السابق.ص33

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص118

في غمرة المصطلحات التي اجتاحت الخطاب الفني والأدبي والنقدي؛ كالحداثة، والإخراج، والدراماتورجيا،...إلخ.

ونعتقد بأنّ كلاً من الإبداع والتجريب فعلٌ خلاّق؛ غير أنّ الإبداع لا يأتي دائماً بمعنى الخروج عن المألوف، فقد يكون ترسيخاً للسائد، وإرساء لأسسه في مدارس واتجاهات أدبية وفنية، تأخذ صفة الثبات وتستمرّ إلى مدى طويل.في حين يُؤخَذ التجريب بمعنى الحركية ورفض النمطية، ومن ثمّ فهو يتجاوز نفسه باستمرار، وهو ما دفع (عزّ الدين إسماعيل) إلى نفي هذه العلاقة بين الظاهرتين، معتقداً بأنّ « التجريب ليس شرطاً للإبداع ولكنه من الممكن أن يكون مضافاً إليه، إذن هناك إبداعٌ تجريبي وإبداعٌ ليس تجريبياً »[1]، وإذا كان هذا الناقد قد اعتبر أن ليس كل إبداعٍ تجريبا، فنضيف إلى مقولته مقولة أخرى هي أنْ ليس كلّ تجريبٍ إبداع.

و في الاتجاه نفسه القاضي بنفي العلاقة اللزومية بين التجريب والإبداع؛ جعل (سعد الله ونوس) الإبداع في المرتبة الثانية بعد التجريب مستنداً في هذه التفرقة بين المفهومين على ما أسماهما "القصْدية"و"الحِرفية" في التجريب؛ فيقول:« التجريبية لا يُمكن أن تكون نوعاً من الإبداع العفوي بل هي عملية قصدية يتأخّر فيها الإبداع درجة لتتقدّم فيها الحِرفية »[2]، ولعلّ هذين الجوهرين(القصدية، والحرفية)ما قصَدهما (أندري جيد) وهو يُخاطب الفنّان المجرّب قائلاً:« إنّ ما كان في استطاعة غيرك أن يفعله لا تفعله، وما كان في وسع غيرك أن يكتبه لا تكتبه، وإنّما تعلّق في ذاتك بالعنصر الفريد الذي لا يتوفّر لأحدٍ غيرك »[3].

---

(1) عز الدين إسماعيل: (التجريب من وجهة نظرهم).نشرة مهرجان القاهرة، ع9، س1989، ص9

(2) سعد الله ونوس: (المسرح التجريبي).مجلة المسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، ع11، سبتمبر1993، ص16

(3) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ص130

يبقى في هذا المقام أن نشير إلى أنّ كلّ من قارب بين المصطلحين، يكون قد وقع في الخلْط بين مفهومين آخرين هما " تجرِبة/Expérience"، و"تجريب/Expérimentation"؛ فالأوّل شديد الارتباط بالإبداع لأنه يقترن بذات المبدع في علاقتها بالعالم ورؤيتها له؛ أي باعتبارها « خبرة بشرية للفنّان وهمّاً حياتياً، نابعاً من علاقة الوعي الفنّي بواقع الحياة أو الوضعية البشرية من حوله، يتأسس في ضوئها اكتشاف شعري لجوهر هذه التجربة(رؤية)مما يضئ جوانبها المختلفة، فيُعيد العقل الخلاّق تحليلها وتصميمها عبر علاقات جمالية في صيغة النوع الفنّي »[1]، من هنا يكون الربط بين التجرِبة والإبداع أمراً مسلّماً به؛ فلا إبداع في غياب التجرِبة التي تُعبّر عن قلق الفنّان.

ولأنه يسهل الوقوع دائماً في هذا « الخلط بين"تجريب"و"تجرِبة"؛ أي بين حقلين أحدهما موضوعي والآخر ذاتي »[2]، و تفادياً للوقوع في هذا الخلط، ولإبراز جانبي الموضوعية والوعي، هناك من اقترح مصطلحاً بديلاً للتجريب في المسرح خاصّة، يتّسم بالوضوح ولا "[3].

يحتمل اللّبس وهو"المسرح المختبري[*] / Théâtre de laboratoire

1-2-2/ التجريب والابتداع:

تكاد جلّ الآراء النقدية التي تعرّضت لمفهوم التجريب أن تتفق حول جزئية الخروج عن السائد والمألوف، والإقدام على بثْر كلّ علاقةٍ به، لعجزه عن التعبير عن الإنسان في كينونته

---

(1) سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي.ص ص38، 39

(2) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ص 127

(*) ورد هذا المصطلح مقلوباً في(المعجم المسرحي) لماري إلياس وحنان قصاب حسن؛ أي " المختبر المسرحي".وقد ذُكر كواحدٍ من الأُطر التي تبلورَ المنحى التجريبي ضمنها في بدايات ظهور مفهوم التجريب.وهو صيغة أطلقها الفرنسيان " إدوار أوتان/E.Autant "(1871-1964) وزوجته "لويز لارا /L.Lara "(1874-1952)حين أسّسا في فرنسا مُختبر " الفنّ والفعل"، وبلورها فيما بعد البولوني "جيرزي غروتوفسكي/ J.Grotowski "(1933-)في مختَبَره في بولونيا.يُراجع، المعجم المسرحي.ص 119.كما ورد في (معجم المصطلحات الدرامية)لإبراهيم حمادة، مصطلح"Laboratory Théàtre " مترجماً إلى"المعمل المسرحي"، ومعرّفاً كالتالي: « دار المسرح- أو ما يُماثلها – التي تُتّخذ كمعهد معملي لتدريب الممثّلين والحِرفيين المسرحيين.كما تُجرى فيها تجارب، وبحوث، واختبارات تتعلّق باستحداث أو تطوير المعارف المسرحية المختلفة: كالإضاءة، والديكور، والتمثيل، والإخراج ».(مصطلح رقم:553)، ص248

(3) المرجع السابق.الصفحة السابقة

الحاضرة، وعدم رؤية هذا الأخير لصورته في ما هو سائد من إبداع.وبالتالي تأتي المغامرة في المستقبل الآتي بحثاً عن مجهولٍ لم تتراءى ملامحه بعدُ، ولا تأكّدت إمكانية القبض عليه، بل ولم يصدُق اليقين بعدُ في احتمال وجوده.وقد عبّر عن هذا المعنى الزئبقي باحث السوسيولوجيا الفرنسي(جان دوفينيو) بقوله:« إنّ التجريب الفنّي يهدفُ بصورة خاصّة إلى الاستجابة لرغباتٍ ليست محدّدة بعد، ولاتجاهات لم تندمج بعدُ في الممارسة المعرفية، ولا أمكنت السيطرة عليها، فالفنّ ليس بجوابٍ عن سؤال، بل هو سؤال عن جواب لم يُطرح بعدُ »[1].فالعلاقة بين السؤال والجواب في الفنّ كما في المسائل والقضايا الإشكالية، هي دائماً علاقة قلقٍ وتوتّرٍ ولا استقرار، بخاصّة عندما يتولّد عن الجواب سؤال آخر يعملُ على أن يُسيّدُ الشكّ بعد الاطمئنان يقيناً بنهاية الإشكال.ولكن أن يتحوّل التجريبُ إلى سؤالٍ عن جوابٍ ولم يُطرح بعدُ- على حدّ تعبير "جان دوفينيو"- فهنا موقعُ الدهشة، وهنا مواطن الابتداع.وهو ما يُحتّم علينا الإشارة إلى مفهومٍ علميّ آخر له علاقة وطيدة بهذه الحالة؛ هو مفهوم "القطيعة".

ويأتي دور القطيعة في العمل التجريبي، عندما يُعلن انفصاله عن كلّ نموذج سبقه، فيستعص علينا كمتلقّين ردّه إلى تقاليد سابقة، كما يستحيل علينا اكتشاف خضوعه لتأثيرات أعمالٍ سالفة.والأمرُ هاهنا لا يُشبه معنى الولادة الجديدة؛ لأنّ لهذا المعنى حتماً صلاتٌ بأجيالٍ سابقة، وأجيالٍ تالية؛ الولادةُ الجديدة ترتبط على الأقّل بجيلين الآباء والأبناء، وهو مالا ينطبق على التجريب؛ لأنّ كلّ عملٍ يوصفُ بالتجريبي يفتقد إلى هويّة، وليس بإمكانه خلْق هوية مستقبلاً لأنّه محكومٌ بالآنية انطلاقاً من أنّه يتجاوز ذاته باستمرار.إنّه أشبه بفِعل نفخ روحٍ مقدّسةٍ في شئ بعد القول له:" كن فيكون".

---

(1) جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح.ترجمة، حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص401

ويتوافق هذا المفهوم في جوهره مع مفهوم "الابتداع"، من حيث أنّ كليهما يحتمل معنى رفض الاتّكال على مرجعية، أي لا يُمكن ردّهما إلى مثالٍ سابق؛ فالابتداعُ في اللّغة مصدرٌ مشتقّ من الجذر(بدع)، و« أَبْدَعَ الشئ اخترعه على غير مثالٍ سابق.والله بديع السماوات والأرض أي مُبدعها.والبديع المبتدِع والمبتدَعُ أيضا..وأبْدَعَ الشاعرُ جاء بالبديع، وشئ (بِدْعٌ) بالكسرِ أي مُبتدع...»[1]، ورغم أنّ المعنى اللغوي للكلمة قد وحّد بين الفعلين(أبدع)، و(ابتدع) لاشتراكهما في جذرٍ واحد؛ غير أننا نعتقد بأنّ الابتداع غير الإبداع؛ ونرى في الابتداع درجة أرفع من درجة الإبداع تُصنّفه ضمن دائرة التفرّد، وهو ما يؤكّده التحديد اللغوي نفسه للكلمة في تمثيله بخلْق الله للسماوات والأرض؛ هذا الخلْق الذي وجِد على غير مثالٍ سابق، و لا يُمكن أن يُشبِه خلقاً غيره. فهو فعْلٌ نابعٌ من داخل نفسه.وهو ما لا ينطبق على مفهوم الإبداع الذي يتصّل غالباً بمرجعية سابقة ولو كان متفوّقاً عليها إمّا بمعارضتها، أو الإضافة لها، كما من شأنه أن يأخذ سمة "التراكمية" باعتباره عملية تتطوّر بتأثيرِ العوامل والسياقات الخارجة عنها، ويكاد التعريف الاصطلاحي لهذا المصطلح (الابتداع)أن يُقرّ بهذه الحقيقة–وهو بصدد التوحيد بين المصطلحين–؛ حين يُقارب هذا المفهوم « بالخلْق الإلهي، كالخلْق والابتكار، ومنها ما يربطه بعالم الشياطين كالعبقرية »[2]، وهو ما يؤكّد الاختلاف في طبيعة كلٍّ منهما.

ويبقى الواقع النقدي العربي رافضاً لهذا الاختلاف؛ آخذاً الابتداع بمفهوم الإبداع، ويُصرّ على فكرة الترادف بينهما؛ فيُدرِجه واحداً من مترادفات الإبداع،مثل الابتكار، والاختراع،وهي–في هذا الواقع النقدي– مصطلحاتٌ لا يُستطاعُ التفريق بينها بحدود

---

(1) زين الدين محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي: مختار الصحاح.تحقيق إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت– دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص32

(2) محمّد بن عبد العالي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقّاد/شعراء معاصرين.منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص10

صارمة، لأنها متقاربة الدلالات تقارباً بعيداً بحيث يصحّ أن يحلّ أحدهما محلّ الآخر دونما تغيُّر يُذكر[1].

1-2-3/ التجريب والتأصيل:

لقد سبق أن أشرنا في المباحث السابقة من هذا الفصل، والتي تصبّ جميعها في دائرة إشكالية مفهوم التجريب وصعوبة تحقيق تعريف جامع مانع لهذه الظاهرة، ولاحظنا التقاء جل المحاولات التي سعت لإعطاء تحديد للتجريب عند نقطة الثورة على الماضي وتجاوزه، والتوجّه بالمغامرة نحو المستقبل المجهول بوصفه رؤية مستقبلية، فهل يعني هذا أنّ التجريب لا يستوعب الماضي؟

حقيقة إنّ التجريب تجاوزٌ للماضي، باتجاهاته ومدارسه وصيغه، ومنظومة قيمِه الفنّية لقصورها وعجزها شكلاً ومضموناً عن استيعاب حركة الواقع في الزمان والمكان، وبالتالي اتساع الهوّة بينها وبين متطلبات العصر، فتفقد قدرتها على التأثير والإمتاع ممّا يستدعي تجاوزها بحثاً عن بدائل لها تكون قادرة على صناعة هذه الوظيفة.غير أنّ المجرّب الذي ينتهج فِعل التجاوز، أو الاختراق، أو الخروج، سمّها كما شئت، لا يمكنه بأي حالٍ من الأحوال أن يُلغي من ذاكرته الإبداعية ما يُريد تجاوزه؛ ذلك أنّ محاولة إيجاد بديل له يختلف عنه، يستدعي حضوره الدائم في ذهنه؛ من هنا يُصبح « المجرّب هو الفنان الذي ينظُر في اتّجاهين مختلفين في نفس اللّحظة، طريق يؤدي إلى المستقبل وآخر يأتي من الماضي بهدف صُنع حاضر مسرحي جديد وممتع »[2].ويُراكِم" يسري الجندي" ضِمن ذات الطرح؛ فيُقرّر

---

(1) للتوسّع يُنظر: أحمد محمّد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي-دراسة.منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص ص35، 37

(2) يوسف العاني: التجريب من وجهة نظرهم.نشرة مهرجان القاهرة الثاني، ع8، ص18.ضِمن، سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح.ص52

بأنّ:« فكرة التجريب تنطلق من استيعاب كامل للماضي والحاضر، والإحساس بالحاجة الحقيقية لتجاوزه..»[1].وتأتي هذه الآراء كردٍّ حاسم على الكثير من الأطروحات التي تأخذ التجريب بمعنى التناقض والتنافر وإحداث القطيعة مع التراث، فجاء الردّ صارماً قاضياً بأنّ «كل إقرار بهذا التناقض والتنافر هومحاولة لتجميد حركة المسرح في استيعاب الماضوية، والاستفادة منها وصرفها عن الحداثوية، بل وشلّ تطوّرها المستقبلي.إنّ التجريب هو وعي التطور في المسرح وفهم حركة الحياة في الفنّ، ومن غير الدقيق فصله عن الماضي، وجعل خلفيته تستند إلى الفراغ أو اللامعنى..إن ما أعنيه ليس التمحور في أطر الماضوية، وعدم الاهتمام بالواقعية، لأن التجريب رؤية مستقبلية، وتجليات مسرحية نحو التجدد والتقدم..إنه تجاوز للتقليدي وليس طلاقا له...فالشرط الحضاري يفرض على التجريب التطلع إلى الأمام بعد التسلح بالجمال والفكر والفن »[2].التجريب-إذن- تجاوٌز للماضي وكسرٌ وتحطيمٌ لقواعده ولكنه ليس تطليقاً له؛ إنّه تجاوزٌ ورفضٌ "للثابت" فيه على حدّ طرح أدونيس، وقبولٌ لكلّ ما هو قابلٌ فيه"للتحوّل"، ولعلّ فكرة التجاوز في حدّ ذاتها تفترِض الوعي الكامل بهذا المتجاوَز، والمجرّب الذي لا يملك هذا الوعي أقلّ ما يُقال عنه أنّ فكره تخريبيٌّ لا تجريبيّ مادام قد انطلق من القطيعة مع الماضي؛ أي من الفراغ ومن اللاّمعنى.

هنا يلتقي كلٌّ من التجريب والتأصيل؛ في ضرورة التواصل مع الماضي، غير أنّ صفة التواصل تختلف في كلٍّ منهما وهو ما يقف حدّاً فاصلاً دون الخلْط بينهما؛ ذلك أنّ « التأصيل هو عملية سلفية ماضوية، أي هي محاولة التنقيب في الماضي عن ممارسات تُخفّف من ضغط الحاجة الحالية، وكأنّ ما تحقّق في الماضي يُمثّل أقصى ما هو ممكنٌ، وبتقليده أو بعثه نَفِي بما يتطلّبه الحاضر »[3]، وهو ما يجعلنا ننظر إلى المؤصِّل على أنه مجرّد مقلّد، وهذا ما

---

(1) يُسري الجندي: نشرة المهرجان، ع4، ص8.ضِمن المرجع نفسه، ص59

(2) هيثم يحي الخواجة: محاور في المسرح العربي.ص60، 61

(3) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ص 131

يتنافى مع مفهوم التجريب الذي يتوجّه نحو المستقبل مهما كانت علاقته وطيدة بالماضي، لأنّ هدفه الأسمى هو اكتشاف البديل لا تقليد القديم أو إعادة بعثه من جديد.وبعبارة مختصرة، نقول بأنّ المجرّب أكثر جرأة وطموحاً وتفتّحاً من المؤصِّل، رغم أنّ الفِعلين يلتقيان في الكثير من التجارب المسرحية العربية، نظراً لغياب تقاليد مسرحية سابقة لدينا، وافتقادنا إلى تراكم إبداعي مسرحي يُبرّر فكرة تجاوزنا له عبر التجريب.فكان التأصيل عندنا وجهاً من وجوه التجريب؛ وهي الفكرة التي عبّر عنها(وليد إخلاصي) بقوله: «التجريبُ بالنسبة لكاتبٍ مسرحيٍّ ضِمن ثقافةٍ عريقة قد تُعتبر بشكلٍ ما ترَفاً فكرياً وفنّياً، أمّا بالنسبة لنا فهو ضرورة، وللدقّة في التعبير، فهو وسيلة للوصول إلى شكل مسرحي ملائم؛ فالتجريب ليس هو المغامرة ولكّنه محاولة لاكتشاف الذات(..)هو رؤية الكاتب الخاصّة كمحصّلة لثقافته ولغته(...)التجريبُ أوّلاً، هو محاولة لتخطّي مرحلة التعريب، وهو ثانياً حلم الوصول إلى شكل عربي محلّي للمسرح »[1].

إنّ استعصاء ظاهرة التجريب عن التحديد وطبيعتها الزئبقية، دفعت بجوقةٍ من النقّاد إلى اعتبار ذلك خاصية من خصائصها؛ ومن ثمّ لا بدّ من تجاوز فكرة تحديدها وضبط مفهوم جامع مانع لها نعلمُ مسبقاً أنّه سيتجاوزها لأنّه سوف يُصبح قاصراً عن الإحاطة بها.يقول(بول شاؤول) معبّراً عن هذه الفكرة: « التجريبُ لا يخضع لمفاهيم ثابتة، وعندما نضع مفهوماً ننفيه لأنّه لا ينفتح على النهائي، لهذا لا يُمكن للتجريب أن يكون ظاهرة مُعمّمة، لأنه في النهاية رؤى فردية ولذلك يقوم بتجاوز نفسه باستمرار.إنّه اللانمطية، يعني البحث الدائم عن أشكال وتقنيات وبُنى جديدة »[2].وهذا الموقف وإن لم يكن يدلّ على عجزٍ عن إيجاد حلول حاسمة لهذه القضية، فإنّه محاولة مجّانية للخروج بها من إطارها

---

(1) وليد إخلاصي: لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح.ص14، 15

(2) بول شاؤول: نشرة مهرجان القاهرة، ع6، س1989،ص19.ورد في ، سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي.ص35

الإشكالي، ودعوة غير مقصودة إلى الفوضى المفاهيمية والمصطلحية، من شأنها أن تُغيّب الوعي المنهجي في الخطاب النقدي الذي يُعتبر المفهوم الواضح والمصطلح الدقيق المعبِّر عنه من أهم متطلّباته.أضف إلى كلّ هذا أنّ الآنية المتحرّرة من قبضة الزمن والتاريخ لن تؤدي بنا إلى تأسيس صيغة مسرحية تُعبّر عن خصوصيتنا العربية، في مرحلةٍ ما أحوجنا فيها إلى « التمسّك بالأصول الثابتة والقواعد والمعايير والقيم السائدة لترسيخ مؤسسة مسرحية »[1]، ونعتقد بأنّ مردّ هذه الفوضى العربية في تحديد مفهوم التجريب في المسرح بخاصّة، هو استيرادنا لهذا المصطلح مصحوباً بجهازه المفاهيمي الذي لا يتوافق مع واقعنا الفنّي؛ فلكي نجرّب(إذا أخذنا بمفهوم التجريب عند الغرب) لا بدّ أن يكون لدينا تراكُماً مسرحياً قديماً وحديثاً لكي نتجاوزه، ونحن نفتقد إلى ذلك؛ إذ ما الذي سنتجاوزه، وأين هو الذي لم يعد يُلبّي حاجتنا المعاصرة لنبحث له عن بديل؟

إنّ التجريب عندنا، شكّل عتبة البداية للبحث عن صيغة مسرحية عربية، وهو ما يحتّم علينا البحث عن مفهوم جديد للتجريب يتخلى عن فكرة "التجاوز".والحقيقة أنّ إشكالية المفهوم في ظاهرة التجريب ليست هي الإشكالية الوحيدة؛ ويتعلّق الأمر بالشروط اللاّزمة لتحقيقه ومن ثمّ الاعتراف بهويته، هذه الشروط التي وصل الخلاف حولها حدّاً خلَق منها إشكالية ثانية تكاثر الجدل حولها وجعلها لا تقلّ إشكالاً عن الأولى.

---

(1) علي عقلة عرسان: نشرة المهرجان، ع10، س1989،ص12.ورد في المرجع السابق.ص34

2/ شروط التجريب:

يؤمن كثيرٌ من المسرحيين العرب، كُتّاباً كانوا، أم مخرجين، أم ممثلين، أم سينوغرافيين..بأنّ التجريب فعلٌ مقصود ومحكوم بشروط، لا تسمح بدخول كلّ متطفّل ومهرّج إلى عالم المسرح، ولا تدَع مجالاً لكلّ مندفعٍ غرٍّ أن يخبط خبط عشواء على خشبة المسرح تحت حماية التجريب.فلهذه الظاهرة شروط لخّصها "محمد برادة" في قوله:« إنّ التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقةٍ اعتباطية، ولا هو صفاتٌ وأشكالٌ جرّبها آخرون في سياق مغاير.إنّ التجريب يقتضي الوعي بالتجربة؛ أي توفّر الكاتب على معرفة بالأسس النظرية لتجارب الآخرين، وتوفّره على أسئلته الخاصّة التي يسعى إلى صياغتها صوغاً فنيّاً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم »[1].

ويُمكننا أن نستخلص من هذه المقولة وحدها، شرطان مهّمان للتجريب أحدهما ذاتي والآخر موضوعي؛ هما " الوعي"،و" السياق الثقافي"، ويُلحّ بعض النقّاد على شرطٍ ثالث، يعتقدون بأنّ التجريب يفقِد قيمته في عدم حضوره وإن توفّر الشرطان الأوّلان، ألا وهو "الحريّة".وسنعرِض بالمناقشة لكلّ شرطٍ فيما يلي، وقبل ذلك نودّ أن نوضّح بأنّ هذه الشروط تتداخل فيما بينها، وتربطها علاقة جدلية، وما يدفعنا لنفصل بينها في هذه الدراسة هي الضرورة المنهجية.

2-1/ شرط الوعي:

إنّ عملية استقراءٍ بسيطة لاتّجاهات التجريب في العالم الغربي وخلفياتها الفكرية والفلسفية، تكشف لنا أنّها لم تكن مجرّد ترَف فكري؛ فقد «انطلقت من قواعد فلسفية، ورؤى اتجاه الحياة والمتغيّرات، وتعبيراً عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة وحاسمة في

---

(1) محمّد برادة: ورقة عمل قُدِّمت في الملتقى الأوّل للإبداع الأدبي والفنّي، أغادير-المغرب، مابين(21، 25 أكتوبر 1988).ورد في، عبد المجيد شكير: (المسرح العربي بين التجريب والتأسيس، حول المفهوم والإشكالية).مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع20، أفريل1999، ص58

حياة مجتمعاتها.فكانت تمرّداً صارخاً، وحركةً واعيةً، وموقفاً نقدياً في الأشكال والمضامين اتجاه رواهن العصر الذي يُشيّئ الإنسان ويُهمّشه أمام ثورة التقنيات ورغبة الاستيلاء على العالم والإنسان»[1]،"فالقواعد الفلسفية"، و"الرؤى" و "الحركة الواعية"، و"الموقف النقدي" كلُّها مرادفاتٌ لمعنى الوعي باعتباره خلفية نظرية ومعرفية تسبِق الفعالية التجريبية وتعمل على صياغتها وتوجيهها توجيهاً قصْدياً، يحفظها من العبث والفوضى والتخبّط والعفوية من جهة، ويسعى لتجنيب المتلقّي الإحساس بالاغتراب حيالها، ولذلك يُعتبر شرطاً لازماً لفِعل التجريب. ويتضمّن هذا الوعي أيضاً "النُضج الفكري" كمقدّمة للوعي؛ ذلك أنّ التجريب يفترضُ نضجاً فكرياً وفنّياً وامتلاك القدرة الإبداعية، ممّا يُمكّنُ المجرِّب في المسرح من قياس المسافة بين حال الإبداع المسرحي وروح العصر.وفي حال اكتشاف شساعة هذه المسافة بحيث ينقطع التواصل بين المتلقّي وهذا الإبداع المسرحي فلا يعود مرآةً عاكسةً لمشاكله ومتطلّباته الجمالية.تبدأ مرحلة طرح الأسئلة ووضْع الفرضيات، والتحضير لدخول المختبَر المسرحي لاختبار الأشكال والمضامين المسرحية المقترَحة كبدائل[2].وقد أشار(باتريس بافيس/Patrice pavis) لهذا الشرط– ضمنياً– في التعريف الذي حدّده للتجريب في معجمه بقوله: « إنّ كلّ مسرح يستحقّ هذا الاسم لا بدّ أن يخضع ولو جزئياً لنظام تجريب مستمّر، وأن لا يقبل أبداً أساليب معروفة ومؤكّدة النجاح مُسبقاً »[3]؛ فالإقبال على تجريب أشكالٍ غيرية، هو تقليدٌ وإتّباعٌ يفترِضُ حضور الدّهشة والانبهار، وغياب الوعي الذي سيُغيِّب بدوره التمثّل الصحيح لتلك الأشكال.وإذا انساق المجرِّب مع هذا التيّار، وقعت العملية التجريبية في فخّ الإغراب والضبابية، وحدثت القطيعةُ مع المتلقّي.وقد عبّر(السعيد بوطاجين)عن هذه المعضلة بقوله: « إنّ أكبر خطأ يُمكن أن يأتي على المبدِع هو ركونه إلى

---

(1) عبد الفتاح رواس قلعه جي: سحر المسرح، هوامش على منصّة العرض.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص ص69، 70

(2) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ص128

(3) Patrice pavis :Dictionnaire du Théâtre.Ed sociales ,paris,1980,p413

أشكالٍ غيرية لا تُناسبُ قناعاته الحقيقية، ولا الفئات التي يُخاطبها، ولا القارئ الفرضي، مادامت القناعة مشوّهة أصلاً »[1].

ونلاحظ أنّ كلّ النقّاد الذين خاضوا في هذه الجزئية؛ أي شرط الوعي في عملية التجريب لم يستطيعوا الفصل بينه، وبين الشرط الثاني ألا وهو وجوب توفّر السياق الحضاري(السياسي، الاقتصادي، الاجتماعي، الثقافي)؛ لأنّ الوعيَ مرتبطٌ بإدراك قابلية هذا السياق من امتناعها لهذه العملية.وهو ما سبق أن أشرنا إليه سابقاً من تداخلٍ بين هذه الشروط التي لم نفصل بينها إلاّ لغايةٍ منهجية.

2-2/ شرط السياق الحضاري:

يُقصد بالشرط الحضاري، مجموع السياقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تُشكّل الأرضية المحتضِنة للتجريب، ومدى استعدادها وقابليتها لاستقبال أشكال جديدة؛ فإذا لم تكن هذه الأرضية مهيّأة لذلك، فقدَ التجريب مصداقيته، وتحوّل إلى نوعٍ من التعالي والفوقية على المتلقي الذي هو في الأخير نِتاجٌ لهذه السياقات.وقد استجاب المسرح الغربي لهذا الشرط، فكان التجريب مطلباً حضارياً لأنّ « الثورة التجريبية في الفنون الغربية جاءت وليدة ثورة ثقافية جذرية(..)، ثورة غيّرت صورة العالم الموروثة، وتجلّت في رفض مؤسساته الفكرية والاجتماعية والفنيّة بل والدينية والأخلاقية، كما تبنّت النظرية النسبية والتاريخية.وفي ذلك الموقف المنقسم بين الرفض والترحيب بالثورة العلمية والتكنولوجية »[2]، وإذا نظرنا إلى التجريب في المسرح العربي، وجدنا أن هذا الأخير يحاول البحث عن نفسه في غير اكتراثٍ لهذا الشرط المهمّ، ولعلّ جلّ الأشكال

---

(1) السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث.منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص6

(2) نهاد صليحة: نشرة مهرجان القاهرة الثاني للمسرح التجريبي، ع9، ص21.ورد في ، سيد أحمد الإمام: مرجع سابق.ص15، 16

وبما أنّ ظاهرة التجريب لا تجد مناخها المناسب سوى في الدول التي تعيش مرحلة انتقال، وما يتبعها من أجواء يسودها الفراغ والقلق، ما يدفعها للبحث عن قوالب ومضامين جديدة للمسرح[1]، فإنّ مراحل الانتقال كانت كثيرة في تاريخنا العربي؛ وكانت مصحوبة بصدماتٍ في الوعي، وقلقٍ على هويتنا ووجودنا ومصيرنا، لكن « الأزمة عندنا لم تبلغ حدّتها بعدُ مبلغ القلق الخصب، الذي يُمكّن الإنسان من أن يُفجّر قوالب جديدة وصيغاً جديدة »[2] فليس كلّ قلق مُثمر، والقلقُ الخصب كما أسماه "لويس عوض" هو المحرّك الفعّال لعجلة التجريب في المسرح كما في باقي الفنون.ولهذا جاءت جلّ تجاربنا المسرحية صورة مشوّهة عن التجريب المسرحي عند الغرب، لأنها تجاوزت الخصوصية والمعطى الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي، فكانت عبئاً[3]، بقدر ما عجز عن التعبير عن قلقنا، حمّلنا قلقاً أكبر هو قلق الشعور بالاستلاب والتبعية.

2-3/ شرط الحرية:

حضي هذا الشرط باهتمام الكثير من المجرّبين والنقّاد المنشغلين بإشكالية التجريب، وألحّ جميعهم على ضرورة تمتّع الفنان المجرِب بهامشٍ من الحرية يكون بمثابة الرئة التي يتنفّس بها، وتضمن للعمل الإبداعي الذي يُجرّبه أن يخرج سليماً معافى من أية تشويهات.غير أنّنا وجدنا بعضهم يريد لهذا الشرط أن يكون مُطلقاً، وقد يتساءل البعض هنا:كيف يُمكن أن يتعلّق الأمر بالحريّة ويُطلب غياب الإطلاق، وحضور التقييد؟.وهنا نجيب بأنّ مفهوم الحرية عندنا؛ أي في عالمنا العربي يختلف عنه عند الغربيين، لاسيما إذا تعلّق الأمر بالدين والجنس؛ وهي المغلّفاتُ التي يُريد لها المجربون أن تنفتح في تجاربهم المسرحية دون قيدٍ أو شرطٍ، في وقتٍ مازال يدعوا فيه هؤلاء إلى ما يُسمّونه "الخصوصية المسرحية"؟

---

(1) عبد الفتاح رواس قلعه جي: سحر المسرح، هوامش على منصّة العرض.ص70

(2) لويس عوض: نشرة مهرجان القاهرة، ع2، ص10.ورد في، سيّد أحمد الإمام:المرجع السابق.ص94

(3) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

وإذا كانت أصوات كلّ هؤلاء قد تقاطعت عند المطالبة بالحرية من دون شرط[1]، فإنّنا لم نجد أغرب من الطرح الذي قدّمه الباحث والمبدع المغربي"عبد الكريم برشيد" بخصوص هذه الإشكالية ضِمن محاضرته التي ألقاها في إطار فعاليات مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي؛إذ تساءل بلهجة المستنكِر لغياب هذا الشرط عن تجاربنا المسرحية، واستحالة تحقيقه في ظلّ القيود وسلسلة الممنوعات التي تُضلّل مجتمعنا العربي، وقد أطلق العنان لهذه الأسئلة فانفلتت على النحو الأتي[2]:

- إذا كان المسرح التجريبي الغربي قد طرق كلّ المواضيع وفتح كلّ الأبواب بدون مركّبات نقص وبدون خوف، فكيف يمكن للمسرح العربي أن يخوض التجريب وهو ممنوع من أهمّ مواضيع التجريب، والتي هي الجنس والدين والسياسة.

-كيف يمكن لهذا المسرح العربي أن يكون تجريبياً ونحن نعيش في إطار عقلية أسطورية تنمو من الغيب وتربط الأشياء الواقعية بما ورائيات خفيّة..

- إنّ هناك تضارباً عميقاً بين إرادة التغير وبين الرؤية السلفية الضيّقة، فالتجريب يؤمن بأنّ ما هو آتٍ يمكن أن يكون أفضل وأبدع ممّا هو كائن،أمّا الرؤية السلفية ترى بأنه ليس في الإمكان أبدع ممّا كان.

ويُمكننا أن نخرج من هذا الطرح بالملاحظات التالية:

- ينتقد الباحث المجتمع العربي الذي يعتقد أنّه مايزال يئن تحت وطأة التقييد الذي تمليه النظرة السلفية الضيّقة، ويأخذ الحرية بمفهومها الغربي، وهو نفسه لم يستطع التخلّص من قيود المرجعية الغربية رغم أنّه صاحب نظرية "المسرح الاحتفالي" التي أراد لها أن تكون صفعةً قاسيةً على وجه المركزية الحضارية الغربية ممثّلة في نموذج المسرح الغربي.

- إنّ المجرِّب- في الإطار العلمي- يُراعي طبيعة المادة التي يُجري تجاربه عليها، من حيث

---

(1) رأفت الدويري: (المسرح العربي المعاصر مابين التراث والحداثة).مجلة فصول، م14، ع1، ربيع1995، ص89

(2) للإطلاع على هذه الآراء يُراجَع، سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح.المبحث الأوّل من الجزء الأوّل، ص ص 5، 16

الحلال والحرام، والمحظور عالمياً وإنسانياً.كما لا يُمكنه دخول مخبر مجهّز بأدوات لها علاقة بالكيمياء- مثلاَ-و يُجرِّب في ظاهرة لها علاقة بالعلوم الطبيعية بدعوى الحريّة؟.هناك شروط تضبط شروطاً؛ فشرط الحرية في التجريب له شروط هو الآخر ليتأتى له التحقّق في إطار سياقنا الحضاري بجميع أوجهه.

- نعتقد أنّ رؤية نقادنا لهذا الشرط من حيث إضفاء صفة المطلق عليه وعدم تقييده، يتعارض مع الشرط السابق، بل ينفيه.

- لقد دخل فنّ المسرح حياتنا الثقافية والاجتماعية اقتباساً، والاقتباس فعلٌ مشروط، ولم نعترض على محاولات التعديل والتحريف بل والتشويه في بعض الحالات التي طالت حرمة وقدسية المصدر الأصلي، تحت مضلّة الهوية والخصوصية وما تبعها من شعارات، واقتنعنا مسلّمين بأنه لا بدّ من تكييف هذا الفنّ الطارئ علينا مع بيئتنا.ونرى اليوم بأنّ هذه المقولات قد تراجعت وكأنها لم تكن مبادئ وأصول ثابتة وتعلّقت بثوابت لا يجرؤ الزمن على تغييرها ولو باسم حرية الإنسان.

3/ التجريب في المسرح الجزائري:

3-1/ التجريب في المسرح الهاوي بين حضور الوعي وغيابه، وجناية النقد عليه:

ولد المسرح الجزائري لصيقاً بالهواية مرتبطاً بالهوّاة، وكان لهؤلاء الفضل الكبير في نشأته وتوجيه مساراته، ونعلم أنّ الهوّاة في كلّ مسارح العالم، كانوا دائماً من يلعب دور الطليعي الذي يتصدّر قافلة المغامرة صوب المجهول.وفي الجزائر قدّم هؤلاء وجهاً مشرقاً ومشرّفاً للمسرح الجزائري في مختلف المهرجانات والتظاهرات والفعاليات المسرحية العربية والدولية، وتمكّنت بعض الفرق الهاوية من إثبات امتلاكها لثقافة مسرحية ثرية، واستنادها إلى وعي فكري وجمالي حكَم تجاربها، وأضاء لها مساحات العتمة وضبابية الرؤية التي تطبع ُعادةً التجريب المسرحي العربي لأنه يرتبط بالشباب، ويأخذ المدد والعون من اتجاهات وأشكال تجريبية غربية لها سياقاتها التاريخية وخصوصياتها السوسيوثقافية المختلفة.

و يقف المسرح الهاوي في الجزائر في كثير من الأحيان، في موقع المتحدّي العنيد والمنافس القوي لنظيره المحترف، فيُقدِم على تقديم الجديد في كلّ مرة، في حين طغى على أغلب أعمال هذا الأخير أسلوب الاجترار والمحاكاة لتجارب مسرحية سابقة[1]، وقد عرض الباحث "حفناوي بعلي" في كتابه الذي رصد من خلاله مسيرة مسرح الهواة في الجزائر على امتداد أربعين سنة من الاجتهاد، وتحت عنوان(التجريب في الأشكال)لاتجاهات وأشكال مسرحية غربية هي:(المسرح الملحمي، الملحمة، مسرح اللامعقول، المسرح داخل المسرح، المسرح التسجيلي، المسرح الإيمائي)، وهو ما دفعنا إلى أن نتساءل: أين وجه التجريب في هذه الأشكال الغربية والغريبة عن سياقنا الحضاري حتى في مراحل الانعطاف التي عاشها مجتمعنا، وتكاد تقترب في بعض تقاسيمها من تلك التي شكّلت التربة الخِصبة والدافع المباشر لظهور هذه الأشكال في مجتمعاتها الأصلية؟

---

(1) حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.ص361

لقد أكّد هذا الباحث مقولة التجاوز والاختراق في التجريب لكلّ ما هو مألوف بقوله: «إنّ التجريب هو فتحٌ، وتجاوزٌ لكلّ طريقة كتابة سبقَ أن مارسنها أو مورست من غيرنا »[1]، وهو ما يتعارض مع منهجه في هذا الكتاب؛ بإدراجه لهذه الأشكال التجريبية الغيرية في خانة تجريب الهوّاة في الجزائر؟

وقد أشار الباحث "الرشيد بوشعير" إلى هذه الحقيقة الموضوعية، ملفتاً الأنظار إلى أنّ مفهوم التجريب عند الهواة في الجزائر، مازال يدور في فلك المحاكاة للتجارب العالمية التي اطّلع عليها هؤلاء عن طريق القراءة أو المشاهدة، وما ينظرون إليه باعتباره تجريبا، هو كذلك في الإطار المحلّي فحسب[2].ويُلمح هذا الباحث إلى غياب الثقافة النظرية عند هواة المسرح الذين يعتمدون على تكوينهم العصامي، وهو ما يجعلهم يتّكلون على ثقافة الإطلاع عبر القراءة والمشاهدة لأعمال إبداعية يجهلون–غالباً– أسسها الفكرية والفلسفية وأصولها الفنية.

غير أنّنا لاحظنا أنّ "حفناوي بعلي" قد ركّز على بعض النماذج وخصّها بوقفة نقدية تنبئ عن نظرة استثناء لها من مجمل ركام التجارب المسرحية الهاوية السائرة في فلك الإتّباع والمحاكاة؛ خاصة تلك التي قدّمتها فرقة(نادي المسرح التجريبي) القسنطينية، التي يبدو بأنّ أعضاءها أوتوا قدراً كبيراً من الوعي والنضج الفكري ووضوح الرؤية، ومن بين المسرحيات التجريبية التي انتقاها كعيّنة يُدلّل بها على هذا النضج؛ مسرحية "البعد السابع" التي قال عنها:« والحقيقة أنّ هذه التجربة حاولت أن تستفيد من التراث العالمي ومن التراث المحلّي وبالتأكيد فإنّ ذلك التلاقح الثقافي يسمح بخلق تجربة جديدة ومتميّزة.ومسرحية "البُعد السابع" هي تعبير شعري يمزج بين شاعرية الحركة وعنف الكلمة وقسوة الصورة في ثوب طقسي اعتمدت فيه أغاني ورقصات تعبيرية ووظّف صوراً للتراث العربي »[3].ويبدو لنا

---

(1) المصدر السابق، ص363

(2) رشيد بوشعير: (قضايا في المسرح الجزائري).جريدة النصر اليومية، 25 جانفي 1990،

(3) حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة مسرح الهوّاة في الجزائر.ص352

من خلال هذه الشهادة النقدية، بأنّ الباحث قد أخذ التجريب بمفهوم التلاقح الثقافي بين التراثين الجزائري المحلّي والعالمي؛ هذا التزاوج الذي يسمح-في اعتقاده-بخلق تجربة جديدة ومتميّزة، ويكون بذلك قد أزال الحدود الفاصلة بين التجريب والتأصيل، بالرغم من أنه قدّم الأوّل بأنّه خلق وتجاوز لكلّ ما هو مألوف وسائد[1].

ويُعزى ذلك إلى أنّ المسرح الجزائري والعربي عامة ولد تجريبياً؛ حيث أنّ مهمّة البحث عن صيغة مسرحية عربية بالتنقيب في التراث العربي تشابكت فيها خيوط التأصيل مع خيوط التجريب، ومن ثمّ تزامن هذا الأخير مع بداية طريق بحث المسرح العربي عن ذاته.وإذا عدنا إلى النموذج المسرحي السابق(مسرحية البعد السابع)، تجلى لنا بوضوح هذا التداخل بين الفعلين:التأصيل والتجريب؛ ذلك أنّ هذه المسرحية تمكّنت من الغوص في التراث، واستحضار طقوس وعادات وتقاليد ومواسم، وأعادت النظر في ذاكرتنا ووجداننا بوعي لخلق فكر مسرحي جديد يُسقط التبعية، ويتعلّق بالتقاليد المسرحية المغايرة، معتمداً روحاً مُشاكِسة، ومُشكِّكة، وناقدة، ومُحاوِلة، ومحاوِرة في ذات الشعب، بهدف تحريك ودغدغة النفس الباطنية، وإيقاظ المحرّم والممنوع والحرّ المتفاعِل فيها، لأن المسرح أكثر تحرّراً و إنسانية[2].

و قد كان احتفال "العيساوة" الوسيلة المؤدية لتحقيق هذه الغاية؛ ألا وهي تطهير النفس الباطنية من رواسب الخوف والخضوع، وتحريرها من أسْر المحرّم والممنوع ولو كان هذا التحرير رمزاً؛ فالعيساوة كاحتفالية، كطقس، كحضرة، وسيلة تتخّذها النفس البشرية للترويح، وتفريغ حمولتها الزائدة من مشاعر مُكدّرة عبر رموز ودلالات جسدية خاصّة، تقوم على سرعة الإيقاع وقلّة الإبصار؛ فكلّ حركة على الرّكح ليست مجانية، حيث تتحوّل

---

(1) يُنظر حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة مسرح الهوّاة في الجزائر ، ص ص 347، 348

(2) المصدر نفسه.ص355

إلى رسائل مشفّرة تتستّر على خطابات إيديولوجية تدعوا إلى الحرية ورفض العنف والقيد والاستبداد والجور[1].وهكذا تمّ استلهام "العيساوة" شكلاً احتفالياً في مسرحية "البعد السابع"، وتوظيفه كطاقة محرِّرة للمكبوت المتراكم والمترسّب في عمق النفس الإنسانية التي تعاني من القمع كما اعتقد الباحث (حفناوي بعلي).

وإذا سلّمنا معه بالقول بتجريبية هذه المسرحية التي «لا تنتمي لأي نوعٍ من الإبداع المسرحي، لاهي تراجيديا ولا كوميديا، ولا دراما ولا ملهاة، ولا بسيكودراما.إنّها تجريبٌ لكلّ الأشكال وهي كلّ هذه معاً»[2]، فإننا ندرج قراءته لها ضمن التبعية النقدية المسرحية؛ذلك أنّ النظر إلى احتفال"العيساوة" كنوعٍ من النقد، وحيلة لزعزعة القمع عبر وسائل رمزية تهدف إلى « التشويش/Embrouille على النظام المؤسس، ثمّ التطهير عن طريق تحرير النزوعات والتوترات »[3]، ومن حيث هي طقس يغوص في عوالم فوق إنسانية/Supra humains تتعالى على طرق التفسير العقلانية، لتوظيفه عناصر شبيهة في غموضها بالسّحر، وانتهاجه طرقاً ملتوية تقوم على ما يُشبه الانقلاب الرّمزي[4]، الذي يستهدف السلطة المكرّسة.صياغةٌ نقديةٌ مشابِهة لنظرية الرواية، أو ما أسماه "ميخائيل باختين/M.Bakhtine" (1895-1975) بـ"كرنفالية القيم/Carnavalisation des valeurs"؛ ففي كتابه (الخيال الحواري) « يُوضّح باختين أنّ الاحتفالية تتيح للطاقات الدفينة في الطبيعة البشرية أن تكشِف عن نفسها وذلك بخروجها عن الأنماط والقوالب السائدة (..) ويرى فيها طاقة روحية ونفسية في إمكانها أن تُغيّر العالم وأن تدفع الناس إلى آفاق لم يبلغوها من قبل(..) لكنها لا تُهدّد القيم الراسخة لأنّها لا تعدوا أن تكون مجرّد تجاوزات مؤقّتة،

---

(1) حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة مسرح الهوّاة في الجزائر .ص 355

(2) المصدر نفسه.ص356

(3) حسن يوسفي: المسرح و الأنثربولوجيا.ص45

(4) المرجع نفسه.ص43

واختراقات عابرة، تُنفّس عن الكبت الذي يتراكم مع الأيام »[1].
وبهذه الصورة المقلوبة عن العالم، يُتاح للمُشارك في الكرنفالية إمكانية تخطّي المسار المرسوم، وتفجير الرغبات الكامنة لديه فيُحقّق الانعتاق والتفريغ من خلال الرقص والتمثيل والغناء والتنكّر[2].

هكذا تنزاح الممارسة الإبداعية المسرحية الجزائرية- في اتّجاهها الهاوي- عن المألوف والسائد، وتخترق بوعي ونضج معرفي كبير عوالم جديدة مشكّلةً لنفسها رؤاها الخاصّة التي تجعلها متفرّدة عن غيرها، مستقلّة بذاتها عن الآخر، متجرّدةً عن انفعالات الدهشة والاندهاش والانبهار به... وهكذا تنقاد الممارسة النقدية القارئة لها نحو التماهي في هذا الآخر، وتقع في شِرك وشرَك التقليد والتبعية له، وتكون النتيجة حدوث القطيعة بين الممارستين، ووأد وعي جيل مسرحي قد يكون هو الآخر يعاني من قطيعة مشابهة على مستوى الممارسة المسرحية.و قد تكون "العيساوة" في مسرحية "البعد السابع" قد وظّفت للغاية ذاتها التي كان يهدف إليها الكرنفال، غير أننا نعتقد أنّه كان الأجدر بالناقد، وعوضاً عن الإشارة إلى الدواعي الإيديولوجية لاحتفال العيساوة، التركيز أوّلاً على خصوصيته الجمالية الفنية التي من شأنها أن تصنع الفارق بين الثقافتين المسرحيتين:الأجنبية، والعربية الجزائرية المحلية، خاصّة بعد إدخالها المختبر المسرحي، وتخليصها من عفويتها وعشوائيتها من طرف فرقة(نادي المسرح التجريبي) بقسنطينة.

وفي موقف نقدي آخر للعرض المسرحي ذاته، لم يُشكّك الناقد (الرشيد بوشعير) من أنّه « عمل متميّز وخارج عن دائرة التقليد السائد في كلّ من المسرح الهاوي والمسرح المحترف على حدّ سواء. وهو السبب الوحيد الذي يجعلنا نقف عنده قليلاً.إنّنا هنا أمام عمل

---

(1) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.ص3

(2) ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي.ص368، 369

يستوحي مسرح القسوة كما نظّر له "أرتو" »[1].هكذا شاء هذا الناقد أن يقرأ عرض مسرحية "البعد السابع"؛ فهو- في اعتقاده – خروج عن دائرة التقليد والسائد، لكنه قيّد هذا الخروج وحصَره في الحدود المحلية؛ فما كان السائد إلاّ ما أنتجه المسرح الجزائري في اتّجاهيه الهاوي والمحترف، لاعتقاده أنّ هذا العرض يستند إلى مرجعية غربية تتمثّل في نظرية الفرنسي "أنطونان آرتو/A.Artaud"(1896- 1948) حول "مسرح القسوة/ Théàtre de la cruauté" التي ظهرت في كتابه "المسرح وقرينه" سنة(1938).

وتبريراً منه لهذا التأثر ذكر الناقد « مشاهد العنف ومشاهد الموت والدماء التي تُعرض على الخشبة لاستثارة المتفرّجين(..)إننا نعيش طقوساً سحرية مُشبعة برائحة البخور(..)والرقص البدائي الذي يُفعِم المسرح، والشياطين التي تسكن الأبدان وتعتصرها، والجمجمة التي تسخر من الحياة، والدم النازف من دجاجة يُقطع عُنقها بالأسنان على الطريقة السوريالية »[2].وهنا نودّ أن نعارض هذا الموقف النقدي ليس من أجل المعارضة، ولكن سعياً منّا لتصحيح انحرافات خطيرة يسلكها بعض نقادنا المسرحيين، فيجنون على الكثير من إبداعاتنا المسرحية من حيث لا يعلمون أو يعلمون.وقبل أن نقدّم تفاصيل هذا الاعتراض، وجدنا أنّه من الضروري الوقوف عند مفهوم "مسرح القسوة"؛ لأنّ اعتراضنا يتعلّق بإرجاع الناقد مسرحية "البعد السابع" إلى طائفة من التأثيرات يقف على رأسها هذا الشكل المسرحي.

لقد طرح "آرتو" هذا المفهوم بديلاً عن المسرح الغربي في نسخته الأرسطية القائمة على مفهوم المحاكاة التي رفضها، مطالباً بتحقيق نوعٍ من السّحر والذوبان بين الممثّل والمتفرّج من

---

[1] الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ص129

[2] المصدر نفسه.ص129، 130

خلال إزالة الحواجز بين المعاش والخيالي.وللوصول إلى هذا الطموح، اشتغل "آرتو" على النقاط التالية[1]:

- التقليل من أهمية الكلمة في المسرح إلاّ إذا كانت رمزاً، أو فكرةً تجعل من النصّ مجرّد نقطة انطلاق، وليست أساساً أو قاعدة للعمل المسرحي؛ لأنّ النصّ برأيه يتوجّه إلى وعي المتفرّج وذهنه ويُهمل لا وعيه.ومن هذا المنطلق تحوّل النصّ لديه إلى نوع من الصّراخ وتلاوة التعاويذ السّحرية، وآلتْ الكلمة إلى ما يُشبه التمتمة في الأحلام.

- الإعلاء من شأن جسد الممثّل، واعتباره عماداً للعرض المسرحي، انطلاقاً من أنّ حركات الممثّل الجسدية هي التي تؤثّر على أحاسيس المتفرّج وتخلق لديه حالة النشوة[*] أو الوَجْد/Transe من خلال العدوى التي تُصيبه من الممثّل.وبذلك اعتبَر الممثّل بمثابة الوسيط/Medium في الطقوس السحرية.

- توظيف الرقص، والغناء، والموسيقى، والإيماء، في العرض كعناصر مكمّلة لدور الجسد فيه.

لقد أحالنا الناقد (الرشيد بوشعير) بعد قراءته لعرض المسرحية السابقة، إلى خلفيتين فكريتين غربيتين تتقاطعان في بعض النقاط؛ وهما:نظرية "مسرح القسوة"، و"المدرسة السريالية".ولم نجد في قراءته أيّ إشارة إلى طقس"العيساوة" كاحتفال محلّي له خصوصيته الثقافية، ولسنا هنا بصدد المقارنة بين النظرية والمادة الثقافية الشعبية الغُفل، لكننا نعتقد بأنّ الأقرب إلى المنطقية-في حديث الناقد عن مواطن التأثر عند الهواة- أن يُشير وهو الناقد/الباحث الذي عايش المسرح الهاوي في الجزائر وكان يُشرف على إحدى فرقه

---

(1) ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي.ص ص446، 447

(*) يجعل "أرتو" من هذه "النشوة" هدفاً لعرضه المسرحي، وهي ترمي إلى إدخال المتفرّج في حالة استغراق ثمّ رِعشة تجعله يفقد نقاط الارتكاز التي تحميه، ويدخل في دوّامة القسوة السّحرية؛ وهي نوع من الهلوسة والدوخة تُفقده هُويته فتُعطيه قدرة سحرية مُحرِّرة، فيحدُث التطهير.ويُؤخذ التطهير الحاصل في هذه الحالة بالمعنى الطبّي للكلمة.للإطلاع أكثر، يُراجع.ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي.ص ص447، 448

الجامعية، أن يُحيلنا إلى المصادر المحلية أو العربية، خاصة أنه صرّح أكثر من مرّة بمحدودية الثقافة المسرحية عند هؤلاء.فإذا كانت الدراسات النقدية المسرحية الغربية ترى بأنّ نظرية "آرتو" لم تولد من فراغ، ويُخضعونها إلى طائفة من التأثيرات؛ منها الذاتية كتجربة الجنون التي عاشها(*)، و منها الموضوعية ويحصرونها في توجّهات غربية؛ كالمسرح الرمزي، والحركة السريالية، ويُدلّلون على ذلك بانتمائه إليها في العشرينيات، حيث« أشرف على مجلّتها (الثورة السريالية)، وكتب سنة (1925)معظم مواد العدد الثالث »[1].وحين يُوسّعون من دائرة هذه التأثيرات فإنهم لا يخرجون بها عن الحدود الغربية ماضياً وحاضراً، فيُحيلون على ما يُشبهها « في طروحات الفيلسوف الألماني "فردريك نيتشه/ F.Nietzsche " (1844- 1900)، وفي توجّهات المخرج السويسري "آدولف آبيا/A.Appia " (1862- 1938)، والمخرج الإنجليزي "غوردون كريغ/G.Craig " (1873- 1966) اللّذين طالبا بإعادة طابع القُدسية إلى المسرح، وبنسف المحاكاة وحذف النصّ»[2].أليس الأوْلى بهؤلاء – لو احتكموا إلى الموضوعية– أن يبحثوا في الاحتفالات والطقوس والشعائر الشرقية العربية كطقس "الزار" في مصر لاستحضار أو طرد الأرواح الشريرة، وحلقات "المولوية" في الشام والمغرب، واحتفالات "التعزية" الشيعية، و"العيساوة" في الجزائر، عن جذور لنظرية "مسرح القسوة"؟

أليست الأسبق زمنياً، والأعمق تجذّراً في التاريخ؟

يُقال أنّ "أرتو" نفسه اعترف بفضل الشرق عليه في اكتشاف هذه النظرية بعد أن « أُتيحت له فرصة حضور عرض للرقص الباليني في معرض المستعمرات سنة(1931)، عرف كيف يجعل من عشقه للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي »[3].ألا يُمكن أن يكون "آرتو" الفرنسي

(*) ظهرت على "آرتو" في شبابه أعراض مرض عصبي غير معروف، وقد ظلّ تسع سنوات يتنقّل بين عدد من مستشفيات الأمراض العقلية، إلى أن تمّت معالجته بالصدمات الكهربائية.فغادر حياة المستشفيات وتفرّغ للرسم، لكنه مافتئ أن اكتشف أنه مصاب بالسرطان، فعدّ نفسه ضحية المجتمع.للإطلاع أكثر، يُراجع، وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية.ص ص94، 96

ويُراجع أيضاً، فاطمة موسى: قاموس المسرح.ص ص67

(1) حسن يوسفي: المسرح والأنثربولوجيا.ص98

(2) ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي.ص446

(3) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

قد زار الجزائر(المستعمرة الفرنسية) وشاهد طقوس العيساوة قبل(1931) أو شاهدها في مسقط رأسه(مرسيليا)مُلتقى المغتربين الجزائريين والمغاربة ؟ لا نريد أن نلهث وراء تأويلات قد تسوقنا إلى طريق مسدود، ولا نصدُر في مناقشتنا لهذه القضية عن نظرة شوفينية ضيّقة، لكنّنا نأسى كثيراً على إبداعاتنا، ونستغرب لأمر نقادنا حين يقومون بوأدها بتحميلها أسفار التبعية والتقليد والاجترار والتماهي في تجارب الآخر الذي لم تكن "فتوحاته" المسرحية سوى استلهاماً لثقافة الشرق؛ ثقافتنا.وكثيرة هي القراءات النقدية التي تتحوّل فيها القراءة إلى فرصة يستعرض فيها الناقد ثقافته المسرحية على حساب العمل المقروء، فتتزاحم فيها الأسماءُ المنظِّرة والمبدِعة، وتتسابق النظريات، وتتكدّس المصطلحات، فيضيع القارئ ويتوارى العمل تحت التراب، ويزداد فنّ المسرح غربةً في مجتمعنا.

3-2/ شروط التجريب من منظور النقد المسرحي الجزائري:

انتبه بعض نقّادنا إلى مسألة ضرورة توفّر شروط تضبط الممارسة التجريبية المسرحية، لكي لا تتحوّل إلى شطحات وهلوسات فكرية وحركية تخرج عن القوانين الفنية والأصول الجمالية لفن المسرح، لتقع وتوقع معها المتلقّي في الإبهام والضياع.ولم يخرج هؤلاء عن الشروط الثلاثة التي عرضنا لها في صفحات سابقة من هذا الفصل؛ حيث ركّز "محمّد الطاهر فضلاء" على شرط الوعي في صياغة نقدية اعتمد فيها على أسلوب التساؤل الاستنكاري، وممّا جاء فيها:« ما هذه الموجة العارمة الصاخبة، التي تزحف بمعاول الهدم، وكلّها تصميم على إزالة كلّ أثر من آثار الصور العريقة، وكلّ لون من ألوان الأشكال العادية، لتحلّ محلّها الصور الخيالية الباهتة، والأشكال الذهنية الغامضة.كأنّنا جوقة عمياء لا تُبصر إلاّ بالسّمع، ولا تقرأ إلاّ بالأنامل.أو كأنّنا فرقة مجاذيب لا نريد أن نفهم بقدر ما نتكلّم ولا يهمّنا الاستمتاع بالجمال إلا في هذا اللّون الصاخب من الغموض.لقد قوّضنا هياكل المسرح القديمة بدعوى التجديد والتطوير، لأننا رأينا زمن المقاصير المذهّبة قد ولّى، وعهد الكواليس والقصور الفخمة على الخشبة، قد ذهب إلى غير رجعة، وسنّة ارتياد الحفل المسرحي بطقم يوحي بالجلال، ويُعيد إلى الأذهان مظاهر الطقوس الوثنية في عبادة الآلهة؛ آلهة الحبّ والجمال والفنّ..كلّ ذلك ولّى مع الزمن ودخل في مأثورات التاريخ.ولكن، ما ضرّنا، وما ضرّ المسرح وفنّه-إن نحن قمنا بترميمات علمية- في زمن العلم لعدد من هذه الهياكل المعمارية القديمة، لبنايات المسرح القديمة، ذات الأشكال الإغريقية والرومانية والكلاسيكية، فقد نكون في حاجة إليها إن نحن احتفظنا في أنفسنا برهافة ودقة الذوق السليم الذي يعرف كيف يستمتع بمختلف أشكال الجمال..ثمّ لا يمنعنا هذا من أن ننطلق في كلّ اتجاه نستقرّ عليه، في بناء مسارحنا الجديدة، في المكان الذي نريد، وعلى الأشكال التي نروق »[1].

---

[1] محمّد الطّاهر فظلاء: (المسرح تاريخاً ونظالاً).مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، ع90، نوفمبر-ديسمبر1985، ص262، 263

يتحدّث الناقد في هذه الفقرة عن التجريب رغم أنّ هذا المصطلح لم يظهر بلفظه الصّريح في صياغته النقدية، وبدا لنا أنه معترض على التجريب والتأصيل معاً؛ معترض على الأوّل بمفهومه السّلبي الذي يأخذ معنى الإمعان في الغموض والخيال المقترب من حدود الهلوسة، اعتقاداً بأنهما سمة من سمات التطوّر والتقدّم في المسرح؛ ولعلّه يعني هنا مسرح العبث واللاّمعقول الذي ظهر في الجزائر في الثمانينيات.ومعترض على الثاني عندما يحاول أن يتنكّر ويتجاهل–وهو يبحث عن صيغة خاصّة له–التراث المسرحي الإنساني العريق، ولا يتردّد هذا الناقد في تجريد من ينتهج هذا السبيل من الذوق الفنّي السليم؛ فالتأصيل باعتباره حركة ماضَوية لا يحقّ لها أن تتعامى عن رؤية التراث الإنساني الفنّي الجميل، والتجريب كذلك، باعتباره رؤية مستقبلية تتجاوز الماضي والحاضر معاً، يحقّ لها أن تنطلق في كلّ اتجاه وأن تستقرّ على الأرض التي تروق لها، شريطة أن يسبقها الإطّلاع التام والكامل على كلّ ما تراكم من اتّجاهات ومدارس وأشكال مسرحية عالمية، ليكون تجاوزها بعد ذلك أمراً مشروعاً وفعلاً واعياً، لا يُشبِه « قفزة على الحبل في لعبة لا علاقة لها بالتجديد ولا بالتطوّر »[1].وبهذا يكون (محمّد الطاهر فظلاء) قد أدرك ضرورة أن يتقيّد فِعل التجريب بشرط "الوعي" الفكري والجمالي؛ ذلك أنه في غيابه يتحوّل المجرّبون– في اعتقاده – إلى "جوقة عمياء لا تُبصر إلاّ بالسّمع، ولا تقرأ إلاّ بالأنامل"، أو "فرقة مجاذيب لا تريد أن تفهم بقدر ما تتكلّم".

وإذا كان (فظلاء) قد اشترط حضور"الوعي" كشرطٍ ضروري يُوجّه الفِعل التجريبي في المسرح، ولا يتأسّس التجريب إلا في ضوئه، وإلاّ استحال إلى فوضى وتخبّط وغموض..فإنّ "بوعلام رمضاني" ألحّ على ضرورة توفّر شرطين آخرين لا يقلاّن أهمية عن سابقيْهما،وهما: "الشرط الحضاري"، و"الحرية".

---

(1) المصدر السابق.ص263

فعن الشرط الأوّل، يذهب هذا الناقد إلى الاعتقاد بأنّ الجوّ السوسيو- ثقافي في الجزائر وفي العالم العربي عامّة غير مهيّأ لتقبّل أيّ فِعل تجريبي في المسرح أو في أي مجال آخر، ومن ثمّ فإنّ محاولة طرح هذه القضية لا يؤدي إلى أيّ نتيجة؛ ذلك لأنّ « الحديث دائرٌ في خضمّ تناقضات اجتماعية رهيبة، وأميّة متفشية وثقافة أحادية الاتجاه، أضحت مفرداتُها غريبة عن الناس بحكم عدم تمكّنها من الوصول إليها، وبالتالي تجريب مدى تفاعلها معها »[1]، فإشكالية التجريب وقبْلها الإشكالية العامة التي يتخبّط فيها المسرح العربي وهي إشكالية التأصيل- من منظور هذا الناقد- لا تكمن في الجوانب الفنية المتّصلة بالأشكال والقوالب المسرحية، ولكن في الشروط الحضارية السائدة وما تنطوي عليه من تناقضات ثقافية واجتماعية رهيبة تحول دون ترجمة المضمون للشكل، أو استجابة القالب الفني للخطاب الإيديولوجي؛ « إنّ إشكاليات التجريب في المسرح العربي ليست قائمة على محاولة التأصيل الشكلي، وبالتالي التجريب الجمالي المحض(..)بل هي قائمة في مستوى أعمّ وأشمل يتعلّق بالمحيط الاجتماعي والفكري والإيديولوجي المفروض، والذي مازال يحول دون تحوّل المسرح إلى همّ جماعي، لا تُشارك في بلورة أشكاله ومتغيّراته فقط الفئات المثقّفة المعزولة عن عامة الشعب الذي ندّعي أنّنا نخاطبه(...)إنّ الحديث عن التجريب كمقولة نخبوية حديث منعزل-كما هو في مستويات أخرى- عن المتلقّي الحقيقي والذي نتاجر باسمه في معظم الأحيان »[2].

وعن الشرط الثاني(شرط الحرية) وهو لا ينفصل في جذوره عن الشرط السابق، وبلهجةٍ قاطعة وروح تشاؤمية، ينفي هذا الناقد وجوده عندنا ومن ثمّ تنتفي مع غيابه إمكانية حصول التجريب في المسرح وفي غيره من المجالات؛ فإذا كانت كلمة" التجريب" « مرادفة للعلم

---

(1) بوعلام رمضاني: نشرة مهرجان القاهرة الثاني للمسرح التجريبي. ع6، س1989، ص10

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

والديمقراطية والحرية والمساواة، فإنه يُمكن القول أنّ هذه الحاجات الحضارية قليلة عندنا، أو قليلة بالقدر الذي لا يُمكّننا من التجريب في المسرح أو غيره من المجالات على النحو الذي يضمن النجاح »[1].ورغم ما في هذا الرأي من تشاؤم وتجاهلٍ للكثير من هوامش الحرية التي يتمتّع بها مجتمعنا وكثير من المجتمعات العربية، ورغم معارضتنا للحرية بالمفهوم الذي يُريده المجرّب المسرحي العربي، خاصة عندما يضع نفسه وهويته وتاريخه في مقارنة مع الآخر، فإننا نعتقد بأنّ الناقد قد أصاب كبد الحقيقة-كما يُقال- في بعض الجوانب المتعلّقة بهذه المسألة، إذا كان يقصد المسرح المحترف الذي ينشط تحت مظلّة السلطة و في إطار المؤسسة الثقافية للدولة؛ فكثيراً ما نجد التجريب في هذا المسرح محصوراً بين سندان الرغبة في الانعتاق الجمالي، ومطرقة سلطة وقمع الإيديولوجي.أمّا التجريب في المسرح الهاوي فإنّه يتمتّع ببعض الهوامش من الحرية، وكثيرةٌ هي لحظات انفلاته وتسرّبه خارج الحدود والأُطر والقواعد المرسومة له، وهذا ما يُفسّر خروج الاتجاهات التجريبية المسرحية في شتى بقاع العالم من أرحام المسارح الهاوية.

ومهما يقال عن غياب المفهوم الواضح للتجريب في المسرح الجزائري-كما في المسرح العربي- وافتقاد أهله إلى وعي نظري بالشروط الجمالية والفكرية التي تحكُمه، فإنّ وجوده أمرٌ واقعٌ لا جدال فيه، وقد استطاع أن يُشكّل أُفقاً جديداً للبحث المسرحي الذي خرج من قوقعة الركون إلى الاقتباس والمحاكاة والتقليد والإحساس بالغربة والاستلاب، منطلقاً في حركة البحث والمساءلة عن الأشكال والقوالب والصيغ المناسبة لمسرحنا.وهو ما ينطبق على الخطاب النقدي المسرحي الجزائري، الذي مازال يعيش هو الآخر مرحلة التجريب سعياً لامتلاك لغته النقدية المصطلحية النابعة من خصوصيته الحضارية، ومنهجه المناسب لثقافته وهويته التي تضمن له الاختلاف والمغايرة.

---

(1) بوعلام رمضاني: نشرة مهرجان القاهرة الثاني للمسرح التجريبي. ع6، س1989، ص10

الباب الثاني

أشكال النقد المسرحي في الجزائر

الفصل الأوّل:النقد المسرحي الصّحفي

الفصل الثاني:النقد المسرحي الأكاديمي القريب من التخصّص

الفصل الثالث:النقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص

الفصل الأوّل

النقد المسرحي الصّحفي

1/مسألة النقد الصحفي

2/المسرح والصحافة في الجزائر

3/تجارب في النقد المسرحي الصحفي في الجزائر

3-1/تجربة "أحمد بيوض"

3-2/تجربة "بوزيان بن عاشور"

4/النخبة الأكاديمية والنقد الصحفي

فاتحة الباب:في إشكالية مصطلح"النقد المسرحي" وتطوّره.

عرف مصطلحُ " النقد المسرحي" إشكالاً في تعريفه؛ حيث حمل عدّة مفاهيم؛ اختلفت باختلاف مبادئ المدرسة النقدية التي صدرت عنها؛ فرونكوفونية،أم أنجلوساكسونية، أم سوفياتية؛ فنراه يتسّع مرّة ليشمل العديد من مستويات هذه الممارسة دون تمييز، ويضيق مرّة أخرى لينحصِر ضمن نطاق التخصّص فحسب.وفي هذا الإطار نجد أنّ المدرسة الأوروبية وعلى رأسها المدرسة الفرنسية، تميّز بين نوعين من تلك الممارسة النقدية؛ فتفصلُ بين النشاط النقدي ذو الطابع الأكاديمي الذي تنطبق عليه شروط البحث الأكاديمي؛ كالصّرامة المنهجية، ودقّة المصطلح، والإحالة إلى الهوامش، ويتم في الجامعات والمعاهد، ثمّ يصدر في رسائل، أوكتب أو مجلاّت مختصّة.و هو ما تُطلق عليه مصطلح (الدراسات المسرحية/ Etudes Théàtrales)، و نظيره الذي يتّخذ من الصحافة ووسائل الإعلام قناةً له، و تسمّيه(النقد المسرحي/ La Critique dramatique)[1].مع الإشارة إلى أنّ الأكاديمي- في عُرف هذه المدرسة- مُلزمٌ بممارسة النشاطين معاً؛ فمن واجبه أن يُمارس النشر في الصحافة موازاةً مع انشغالاته الأكاديمية.

و تحضُرنا هنا قصّة حدثت للباحث السيميولوجي" أمبرتو إيكو" مع صحافي أمريكي اختار أن يحكي عنها في مقدّمة كتابه(رحلات في الحقيقة العليا/ Travels in Hyper Reality)، وبالتحديد في مقدمة الطبعة الأمريكية من هذا الكتاب، ومما جاء فيها:" لقد تقبّل الأنثروبولوجيون أنواعاً من الثقافات حيث يأكل البشرُ الكلابَ والقرودَ والضفادع والثعابين،ولذا يُفترض ألا يُستغرب وجود بلادٍ يُسهم الأكاديميون فيها بالكتابة الصحفية" وقد تحدّث في هذه المقدّمة عن سؤال طرحه عليه صحفي أمريكي استغرب منه كيف استطاع أن يُوفّق بين صفته الأكاديمية، والكتابة للصُّحف.والسؤال الأمريكي- في الواقع - ينمّ عن طبقية ثقافية لها وجود في أمريكا حيث التخصّصات ذات الحدود القاطعة، فيردّ

---

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du Théàtre,Termes et Concepts de L'analyse Théâtrale , Edition Sociales,Paris,1980

"أمبرتو إيكو" بأنّ الأكاديمي الأوروبي وخاصة الإيطالي لا يجد غضاضة في ذلك؛ لأنه يعتبِرُ الكتابة الصّحفية واجباً، وعادة من عادات الفعل الثقافي العام[1].

ويُشير (المعجم المسرحي) لـ"ماري إلياس"و"حنان قصّاب" إلى أنّ اللغة النقدية الأنجلوساكسونية تُوظّف مصطلح(النقد المسرحي/Dramatic Criticism) للدلالة على المجالين معاً الأكاديمي والصحفي[2]، دون فصلٍ.والحقيقة أننا وجدنا أنّ هذه اللغة توظّف مصطلحين لا مصطلحاً واحداً؛ فإلى جانب المصطلح السابق الذي أطلقَتهُ على النقد الأكاديمي الجاد والهادف، وجدنا مصطلح (العرض/ Review) معرّفاً كالتالي: « هو إشعارٌ بالعمل الحالي على مستوى الأداء.إنّ كلاًّ منّا يُميّز بينه وبين أنواع أخرى من النقد الجاد الهادف.وتكمن وظيفة العرض في إعطاء القرّاء فكرة عن العمل قيد المشاهدة »[3].و هو التعريفُ نفسُه الذي أورده" إبراهيم حمادة " في معجمه؛ مترجماً المصطلح إلى (العرض النقدي السريع) وعرّفه بأنّه « ملاحظاتٌ، أو تعليقاتٌ نقديةٌ مختصرة يبديها كاتبٌ على عرضٍ مسرحيّ، وينشرها في مجلة أو صحيفة، أما النقد المسرحي فهو التعليق التحليلي الأكثر جدية ومنهجية »[4].

ونخلُص من هذا التعريف إلى أنّ مجال عمل " العرض" هو مستوى الأداء؛ أي العرض المسرحي، وأنه مرتبطٌ بشرط " المواكَبة " وهي التتبّع المتواصل للعروض المسرحية الجديدة، وهو ما لا تستطيعه الدراسات الأكاديمية التي تحتاج وقتاً، وتتقيّد بشروط.كما تُحيلنا عبارة " إعطاء القرّاء فكرة عن العمل قيد المشاهدة " إلى مفهوم آخر ظهر في أوروبا مع تطوّر

---

(1) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص7، 8

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997 ص501

(3) William Harmon , Hugh Holman : A hand book to littérature.Person ,éducation,INC, upper saddle river ,new jersey,2006,p444

(4) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.مكتبة الأنجلوالمصرية، ط3، 1994، ص 172،(مصطلح رقم:648)

الصحافة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهو(Prouva Générale)[*]، فهذا المفهوم الأخير يحيلنا إلى ذلك النوع من النقد الذي تُمارسه الصّحافة على العرض المسرحي قبل عرضِه الرّسمي على الجمهور، بهدف إعطاء هذا الأخير فكرة عنه من جهة، وترغيبه في مشاهدته من جهة ثانية.ولاتّصاف هذا النقد بالسّرعة والعجَلة، تمّ التمييز بينه وبين النقد الجادّ.

وإذا جئنا إلى المعاجم العربية، وجدنا أنها لا تفصل بين النقد المسرحي الأكاديمي، والنقد المسرحي الصّحفي؛ حيث تُدرج الممارستين معاً ضِمن مصطلح(النقد المسرحي)؛ فقد ورد تعريفه في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" كما يلي:« هو العملية التحريرية – أو الشفوية — الخاصة بتحليل، و تفسير وتقييم العرض المسرحي بما في ذلك النص، وقد يكون لكل عنصر من هذه العناصر ناقد متخصص، وقد يتناول النقد النص الدرامي وحده – مطبوعا أو معروضا – بالدراسة والتقييم »[1]. وجاء في " المعجم المسرحي" بأنه « مصطلحٌ عامٌ يشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصبّ على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرّف 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 منحىً إعلامياً وتبث عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة »[2].

و لا يختلف عن هذين التعريفين ما أورده "كمال الدين عيد" في معجمه؛ إذ حدّده بأنه

(*) يُطلق هذا المصطلح على العرض الخاص الذي يسبق العرض الجماهيري الرسمي؛ و تقوم المؤسسة المسرحية بعرضه على الصحفيين المهتمين، ويعود سبب هذا التقليد إلى تأثير النقد الصحفي في نجاح العمل المسرحي أو فشله. يُراجع ماري إلياس، حنان قصاب حسن.المرجع السابق.ص503

(1) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.ص281، (مصطلح رقم:648)

(2) ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. ص501

«فحصُ العمل الدرامي كنصٍّ مسرحي مرة، ثمّ فحصُه كعرضٍ مسرحي مرّة 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].

وعرّفه"مجدي وهبة" بقوله « هو النقد الذي ينصبّ على الحُكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرةً، ويظهر على شكل مقالات في الصّحف والمجلاّت(..) وقد يُعالج النقد المسرحي المبادئ العامّة والمعايير الفنيّة التي تقوم عليها كتابات المسرحيات(..)كما قد يُعالج أيضاً مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم »[2].

والواقع أنّ هذه التعريفات المتعدّدة تكاد تكون تعريفاً واحداً، لالتقائها حول نقطتين هما:عدم التصريح بمصطلح النقد الصحفي، وتأكيد مستوى عمل النقد المسرحي في كلٍّ من(النصّ)و (العرض) دون ترجيح كفّة مستوى على حساب الآخر، ولعلّ مردّ ذلك هو صدور هذه التعريفات عن مدرسة نقدية واحدة هي المدرسة السوفياتية التي لا تؤمن بمبدأ التخصّص وتؤثر عليه مبدأ الأخذ من كلّ علم بطرف، خلافاً للمدرسة الأنجلوساكسونية التي تلحّ كثيراً على الالتزام بهذا المبدأ.و مع ذلك سوف نكتشف بأنّ جلّ الدراسات المسرحية العربية تنظر بعين النقيصة إلى النقد المسرحي الصحفي، ولعلّ سبب ذلك هو أنّ من يُمارس هذا النقد عندنا هم صحفيون مقيّدون بشروط العمل الإعلامي ويفتقرون إلى عامل التخصّص.

---

(1) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي.مراجعة، إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006 ، ص712

(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي).مكتبة لبنان، ص121، 122

وتعتبر كتُب"فنّ الشعر/Art poétique"[*] التي أُلفت في العهد اليوناني، مراجع نقدية رئيسة أسّست للنقد المسرحي بما اشتملت عليه من مبادىء وقواعد[**] نظّمت عملية نقد وتقييم الأعمال المسرحية وتمّ استخلاصها من نماذج سابقة؛ فمسرحية "أوديب ملكا" "لسوفوكليس/ Sophocle" (496 - 406 ق.م)، كانت النموذج الذي استخلص منه أرسطو أسس الدراما الواردة في كتابه" فن الشعر".ومن أشهر تلك الكتب:"الجمهورية" لأفلاطون/Platon (427-347 ق.م)، و"فن الشعر" لأرسطو/ Aristote (384-322ق.م)،و"فن الشعر" لهوراس/ Horace "(65 ق.م-8 م).

و في عصر النهضة اعتمدت الكلاسيكية تلك القواعد كمعايير ثابتة أطّرت للممارسة النقدية المسرحية وضبطتها، ثم توالت الدراسات التي سارت على نهج أرسطو شارحةً ومعلّقةً على كتابه ومنها كتابات الإيطاليان "سكاليغر/Scaliger "(1484-1558) و"كاستلفترو/Castelvetro "(1505-1571)،و"فن الشعر"(1674) للفرنسي"نيكولاي بوالو/N.Boileau"(1636-1711)،و" بحث في الشعر الدرامي"(1688) للإنجليزي "جون درايدن/J.Dryden"(1631-1700)، ومراسلات الألمانيين "ولفغانغ غوته /W.Goethe" (1749-1832) ، و "فريدريك شيللر/F.Shiller"(1759-1805) حول الفرق بين الشعر الدرامي والشعر الملحمي في القرن الثامن عشر، و"حوار حول الشعر"(1808) للألماني "أوغست شليغل/A.Schlegel"(1767-1845) ، و"دراماتورجية هامبورغ" للألماني "غوتولد لسنغ/G.Lessing" (1729-1781) ، وكتابات الفرنسي "دونيز ديدرو/ D.Diderot" (1713-1784) المختلفة حول المسرح، و"فن الشعر الفرنسي" (1763)

(*) تسمية (Art poétique) مشتقة من اللاتينية (Ars poética)، وقد استخدمها أرسطو للدلالة على المنهج الذي طرحه لوصف الأجناس الأدبية ومنها الشعر الدرامي.وتعبير(الشعر التراجيدي-Poésie Tragique) الذي استخدمه أرسطو في كتابه (فن الشعر) للحديث عن التراجيديا ، يعني فعليا النص المسرحي لأن المسرح كان يُكتب شعرا.

(**) من أشهر هذه القواعد: قاعدة الوحدات الثلاث، قاعدة فصل الأنواع، قاعدة مشابهة الحقيقة، قاعدة حسن اللياقة.وتتعلق جميعها ببنية العمل المسرحي وشكله وطريقة عرضه على الخشبة.

للفرنسي "جان فرانسوا مارمونتيل/J.F.Marmontel "(1723-1799)، و"علم الجمال" (1823) للفيلسوف الألماني "فردريك هيغل/F.Hegel" (1770-1831)، ومقدمة "كروميل" (1837) للفرنسي "فكتور هيغو/V.Hugo(1802-1885)،و"تقنيات الدراما"(1863) للألماني"غوستاف فرايتاغ/ G.Freytag"(1816-1895)[1].

وهكذا ظلّت كتب فن الشعر بما اشتملت عليه من قواعد ومعايير ثابتة ، تشكّل الأساس النظري في دراسة جماليات المسرح حتى القرن الثامن عشر، أين برزت دعوات طالبت بضرورة فك أسر الإبداع عامة والمسرح خاصة من تلك القواعد التي جمّدته في قوالب متحجرة قرونا من الزمن؛ فظهر في تلك الأثناء "علم الجمال/Esthétique " مع الألماني "باوش بينا باومغارتن/ B.P.Baumgarten[*] (1940-) ؛ حيث تناول النقد موضوع المسرح من منظور أوسع وأكثر شمولية يتخطى القواعد المسرحية التي اعتنت بتوصيف المادة الفنية ، إلى النظر في الطابع الجمالي والبعد الفلسفي(مأساوي، مضحك، درامي، غروتسك[**]...) لهذه المادة مع تقصّي كيفية تأثيرها على متلقيها (متعة أو تطهير). مما أدى بالبحث في هذا المجال إلى التوسيع من آفاقه، ليشمل مجالات مسرحية تتخطى الأنواع

---

(1) ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.ص344

(*) اعتبر" باومغارتن " أول من استعمل كلمة (استطيقا) التي نحتها من نظيرتها اليونانية (Aithisis) وتعني الإدراك بالحواس،كما حُدد ميلاد علم الجمال- بمفهومه الحديث – بصدور كتابه (الإستطيقا)عام 1750 .

(**) (الغروتسك/Grotesque) مصطلح ارتبط عند ظهوره بالفنون الجميلة ؛ حيث أطلق في الأصل على رسومات اكتُشفت في أوابد كانت مغمورة بالتراب في إيطاليا وتحتوي على رسومات عجائبية؛ مثل حيوانات لها شكل نباتي ووجوه إنسانية مصوّرة بشكل غير مُطابق لما يمكن أن تكون عليه في الواقع. فيما بعد توسّع المعنى واستخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكل ما هو غير منتظَم ويتصف بالغرائبية،ولكل ما يُضحك من خلال المبالغة والتشويه ويتناقض مع ما هو سامٍ ورفيع؛ أي أن الغروتسك دخل التصنيفات الجمالية / Catégories Esthétiques وحمل بُعدا فلسفيا من حيث أنه يُناقض ما هو نتاج الثقافة التقليدية المعترف بها...لمزيد من التفصيل يُنظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ،ص329، 331

و يُنظر William Harmon, Hugh Holman:A handbook to literature.p244

وبخصوص علاقة هذا المفهوم بالمسرح، يُراجع: إقبال نعيم: الجروتسك في العروض المسرحية.

المسرحية المعترف بها إلى الأشكال المسرحية،وأشكال الفرجة الشعبية التي أُهملت طويلا.ثم عرف علم الجمال عامة و"إستيطيقا المسرح/Esthétique Théàtràle" خاصة تطورا جديدا تجلى في رفض المطلق وتبني مبدأ نسبية المعيار، فطرح معايير جديدة للنقد منها معيار"الذائقة/ Le Gout" و"الحقيقي/Le Vrai " و"الجميل/ Le Beau ، ثم عرف النقد المسرحي كمفهوم وكممارسة تطوّراً كبيراً مع تقدّم الزمن مرتبطا بسلسلة من العوامل منها ما تعلّق بتطور الحركة المسرحية بمختلف مستوياتها، و منها ما ارتبط بتطور مفهوم النقد عامة باعتبار النقد المسرحي جزء لا ينفصل عنه؛ فاعتبارا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر عرف العالم ثورة منهجية أفرزتها العلوم الإنسانية التي أمدت النقد بمناهجها؛فظهر (النقد النفسي/Psychocritique)و(النقد الاجتماعي/ Socio Critique)و(النقد التيماتي/ Critique Thématique)و(التحليل البنيوي/ Analyse Structurale)،و(التحليل السيميولوجي/Analyse Sémiologique).وقد طورت هذه العلوم الدراسات المسرحية وزودتها بأدوات تحليل منهجية جديدة أدت إلى تطور النقد[1].

وقد كان علم النفس ممثلا في منهج(التحليل النفسي/Psychanalyse)، أول العلوم الإنسانية التي أفاد منها النقد المسرحي،وهو أمر طبيعي مادامت الشخصية هي الدعامة الأساسية في المسرح، والمادة التي يشتغل عليها منهج التحليل النفسي.غير أن رواد هذا الاتجاه في النقد المسرحي لم يتمكّنوا من التخلّص من الإجراءات التي تعاملوا بها مع النصوص الأدبية؛حيث أجروا عملية إسقاط لمناهج"فرويد" و"يونغ" على شخصيات، وكُتاب المسرحيات التي كانت موضع تحليلاتهم.ومن الدراسات التي مثّلتْ هذا الاتجاه كتاب "أوتورانك" عن(دون جوان)،ودراسة "إرنست جونز/E.jones" عن (هاملت و أوديب)، ثمّ طوّر"شارل مورون/CH.Mauron" هذا الاتجاه إلى ما أسماه بالنقد التحليلي في كتابيه
(اللاشعور في حياة راسين ومؤلفاته)و (من الاستعارات المتسلطة إلى الأسطورة الشخصية)

---

[1] ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص502

خطا بعدها النقد التحليلي خطوات بارزة نحو التطور على يد نقاد أخرين منهم "جاك لاكان/Jacques Lacan"[1].

ثم اتجه النقد المسرحي من جملة ما اتجه إليه من العلوم الإنسانية إلى(علم الاجتماع/Sociologie)، وكان هذا العلم قد عرف طريقه إلى النقد الأدبي من قبل على يد"لوسيان غولدمان/L.Goldman من خلال أشهر كتبه (من أجل سوسيولوجيا الرواية)، ومنه انتقل هذا التأثير إلى النقد المسرحي؛ فظهر ما يسمى بـ(سوسيولوجيا المسرح/ Sociologie du Théàtre)، كجزء من سوسيولوجيا الفن عامة.و قد ولد هذا الفرع من السوسيولوجيا عام(1956) مع صدور دراسة عالم الاجتماع الفرنسي "جورج غورفتش/G.Gurvitch" الموسومة بـ(سوسيولوجيا المسرح)، متأثرا بعلوم إنسانية سبقته كالتاريخ، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، وشهِد تطورا سريعا باتجاهات متعددة اعتبارا من السبعينات.

اهتمت سوسيولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الوجهة الاجتماعية بالتركيز على مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين النشاط المسرحي، والمجتمعات التي ظهر فيها.كما وسّعت من نطاق اهتماماتها ليشمل مختلف أشكال الفرجة والاحتفالات الجماعية التي تدخل في إطار المسرح.ومن أشهر الدراسات في هذا المجال:(سوسيولوجيا المسرح)و(سوسيولوجيا الظلال الجماعية)، و قد قدمهما عام (1965) عالم الاجتماع الفرنسي"جان دوفينو/J.Duvignaud " محددا من خلالهما مفهوم الاحتفال[*]، ومميزا بين ما أسماه

---

(1) سامية أحمد أسعد: (النقد المسرحي والعلوم الإنسانية).مجلة فصول،الهيئة المصرية للكتاب ،م4، ع1 ،أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر،1983 ص156

(*) كلمة (احتفال/Cérémonie) مأخوذة من اللاتينية (Caeremonia) التي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال فعل على درجة من الوقار والجدية، يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقُدّاس،أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج،أو سياسية كالاجتماعات الانتخابية، أو وطنية كالأعياد القومية،أو رياضية كالألعاب الأولمبية وعروض تشجيع الفرق الرياضية...إلخ.والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة =

الاحتفال الجماعي، والاحتفال المسرحي[1].وقد عرف هذا الفرع من السوسيولوجيا اتجاهات تجريبية عديدة، انبثقت عنه وغطت مختلف مفردات العملية المسرحية من:نص،ممثل،جمهور،متفرج...إلخ.ويمكن حصر تلك الاتجاهات في ما يلي[2]:

1/ دراسات تهتم بالمضمون الدرامي، أو ما أسماه "غورفتش" سوسيولوجيا المعرفة المطبّقة على الإنتاج المسرحي.وتقوم على الربط بين البُنى الاجتماعية وأنواع المجتمعات، ومضمون المسرحيات في زمن محدد.ويعتبر الاتجاه الأوسع حتى الآن.ويرى أصحابه أن العمل المسرحي يعبّر عن رؤية جماعية للعالم، ومن أشهر الدراسات التي تنضوي تحت هذا المجال؛ تلك التي قام بها الفرنسيان "جان بيير فرنان/ J.P.Vernant" و"فيدال ناكيه/V.Naquet" حول"الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة"(1972)،ودراسة الفرنسي "لوسيان غولدمان/ L.Goldman" حول راسين في كتابه" الإله الخفي" (1955)؛ الذي ربط فيه بين البُنى المسرحية الراسينية والرؤية الجانسينية[*] للعالم.وقد اهتم غولدمان في هذا الكتاب بمسألتين أساسيتين: ماهي رؤية العالم الكامنة في مسرح راسين،وكيف يمكن شرح هذه الرؤية ككلّ متّسق مرتبط بفئة اجتماعية معينة في القرن الرابع عشر.

= وبالتالي الاجتماع بالآخرين،وله برنامج وقواعد توضع سلفاً وتُحدد مساره،وتشكل روامز معيّنة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارِك في الاحتفال، وتشمل مساره هي ما يسمى(الطابع الاحتفالي/Le Cérémonial).

(1) ماري إلياس،حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي.ص256 .

(*) (الجانسينية/Jansénisme) هي مذهب لاهوتي سلبي، نبع من دير (Port-Royal des Champs) يربط بين عالم السياسة والسلطة، وقوى الشر.و يدعوا المسيحي إلى العفة والابتعاد عن العالم الفاسد.ظهرت الجانسينية الفرنسية كإيديولوجية معادية للعالم الذي اعتبرته كاذبا ومتعارضا مع حقائق الدين المسيحي والإرادة الإلهية، وهي في الأصل رد فعل سلبي لـ(نبالة الرداء/Noblesse de Robe) بسبب تهميشها سياسيا؛ مما جلب لأعضائها إحباطات وجودية؛حيث أن ملوك فرنسا في صراعهم ضد النبالة الإقطاعية أو ما سمي بـ (نبالة السيف/Noblesse de D'épée) التي دافعت عن حريتها واستقلالها، احتاجوا إلى طبقة معادية للنظام الإقطاعي تمثلت في البرجوازية.ونتج عن هذا التحالف السياسي بين الملك والبرجوازية صعود نبالة الرداء،وهي فئة اجتماعية مستقلة نسبيا لعب أعضاؤها الذين مُنحوا ألقاب النبالة، دورا هاما في الإدارة الإقليمية (في البرلمانات).وقد أدى تعزيز الملكية والتحول من ملكية لا مركزية إلى ملكية مطلقة،إلى انحدار نبالة الرداء فاستغنى عنها" لويس الرابع عشر" واستبدل بها وكلاء عالة عليه مباشرة.فوجدت نبالة الرداء نفسها على هامش الحياة السياسية مما جعلها مضطرة لإدانتها باسم بعض القيم المسيحية.ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعي.ص84.

(2) بيير زيما : النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي.تر: عايدة لطفي،دار الفكر للدراسات والتوزيع،القاهرة،ط1 ،1991 ص83

2/ دراسات تنصبّ حول الوظيفة الاجتماعية للمسرح(الترفيه،التثقيف..)، ووضع الظاهرة المسرحية ضمن ظروف إنتاجها؛ أي ارتباطها بتركيبة المجتمع وبالنظام القائم و بالإيديولوجيا السائدة.

3/ دراسات اهتمّت بمكانة الممثل في المجتمعات، ووضع التمثيل كحرفة،وبنية الفرقة المسرحية والأشكال التي اتخذتها على امتداد تاريخ المسرح.

4/ سوسيولوجيا الشكل الدرامي وهو فرع يدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحية على مستوى الشكل (شكل العروض،الأعراف المسرحية...إلخ)،وبين التركيبة الاجتماعية في فترة معينة.ومن الدراسات التي قدّمت في هذا المجال تلك التي رصدت الهندسة المعمارية للمكان المسرحي، أو ما اصطلح على تسميته بـ(العمارة المسرحية/Architecture Théàtrale)[*] على مدى تاريخ المسرح (القصور، مسرح العلبة الإيطالية،مسرح الهواء الطلق...إلخ)، انطلاقا من اعتبار المكان المسرحي فضاء له وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية،وبالتالي له علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية.

هكذا استطاع النقد المسرحي أن ينسج شبكة من العلاقات الناجحة مع العلوم الإنسانية، وتمكن من استثمار مناهجها في مقاربة العمل المسرحي، غير أن الطبيعة السياقية لتلك المناهج جعلته يحوم حول(الخصوصية المسرحية/Spécificité Théàtrale)[**] دون ملامستها، كما جعلته من جهة أخرى يتعامل مع المسرح كنص أدبي، ويُغفل شكله الخاص

---

[*] يعبّر هذا المصطلح على بناء المسرح برمّته؛أي على المنصة التي يقوم الممثلون بأداء أدوارهم عليها،وعلى القاعة التي يجلس فيها جمهور المشاهدين لمتابعة العرض المسرحي.وعبر تاريخ المسرح العالمي كانت هناك دائما علاقة جدلية بين أسلوب الأداء، ونوعية الجمهور الذي يشاهده،وهي علاقة تؤثر على شكل كل من المنصة والقاعة بطريقة أو بأخرى. لمزيد من التفصيل حول تطور شكل العمارة المسرحية عبر العصور وعلاقتها بطبيعة المجتمعات التي وجدت فيها: يُنظر: نبيل راغب: النقد الفني.الفصل الثالث،ص ص83 ،92 .

[**] هي تلك الملامح والعناصر التي تُميز المسرح عن باقي الآداب والفنون وأشكال العرض وتحدد خصوصيته. يُنظر : هذا المصطلح في المعجم المسرحي.ص185

كمركّب تتضافر في تكوينه تشكيلة متنوعة من الفنون؛ كالشعر، والرواية، والقصة،فضلا عن الموسيقى، والرقص، والتشكيل، والحركة، وغيرها.وبتعبير رياضي فإن المسرح معادلة ذات طرفين؛ طرفها الأول الفنون الأدبية، وطرفها الثاني الفنون الأدائية، أو هو فن"الكلمة" و "الحركة" ولهذه الخصوصية التكوينية سُمّي بأبي الفنون.

هذه التسمية التي تحمل دلالة التعددية والتنوع، جعلتْ مسمّاها « ظاهرة فريدة من نوعها، يفرض التعامل معها الكثير من الاحتراس والانتباه ؛إن كل تعامل مع المسرح إبداعا أو نقدا أو استهلاكا يفرض الحذر من الخروج عن دائرة المسرح إلى أنواع قريبة منه »[1]، وهو ما لم يُراعه الناقد الجزائري والعربي عامة في تلك المرحلة المبكّرة، بالإضافة إلى التأثير الكبير الذي لعبته النظرية الأرسطية عليه،ولا يخفى علينا العناية الكبيرة التي أولتها تلك النظرية للنص مقارنة بالعرض؛إذ ركّز أرسطو في نقده للشعر التراجيدي على ستة عناصر هي:(الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء).وقد لخص أرسطو رأيه في عناصر الفرجة، أو ما أسماه المرئيات المسرحية في كتابه فن الشعر بقوله:« ومع أن لعنصر المرئيات- في الحقيقة- جاذبية انفعالية خاصة به إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية وأوهاها اتصالا بفن الشعر، فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقم بتمثيلها ممثلون في عرض عام »[2].ويرجع البعض إهمال الاهتمام بالعرض إلى سبب آخر أكثر إقناعا وهو أن «فن الإخراج كان ناشئا آنذاك، و لم يكن قد شهد بعدُ هذا التطور الذي ساعد على إيجاده إلى حد كبير تطور التكنيك في القرن العشرين »[3].

---

(1) محمد مصطفى القباج: من قضايا الإبداع المسرحي.ط1، 2000 ،ص12

(2) أرسطو: فن الشعر.ترجمة: إبراهيم حمادة،مركز الشارقة للإبداع الفكري،الشارقة،(دت)،ص115

(3) سامية أحمد أسعد: (النقد المسرحي والعلوم الإنسانية).ص115

بعد ظهور"الإخراج/Mise en scène" بوصفه وظيفة مستقلّة عن النص، بدأت أسئلة النقد المسرحي تتجه نحو التخصيص؛أي نحو البحث عما يميّز شكل الخطاب المسرحي عن غيره من أشكال الخطاب الأدبي.وقد عزز هذا الطموح إضافة إلى عامل الإخراج، تبلوُر اتجاهات مسرحية جديدة تدعوا إلى إقصاء الكلمة من العملية المسرحية أو الحدّ من سلطتها، فبدأ معها النص يتراجع أمام مدّ باقي المفردات المسرحية كالديكور،والسينوغرافيا والحركة،والإضاءة،والموسيقى...إلخ وتحول مركز الثقل تدريجيا من النص إلى العرض، خاصة بعد رسوخ مبدأ "التجريب / Expérimentation" وما أفرزه من أشكال مسرحية جديدة نأت بالمسرح عن الأدب وجعلته يستقل-جزئياً-، وأحيانا -كلياً -عن المفهوم الأدبي للمسرح.وقد برز في هذا الاتجاه الفرنسيان "أنتونان آرتو/ A. Artaud"[(*)](1896- 1948) و"ألفريد جاري/ A.Jarry"[(**)] (1873 – 1907).

ومع تطور الممارسة المسرحية على مستوى الكتابة والإخراج، بات من العبث التعامل معها بالمعايير التقليدية للعرض المسرحي، وصار من الحتمي أن ينفتح النقد المسرحي على مناهج حداثية تراعي تلك التحولات، وترصُد جماليات الصيغ التجريبية الجديدة، وتُلامس أكثر الخصوصية المسرحية؛ فظهرت سيميولوجيا المسرح/Sémiologie Théàtrale) التي لم تختلف في أهدافها وتوجهاتها عن السيميولوجيا العامة؛ حيث سعتْ لتقديم منهج متكامل

(*) ممثل ومخرج مسرحي وشاعر فرنسي، أثر تأثيرا جوهريا في المسرح الفرنسي المعاصر،كانت تربطه صلة وثيقة بالحركة السريالية في الأدب، أبدى اهتماما شديدا بالقوة الكامنة في المسرح الشرقي منذ (1922)، كتب سلسلة من المقالات جمعها في كتاب أصدره عام(1931) بعنوان " Le Théâtre et son Double" حاول فيه أن يعيد تعريف وظيفة المسرح وروّج فيه للنظرية المعروفة بـ "مسرح القسوة/ Théâtre de la Cruauté"، وهو مسرح فيه من القوة وعنف التأثير ما يمكّنه من هزّ أعماق المتفرج بل كيانه كله، مستخدما في ذلك الحركة الجسمانية الرمزية التي يتميز بها المسرح في الشرق.كما اتخذ ما يتميز به هذا المسرح من رمزية في الحركة المسرحية، واستخدام الصوت والإيقاع كبديل للوظيفة التقليدية التي تؤديها اللغة.وقد أصدر آرتو بيانين عن مسرح القسوة (1932)(1933).يُنظر: فاطمة موسى، و آخرون: قاموس المسرح.ص67

(**) كاتب مسرحي فرنسي تعتبر مسرحيته (أوبو ملكا) التي أخرجها " أوليان لونييه بو/A.Lugné Poe " (1869 – 1940) أول مسرحية تعلن (المسرحة/Théâtralité) التي عرّفها "رولان بارت" عام(1954) بأنها : " المسرح بدون نص". يُنظر: المعجم المسرحي، مصطلح(المسرحة).

قادر على تحليل العمل المسرحي بشقّيه(النصّ)و(العرض)، باعتبار أن كلاًّ منهما يشكل لغة متكاملة ومستقلة بمنظوماتها الدلالية.وقد تزامن ظهور سيميولوجيا المسرح مع تحوّل النظرة إلى المسرح كفن لا كنوع أدبي، فاتجهت في البدء نحو البحث عن خصوصية اللغة المسرحية بالتركيز على النص في ثنائية تكوينه (الحوار،و الإرشادات المسرحية)، ثم أخذت منحى أخر مع انفتاح المسرح على باقي فنون العرض.وعليه فقط تبلورت خلال تطورها في اتجاهين يتقاطعان على المستوى العملي هما: (سيميولوجيا الدلالة/S.de la Signification)، وتبحث فيما تمثله العلامة بالنسبة لمستخدمها و(سيميولوجيا التواصل/S.de la communication)وتشتغل على ما يسمى(الترميز/ Incodage)أي آلية تشغيل روامز الرسالة من قِبل الفريق المنتِج للعمل المسرحي، و(فكّ الروامز/ Décodage) من طرف المتلقي أو عملية تبادل العلامات[1].

وعلى العموم يمكن تمييز ثلاث مراحل في تاريخ تطور السيميولوجيا المسرحية هي:

المرحلة الأولى: تبدأ من ثلاثينات القرن الماضي،وكانت بمثابة مرحلة تمهيدية وُضعت خلالها الأسس الأولى لسيميولوجيا المسرح، ضِمن حلقة براغ التي اعتمدت على الدراسات اللغوية لـ"فرديناند دي سوسير/F.Saussure"،والدراسات البنيوية لـ"فلاديمير بروب/ V. Proppe"و"إتيين سوريو/ E.Souriau"، وعلى دراسات الشكلانيين الروس حول (الشعرية Poétique).وقد توجّهت دراسات هذه المرحلة نحو تحديد ماهية العلامة، ووضعها في المسرح وديناميكيتها، وتحوّلها،وعلاقتها بالأعراف المسرحية بالتطبيق على العلامات في المسرح الشعبي والمسرح الشرقي.فبرز خلال هذه المرحلة وعلى صعيد المستويات الدراسية السالفة الذكر باحثين أكاديميين أمثال:" أوتوكار زيخ/O.Zich "[*] و"فريدريك

---

[1] ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص254

[*] باحث تشيكوسلوفاكي (1879 -1934)، أستاذ منذ1911 لعلم الجمال التجريبي والفلسفة في جامعة كارولين في براغ،وفي جامعة برنو،يعتبر كتابه " Esthétique de L'art dramatique " قاعدة للسيميولوجيين الأوائل أمثال (موكاروفسكي،فيلتروسكي، هونزل) و قد أُعيد طبعه عام1988.

هونزل/F.Honzl"، و"سيرج بوغاتيرف / S.Bogatyrev"[*]، و"يان موكاروفسكي/ Y.Mokarovsky".وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام،أن الدراسات التطبيقية لهؤلاء الباحثين قد تزامنت مع ظهور "التجريب" على مستوى الإخراج عند كل من الألماني "برتولد بريخت/ B.Brecht" والفرنسي " أنطونان آرتو/A.Artaud ".

المرحلة الثانية:انطلقت من الستينيات و امتدّت حتّى السبعينيات من القرن الماضي؛ في اللحظة التي تعرّف فيها غرب أوربا وأمريكا على أبحاث حلقة براغ والشكلانيين الروس.ومن الأبحاث الرائدة خلال هذه المرحلة والتي كان لها الفضل الكبير في التعريف بدراسات حلقة براغ، والنظر إلى المسرح – بمختلف مفرداته– باعتباره منظومة علامات تلك التي ساهم بها البولندي "تادوتزكافزان/T.Kowzan " [**]، و انطلق فيها من مفهوم "زيخ"حول تصنيف العلامة الدرامية وقابلية تحوّلها، ثم اقترح تصنيفا للعلامات المرتبطة بالعرض المسرحي في ثلاثة عشر نظاما مجتمعةً حسب طابعها البصري أو السمعي[1]، في علاقتها بالممثل أو في نأيها عنه وهي:(الكلمات، إلقاء النص، التعبير بالوجه، الإيماء، حركة الممثلين، الماكياج، تصفيف الشعر، الأزياء، الإكسسوار، المناظر، الإضاءة الموسيقى، المؤثرات الصوتية)[2].

(*) عالم أجناس وفنون شعبية،تخرّج في جامعة موسكو،عمل من1921 إلى1940 في تشيكوسلوفاكيا.تعاون مع جاكبسون في دراساته الأولى،درّس في جامعة موسكو ابتداء من عام 1941،وفي عام 1954 نشر مرجعا عن الفن الشعبي الروسي وكان له حضور كبير في مؤتمر السيميوطيقا الذي عقد في الاتحاد السوفياتي عام 1962.ومن أهم بحوثه في السيميولوجيا الدرامية:مقال نشر أولا باللغة التشيكية عام 1938 ثم ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان "Les Signes du théâtre " في مجلة(Poétique) عام 1971،وقد أبرز فيه العلاقة النظامية بين الدراسات السيميولوجية.

(**) باحث بولندي له إسهامات كثيرة في سيميولوجيا المسرح،درس فقه اللغات اللاتينية في بولندا وفي فرنسا.نال درجة الدكتوراه في الآداب عام1964 ،شغل منصب مدير البحث في معهد الفن بوارسو،ومساعد مدير معهد باريزيان بالأكاديمية البولندية للعلوم(1964-1968).أستاذ مشارك في جامعة ليون 1972 ،ويدرس حاليا بجامعة كاين.من أكثر دراساته شهرة مقاله المنشور في مجلة (Diogène) عام 1968 الموسوم بـ" Le Signe au Théâtre " ومجموعة من الكتب الهامة في سيمياء المسرح منها : " Littérature et Spectacle " و " Analyse Sémiologique du Spectacle Théâtral " (1976)، و " Spectacle et Signification " (1992).ويضم هذا الأخير مجموعة من المقالات أهمها : (La Sémiologie Du Théâtre : Vingt - Trois Siècles ou Vingt – Deux ans) و (Le Signe Au Théâtre)

(1) كارمن بوبيس نابيس: علامات العمل الدرامي.ترجمة:خالد سليم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 ،2003 ، ص:116 .

(2) Martin Esslin:The Field of Drama .Methuen ,London ,1987,p52

أضِف إلى ذلك كتاب" كير إيلام/K.Ilam " الرائد الموسوم بـ" سيمياء المسرح والدراما" (1980)، وكان قد حدّد فيه ماهية سيميولوجيا المسرح، دون أن نغفل كتابات "آن أبرسفيلد/ A. Ubersfeld" وأشهرها:"قراءة المسرح"(1977)، و"مدرسة المتفرج"(1981) وقد سعت من خلالهما إلى تطبيق فعلي للسيميولوجيا على النص والعرض.

ولأن هذه المرحلة كانت مرحلة استكشاف لماهية السيميولوجيا المسرحية، فقد أفرزت جملة من القضايا الإشكالية؛ كخصوصية المنظومات الدلالية في كل من النص والعرض وإشكالية العلاقة بينهما، وطبيعة التواصل في المسرح، ومفهوم القراءة"رولان بارث/ R.Barthe "، وسيميولوجيا العرض في علاقتها بالمرجع "أومبرطو إيكو/U.Ecco" و"إيفلين إرتل/E.Ertel"، ونظرا للتشتت الذي عرفته دراسات هذه المرحلة، فإن سيميولوجيا المسرح قد فشلت في إيجاد منهج متكامل يغطي جميع مستويات العملية المسرحية، ويزيل تلك الفجوة التي يخلّفها النص بعد انتقاله إلى العرض واندماجه ضمن مركباته.

المرحلة الثالثة: تجاوزت فيها السيميولوجيا المسرحية عثراتها في المراحل السابقة،واستدركت زلاتها التي تمثلت في تشعب جهودها في مناح متعددة من جهة،وانغلاقها على نفسها من جهة ثانية؛فانفتحت على العلوم الإنسانية مستفيدة من مناهجها كـ:(السوسيولوجيا،الأنثروبولوجيا،علم النفس،...) وتولّدت عن هذا التلاقح العلمي توجهات جديدة مثل (السوسيوسميولوجيا) و ظهرت مفاهيم جديدة مثل:(المثاقفة/Inter culturalité و،(التناص/Intertextualité) و(العلاقة المسرحية/La Relation Théàtrale)؛هذا المفهوم الأخير الذي خوّل لسيميولوجيا المسرح أن تتجاوز مفهوم "الجمهور" بإعطاء الامتياز "للمتفرج" وجعلتهُ ينظر إلى العرض كرسالة مركبة مما أدى إلى البحث في بسيكولوجيا التلقي،والإدراك..[1].

---

[1] ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص256،254

ورغم كل هذه المساعي التي بذلها المنهج السيميولوجي للاقتراب من العمل المسرحي وإبراز خصوصيته، ظلت هذه الأخيرة ذات سمة زئبقية تستعص على الإمساك؛ ذلك أنّ تركيبة المسرح المعقدة جعلته يستوعب زخما من العلامات المتشابكة المختلفة في طبيعتها من لفظية وغير لفظية تتسم بالكثافة والتعدد والتحول،إضافة إلى تلقيها في ذات اللّحظة مما يجعل عملية رصدها وتصنيفها وفك شفراتها عملية شبه مستحيلة.وبما أن العرض المسرحي شيء وقتي زائل بطبيعته وكل عرضه يختلف عن سابقه،فإنه من الصعب ضبطه وقياسه كنتيجة لها صفة الثبات ويرجع ذلك إلى كون المسرح هو فن الهنا والآن (L'art de L'ici et le Maintenant)؛أي الفن الذي يتحقق في زمن وفي مكان معينين دون الاعتماد على التدوين كالكتابة والرسم وغيرها من الفنون،وهو ما يجعل العرض المسرحي لا يتكرر أبدا، لأنه حين يُعرض مرة أخرى يكون ذلك في زمن آخر ومكان آخر[1].زد على ذلك أنه إبداع موجّه لمتلق متباين الاستقبال الشعوري والإدراكي، ما يجعل الدلالة في رسالة هذا الفن تتغير تبعا لتغير استقبالها وتغير مستويات إرسالها،وتبعا لتغير بيئة الاستقبال والحالة المزاجية النفسية للفنان المؤدي من ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية، وتبعا لتغير المتلقي وتغير حالاته[2].

هذه العقبات جعلت بعض النقاد يلجئون إلى التقنيات الحديثة لتذليلها بحفظ العرض المسرحي في شريط تسجيلي، غير أن هذه الوسيلة وإن كانت فعلا تحفظ العرض من الزوال؛ فإنها تسلبه الكثير من مقومات خصوصيته؛حيث أن هذا الناقد سيجد نفسه– وهو يشاهد العرض المسجل— مقيدا بزاوية رؤية الكاميرا التي سجّلته وأغفلت الزوايا الأخرى من الرؤية التي تكشف في العرض " الحي " العديد من العلامات. مع الإشارة إلى أن سيميولوجيا المسرح تتقصّى المعنى الذي يُضمره العرض من علاقة العلامات بعضها ببعض(علامات لغوية،سمعية،بصرية).

---

(1) سعيد الناجي: قلق المسرح العربي.دار ما بعد الحداثة، فاس، 2004، ص56

(2) أبو الحسن سلام: فنون العرض المسرحي و مناهج البحث.دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص8

هكذا تبقى سيميولوجيا المسرح تعاني قصورا كبيرا في المسرح الغربي والعربي على حدّ سواء؛ فالمسرح الغربي ورغم أنه حقق طفرة كبيرة في مجال التنظير السيميولوجي،غير أنه مازال يعاني من قلّة الدراسات التطبيقية التي تجمع بين الخطابين (المكتوب)و(المعروض).أما المسرح العربي فلم يعرِف إلاّ محاولات قليلة جدا[*]، مشوهة أحيانا ولا همّ لها سوى إثبات "الحالة" السيميولوجية[1]؛ حيث لجأ أصحابها إلى توظيف المصطلح النقدي السيميولوجي كزينة، أو كحيلة لإظهار المقدرة على التحكم في آليات هذا المنهج.ومن عائدات التجريب أيضا ظهور ما يسمى بالتحليل"الدراماتورجي/ Dramaturgie"[**]كفعل نقدي يلتصق بالإخراج المسرحي ويندمج فيه،ويقوم بالاشتغال على تلك المرحلة التي ينتقل فيها النص المسرحي المكتوب إلى عرض مرئي ومسموع؛أي النظر في علامات النص وما ستؤول إليه في العرض، وهو بهذه الصفة وجه من وجوه التحليل السيميولوجي للمسرح.ولذلك جاء تعريف "ريشارد مونو/R.Monod " له بأنه:«تحليل لدلالة المسرحية المراد إنجازها، ولشعريتها وخطابها وإيديولوجيتها تحليلاً دقيقاً يكشف عن الخطوط العريضة للعمل ولتفاصيل إبداعه و ترتيبه (...) إن الاشتغال الدراماتورجي اشتغال نقدي داخلي واشتغال تاريخي:ما هي الظروف التي كتبت وأُنجزت فيها المسرحية وكيف تم تلقيها وقتها؟

وماذا كان مصيرها بعد ذلك ؟ تاريخ الأفكار وتاريخ الأشكال. لا بدّ أن تساعد كل هذه

(*) منها:كتاب الأردني زياد جلال،(مدخل إلى السيمياء في المسرح،مقاربة سيميائية لنص " ليالي الحصاد ") 1992.وكتاب المصري عصام الدين أبو العلا،(مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح) 1996.وكتاب السوري محمد إسماعيل بصل (نحو نظرية لسانية مسرحية، مسرح "سعد الله ونوس" نموذجا وتطبيقا) 1996.و كتاب المصري هاني أبو الحسن سلام (سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض)، 2006.

(1) عبد الحميد إبراهيم شيحة: (الاتجاه السيميوطيقي في قراءة النص المسرحي)،مجلة علامات،جدة،ج34 ،م9 ،ديسمبر 1999 ،ص64

(**) (الدراماتورجية/Dramaturgie) مشتقة من اليونانية (Dramaturgéo) وتعني:يؤلف أو يشكل الدراما،واسم الفاعل منها هو (Dramaturge) المشتق هو الآخر من الأصل اليوناني (Dramaturgos) المكوّن من شقين:(Dramato) أي مسرحية و(Ergos) يعني صانِع أو عامِل.وتستخدم الكلمة بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم بما فيها اللغة العربية.للإطلاع أكثر على تطور مدلول هذه الكلمة، يُنظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص ص:207،204

الأمور المخرج في تأويله للعمل وتحكّمه فيه،وفي قراءته لهذا العمل من أجل مسرح وجمهور ينتميان إلى عصرنا، بعدها يأتي اختيار العلامات(الفضاء،المادة السينوغرافية،التوزيع ولعب الممثلين)الكفيلة بإيصال المعنى المراد »[1].أكّد هذا المعنى الكاتب الألماني " غوتولد لسنغ/G.Lessing "(1729-1781) في كتابه "دراماتورجية هامبورغ"، الذي انطلق فيه من الرغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوصية المحلية الألمانية،فقام بربط العمل المسرحي بالجمهور الذي يتوجه إليه ولذلك عُدّ "لسنغ" أول دراماتورج، ومع ذلك لم ينتشر التحليل الدراماتورجي إلا بجهود الألماني " برتولد بريخت/B.Brecht " (1898-1956)[2].

أما في وطننا العربي،فقد استخدم مصطلح " دراماتورجي " للدلالة على « الكاتب الذي يعيد كتابة نصوص تراثية قديمة،أو إعادة كتابة نصوص حديثة لها مؤلفون،والمخرج أو أعضاء الفرقة غير موافقين تماما على النص،ويشيرون إلى أهمية ترميمه أو تعديله،أو إضافة مشاهد،أو إلغاء أخرى»[3].

هكذا نشأ النقد المسرحي لصيقا بالنقد الأدبي،لا يفرّق بين فن المسرح وفن الأدب، فأقبل- في مرحلة متقدّمة – على المناهج السياقية التي كانت ثمرة لقاح هذا النقد مع العلوم الإنسانية، مطبّقا أدواتها الإجرائية على نصوص أدبية تارة وعلى نصوص مسرحية تارة أخرى، ثم ما لبث أن أدرك خصوصية فن المسرح، واقتنع بضرورة البحث عن آليات أخرى تستطيع ملامسة تلك الخصوصية ورسم حدودها الكفيلة بحفظ معالم الفن المسرحي، لاسيما

---

(1) Richard Monod : Les Textes de Théàtre.CEDIC, paris,1977, p111

(2) ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص206

(3) مدحت أبو بكر: فن الاشتباك السيكودرامي بين الممثلين والمشاهدين.أكاديمية الفنون،دار الحريري للطباعة،2005،ص32

بعد التطور الكبير الذي شهدته العملية المسرحية بظهور فن الإخراج، و مفهوم التجريب، فكانت المناهج النسقية هي حليف هذا الفن نحو التميز والتفرّد.

وإذا كان النقد المسرحي مدين للإخراج الذي شكّل نقطة التحول في تاريخه، فهل كانت هذه المرحلة المتأخرة من تاريخ النقد المسرحي في العالم مرحلة متقدّمة في مسيرة هذا النقد في الجزائر، باعتبار المسرح الجزائري قد ارتبط منذ نشأته بالعرض في غياب شبه كلي للنص، وكان- منذ البداية- فعلا تجريبيا ؟

توطئة:

يحتاج الحديث عن الممارسة النقدية المسرحية في الجزائر إلى الإقرار منذ البدء بأنّها ممارسةٌ إشكالية، طرحُها للمناقشة يُثير الأسئلة أكثر ممّا يُفيد في إيجاد أجوبة حاسمة لها، لعدّة اعتبارات نذكر منها:

1/ صعوبة الفصل الدقيق والصحيح بين التراكم الذي يُصنَّف فعلياً في باب النقد المسرحي، وذلك الذي يضيق به مفهومه، ومرجع هذه الصعوبة– في اعتقادنا– تلك المرونة التي اتّصف بها مصطلح "النقد المسرحي"وجعلته ينفتح على مختلف أشكال الممارسة النقدية في المسرح كما أوضحنا في فاتحة هذا الباب؛ ومن ثمّ فالتراكم النقدي المسرحي في الجزائر إنتاج من صُنع منتجين متعدّدين ومختلفين، توزّع كما يلي:

- نقدٌ مسرحيٌّ عكَف على كتابته نقّاد الأدب، وانصبّ على النصّ المسرحي مع تغييب كاملٍ لخصوصيته، وهم في الغالب أكاديميون كتبوا عن المسرح من زاوية نظر ناقد الأدب؛ ونمثّل لهم بـ:(عبد الله ركيبي، محمّد مصايف، أبو القاسم سعد اللّه، عبد الملك مرتاض، عبد الله شريط،...وغيرهم).

- نقد مسرحي كتبه نُقّادٌ أكاديميون حصّلوا ثقافة مسرحية خاصّة، مكّنتهم من الاقتراب من خصوصية هذا الفنّ في دراساتهم ومقارباتهم، عكسَتها لغتهم النقدية المختلفة والمتميّزة بالحرص على انتقاء المصطلح المناسب لهذا الحقل، والمعبّر عن المنهج المناسب الذي استطاع الاقتراب من تخوم المسرح باعتباره فنّاً وليس أدباً.ونمثّل لهؤلاء بـ:(الرشيد بوشعير، أحمد منّور، صالح لمباركية....)

- نقدٌ مسرحي كتبه فنّانون تحت تسمية "مذكّرات"، اِعتُبر من أهمّ المراجع التي اعتمدت عليها الدراسات النقدية في المسرح الجزائري؛ أهمّها على الإطلاق:"مذكّرات محي الدين بشطارزي"، و"مذكّرات علاّلو".

- نقد مسرحي يكتبه صحفيون متمرّسون اكتسبوا خبرةً بأصول المسرح إبداعاً ونقداً بفضل قراءاتهم، واحتكاكهم المتواصل بالخشبة، ومتابعاتهم الدؤوبة للإنتاج المسرحي الجزائري والعربي؛ نذكر منهم:(أحمد بيوض، بوزيان بن عاشور، كمال بن ديمراد...إلخ).

- نقد مسرحي يكتبه صحفيون استجابةً لتكليفٍ مهني، يتقيّدون فيه بشروط الكتابة الصحفية والقوانين الداخلية للمجلّة أو الصحيفة.وتُمثّله شريحة كبيرة من الصحفيين الذين لم يتركوا بصماتهم في هذا المجال.

ناهيك عن الكتابة الدراماتورجية التي تُعدّ وجهاً آخر من أوجه الممارسة النقدية في المسرح.

2/ صعوبة الإقدام على عملية الرصد التاريخي لتطوّر هذا النقد وإخضاع تراكمه المنجز للتحقيب الزمني؛ ذلك أنّ النقد المسرحي في شقّه الصحفي كان وما يزال نقداً مناسباتياً يقترن بالتظاهرات الثقافية، والمهرجانات المسرحية، ولم يتمكّن من الارتقاء إلى درجة التقليد المتّبع من طرف صحافتنا المكتوبة.أما في شقّه الأكاديمي المتخصّص فهو حديث الولادة؛ إذ لا يتعدى عمره العشرينية الأخيرة، التي تخلّلتها هي الأخرى الكثير من الفجوات الزمنية والانقطاعات.

3/ صعوبة حصره في اتجاهات نقدية ناجزة وواضحة بمقولاتها النظرية، ومصطلحاتها الخاصّة؛ حيث مازال الاهتمام بالمضمون هو الإجراء السائد والمسيطر، أضف إليه الاحتفاء بالسياقات التاريخية والاجتماعية الذي لم ينقطع عن المقاربات التي تعتمد المناهج السياقية والنسقية على حدّ سواء.

ومن أجل كلّ هذه الاعتبارات، تجنّبنا تناول تطوّر هذا المنجز النقدي وتصنيفه في اتجاهات نقدية ناجزة، وفضّلنا التركيز على أشكاله.وقد لا حظنا أنه لم يخرج عن شكلين رئيسيين هما:(الشكل الصحفي)، و(الشكل الأكاديمي)، كما سنوضّح في الفصول التالية.

1/ مسألة النقد الصَحفي[*]:

من المتعارف عليه أنّ الصحافة تنقسم إلى ثلاثة أنواع:المكتوبة، المسموعة، والمسموعة المرئية؛ وفي هذا الصدد يقول "عبد الملك مرتاض":«..ولكن الصحافة صحافتان، بل ثلاثة أنواع من الصحافة: صحافة خرساء أو مكتوبة، وصحافة ناطقة وهي المذاعة، وصحافة مرئية وهي المتلفزة»[1].ورغم أنّ النوعين الأخيرين قد اعتمدهما النشاط النقدي المسرحي في الجزائر[**]، غير أننا سنحصر تحليلنا على النوع الأوّل وهو الأكثر شيوعاً، ونصرف النظر عن النوعين الآخرين، لأنه لا قِبل للبحث الأكاديمي بهما.وقبل الخوض في خصوصية هذا النوع من النقد المسرحي في الجزائر، وفي طبيعة الدور الذي اضطلع به لإرساء قواعد الفنّ الرابع في ثقافتنا، نرى أنه من الضروري أن نقف عند حدود هذا المفهوم وإشكالاته.

لقد جرتِ العادةُ أن نضع النقد "الصَحفي" مقابلاً للنقد "الأكاديمي"؛ فنُضمِّن الأوّل- غالباً- «معنىً قدحياً يُنقص من قيمة هذه الإسهامات النقدية التي احتوتها الصّحف والمجلاّت بدعوى أنها وليدة اللّحظة والانطباع الذاتي»[2]، وربما يعود سبب هذه التفرقة والمفاضلة إلى اختلاف الغاية التي يصبو إليها كلٌّ منهما؛ ذلك أنّ « غرض الكتابة الأكاديمية يكون إضافة حقيقية إلى حقائق الفرع المعروض للبحث، على حين يكون غرض الكتابة الإعلامية، هو الإثارة من خلال حقائق وأخبار ومعلومات غالباً ما تكون دقيقة وخالية من التوثيق، إلاّ من حيث المصدر (المراسل أو وكالة الأنباء) وتأثيرها يكون وقتياً لأنها لا تُعطي فرصة للتعمّق

---

[*] كثيراً ما نستعمل لفظ "صُحفي" وهي النسبة إلى الجمع (صُحُف)، والصواب أن نقول "صَحفي" نسبةً إلى (صَحيفة)؛ لأنّ القاعدة النحوية تقضي بإرجاع النسبة إلى مفرد الأسماء لا إلى جمعها.

[1] عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925- 1954).ص97

[**] يُمكننا التمثيل للنوع الأول ببرنامج (Cine-Théàtre) الذي كانت تقدّمه الأستاذة الباحثة "ليلى بن عائشة" على أمواج قناة (الهضاب) الإذاعية سنة 2002.وتمثّل للثاني ببرنامج شهير كان يُقدّمه الصحافي الهاوي للمسرح"عبد الكريم سكّار" على القناة التلفزيونية الجزائرية ، وهو برنامج (ويُرفع الستار).

[2] فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية .نشر الفنك، المغرب، 1989، ص28

والتحرّي واستعراض جوانب الأمر المعروض، لتُلاحق المعلومة وتُغيّرها كلّ ساعة وللعجَلة في جني النتائج»[1].

وإذا تمعنّا في هذا التمييز الذي صدَر عن باحث أكاديمي، وجدناه يتّسم بالتعميم ويتجاهل بعض التفاصيل التي قد تعمل على إلغاء هذه التفرقة المجحفة في حقّ النقد الصَحفي؛ فهذه المواصفات التي أُلحِقت بالكتابة الإعلامية لا تنطبق على كلّ أنواع هذه الأخيرة، حيث لا يُمكن وضع كلّ ما يُكتب في الصحافة في كفّة واحدة؛ إذ هناك:(المقال الصحفي، والتحقيق الصحفي، والحديث الصحفي).ويتفرّع عن الأوّل عدّة أنواع هي:(المقال الافتتاحي، العمود الصحفي، المقال التحليلي، المقال النقدي، اليوميات)، وقد لوحظ بأنّ هناك اختلافاً كبيراً في ترتيب هذه الأنواع وفق أهميتها في كلٍّ من الجريدة والمجلّة؛ حيث يكثُر استخدام كلّ من المقال الافتتاحي، والعمود الصحفي في الجريدة اليومية لغلبة الطابع الخبري على كلٍّ منهما، في حين يشيع استخدام كلّ من المقال التحليلي والمقال النقدي ومقال اليوميات في المجلّة الأسبوعية لغلبة طابع التحليل فيها[2].

وعلى مستوى القارئ، ميّز أهل التخصّص بين قارئ المجلّة وقارئ الجريدة؛ إذ « يغلب على قارئ الجريدة اليومية الطابع العام، فهو ينتمي إلى فئات مهنية متعددة وطبقات اجتماعية مختلفة واتجاهات سياسية متباينة، في حين أنّ قارئ المجلّة غالباً ما يكون محصوراً في فئة محددة أو طبقة اجتماعية معينة أو اتجاه سياسي خاص، فغالباً ما يكون قرّاء المجلاّت أكثر ميلاً إلى التخصّص من قرّاء الجرائد، وخاصة قرّاء المجلات الشهرية والفصلية(..)وأكثر تعليماً أو ثقافةً »[3].

---

(1) أبو الحسن سلام: اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق.مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005، ص ص209، 210

(2) فاروق أبو زيد: مدخل إلى علم الصحافة.عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1998، ص161

(3) المرجع نفسه.ص144

وبعيداً عن هذه التصنيفات، يبقى مصطلح "النقد المسرحي"كما حدّدته المعاجم العربية المتخصّصة، شاملاً لجميع أنواع النشاطات الصحفية التي يُشكّل المسرح مادة لها دون استثناء كما سبق وأن أوضحنا في فاتحة هذا الباب عند عرضِنا لمصطلح "النقد المسرحي".

وإذا جئنا إلى المركّب الاسمي (نقد/مسرحي/صحفي)، وجدنا أنّه يتكوّن من ثلاثة أقطاب معرفية تكاد تجتمع حول حقل دلاليّ واحد يُفيد الذيوع والانتشار والإخبار والاتّصال بين طرفين؛ مرسل ومتلقّ، هدفها واحد هو الارتقاء بهذا الأخير إلى درجةٍ من الوعي والنضج، والوصول به إلى تحقيق الشعور بالمتعة والتسلية.وقد تكون الطريقة والوسيلة والأداة هي الفارق الوحيد بينها.ونظراً لهذا الارتباط الوثيق بين هذه الأقطاب الثلاثة، والعلاقة الجدلية التي تربط بين القطبين الأخيرين على وجه الخصوص(أي الصحافة، والمسرح)، ومن موقع الباحث المتخصّص في حقلي الصحافة والمسرح، ووعياً منه بأهميتهما كسلطتين بقدر ما يفيد اتفاقُهما المشاهد والقارئ، بقدر ما يجنيان عليه إذا وقع تصادمٌ بينهما، قدّم "مخلوف بوكروح" دراسته الموسومة بـ" الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي"؛ وكان موضوعها « التغطية الصحفية للمسرح وبالتحديد ما كان يُنشر في الصفحة الثقافية، بالتركيز على عشر صحُف وطنية أسبوعية ويومية باللغتين العربية والفرنسية، في الفترة الممتدة من(1963) إلى (1972)، ورصد متابعتها لنشاط المسرح الوطني كمؤسسة رسمية وحيدة في هذه الفترة(...)مع استبعاد الإعلانات وتغطية النشاط المسرحي الهاوي والفرق الزائرة، وما يُكتب عن المسرح بشكل غير منتظم »[2]، وجاءت الدراسة في قسمين:تناول الأول منها حجم التغطية الإعلامية ونوعها، وانصبّ الثاني على تحليل مستواها اعتماداً على ثلاثة مناهج هي الوصفي والتحليلي والمقارن، لتسهيل عملية تفسير العلاقات القائمة بين حجم التغطية ومستواها[3].

---

(1) مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي.الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الثقافة، الجزائر، 2002، ص14

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

وقد جمع الباحث في هذه الدراسة بين مجالين مختلفين، كان مشواره العلمي نهباً موزّعاً بينهما ألا وهما: "علوم الإعلام والاتّصال" و "المسرح".ومع ما قد يبدو فيها من تفوّق الأكاديمي المتخصّص في حقل الإعلام على الباحث في حقل المسرح، وهو أمرٌ طبيعي فرضه توجّه موضوع الدراسة؛ حيث تجلى ذلك في العنوان الرئيسي الذي تصدّرتْه كلمة "الصحافة"، والعنوان الفرعي الذي جاءت فيه عبارة "التغطية الإعلامية" سابقة عن نظيرتها "العرض المسرحي"، غير أنّ ملامح الباحث المسرحي كانت حاضرة من خلال أهمّ قسم في الدراسة؛ ذلك الذي تضمّن المقارنة بين حجم التغطية الإعلامية ومستواها، وهو ما لا يتأتى سوى لباحث خبِر خصوصية هذا الفنّ نقداً، وبحثاً، وإدارةً.

كما يطرح مصطلح "النقد الصحفي" بهذه الصيغة الإسنادية التي تشكّل منها، الكثير من التساؤلات من قبيل:هل النقد الصحفي هو الذي يصدر عن الصحافي؟ أم الذي يتخّذ من الصحافة وسيلة لنشره؟ أم هما معاً؟ وهل يُمكن أن نعتبر النقد الذي كتبه صحافي وأصدره في كتاب لتقرأه النخبة الأكاديمية المتخصّصة في مجال المسرح نقداً صحفياً؟.ومقابل هذا، هل يُمكن اعتبار النقد الذي يُمارسه الأكاديمي في الصحف والمجلات نقداً صحفياً باعتبار وسيلة النشر؟

لقد وظِّف هذا المصطلح-كما أشرنا سابقاً- بمعنى مبطّناً بالقدح، يُنقِص من قيمة تلك الجهود النقدية التي تندرج تحت هذه التسمية، ونفترض بأنه لم يكن لهذا المعنى أن يتسرّب إلى تلك الإسهامات لولا رواج الكتاب وانتشار دور النشر؛ وندلّل على هذا الافتراض بالدور الريادي الذي قام به هذا الشكل النقدي في تفجير الثورات الأدبية، وإشعال فتيل نار المعارك النقدية بين الأدباء والنقاد في المشرق العربي في العشرينيات والثلاثينيات وما نتج عنه من تفعيل لدور الأدب ونقده في الحياة الثقافية العربية، في زمن لم يكن فيه من حرج على الأكاديمي والنخبة المثقفة عامّة من الإقبال على نشر مقالاتهم في الصحف اليومية والأسبوعية والمجلات الدورية والفصلية، وكان أغلب هؤلاء صحفيين أيضاً، ولما توفّر لهم عامل النشر في كتبٍ، لم تكن هذه الأخيرة سوى جمعا لشتات ما تبعثر من تلك المقالات القديمة التي حفظتها

صفحات الصحف والمجلات.كما لم يجد الأكاديمي الأوروبي بالأمس واليوم حرجاً في ممارسة العمل الصحفي ويَعتبر ذلك واجباً يتحتمّ عليه القيام به، ونضرب مثالاً على ذلك بالنخبة الأكاديمية الفرنسية التي أسّست مجلة "المسرح الشعبي/ Théâtre populaire" ويقف على رأسهم"رولان بارث/R.Barthes" و"برنار دورت/B.Dort"، وقد لعبت هذه المجلة دوراً بارزاً في التأثير على الحركة المسرحية والنقدية في منتصف القرن الماضي؛ إذ عرّفت بالمسرح الجديد وبأعمال ونظرية الألماني "برتولد بريخت/ B.Brecht" في كلّ أوروبا الغربية.كما نُذكّر بالدور الذي مازالت تلعبه مجلة "دراما/Drama Review" في الولايات المتّحدة الأمريكية ؛ حيث عرّفت عن طريق نخبتها الأكاديمية بالأشكال المسرحية الجديدة في أمريكا والعالم مثل أعمال البولوني "جيرزي غروتوفسكي/ J.Grotowski"[1]، كما لا ننسى ملحق صحيفة " Le Monde" الأدبي الذي أضحى مثار اهتمام النقد الأكاديمي وباتت النخبة الأكاديمية تكتب فيه بشغفٍ، متابِعةً الأعمال الأدبية التي تهمّها، وقد أصبح هذا الملحق الذي تأسس سنة (1967)، مرجعاً تاريخياً هامّاً للأدب الفرنسي نقداً وإبداعاً.وفي الجزائر لعبت الكثير من الصحف والدوريات دوراً بارزاً في مجال الأدب ونقده، ما جعل البعض ينتبه إلى فضلها وينجز دراسات أكاديمية عنها[*].

ومن دلائل أهمية النقد الصحفي أيضاً، أنّ نظيره الأكاديمي الذي كثيراً ما نراه يجلس في برجه العاجي وينظر إليه بعين النقيصة، لم يؤسس قواعده ويُرسّخ وجوده، إلاّ على أكتافه؛ فلا تكاد تخلو دراسة أكاديمية واحدة – سيما التأسيسية منها– في مجال المسرح،من هذه المادة الإعلامية التي شكّلت مدداً وعوناً لها في ظلّ غياب مراجع نقدية تؤرّخ للحركة

---

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص503، 504

(*) نمثّل لبعض هذه الدراسات بـ : " النقد الأدبي الجزائري من خلال دوريات جمعية العلماء (1925-1956) "، لعمّار بن زايد، "دور مجلّة المجاهد الثقافي في تطوّر الأدب الجزائري " لعقيلة بالي، " تجربة مجلة آمال في الصحافة الأدبية الجزائرية " لمحمّد الصالح خرفي، "القصّة الجزائرية القصيرة من خلال مجلة آمال " لحسان راشدي.

المسرحية في الجزائر؛ ومن ثم جسّد هذا النوع من النقد « اللبنة الأساس لصرح الدراسات اللاّحقة حول المسرح الجزائري، وكان بذلك المهاد الذي انطلق منه النقد المسرحي في الجزائر، بل أكثر من هذا؛ فقد شكّلت هذه التغطيات الرحم الذي نشأ فيه هذا النقد»[1] كما عبّر عن ذلك الباحث "محمّد تحريشي".

وللتأكيد على هذا الارتباط الوثيق بين الصحافة والمسرح في الجزائر قدّم الباحث (مخلوف بوكروح) دراسة قيّمة عمل فيها على رصد التغطية الإعلامية لنشاطات المسرح الوطني الجزائري خلال العشرية الأولى للاستقلال (1963-1972)، وتتبّعها في عشر صحفٍ يومية وأسبوعية[2]، أثبت من خلالها أنّ « الصحافة الجزائرية رافقت الحياة الثقافية، وكانت تتابع النشاط المسرحي، لكن هذا الاهتمام ظلّ دون المستوى المطلوب، فلا تزال الصحافة الثقافية محدودة الانتشار »[3].

ومن جملة النتائج التي تمخّضت عنها هذه الدراسة الرائدة في مجالها، مايلي[4]:

- سوء تنظيم أرشيف المسرح الوطني الجزائري.
- عدم وجود ملفات صحفية ترصد التغطية الإعلامية للمسرح.
- ضعف التغطية من حيث الحجم قياساً بمجال النشر.
- عدم انتظام التغطية الإعلامية للمسرح.
- تبايُن بين العروض المسرحية من حيث اهتمام الصّحف.

---

(1) محمّد تحريشي: (النقد المسرحي في الجزائر، سؤال في المكوّن). مجلّة عمّان، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ع137، تشرين الثاني،2006، ص33

(2) تتمثّل الصّحف اليومية في: (الشعب، النصر، الجمهورية، Le Peuple، Alger Républicain).والأسبوعية هي:(المجاهد الأسبوعي، Révolution Africaine، Alger Actualité، الثورة والعمل).

(3) مخلوف بوكروح: (المسرح والإعلام، التجربة الجزائرية نموذجاً).منشور ضمن: المسرح العربي المسيرة والتحديات، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2007، ص 166.

(4) المصدر نفسه.ص167.ويُراجع، الصحافة والمسرح.ص ص 67، 76

- عدم ثبات موقع الصفحة الثقافية.

- الخلط بين الأنواع الصحفية.

وإن جئنا إلى مستوى المعالجة وجدناه- في أسلوبه- مجرّد وصف وسرد لأحداث العرض، يحتكم فيه الصحفي إلى انطباعه الخاص حول العمل الفنّي بالتعبير عن إعجابه به، أو استيائه منه، مكتفياً بتقديم ملخّص عنه، وتهميش مختلف مفردات العرض[1].

---

[1] المصدر السابق.ص 167

2/المسرح والصحافة في الجزائر:

لعبت الصحافة المكتوبة في الجزائر ومنذ وقتٍ مبكّر، دور الوسيط بين المسرح والمتلقي حتى غداة الاستعمار الفرنسي.ونضرب مثالاً على ذلك بمجلّة "هنا الجزائر–Ici Alger "[1] التي حرصت دائماً على أن تكون قريبة من المسرح الوطني؛ فرصدت لجمهوره المتعطّش لمعرفة أخباره عبر مختلف أنواع تغطياتها الإعلامية، نشاطاته، وجولاته المسرحية داخل الوطن وخارجه، ووضعت هذا الجمهور أمام خطط برامجه الموسمية، متتبّعةً بشيء من التحليل وباللّسانين العربي والفرنسي عروضَه الفنية.كما كشفت لكلّ باحث في مجال المسرح، عن طريق أسلوب المقابلات الصحفية واللقاءات مع أقطاب هذا المسرح وناشطيه، عن مواقفهم الفكرية، واتجاهاتهم الفنية، وآرائهم في مختلف القضايا الإشكالية للمسرح الجزائري؛ كاللغة، والتأصيل، والنقد، والاقتباس،...وغيرها.فنقرأ في صفحاتها وأعمدتها – على سبيل المثال– عناوين من قبيل:"حول افتتاح الموسم التمثيلي الجديد"[2]، "خمس دقائق مع الأديب محمّد الطاهر فضلاء"[3]، "الأستاذ محي الدين يعود من الشرق"[4]، " Le premier festival Algérien du Théâtre"[5]، " Les Nuis théâtraleS D'alsace"[6]، " Le père du théâtre Algérien parle a El fann "[7]... إلخ.ومكّنتنا عبر الأسلوب ذاته، من رؤية الصورة الحقيقية لهذا المسرح في عيون المسرحيين العرب الذين استقطبتهم هذه المجلّة أثناء

---

(1) نشير إلى أنّ الأستاذ الباحث "عبد الله حمّادي" قد خصّص لهذه المجلّة مقالتين ضمن كتابه:" نُفاضَةُ الجِراب، تأملات في الأدب والسياسة ".عنون الأولى ب: مجلّة "هنا الجزائر" الاستعمارية، وثقافة الاندماج:ماي 1952–جويلية 1960" ص ص 75، 85.
ووسَم الثانية ب: مساهمة الشاعر محمّد الأخضر السائحي في المشهد الثقافي الجزائري من خلال مجلة "هنا الجزائر" ص ص 87، 115

(2) عثمان بوقطاية: (حول افتتاح الموسم التمثيلي الجديد).مجلة هنا الجزائر، مجلّة علمية أدبية فنّية، تصدر عن الإذاعة العربية براديو الجزائر، ع18، س2، نوفمبر 1953، ص ص 8، 9

(3) المصدر نفسه.العدد نفسه، ص 13، 14

(4) المصدر نفسه.ع35، س4، ماي، 1955، ص ص12، 13

(5) المصدر نفسه.ع26، س3، جويلية 1954، ص26

(6) المصدر نفسه.ع39، س4، أكتوبر 1955، ص ص 28، 29

(7) المصدر نفسه.ع35، س4، ماي، 1955، ص ص 24، 25

جولاتهم الفنية في الجزائر؛ كما فعلت مع المخرج السينمائي والمسرحي المصري الشهير " كمال بركات"[1]، ومواطنه رائد المسرح المصري "يوسف وهبي"[2]، وغيرهما.

وتأكيداً على الدور الفعّال الذي لعبته هذه المجّلة في التعريف بالفنّ الرابع في الجزائر، ورصدها خطواته.استهلّ مندوبها الفنّي "عثمان بوقطاية" حواراً أجراه مع "محي الدين باش ترزي" مدير المسرح الوطني آنذاك، بقوله: « ...وبما أنّ مجلّتنا هذه فنية أكثر منها أدبية وعلمية، فقد أرادت أن تزوّد قراءها المولعين بفنّ التمثيل، بشيء من المعلومات بخصوص الموسم الفنّي الجديد، فأوفدت كاتب هذه السطور إلى حضرة مدير الأبرا الأستاذ محي الدين ليشرح لنا الخطّة التي رسمها لهذا الموسم، كما فعلتُ ذلك في السنة الفارطة.

وما إن زرتُ الأستاذ محي الدين في مكتبه الخاص حتى قابلني بحفاوته المعهودة، وأخذ يسألني عن أفراد أسرة تحرير المجلّة، وعن سير المجلّة وأحوالها، وأشعرني بأنه مواظبٌ على قراءتها، ومعجبٌ بما يُكتب فيها من المواضيع الفنية والأدبية والشعرية...»[3].وإذا كان هذا التصدير قد كشف لنا أنّ هذه المجلّة لعبت دور الوسيط بين المسرح الجزائري وجمهوره، فإنّه نقَل كذلك الانطباع الطيّب الذي تركته هذه الأخيرة في نفوس المبدعين المسرحيين الجزائريين.

وأكّدت ارتباط رجال الصحافة في الجزائر بالمسرح منذ وقتٍ مبكّر؛ حيث استفاد الصحفي من المسرح بوصفه مادّة إعلامية ثرية، واستفاد المسرحي بدوره من الصحافة باعتبارها قناةً لنقل الخبر ودعوة الجمهور لحضور العرض عبر مختلف أنواع التغطية الإعلامية:خبر، تقرير، مقال[4].

---

(1) مجلّة هنا الجزائر. ع 18، س 2، نوفمبر1953، ص ص 10، 11، 12

(2) المصدر نفسه.ع26، س3، جويلية 1954، ص ص1، 18

(3) عثمان بوقطاية: (حول افتتاح الموسم التمثيلي الجديد).مجلة هنا الجزائر، ع18، س2، نوفمبر 1953، ص8

(4) محمّد تحريشي: (النقد المسرحي في الجزائر، سؤال في المكوّن).ص33

وقد اختلف مستوى معالجة المادة المسرحية حسب نوع التغطية الصحفية، وحسب طبيعة العلاقة التي تجمع الصحفي بالمسرح من حيث هي مجرد علاقة تكليف مهني، أم علاقة رغبة واهتمام وهواية.ونشير في هذا السياق إلى أنّ النوع الأوّل من هذه العلاقة هو الأكثر حضوراً وتوافراً في المشهد الصحفي الجزائري؛ فقد خضعت نسبة كبيرة من المادة الإعلامية الموجّهة للمسرح إلى مقاييس ومواصفات التكليف الصحفي من حيث التقيّد بمساحة ورقية محدّدة، والنزوع نحو بساطة الأسلوب، وسطحية الطرح، والتعميم في التناول، والتجرّد من الموضوعية.وغالباً ما يُركّز الصحفي على مضمون العمل المسرحي فيُلخّص فكرته في اقتضاب دون الالتفات إلى مكوناته الأخرى من تمثيل، وسينوغرافيا، وإخراج؛ حيث يمرّ بمحاذاتها متجنّباً الغوص في جماليات العرض التي تنشأ من تضافرها، مختاراً للتعبير عن انطباعاته الذاتية حولها، صيغاً إنشائية من قبيل:"وقد أجاد الممثلون"،و"وفّق المخرج"،و"نجح السينوغراف".أو"وكان حضور الديكور حضوراً باهتاً، وفشل المخرج في إيصال رؤيته إلى المتفرّج"...إلخ

لهذه الاعتبارات رفض الباحث والناقد (الرشيد بوشعير) هذا النوع من الممارسة النقدية، ونبّه من التأثّر بها « لأنها سطحية في الغالب، لا تعدو أن تكون مجرّد دعاية لاجتذاب الجمهور »[1]، وآخذ على هذا النقد احتفاله بمضمون العمل المسرحي دون الالتفات إلى ما أسماه "الشكل الثاني" وهو « شكل العرض والتجسيد على الخشبة الذي يُحقّقه الإخراج، إضافة إلى الشكل الأصلي الذي لا ينفصل عن المضمون، كما أنه لا ينفصل عن خلفية نظرية أو رؤية محدّدة ومتكاملة للعمل المسرحي، بحيث يتمكّن من ممارسة التثمين على أسس واضحة وضوابط موضوعية غير متذبذبة »[2].ويصدق هذا الحكم-كما سبق وأن أشرنا-

---

(1) الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي.مخطوط أطروحة دكتوراه، إشراف:حسام الخطيب،جامعة دمشق،1983،ص ص3

(2) المصدر نفسه.ص92

على نسبة كبيرة من التغطية الإعلامية لنشاطات المسرح الوطني والأمثلة كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال ما نشرته مجلة "الحلقة"[1] في واحدةٍ من تغطياتها بعنوان "من الموسم المسرحي في الجزائر" خُصّت بها مسرحية "الرجل صاحب نعل المطّاط".

فبعد أن وقف موقِّعُها على الملابسات والظروف التي دفعت بكاتب ياسين لتأليفها، مايلي: « هذا ومن الجدير بالذّكر، أنّ إخراج هذه المسرحية قد وضعه الأخ مصطفى كاتب »[2].

ونلاحظ أنّ المجلّة لم تعط قارئها سوى فكرة بسيطة عن موضوع المسرحية، ومناسبة تأليفها، ولم يحظ عنصر الإخراج بما يتضمّنه من مفردات (تمثيل، أزياء، ديكور، إضاءة...) سوى بذكر اسم المخرج مقترناً بمفردات وعبارات تنتمي إلى قاموس المجاملة والمحاباة؛ من قبيل "ومن الجدير بالذّكر، الأخ.."؛ حيث تمّ التعويل على شهرة صاحب هذا الاسم ومكانته في الساحة المسرحية الجزائرية وسيلةً لدعوة القرّاء وترغيبهم في مشاهدة العرض.

وقد نستثني من هذا الحكم، بعض المقاربات التي اكتسب أصحابها قدراً من المعرفة بأصول المسرح كتابةً، وتمثيلاً، وإخراجاً، بفِعل الدُربة والهواية وطول الاحتكاك بالنشاط المسرحي؛ فنجد من بين الصحفيين من كان شغوفاً بالمسرح، هاوياً له، واقعاً في شرَكه، ومتورّطاً معه في علاقةٍ حميمية، وهو ما مكّنه من الكتابة عنه من موقع العارف.وإن لم يرق مستوى هذا الصحفي الناقد إلى مرتبة الناقد المسرحي وِفْق المواصفات التي حدّدها له العارفون[3]، فإنه يتميّز عن غيره من الصحفيين الذين يكتبون عن المسرح تحت ضغط

---

(1) صدرت عن إدارة المسرح الوطني في ثلاثة أعداد فقط، ثمّ حُجبت.

(2) مجلة الحلقة، تصدر عن إدارة المسرح الوطني الجزائري، ع1، 1972، ص26 (وقّعت التغطية باسم "الحلقة ").

(3) من هؤلاء العارفين الباحث والناقد المسرحي المصري "علي الراعي" الذي قدّم مواصفات الناقد المسرحي في قوله: « والناقد المسرحي الذي يستحق هذا الاسم ينبغي أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية؛ يجب أن يكون ممثلا، وكاتبا مسرحيا، ومخرجا، – وطبعا – متفرجا واعيا.ينبغي عليه أن يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة أي من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي ووجهة نظر الجمهور وعليه أيضا أن يتسلّح بثقافة واسعة تمتد في حقل تخصصه وحده إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة متصلة من الإنتاج المسرحي، ودع عنك باقي فروع المعرفة البشرية ».يُنظر، أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية.دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2001 ، ص129

تكليفٍ وظيفي يحرصون على التقيّد بشروطه وضوابطه.ومن هذه الزمرة العارِفة نذكر، "جروة علاوة وهبي"، "أحمد بيوض"، "بوزيان بن عاشور"، "حفناوي بعلي"،"احسن تليلاني"، "كمال بن ديمراد" "عبد الكريم سكّار"،"أحمد بن صبّان"..وآخرون.

وسوف نختار من هذه الزمرة الاستثنائية من النقّاد الصحفيين اسمين بارزين اقترنا بالنقد المسرحي الصحفي في الجزائر هما "أحمد بيوض"، و"بوزيان بن عاشور"، وقد وقع اختيارنا لهذين الاسمين لاعتبارين اثنين:أوّلهما، اختلاف اللّغة التي يكتبان بها؛ فإذا كان الأوّل قد اختار اللّغة العربية رغم تمكّنه من اللّغة الفرنسية التي كان أستاذاً لها في الطور الثانوي، فإنّ الثاني أصدر نقده بلسانٍ فرنسي.وثانيهما، ممارسة "بوزيان بن عاشور" لفعل الإبداع في مجال المسرح بالموازاة مع نقده، واكتفاء الثاني بالمتابعة النقدية النابعة من شغفه بالمسرح وحسب.

3/تجارب في النقد المسرحي الصحفي في الجزائر:

3-1/تجربة "أحمد بيوض":

تُعدّ دراسة (أحمد بيوض) الموسومة بـ"المسرح الجزائري 1926-1989" [1]، نموذجاً مختلفاً ومتميزاً للنقد المسرحي الصحفي، أوّلاً لأنّ صاحبه أصرّ على جمع شتات ما كتبه من مقالات في الصحف الوطنية وإصدارها في شكل كتاب كما كان يفعل نقّاد الأدب في مشرقنا العربي في العشرينات والثلاثينات، وثانياً لتشبّع صاحبه بالكثير من مواصفات الباحث العلمي؛ فهذه الدراسة تقف برجلٍ في أرضية النقد الصحفي وبالرِّجل الأخرى في أرض النقد الهاوي أو ما يُطلق عليه "النقد الناسخ"[*].وللتدليل على هذا الحكم، سنعمل أوّلاً على توصيف محتوى هذا الكتاب.

وزّع هذا الناقد الصحفيُ مادة كتابه على اثني عشرة فصلاً، مسبوقة بتصدير بعنوان"كلمة لابدّ منها" ومقدّمة، ومتبوعة بملحقٍ بيوغرافي لستٍّ وخمسين شخصية مسرحية جزائرية، وخاتمة.وقد رتّب فصوله وفقاً للتسلسل الزمني للنشاط المسرحي في الجزائر خلال الفترة التاريخية المدروسة والممتدّة من سنة (1926)حتى سنة (1989)[2].

---

[1] صدرت الدراسة عن منشورات التبيين- الجاحظية، بالاشتراك مع الديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة سنة 1998.

[*] يُعرّف "كمال الدين عيد" (النقد النّاسخ/Miméographic) بأنّه: « نقدٌ بسيط، لكنه خبيرٌ بمهمّة المسرح، يُفيض في فنّيات الممثّل وأفكار التعبير عند الإخراج ».يُنظر، كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي.ص713

[2] وردت هذه الفصول مرتّبة كالتالي:

الفصل الأول: المرحلة الجنينية للمسرح الجزائري.

الفصل الثاني: نشأة المسرح الجزائري بين "علاّلو" و"باشطارزي" و"القسنطيني".

الفصل الثالث: المرحلة الأولى، مغامرة الهواة الناجحة (1926-1932).

الفصل الرابع: المرحلة الثانية، مرحلة البحث عن الذات (1932-1939).

الفصل الخامس: المرحلة الثالثة، مرحلة المصاعب (1939-1946).

الفصل السادس: المرحلة الرابعة، مرحلة الازدهار (1947-1956).

الفصل السابع: المرحلة الخامسة، المسرح الجزائري في المهجر (1955-1962).

الفصل الثامن: المرحلة السادسة، تأميم المسرح وتأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري (1963-1972).

الفصل التاسع: المرحلة السابعة، مرحلة الركود (1972-1982) =

وما عدا هذا التعويل على مقياس التسلسل الزمني في ترتيب مادة كتابه، لم يعتمد "أحمد بيوض" على منهجية واضحة في توزيعها على فصول الكتاب.وقد تضمّنت تلك المادة المسرحية خليطاً من المحاور التي تفتقد في كثير من الأحيان إلى عنصر الانسجام في تسلسلها وترتيب مفاصلها؛ فلا نجد – على سبيل المثالً – رابطاً بين المباحث التالية:(المسرح الجزائري والجمهور، المسرح الجزائري والديكور، المسرح الجزائري والإعلان) من الفصل الثالث، ولا مبرّراً لورودها وفق هذا الترتيب.كما أننا لم نجد مبرّراً لإدراج مبحث مثل(المسرح الجزائري والترجمة) ضمن الفصل الأخير، وهو فصلٌ خاص بمسرح "القلعة" وتجربته الفريدة في التأصيل للمسرح الجزائري.وكأنّنا بالكاتب الصحفي لا يريد أن تفلت منه أية جزئية تخصّ المسرح الجزائري خلال الفترة الزمنية المدروسة؛ هذا المسرح الذي يُدرك– كصحفي متتبّع لنشاطاته– ندرة الدراسات التي تهتمّ به.

ومن أبرز الملاحظات التي نسجّلها حول هذا الكتاب هي:

1– رصده لنشاطات المسرح الجزائري بشقّيه المحترف والهاوي في كلٍّ من المسرح الوطني الجزائري، والمسارح الجهوية (قسنطينة، عنابة، بجاية، باتنة، وهران)، ثمّ تقييمه لمواسمه في إطار الفترة المدروسة.

2- وقوفه عند فترات الازدهار ولحظات الانحصار، والتتويجات في المهرجانات المحلية والعربية والدولية، والإخفاقات مع الوقوف على أسبابها وظروفها.

3– تناوله لجميع مظاهر النشاط المسرحي دون استثناء (تكوين فِرق، تأسيس نوادي، فتح معاهد للتكوين المسرحي، تنظيم مهرجانات وأيام دراسية...إلخ).

4– مناقشته لقضايا المسرح العامّة في سياق نظري أو تطبيقي مثل (اللغة، الاقتباس، الترجمة، الجمهور...إلخ).

—

= الفصل العاشر: المرحلة الثامنة، مرحلة الانتعاش (1983-1989).

الفصل الحادي عشر: المرحلة التاسعة، المسرح الهاوي في الجزائر.

الفصل الثاني عشر: الاتجاه الجديد في المسرح الجزائري.

5- التعريف برجال المسرح من كُتّاب، مخرجين، ممثلين...إلخ.

6- تقديم نُتف من أقوالهم وشهاداتهم عن المسرح الجزائري.

7-وردت العناوين في صيغة إخبارية ذات طابع صحفي، مثل:(أغنية الغابة أوّل إخراج نسوي في تاريخ المسرح الجزائري، بيت برناردالبا تجربةٌ نسوية أخرى متفرّدة، مسرح القلعة أوّل تجربة في الخروج عن مسرح القطاع العام...)وغيرها.

8- كل المراجع التي استعان بها الكاتب هي مادّة إعلامية مستقاة من صحف ومجلات جزائرية (المجاهد، المجاهد الأسبوعي، الشعب، الجمهورية، النصر، المساء، الخبر، الجيش، المسار المغربي، أضواء)، باستثناء بعض الكتب ذات الطابع الثقافي العام والتي ركّزت على الخلفية التاريخية والسياسية في عرضها للنشاط الثقافي مثل:

- دراسات في الأدب الجزائري الحديث.لأبي القاسم سعد اللّه.
- الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج.لمحمّد الطمّار.
- الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر.لعبد القادر جغلول.

9- توظيف الصورة الفوتوغرافية كأسلوب صحفي، وأغلبها صور لمشاهير المسرحيين الجزائريين، أولقطات من مشاهد لعروض مسرحية.بالإضافة إلى ملفّات وثائقية تابعة لوزارة الإعلام والثقافة، والجريدة الرسمية، وأرشيف المسارح الوطنية.

ويُمكن اختصار هذه الملاحظات في عبارة واحدة هي "الطابع الوثائقي" لهذا العمل، وهو ما لمح إليه الكاتب نفسه في خاتمة الكتاب بقوله:« ولهذا يُمكن اعتبار هذا العمل لبنة أولى على طريق البحث في هذا الموضوع وتعميقه خدمةً للمسرح الجزائري، وقد هدفْنا من ورائه إلى نفض الغبار عن العديد من الأحداث والشخصيات المسرحية، ردّاً لجزء من الاعتبار لها على ما قدّمته من تضحيات في سبيل خلق وتطوّر مسرح جزائري »[1].

---

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926- 1989).ص192

إنّ هدفنا هاهنا ليس قياس هذا الجهد النقدي بمعايير التفحّص الأكاديمي، لعلمنا مسبقاً بطابعه الصحفي؛ أوّلا ًبحكم وظيفة صاحبه، وثانياً لأنّ هذا الأخير صرّح بذلك في تصدير الكتاب بقوله:« فآثرنا الأسلوب الصحفي بحكم ممارستنا لهذه المهنة »[1]، ومن ثمّ يكون هذا الكتاب مجرّد تجميعٍ لشتات مادة إعلامية سبق أن نشرها صاحبها في الصحف الوطنية، ولكنّ كان لزاما عليه إخضاعها لخطة منطقية معقولة مادام قد اختار الإقدام على هذه الخطوة وهي نشرها في كتاب يعلم أنّ قارئه لن يكون هو نفسه رغم أنّ المادة هي هي لم تتغيّر؛ ذلك أنّ النخبة المثقفة المهتمة بالمسرح سوف تُقبِل عليه بشغف وتتلقّفه بتهافتٍ، لاسيما في ظلّ هذا الجدب والقحط في الدراسات المسرحية الجزائرية المنشورة في كتب.لذا نعتقد أنه كان لزاماً على الكاتب أن ينقّح مادة كتابه، ويخلّصها من بعض رواسب الكتابة الإعلامية المتسرّعة لو فكّر أنّ هذا الكتاب قد يكون مرجعاً يعود إليه أيُّ دارسٍ لفنّ المسرح خارج القطر الجزائري؛ و قد شكّل بالفعل مرجعاً أساسياً للكثير من الدراسات التي تناولت المسرح الجزائري، وما يزال يحتفظ بهذه القيمة حتى اليوم؛ فقد شكّل المرجع الأساس الذي عادت إليه الباحثة "خالدة سعيد" عندما تعرّضت لتجربة التأصيل في الجزائر على يد "ولد عبد الرحمن كاكي" في كتابها الأخير "الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة"[2].

وإذا كان "أحمد بيوض" قد وصَف كتابه بأنه " لبنة أولى" على طريق البحث في المسرح الجزائري، فهو في اعتقادنا يردّ ضمنياً على الانتقادات المفترضة التي ستُصوّب سهامها نحوه.وبعيداً عن تتبّع السقطات و رصد السلبيات، وتسجيل نقاط الضعف في هذا العمل الرائد، نعتقد أنه وبطابعه الوثائقي ونفَسه الطويل، من شأنه- لو يُعاد طبعه طبعة جيّدة- أن يُصحّح الكثير من الأخطاء التي وردت في الدراسات المسرحية العربية التي اختزلت الحديث عن مسرحنا الجزائري، مارةً عليه مرور العجلان[3]

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989) .ص7

(2) صدر الكتاب في طبعته الأولى عن دار الآداب، بيروت، سنة 2008

(3) نذكر من بين هذه الأخطاء ما ورد في (معجم المسرحيات العربية والمعرّبة) ليوسف أسعد داغر، من خلط بين "مصطفى كاتب"، و "كاتب ياسين"؛ حيث كتب صاحب المعجم:« وبعد الحرب العالمية الثانية، استطاع "مصطفى كاتب" المعروف بـ"كاتب ياسين" الذي يُعدّ أكبر مؤلّف مسرحي في الجزائر، أن يُقنع بلدية الجزائر بإنشاء الفرقة المسرحية الجزائرية إلى جانب الفرقة الفرنسية..» =

3-2/تجربة "بوزيان بن عاشور":

يُعتبر (بوزيان بن عاشور) من الأسماء الصحفية البارزة في مجال النقد المسرحي الصحفي، استطاع أن يُثبت وفاءة للفنّ الرابع، وتمكّن على مرّ سنوات من المتابعة الدءوبة لنشاطاته من ترك بصماته في المشهد النقدي الصحفي باللّسان الفرنسي لا استجابة لتكليفٍ مهنيّ إلزامي، بل رغبة صادقة نابعة من الداخل في الرقيّ بهذا الفنّ بدأت تظهرُ علاماتُها في متابعاته النقدية لنشاطات المسرح الجزائري بصحيفتي "الوطن" و"ألجيري أكتياليتي"، وقد تحدّث عن هذه التجربة في مداخلته التي خُصّصت لمحور النقد الصحفي ضمن فعاليات "الملتقى الوطني العلمي حول النقد المسرحي" الذي أُقيم على هامش المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورة ماي (2011) معترفاً بأنّ عمل الصحافي في النقد ليس سهلاً بحكم ارتباطه بالعديد من العوامل التي تؤثر فيه مثل درجة اهتمام مدير الجريدة التي يعمل فيها بالثقافة، والوقت المحدّد والقصير لكتابة المقال، أضف إلى ذلك تجنّب المسؤول عن الجريدة الوقوع في الصدامات التي قد تحدث مع أصحاب العمل المسرحي المنقود...كما أشار إلى أنّ أكثر من كتب عن المسرح هم الصحفيون وليس الأكاديميون[1].وعندما ضاقت به تلك المساحة الورقية المحدودة المخصّصة له في الصحف، بدأ في البحث عن وسيط آخر يمنحه هامشاً أكبر من الحرية في التحليل والنقد، فكان الكتابُ هو ذاك الوسيط البديل الذي

مرّر عبره محاولة نقدية جادّة موسومة بـ" Le Théâtre En Mouvement octobre 88 à ce jour"، تناول فيه مجموعة من القضايا التي طبعت المسرح الجزائري والاتّجاهات التي كانت وليدة أحداث أكتوبر(1988)إلى سنة صدور الكتاب.ولم يُغفل الحديث عن النقد

=كما كتب عن مسرحية "جحا" بأنها كُتبت بالعربية الفصحى؟ وأورد اسم "سلالي علي" هكذا "علي السلالي"، و"رشيد قسنطيني"، "رشيد قسطنطين".يُراجع هذا المعجم، ص ص 109، 110.

كما حرّفت العديد من الأسماء المسرحية الجزائرية في كتاب:(المسرح والهوية العربية، بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب منذ القدم) للباحث المصري "جمعة قاجة"؛ فجاءت كالتالي:(كالي ولد عبد الرحمن، بوعلام رالسي، سليمان عيسى).وجمع بين عدة أسماء ظهرت في فترات زمنية متباعدة (باشترزي، بوعلام رايس، توفيق المدني، الجنيدي خليفة، أبو العيد دودو، سليمان بن عيسى)، وجعل من " عبد الحميد بن هدوقة " كاتباً مسرحياً مشهوراً.يُراجع هذا الكتاب، ص ص 505، 506.

[1] لطيفة داريب:جريدة المساء، 2011/5/28

المسرحي في الجزائر فوقف محلّلا أسباب تأخّره وابتعاده عن التخصّص سواء في شكله الصحفي أو الأكاديمي؛ حيث أرجع تأخّره إلى الميلاد المتأخّر للإبداع المسرحي نفسه، هذا الإبداع الذي ظلّ لسنوات طويلة محصوراً في المدن الجزائرية الكبرى.وعندما ظهر النقدُ
المتابع لهذا الإبداع كان ظهوره في حدّ ذاته أمراً إشكالياً باعتقاده؛ ويوضّح هذه الفكرة بقوله:« إنّ الجامعة الجزائرية لم تكتشف المسرح إلاّ بعد أربعين سنةً من الاستقلال، وأصبح هذا الاكتشاف في حدّ ذاته موضوعاً للنقد؛ لأنّه كان مطلوباً منه طلب الدّعم من الأدب العربي ليُعطي المشروعية لنفسه تحت مظلّة أساتذة أكاديميين لم يحظر أغلبهم قطُّ – وفي أحسن الأحوال– عرضاً مسرحياً من قبل»[1].

ويتّضح لنا من وراء هذا القول أنّ (بوزيان بن عاشور)يحاول أن يقارن تأخّر ظهور النقد المسرحي في شقّه الأكاديمي بالجزائر، بالظهور المبكّر لنظيره الصحفي الذي كان –ومازال رغم قلّته– مزامناً ومواكباً للحركة المسرحية الجزائرية، ولا مجال في الحقيقة إلى المقارنة بين الشكلين؛ ذلك أنّ النقد الأكاديمي مشروطٌ بمجموعة من الضوابط التي تعمل على توسيع المدّة الزمنية في إنجازه، وتأخّر صدوره قياساً إلى الشروط التي تحكم الكتابة النقدية الصحفية، وتُسهّل صدورها بصورة دورية يومياً أو أسبوعياً.وبخصوص بدايات النقد المسرحي الأكاديمي التي كان فيها مديناً للنقد الأدبي وهو ما عابه (بن عاشور) على هذه النشأة، فلعلّه قد غاب عنه بأنّ النقد المسرحي في كلّ أنحاء المعمورة وإلى وقت قريب «حتى القرن العشرين كان يسير جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي، لاسيما بعد أن تحدّدت ملامح هذا الأخير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأصبح له منهج واضح يسير عليه(..)وقبل ذلك لم يكن النقد المسرحي يُفرّق بين فنّ الأدب والمسرح، ويعُدّ هذا الأخير واحداً من الألوان الأدبية المعروفة، ومن ثمّ كان يتبع المنهج ذاته الذي يتبعه النقد الأدبي »[2]

—

[1] Bouziane Ben Achour:Le Théâtre En Mouvement octobre 88 à ce jour.Ed Dar El Gharb,Oran, 2002, p195

[2] سامية أحمد أسعد: (النقد المسرحي والعلوم الإنسانية).ص155

وهكذا هي جلّ أحكام (بوزيان بن عاشور)تتّسم بالتعميم والعجلة، وتفتقد في مجملها إلى المناقشة العميقة المتأنية وهو أمرٌ راجع إلى ترسّبات أسلوبه في الكتابة الصحفية الذي بقي تأثيره قائماً حتى في النقد الذي أصدره في كتبٍ مستقلّة يُفترض فيها العمق والتحليل الهادئ.ومن المظاهر التي عكست هذا التأثير؛ إقدامُه على اختزال الحديث عن النقد المسرحي في الجزائر بشكليه الصحفي والأكاديمي في مقالةٍ موجزةٍ بعنوان(La Critique Théâtrale)
مضغوطة في أربع صفحاتٍ من القطع المتوسّط ضمن كتابه السابق[1].ويُقلّل في هذه المقالة من قيمة النقد الفنّي أو النقد المسرحي المتخصّص الذي بدأت ملامحه تظهر بعد افتتاح قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران، ويعتبِر ما حقّقه من تراكم امتداداً واستمراراً لما كان يُكتب من نقدٍ أكاديمي في الثمانينات بأقسام اللغة العربية وآدابها، لأنه لم يجِد بعدُ المهاد المناسب لحرية الإبداع وتبادل الخبرات بين المختصّين بالمسرح[2].

---

(1) تتوزّع هذه المقالة على الصفحات من 195إلى 198

(2) Bouziane Ben Achour: Le Théâtre En Mouvement octobre 88 à ce jour.p195

إنّ مساهمة الصحفي في إرساء قواعد وأسس الفنّ الرابع في الجزائر بمتابعاته وتعليقاته وتغطياته الإعلامية لنشاطات هذا الفن في جميع مظاهرها حقيقةٌ لا يُمكن نكرانها، وهذه المتابعات التي يُنظر إليها بعين النّقص كانت الذاكرة الحية التي رصدت مسيرة المسرح الجزائري وتتبعت مراحل نشوئه وارتقائه، في حركات مدّه وجزره، وأصبحت اليوم المنبع الأصلي والمصدر الأساس الذي تعود إليه كلّ دراسة جادة حول هذا المسرح.غير أنّ هذا الإقرار بقيمة تلك المادة الصحفية، والإشادة بدورها في إثبات وجود حركة مسرحية في الجزائر، لا يجعلنا نذهب بعيداً في تقدير قيمتها النقدية لأنها تبقى مجرّد مادة إعلامية بحتة مقيّدة بقوانين النشر الصحفي، ومستجيبة لسياسة الصحيفة أو المجلة مما قد يُساهم في إخراجها من دائرة الإبداع.أضف إلى ذلك صفتها الانطباعية واعتماد أصحابها على ثقافة مسرحية شفهية ميدانية؛ ذلك أنّ الصحفي المكلّف بمثل هذه التغطيات الإعلامية لنشاطات المسرح الجزائري بشتى أشكالها، لا يملك – في الغالب– ثقافة مسرحية راسخة مستقاة من مصادر ومراجع مسرحية يجتهد في تحصيلها، ولكنه يأخذ المعلومة من أفواه بعض المسرحيين أثناء المناقشات في المهرجانات والأيام المسرحية الموسمية.ولا يخفى علينا ما قد يشوب هذه الثقافة الشفهية من أخطاء.

وعلى العموم، فقد عمِل الصحافي الجزائري على مسايرة النشاط المسرحي في الجزائر، وتتبّع فعالياته؛ فكان دوره فاعلاً ومؤثّراً.وإن صُنّفت كتاباته في إطار فنّي متواضع نتيجة افتقادها إلى الرؤية المنهجية الواضحة، واللّغة النقدية الصارمة والدقيقة التي تنأى عن الأساليب الإنشائية، فإنها حملتْ بعض مواصفات العلمية كاستقاء المعلومة من منابعها الأصلية ومن أفواه أصحابها، والروح العلمية، والصّبر والمثابرة، فساهمت بذلك في تعريف المهتمّين بفترات من عمر المسرح الجزائري كانت مجهولة، فلولا تلك الأعمدة والصفحات المتناثرة في الصحف اليومية والأسبوعية، والمجلات الشهرية والفصلية، لما كان باستطاعة النقد الأكاديمي أن يطّلع على ما كان يُطرح في الساحة المسرحية في ظلّ غياب المؤرّخ ووسائط النشر.ولو ألقينا نظرة خاطفة على المراجع التي عادت إليها تلك الدراسات الأكاديمية، لوجدنا أنّ جلّها تشكّل من هذه المادة الأرشيفية الصحفية.فدور الصحافي/الناقد توفير المعلومة، ومتابعة العروض والإصدارات

المسرحية، ليأتي الناقد المختصّ في بناء أعماله التحليلية منطلقاً من هذه المادة الأساسية بعد غربلتها واستخلاص ما يخدمه من تراكمها.

4/ النخبة الأكاديمية والنقد الصحفي:

سبق وأن عرضنا في جزئية من هذا البحث إلى موقف "أمبرتو إيكو" من علاقة الباحث الأكاديمي بالنقد الصحفي والكتابة الصحفية عامة؛ حيث أكّد هذا الأخير بأنّ الأكاديمي الأوروبي لا يجد غضاضة في التزامه بالكتابة الصحفية، بل يرى ذلك مسؤولية وواجباً اجتماعياً، وإذا كان هذا هو موقف الأكاديمي الأوروبي فإنّ « الحاجة عندنا أبلغ، ولسوف يكون من واجب المثقّف أن يكسر حواجز التخصّص، ويمدّ جسوره إلى جمهور الناس ليقدّم المعرفة إليهم بخطاب عام يُمكن إدراكه دون أن يتنازل الخطاب عن شروطه المعرفية والاصطلاحية »[1].فمراعاة مستوى المتلقّي عند مخاطبته في أي شأن من شؤون الثقافة، هو واحد من واجبات النخبة الأكاديمية المثقّفة، ولا شكّ أنّ هذا الواجب يُصبح أكثر من ضروري عندما يتعلّق الأمر بفنّ اجتماعي جماهيري كفنّ المسرح، شريطة أن لا يُضحّي هذا الخطاب الموجّه إلى شرائح مختلفة ومتباينة في المجتمع، بكلّ ما يمكن أن يحفظ له خصوصيته كخطاب مختلف، ولا يسقط في العمومية والشمولية، ولا ضير من الالتزام والتقيّد بشروط الكتابة الإعلامية؛ من حيث التخفّف من ثِقل الهوامش والإحالات، والأخذ بالموضوع مباشرة دون مقدّمات نظرية وكثافة مصطلحية.

وعطفاً على هذا الرأي، استنكر الناقد المسرحي الجزائري "إبراهيم نوّال" عقلية الناقد الأكاديمي التي تجعله يتعامل مع المسرح من علٍ، من برجه العاجي، مخاطباً الناس بما لا يفقهوه؛ حيث أكّد أنّ غالبية النقاد الأكاديميين عندنا يجهلون أسماء الممثلين والمخرجين المسرحيين.ومن هنا جاءت دعوته لهؤلاء بالنزول من أبراجهم، والخروج من مقصوراتهم، والمداومة على متابعة النشاط المسرحي، ليتمكّنوا من تناول الأعمال المسرحية من الداخل.وطالب الأكاديميَ بممارسة النشاط الصحفي باعتباره ضرورة لا بدّ منها؛ فالنقد الصحفي رغم اتسامه بالبساطة وغلبة طابع العجلة عليه، يبقى خطاباً ضرورياً وإضافياً

---

(1) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.ص9

لنظيره الأكاديمي كما يعتقد هذا الناقد المسرحي الأكاديمي، خرّيج المدرسة المسرحية السوفياتية التي تكفر بمبدأ التخصّص إلى أبعد من ذلك؛ حين جعل من وظيفة الناقد المسرحي وظيفة اجتماعية لا تختلف كثيراً عن غيرها من الوظائف، وما النقّاد المسرحيين في نظره سوى "ممرّرين"، و"وسطاء"، و"مسهّلين" دورهم تبسيط المنظومة المسرحية المعقّدة، وتقريبها من إدراك المتلقّي البسيط[1].وليست هذه دعوة إلى السطحية والعمومية كما قد يتبادر إلى أذهان الكثيرين، أو محاولة لتبسيط دور الناقد المسرحي والتقليل من شأنه، بقدر ما هو نداء إلى تبسيط فنّ المسرح "الفنّ الجامع" ليكون في مستوى فهم وإدراك جمهور العامّة، خاصّة في حال المسرح الجزائري الذي ظلّ يحمل مبدأ الالتزام بالقضايا الاجتماعية والمصيرية لهؤلاء العامة الذين يحتاجون في إقناعهم إلى عنصرين هامين هما البساطة والإقناع.

في مقابل تلك القلّة الأكاديمية التي تتعامل مع فنّ المسرح من علياء، أقبلت كثرتها على كتابة المقالة الصحفية لعدّة أسباب وعوامل، تقف في مقدّمتها الأسباب المادية؛ ذلك أنّ المستوى المادي لغالبية هذه النخبة لا يسمح لها بطباعة إنتاجها في كتاب، كما أنّ الجزائر لم تعرف اليوم كما لم تعرف بالأمس الكثير من دور النشر التي يُعوّل عليها في الترويج لهذا الإنتاج النقدي والمساهمة من خلاله في إثراء المشهد النقدي، وتفعيل الحركة المسرحية كما هي الحال في عديد من العواصم العربية التي كانت مركزاً للإشعاع الفكري العربي، كبغداد، ودمشق، والقاهرة، وبيروت، وأبو ظبي، والكويت، والدوحة اليوم.ومن جهة أخرى، يُقدِم الكثير من نقّادنا الأكاديميين المسرحيين على التضحية بمناهجهم العلمية الصارمة لكتابة مقالات في الصحّافة بهدف استقطاب نوعٍ آخر من القارئ هو القارئ العادي، خاصّة أنّ النقد العلمي الذين يعكفون على تدبيجه، كثيراً ما يُرهق كاهلهم بصرامة شروطه وقيوده، و يأخذ من وقتهم ومن جهدهم، ويبقى في نهاية المطاف وقفاً على فئة قليلة من الأكاديميين أمثالهم، وشريحة من طلاّبهم في الجامعات.

---

(1) من حوار أجريناه مع الناقد بتاريخ 2009/12/17، على هامش فعاليات المهرجان الوطني الأوّل للمسرح الأمازيغي بمسرح باتنة.

وإذا شئنا تبرير نزوع الصفوة الاكاديمية نحو كتابة المقالة الصحفية بخاصّة في بداية نشأة المسرح في الجزائر، فإنّنا نُضيف عاملاً آخر هو عامل النشأة؛ نشأة فن المسرحية ونقدها معاً في الساحة الثقافية الجزائرية؛ إذ نعتقد أنّ نشأة ظاهرة ثقافية ليس لها جذور في تراثنا العربي، لا يسمح في أغلب الأحيان بتأليف كتُبٍ شاملة حولها، لأنّ هذه الكتب تحتاج إلى وقتٍ وإلى نظرة شمولية لا يمكن أن تتحقّق للناقد إلاّ بعد تراكمٍ في النِتاج الأدبي وتبصُّرٍ واطّلاعٍ في مجال نقده.ولعلّ هذا ما يُفسّر البداية النسبية للتأليف في مجال النقد المسرحي في الجزائر خلال السنوات الأخيرة؛ أي مع بداية ترسّخ هذه الظاهرة في تقاليدنا الثقافية، وتهيؤ نقّادنا لتمثُّل أصول نقدها، من غير أن يعني ظهور الكتاب النقدي اختفاء شكل المقالة أو زوالها؛ لأنّ الكتاب لا يُمكنه بأيّ حال من الأحوال أن يُزيح الصحيفة والمجلة ومن ثمّ المقالة من الساحة الثقافية لعدّة أسباب أبرزها وأهمها على الإطلاق عامل الزمن؛ أي السرعة في إيصال المعلومة، وهي وظيفة الصحافة بلا منازع.

الفصل الثاني

النقد المسرحي القريب من التخصص

1-النقد المسرحي القريب من التخصّص وإشكالية المنهج:

1-1الطبيعة الإشكالية للخطاب المسرحي ومشكلة غياب الناقد المتخصّص:

1-2 إشكالية المنهج

1-3 تجلياتها في النقد المسرحي الأكاديمي" القريب من التخصّص"

2/قراءة في منجز "شعبة المسرح الجزائري"بقسم اللغة العربية/جامعة باتنة

3/تأثير منهج "بريخت" في الخطاب النقدي المسرحي الجزائري

1-النقد المسرحي القريب من التخصّص وإشكالية المنهج:

1-1الطبيعة الإشكالية للخطاب المسرحي ومشكلة غياب الناقد المتخصّص:

إنّ الحديث عن طبيعة الخطاب المسرحي هو محاولة لرصد سماته وخصائصه التي تجعله متميّزاً ومختلفاً عن بقية الأنواع والأشكال الإبداعية، خاصة منها ما يتقاطع معه في أكثر من مستوى، ويلتقي به عند أكثر من نقطة تماس؛ ذلك أنّ هذا الخطاب يتحدّد على المستوى النظري في معادلة ذات ثلاثة أطراف هي:النصّ، والعرض، والتلقي.ولا يُمكن تمثّل هذا الخطاب بالنظر إليه نظرة تجزيئية لا تأخذ بعين الاعتبار التداخل الحاصل بين تلك الأطراف، وما تنطوي عليه هذه الأخيرة من فنون تختلف في طبيعتها من أدب، وشعر، ورسم، ونحت، وموسيقى، ورقص، وعمارة...وغيرها، وبما تُفرزه أيضاً من مفاهيم تتكامل أحياناً وتتنافر أحياناً أخرى، كالدراما، والمسرحة، والسينوغرافيا، والدراماتورجيا، والإخراج،...وغيرها من المفاهيم التي تُساهم في تشكيل ما يُسمّى خطاباً مسرحياً، وتجعل من وضعه الأجناسي وضعاً إشكالياً يضع الباحث والدارس له في مواجهة كثير من التساؤلات من قبيل:

- ما هي الحدود المؤطرة للخطاب المسرحي؟ وبمعنى آخر، ما هي المكونات والعناصر التي تسمح لنا بتأطير خطاب داخل الخطاب المسرحي؟
- ما هي الخصائص والسمات التي تميّزه عن غيره من الخطابات الإبداعية الأخرى؟
- هل هذا الخطاب هو خطابٌ أدبي؟
- ما حدود انتمائه أو عدم انتمائه إلى الخطاب الأدبي؟

فإذا كانت ثنائية (نصّ/عرض) من الخصائص المميّزة لهذا الخطاب، فإنها تبرُز كمساهمٍ قويٍّ في إشكالية تجنيسه؛ هل هو فنّ من الفنون الأدبية القولية باعتبار الحدّ الأوّل من الثنائية وهو النصّ بما يحمله من سمات لسانية لغوية؟أم هو أحد الفنون الأدائية أو ما يُطلق عليه فنون الفرجة، استناداً إلى الحدّ الثاني وهو العرض بما يُحيل إليه من أنساق ونظُم وعلامات سمعية وبصرية؟

وإذا جاز لنا أن نحشره في زمرة الفنون الأدبية كالشعر والقصّة والرواية، فإننا سنواجه ما يُسمّى بالطبيعة الإنتاجية لهذا الفنّ، والتي لا يتّم لها التحقّق إلا في امتداد واتصال الطرف الأول (النص) بعملية إبداعية أخرى تعتمد وسائل وتقنيات غير لغوية، وهي عملية (العرض) التي تعمل على إخراجه من حدود الأدب وفتحه على آفاق الفنون الأدائية.وفي هذا الصدد تؤكّد "كارمن بوبيس" بأنّ « النصّ الدرامي يمكن أن يتّصف(في جانبه المزدوج كنصّ أدبي ونصّ مشهدي وفي شكله للتلقّي كقراءة وكتمثيل) باستعداد النصّ المكتوب كي يُمثّل، وهذا الاستعداد يبدو جلياً في خطاب على شكل حوار، وفيه إرشادات مسرحية لتحديد العرض، بلغة مباشرة في الحوار وغير مباشرة في الإرشادات المسرحية(..)و الاستعداد الذي لدى النصّ الدرامي للتمثيل يُحوّله إلى خطاب متمايز بقوّة عن نصوص أدبية أخرى؛ قصّة أو قصيدة، يُمكن إعدادها كي تُمثّل، لكنها ليست في شكلها الاعتيادي»[1].وفي ظلّ صعوبة تحديد الجنس الأدبي أو الفنّي الذي يُمكن أن نعيد إليه الخطاب المسرحي، ظلّ الباحث في هذا المجال يُواجه صعوبات جمّة تتعلّق بكيفية قراءته.

ونشير هنا بأنّ هذه الإشكالية الأجناسية كانت مثار اهتمام كثير من المنظّرين؛ حيث أثارتها "آن أبرسفيلد" في كتابها (قراءة المسرح)، وحاولت مناقشتها منطلقةً من طبيعة المشاكَلة بين المسرح والرواية من منطلق أنّهما جنسان أدبيان،وهو ما سمح لها بالقول بإمكانية تحرير النصّ المسرحي من خصوصيته المسرحية بقراءته كرواية لأنه يُمكن اعتبار الحوار فيه حواراً روائياً، كما يُمكن عدّ الإرشادات المسرحية أوصافاً.وبناءً على هذا التصوّر الذي قدّمته، فإنه يجوز تحويل المسرحية إلى رواية تماماً مثلما يجوز مسرحة رواية ما[2].ويبدو من هذا أنّ "آن أبرسفيلد"

---

(1) كارمن بوبيس نابيس:علامات العمل الدرامي.ترجمة وتقديم:خالد سالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص121

(2) Anne Ubersfeld :Lire le Théâtre .Ed ,sociales ,paris ,1982 ,p19

قد انطلقت في صياغة هذا الموقف من تلك الفرضية الأجناسية التي تعتقد بوجود نوع من التناظر والتشابه بين المسرح والرواية.وهي الفرضية التي أطلق عليها النقاد مفهوم (سردية المسرح)، هذا المفهوم الذي تمّ تحديده ودراسته وفقاً لمجموعة من المستويات التحليلية التي يُمكن إجمالها كالتالي:[1]

الحكاية:وتُدرس باعتبارها متوالية من الأفعال الدرامية وفق مبدأ التسلسل الزمني.

الحبكة:ويُمكن دراستها من خلال إبراز مظاهر الترابط الضمني للأفعال الدرامية، وفق مبدأ السببية.

البنية العاملية:تُحلَّل بواسطتها حركية الأفعال الدرامية للكشف عن المنطق الذي يحكمها.

وفضلاً عن هذه المستويات التحليلية، تُحاول هذه الفرضية الأجناسية الوقوف عند تلك التمظهرات الخطابية التي تتصف بها سردية المسرح، والتي يُمكن تحديدها في مظهرين اثنين هما:

– خطاب الشخصيات وعلاقته بخطاب المؤلف.

– المنظورات السردية المتحكّمة في صياغة الكون الحكائي داخل النصّ المسرحي، عبر رصد ما يُمكن تسميته بدينامية وجهات النظر[2].

لكن "آن أبرسفيلد" ستتخلّى عن هذا التصوّر الذي يُحلّل الخطاب المسرحي من منظور سردي، وتتبنى موقفاً مقابلاً له ينطلق من مبدأ رفض اعتبار المسرح جنساً من الأجناس الأدبية، نظراً لأنّ هذا الاعتبار مصدرُه المؤسسة التعليمية التي تتعامل مع النصّ المسرحي بالطريقة نفسها التي تتعامل بها مع الرواية أو القصّة.ولهذا تؤكّد "آن أبرسفيلد" من خلال هذا المنظور الجديد في قراءة الخطاب المسرحي على ضرورة الإقرار بأنّ الوجود الأدبي المتخيَّل للفنّ

—

(1) حسن يوسفي: قراءة النصّ المسرحي، دراسة في شهرزاد.مكتبة عالم الفكر، 1995، ص11

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

المسرحي، هو مسألة تختلف عن تحقّقه المادي داخل الزمان والمكان أي فوق الخشبة؛ ذلك أنّ الاختلاف بين الوجود الأدبي للفن المسرحي وتحقّقه المادّي على الخشبة، إنما يكمن في دخول عناصر فنّية جديدة إلى جانب عنصر اللغة في عملية التواصل مع الجمهور ومنها:الممثّل، والديكور، والإضاءة، والموسيقى، وغيرها، وبتضافر هذه العناصر جميعها يتحقّق الوجود الفعلي للمسرح، وليس النصّ المسرحي سوى مكوّن واحد ضمن سلسلة من المكوّنات التي يُعوّل عليها في تشكيل بنية الخطاب المسرحي[1].

هذه الخاصية الأساسية التي ينضوي عليها الخطاب المسرحي؛ أي المفارَقة وعدم التجانس بين مكوّنات النصّ والعرض، كانت بمثابة المنفذ الذي عبرت منه الدراسات المسرحية نحو الإجماع على أنّ "التمسرح"[*] هو الخاصّية النوعية التي تحفظ لهذا الخطاب خصوصيته وفرادته، وتجعله متميّزاً عن باقي الخطابات الأدبية والإبداعية.وعلى هذا الأساس، هناك علاقة متضمّنة بين قُطبي (النصّ)، و(العرض) في الخطاب المسرحي، تحول دون إمكانية الفصل بينهما؛ فالنصّ يتوق دائماً إلى الإنجاز والتحقّق سواء بصورة مُتخيّلة في ذهن القارئ، أو في شكل مادّي

—

[1] Anne Ubersfeld :Lire le Théàtre .p22

[*] يُعرّف "باتريس بافيس" هذه الخاصية في معجمه بقوله: « التمسرح مفهوم يتعلّق بصيغة تُشبه الصيغة التقابلية الموجودة بين الأدب والأدبية؛ فالمسرح هو كلّ ما له خصوصية مسرحية، سواء داخل العرض أو داخل النصّ الدرامي »

يُنظر، Patrice Pavis :Dictionnaire de théàtre,p 395

أمّا "آن أبرسفيلد" فقد عرّفتها بقولها: « توجد في ثنايا النصّ المسرحي سجلات نصّية للتمثيلية، وهو ما يجعل إمكانية تحليل النصّ المسرحي خاضعة لطُرقٍ خاصّة نسبياً، تقوم بتسليط الضوء على مواقع التمسرح داخل النصّ.

يُنظر: Anne Ubersfeld :Lire le Théàtre; p20

وجاء في تحديد "ماري إلياس"و"حنان قصّاب حسن" لهذه الخاصية مايلي: «كلُّ ما يُشكّل الخصوصية المسرحية في العمل المسرحي، تماماً كما يُقال عن(الأدبية/ Littérarité) إنها خصوصية الأدب في العمل الأدبي(..)وولادة تعبير المسرحة معاصر لولادة تعبير الأدبية الذي أطلقته حلقة براغ للتمييز بين مكونات العمل اللغوية التي تُحدّد ماهية الأدب، وبين الأدب في حالته النهائية كنتاج إبداعي».يُنظر:ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص462

محسوس على الخشبة، غير أنّه لا مناص من التفرقة بينهما على صعيد الدراسة النقدية تجنّباً لأي التباس أو غموض من شأنهما أن يعيقا القارئ عند قراءته لهذا الخطاب.

وتثير هذه الطبيعة الإشكالية للخطاب المسرحي مسألة أخرى شديدة الأهمية تتعلّق بناقد هذا الخطاب المختلف، من هو؟ وما هي مميزاته، ومؤهلاته؟ وهل إنّ ناقد الأدب قادر على أداء هذه الوظيفة؟ وإن كان قادراً، ما هي حدود إمكاناته؟.

انطلاقاً – إذنً – من أنّ المسرح منظومة فنية تجمع بين الشعر، والرقص، والموسيقى، والحركة، والإيماءة، والنّحت، والتشكيل...ولا تُمثّل الكلمة المكتوبة سوى جزء من هذا الكلّ، وباعتبار هذا الفنّ من أكثر الفنون مرونة وقابلية للتجديد والتحديث عبر التجريب وعن طريق فِعل التجاوز والمغايرة، فإنه يُصبح من الضروري أن يكون ناقد هذا الفنّ شخصاً مختلفاً ومتميّزاً هو الآخر؛ أي أنّ الاضطلاع بنقد كلّ هذه الفنون مُجتمِعة لا يتأتى إلا لناقد مختصّ، عارف وقادر على الجمع بين ما ائتلف وما اختلف من مكوّناته.وطبيعي أن لا يكون ناقد الأدب هو الشخص المقصود نظراً لمحدودية إمكانياته، وعدم قدرته على تجاوز قراءة النصّ إلى الكتابة الركحية.وفي ظلّ غياب هذا النوع الخاص من النقاد، أخذ نقاد الأدب على كاهلهم القيام بهذه العملية الصعبة التي لا قِبل لمؤهلاتهم بها، وهو ما زاد في تعميق المسافة والهوة بين الوعي المسرحي وبين الوعي النقدي، الأمر الذي دفع ببعض النقاد إلى طرح مسألة غياب التخصّص، وعدّها البعض منهم سبب أزمة النقد المسرحي الجوهرية، مُطلقين السؤال التالي:من هو الناقد المسرحي؟وما هي مؤهلاته؟

ومن أولئك النقاد الذين ألحّوا كثيراً في مناقشة هذه المسألة، "علي الراعي" الذي طالما التفت إلى هموم مسرحنا العربي، وسعى إلى تقديم حلول لتجاوزها.وفي تناوله لهمّ النقد، آثر هذا الناقد أن يطرح هذه القضية؛ فقدّم لنا "الناقد المسرحي" كما يجب أن يكون من خلال بطاقة تعريفية جاء فيها:« والناقد المسرحي الذي يستحق هذا الاسم ينبغي أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية؛ يجب أن يكون ممثلا، وكاتبا مسرحيا، ومخرجا، – وطبعا – متفرجا واعيا.ينبغي عليه أن

يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة أي من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي ووجهة نظر الجمهور، وعليه أيضا أن يتسلّح بثقافة واسعة تمتد في حقل تخصصه وحده إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة متصلة من الإنتاج المسرحي، ودع عنك باقي فروع المعرفة البشرية »[1].وإن شئنا أن نختزل جميع هذه المواصفات في عبارة واحدة، أمكننا القول إنّ الناقد المسرحي في نظر "علي الراعي" هو "الفنّان الشامل" الذي يحيط علماً ودرايةً وتفقّهاً بأسرار صناعة كلّ جانب من جوانب المسرح.

وعطفاً على هذه المواصفات، وليس ببعيد عن الشروط السابقة، اقترح "بول شاؤول" شروطاً يفترضُ ضرورة توفّرها في الشخص الجدير بلقب "ناقد مسرحي" وهي[2]:

- أن يكون ذا ثقافة مسرحية واسعة تشمل العروض، وتشمل الأعمال المسرحية المنشورة، ويكون متفتّحاً على التيارات المسرحية والنقدية المحليّة والعالمية.
- أن يكون متخصّصاً في هذا القطاع.
- أن يكون متفرّغاً للمتابعة اليومية للنشاطات والنتاجات المسرحية.
- أن يكون حرّاً في ممارسة كتاباته، وإبداء رأيه؛ أي ألاّ يخضع لضغوط المؤسسة التي يشتغل فيها، أو للسلطة المهيمنة.
- أن يكون ذا لغة نقدية مختصّة باصطلاحاتها وتقنياتها، وهذا العنصر مهمّ جداً في عملية التوصيل التي يقوم بها.
- أن يرفض كلّ الاعتبارات غير النقدية التي يُمكن أن تطرأ، بعيد عن التواطؤ والتملّق والتزوير.

---

(1) أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية.دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 ،2001 ، ص129

(2) بول شاؤول: المسرح العربي الحديث 1976 – 1989.رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ص133، 134

– أن يُمارس عمله النقدي من دون انقطاع، وممارسة العمل النقدي لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحية الموسمية، وإنما تطول إلى القراءة، والشغف الدائم بكلّ ما هو جديد.

وقناعةً منه بصعوبة مهمّة الناقد المسرحي، وتعقيدها مقارنةً بمهمّة ناقد الشعر وناقد الرواية، يذهب الباحث المغربي "عبد الرحمن بن زيدان" إلى تحديد خطّ سير هذه المهمة، فيقول بأن هذا الناقد « مطالَبٌ بأن يستوعب الجديد المتدفّق في الممارسة العربية والعالمية، ويجب أن يعرف كيف ينقل هذا الجديد إلى المتلقي العربي، وأن يُشارك المبدعين المسرحيين همومهم، ويتوجّه إليهم بالنقد وبالتحليل، ويربط العلاقة بين التجريب المسرحي والجمهور العربي المتعلّق بذاكرته، وبعاداته الفنية والأدبية، وأن يجعل الذاكرة الجديدة – بمناهجها الجديدة– تهدم هذه العادة، ليس بالنصّ المسرحي وحده وإنما بالإخراج، والأداء، والديكور، والتقنيات التي تكسر كلّ ما هو مألوف ومتداول في الدراما المبسّطة والتاريخية والأخلاقية التي رسمت توجّه المسرح الاستهلاكي العربي وفق قاعدتي العرض والطلب »[1].

أما "عبد الله أبو هيف" فيعتقد أنّ الناقد الذي تتحقّق معه وظيفة النقد المسرحي هو شخصٌ « صاحب معرفة فنّية ووعي ثقافي تتيحان له الرؤيا الفنية، والموقف الفكري السليم إزاء المسرح في بيئته، إنه رجل مسرح لا يُغلّب الفكرة على الفنّ، بل يجمع بحذق ومهارة وذكاء وإحساس وعلم بين محبّة المسرح ووعيه الفنّي والتاريخي معاً »[2]."فالمعرفة" ليست شرطاً كافياً

—

[1] عبد الرحمن بن زيدان: إشكالية الخطاب النقدي في المسرح العربي.ص138، 139

[2] عبد الله أبو هيف: التأسيس، مقالات في المسرح السوري.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.ص69

ويُنظر أيضاً، عبد الله أبو هيف: الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1983، ص102

لممارسة وظيفة النقد المسرحي من وجهة نظر "عبد الله أبو هيف"، بل لا بدّ من "وعيٍ" يُتمّمها، لتتحقّق بهما معاً "الرؤيا الفنية" و"الموقف الفكري"، وهما وجهان لعملة واحدة في الإبداع؛ فلا فنّ بدون فكرة، ولا فكرة بدون فنّ.و تحتاج هذه العملية لتتحقّق إلى قدرات عقلية وأخرى شعورية، (كالحذق، و المهارة، والذكاء) من جهة، و(الإحساس،والمحبّة)من جهة أخرى.

إنّ هذه الشروط وإن بدت طوباوية وغير ممكنة التحقيق، وإن كانت فكرة الإصرار على وضع نموذج لما يجب أن يكون عليه الناقد المسرحي أمراً ضرورياً، فإننا نعتقد بأن الأهم من كل هذا هو الاتّفاق حول مفهوم واحد لمصطلح "النقد المسرحي" الذي يُعدّ أساس هذه الإشكالية؛ ذلك أنه ما لم يُضبط هذا المفهوم بشكل دقيق، وما دام يتصّف بالمرونة، وقابلا لأن يُطلق على أي ممارسة نقدية يكون موضوعها المسرح دون شرط أو قيد، فإنّ الإشكالية ستبقى قائمة، ولا يهمّ بعدها أن يوجد ناقد بالمواصفات التي تهافت النقاد والدارسون في تعدادها.

وانطلاقاً من هذه الإشكاليات التي تتعلّق بالطبيعة التكوينية لخطاب الإبداع المسرحي، تولّدت إشكالية أكبر هي إشكالية المنهج المناسب الذي يُراعي خصوصية هذا الخطاب الإبداعي المختلف.وهذا ما سنقف عنده في المبحث الآتي الذي حرصنا على أن يكون حديثاً عن إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي عامة لسببين هامين:أولهما، أنّ النقد الأدبي ظلّ الإطار العام للنقد المسرحي العربي ولازال، وثانيهما، أنّ إشكاليات النقد المسرحي الجزائري هي ذاتها الإشكاليات التي يطرحها النقد المسرحي العربي.

1-2 إشكالية المنهج:

تُعدّ إشكالية المنهج واحدة من الإشكاليات الكبرى التي يُواجهها النقد الأدبي العربي المعاصر؛ فقد شكّلت مسألة البحث عن المنهج النقدي المناسب لقراءة الإنتاج الأدبي قراءة فاعلة وخلاّقة، هاجساً ظلّ يؤرّق الناقد العربي الذي أدرك نفسه في مفترق الطريق بين تراث نقدي قائم على التوجّه البلاغي واللغوي، أصبح عاجزاً عن استنطاق الخطاب الأدبي الذي دخل مدارات الحداثة وعوالم التجريب بأشكال جديدة وبنيات مُستحدثة من جهة، ومناهج غربية وافدة اكتسحته بقوّة، وكانت وجهاً من وجوه الانفجار العلمي الذي شهده الغرب من جهة ثانية.وإذا كان الناقد العربي قد حاول أن لا يكون « سلبياً أو امتثالياً في مواجهته لتغيرات المشهد النقدي العالمي، وكان واعياً وفاعلاً في تمثّله لتضاريس هذا المشهد المنهجية والإجرائية، وسعيه بلورة رؤيا نقدية تُعبّر عن خصوصيته وجدّيته في إيصال القطيعة المعرفية التي قادها ثلّة المفكّرين والنقّاد النهضويين العرب »[1]، فإنّ هذه المهمّة لم تكن على الإطلاق سهلة، ولم تكن لتتمّ دون خلل، وهو ما سجّله البعض كمآخذ على الناقد العربي الذي كان يعتقد أنه قادر على نقل تلك المناهج من سياقها الحضاري إلى سياقه الخاص من غير أن يضرّ بخصوصيته الحضارية والثقافية، ودون أن يطالها هي نفسها قدر من التحريف والترقيع الذي يُفضي إلى اللاّمنهج، و نذكر من جملة هذه المآخذ[2]:

1- تلقّيه المتأخّر نسبياً للمفاهيم والمناهج النقدية الغربية، كالبنيوية مثلاً التي لم ينتبه إلى إنجازاتها إلاّ بعد حوالي العقدين من ظهورها في موطنها، وربّما بعد تراجعها وفشلها هناك.

---

(1) فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1994، ص82

(2) المرجع نفسه.ص82، 83

2- عدم تريّثه، واندفاعه في عملية التلقي والمثاقفة لهذه المناهج وللفكر النقدي عامة.

3- الاهتمام الخاص بالجانب النظري في الرؤيا النقدية.

إلى جانب الولع بالتعريف بالمنهج دون تشغيله؛ أي الاكتفاء بالنظرية في مقابل التعالي على النتاج الإبداعي نفسه[1].

بالإضافة إلى هذه المآخذ، ذهب البعض إلى الاعتقاد بأنّ أخطر نتيجة سلبية مسّت عملية التلقي هذه، هي أنّ الناقد العربي عمِل على تبسيط مفاهيم تلك المناهج وقام بتجريدها من خلفيتها الفلسفية، وتعامل معها باعتبارها أدوات وطرُق لسبر أغوار الخطاب الأدبي، لأن تلك الخلفية لم تكن تنسجم مع معتقداته الفكرية، وهويته الثقافية، وسياقه الحضاري.ورغم شرعية هذا الإجراء الذي اتّخذه الناقد العربي الذي أبى أن يتخلّف عن ركب التقدّم العلمي والتغيّر الحضاري، كما طمح في الآن نفسه أن يستقلّ بخطابه النقدي بمنظومته الفكرية ومقولاته ومنظوراته الثقافية المغايرة.فقد كان لذلك الاختيار تداعياته السلبية؛ ذلك أنّ عملية استمداد مناهج من مجتمع واستنباتها في مجتمع آخر لا تُبقي على هذه المناهج كما هي، بل تعمل على تعديلها وتحريرها بما يتناسب وينسجم مع وضعه هو الخاص، وهذه العملية – إذا تمّت بوعي- يمكن لها أن تحقق إضافات حقيقية ومفيدة لهذه المناهج، وأما إذا حدث العكس ولم يتعد الوعي بها حدود كونها مجرّد أدوات، ولم يُنظر إليها باعتبارها إنتاجاً ذهنياً معقّداً على علاقة وثيقة بالبنية الذهنية والفكرية والاجتماعية المنتِجة له، فإنّ ذلك سيؤدي حتماً إلى عدم القدرة على الاستفادة منها من ناحية، وتشويهها هي نفسها من ناحية أخرى[2].

---

(1) حاتم الصكر: (سؤال المنهج) محاضرة ألقيت في إتحاد الأدباء في العراق عام 1992.نقلاً عن:المرجع السابق، ص233

(2) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث.دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993، ص113

يحدُث هذا من جراء الفصل التعسّفي واللاواعي بين الرؤيا والمنهج في النظرية النقدية؛ فالمنهج هو في الأساس « رؤية متكاملة للفنّ، ولكنه لا يُنجزها بمعزل عن النظرية التي يسترشد بها، من هنا لا يُعدّ المنهج طريقة- فحسب- بل هو ضوء الطريقة المنتشر، وكأنه عين الناقد الحصيف تتملّى العمل المنقود، وتكشف عن أوجهه الظاهرة والخفية، فالنظرية تخضع للتطبيق، وما يستمر منها هو الأصوب في تصميم مسار النقد »[1].أو كما عرّفه "سيد البحراوي" بأنه:« مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمد على أسس نظرية ملائمة وغير متناقضة معها.أي أنّ التناسب والتناسق لا بدّ أن يتمّ بين جوانب ثلاثة:الأصول النظرية للمنهج، وأدواته الإجرائية، والموضوع المدروس »[2]وفي النهاية لا بدّ كما يقول « أن يكون المنهج متناسقاً داخلياً لا تتنافر فيه الإجراءات مع الأصول النظرية »[3].

هذا الابتعاد عن الفهم الصحيح لمفهوم المنهج والنظرية النقدية وضرورة التلازم بينهما، حوّل بعض المقاربات النقدية إلى « معمل تجريبي للمناهج النقدية، مع أنّ مأربها هو إضاءة النصّ، فغدت النصوص الإبداعية حقلاً تجريبياً لتقديم المناهج الحداثية، فتحوّل المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية »[4]، كما أنه وفي غياب الوعي بأهمية المرجع النظري في كلّ عملية نقدية، اكتسى النقد الأدبي العربي بُعداً فوضوياً قائماً على الترقيع والانتقائية والتنقل الارتجالي بين المناهج المتنافرة في أسسها ومنطلقاتها المعرفية والإيديولوجية، ما جعلها تتحوّل إلى قوالب جاهزة تستوعب كلّ النصوص الأدبية على

---

(1) عبد الرحمن بن زيدان: إشكالية الخطاب النقدي في المسرح العربي.المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص 147

(2) المرجع نفسه.ص111

(3) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

(4) عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص134

اختلافها، فطُبِع الفعل النقدي بالتشتّت المنهجي الذي عكَسه انتقال الناقد من مستوى إلى آخر، ومن فكرة إلى أخرى في غياب الصدور عن رؤيا واحدة، أو رابط منطقي معقول.

وإذا كنّا قد ارتأينا أن نجعل من إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي إطاراً ننطلق منه لطرح ذات الإشكالية في النقد المسرحي العربي؛ فذلك لأن هذا الإطار « كان ومازال مرجع كلّ قراءة للشعر، والرواية، وحتى للمسرح نفسه »[1].فقد بات من المعلوم أنّ النقد المسرحي حتى القرن العشرين، كان يسير جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي بعامة، ولم يكن قبل ذلك يُفرّق بين فنّ الأدب والمسرح، ويعُدّ هذا الأخير واحداً من الأنواع الأدبية المعروفة، ومن ثمّ كان يتبع المقاربات المنهجية ذاتها التي يتبعها النقد الأدبي[2]، ولا يزال هذا هو مسلك النقد المسرحي العربي في تعامله مع النصّ المسرحي إلى الآن، حتى ظل على الصعيد العملي بعيداً عن السند النظري والفهم الصحيح لتكوين قراءته الخاصّة، وهو ما جعله يرتبط بالنقد الأدبي كمفاهيم متداولة بعيوبها وخللها، مقتنعاً بصلاحية مناهجه، مصرّاً على جعلها ملائمة للنصّ المسرحي، ومما نتج عن ذلك إخضاع المقروء للمنهج المعد سلفاً، وللأدوات المسطّرة قبلاً، وهو ما كان يغيب فيه الوعي بأن النصّ المسرحي هو الذي يقترح منهجه، وليس المنهج هو الذي يقترح نصّه.من هنا لم يستطع هذا النقد في بداياته وحتى في امتداده، أن يُعيد إنتاج المنهج، لأنه يُعيد استهلاكه دون القدرة على تكييفه وتطويعه أجواءً وممارسةً للحفاظ على روحه ومبادئه[3].

وسوف نعمل على رصد تجليات هذه الإشكالية في هذا الشكل من النقد المسرحي الذي وصفناه بالقريب من التخصّص.

---

(1) عبد الرحمن بن زيدان: إشكالية الخطاب النقدي في المسرح العربي.ص11

(2) سامية أحمد أسعد: (النقد المسرحي والعلوم الإنسانية).ص155

(3) المرجع السابق.ص116

1-3 تجلياتها في النقد المسرحي الأكاديمي" القريب من التخصّص":

قبل الوقوف على هذا الشكل من النقد المسرحي، ارتأينا أن نمهّد له بعرضٍ موجز لما شئنا تسميته بكثير من التحفّظ "النقد المسرحي غير المتخصّص" الذي كان ومازال يُنجز بأقسام اللغة العربية وآدابها بالجامعة الجزائرية والعربية، وكان أقرب إلى الدراسة الأدبية التي عكست قصور أصحابها في إدراك خصوصية الظاهرة المسرحية(نصّاً وعرضاً)؛ حيث أبدوا ميلاً كبيراً إلى النصّ المسرحي، واتّبعوا في تناوله الأدوات الإجرائية ذاتها التي اتبعوها في تحليل النصّ الأدبي، بتركيزهم على نصّ "الحوار" وتهميش نصّ "الإرشادات الإخراجية/ Indications scénique".

وقد أخذ هذا الشكل صورتان إحداهما جزئية(*)والثانية مستقلّة؛ فجاءت الأولى جزءًا من دراسة أدبية أشمل تناولت شتى فنون النثر أو فنون الأدب عامة، وكان نصيب فنّ المسرح منها مساحة ورقية محدودة قُدّرت أحياناً بفصلٍ يُقارب في حجمه الفصول المتبقية التي خُصّت بها باقي فنون الأدب، وتقلّصت هذه المساحة أحياناً أخرى حتى وصلت إلى بضع صفحات كما هو الحال في كتاب "دراسات في المسرح الجزائري" لأبي القاسم سعد اللّه أين كان حظّ المسرح منه ستّ صفحات من القطع المتوسط.وقد غلب على هذا النوع من الدراسة المسرحية في صورتها الأولى(الجزئية)طابع التعريف بالظاهرة المسرحية بالجزائر بالتعرّض إلى نشأتها تأريخاً وتأصيلاً، وغالباً ما يتمّ تحديد فترة زمنية للدراسة، ومن السمات البارزة لهذا النوع أيضاً الميل نحو تصنيف المسرح إلى اتجاهات تبعاً للموضوعات التي فرضت وجودها في النصّ المسرحي، ثمّ استخلاص خصائص كلّ اتجاه مع ملامسة سريعة للجوانب الفنية التي لا تخرج عن الطابع

(*) نمثّل لهذا النوع بالدراسات التالية: (فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، لمحمّد مصايف.فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، لعبد الملك مرتاض.دراسات في الأدب الجزائري الحديث، لأبي القاسم سعد الله.تطوّر النثر الجزائري الحديث ، لعبد الله ركيبي.تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)،لأبي القاسم سعد الله)...إلخ

الأدبي، دون مراعاة أية خصوصية في تحليل عنصر الحوار، أو الصراع، أو الحبكة مثلاً، ولذا لم تتمكّن من تحصيل أية إضافة نوعية للخطاب النقدي المسرحي، ومن ثمّ للخطاب المسرحي الإبداعي نفسه.يُضاف إلى ذلك الشروط الأكاديمية الصارمة التي تُقيّد حرية هذا النوع من الدراسات، حين تُلزم الباحث في مجالها بالأخذ بما هو ثابت ومدوّن من المسرح وهو النصّ، بانتقاء الفصيح منه وإقصاء العامّي المخطوط، وهو ما وقف حائلاً دون نزوعها نحو الشمولية في تناول الظاهرة المسرحية،كما لاحظنا احتفائها بالنصوص المسرحية نفسها وأسماء بعينها؛ فنذكر مثلاً أنّ مسرحية "يوغرطة" ل(عبد الرحمن ماضوي) حظيت باهتمام كلّ الأكاديميين، فلا توجد دراسة واحدة لم تتناولها من جانب من الجوانب.وينطبق هذا على نصّ مسرحية "عنبسة" ل(أحمد رضا حوحو) دون غيره من نصوصه المسرحية.

تبنّت هذه الدراسات المفهوم التقليدي للنقد من حيث هو تمييزٌ للجيد من الردئ، والجزئية في التناول خاصّة في اعتماد النقد اللغوي بمعناه التقليدي الذي يقوم على تتبّع الأخطاء اللغوية، والوقوف على جماليات الصياغة الأسلوبية، والحكم على الكلّ من خلال الجزء كما كان يفعل الناقد العربي القديم في نقده للشعر.ويُعزى هذا التوجّه إلى الثقافة التقليدية لأصحاب هذه الدراسات التي لا تؤهلهم لإدراك خصوصية النصّ المسرحي الذي يتميّز بثنائية تكوينه؛ إذ يشمل نصّ "الحوار"، ونصّ "الإرشادات الإخراجية"،وسنوضّح ذلك من خلال الأمثلة التالية:

حظيت مسرحية "رواية الثلاثة" للبشير الإبراهيمي باهتمامِ كثيرٍ من النقّاد، ونكتفي هنا بالإشارة إلى محاولتين لتحليل نصّ هذه المسرحية صدر كاتباهما عن رؤية نقدية واحدة اعتمدت النقد اللّغوي منهجاً، والمقالة شكلاً فنياً.وقد جاءت هاتين الدراستين لترسّخ في نفوسنا اعتقاداً لطالما آمنّا به وهو؛ أنّه من الصعوبة بمكان أن يُقدِم أيّ ناقد على تحليل نصّ أدبي لشيخ البلاغة والفصاحة (البشير الإبراهيمي) ويتمكّن من تركيز جهوده النقدية، وتوجيه أدواته الإجرائية نحو الوفاء لخصوصية النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ذلك النصّ، متجاهلاً جوانبه اللّغوية والأسلوبية.

أكّد هذه الحقيقة وبأسلوب غير مباشر، الناقد (عبد الملك مرتاض) في مستهلّ دراسته التي خصّ بها مسرحية "رواية الثلاثة" لهذا الكاتب، في فقرة مدبجة بلغة وأسلوب يجافيان لغة النقد، ونقد

المسرح على وجه التحديد، ويقتربان من لغة وأسلوب الإبراهيمي نفسه، وكأنه في مقام منازلته لغوياً، أو معارضته شعرياً؛ جاء فيها:« لقد عرَف القرّاء عن الشيخ محمّد البشير الإبراهيمي أنه كاتبٌ فذّ، وخطيبٌ مصقع، انقادت له بلاغة النثر، فتمثلت في ذلك الأسلوب القوي الرائع الذي يُعدّ استمراراً لطريقة الجاحظ، والبديع الهمذاني، وابن العميد، وابن شهيد.فقد كان الشيخ حريصاً على إشاعة ذلك الأسلوب الذي تستميز ألفاظه بالجزالة، التي تجعله قوياً غنياً، وثراً ثرياً، لا ضحلاً ولا بكيا.وليس قصدنا في هذا المقام تحليل أسلوب الإبراهيمي، ودراسة خصائصه الفنية، والاستشهاد لذلك بالنصوص، والاحتجاج له بالبراهين الساطعة، والدلائل القاطعة، فإنّ ذلك موطنه غير هذا، ولكل مقام مقال، كما كان قدماؤنا يقولون..»[1].

فرغم أنّ الناقد حاول أن يوهم نفسه وقرّاءه بأنه سينصرف عن التغني بجمال ورونق أسلوب البشير و البحث عن مواطنه في هذا النصّ المنقود، غير أنه لم يتمكن من الاستعصام ووقع في غواية هذا الأسلوب، فجاءت مقالته رصداً لمواقع الإجادة الفنية في أسلوب هذا النصّ المسرحي الشعري الذي لم يقدر على الوفاء لخصوصيته الفنية، وربما يكون الناقد نفسه غير مقتنع كلّ الاقتناع بتجنيس هذا النص الأدبي مسرحاً شعرياً، ويعكس ذلك تذبذُبه في توظيف المصطلح الدال عليه، وعدم التزامه بمصطلحٍ واحد؛ فقد سمّى هذا النصّ (أثراً شعرياً)، و(مسرحية شعرية)، و(مسرحية شعرية هزلية)، و(الرواية الشعرية الطريفة)، و(العمل المسرحي الجميل).وقد ذكّرتنا هذه الحيرة المصطلحية بالدراسات النقدية المسرحية العربية في بدايات ظهور فن المسرح في البيئة العربية؛ عندما كانت تُنعت المسرحية "بالرواية التمثيلية".

قسّم الناقد مقالته إلى تسعة عناصر تحليلية كما يلي[2]:

1- مواقف المسرحية (وهي عبارة عن عرض لمضمون المسرحية).

2- موضوع المسرحية.

---

(1) عبد الملك مرتاض: (رواية الثلاثة للشيخ الإبراهيمي).مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، س7، ع38، أبريل- مايو 1977، ص 37، 38

(2) المصدر نفسه.ص ص 38، 52

3- الظروف التي كُتبت فيها المسرحية.

4- متى كُتبت المسرحية، وأين؟

5- دوافع كتابة المسرحية.

6- ارتباط المسرحية بمؤلفها.

7- شخصيات المسرحية.

8- الحوار

9- علاقة التراث برواية الثلاثة.

وقف في العناصر الستة الأولى عند حدود هذا النصّ المسرحي ولم يقترب منه، بل اهتمّ بالسياقات التي أحاطت بتأليفه سواء ما تعلّق منها بالمرحلة التاريخية والظروف الاجتماعية التي كُتب خلالها، أو ما اقترن بالظروف الشخصية للكاتب نفسه.وإن كان هذا الدوران المطوّل من قِبل الناقد حول النص وتأجيل الاقتراب منه، يُمكن تبريره بكونه يتعامل مع مخطوط ليس متاحاً للجميع الاطّلاع عليه، ومن ثمّ وجد في تقديم فكرة شاملة عنه أمراً ضرورياً وطبيعياً في آن.ويُظهر العنوانان السابع والثامن بالصيغة التي وردا عليها، بداية إدراك الناقد لخصوصية التعامل النقدي مع هذا النص باعتباره مختلفاً عن باقي فنون الأدب.غير أن قراءة محتواهما تكشف حقيقة وقوع الناقد فيما نهى عنه، وتورّطه في النقد اللّغوي والبلاغي؛ ففي مستوى تحليل الشخصيات المسرحية وقف عند صفاتها، وتجنّب التعرّض لبنائها الفنّي، بل راح يُقاربها بشخصيات «الجاحظ في البخلاء، وأحياناً بعض الشخصيات التي عرفناها في مقامات الأدب العربي»[1].

أمّا في تناوله لعنصر الحوار، فقد بدا لأول وهلة عارفاً بأهمية الحوار في تطوير حبكة النصّ المسرحي عندما آخذ الكاتب على طول نفَسه فيه، ورتابة نسَقه؛ بحيث لم يخل من ثقل وملل

---

[1] المصدر السابق.ص 48

في مواقف كثيرة[1]، لكنه ما لبث أن سارع في إيجاد الحجة للشيخ بقوله أنّ هذا الملل لا يشعر به إلاّ المتلقّي المعاصر، «أمّا بالقياس إلى ذلك الجيل من المعلّمين والمثقّفين الذين قصَد الشيخ إلى تصوير بعض الأطوار من حياتهم، فلا أحسب إلاّ أنهم يُشاهدونها دون أن يشعروا برتابة أو ملل »[2].وكان الأجدر به أن ينظر في مدى ملائمة هذا الحوار للشخوص وللمواقف التي تطرأ عليها، ومدى دراميته أي في قابلية تحوّله إلى حوار منطوق عند عرضه على الخشبة.

وشيئاً فشيئاً بدأت ملامح الدراسة اللغوية بمستوياتها التقليدية تتضح عبر الصيغ التعبيرية والأحكام النقديةالتالية:

– « ومن ألطف الأبيات التي اشتملت على بعض التعابير الطريفة قوله (..) فقد رأينا كيف استقرّ بهذين اللفظين مكانهما، على الرغم من أنهما عامّيان ذوا أصل فرنسي، لأنهما أديا ما أراد لهما الشاعر، وهو التلمّح والتظرّف »[3].

– « ولكن لغة الحوار في "رواية الثلاثة" كانت تسمو سمواً كبيراً كعهدنا بها عند الإبراهيمي في النثر، في المواطن التي يُريد لها ذلك، ولعل أرقى ما ورد في هذه المسرحية الشعرية:جزالة ألفاظ، وفخامة معان، قوله على لسان الرئيس، وذلك في شعرٍ كلّه من نوع "لزوم ما لا يلزم"... »[4]. ورغم محاولات الناقد في صرف قارئه عن الانتباه إلى وقوعه في شرك الدراسة اللغوية التي كان قد صرّح في مقدمة مقالته بأنه سيمرّ بمحاذاتها، جاءت هذه الأحكام لتكشف توجّهه النقدي الذي أنسانا من خلاله أنه بصدد معالجة نصّ مسرحي؛ حيث جعلنا نحسّ في كلّ مستوياتها التحليلية أنه يُحلّل نصّاً شعرياً صرفاً،كما كشف لنا ذلك العنصر الأخير من التحليل الذي عنونه بـ(علاقة التراث برواية الثلاثة) والذي عمل فيه على استدعاء بعض الأبيات من متون

—

(1) المصدر السابق.الصفحة السابقة.

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه.ص 51

(4) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

شعرية تراثية (العقد الفريد، الأغاني، المعلقات السبع، البيان والتبيين، معجم الأدباء، معجم البلدان)، عبر الاقتباس وربطها بما تمثّلها من نصوص المدوّنة المدروسة.

ومع التوجّه نفسه في قراءة النص المسرحي، وتطبيقاً على ذات المدوّنة، انساق "عبد الله حمادي" وراء إبراز جماليات أسلوب البشير الإبراهيمي في هذا النصّ المسرحي من خلال وقفة نقدية موسومة بـ (وقفة مع البشير الإبراهيمي ومسرحيته "رواية الثلاثة")، بأسلوب يُضاهي أسلوب الشيخ، وقد قصد إلى ذلك عمداً كي يُخاطب الشيخ في مثواه الزكي بلسان طالما ملك عليه شغاف قلبه، وبأسلوب طالما وقف منافحاً من أجله، لذا سلك أسلوباً في وقفته هذه يتقارب ونفس الشيخ حتى يُهدهده بتلك الكلمات، آملاً أن تنفذ إلى مرقده لتبعث فيه الطمأنينة والسكينة[1].ولم تختلف هذه "الوقفة" -كما شاء صاحبها تسميتها- عن سابقتها؛ من حيث الوقوف مطوّلاً على شكل المسرحية، ومضمونها، وأسباب ودواعي تأليفها، والأهداف التربوية والأخلاقية التي كانت ترمي إليها، كما عكست هذه الدراسة تلك الحيرة في توظيف المصطلح الخاص بجنس النصّ المدروس تماماً كما عانى سابقه منها؛ حيث نجده قد وظّف مصطلح "الرواية" ثلاثة عشر مرّة، ومصطلح "مسرحية" سبع مرّات، وقام بالجمع بينهما مرّة واحدة في قوله:« والمتتبّع لفصول هذه الرواية (المسرحية) بدقة وتأن يقف على أشياء لا عهد له بها »[2].

ولم يقترب الناقد من خصوصية هذا الفنّ ممثّلا في النص المدروس، سوى في مستوى واحد من مستوياته الكثيرة؛ وذلك عندما قام بتشريح الصراع وعنصر العقدة فيه، متكئاً على بعض الآراء حول هذين العنصرين أعطت لقراءته النقدية في هذا المستوى أساساً نظرياً أخرجها من

---

(1) عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث.منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص55

(2) المصدر نفسه.ص65

طابعها العام الذي جعلها قابلة للتطبيق على أيّ نصّ أدبي.ومما جاء في هذا التشريح:« أمّا في العقدة التي طالما أشار إليها النقاد أمثال برونتير، وأنها لا بدّ أن تكون بين قوتين متعارضتين وإلا دبّ الوهن والخلل لبناء المسرحية وشيخنا قد نجح في كلّ هذا، وبخاصة عندما وجدناه أثناء الصراع الذي برز فيه الفرنك كهدف أساسي، مما جعل الخصام من حوله يشتدّ، ويتبارى الجميع كما قال الشيخ:" فراد ومردود عليه، وسائل ومجيب، وهاجم ودافع، وبانٍ وهادم"، وأصبح الحديث بينهم يتولد من بعضه...»[1].وهكذا استطاع الناقد ملامسة خصوصية النصّ المسرحي في آخر المقالة.

وتبنى الناقد الراحل(محمد مصايف) ذات المفهوم التقليدي للنقد؛ فكان يعمل على رصد التجاوزات الفنية، وتقصّي الأخطاء اللغوية، مما جعل خطابه النقدي يقترب من تلك التمارين اللغوية التي تحمل شعار"لغتنا الجميلة" أو " قُل ولا تقل"، وبرنامجها حماية لغة الضاد من اللّحن.ومن الأمثلة على هذا النوع عنده ما جاء في نقده لمسرحية "نساء للبيع" للكاتب (عبد الملك مرتاض):« ثمّ في المسرحية عيبٌ وددتُ أن يتحاشاه الأستاذ، وهو استعمال بعض العبارات والكلمات المبتذلة التي لا تليق بهذا العمل القيّم، ومن هذا قول خالد لأحمد:" اضرب يديك إلى الجيب، وساعدنا بمائة كما ساعدت آخرين..إلخ".ولستُ أزعم أنّ الأستاذ كان دائماً يُحافظ على القواعد النحوية.فإنّك تجد كثيراً من مثل هذه العبارة:" ثمّ إن الحبّ الطاهر ليس جريمة فيُعاقب عليها صاحبها، وليس منكراً فيُعاقب عليه القانون".ففي هذه الجملة تكرار، علاوةً على أن لا حاجة بفاء السببية في فعل" يُعاقب". لأنّ الصفة كانت كافية مؤدية للمعنى المراد.ومنه قول خالد:" وهي لا تزال تحبّني، بل ما أظنّ أن كانت تحبني فيما مضى كما تُحبّني اليوم ".عوض قوله: "ما أظّن أنها كانت...إلخ" »[2].والأمثلة على هذا الرصد للأخطاء اللغوية والأسلوبية كثيرة نكتفي بما ذكرناه منها.

---

(1) المصدر السابق.ص63

(2) محمّد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.ص106

إلى جانب هذا التوجّه النقدي الذي ركّز على الجوانب الأسلوبية والبلاغية في تحليل النصّ المسرحي، كان هناك توجّه آخر احتفى بمضمون هذا النصّ في كثيرٍ من المبالغة، إلى الحدّ الذي يتحوّل فيه الخطاب النقدي أحياناً إلى حكاية يستفيض الناقد في تقديم تفاصيل كلّ فصلٍ ومشهدٍ منها.ومن مظاهر تناول المضمون ميلُ الناقد إلى مناقشة الفكرة أو القضية التي يطرحها النصّ، وتدخّله – أحياناً — في تقويم النهاية التي اختارها الكاتب لأبطال مسرحيته بمعارضتها واقتراح نهاية مغايرة لها، ممّا يُحيلنا على ما أطلق عليه الباحث والناقد المسرحي المغربي(محمّد الكغّاط) تسمية "نقد الأساتذة"(*)، وتعكسه عبارات من قبيل:(وكان لِزاماً على الكاتب أن...، ولو أنّه فعل(..) لكان، ...إلخ).ومن الأمثلة التي نستحضرها للتدليل على هذا التوجّه من النقد المسرحي لدى نقّاد الأدب، اختلاف (أبو القاسم سعد اللّه) مع أحمد توفيق المدني حول النهاية التي اختارها لمسرحيته الشهيرة "حنبعل"؛ وممّا ورد في معارضته له قوله:« ولو عمد الكاتب إلى تغيير بسيط في الحوادث ولم يلتزم بالواقع التاريخي حرفياً، ولو هيّأ الظروف لانتصار البطل في النهاية كما فعل كورناي في (السيد) لكانت مسرحية "حنبعل" مأساة عنيفة تعود بنا إلى ما قبل زمننا الحاضر بمسافات بعيدة.إنّ الكاتب لم يراع الجمهور وشدّة إعجابهم بالبطل المناضل وهو يسقيه السمّ ليختم به صفحة حياته الرائعة.ولو أحسّ بإحساس الجمهور بدل ذلك الإحساس المرهف بالتاريخ لأعاد إلينا البطل حنبعل وفي يمينه رأس عدوّه "شيبيو"، وعلى رأسه إكليل الغار »[1].

ويحضر هذا الملمح أيضاً عند(أحمد منّور) وهو بصدد مناقشة الكيفية التي أنهى بها "أحمد رضا حوحو" مسرحيته "سي عاشور والتمدّن"؛ فقد كتب معترضاً:« وقد انتهت المسرحية بهذا الزواج السعيد، لكن بقيت في هذه المسرحية، من الناحية الفنية، ثغرات لم تملأ، فهي لم تشبع

(*) وردت هذه التسمية في التقديم الذي خطّه لكتاب (محمّد فراح) الموسوم ب"المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية".ص10

(1) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث.الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، 1985، ص63

فضول المتفرّج في التعرّف على ردّ الفعل لدى "سي عاشور" وهو يكتشف مثلاً زيف "المهراجيا" الهندي، أو ألاعيب صديقه "سي المدني"، أو حقيقة مشاعر "المرأة الإفرنجية" نحوه، أو حقيقة ما يُفكّر فيه الناس إزاء محاولاته "التمدّنية" إلى غير ذلك من الأمور التي ظلّت معلّقة في المسرحية.ولو اعتنى الكاتب بملأ هذه الثغرات، لتجنّب ليس الضعف الفني المشار إليه فحسب، ولكن، وهو الحريص على إعطاء أعماله طابعاً أخلاقياً وتربوياً، لتجنّب أيّ ضعف في وضوح الرؤية الفكرية، أو الهدف التربوي للمسرحية.كأن يجعل "سي عاشور" يكتشف أخطاءه باكتشافه لتلك الحقائق، فيدفعه ذلك إلى مراجعة نفسه في علاقته بمحيطه، وفي ما كان سادراً فيه من الأوهام والتصورات الخاطئة، وعلى النظر إلى موضوع "التمدّن" نظرة مغايرة تكون أكثر عقلانية وأقلّ حماساً »[1].

بقيت إشكالية المنهج تُطارد الناقد الأكاديمي الجزائري وهو يحاول أن ينتشل المسرح من تلك الدراسات الأدبية الشاملة التي جمع فيها مختلف فنون الأدب ونظر إلى فنّ المسرح باعتباره واحداً منها لا يختلف في طبيعته عنها؛ فرغم بداية إدراك هذا الناقد أنّ المسرح فنّ قائم بذاته ولكي نرقى به صار من الضروري أن نفرده بدراسات مستقلّة.إلاّ أنّ هذه المحاولات للاستقلال به ظلّ يشوبها خلل المنهج؛ فقد بقي الناقد الأكاديمي مقيّداً بالثقافة النقدية الأدبية التي لازمته في محاولاته الاقتراب من النصوص المسرحية فواجهها بالأدوات الإجرائية ذاتها التي يواجه بها عادةً نصّاً شعرياً أو قصصياً أو روائياً.وخير مثال نستحضره لتوضيح هذه الإشكالية بالنسبة للدراسات المسرحية المستقلّة التي أُفردت للمسرح دون باقي فنون الأدب، هو كتاب الباحث

---

(1) أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو.دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2005، ص166، 167

(شايف عكاشة) الموسوم ب"مدخل إلى عالم النصّ المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي"[*].

شمل هذا الكتاب على مدوّنة إبداعية معتبرة تشكّلت من عشرة نصوص مسرحية جزائرية ذات توجّهات فكرية وفنّية مختلفة، اعتمد الناقد في تحليلها على ما أسماه "قراءةً مفتاحية، منهج تحليلي"، وهي طريقة جمعت شتات مفاهيم وأدوات إجرائية تنتمي إلى مناهج نقدية مختلفة كالبنيوية، والسيميائية، ونظرية التلقي؛ فقد انطلق هذا الناقد من مفهوم "القراءة" واعتبار النصّ بنية مُغلقة منقطعة عن السياقات التي أنتجتها، كطرح بنيوي، كما وظّف بعض الإجراءات السيميائية كمربّع غريماس، وأشرك القارئ في عملية تلقّي النصّ.ويقول في تسويغه لهذا المنهج الذي اختاره:« لما رأيتُ نقاداً كثيرين- وخاصة المبتدئين منهم- قد نصّبوا أنفسهم مفسّرين اختصاصيين للنصوص الأدبية، ولم يعيروا أي اهتمام للقارئ الذي يُفضّل- عادةً- أن يقتطف دلالات النصّ بنفسه، ويرفض أن تُقدّم له باقةً في طبق، ولما كان نقّاد آخرون قد حشروا أنفسهم بين الأديب والمتلقي، فارضين أحكامهم النقدية فرض القاضي، حتى لكأنني بهم يعتقدون أن لا فهم فوق فهمهم، لظنّهم أنّ المتلقّي عاجز- بطبعه- عن فكّ الرموز التي وظّفها الأديب في نصّه..وهو ظنٌّ لا يخلو من الإثم..فالمتلقي ليس- بالضرورة- قاصراً...لهذا السبب ارتأيت أن أقترح على أمثال هؤلاء النقّاد أن يتبنوا منهجاً سمحاً (أقلّ غطرسة وأكثر تعاطفاً مع المتلقي)، وأقصد به:القراءة المفتاحية التي تتوقّف عند فتح باب النصّ، وتترك مهمة الفهم للقارئ الذي لا ينبغي له أن يتقيّد بعدد محدود من القراءات، فهو حرٌّ في أن يُعيد قراءة النصّ الأدبي مرات عديدة، فكلّ قراءة جديدة تفتح أمامه آفاقاً جديدة.. »[1].فهذا المنهج- إذن- يقوم على

---

[*] صدر الكتاب عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991

[1] شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النصّ المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي.ص6، 7

استخراج الكلمات المفاتيح التي تُمثّل حجر الرحى ومركز الثقل في النصّ المسرحي المدروس، ثمّ ترك المجال للقارئ كي يُساهم في قراءته وفق ثقافته وما امتلكه من مخزون معرفي، مما يُتيحان له تقديم قراءة تختلف عن قراءة أخرى، وتجعل النص منفتحاً على تعدّد القراءات.

و يختلف هذا الجهد النقدي عن مجموع التراكم النقدي المسرحي الذي سبقه وكان يتحرّك ضمن خطّة سير واحدة هي التأريخ للحركة المسرحية في الجزائر، أو قراءة العمل المسرحي والظاهرة المسرحية عامة في ضوء السياقات الاجتماعية والتاريخية التي أنتجتها.وقد أشار الباحث "رشيد بن مالك" إلى هذا الانزياح في التقديم الذي خطّه للكتاب، معتبراً أنّ «الباحث في هذه الدراسة لا يطرح إشكالية قيمة النصّ على المستوى الجمالي أو تبعاً لانتمائه الأيديولوجي، ولكن من حيث انتظامه واشتغاله عبر (الكلمات المفتاح) التي تُشكّل مركز الثقل في النصّ.لا يهتمّ الكاتب في هذه الدراسة بالأديب والمجتمع الجزائري، ولا يؤرّخ للحركة المسرحية في الجزائر، همّه الوحيد هو تقديم بعض الأدوات المنهجية الكفيلة بتحليل النصّ المسرحي على الخصوص والنصّ الأدبي على العموم؛ فهو في جميع أعماله يطرح- كفرضية عمل- عمل القراءة النصّية كشرط أساسي للقراءة الخارجية، وقد يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقرّر أنّ "النصّ الأدبي بداخله لا بخارجه" »[1].وعبر هذا البسط للمنظور النقدي الذي اختاره الناقد كي يقرأ النصوص المسرحية والأدبية على حدّ سواء، طرح " رشيد بن مالك" مسألة هامة اقترنت بالدرس النقدي المسرحي الجزائري، ألا وهي النزوع نحو التأريخ للظاهرة المسرحية، وقراءتها بمناهج سياقية، مقابل نفور غريب من الدراسات النقدية التطبيقية التي يُعوّل عليها في ترسيخ تقاليد فنية مسرحية في الجزائر، ورفع مستوى الإبداع المسرحي في بلدنا.

---

[1] المصدر السابق.ص 9، 10

من أجل ذلك نسجّل لهذا الجهد النقدي إقباله على التعريف ببعض النصوص المسرحية المحلية، في زمن مازلنا نعيش فيه تحت وصاية الأدب المشرقي، فلا نُقدِم إلاّ على إبداعات:(أحمد شوقي، وتوفيق الحكيم، وعزيز أباظة، وصلاح عبد الصبور، وسعد الله ونوس...وغيرهم.دون أن ننكر على هذه الأسماء فضلها في إثراء الأدب المسرحي العربي.ومن جهة أخرى يُعتبر هذا العمل النقدي دليلاً و إسعافاً للطالب الجامعي- خاصّة- ببعض الأدوات الإجرائية التي تسمح له بمواجهة النصّ الأدبي والتوغّل في داخله، في وقت سيطر فيه ميل الأساتذة إلى تقديم المنهج في صورة نظرية جافّة، والهروب من اختبار كفايته في كشف مغاليق النصّ الأدبي أمام الطالب الذي تبقى معاناته الأزلية:كيف يُحلّل نصّاً أدبياً؟ بله نصّاً مسرحياً؟

وممّا نسجّله عليه، عدم مراعاته لخصوصية النصّ المسرحي الذي يختلف ولا ريب في طبيعته التكوينية عن أي نصّ أدبي آخر؛ فقد جعل من هذا المنهج مفتاحاً صالحاً لكلّ الأقفال؛ حيث سبق له أن اختبره على نصوص شعرية، وروائية، وقصصية ضمن سلسلة أطلق عليه اسم "القراءة المفتاحية"[*]، ووصفه بأنه « منهج أوّلي، بل جزئي، يحتاج إلى تكملة من القارئ »[1].

ضِمن هذه النخبة الأكاديمية التي انتسبت إلى أقسام اللغة العربية وآدابها وأظهرت اهتماماً بفنّ المسرح فأقدمت على مقاربته من منظور ثقافتها النقدية الأدبية، ظهرت على السطح محاولات فردية حملت معها بذور اختلافها؛ حيث استطاع أصحابها النفاذ إلى الجوهر الحقيقي

---

[*] تضمّنت هذه السلسلة الإصدارات التالية:

- مدخل إلى عالم الشعر الجزائري المعاصر.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988
- مدخل إلى عالم القصة القصيرة في الجزائر.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988
- مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990
- مدخل إلى عالم النصّ المسرحي الجزائري.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991

[1] شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية.ص3

للمسرح، وتمكنوا من إدراك منظومته الفنية التي لا تقف عند حدود الكلمة فحسب بل تتعداها إلى الفعل، ومما ساعدهم على هذا الوعي اقترابهم من فنّ العرض واقتحامهم لعوالم الخشبة، وحفرهم من جهة ثانية في الثقافة المسرحية الكلاسيكية منها والتجريبية الحداثية، فكانت تلك الثقافة سنداً نظرياً فتح لهم المجال لخلق خطابٍ نقدي تمكّن من الاقتراب من الخصوصية المسرحية، وخير أنموذج يمكننا أن نمثّل به لهذه الفئة من النقّاد؛ الناقد والباحث الأكاديمي"الرشيد بوشعير" الذي كان وفياً للمسرح منذ مرحلة الدراسات العليا؛ فانتقى مدوّنة مشرقية لإعداد رسالة الماجستير، وواصل طريقه الأكاديمي في الاتجاه نفسه حين اختار موضوع أثر منهج بريخت في مسرح المشرق العربي؛ واخترنا كتابه الذي كان نقداً تطبيقياً بامتياز نأى به عن جدل طرح القضايا والتأريخ والتأصيل للظاهرة المسرحية في الجزائر، ونقصد كتابه "دراسات في المسرح الجزائري".

وقف الباحث في مقدّمة هذه الدراسة على أهم أسباب غياب الدراسات المسرحية، وحصَرها في سببين اثنين هما[1]:

- حداثة فنّ المسرح في الثقافة الجزائرية، وغياب تراكم إبداعي يُمكن الانطلاق منه لخلق مجال دراسي نقدي.

- ارتكاز المسرح الجزائري على العرض، في غياب شبه كامل للنصّ المنشور المكتوب بلغة درامية مهذّبة وغير مبتذلة، ما جعل الدارسين يتجنبون التعامل مع هذا الفنّ الذي لا يتمتّع بقدر كاف من الرسمية والرصانة التي تدفعهم إلى الخوض في قضاياه وظواهره.وقد جعل من هذا العزوف عن الدراسات المسرحية من قِبل الباحث الجزائري دافعه لإنجاز هذه الدراسة التي شاء لها أن تكون مختلفةً عمّا سبقها من دراسات كانت تجنح نحو اتجاه واحد هو التأريخ للظاهرة المسرحية في الجزائر مع تركيزها على مضمون العروض و تأسيس الفرق ونشاطاتها، متجاهلة أو متهرّبة من تحليل النصوص، إمّا لغيابها أو لافتقار هؤلاء إلى منهجية التعامل معها.

---

[1] الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ص1

ولم يُقصِ الباحث مسرح الهوّاة من دراسته، ولكنّه تخلّى عنه مؤقتاً وجزئياً كما صرّح في مقدّمتها، وركّز جهوده على المسرح الرسمي أو المحترف، كما اعتمد على آلية الانتقاء دون الاستقصاء؛ فتناول أبرز الأعمال الجزائرية، وأقصى تلك المقتبسة عن نصوص أجنبية قناعةً منه بأنّ الإخراج وحده ليس كفيلاً بعدّ عمل ما جزائرياً، خاصّة في حالة الاقتباس الحرفي الذي يخلو من روح الإبداع.وقد كان للباحث وجهة نظر معقولة في عملية الانتقاء هذه؛ حيث كان حريصاً على أخذها من مراحل تاريخية مختلفة، ومن اتجاهات مسرحية متباينة ليُعطي لوحة متكاملة عن المسرح الجزائري.ولأنّ الباحث تجنّب من البداية التأريخ للظاهرة المسرحية في الجزائر، فقد اختار منهجية المزاوجة بين الاقتراب من النصوص والعروض المسرحية، وتناوُل بعض القضايا التي لا يُمكن تجاهلها لارتباطها الوثيق بالكتابة المسرحية كقضايا "التأليف الجماعي"، و"الهواية والاحتراف"، والقضية الأزلية " اللّغة المسرحية".وهكذا انطلق الباحث من منهجية واضحة سطّر خطوطها العريضة وأعلن عنها مسبقاً في مقدمة دراسته.

وبعد تمعّن في هذه الدراسة النقدية، اتّضح لنا بأنّ الناقد على دراية بأصول هذا الفن ونقده نصّاً وعرضاً، والجديد في كتابه هو اهتمامه بنقد العرض الذي ظلّ ردحاً من الزمن بعيداً عن انشغال الدرس النقدي الجزائري ماعدا بعض القراءات في المضامين، والتعليق على الجمهور المسرحي بعبارات انطباعية من قبيل:"وقد كان حضور الجمهور محتشماً، أو كان غفيراً وقد أعجبه العرض وصفّق بحرارة...إلخ".وقد عمل على تفكيكه وقراءة شتى مفرداته من الإخراج، إلى التمثيل، والسينوغرافيا، واللباس، والأغنية، والموسيقى، ونظر في مدى توفيق المخرج في تسخير هذه المفردات لخدمة الدلالة المسرحية العامة.ولاحظنا تفاوتاً واضحاً في درجة اهتمامه بها، وذلك حسب مدى اشتغال المخرج على كلّ مفردة منها أو إهماله لها، وتبعاً كذلك للاتجاه المسرحي الذي ينتمي إليه العرض المدروس.

وما عاب هذا الخطاب عموماً هو الصيغة المختزلة التي ورد عليها؛ فقد كان الناقد يقف عند كلّ مفردة من مفردات كلّ عرض وقفة المنتظر في محطّة.ولا يُمكننا أن نفسّر ذلك بوجود قصور في الأداة النقدية عند هذا الناقد، فهذا احتمال بعيد نظراً لما ظهر على خطابه من وعي منهجي،

ودراية تكشف عن طول ممارسته ومصاحبته للعروض التي يقدّمها المسرح الجزائري، ناهيك عن إشرافه على فرقة المسرح الجامعي بجامعة قسنطينة عندما كان أستاذاً بها.ولذلك نميل إلى الاعتقاد بأنّ هذه القراءات المبتسرة في عناصر العرض كانت مقصودة، لو غلّبنا الظنّ بأنها في الأصل مقالات أُعّدت للنشر في الصحافة، وهو ما فرض على الناقد هذا الأسلوب الاختزالي في قراءتها.

كما نسجّل أيضاً على هذا الخطاب، إسرافه في عرض المضمون ومناقشته وهي البصمة التي طبعت النقد المسرحي العربي عامة منذ نشأته إلى اليوم؛ فرغم أنّ الناقد قام بتخصيص قسم من كتابه لقراءة النصوص وآخر لقراءة العروض، وهو ما يعني اختلاف طبيعة القراءتين.فإننا نجده أحياناً يقرأ العرض كما لو كان يقرأ نصّاً؛ فيسترسل في شرح المضمون في عدّة صفحات ويُفرد لعناصر العرض بضعة أسطر، كما فعل في تحليله لعرض مسرحية "اللثام" لعبد القادر علولة؛ حيث أفرد للمضمون خمس صفحات (ص ص 94، 98)، وأجمل الحديث عن كلّ من التمثيل، والديكور، والإضاءة، والموسيقى في أقلّ من أربعة أسطر، موجزاً ومصدراً أحكاماً تفتقد إلى الخصوصية؛ أي أنها تصلح لأن تُطلق على أي عرض آخر.وليتّضح مقصدنا أكثر نورد نصّ تحليله لهذه العناصر كاملاً فيما يلي:« وقد كان أداء الممثلين مرناً جيداً، وخاصة أداء كل من "حيمور"، و"سيراط بومدين"،و"حشماوي" و"غاسول" الذين تألقوا في هذا العرض الذي يظلّ عرضاً ناجحاً.وكذلك فإنّ الديكور كان وظيفياً محافظاً على جماليات ديكور "الأجواد".وكانت الإضاءة والموسيقى متقنتين تخدمان الموقف المسرحي »[1].

ومما لاحظناه أيضاً التزامه برؤية نقدية واحدة مصحوبة بمقولات نقدية ما فتئت تُطالعنا في كلّ قراءة نقدية للعروض التي تنتمي إلى الاتجاه نفسه لا سيما الاتجاه الملحمي،الذي أبدى هذا الناقد ولعاً شديداً به، ولا غرابة في ذلك فهو الذي قدّم أطروحته لينال بها درجة الدكتوراه

---

(1) المصدر السابق.ص98

حول هذا المنهج[*].وما دون ذلك؛ تخلّل خطابه بعض الارتباك على مستوى المنهج، وأحياناً في توظيف المصطلح:

فأما على مستوى المنهج فقد حاول الناقد في بعض الأحيان أن يُطبّق قواعد النقد الأرسطي على مسرحية تجريبية، ملحمية الشكل والتوجّه؛ فنجده يؤاخذ "عبد القادر علولة" – وهو بصدد قراءة عرض مسرحيته "الأجواد"– عن عدم التزامه بموضوع واحد فيها، فيقول:« فعلّولة في الحقيقة لا يتناول موضوعاً واحداً في "الأجواد" وإنما يتناول مواضيع عديدة كموضوع الطبّ المجاني والقطاع الصحي، وموضوع التضحية من أجل العلم، وموضوع المعرقلين من البيروقراطيين الديماغوجيين(..)وكما نرى فإن هذه المواضيع تكاد تكون متداخلة فيما بينها وهو ما يُضفي شيئاً من المشروعية على "الأجواد" ولولا ذلك لجاز لنا أن نؤاخذ علّولة على تقديمه أكثر من موضوع في مسرحية واحدة »[1].فكما هو ملاحظ فإنّ الناقد قد نظر إلى مسرحية "الأجواد" من زاوية نظر أرسطية؛ وبالذات من زاوية نظر قانون الوحدات الثلاث الذي ألزم به أرسطو الكاتب المسرحي وهي:(وحدة الموضوع أو الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان).

ولا نعترض هنا على المنهج الأرسطي في حدّ ذاته، ولكن اعتراضنا على الناقد الذي طبّقه على عرض مسرحي يعلم سلفاً جفاءه للأطُر الكلاسيكية، وتمرّده على القواعد الأرسطية.وهو عرضٌ ملحمي الشكل، بريختي الهوى، لُقّب صاحبه بـ" بريخت الجزائر".وهو ما يُؤكّده هذا الناقد لاحقاً في قوله:« إنّ علولة يرفض المنهج الأرسطي الذي يراه مُقيّداً للمؤلف، لأنه يجعله مقتصراً على تناول موضوع واحد غير قادر على استيعاب الحياة بجميع جوانبها وأبعادها »[2].ثمّ

سرعان ما يتراجع عن موقفه ويُلقي جانباً بالمقاييس النقدية التي يتوسّل بها المنهج الأرسطي،

(*) عنوان الأطروحة "أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي"، قدّمها في جامعة دمشق تحت إشراف "حسام الخطيب"، سنة 1983

(1) الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ص83

(2) المصدر نفسه.ص90

وذلك في صياغة نقدية صريحة جاء فيها مايلي:« إنّ علولة لم يلجأ إلى عرض حدث واحد في "الأجواد"، ولم يُعالج قضية واحدة ذات بناء تصاعدي درامي، كما هو معروف في المسرح الأرسطي، إنه يقدّم لوحات عديدة مثلما رأينا، وهذه اللّوحات ينفصل بعضها عن بعض، ولا ترتبط فيما بينها إلا بأسباب خفيّة، وهذا أسلوب تغريبي معروف في المسرح الملحمي، وهو يستهدف مسح القضايا المطروحة من جميع جوانبها كما يستهدف تعميق وعي المتفرّج وجعله يتعامل مع المشاهد بعقله وليس بعاطفته حتى يتشبّع بروح الرغبة في التغيير ويحيد عن مطبات التنفيس والتخدير »[1].

وأما الخلل في توظيف المصطلح؛ فمكمنه تفضيل الناقد تداول مصطلح "ديكور" الذي تجاوزه الخطاب النقدي المسرحي المعاصر عربياً وعالمياً، وعوّضه بمصطلح آخر أكثر شمولاً وهو "سينوغرافيا"، ويُعدّ هذا الأخير « من المصطلحات المسرحية الحديثة، على مستوى التداول في الخطاب المسرحي العربي، أو المقاربات النقدية المتمحورة حول هذا الحطاب.فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في عقد الثمانينات من هذا القرن، ولعلّ أوّل من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي، بحكم اتّصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية، ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي بديلاً عن مصطلح "الديكور"، أو الديكور والإضاءة معاً حينما يُنسبان إلى مصمّم واحد، وتحكمهما رؤية واحدة »[2]. وهكذا أصبح مصطلح "سينوغرافيا" يُعبّر عن مفهوم جديد يتجاوز المفهوم الذي أعطي للديكور؛ حيث أصبح يُغطّي مجالات أوسع، و يتخطّى مجرّد تصوير مكان الحدث إلى تحديد نوعية التلقي من خلال شكل العلاقة بين الخشبة ومكان المتفرّجين، وبذلك تحوّلت هندسة الديكور إلى مجال تنفيذي بحت، وأصبح تصميمه من مهمات السينوغراف الذي يستند في عمله إلى رؤية متكاملة تنبع من القراءة الدراماتورجية لبنية العمل[3].

—

[1] المصدرالسابق.ص90، 91

[2] عواد علي: غواية المتخيّل المسرحي، مقاربات لشعرية النصّ والعرض والنقد.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص87

[3] ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص217

وعلى العموم، فإنّ الخطاب النقدي عند "الرشيد بوشعير" في كتابه "دراسات في المسرح الجزائري" هو امتدادٌ لتجربة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، لكنه امتداد بتوجّه مغاير، وطروحات تختلف بمنهجها وبرؤيتها عن مجمل التراكمات التي تعرفها الساحة النقدية الجزائرية في هذا المجال؛ فقد آثر التركيز على النقد التطبيقي بتناول النصوص والعروض عوضاً عن الدخول في مناقشة القضايا النظرية التي تدخل في باب الجدل العقيم، والتي لم تضف إلى الدرس النقدي المسرحي في الجزائر سوى التقوقع والتحجّر.وباختصار، لقد شكّل هذا الخطاب تنويعاً وإضافة عمّقت مجال البحث الأكاديمي المسرحي الجزائري، وكشفت عن تحوّل في خطّ مساره من المتداول إلى المغاير، ومن المؤتلف إلى المختلف.

2/قراءة في منجز "شعبة المسرح الجزائري"بقسم اللغة العربية/جامعة باتنة:

إنّ فكرة استحداث تخصّص في المسرح الجزائري في إطار الدراسات العليا، هو خطوة جريئة عكست عشق القائمين على تحقيق هذه الفكرة لفنّ المسرح ورغبتهم في إخراجه من هامشيته، وإنصافه كفنّ له استقلاليته وخصوصيته بوجه عام والمسرح الجزائري بوجه خاص.فلقد استطاع القائمون على تحقيق فكرة هذا المشروع تحويل وجهة الباحث الجزائري نحو تراثه وإبداعه المحلي بعد أن مارس نظيره المشرقي سلطته الأبوية على فكره وميوله ردحاً من الزمن؛ فعلى صعيد الأدب المسرحي حظيت أسماء مشرقية كثيرة باهتمام مبالغ فيه من طرف باحثينا، نُعدّد منها:(عزيز أباظة، توفيق الحكيم، علي أحمد باكثير، أحمد شوقي، سعد الله ونوس...إلخ).ومن ثمّ فإنّ العناية بأسماء جزائرية أمثال(ولد عبد الرحمن كاكي، امحمد بن قطاف، عبد القادر علّولة...) هو إستراتيجية مدروسة لإعادة الاعتبار لهذه الأسماء التي وضِعت في بؤرة اهتمام بعض المنصفين من الباحثين العرب، وبقيت تعيش في الظلّ وعلى هامش اهتمامات الباحث الجزائري في حقل المسرح فنّاً وأدباً.

غير أنّ فكرة هذا المشروع افتقدت- في نظرنا- إلى الرؤية المتكاملة لسببين اثنين:

أوّلهما، يتعلّق بالتخصّص الذي سجّل على الشهادات المتوّجة؛ إذ بالرغم من أنّه أُطلق على الشعبة تسمية(المسرح الجزائري) ووجّهت مشاريع البحث التي اندرجت تحتها ضمن هذا المسار، غير أنّ شهادات الماجستير أُدرجت في إطار(الأدب الحديث)وهو مالا ينطبق على المشاريع التي يمّمت وجهها شطر "العرض" المسرحي الذي لا ينضوي تحت مظلّة الأدب مطلقاً.وثانيهما، أنّ افتتاح مشروع بحث في مجال الفنون في إطار الدراسات العليا تحت إشراف وإدارة أقسام اللغة العربية وآدابها، هو ضربٌ من العبث اعتقاداً منّا بأنّ الجهود التي ستُدرج تحت مظلّة هذا المشروع سوف تكون أشبه بالابن غير الشرعي الذي لا أصل له، ومن لا أصل له لا مستقبل لديه، وتقريباً للمعنى المراد نقول بأنّ إقدام أيّ باحث على تقديم رسالة أو أطروحة جامعية في حقل المسرح(فنّا وليس أدباً)وهو فاقدٌ لتكوين أكاديمي مسبق - في دراسات التدرّج على الأقل- حيث

يجد نفسه يبحث فيه ويكتشف أبجدياته في ذات الوقت، هو في الحقيقة أكبر من مغامرة، أو لنقل أنه أشبه بالنحت على الماء.وللإشارة فإن طلبة شعبة(المسرح الجزائري)بجامعة باتنة قد تلقوا في السنة الأولى التحضيرية مجموعة من المقاييس البيداغوجية كان الهدف منها تقريبهم من هذا الحقل الفنّي، وكسر حاجز الغرابة الذي يفصلهم عنه، نعدّد منها:(نقد مسرحي، سيمياء المسرح، سوسيولوجيا المسرح، تاريخ المسرح الجزائري، نظرية التلقي في المسرح...إلخ).لكن سنةً تكوينية واحدة غير كافية – في اعتقادنا– ليحيط هؤلاء الطلبة بكلّ ما يخصّ فنّ المسرح نصّاً، وعرضاً، وتلقياً.

بعد هذا الفرش التمهيدي الذي كان هدفنا من ورائه الوقوف عند إيجابيات مشروع الدراسات العليا في المسرح الجزائري بجامعة" الحاج لخضر"، مع تسجيل مواطن الخلل والارتباك في فكرته.نسعى فيما يلي إلى التمثيل ببعض الدراسات التي جسّدت فكرة هذا المشروع، ونودّ بدايةً أن نشير إلى أنّنا لاحظنا بأنّ غالبية تلك الدراسات قد أخذت اتجاهين:تحليل النصوص المسرحية من منظور أدبي، أو عرض قضايا المسرح الجزائري للمناقشة وتمييز اتجاهاته وفقاً لفترة زمنية محدّدة.مع استثناءات نادرة تسلّحت بجرأة كبيرة لتغامر في عالم العرض بتشكيلته المتنوّعة والمتشابكة؛ أين ابتعد الباحث في شعبة المسرح الجزائري عن الموضوعات المسرحية التي تتطلّب منه تسلّحاً كبيراً بثقافة مسرحية، ووعياً أكبر بخصوصية هذا الفنّ الجامع بين الكلمة والفعل، وهو التوجّه الذي سبق وأن فسّرناه بافتقار هذا الباحث إلى تكوين علمي أكاديمي سابق في مجال الفنون السمعية البصرية أو الدرامية ومن بينها المسرح، لذلك كانت خياراته نابعة من طبيعة تكوينه الأكاديمي خلال مرحلة التدرّج.ولتوفية المعنى نحاول فيما سيأتي عرض عيّنة نمثّل بها لهذا النوع من الدراسات المسرحية التي حقّقت فكرة مشروع الدراسات العليا في المسرح الجزائري على أرض الواقع.

من منظور أدبي أسلوبي بحت عالجت الباحثة (سعاد حميتي) مسرحية "بلال بن رباح" للشاعر(محمّد العيد آل خليفة)، بوقوفها عند مستوياتها:الصوتية، التركيبية(النحوية)، والدلالية، إضافةً إلى «بعض الظواهر الأسلوبية وعلاقتها بالشعور النفسي الذي يرتقي إلى الأدبية الفنية والجمالية»[1]، وبذلك التزمت هذه الباحثة بمنهج من مناهج الأدب الذي يأخذ بمعطيات علم اللغة العام ويصلح للتطبيق على أيّ نصّ أدبي مهما كان نوعه، في إغفال واضح لتحليل درامية اللّغة ومدى مناسبتها للتمثيل في مرحلة تجسيد النصّ، فغابت خصوصية النصّ المسرحي في مواجهة هذا المنهج الذي تُعدّ اللغة اللفظية وحدها ميدان اختبار آلياته.

ووفق المنظور ذاته اندرجت دراسة الباحثة(حدّة غنام)الموسومة بـ" لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية(1970-1990)، دراسة أسلوبية"[*]، وقد جمعت فيها بين أسلوب مناقشة القضايا وتحليل النصوص؛ حيث أنّ الباحثة لم تتعامل مع قضية اللّغة في المسرح الجزائري تعاملاً نظرياً، بل من خلال استحضار نموذجين تطبيقيين هما نصّ مسرحية "الانتهازية" الفصيح ل(محمّد مرتاض)، ونصّ "ناس الحومة" العامّي من تأليف فرقة المسرح الجهوي لقسنطينة.

ومن منظور آخر مالت بعض هذه الدراسات إلى اختبار النظرية الحداثية الغربية على نصوص جزائرية حاملة للخصوصية التراثية المحلية، هادفةً إلى استجلاء «الآفاق التي تفتحها النظرية الغربية في قراءة النصّ العربي ولاسيما النصّ المسرحي الجزائري في ظلّ ما يسمّى بحوار الحضارات»[2].

---

(1) سعاد حميتي: مسرحية بلال بن رباح لمحمّد العيد آل خليفة، دراسة أسلوبية.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(صالح لمباركية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010، ص:أ

(*) مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(معمر حجيج)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010.

(2) خديجة جليلي:المتعاليات النصّية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمّد بن قطاف أنموذجاً.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(محمّد لخضر زبادية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010، ص:ب

واستجابة لنداء هذا الطموح اختارت الباحثة(خديجة جليلي) مقاربة المتعاليات النصّية في نصّ مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" ل(محمّد بن قطاف) لما يحمله من كثافة تراثية محلية عكستها لغته العامية التراثية، والجدير بالذكر هاهنا هو أنّ الباحثة لم تُغفل خطاب "الإرشادات الإخراجية" في مقاربتها النصّانية التي استعانت فيها بأطروحات" جيرار جنيت/G.Genette" حول مفهوم "المناص/Para Textualité" الذي قرأت في ضوئه (عنوان النصّ، المؤشّر الجنسي، اسم المؤلّف، الإهداء، الاستهلال، الغلاف، شكل الكتاب)، وعرّجت على مفهوم "الميتانصّ/ Méta Textualité " وعلى هديه تناولت الحوار المسرحي مستفيدةً من آراء النظرية التداولية، واللّغة باعتبارها تشكيلاً بصرياً، والشخصيات كبنية عاملية، والزمن من منظور سردي.ثمّ عالجت "معمارية النصّ/L'archi Textualité".

ومن "المحور العمودي الزمني/L'axe Paradigmatique"، انتقلت الباحثة إلى "المحور الأفقي التزامني/L'axe Syntagmatique" معطية الأولوية في إطاره لمفهوم "التناصّ/Intertextualité" واستنبطت أربع مرجعيات هي على التوالي:(المرجع الديني، المرجع التراثي، المرجع الأدبي، المرجع الإيديولوجي)[1].لقد تعاملت الباحثة مع نصّ مخطوط قد تكون المتعاليات النصّية وردت فيه بصورة اعتباطية غير مقصودة لذاتها، ومع ذلك سعت إلى اكتشاف مدى كفاية الطرح السيميائي في مقاربة نصّ مسرحي جزائري يحمل معه ملابسات تأليفه وخصوصيته المحليّة.

واستجابت دراسة الباحث(عبد المالك بن شافعة)الموسومة بـ"المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990-2006)"[2] إلى التوجّه الثاني لهذا المنجز؛ ذلك الذي اعتمد على إجراءٍ يعتمد تصنيف النصّ المسرحي في اتجاهات أفرزتها مرحلة زمنية معيّنة، مع استنباط أهمّ القضايا التي انضوت تحت كلّ اتجاه.وعليه حدّد الباحث انطلاقاً من المدونة المسرحية التي ظهرت خلال هذه الفترة اتجاهين اثنين هما:"الاتجاه الاجتماعي" وأفرز قضايا (الأسرة، البطالة، الفقر، الطلاق،

(1) المصدر السابق.الفصل الثالث، من ص:157، إلى ص:300

(2) مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(حسين بن مشيش)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009.

العلاقات الاجتماعية، السكن)، و"الاتجاه السياسي" وشمل قضايا (الحرية، العنف، التطرّف، الأحزاب السياسية والديمقراطية، السُّلطة، التهميش، الحاجة إلى الانتماء).

ونودّ الإشارة هنا إلى أنّ هذا التوجّه لم تلتزم به دراسات مستقلّة قائمة بذاتها فحسب، بل هو موجود بالقوّة في جلّ دراسات هذا المنجز؛ فلا تكاد تخلو دراسة واحدة منها من فصل على الأقلّ تمّ تسليط الضوء فيه على تاريخ المسرح الجزائري وأبرز قضاياه الإشكالية، والاتجاهات التي رسمت مساره و حدّدت ملامحه الخاصّة.ولعلّ التركيز على هذا التوجّه كان من بين الأسباب- في اعتقادنا- التي أدّت إلى تقوقع البحث الأكاديمي في مجال المسرح بالجزائر واتخاذه صورة واحدة جعلّت جميع الدراسات – تقريباً- نسخاً مكرّرة عن أصل واحد هو تلك الدراسات الرائدة التي أنجزت بجامعات عربية من طرف باحثين جزائريين وعلى رأسها دراستين رائدتين الأولى للباحث (نصر الدين صبيان) بعنوان " اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945- 1980)"[1]، والثانية للباحث (ميراث العيد) موسومة بـ"أدب المسرحية العربية في الجزائر، نشأته وتطوّره "[2].

أمّا تلك الاستثناءات التي وصفناها بالجريئة والمغامِرة، وأشرنا إليها في فرشنا التمهيدي لهذا المشروع فتكاد تكون نادرة نمثّل لها بدراسة الباحثة (نجود خميسي) الموسومة ب"ازدواجية الإخراج في المسرح الجزائري، مسرحية "الدراويش" لفارس الماشطة/حسن بوبريوة – أنموذجاً-"[3]؛ بحيث استندت الباحثة في هذه الدراسة على خلفية نظرية مهمة في مجال الإخراج المسرحي، مكّنتها منها مجموعة كبيرة من المراجع العربية والأجنبية المترجمة إلى العربية التي نظّرت لهذا المجال[*] باتجاهاته المختلفة من كلاسيكية وتجريبية، وبشتى مفرداته المتنوّعة من

---

(1) مخطوط رسالة ماجستير، إشراف (عزيزة مريدن)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1984، 1985

(2) مخطوط رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988

(3) مخطوط رسالة ماجستير، إشراف (محمّد لخضر زبادية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009، 2010

(*) من المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية:(التكامل الفنّي في العرض المسرحي لألكسي بوبوف، نظرية العرض المسرحي لجوليان هلتون، جماليات فنّ الإخراج لزيجموند هبنر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية لألكسندر دين، تقنية المسرح لفليب فان تيغم، إعداد الممثّل لكونستانس ستانسلافسكي، المساحة الفارغة لبيتر بروك، المسرح والعلامات لإلين أستون، وجورج ساقونا...إلخ).ونذكر من بين =

السينوغرافيا إلى الإضاءة، والموسيقى، والأزياء، والماكياج، والإكسسوار...وغيرها.وبالرغم من ذلك لاحظنا أنّ الباحثة ظلّت تُحلّق – في انتشاء– في سماء العرض المنتقى للدراسة دون أن تطأ قدماها أرضه وتتوغّل خطاها في حقوله المتشابكة، ولا غرابة في ذلك فالمعرفة النظرية وحدها غير كافية ما لم تُعزّزها الممارسة النقدية الدائمة والمشاهدة المتواصلة للعروض المسرحية بمختلف أشكالها وتوجهاتها، مما يدفع بتلك المعارف النظرية إلى الاختبار على المحك.وقد اعترفت الباحثة في ثنايا دراستها بحداثة عهدها في التعامل مع فنّ العرض المسرحي، محدِّدةً بداية هذه التجربة الاستكشافية بحضورها وهي طالبة في السنة الأولى ماجستير فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف (دورة 2006)، وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ الباحثة قد وقعت في غواية هذا الفنّ الجميل السّاحر الذي لم تكن تعرف أبجدياته أو أبسط فكرة عنه؛ إذ لم يسبق لها أن تلقّت –ككلّ طالب جزائري في أقسام اللّغة العربية وآدابها– أية معرفة مسرحية لا سيما ما يخصّ الطرف الثاني في المعادلة التركيبية لهذا الفنّ وهو "العرض"، وهو ما جعل إقدامها على اختيار موضوع هذه الدراسة مشوباً بانبهارها بعالم المسرح خاصّة في إطار مهرجان وطني رسمي.وممّا عكس هذا الانبهار من جهة أخرى حالة التردّد التي انتابتها–كما صرّحت في المقدّمة– في اختيار الأنموذج التطبيقي لدراستها؛ حيث وقع اختيارها في بادئ الأمر على واحد من العروض المشاركة في المهرجان وهو عرض مسرحية "الطلاق"، ثمّ عدلت عن هذا الاختيار لغياب النصّ المكتوب وانتقت عرض مسرحة "الدراويش" مسجَّلا(*).

وعموماً لقد عكست هذه الدراسة الاستثنائية ضمن هذا المنجز في مستواها النظري استيعاباً واضحاً من طرف الباحثة لوظيفة كلّ عنصر من عناصر العرض المسرحي وطرق

= المراجع العربية المعتمدة (التقنية في المسرح "اللغات المسرحية غير الكلامية" لإبراهيم حمادة، مبادئ التمثيل والإخراج لمحمّد سعيد الجوخدار، المسرح من الكواليس لأحمد حمروش، المخرج والتصوّر المسرحي لأحمد زكي...إلخ).

(*) هناك اختلاف بين قراءة العرض المسرحي المسجّل والعرض المسرحي الحيّ؛ ذلك أنّ قراءة النوع الأوّل غالباً ما تكون مقيّدة بزاوية رؤية الكاميرا التي سجّلته.

اشتغاله، وتمكّنت- إلى حدّ ما- من توظيف تلك المعارف في قراءة بعض عناصر العرض المدروس، كما ظهر عجزها بيّناً في تمثّل البعض الآخر.وسوف ندلّل على هذه الأحكام فيما سيأتي بشواهد توضيحية قد تبدو للقارئ المبالغة في طولها لأننا راعينا عدم بترها حتى يتمكن القارئ من اقتفاء أثر الفكرة التي نريد لفت انتباهه إليها.

تناولت الباحثة مستوى "الأداء المسرحي" كالتالي:«..وحاول الممثّل في هذا العرض أن يُضفي أبعاداً تشكيلية سمعية وبصرية؛ فالممثّل يعي تماماً كلّ لحظة من لحظات وجوده على المسرح، لأنه في كلّ لحظة منوط به أن ينقل إلى المتفرّج فكرة أو قضيّة أو معلومة، وبشخصيته يحاول كسر المدرَك والمألوف في المشهد البصري السائد منطلقاً من فهم واضح للشخصية الإنسانية التي يُقدّمها وفقاً للتصوير العام في المسرح الأرسطي لمفهوم البطل المجسّد لكلّ الناس؛ لأنّ ما يحدث له يحدث لهم جميعاً.وبالتالي فإنّ المتلقي لرسالة الباث سوف لا يقبل التشفير(Codage) ما لم تنسجم صورة الرسالة مع حجم مُدرَكه الدلالي المفترض؛ فالأداء البريختي يحكم الانفعال باليقظة وسيطرة العقل؛ ففي مسرح (بريخت/Brecht) ينبغي أن تتبع جاذبية الممثّل لا من شكله ووسامته وإنما على أساس ما يُمثّله من أفكار»[1].

والغريب في هذا التناول للأداء التمثيلي في مسرحية "الدراويش" التجريبية المنحى، أنّ الباحثة أقدمت على الجمع بين مفهومين مختلفين ومتعارضين لأداء الممثّل يُفترض أنّ أحدهما قد ثار على الآخر في محاولة تصحيحية لاستحداث أشكال مسرحية حداثية عبر حركية الإبداع التجريبي؛ أي أنّ الباحثة قامت بالجمع بين المفهوم "الأرسطي" للتمثيل، والمفهوم الملحمي "البريختي" له[2] علماً أنّ المفهوم الثاني الذي قام على مبدأ "التغريب" ودفع المتفرّج إلى اتّخاذ

---

(1) نجود خميسي: ازدواجية الإخراج في المسرح الجزائري، مسرحية "الدراويش" لفارس الماشطة/حسن بوبريوة أنموذجاً.ص:212

(2) لمعرفة الفروق الجوهرية بين المسرح الدرامي (الأرسطي)، والمسرح الملحمي (البريختي).يُراجع، ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيّد حافظ.مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص ص:364، 365

القرارات قد ثار على المفهوم الأوّل الذي تأسّس على مبدأ "التطهير" الذي اكتفى باستثارة مشاعر المتفرّج وإضعاف قابليته على الفعل.وبعد هذا الخلط عادت الباحثة في موضع آخر من تحليلها لمستوى الأداء التمثيلي لتنفي المفهوم (الأرسطي) وتُثبت المفهوم (البريختي) بقولها:«إنّ الدراويش كعرض أو كتجربة في هذا السياق قابلة للمناقشة والأخذ والردّ وإثارة التفكير، قدّمها المقتبس(عبد الحميد رمضاني)والمخرج الثنائي(فارس الماشطة) و (حسن بوبريوة) بطل العرض بهدف أن يقف الجمهور على أساليب التلاعب والظلم وخنق الحرّيات ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بالتفكير والانتباه واليقظة، ولعلّ فضل هذه التجربة يظهر في غاية تهديف المسرح دائماً وتوظيفه لخدمة الواقع والمجتمع، وهي نغمة ينبغي أن يلتزم بها رواد المسرح من خلال تطوير المسرح والخروج به على نمطية ممارساته خاصّة في أداء الممثّل الجزائري وفكره بتوجيهه نحو توظيف قدراته العقلية وحفز روح الجدل في أدائه ليتخطى منطقة الاستغراق ويخرج من دائرة الإيهام التي سيطرت على أدائه طويلاً فجمّدته وقولبته»[1].

ومن الهنّات التي وقعت فيها الباحثة وعكست حداثة تجربتها بنقد العروض المسرحية وحضور ترسّبات تكوينها الأدبي في هذه العملية، أنّها تقوم أحياناً بإلغاء الفروق بين "الشخصية" المجسّدة، و"الممثّل" الذي يتقمّص هذا الدور وتنسى أنها إزاء نقد عرض مرئي لا نصّ مكتوب، ومن المظاهر الدالة على ذلك أنّها تردّد اسم الشخصية وتصمت عن ذكر اسم الممثّل وإمكانياته الفنية في تجسيد دورها[2].

وبالمقابل تمكّنت الباحثة من الإبانة في مستويات تحليلية أخرى عن استيعاب واضح لوظيفة كلّ من "الديكور"، "والإضاءة"، و"الموسيقى" في تعزيز دلالات النصّ باعتبارها علامات غير لغوية.وممّا جاء في قراءتها للديكور:«..وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض الممثّل في الفراغ

---

(1) نجود خميسي: ازدواجية الإخراج في المسرح الجزائري، مسرحية "الدراويش" لفارس الماشطة/حسن بوبريوة أنموذجاً.ص:215

(2) يُراجع الأمثلة الدالة على ذلك في المصدر نفسه.ص ص:215، 216

المشكّل من سجن مكوّن من قضبان حديدية، قد أعطت إشارة عن المكان المظلم الموحي بالحرمان وبالمعاناة التي ألمت ب"الدرويش"الذي راح صوته يملأ المكان، وانفعالاته تحوم في تلك الزنزانة مناجياً أحياناً ومتذكّراً واقعه أحياناً أخرى.وكان وسط هذا الفراغ الرهيب يتخّذ من القضبان ومن كلّ ما يحيط به جوّاً لتعميق هذه الصرخات وهذا الألم الذي ألمّ به من كلّ جانب.كما وظّف أيضاً حبلاً كرمز إيحائي آخر يدلّ على العالم الآخر الذي يلقاه المتهم من عذاب، وقهر، ونهاية حتمية تنتظره حتى وإن كانت كلّ المعطيات تؤكّد براءته.لقد حاول المخرجان استثمار كلّ أبعاد الفراغ المسرحي ليكسب الفراغ أوّلاً بأوّل مقومات المعادل التعبيري للعرض.وإن لم يكن الديكور مستخدماً بشكل واضح فهذا لا يعني ضُعف مصمّم الديكور، بل على العكس فالعرض المسرحي كما أكدنا قبلاً قد عُرض بملامح رمزية واقعية؛ فالإيحاء بالديكور كان مقتصراً على بعض العناصر، كما أننا نستطيع أن نجعل من الممثّل العنصر الهام في العمل المسرحي، ولم يكن العرض ليخلو من بعض العناصر؛ إذ وظّف المصمّم (كرسي التعذيب)،(حبل المشنقة)،(شموع الأمل)،(قطعة القماش البيضاء)،(قناع الوجه)...وكلها عناصر ذات دلالات إيحائية أضافت للعرض الكثير من التفاصيل التي حدّدها الممثلون أثناء العرض من خلال الحركات المختلفة، ربّما أوحت كلّ هذه العناصر على بساطتها بعالم سحيق من العذاب واللاجدوى»[1].

حقيقةً لقد كان بإمكان الباحثة أن تقتصد في كلماتها، وتكتب بلغة نقدية مركّزة ومضبوطة بمصطلحاتها الدقيقة، فتُحيلنا مباشرة ودون إطالة إلى مفهوم "المسرح الفقير/ Théâtre Pauvre"[*]، غير أنها عموماً أجادت فكّ شفرة الديكور في تضافر دلالاته مع الأداء التمثيلي لبطل المسرحية.

---

(1) المصدر السابق.ص ص:220، 221

(*) هو تعبير استخدمه البولوني(جيرزي غروتوفسكي/J.Grotowski) ليصف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية، بحيث يُصبح عمل الممثّل هو الأساس.لمزيد من الإطّلاع حول هذا المفهوم وتطوّره يُراجع، ماري إلياس، حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي.ص ص:443، 446

تعرّضنا للمنجز الذي حقّق تراكمُه مشروع الدراسات العليا في شعبة المسرح الجزائري بجامعة (الحاج لخضر/باتنة)، وميّزنا مختلف توجّهاته؛ ولاحظنا أنّ منه ما كان تأريخاً للظاهرة المسرحية بالجزائر وعرضاً مفصّلاً لقضاياها واتّجاهاتها، ومال أكثره نحو تحليل النصوص المسرحية تحليلاً أدبياً باعتماد مناهج سياقية تارة ونصّانية تارة أخرى، وتلمّس- باستحياء- القليل النادر منه تلك الخصوصية المسرحية التي تستوطن "العرض" بكلّ ما يحتضنه من مفردات.

وحاولنا أن نكشف الدوافع الرابضة وراء هذه التوجّهات التي لم تقو على دفع هذا المنجز ليقترب كثيراً من الفنون السمعية البصرية ويبتعد خطوات عن حقل الأدب، أو يتّخذ على الأقل موقعاً برزخياً بينهما.وعلى العموم لقد اقترب هذا المنجز من التخصّص لكّنه ظلّ قابعاً عند عتبته لافتقاده إلى العدّة التي يقتحم بها عالم العرض بطبيعته المختلفة.

3/تأثير منهج "بريخت" في خطاب النقد المسرحي الجزائري:

كُتِب الكثير عن تأثير النظرية الملحمية والفكر البريختي عموماً في التجارب المسرحية العربية والجزائرية، خاصة تلك التي انتهجت منحى تأصيلياً بغاية البحث عن شكل مسرحي نابع من خصوصيتنا الثقافية العربية، وفي الخطاب النقدي الذي أخذ على عاتقه متابعة تلك التجارب التي تبحث عن الاختلاف والتميّز والخصوصية العربية(*).وقد أشرنا في مفصلٍ سابق من هذا البحث(فصل الاقتباس) إلى الأسباب والعوامل التي ساعدت على قبول هذا الشكل الفنّي في العالم العربي، والتأثّر بما يطرحه على الصعيدين الفكري والجمالي، وتأكّد لدينا أنّ التأثر بجوانبه الفكرية كان لأجل تثمينه لمبدأ "الالتزام" ودور المثقّف في التغيير الاجتماعي والسياسي، وتجاوزه للوظيفة التقليدية للمسرح بانتقاله من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع، وكذا السعي إلى تخليص المجتمعات عبر تغيير البيئة الخارجية.أمّا على الصعيد الجمالي، فقد بدت التقنيات التي قام عليها من توظيف الراوي، وكسر الجدار الرابع لدعوة المشارك في الحدث، مألوفة لأطراف العملية الإبداعية من نقّاد وكتّاب ومشاهدين لأنها معروفة في الأشكال الشعبية التراثية فيا سمّي بمرحلة ما قبل المسرح الفنّي[1].

(*) **عربياً**، نمثّل بالدراسات التالية:

- حياة جاسم محمّد:الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها.دار الآداب، القاهرة، 1983
- حسن محسن:المؤثرات الغربية في المسرح المصري.دار النهضة العربية، القاهرة
- منى صادق:أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات.أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005

كما أفردت مجلات (الكاتب، المجلة، المسرح) لسنتي 1964، 1965 بعض أعدادها لمسرح "بريخت"، ونُشر كتابه الشهير "الأورغانون الصغير- بعد ترجمته- في مجلّة (المسرح) سنة 1964

وجزائرياً، نمثّل بالدراسات التالية:

- الرشيد بوشعير:أثر برتولد بريخت في المسرح المشرقي العربي:مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة دمشق، 1983
- الرشيد بوشعير:(أثر الفكر البريختي في المسرح العربي).الموقف الأدبي
- الطيّب منّاد:أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي.مخطوط رسالة ماجستير، جامعة وهران
- اسماعيل بن اصفية:(أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي).مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع160، س2004

(1) اسماعيل بن اصفية:(أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي).مجلة الحياة الثقافية، تونس، س29، ع160، س2004، ص22، 23

ومهما قيل عن توافق هذا التيار في بُعديه الفكري والجمالي مع مسرحنا العربي عامّة ومع مسرحنا الجزائري بخاصّة في فترات محدّدة من تاريخنا، فإنّ هذا ليس مبرّراً للهوس به؛ إذ نعتقد أنه ليس من الصواب في شئ أن تُقحَم مبادئه ومعاييره النقدية في قراءة كل عرض مسرحي وظّف- بوعي أو بدون وعي- بعض المفاهيم والمقولات أو التقنيات التي قام عليها هذا التيار في شقّيه الإبداعي والنقدي؛ فإذا كان المسرحي الجزائري مؤلفاً ومخرجاً، قد استأنس بهذا الاتجاه وهو يستجمع أدواته لخلق شكله المسرحي الخاص، وكان لهذا الاتجاه الفضل في التفاته إلى تراثه الشعبي الزاخر بشتى أشكال الفرجة التي تُقارب في بنيتها وفي عملية تلقيها شكل المسرح الملحمي، ومن ثمّ يكون أمر تأثره به محسوما..فإنه من الإجحاف- في اعتقادنا- أن يستحضر الناقد المبادئ النقدية لهذا الاتجاه ، و يقرأ في ضوئها كلّ تجربة مسرحية أخذت نتفاً منه أو تقاطعت معه في بعض الجزئيات، وجعلها أسيرة مفاهيمه وأُطره.فقد وقع بعض نقادنا أسرى لبعض مقولاته النقدية الذين ما فتئوا يُعدونها سلفاً ويستحضرونها ليسقطوها جزافاً على العمل المسرحي الذي يجد نفسه يضيق، وذلك لاعتقادهم بأنّ المنهج هو الذي يقترح نصّه ويبحث عنه وليس العكس.

ومن الأمثلة الدالة على هذه الظاهرة، تلك القراءات التي تبنّى فيها"الرشيد بوشعير"المنهج البريختي ضمن كتابه "دراسات في المسرح الجزائري"، وبدا فيها هذا المنهج ثوباً فضفاضاً على مقاس الكثير من التجارب المسرحية الجزائرية التي تعدّدت رؤاها ومنطلقاتها الفكرية، فأضحى توظيف "الاندماج" بين الممثل والمتفرّج ملمحاً بريختياً بالرغم من وجود هذا البعد في الكثير من الأشكال الاحتفالية، والفرجة الشعبية الجزائرية والعربية.كما بات مبدأ "الالتزام" مقولة بريختية وصناعة ملحمية مع أنه أحد المبادئ الأساسية للأدب الواقعي عامة.

ومن جراء هذا الهوس بالاتجاه الملحمي والوفاء المبالغ لمقاييسه النقدية، جاءت معظم القراءات التي قدّمها هذا الناقد للنصوص والعروض المنتقاة كمدوّنة لدراسته السالفة الذكر، نسخاً مكرّرة عن أصل واحد؛ حيث صدر في تقييمها عن رؤية واحدة، ومن زاوية نظر واحدة؛ فيقول- مثلاً- عن شخصية "القوّال" في العرض المسرحي "لوشام" للطيّب دهيمي:« وقد حاول المخرج أن يصطنع شخصية الراوية على نحو ما نجد في مسرح علّولة، فالقوّال يُطّل علينا من حين إلى آخر فيُقدّم

شخصية "حفّار القبور"(..)أو يندسّ بين الجمهور محاولاً خلق تواصل مادي بين الممثّل والمتفرّج كاسراً الجدار الرابع على نحو ما نجد في مسرح بريخت »[1].

ولا تكاد تختلف هذه الصياغة النقدية عن تلك التي قيّم بها عرض "الأجواد" لعبد القادر علّولة، وممّا جاء فيها:« وإذا كان علّولة متميّزاً في عودته إلى تقاليد "القوّالين" الشفوية التي تتعامل بالكلمة وتُداعب الخيال حتّى في الظلام، فإنه يعتمد بشكل أساسي في "الأجواد" على تعاليم المدرسة الملحمية في التمثيل، ومفهومه لوظيفة الممثّل هو ذات المفهوم الذي قدّمه لنا "بريخت" في "الأورغانون الصغير"»[2].وتتكرّر هذه الأحكام النقدية بذات الصيغة في قراءات أخرى؛ كقراءته لعرض "ديوان العجب" لعلاّوة بوجادي، و"القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكي، و"المحقور" لسليمان بن عيسى.ولا يتوان في استحضار "بريخت" والإصرار على تحكيم منهجه عند قراءته لنصوص وعروض جزائرية وردّها إلى تأثيرات من اتجاهه المسرحي رغم علمه المسبق أنها ليست أعمالاً ملحمية، أو لا يربطها بالملحمية سوى خيط رفيع،فيقول- مثلاً- في ختام قراءته لعرض مسرحية "المحقور" لسليمان بن عيسى:« ويبدو أنّ سليمان بن عيسى يحاول في هذه المسرحية أن يقترب قليلاً من جماليات المسرح الملحمي التسجيلي- على الرغم من بنية مسرحيته الدرامية- باستخدام اللاّفتات من جهة،(..) وبمحاولة إدماج الممثلين مع المشاهدين في قاعة المسرح جسدياً على الأقّل، من جهة أخرى.وهو ما يوهم بإزالة الجدار الرابع في المسرح الملحمي(علماً بأنّ "المحقور" ليست مسرحية ملحمية) »[3].وهنا نتساءل ما الداعي لاستحضار الشكل الملحمي مادامت المسرحية درامية؟.وبمعنى أوضح هل توظيف عرضٍ مسرحي لتقنية واحدة من تقنيات الشكل المسرحي الملحمي تشترك فيها مع شكل مسرحي آخر

---

(1) الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري.ص106

(2) المصدر نفسه.ص 90

(3) المصدر نفسه.ص119

وبصرف النظر عن دواعي هذا التوظيف، كاف لحشرها ضمن هذا الاتجاه؟ ثمّ ماذا كان يقصد الناقد بمصطلح" المسرح الملحمي التسجيلي"؟ فنحن لم نعثر على هذا المصطلح -بالتركيبة التي ورد عليها- في كلّ المعاجم المسرحية العربية والأجنبية التي اعتمدها هذا البحث.وإنما يوجد مصطلحان اثنان يُعبّران عن مفهومين مختلفين قد يتفقان في بعض الجزئيات، لكن لكلّ منهما استقلاليته هما:" المسرح الملحمي"، و"المسرح التسجيلي" وهما يتقاطعان في ذات النقطة مع مفاهيم أخرى مثل " مسرح الشعب"، و"المسرح البروليطاري"، و"المسرح السياسي"، هذا الأخير الذي يُعتبر بمثابة المظلّة الكبيرة التيّ تحتمي تحتها كلّ الأشكال المسرحية السابقة بما تحتويه من مفاهيم.

الفصل الثالث

النقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص

أوّلاً/تجربة "مخلوف بوكروح"

1/ إسهاماته في النقد الصّحفي

2/ "ملامح عن المسرح الجزائري" وفاتحة البدايات

3/ بين الفنّ الرابع والسلطة الرابعة

4/ "نزاهة المشتاق" وكسر المسلّمات

5/ ظاهرة الجمهور وموقعها في خطابه النقدي

5-1/ جذورها في النظرية الدرامية

5-2/ طبيعة وخصوصية التلقّي في المسرح

5-3/ موقعها في النقد المسرحي الجزائري

5-4/ بدايات اهتمامه بالظاهرة

5-5/ تناوله للظاهرة من منظور سوسيولوجيا الاستقبال

ثانياً/ منجز قسم الفنون الدرامية-جامعة السّانيا

1/ جهود جماعية

2/ جهود فردية

أوّلاً/ تجربة مخلوف بوكروح النقدية:

تُعدّ تجربة "مخلوف بوكروح" من التجارب البارزة في النقد المسرحي الجزائري والعربي، وليس من المبالغة في شئ قولنا أنها التجربة الوحيدة في هذا المجال في الجزائر التي تمكّنت من الإعلان عن وجودها بالبحث الجادّ، والاستقصاء، والإضافة، والتنوّع، والاستمرارية.ومما دفعنا إلى فصلها عن التراكم الذي حقّقه النقد المسرحي المتخصّص إضافة إلى ما ذكرناه، هو حجم التراكم النقدي الذي أفرزته ؛ فإذا استثنينا المقالات الصحفية التي ضمّتها الصحف والمجلات، والمواقع الإلكترونية مؤخّراً، فإنّ مجمل الدراسات التي نشرها "مخلوف بوكروح" قد بلغ عددها ست دراسات(*)، تدرّج فيها من المؤتلف إلى المختلف، ومن الحيرة والترقيع المنهجي، إلى تبنّي أحدث المناهج، ومن التأريخ والتسليم بالحقائق التاريخية الثابتة، إلى إعادة النظر في التاريخ.وسنعمل فيما سيأتي على تجميع هذا التراكم النقدي، ووصفه، ومحاولة تحليل خطابه من أجل التعرف على ما يسكنه من هنّات ومن تحوُّل وإضافات نوعية.

1/ إسهاماته في النقد الصحفي:

بدأت هذه التجربة تتلمّس طريقها مع كتابة المقال الصحفي، في الصحافة المكتوبة متمثّلاً في بعض العناوين الصحفية التي كانت تصدر على استحياء لشموليتها، وعدم تخصّصها، وتمثيلها للإيديولوجيا السائدة، كمجلة "الجيش" في أواخر السبعينيات، وبدايات الثمانينيات.ومن الأمثلة على النقد الصحفي لديه، هذا المقال الذي نشره في أحد أعدادها

(*) هي على التوالي حسب تواريخ نشرها:

- ملامح عن المسرح الجزائري.مجلّة أمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982
- المسرح الجزائري ثلاثون سنة مهام وأعباء.منشورات التبيين، الجاحظية، 1996
- الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 2002
- المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره.2002
- نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق، أول نصّ مسرحي عربي حديث تأليفاً وطباعةً.تقديم وتحقيق، مخلوف بوكروح. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، 2003
- التلقي والمشاهدة في المسرح.مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004

بعنوان:" انطباعات حول مسرحية الاختيار"، وقد انتهج في قراءته لعرض المسرحية على منهجية بسيطة وواضحة اعتمد خطواتها لاحقاً في قراءاته للنصوص والعروض المسرحية على حدّ سواء في مصنّفاته الأولى؛ حيث استهلّها بعرضٍ مركّز عن فكرة ومضمون المسرحية، متوغّلاً في مساحات الإيديولوجيا فيها(بحكم سياسة المجلة)، ثمّ سارع إلى مناقشة النهاية مُراجعاً المخرِج في الطريقة التي اعتمدها في حسْمها؛ إذ فضّل لو تركها مفتوحة ليُشرِك المتفرّج في إنتاجها، معتقداً أنّ الرؤية الجمعية التي تُنادي بها فكرة المسرحية، تُعتبر مبرّراً لإشراك الجماعة في حلّ نهاية مسرحية تُنادي بهذا الطرح الإيديولوجي، فيقول:« بيد أنّ أوّل ملاحظة أسجّلها على موضوع المسرحية هي تلك النهاية التي جاءت بطريقة فردية رغم أنّ الدعوة كانت من أجل الرقابة الشعبية والعمل الجماعي المنظّم، فكانت النهاية بمثابة عنصر جديد لم يأت ضمن أحداث المسرحية منذ البداية ولم تمهّد له، وبذلك قد أقحم صاحب المسرحية في النهاية على الموضوع، الفكرة المتمثّلة في الضمير الفردي الذي خلّص البطل من المؤامرة التي حاكها اللّصوص، فسقطت المسرحية في فخّ الحل الجزئي المصطنع الذي فرضته عند النهاية من خلال وضع حدّ لمؤامرة اللّصوص وإعلان صوت البطل، وحبّذا لو ترك نجاح مؤامرة اللّصوص في البداية لكانت المسرحية أقوى تأثيراً، وترك النهاية مفتوحة لإرادة الشعب الذي سوف يناضل لإنقاذ البطل، أي ترك الحلّ للمشاهدين الذين سيفكّرون بلا شكّ في الحلّ النهائي ومحاكمة اللصوص، وحتى تكون المسرحية درساً يدعوا إلى النضال المستمّر »[1].ويُتابع موضّحاً:« إنّ المسرح لا يتطلّب بالضرورة حلّ القضايا والمشاكل التي يعرضها، فما يُمكن أن تُقدّمه المسرحية في هذا المجال هو حلّ جزئي، فالمطلوب هو ترك النهاية معلّقة للجمهور حتى يتحمّل مسؤولية التفكير في الحل الشامل، ولعلّ المسرح التعليمي الذي كان رائده الكاتب والشاعر الألماني "برتولد بريخت" إنما يسعى لتحقيق هذا الهدف:إيقاظ ضمير المتفرّج، وحثّه على البحث وإدراك المشاكل المطروحة »[2] .

---

(1) مخلوف بوكروح: (انطباعات حول مسرحية الاختيار).مجلة الجيش، ع203، س18، فبراير 1981، ص59

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

وأعتقد هاهنا بأنّ الناقد كان يبحث عن مدخلٍ هشٍّ في البناء الفني لهذه المسرحية يُمكّنه من إقحام الرؤية البريختية في قراءته لها(*)؛ حيث أنّنا لا نجد ضرورةً في إلزام المخرج بتعليق النهاية من أجل تحقيق فكرة "الجماعية" في حلّ القضايا المصيرية وهي الفكرة التي يُعالجها مضمون هذا العرض المسرحي؛ فقد يُحمِّل إحدى شخصياتها مهمّة حسم النهاية المطلوبة وينجح في التأثير على الجمهور الذي سوف يخرج متشبّعاً بهذه الروح، ساعياً لتطبيقها – بعد العرض – في حياته الاجتماعية.

وعلى مستوى الشكل؛ كان الناقد حريصاً على الالتزام بشروط الكتابة النقدية الصحفية، ويظهر هذا في خطابه النقدي الذي بين أيدينا بدءاً من عنوانه الذي صدّره بكلمة " انطباعات" مروراً إلى مراعاته جمهور العامّة من القرّاء؛ حيث نزل به إلى مستوى إدراكه الفكري فجاء بسيطاً، متجرّداً من الكثافة المصطلحية أو متخفّفاً من ثِقلها؛ ويظهر ذلك واضحاً في تعرّض الناقد – عند مناقشته لدور المتفرّج في صُنع نهاية المسرحية – لمفهوم "المسرح الملحمي" ببساطة ومن دون تعقيد أو سقوط في فخّ التنظير؛ فركّز على غايته، وتجنّب حشو خِطابه بالمصطلحات المرافِقة له والتي من شأنها أن تُرهق فكر المتلقّي البسيط.ونعدّدُ من هذه المصطلحات على سبيل المثال:(التغريب، الغستوس، كسر الإيهام، تحطيم الجدار الرابع، التقطيع، مبدأ التناقض،...إلخ).

وواصل الناقد انطباعاته حول هذا العرض المسرحي في نقده لمستوى الإخراج فحكَم عليه بالفشل لا لشئ – حسب ظنّه – إلاّ لأنّ المخرج « لم يسبق له أن مارس الإخراج، لذا

(*) أظهر الناقد والباحث الأكاديمي "مخلوف بوكروح" ولعاً شديداً بالقراءة السوسيولوجية للإنتاج المسرحي الجزائري؛ فكثيراً ما كان يربط بين مضمون المسرحية وخلفيتها الاجتماعية، كما أبدى اهتماماً كبيراً بالنظرية الملحمية البريختية التي قرأ في ضوئها الكثير من هذا النتاج .

نجد أنّ المسرحية تفتقد الكثير من الجوانب الأساسية في محورتها وفنّياتها، تترك لنا في الأخير الانطباع بالمغامرة، لكن المسرح لا يقبل المغامرة لسدّ الفراغ؛ إذ أنّ عملية الإخراج المسرحي تتطلّب الخبرة والثقافة والتجربة.وهذا ما ينفي في النهاية جدوى مثل هذه المسرحية التي تأتي دون مراعاة أية قواعد »[1].

وأوّل ملاحظة نسجّلها على هذه الصياغة النقدية، عدم لجوئها إلى مبرّرات فنية مقنِعة لما حملتْه من أحكامٍ نقدية؛ ذلك أن كاتبها لم يُوضّح لنا- مثلاً- ما الذي قصَده بقوله أنّ هذه المسرحية تفتقد إلى الكثير من الجوانب الأساسية في محورتها وفنياتها؟، وينسحب هذا التساؤل على حُكمه عليها أيضاً بأنها « مكتظّة بالروتين »[2].

وفي عبارات مُقتضبة محمّلة بحججٍ نقدية غير مُقنعة، يُعرّج الناقد على عنصري "الديكور"، و" التمثيل"، فيجعل العنصر الثاني تابعاً للأوّل ومجرّد صدى له، ويقضي بغياب « الانسجام بين عناصر العرض، لا سيما الديكور الذي لم يُعبّر إطلاقاً وبدون أيّ إخلاصٍ لمحتوى النص المسرحي، أدّت جميعاً إلى إخفاء المعاني المدرجة ضمن الحوار.كلّ ذلك أثّر على الأداء عند الممثّلين والذين تعوّدنا على مساهماتهم الإيجابية في فهم وأداء الأدوار ومنهم خاصّة الممثّل "سيراط" »[3].فكيف للديكور ولو لم يكن معبّراً ولا مُخلصاً لمحتوى النصّ، أن يُؤثّر- خاصّة- على أداء الممثلين؟

قد يعمل هذا العنصر المهّم – إن لم يُحسن استغلاله في إنتاج الدلالة المسرحية- على تضليل المتفرّج؛ فيستعص على هذا الأخير إدراك المعنى أو الرسالة التي يحمِلها النصّ، ولكنّه من غير المنطقي أن يتأثّر بسببه أداء الممثّلين.فالديكور، والسينوغرافيا، وغيرها من المفاهيم المتعلّقة بالفضاء المسرحي؛ هي مفاهيم جديدة تأخّر ظهورها عن التمثيل أقدم هذه المفاهيم وجذرها

---

(1) مخلوف بوكروح: (انطباعات حول مسرحية الاختيار).مجلة الجيش، ع203، س18، فبراير 1981، ص59، 60

(2) المصدر نفسه.ص60

(3) مخلوف بوكروح: (المسرح الجهوي بوهران بين التراجع والمراجعة).مجلة الجيش، ع195، س18، ص64

الذي تفرّعت عنه، ومن ثمّ فإنّ الممثّل الذي يُقيّده الديكور، ويحدُّ من سلطته ليس ممثّلاً في اعتقادنا، دون أن يعني هذا إنكار أهمية الديكور كعلامة سيميائية تُشارك في تعزيز معنى النصّ و توليد دلالاته.

وفي مادّة صحفية أخرى غلب عليها طابع المراجعة النقدية السريعة، كتب " مخلوف بوكروح" في مجلّة (الجيش) تحت عنوان:" المسرح الجهوي بوهران بين التراجع والمراجعة" مقالاً قيّمَ فيه مسيرة المسرح الجهوي بوهران منذ أن طُبّقت عليه سياسة اللامركزية في شهر نوفمبر من سنة (1972) وفتَح أبوابه للجمهور، باعتماد منهج المقارنة بين موسم مسرحي وآخر من حيث الإنتاج كمّاً ونوعاً.وقد اعتمد في هذا التقييم على شرح مضمون كلّ عمل، والاكتفاء بذكر عناوين المسرحيات التي لم ترق إلى المستوى الفني المطلوب من وجهته النقدية؛ فيقول – مثلاً– عن مسرحية "ديوان لملاّح" لولد عبد الرحمن كاكي: « وليس هناك الشئ الكثير الذي يُمكن أن يُقال عنها، فهي تُعتبر من الأعمال الفاشلة لولد عبد الرحمن كاكي وللمسرح الجهوي بوهران أيضاً »[1].ويعرِضُ لعملين آخرين بقوله: « ثالث عملٍ للمسرح الجهوي وهو "البئر المسموم" من تأليف محمّد أدار، وإخراج العباسي لخضر، وهي المسرحية الثانية للممثل أدار بعد "الأمخاخ" »[2].ويُتابع: « تُعدّ مسرحية "حب الملوك" رابع عملٍ لمسرح وهران وهي من تأليف الصحافي جمعي عبد القادر، وإخراج الممثّل محمّد خلادي »[3]. وهكذا ساهم "مخلوف بوكروح" في النقد المسرحي الصحفي، ورغم الطابع السريع والمعالجة السطحية لهذه المقالات وهو أمرٌ اقتضته خصوصية الكتابة الإعلامية، فإنها مكّنت المهتمين من معرفة ما يجري في المشهد المسرحي الجزائري في حينه، كما أنها تُمثّل اليوم الذاكرة الحية لفترات من تاريخ مسرحنا ولا غنى عنها لكلّ باحث في هذا الحقل.

---

(1) مخلوف بوكروح: (المسرح الجهوي بوهران بين التراجع والمراجعة).ص64

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

2/"ملامح عن المسرح الجزائري" فاتحة البدايات:

يُعتبر كتاب "ملامح عن المسرح الجزائري" واحد من الدراسات التأسيسية في النقد المسرحي الجزائري، ويحتل موقع الصدارة ضمن المنجز النقدي لهذا الناقد، ومع شكله المتواضع وحجمه الصغير؛ حيث لم يتجاوز عدد صفحاته الستين (إذا استثنينا الصفحات البيضاء، وصفحات الصور)، تمكّن الباحث من ضغط جملة من المحاور والقضايا المسرحية الجديرة بالمناقشة والتناول في هذا العدد المحدود من الصفحات.وككلّ البواكير والبدايات داخلت هذه الدراسة بعض الهنّات سجّلناها فيما يأتي:

– على مستوى المنهجية، افتقدت هذه الدراسة إلى أهمّ سمات الأكاديمية والمتمثّلة في ضرورة الصدور عن رؤية نقدية واضحة تؤطّرها، وتُعرّف القارئ بالحدود التي تتحرّك ضمنها.وقد غُيِّبت المقدّمة التي جرى التقليد على جعلها منبراً يحتضن تصريحات الباحث بشأن مفاصل بحثه وخطّته، والمنهج الذي عوّل عليه في عرض مادته.وعُوّضت بتمهيد بسط من خلاله موقفه من الجدل القائم حول قضية من أهم القضايا الإشكالية التي يعرفها النقد المسرحي العربي ألا وهي قضية التأصيل.

– تجنّب الباحث التصريح المباشر بالمنهج النقدي الذي تبنّاه، ومع ذلك نستطيع استشفافه والجزم بأنه تضافر بين المنهجين الاجتماعي والتاريخي بفضل جملة من المعطيات والقرائن؛ كإصراره على ربط المسرحية بالتحوّلات الجذرية في المجتمع الجزائري سواء على الصعيد السياسي أو الفكري والثقافي، و تركيزه أثناء دراسته للأعمال المختارة على الأفكار والمضامين والأبعاد الإيديولوجية.وكذا الاستئناس بالمناسبة التاريخية، والصورة، والملحق، والوثيقة التاريخية.

– على مستوى الطرح والتناول، زاوج الباحث بين أسلوب طرح القضايا العامّة التي تخصّ الظاهرة المسرحية في نسختها الجزائرية، وأسلوب قراءة الأعمال المسرحية التي راعى في انتقائها التزامها بالقضايا الاجتماعية، والقضايا النضالية الوطنية والعربية والعالمية.

– بخصوص لغة الباحث، وجدناها لغة نقدية بسيطة، تُلامس المصطلح النقدي المسرحي باستحياء، فهي لا تختلف كثيراً عن لغة الخطاب النقدي الأدبي، بالإضافة إلى توظيفه لبعض المصطلحات غير الواضحة مثل:(التمثيل الكاريكاتوري، التمثيل الواقعي)، وعدم حرصه على

توحيد المصطلح؛ كتوظيفه لعدة مصطلحات تفيد الدلالة نفسها منها:(الأشكال التمثيلية، الأشكال شبه المسرحية، الأشكال البدائية).

– يقرأ الباحث العروض كما لو كان يقرأ نصوصاً؛ ففي بعض الحالات لا نعرف إن كان بصدد قراءة عرض أم نصّ؟ ومن ذلك مثلاً قوله عن عرض مسرحية "الغولة":« إنها مسرحية نابعة من الواقع الثوري المبني على النقد الذاتي، وتعرضُ علينا نموذجاً من الأدب الغني بالفكاهة والروح الإنسانية المشبعة بعقل فطن وشعور بالقضايا الرئيسية الحالية »[1].وكثيراً ما يركّز في قراءته على المضمون، مشيراً إشارة سطحية وعابرة للعناصر البنائية الأخرى:كالشخصيات، واللغة والأسلوب، والبناء الدرامي، ومهمّشًا العناصر الفنية الثابتة المكوّنة لكلّ عرض مسرحي؛ كالتمثيل، والديكور، والإخراج، والأزياء، والإضاءة...إلخ، وأحياناً يُجمل الحديث عن أهمّ ثلاثة عناصر منها وهي:التمثيل، والإخراج، والديكور في سطرٍ واحد، ويقيّمها تقييماً انطباعياً كقوله عنها مثلاً بأنها كانت "رائعة" كما ورد ذلك في تحليله لعرض مسرحية "الغولة" عندما صاغ هذا الحكم الانطباعي:« وتشتمل المسرحية على لوحات مختلفة يربط بينها موضوع أساسي هو تشييد الجزائر من جديد، فكانت هذه اللوحات رائعة من ناحية التمثيل والإخراج والديكور »[2].والأمثلة على مثل هذه الأحكام كثيرة، نكتفي بما قدّمناه منها.

إنّ رصدَنا لبعض الهنات التي وقع فيها الباحث في هذه الدراسة، لا ينقص إطلاقاً من قيمتها النقدية، ويُحسب لها أنها من الدراسات الرائدة التي حاولت الخروج بالخطاب النقدي المسرحي إلى الاستقلالية بعد أن كان يُفرد له فصل أو مبحث ضمن الدراسات الأدبية، ويُنظر إلى المسرح كواحد من الفنون الأدبية، بسبب الاقتصار على دراسة وتحليل العنصر اللّغوي فيه وهو النصّ.

---

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص29، 30

(2) المصدر نفسه.ص30

3/ بين الفن الرابع والسلطة الرابعة:

من التجارب المتميّزة للباحث "مخلوف بوكروح" في مجال الدراسات المسرحية، دراسته الموسومة ب"الصحافة والمسرح" وقد سبقت إشارتنا إليها في معرض حديثنا عن مسألة النقد الصحفي، ونعود في هذا الفصل للحديث عنها ثانية؛ لأنه لا يُمكننا- ونحن نتناول التجربة النقدية لصاحبها- أن نمرّ عليها دون التوقف عندها، نظراً لما أضافته من تنوّع لتجربته النقدية الخاصّة من جهة، وللتجربة النقدية المسرحية في الجزائر عامة من جهة ثانية.وتجنّباً للوقوع في فخّ التكرار لما أوردناه في الفصول السابقة من هذا البحث، سنسعى للقيام بعملية توصيف للكتاب، ثمّ محاولة تفسير العلاقة بين قطبي "الصحافة"، و"المسرح" استدلالاً بما ورد من تصريحات الباحث في مقدّمة كتابه.

جاءت هذه الدراسة في قسمين؛ تناول القسم الأوّل منها نوع وحجم التغطية بالسنتمتر المربّع، وبحَث الثاني في مستوى هذه التغطية ومدى توفيقها في تحليل العمل الفنّي.ولأنّ هذا النوع من الدراسات يلجأ إلى توظيف بيانات تُصبّ في جداول خاصّة، فقد كانت مناهج « الوصف، والتحليل، والمقارنة »[1]، أنسب المناهج في التعامل معها. ومن خلال هذين القسمين حاول الباحث أن ينظر في علاقة الصحافة بالمسرح، وبالتحديد تقديم دراسة عن دور الصحافة الجزائرية المكتوبة ممثّلة في عشرة صحف وطنية يومية وأسبوعية باللّغتين العربية والفرنسية[*]، في التعريف بالعروض المسرحية التي كان يُقدّمها المسرح الوطني الجزائري خلال فترة حُدّدت بالعقد الأول من الاستقلال.وتنبع أهمية البحث في علاقة الصحافة بالمسرح، من أهميتهما كوسيطين هامين في نشر الوعي لدى المتلقّي؛ فهما بمثابة السلطتين الخطيرتين اللّتين تملكان إمكانية السيطرة على وعي هذا الأخير، وربما يكون

---

(1) مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح.ص14

(*) هي: الشعب، المجاهد الأسبوعي، الثورة الإفريقية، الثورة والعمل، الشعب(بالفرنسية)، الجزائر الجمهورية، المجاهد اليومي، الجزائر الأحداث، الجمهورية، النصر.

كان هذا هو السبب الذي جعل الباحث يُفضّل اللّون الأحمر لعنوان الدراسة الذي جاء على خلفية تزاوَج فيها البياضُ بالسواد بما فيها اسمه والعنوان الفرعي لدراسته، (هذا إذا افترضنا أنّ الباحث قد تدخّل فعلاً في اختيار غلاف دراسته).كما أنّ كلاًّ من "الصحافة"، و"المسرح" ينتميان إلى حقل معرفي واحد هو الذيوع والانتشار والتواصل، وكلاهما بحاجة إلى الآخر؛ ومن هذا المنظور نظر الباحث إلى العلاقة بين هذين القطبين، وحاول البرهنة على أنّ « عملية النقد الفنّي للأعمال الفنية عملية اتّصالية وذلك لما تقوم به من وظائف تُسهم في استكمال العملية الاتصالية العامة وتحقيق أهدافها، يقوم خلالها الناقد الفني في وسائل الاتّصال(الصحف بصفة خاصة) بدور المتلقي في علاقته بالعمل الفني، ومرسِل أو قائم بالاتّصال مرة أخرى في علاقته بجمهور المتلقين والمؤسسة الإنتاجية، سواء تمثل الدور الأخير في تقويم الأعمال الفنية من خلال المعايير والأسس الفنية الأكاديمية، أو تمثل في عملية إرشاد وتوجيه جمهور المتلقين إلى الانتقاء والتعرض المقصود إلى الأعمال الفنية المعروضة »[1].

و كان الباحث قد تطرّق في مقدّمة دراسته إلى تطوّر مفهوم "النقد المسرحي" من قبل القرن العشرين، أي قبل ظهور فنّ "الإخراج" إلى الآن.وأشار إلى دور الصحافة في بلورة هذا المفهوم، وظهور الصحفي المتخصّص في النقد المسرحي.

وخرجت الدراسة في الأخير بنتيجة فحواها ضُعف التغطية الإعلامية للمسرح؛ حيث أثبت الباحث أنّ « الصحافة الوطنية المكتوبة تابعت النشاط المسرحي، لكن هذا الاهتمام كان على الصعيد الكمّي، وهذا ما يجعل صعوبة تقويم هذا الاهتمام المحدود وغير المنسجم للتغطية الإعلامية للمسرح ونوعها خاصة في هذه الفترة التي تميّزت على الصعيد الثقافي بقلّة الحركة الثقافية والمسرحية الواسعة والمستمرّة، يُمكن أن تكون محلّ اهتمام ومتابعة من طرف الصحافة؛ أي أنّ قلّة الإنتاج المسرحي ومحدودية رواجه سبب من أسباب ضعف التغطية

---

[1] مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح.ص14

الإعلامية، وعدم قدرتها على توجيه الحركة المسرحية »[1].

وبهذه النتيجة المتوقّعة، أكّدت دراسة "مخلوف بوكروح" حول التغطية الإعلامية للعرض المسرحي في الجزائر، انعدام النقد الفنّي الذي يُعدّ أحد الاختصاصات الأساسية، ومن ثمّ غياب الصحفي المتخصّص في هذا المجال؛ فالصحافي الذي أخذ على عاتقه مهمة الكتابة حول النشاط المسرحي، لم يكن مختصّاً ولم يتلق تكويناً مهنياً في هذا المجال[2].وبالإضافة إلى عدم قدرة الصحفي(الناقد) على تناول النشاط المسرحي تناولاً جاداً ينطلق من خلفية معرفية بأصول نقد هذا الفن، ويعتمد مهارات التوغّل في تركيبة العرض المسرحي، بل عدم تمرّسه على هذه الوظيفة التي يقوم بها إمّا هوايةً، أو تكليفاً.عدم قدرته أيضاً على التفريق بين الأنواع الصحفية من(خبر، وتقرير، ومقال)؛ أي أنه « غير متمكّن من الوسيلة التي يكتب بها؛ ذلك أنّ لكلّ نوع صحفي خصوصيته ومقدرته على حمل نوع مختلف من الرسائل»[3].وإذا كان هذا الصحفي فاقداً لمفاتيح التحكّم في أصول وقواعد هاتين الوسيلتين، فإنه يستحيل تأثيره على المتلقّي، والأهم من كلّ ذلك أنه سيتحوّل إلى خطر على الحركة المسرحية من جهة، وعلى المتلقّي الذي يتذوق هذا الفن ويحتاج إلى من يُعينه في اختياره لما يُشاهد من عروض من جهة أخرى.وكعادته في ختم دراساته، يدعوا الباحث إلى ضرورة تطوير وتعميق البحث في هذا المجال؛ أي علاقة الصحافة بالمسرح بهدف تصحيح وتوجيه الحركة المسرحية مستقبلاً.

والحقيقة أنه وإن لم يكن للباحث شرف الريادة في البحث في علاقة الصحافة بالأعمال الفنية؛ حيث سُبق إليها من طرف الكثير من الباحثين في الجزائر وفي الوطن العربي، وقد مثّلنا لبعضهم في الفصل الأول من هذا الباب، فإنّ مجمل الجهود التي بذلها بإرادة وصبر الباحث

---

(1) مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح.ص73

(2) المصدر نفسه.ص74

(3) المصدر نفسه.ص75

"النبّاشة" (كما يشاء الباحث والناقد المسرحي المغربي "عبد الرحمن بن زيدان" تسميته) في تقليب ركام أرشيف الصحف الجزائرية، يُعتبر من إيجابيات هذه الدراسة؛ وتكمن الإيجابية فيها في إخراج الدراسة المسرحية في الجزائر من دهاليز التكرار والاجترار الذي طبعها ردحاً من الزمن.

4/ "نزاهة المشتاق" وكسر المسلّمات:

في زمن سلّم فيه الدرس النقدي العربي بذلك التاريخ الذي ضُبطت فيه بدايات المسرح العربي بنص "البخيل" المقتبس على يد "مارون النقاش" سنة(1848)، أو بتلك الفرجات الشعبية الشفوية الموروثة التي اصطُلِح على تسميتها بالظواهر المسرحية، في تغييب تام للنص المؤلف والمطبوع الذي ظلّ التسليم قائماً بأنه الحلقة المفقودة من تاريخ المسرح العربي.جاء هذا الكتاب محاولة علمية جادّة لإعادة النظر في جميع تلك المسلّمات، وخلخلة الأحكام المطلقة الجاهزة التي ترفض منهج الشك وتقصُر الأدوات الإجرائية لأصحابها عن النبش في أعماق التاريخ ونفض الغبار عن مخبوئه.لقد اعتمد صاحب هذا الكتاب تقنية الحفر الأركيولوجي في الذاكرة الشعبية، مدلّلاً بالوثيقة المكتوبة عن وجود نصّ مسرحي عربي مطبوع عنوانه:"نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لكاتبه الجزائري المولد، الفرنسي الجنسية، اليهودي المعتقد والديانة "ابراهام دنينوس"(*).

حمل الغلاف الخارجي للكتاب صورة عن صفحة من مخطوط المسرحية مكتوبة بالخطّ المغربي القديم، تمّ محو جزء منها وكُتب على هذا المحو عنوان المسرحية المذكور سابقاً.في أعلى الغلاف كُتب اسم المؤلف:ابراهام دنينوس، وفي أسفله وبعد العنوان مباشرة وضِعت

(*) من مواليد الجزائر سنة (1797)، ولعلّه من نسل إغريقي أو يوناني، وقد تجنّس بالجنسية الفرنسية قبل الاحتلال، وأصبح يشغل وظيفة مترجم في محكمة التجارة في باريس، وسبق أن كتب معجماً بالعربية والفرنسية، وزّعه المسؤولون على ضبّاط الجيش في الجزائر.ولمعرفته بالبلاد سمّي (المترجم الدليل) للحملة الفرنسية سنة (1830).ويقول "فيرو" إنّ الفرنسيين قد استفادوا منه معلومات عن الجزائر أثناء نزول الحملة بسيدي فرج، وهو الذي قاد السفن عند النزول.وقد بقي دنينوس في الجزائر بعد نجاح الحملة، فكان هو المترجم للّجنة الإفريقية التي جاءت للتحقيق في خريف (1833).

وعندما سافر "المولود بن عرّاش" إلى فرنسا سنة (1838) ليطلب تدخّل الملك الفرنسي في قضية الخلاف بين "الأمير عبد القادر" و"الماريشال فاليه" (الحاكم العام) حول تفسير بعض بنود معاهدة التافنة من إقليم قسنطينة، سافر معه دنينوس.ويبدو أنه بقي بالجزائر إلى وفاته بها سنة (1872).

يُراجع، أبو القاسم سعد الله:تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954).دار الغرب الإسلامي، ط2، 2005، الفصل الثاني بعنوان:(الترجمة وظهور النخبة الاندماجية).ص ص146، 147

بين قوسين العبارة التالية:(أوّل نص مسرحي عربي حديث تأليفاً وطباعةً)، تلتها عبارة أخرى توضيحية حدّدت نوع الدراسة واسم صاحبها كما يلي:تحقيق وتقديم:مخلوف بوكروح.

تصدّر الكتاب مقدّمة بسط فيها الباحث أهمّ الآراء حول بدايات تشكّل التجربة المسرحية العربية لأبرز النقاد العرب والأجانب الذين خاضوا في مناقشة هذه المسألة، ومنهم:(يعقوب لاندو، محمّد يوسف نجم، محي الدين بشتارزي، علي الراعي)، وروّاد هذا المسرح حسب التاريخ السابق وهم:(مارون النقاش، يعقوب صنّوع، عبد الرحمن الشرقاوي..) وعرض آراءهم التي لم تخرج عمّا يلي:

- أنّ طبيعة الثقافة العربية، وتركيبة العقلية الشرقية بتخلّفها وجمودها قد حالتا دون وجود فنّ راق كفن المسرح.
- ولذا فإنّ المسرح العربي قد نشأ عبر آلية النقل، وكان نسخة من المسرح الأوروبي.
- عامل اللغة الذي اعتبره "جاك بيرك" واحدا من المعوّقات، لأنه نظر إليها كلغة جامدة لا تصلح في البناء التراجيدي للدراما.

وبعد وقوفه عند هذه الآراء التي سلّمت بعدم وجود المسرح بمفهومه الحديث في الثقافة العربية، انتقل إلى الحديث عن التجارب الرائدة في الاقتباس والترجمة واستلهام التراث العربي والإسلامي في التأليف المسرحي العربي.

ومن العام انتقل الباحث إلى الخاص؛ متعرّضاً بالتفصيل للتجربة المسرحية في الجزائر، ومركّزا على نشوء هذه التجربة في علاقاتها بالاحتلالين العثماني ثم الفرنسي وكيف أنّ الاحتلال الأوّل عمل على تسييد ثقافته ولغته على حساب اللغة العربية وثقافتها، وسياسات الاحتلال الثاني في مسخ الهوية العربية والإسلامية للشعب الجزائري؛ فكان هدفه من الاحتلال إيديولوجياً وعقائدياً، ولولا الروابط الدينية واللغوية، والمساعي السياسية والوطنية التي وحّدت بين فئات هذا الشعب على اختلافها، لتمكّن هذا الاحتلال من تحقيق غايته التي خطّط لها منذ البداية.

ويتبنى الباحث بخصوص بدايات التجربة المسرحية في الجزائر الرأي القائل ببزوغ فجرها مع مطلع القرن العشرين، معتمداً في ذلك على أبرز الدراسات الغربية والعربية والجزائرية التي تطرق

أصحابها إلى هذه التجربة واتفقوا حول تلك البداية وهي: "المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914)" لمحمد يوسف نجم، و"المسرح والسينما عند العرب" ليعقوب لاندو، و"المسرح في الوطن العربي" لعلي الراعي، و"ألف عام وعام على المسرح العربي" لتمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، و"مذكرات" محي الدين بشتارزي، وعبد القادر جغلول..وغيرها.وذكر الباحث بأنّ هذه الدراسات لم تغفل الإشارة إلى مسرحية "البخيل" لمارون النقاش، ولم تشر إلى المسرحية موضوع التحقيق رغم أنها كتبت في الفترة نفسها، ويستثني من هؤلاء الباحث "أبو القاسم سعد الله" الذي كان قد أشار إليها إشارة عابرة في مصنّفه"تاريخ الجزائر الثقافي".ويُعلّل ذلك بالاعتقاد الذي لحق بالتجربة المسرحية الجزائرية من أنها ولدت ونشأت مرتبطة بالعرض في غياب النص، فيقول:« أمّا فيما يتعلّق بمسرحية أبراهام دنينوس، فنذكر مرة أخرى عدم تعرّض الدراسات العربية والأجنبية لهذه المسرحية، إذ تشير معظم الدراسات أنّ البدايات الأولى للمسرح الجزائري ارتبطت بالعرض؛ أي بالممارسة بالاعتماد في غالب الأحيان على نصوص محلية ولم تعتمد على النصوص المنشورة، أو على التراث المسرحي الأوروبي، باستثناء المسرح الفرنسي تحديداً.وكانت العروض الجزائرية تعتمد على ما يمكن أن أُطلق عليه "النصوص الوظيفية"، التي كانت تُكتب لتقدّم فوق الركح، ولم يكن الغرض من كتابتها النشر، وقد تميزت الحركة المسرحية منذ ظهورها بغياب النص المطبوع، واستمرت هذه الظاهرة بعد الاستقلال وإلى اليوم؛ إذ يُعدّ النص المطبوع الحلقة المفقودة في النشاط المسرحي الجزائري، ومن هنا تُشكّل مسرحية دنينوس حدثاً هاماً باعتبارها تعدّ أول مسرحية عربية مطبوعة »[1].

---

(1) ابراهام دنينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، أول نص مسرحي عربي حديث تأليفاً وطباعةً.تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، 2003، ص47، 48

ثمّ استعرض الباحث مراحل تطوّر التجربة المسرحية الجزائرية بالتركيز على نقاط الاتّفاق بينها وبين نظيرتها في المشرق العربي، وقام برصدها كالتالي:

– على مستوى لغة الحوار وجمالياته، سجّل تميزّها بالإغراق في السجع الثقيل، والتكلّف في الصور البيانية.

– في أسلوب التعامل مع التراث العربي، لم تختلف التجربة المسرحية الجزائرية في هذا الجانب عن نظيرتها المشرقية، كما اتّفقت معها في الاقتباس من المسرح الفرنسي.

– ارتبط العرض بالغناء دون أن يكون لذلك مبرّراً فنياً، أو موضوعياً عدا منح العرض طابعاً فرجوياً لجذب المتلقي.

– أنّ المسرحية الجزائرية كتبت بالعربية الفصحى والعامية الدارجة، ورغم وجود من هو مثقّف ثقافة فرنسية من بين كتّابها، غير أنّه فضّل كتابة مسرحياته بحروف لاتينية وتُنطق نطقاً عربياً.

– أنّ المسرح الجزائري ارتبط بالأغلبية الساحقة من المتلقين الشعبيين، ولم يكن يتوجّه بخطابه إلى النخبة المثقفة.

وبرصده لهذه الخصوصيات التي طبعت التجربة المسرحية العربية عموماً، وصل الباحث إلى حجر الزاوية في هذه المقدمة ألا وهو تأكيد غياب الاهتمام بالنصّ المسرحي المؤلّف والمطبوع، والتركيز على جانب الفرجة المسرحية في الدرس النقدي العربي، ليجعل من اكتشافه أو إعادة اكتشافه لهذا النص حدثاً علمياً هاماً في تاريخ المسرح العربي؛ حيث يقول عن هذه التجربة:« إنّ اكتشاف المسرحية يُعتبر حدثاً هاماً في تاريخ الدراما العربية، لأنه لم يسبق للدارسين أن اهتموا بأول مسرحية عربية مطبوعة، سواء في الدراسات التي قام بها باحثون عرب، أو باحثون أجانب؛ ذلك أنّ الدراسات تشير إلى الممارسات، ولم تشر إلى موضوع النشر.ومن جهة أخرى فإنّ هذا الاكتشاف يعيد النظر في الاعتقاد السائد بأن المسرح العربي بدأ من المشرق العربي في منتصف القرن التاسع عشر، في حين لم يعرف المغرب العربي المسرح في هذه الفترة، علماً أنّ مارون النقاش قدّم مسرحيته الأولى في عام

1847 في بيروت، أي في نفس السنة التي طبع فيها دنينوس مسرحيته في مدينة الجزائر »[1].

واحتراماً منه لتقاليد الأمانة العلمية وأصولها، أقرّ الباحث بفضل من سبقه من الباحثين الجزائريين والأجانب الذين تعرّضوا لهذا النصّ إمّا بالتحليل المستفيض من زاوية نظرهم وأهدافهم من الدراسة، أو بالإشارة العابرة؛ حيث صرّح قائلاً:« ويعود الفضل في اكتشاف النصّ إلى الباحث البريطاني فيليب سادجروف أستاذ ورئيس الدراسات الشرقية بجامعة مانشيستر.ويذكر الباحث أنّ كاتبها كان مترجماً بالمحكمة الأهلية حوالي 1847.ويبدو أنّ هذه المسرحية هي عمله الوحيد المنشور.أمّا أبو القاسم سعد الله فيذكر أنّ الكاتب ولد عام 1798وتوفي في1872 بالجزائر، ويذكر أنه كان مترجماً في محكمة التجارة في باريس»[2]، وعاد مرة أخرى في خاتمة المقدمة إلى التنويه بفضل هؤلاء الباحثين بقوله:« وفي الأخير نذكر أنّ الباحثين ف.سادجروف، وك.موريه حقّقا النصّ ونشراه مع مجموعة من النصوص العربية في كتاب" jewish contributions to nineteenth century arabic théâtre " وقد استفدنا كثيراً من الدراسة القيّمة المنشورة في هذا الكتاب التي تفضّل الزميل الأستاذ فنّي عاشور بترجمتها لنا، وننبّه القارئ أننا لم نكرر ما قام به هذان الباحثان فقد شكلْنا النصّ حتى تسهل قراءته، وشرحنا المفردات التي قد تستعص على القارئ الجزائري والعربي، وحرصنا أن يخرج النص قريباً من الصيغة التي قدّمه بها الكاتب دنينوس في الطبعة الحجرية »[3].

بعد هذا التقديم التوضيحي عمد الباحث إلى تحقيق نص المسرحية وتحليل مستواه اللغوي التركيبي، وخرج من هذه الخطوة الإجرائية بالملاحظات التالية:

---

(1) المصدر السابق.ص58، 59

(2) المصدر نفسه.ص48

(3) المصدر نفسه. ص62، 63

– أن المسرحية وظّفت المثل الشعبي، واعتمدت على السجع الثقيل وموسيقى الكلمات، وقد كانت هذه الخصائص بمثابة الحيل البلاغية التي غطّت بها على ضعف حبكتها.

– عكست غزارة الأمثال اهتمام دنينوس بالذاكرة الشعبية الشفوية الجزائرية.

– قام الكاتب بتأثيث بعض مقاطع نصّه الحوارية بالشعر الشعبي.

– اهتمامه بموضوع الحبّ.

– الاقتباس من التراث العربي؛ حيث وظّف أشعاراً مقتبسة من ألف ليلة وليلة وكشف الأسرار، واستوحى بعض المواقف من القرآن الكريم.

– إدراج مقاطع مطوّلة من الشعر الشعبي الملحون والمغنّى.

– اعتماد أسلوب الأشعار الفصيحة كي تصبح عادية، والانتقال بكلّ تلقائية من النثر المسجوع إلى الشعر الموزون المقفى.

– وظّف الكاتب لهجة مدينة الجزائر في القرن التاسع عشر، واهتمّ بوضع الإرشادات المسرحية.

وخلص الباحث بعد تسجيله لهذه الملاحظات، إلى تأكيد جزائرية هذا النصّ المسرحي الذي لم يكن تقليداً للمسرح الأوروبي سوى في طريقة تقسيمه إلى فصول.

وبهذا الفتح النقدي الذي انطلق بزاد علمي جادّ، قوامه منهج الشكّ والتشكيك في كلّ المسلّمات والحقائق المطلقة والنتائج النهائية لإعادة النظر في تاريخ المسرح العربي، بإعادة كتابته استناداً إلى الوثيقة المكتوبة.دخل الدرس النقدي العربي عبر الباحث الجزائري مرحلة جديدة، هي مرحلة طرح الأسئلة بدلاً من الركون إلى الأجوبة النهائية، وكما قال الباحث المغربي "عبد الرحمن بن زيدان":« إنّ توسع دائرة البحث عن الحلقة المفقودة من تاريخ المسرح العربي، ودعم كلّ الأحكام حول تاريخ هذا المسرح بالوثيقة الناطقة بتاريخيتها، وتخليص النقد المسرحي من الأحكام الجاهزة، والتعميم، والفرضيات التي لم تكن تُفضي سوى للمغالطات في المنهج، والرؤية والنتائج المتوصّل إليها.كلّها عمليات لا يمكن ضبط اشتغالها إلاّ بتبنّي المناهج العلمية التي توظّف توظيفاً سليماً من أجل بناء حقيقة الوثيقة، وتقديمها بالشكل الذي يراعي نسبية القراءة والمقروء، ونسبية الاستقراء أثناء تتبّعه لإضفاء الموضوعية على موضوع البحث.وما نراه

اليوم من توجّه في النقد المسرحي والبحوث الميدانية، وقراءة النصوص المخطوطة إلاّ نوعاً من أنواع تقديم المقدّمات الأساسية لبناء أطروحات جديدة حول تاريخ المسرح العربي »[1].

ويمتدّ هذا التوجّه الجديد في النقد المسرحي الذي يعتمد المناهج العلمية المناسبة، ويُوظفها توظيفاً سليماً في قراءة الظاهرة المسرحية في الجزائر عند هذا الباحث، إلى دراسات أخرى ميدانية اهتمّت بظاهرة هامّة في التركيبة المسرحية ألا وهي ظاهرة الجمهور، كما سيتبيّن في المبحث الموالي.

---

(1) عبد الرحمن بن زيدان: (معنى الجدل حول أول نص مسرحي عربي "نزاهة المشتاق، وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" للمؤلف ابراهام دنينوس).مجلة عمّان، ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمّان الكبرى، ع162، كانون الأول، 2008، ص43

5/ظاهرة الجمهور وموقعها في خطابه النقدي:

5-1/جذورها في النظرية الدرامية:

من المعلوم أنّ ظاهرة الاهتمام بالجمهور المسرحي ظاهرة قديمة، بدأت تظهر بوادرها مع فجر النظرية الدرامية التي تُعدّ نظرية المحاكاة الأرسطية أقدمها وأهمها على الإطلاق، فكانت الدراما في إنتاجها وتلقيها القاعدة التي تأسست عليها تلك النظرية، مسنودة بمجموعة من المفاهيم من قبيل:(المحاكاة، التمثّل، الإيهام، الخوف، الشفقة...إلخ)، ويؤطّرها مفهوم "التطهير/catharsis"(*) المفهوم الأكثر ارتباطاً بعنصر الجمهور وفِعل التلقّي لديه.

طرح أرسطو هذا المفهوم في كتبه "فنّ الشعر"، و"علم البلاغة"، و"السياسة" بأسلوب متفاوت؛ حيث ذكره في كتابه "فنّ الشعر" بشكل سريع وعابر مرتين(في الفصلين السادس، والحادي عشر)، وأورده في كتابه "علم البلاغة" وربطه بمشاعر الخوف والشفقة اللذين يشعر بهما المتفرّج حين يتمثّل نفسه مكان البطل المأساوي، كما ربطه بالموسيقى من منظور طبّي بحت في كتابه "السياسة"؛ فقد اعتبر الموسيقى العنيفة صالحة لعلاج بعض الحالات المرَضية التي يكون المريض فيها مسكوناً بالأرواح من منطلق أنّ هذا النوع من الموسيقى يُحكِم

(*) مصطلح يُستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني "كاتارسيس"، ويُترجَم في حالات نادرة إلى كلمات تحمل دلالة "التطهير"، و"التنقية" (Epuration,Purgation) أو التنظيف.وهي الكلمة التي وردت في ترجمة أبي بشر بن متّى لكتاب أرسطو "فنّ الشعر".
جدير بالذكر أنّ الكلمة اليونانية "Katharsis" هي في الأصل من مفردات الطبّ وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي، وارتبط هذا المعنى الطبي القديم للكلمة بنظيرتها "Pharmakos" التي كانت تُحيل إلى معنى العقار والسمّ في ذات الوقت؛ أي معالجة الداء بالداء، وإثارة أزمة جسدية أو انفعالية بواسطة علاج له نفس طبيعة المرض من حيث الخطورة.ثمّ تحوّل مدلول الكلمة مع الزمن لتأخذ مفهوماً فلسفياً وجمالياً له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يُثيره العمل الأدبي أو الفنّي أو الاحتفال عند الممارِس والمتلقّي كلّ من جهته.وبعد ذلك دخل مفهوم التطهير مجال علم النفس والتحليل النفسي مع عالم النفس النمساوي (سيغموند فرويد).ويُعتبر أرسطو (وهو ابن طبيب) أوّل من طرح التطهير بمعنى الانفعال الذي يُحرّر من المشاعر الضارّة، وحدّده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبّي والتربوي على الفرد، عندما ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، معتبراً أنّ التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف يُشكّل عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرّج وهو ما يُساعده على التحرّر من أهوائه.يُنظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص130

سيطرته على المستمع، ويتملّكه، ويحقّق النشوة الانفعالية واللّذة فيكون بمثابة العلاج الذي يُطهّره ويُنقّيه مما علق بنفسه من أرواح شرّيرة[1].ولم يتوقّف هدف التطهير عند العلاج بالنسبة لأرسطو، بل تعداه إلى تحقيق المتعة لدى المتلقّي؛ متعة جمالية ترتبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والإيهام المسرحي، ومتعة نفسية تتولّد عن عملية التطهير[2].

ورغم ما هو بادٍ على هذا المفهوم من وضوح وعدم تعقيد، غير أنه أثار جدلاً كبيراً عند النقاد حول كيفية حدوثه، فذهبوا في تفسيره مذاهب شتّى نُعدّد منها[3]:

1- التفسير المقارن:ومنطلق هذا التفسير أنّ "أفلاطون" هاجم التراجيديا بدعوى أنها تُثير في النفس عاطفتي الخوف والشفقة؛ هذه الإثارة التي تجعل المشاهد للتراجيديا ضعيفاً من الناحية الانفعالية، فقام أرسطو بالردّ على أستاذه وأوضح له أنّ إثارة هاتين العاطفتين في نفس المشاهد يُخلّصه منهما، ومن ثم يقع التطهير الذي يجعل الشخص أكثر صحةً من الناحية الانفعالية مما كان عليه من قبل.

2- النظرية السادية:وفحواها أنّ التطهير يحدث في نفس مُشاهد التراجيديا عندما يتمتع برؤية الآخرين يتعذبون، وتتضاعف تلك المتعة حين يتحقّق المشاهد من أنّ ما يُشاهده على خشبة المسرح ليس إلاّ تمثيلاً.

3- النظرية الإحلالية:وتقول بأنّ المتفرّج عادة ما يتمثل نفسه في إحدى الشخصيات التراجيدية التي تُعاني العذاب، وبنهاية المسرحية يُداخل المتفرّج نوع من الفرح مبعثه شعوران:

أ/ أنّ الأحداث المفجعة لم تحدث له حقيقة.

---

(1) ماري إلياس، حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي.ص130

(2) المرجع نفسه.ص131

(3) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.ص72، 73

ب/ أنّ متاعبه الشخصية ليست كارثية قياساً إلى تلك التي شاهدها، ويمكن حدوثها للآخرين.

4- النظرية التعليمية:التي تذهب إلى القول بتعلُّم المتفرج من المصير الذي يؤول إليه البطل الشرير؛ فهو عندما يرى معاناة البطل يخاف ويشفق عليه، ثمّ يتجنّب كل المشاعر التي كانت سبباً في هلاكه.وباختصار، فإنّ مفهوم التطهير وبالرغم من ارتباطه ارتباطا مباشراً بذات المتلقّي غير أنه لم يتم النظر من خلاله إلى هذا الأخير كقطب فاعل في العملية المسرحية، فقد ظلّ يُنظر إليه كمتلق سلبي تُختبر بواسطته درجة قوة تأثير التراجيديا؛ فقد ذكره أرسطو في سياق تعريفه لها كنوعٍ مسرحي.

وبناء على هذا الارتباط الوثيق بين حدوث التطهير والبنية الدرامية للتراجيديا.كما خطّط لها أرسطو، وحدّد مسارها الذي اختار له أن يبدأ بالمحاكاة، مروراً بالإيهام، والتمثّل، والخوف، والشفقة، وصولاً إلى التطهير.وهذا الترتيب نادراً ما يحدث في الأشكال المسرحية التجريبية الحديثة التي ظهرت في ظروف مختلفة عن تلك التي نبعت منها التراجيديا؛ لذلك كان لهذه الأخيرة بنيتها الدرامية المغايرة، ومن ثمّ تأثيرها المغاير.وهو ما أدّى إلى حتمية تراجع مفهوم التطهير الذي أعلن إفلاسه نظراً لعجزه عن وصف التأثير الذي تحدثه الأشكال المسرحية المخترِقة للتقاليد الدرامية الأرسطية، مخلّفاً الساحة لمفهوم آخر يَفترض وعياً أعمق، وفاعلية أكبر للمتلقي أثناء وبعد العرض.ونقصد به مفهوم "التغريب/ Aliénation" الذي كان للكاتب والمخرج الألماني "برتولد بريخت" فضل إدخاله إلى مجال المسرح(*)، مواجهاً به المفهوم السابق الناتج عن "تمثُّل" المتفرّج بالبطل التراجيدي بعد إيهامه بأنّ ما يُشاهده

(*) من المعروف أنّ "بريخت" لم يخترع مفهوم التغريب لا كمصطلح، ولا كمدلول؛ فقد كان موجوداً (بكلّ عناصره أو بعضها) في المسرح الشرقي، كمسرح "الكابوكي/Kabuki " في اليابان، ومسرح"الكاتاكالي/Kathakali" في الهند.أما فضل "بريخت" فيكمن في تبنّيه، وتطويره، وإدخاله المحيط المسرحي بشكل فعّال عن طريق ربطه بجوانب إيديولوجية.

حقيقي، وهو ما يُشكّل حسب رأيه مظهراً من مظاهر الاستلاب الذي يتعرض له المتفرّج.فاقترح مصطلح "الإنكار"(وإن لم يُسمّه) بديلاً لمصطلح" الإيهام"، أو ما يُطلق عليه أيضاً تسمية "كسر الإيهام"، منطلقاً من مبدأ جمالي وإيديولوجي يتكئ على تغريب المألوف، مما يجعل المتفرّج في موقع المدرك الواعي لما يُشاهد، ثمّ المحلّل والمناقش، فتشتغل بذلك طاقاته الإدراكية عوضاً عن استقبال ما يُشاهده بطريقة آلية سلبية.

5-2/ موقعها في النقد المسرحي الجزائري:

لم تغب قضية الجمهور عن اهتمامات الدرس النقدي المسرحي الجزائري منذ بدايات تشكّله؛ فقد كانت دائمة الحضور في مناقشاته خاصة تلك التي تناولت أزمة المسرح.ولا غرابة في ذلك لأنّه لا مسرح دون جمهور، وهناك مقولة شائعة في الوسط المسرحي تؤكّد أنّ الجمهور هو النصف الأفضل والأخطر من العرض، مما يعني أنّ حياة العرض المسرحي تكمن في استجابة الجمهور الكاملة له[1].

ويُعتبر "عبد الله ركيبي" من أوائل النقاد الجزائريين الذين أدلوا بدلوهم في هذه المسألة، لكنه وقف عند حدّ ملامسة السطح منها ولم يتعمّق في مناقشتها، حيث اكتفى بتأكيد قيمة الجمهور كطرف فاعل في العملية المسرحية، وذهب إلى تقرير حقيقة غيابه عن المشهد المسرحي في بدايات نشأة التجربة المسرحية الجزائرية، اعتقاداً من هذا الجمهور أنه من التقاليد الدخيلة الخاصة بالمعمّرين، ما دفعه إلى التوجّس خيفة منه وهو ما حال دون ترسيخ المسرح كسلوك اجتماعي في البيئة الجزائرية[2].

وقد لاحظنا أنّ هذا الناقد قد وقف عند عتبة هذه المسألة مكتفياً بتوصيفها.ويبدوا أنها لم تكن موضوع مناقشته من البدء؛ ولكنه قام باستدعائها في سياق مناقشة قضية أخرى لصيقة

---

(1) نبيل راغب: آفاق المسرح.ص122

(2) عبد الله ركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث.

بها ولا يمكن بأي حال فصلها عنها وهي قضية ترسيخ المسرح كتقليد متّبع في الثقافة الجزائرية والعوائق التي حالت دون ذلك، ثمّ الوقوف على أنّ إدبار الجمهور عن ارتياد قاعات المسرح هو السبب الجوهري في عدم ترسيخ تقاليد مسرحية لديه.وبذلك، نظر"عبد الله ركيبي" إلى الجمهور من زاوية ضيقة بالرغم من إدراكه لأهميته؛ فلم ير فيه سوى مشجباً يُعلّق عليه كل المشاكل التي تحول دون سيرورة وتطوّر المسرح في الجزائر.ويتأكّد هذا الزعم، عندما يذهب هذا الناقد إلى القول بأنّ هذا العائق ما إن تلاشى حتى ظهر آخر تمثّل في البحث عن اللغة المناسبة لمخاطبة هذا الجمهور في ظرف تفشت فيه الأمية، وسادت الثقافة الأجنبية على وسائل الإعلام والثقافة والاتصال[1].

وأقبل "محمد الطاهر فضلاء" على مناقشة هذه القضية من الموقع نفسه؛ أي من الخارج دائماً مع اختلاف بسيط، تمثل في رفضه تحميل الجمهور تبعات المشاكل التي تعوق ترسيخ تقاليد مسرحية في المجتمع الجزائري، معتقداً أنّ هذا الحكم يتضمن حكماً آخر يقضي بتغييب الوعي الثقافي عن جمهورنا وهو ما لا يُمكن قبوله – من وجهة نظره – لا سيما في عصرنا هذا الذي اتّسعت فيه المدارك على المدى الثقافي الأوسع، ولذا من الأجدى البحث عن الدوافع الكامنة وراء هذا العزوف من طرف الجمهور، عوضاً عن إصدار أحكام تعسّفية في حقّه[2].ثم ختم مناقشته بتوجيه دعوة إلى المهتمين بالمسرح إلى توطيد العزم على البحث عن الأسباب التي صرفت جمهورنا عن هذا المسرح،وأكّد بأن الحل ليس عسيراً إذا توفرت الإرادة، وصدقت العزيمة، مستشهداً بمقولة "توفيق الحكيم" أنّ المسرح هو أقصر طرق الأدب للوصول إلى الجمهور، ولكنه أكثرها امتلاء بالعوائق والصخور[3].

---

(1) عبد الله ركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث.

(2) محمد الطاهر فضلاء: (المسرح تاريخاً ونضالاً).مجلة الثقافة، ع90، ديسمبر 1985، ص268

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

لا يختلف هذا الطرح كثيراً عن الذي قدّمه "أحمد بيوض" حول ذات القضية ألا وهي غياب جمهورنا عن مسارحنا، لكنه ذهب في تفسير هذا الغياب مذهباً مختلفاً؛ حيث أرجعه إلى إستراتيجية خاصة انتهجها المسرح الجزائري في مرحلة مبكّرة، كان هدفه منها كسب ثقته بنفسه أولاً قبل انطلاقه في بناء قاعدة شعبية له عبر أنحاء الوطن[1].ولا ندري ماذا كان يقصد الناقد بكسْبِ المسرح لثقته بنفسه؟ وكيف يمكن أن ينطلق بعيداً عن جمهوره، أو يرسّخ أسسه بدون وجود قاعدة شعبية له؟ وهل يمكن فصل ثقته بنفسه– مهما كان المراد بها – عن ثقة الجمهور به، وعلى العموم فإن الطابع الصحفي بتوقيعاته العجلى، وتعميماته المجافية لعنصري التحليل المعمّق، والنقاش الهادي، هو ما طبع عرض "أحمد بيوض" لقضية الجمهور المسرحي.

وفي اتجاه معاكس لهذا الطرح جاء رأي الباحث "مخلوف بوكروح" في هذه المسألة؛ إذ أكّد أنّ المسرح الجزائري لم يكن هدفه الوصول إلى المستوى الفني الجيد، بقدر ما كان هدفه أن يلتحم بالجمهور وأن تزداد قاعدته وأن يرتبط به الناس ويألفوه[2].وبالرغم من مساعي مسرحنا لتحقيق هذا الهدف بتنظيمه لزيارات خارج العاصمة كانت وجهتها مدناً جزائرية عديدة، بقي الفشل يطارده بسبب تكتّل سلسلة من المعوقات منها، استحالة أن تُغطي فرقة مسرحية واحدة كامل القطر الجزائري فمن الطبيعي أن تتوفر لكل مدينة فرقتها الخاصة، ثم ما أسماه بمسألة البنايات (أو الشكل المعماري الحالي) التي اعتبرها أشكالاً مخيفة يقف جمهورنا أمامها مشدوهاً؛ لأنها لا تشبه أُطر الحفل أو الفرجة في تقاليدنا الثقافية والحضارية الموروثة[3].وإن كنا نوافق الناقد بخصوص الجزئية التي ذهب فيها إلى القول بعدم

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989).ص40

(2) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص62

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

التعويل على فرقة مسرحية واحدة في خلق جمهور مسرحي جزائري على نطاق واسع، فإننا نختلف معه جزئياً فيما قرّره بشأن إسهام الشكل المعماري لمسارحنا في خلق هوة بين الجمهور والمسرح باعتباره يعكس البنية الاجتماعية للآخر؛ ذلك أننا بحاجة فعلاً إلى بنية معمارية تعكس تركيبتنا الاجتماعية والثقافية والحضارية، وتستجيب لأعرافنا الاجتماعية.ومردود على الباحث قوله بأنّ تلك الأشكال تثير مشاعر الخوف في نفوس جمهورنا، وتجعله يقف مشدوهاً أمامها.فهذا القول يتضمن حكماً قاسياً على هذا الجمهور يُفيد اتّهامه بالبداوة والافتقاد إلى الذوق والحسّ الفنّي.حتى لو كان يقصد بحكمه هذا جمهور العشرينيات من القرن الماضي.ويتوصّل الباحث في الأخير إلى نتيجة فحواها أنّ المسرح الجزائري يعاني من مشكلة غياب الجمهور؛ ويقصد بغياب الجمهور هنا عدم خضوعه لتقاليد مسرحية تدفعه لحضور العروض بطريقة منتظمة، وتجعل من عادة ارتياد المسرح جزءا من حياته الاجتماعية.ويعتقد بتورّط مسرحنا في تغييبه؛ هذا المسرح الذي ظلّ يعتقد بأنّ مهمته تقتصر على عملية الإنتاج، في حين أنّ أعظم واجب عليه هو خلق جمهور والمثابرة من أجل تربية ذوقه، وزرع عادة ارتياد المسرح فيه[1].

لقد كشفت الآراء السابقة لأبرز نقاد المسرح في الجزائر زاوية النظر الضيقة التي نظر منها هؤلاء إلى قضية الجمهور المسرحي؛ حيث اعتبروه متّهماً ثبتت مسؤوليته في جلّ المشاكل التي تقف في وجه سيرورة المسرح وتطوّره؛ فهو البدائي الذي عجز عن فتح نوافذ فكره لرياح الحضارة، وهو الرجعي المتقوقع على نفسه الرافض لفكرة تقبّل أي دخيل على ثقافته التقليدية، وهو الأمّي الذي لا يفهم اللغة الفصحى ومن الضروري التنازل والتضحية بهذه اللغة المِعطاء لأجله...إلخ.

وعلى العموم فإنّ قضية الجمهور كان لها حضورها الدائم في الخطاب النقدي المسرحي الجزائري، بيد أنها لم تأخذ حظّها من النقاش العلمي الجاد؛ فكلّ من أسال حبر قلمه في

---

[1] مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري.ص61

تناولها، ورغم إدراكه لأهميتها ووعيه بالجمهور كمركّب أساس في العملية المسرحية.كان ينظر إليها من الخارج لا من الداخل؛ أي أنّ هؤلاء آمنوا بالدور الذي يلعبه الجمهور في نجاح أو فشل المسرحية لكنهم لم يجهدوا أنفسهم في محاولة تشريح هذا الدور لاكتشاف أهمّ العوامل النفسية والاجتماعية المتحكمة في تلقّيه للعرض المسرحي بعيداً عن سياسة توجيه الاتهامات له بالجهل والأمية والتخلف.ولعلّ موقف الباحث "عبد الملك مرتاض" من هذه القضية يعطينا صورة واضحة عن المستوى الضحل للمناقشات التي خُصّت بها هذه القضية؛ حيث كتَب ما يلي:« إنّ المتفرّجين يختلفون عن القرّاء الذين لا يكونون كذلك حتى يتعلّموا، ولا يكون التعلّم إلاّ في سنوات طويلة جدّاً، وإيجاد جمهور متفرّج أهون وأيسر من إيجاد جمهور من القرّاء »[1].ونؤكّد في هذا المقام بأنه لم يكن بمقدور هؤلاء الذهاب بعيداً في دراسة ظاهرة الجمهور؛ ذلك أنّ هذا النوع من الدراسات حديث النشأة، فقد بدأت تظهر ملامحه ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي متّخذة شكل الاستبيانات « وذلك لرصد دوافع الجمهور وذوقه والشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها، وكذلك لمعرفة رأيه في المكان المسرحي وفي فضاء العرض، ومنظور الرؤية، وسبر توقعه لما سيُعرض عليه ومدى استيعابه لما قُدّم له، ومدى تقبّله وإقباله على المسرح... إلخ »[2].

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ تجربة الباحث "مخلوف بوكروح" في تناوله لهذه القضية هي أول وأهم تجربة علمية في الخطاب النقدي المسرحي الجزائري؛ فقد كان تناوله لها علمياً جاداً مسلّحاً بالمنهج المناسب، ومستأنساً بتقنيات علمية أخرى مساعدة بهدف الوصول إلى نتائج دقيقة ومضبوطة.ونشير في هذا المقام إلى أنّ هذه التجربة النقدية المتميّزة كان لها محطتين اثنتين:

---

(1) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر.ص199

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص161

الأولى:مثّلها كتابه الرائد في هذا المجال، الموسوم بـ"المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره".

والثانية:وهي التي أثبت من خلالها رسوخ قدمه في هذا المجال، وقد جسّدها كتابه:"التلقي والمشاهدة في المسرح".

5-3/بدايات اهتمامه بالظاهرة:

أبدى "مخلوف بوكروح" اهتماماً كبيراً بظاهرة الجمهور في التركيبة المسرحية، فانشغل بها وحاول مناقشتها بما توفّر لديه من أساليب ومناهج علمية منذ بدايات تشكّل خطابه النقدي؛ فلو عدنا إلى مقالاته الصحفية التي كتبها مع بدايات تجربته النقدية، لاكتشفنا بين أسطرها حضوراً دائماً لهذه المسألة التي أظهر ولعاً شديداً بمناقشتها، ويُعزى هذا الاهتمام حسب اعتقادنا إلى كون هذه القضية تنتمي إلى حقل الاتصال الذي تخصّص فيه الباحث.وللتدليل على هذا الاهتمام المبكّر لديه بهذه الظاهرة ونظره إليها كإشكالية تحتاج إلى البحث والنظر المستمر، نعرض هذا المقال الذي نشره مطلع الثمانينيات مكتفياً بملامسته للسطح من هذه القضية، إمّا لإحساسه حينها بقصور أدواته النقدية عن البث فيها، أو تقيّداً منه بضوابط الكتابة الصحفية، أو للسببين معاً.وقد صدّر هذه المقالة بمقولة للمفكّر والفيلسوف الإرلندي "برناردشو" جاء فيها:« إنّ من واجبي أن أفكّر في جيبي وفي جيب المتفرّجين وفي مدى ما يستطيع الناس الجلوس في المسرح، وفي طوابق أصوات الممثلين، وفي طاقة السمع والرؤية عند هذا الغلام الجالس في مقعده بأعلى المسرح(...)هذا الغلام الذي يعتبر حقّه في أن يجلس جلسة تمكّنه كلّ التمكين من استيعاب الرواية هو حق مقدّس قدسية الجلسة التي يجلسها ذلك المليونير في المقاعد الأمامية »[1].وتبدو نية الباحث من اختياره لهذا التصدير واضحة، وهي تأييده لفكرة أهمية الجمهور كطرفٍ فاعل في المعادلة

---

[1] مخلوف بوكروح: (رأي في المسرح).مجلة الجيش، ع192، س17، مارس1980، ص53

المسرحية باعتباره المرآة التي تعكس نجاح أو فشل العرض المسرحي، ومن ثمّ إعطائه نصيباً من الاهتمام في الدراسات المسرحية لفهم سيكولوجيته والقبض على العوامل التي تتحكّم في تلقّيه للعرض المسرحي، وهو ما عبّر عنه في صياغة نقدية بسيطة قال فيها:« والجمهور ضروري للمسرح كالماء والهواء بالنسبة للكائنات الحية، ومهما زاد عدد الجمهور فإنه يُعدّ إحدى العوامل الرئيسية لاستمرارية الحركة المسرحية في أي بلد كان، فالمسرح لا يُمكن أن ينمو ويزدهر إلا بوجود الجمهور؛ أي أنه لا يوجد هناك مقياس دقيق نقيس به نجاح وفشل المسرح بدون الجمهور»[1].

وقد اقتصر حديث الباحث في هذه المقالة عن أهمية الجمهور؛ إذ لم يُقدِم على مناقشة هذه القضية مناقشة جدية، بتناولها من الداخل والوقوف على خصوصيتها في المسرح الجزائري، بل اكتفى بتقرير حقيقة معروفة لدى الجميع وهي قلّة إقبال جمهورنا الجزائري على المسرح، وترك الفكرة معلّقة بقوله:« غير أنّ السؤال يبقى مطروحاً عن هذا الانفصام بين المسرح والجمهور؟ لأن الإجابة عن ذلك تتطلّب دراسة وافية عن ظهور وميلاد المسرح في الجزائر »[2].لكنه أشار إلى أنّ الأمر يحتاج إلى دراسة وافية وجادة، ولعله يُلمح هنا إلى رغبته المستقبلية في إنجاز هذا النوع من الدراسات المسرحية؛ التي تحتاج إلى الوقت والجهد لطبيعتها الميدانية، ولعدم التعويل عليها في الوصول إلى نتائج نهائية ومضبوطة؛ هذه الأخيرة التي تتغير بتغيّر نفسية المتفرّج، وظروفه الاجتماعية، والمحيط الاجتماعي الذي ينتمي إليه؛ ذلك أنّ لجمهور المسرح ميزة أساسية وهي أنه لا يملك ملامح محدّدة، إنه يتركّب من أناس مجهولين، اجتمعوا بالصدفة في الغالب، لا يعرف بعضهم بعضاً، إنه فئات وأصناف[3]، وكلّ

---

(1) المصدر السابق. الصفحة السابقة

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها

(3) ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي.ترجمة:شريف شاكر، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، 1976، ص306

هذا « من شأنه أن يجعل التنبؤ بطبيعة تكوينه تماماً، أو بمدى استجابته للعرض المسرحي أمراً صعباً بل ومستحيلاً في بعض الأحيان »[1].وسنرى أنّ هذا التلميح سوف يتحوّل إلى تصريح، وتُصبح النية فعلاً ومنجَزاً في مشروع تطوّر عبر دراستين ضمن هذا التوجّه كما سيتضّح في المباحث الأتية.

5-4/ تناوله للظاهرة من منظور سوسيولوجيا الاستقبال:

كانت البداية الفعلية الجادة لاهتمام الباحث "مخلوف بوكروح" بظاهرة الجمهور المسرحي مع صدور دراسته الموسومة بـ"المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره"؛ حيث خصّص الفصل الثاني منها لدراسة ظاهرة إقبال الجمهور على عروض المسرح الوطني الجزائري خلال فترة زمنية حُدّدت بالعقد الأول من الاستقلال، وذلك تبعاً لسلسلة من المتغيرات؛ كالتوزيع الزمني للعروض حسب السنوات والأشهر والأيام والمواقيت، والنوع المسرحي، ووسيلة التعبير، وطبقات المقاعد، بعد أن درس توجهاته بالنظر إلى نوع المسرحية، وموضوعها، ومصدرها، ووسيلتها في التعبير.وقد شاء الباحث لدراسته هذه أن تسير في اتجاه « الدراسات السوسيولوجية التي تسعى إلى فهم بعض المشكلات المتعلقة بطبيعة التفاعل الاجتماعي والتغير الثقافي الذي طرأ على البنيات الاجتماعية، كما أنها تُسهم في فهم وتفسير عملية الاتصال الاجتماعي التي تزداد تطوراً مع تطور المجتمعات المعاصرة »[2]، ولجأ إلى التنويع في الأدوات الإجرائية التي غالباً ما يُوظّفها هذا النوع من البحوث الميدانية؛ فاعتمد أسلوب المقابلات الشخصية مع العاملين بالمسرح من ممثلين، وكتّاب، ومخرجين، وإداريين، واستثمر أرشيف المسرح الوطني،وقد كان الباحث على يقين بأنّ الوسيلة الأولى « غير مقنعة لأنها لا تقوم على معطيات ملموسة »[3]، أما

---

(1) نبيل راغب: آفاق المسرح.دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص116

(2) مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره.ص7

(3) المصدر نفسه.ص97

الثانية فإنّ نقص الوثائق وغياب المعطيات الدقيقة عمّا توفّر منها، جعلها عاجزة عن تحقيق نتائج علمية نهائية ومضبوطة.والعملية ككل ليست سهلة؛ ذلك أنّ « تحليل التلقي عند الجمهور عملية متعبة ومعقّدة؛ لأن كل عرض له جمهور يتكون من أفراد ينتمون إلى مستويات عديدة ومختلفة في كيفية التلقي.وهذه المستويات تختلف وتتعدّد طبقاً للسنّ، والتعليم، والثقافة، والبيئة، والاستيعاب، والحساسية العاطفية، والخبرة سواء فيما يتصل بالحياة أو بالفنّ الدرامي نفسه »[1].

ومن هذا المنطلق أقرّ الباحث "بنسبية" النتائج التي توصّل إليها من خلال هذه الدراسة الرائدة ضمن الدراسات المسرحية الجزائرية، وأبقى على باب البحث في هذا المجال مفتوحاً؛ حيث ذهب إلى التأكيد بأنّ « موضوع الجمهور يبقى محلّ دراسة ميدانية قائمة على البحث والاستقصاء للوصول إلى تحديد طبيعة الجمهور المسرحي في الجزائر من خلال مجموعة فرضيات وأسئلة تطرح على الجمهور الذي كان يقبل على عروض المسرح، أين ومتى ولماذا وكيف وماهي الدوافع التي تجعله يُقبل على المسرح، وما هي الخلفية الفكرية التي يحملها قبل مشاهدة العرض المسرحي وبعده؟ كلّ هذه العناصر تبحث في إطار الدراسات الخاصّة بسوسيولوجية الجمهور المسرحي »[2].ويُشير هنا إلى ما يُطلق عليه "أسلوب الاستبيانات" الذي تُوظّفه الدراسات السوسيولوجية لفهم ظواهر المجتمع، وهو ما يعِدُ في خاتمة هذه الدراسة باللجوء إليه في بحث مستقبلي لدراسة موضوع تفاعل الجمهور الجزائري مع المسرح، وتحديد توجّهاته[3].

---

(1) نبيل راغب: آفاق المسرح.ص128

(2) مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره.ص93

(3) المصدر نفسه.ص103

وجاءت المحطة الثانية التي تعمّق فيها البحث في ظاهرة الجمهور الجزائري والعوامل المتحكّمة في فِعل التلقي لديه في تجربة الباحث "مخلوف بوكروح" النقدية، ممثَّلة في دراسته الموسومة بـ"التلقي والمشاهدة في المسرح".تناول من خلالها ثلاثة محاور هي على التوالي:

- التلقي.
- سمات الجمهور المسرحي.
- أنماط التفاعل مع العرض.
- الفضاء المسرحي.

وقبل عرضه لهذه المحاور وإفاضته فيها، قدّم الباحث لكتابه بمقدمة حاول من خلالها تقرير سلسلة من الحقائق المتعلّقة بصيرورة النقد وتحوّلاته المتعلقة بالعمل الفنّي وكيفية تلقيه، جعل منها مسوّغات لاختياره البحث في هذا المجال، نوجزها في النقاط الآتية:

1- إنّ الدراسات النقدية القديمة أولت عنايتها بالعمل الفني في إنتاجه وإرساله؛ أي أنها ركّزت على النصّ وكاتبه والسياقات التي أحاطت به أثناء عملية خلقه.ولا يعني ذلك أنها أغفلت المتلقي؛ فالاهتمام به كان حاضراً ضمن أولويات تلك الدراسات، ولكنها لم تر فيه غير مستقبِل سلبيّ للعمل الفني؛ ولم تنظر إليه بوصفه بنية ذهنية وسيكولوجية واجتماعية مستقلّة.ومن أبرز تجليات هذا الاهتمام نظرية "التطهير" عند أرسطو، و"التغريب" عند بريخت، وقوّة التأثير وأسلوب الإقناع في خطب السفسطائيين قبل هذه وتلك.

2- إنّ النظر إلى المتلقّي كقطب فاعل وخلاّق في العملية التواصلية لم يظهر واضحاً إلاّ مع صدور دراسة "رولان بارث" الشهيرة "موت المؤلف"؛ هذا الموت الذي خلفته ولادة القارئ، بعدها احتلّ هذا القطب مركز الثقل في العملية التواصلية خاصة بعد بروز نظرية التلقّي بفضل جهود جامعة كونسطانس الألمانية، مُمثّلةً في شخص كلّ من "ياوس"، و"إيزر".ولم يغفل الباحث الحديث عن الخلفية السياسية والاجتماعية التي مهّدت في الستينيات لتراجع سلطة المؤلف وتقدّم سلطة القارئ.

3- إنّ الدراسات النقدية الحديثة قد اهتمت بموضوع التلقّي ضمن علاقة القارئ بالنصّ، غير أنّ المسرح ظلّ إلى وقت غير بعيد خارج هذا الاهتمام في مستواه النظري على الرغم من أنّ

فِعل التلقّي أكثر ما يتجلّى في المسرح الذي يكون فيه الاتصال مباشراً بين المرسل والمستقبل، وهو ما يجعله الميدان الأفضل لاختبار فرضيات نظرية التلقي.

4- إنّ احتفاء الكُتّاب، والمخرجين المسرحيين بالجمهور والتلقي، سبق بكثير اهتمام النقّاد والمنظّرين.

وبعد استظهاره لهذه الحقائق النقدية، أقدم الباحث على عرض المفاصل الأربعة التي أسّس عليها دراسته؛ فخصّص المفصل الأول لمفهوم التلقي والمشاهدة مستحضراً أشهر النظريات التي تبحث في هذا المجال كمدخلٍ ضروري لفهم طبيعة وخصوصية التلقي في المسرح.ثمّ أفرد المفصل الثاني لإبراز الخصائص والسمات الاجتماعية التي دخلت في تشكيل تركيبة الجمهور الجزائري خلال فترة زمنية محدّدة هي التسعينيات من القرن الماضي.وخصّص المفصل الثالث للنظر في أنماط وردود أفعال الجمهور أثناء العرض المسرحي.وختم بمفصلٍ رابع تناول فيه الفضاء المسرحي كإطار للعرض لا يُمكن عزله عن سلسلة القيم الثقافية والاجتماعية الخاصّة بالمجتمع الذي يوجد فيه.وسنعمل على عرض ما جاء في كلّ مفصلٍ أو محور بشيء من التفصيل فيما يأتي.

جعل الباحث المحور الأوّل بمثابة الفرش النظري الذي سيضع القارئ غير المتخصّص في جو الموضوع؛ حيث عرّفه بأهم الأطروحات التي اقترحتها نظرية التلقّي من خلال إسهامات روادّها "هانس روبيرت ياوس"، و"ستانلي فيش"، و"فولفغانغ إيزر".فقدّم مفهوم "أفق التوقعات" للأول، و للثاني مفهوم"القارئ الضمني"، وعرض للثالث مفهومي"جماعات التأويل"، و"القارئ العليم".وضِمن هذا الفرش النظري أبى الباحث إلاّ أن يُنوّه بالجهود النقدية للنقاد العرب في هذا المجال، ومثّل لهم بالناقد "جابر عصفور" الذي اقترح بعض المفاهيم مثل:"حدث القراءة"، و"النسق المعرفي"، و"الموضوعية".ثمّ أجمل الحديث عن بعض الاتجاهات والأسماء التي طبعت بصمتها النقدية في مجال التلقّي أمثال "ن.هيل"، و"ل.س.فيتوغسكي".

ومن العام توجّه الباحث إلى الخاص؛ فتعرّض لخصوصية التلقّي في المسرح مقابلاً بين مفهومي "التلقي" و"المشاهدة"، موضّحاً أنّ مهمة الجمهور في المسرح لا تقف عند حدود

"المشاهدة" كفعل سلبي، بل تتعدّاها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يُعرض أمامه على الخشبة، وهي الخصوصية النابعة من طبيعة الفن المسرحي؛ تلك الخصوصية القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته المباشرة في العرض المسرحي. ليتدرّج بعد ذلك في استعراض مكانة ظاهرة الجمهور في المسرح منطلقاً من العهد اليوناني، وهدفه التأكيد على أنّ الجمهور قد نُظر إليه كمركّب مهم في العملية المسرحية دون العملية النقدية التنظيرية، مستشهداً بالصورة السلبية التي التقطها له المنظرون الأوائل أمثال "أرسطو"، و"هوراس" حين نظرا إليه باعتباره مرآة تُجلي عظمة التراجيديا في التأثير على البشر.ثم انتقل إلى الجهود النقدية الحديثة التي اجتهدت في الخروج بالمتلقي من قوقعة المشاهدة السلبية، إلى رحاب التلقي القائم على تبادل التأثر والتأثير بين الممثل والمتفرج، وهي اجتهادات قادتها فئة الكتّاب والمخرجين الذين ما فتئوا أن نقلوا عدوى الاهتمام بالجمهور إلى الدرس النقدي، الذي أعلن ميلاد نظرية التلقي بفضل أعلام الاتجاه السيميوطيقي؛ هؤلاء الذين أقبلوا على دراسة الجمهور باعتباره ظاهرة ثقافية ومنهم "أمبرطو إيكو"، و "رولان بارث"، و "كير إيلام".

ولم يتوقف الباحث عند هذا الحدّ، بل أخذ يتوغّل أكثر فأكثر في دروب تخصّص التخصّص، فحدّثنا عن مفهوم "الاستقبال" في المسرح باعتباره من المفاهيم الحديثة في الخطاب النقدي المسرحي؛ هذا المفهوم الذي ارتبط بتوصيف الجمهور، وتصنيفه حسب الجنس، والسنّ، والمهنة، والمستوى الاجتماعي، والعادات...إلخ، بغاية معرفة الشروط التي تتحكّم في عملية استقباله للعرض المسرحي.ليتوقف بنا عند ذلك المنعرج الحاسم في تاريخ النظرية الدرامية؛ حين انحرفت بتوجّهها العتيق من تقديس النصّ، إلى التقليل من شأنه لصالح العرض في علاقته المباشرة بجمهوره بالرغم مما أُثير من ردود فعل معارِضة لهذا التوجّه الجديد.وحرصاً منه على إعطاء هذا الفرش النظري صورته الواضحة والكاملة، عرض الباحث اجتهادات أولئك الذين عملوا على ترسيخ هذا التوجّه النقدي الذي عُرف "بنظرية العرض"، مذكّراً بريادة العاملين في المسرح من كتاب ومخرجين على النقّاد والمنظّرين في هذا المجال، ومنوّهاً بإسهامات كلّ من المخرج الروسي"كونستانتين ستانسلافسكي"، والمخرج الألماني "برتولد بريخت"، ومن حذا

حذوهما من المنظّرين الذين اختاروا المساهمة بجهودهم النقدية ضمن هذا التوجّه أمثال:(م.شومان، دافنا بن شايم، جيل دولان، هيربيرت شالزكي، سوزان بينيت).

واستهلّ المحور الثاني الذي يمثّل صلب الدراسة، بتأكيد حقيقة هامة سبق أن أشار إليها في المحور السابق وهي اهتمام الكتّاب والمخرجين بالجمهور كمساهم قوي له وزنه وثقله في صناعة العرض المسرحي، وتهميشه من طرف المنظّرين والنقاد والباحثين في المجال المسرحي.
ويُمثّل الباحث ببعض المجالات التي أولت عنايتها بظاهرة الجمهور، لكونها تُمثّل بالنسبة إليها عصب الحياة الذي يمنحها وجودها واستمرارها؛ كمجال الاتصال مثلاً، ولكّنه يُقلّل من قيمة هذه الأبحاث لاقتصارها على وصف وتصنيف هذا الجمهور إلى فئات، وتحكيمها لمقياس الكمّ في دراسته.وغايتها هي التحكّم في العلاقة التي تربطه بوسائل الإعلام المختلفة من أجل تحقيق غايات تجارية لا علمية.ولهذا السبب كان إفلاس تلك الدراسات أمراً حتمياً، خاصّة بعد ظهور اتجاهات حديثة تجاوزت هذا المستوى من الدراسة، وعملت على تحقيق مستوى أخر يستهدف الوصف الدقيق للجمهور، ثمّ تقديم تفسير اجتماعي لسلوكه وتوجهاته بُغية بناء إطار نظري متكامل يخدم المؤسستين العلمية والإعلامية في الآن نفسه.

ولجأ إلى التمثيل ببعض التصنيفات التي اعتمدتها هذه الدراسات للجمهور؛ كالتصنيف الثلاثي لـ"روبير اسكاربيت":(الجمهور المحادث، الوسط، الواسع)، والتصنيف الرباعي الذي وضعه "رولان بارث" (القارئ المهوس، الهستيري، البارانوكي، الفيتيستي).ثمّ انتقل الباحث من الحديث عن الجمهور بصفة عامة، إلى تخصيصه لجمهور المسرح وأبرز الدراسات الحديثة التي تناولته كظاهرةّ اجتماعية في كل من الوسطين الاجتماعيين العربي والأجنبي؛ فمثّل للوسط الأول بالتصنيف الذي وضعه "محمد عزيزة" لجمهور المسرح العربي، وقسّمه إلى أربع فئات(حضري، ريفي، ذكور، إناث) وكان ذلك ضمن دراسة عامّة لم تُخصّص لظاهرة الجمهور وحدها.

أمّا الوسط الثاني فمثّل له بدراستين أجريتا على الجمهور المسرحي في كل من الولايات المتحدة الأمريكية، وبريطانيا لتحديد سماته الأساسية:الأولى، قام بها الثنائي"ويليام بومول"، و"وليام باون" سنة (1966).والثانية، صادرة بعنوان "اقتصاديات الفن الأدائي" أجراها "ثروسبي"، و"ويذرس".ومن ضمن المآخذ التي سجّلها الباحث على هذا النوع من الدراسات، اقتصارها على جمهور المؤسسات المسرحية الكبرى وعدم شمولها الفرق المسرحية التي تنشط خارج الإطار.وهي من بين المآخذ التي سنأخذها لاحقاً على هذه الدراسة نفسها؛ أي دراسة (مخلوف بوكروح) عن التلقّي والمشاهدة في المسرح.

وجاء في المحور الثالث ليكشف عن العوامل التي تحكّمت في إقبال الجمهور الجزائري على مشاهدة عرض مسرحية "حافلة تسير" وكيفية تلقّيه لها، من خلال استمارة استبيانية تمّ توزيعها على جمهور ثلاثة عروض لهذه المسرحية في مدة زمنية حدّدها بشهر أفريل من سنة (1991)، وبدار عرض واحدة هي المسرح الوطني الجزائري.وتضمنت الاستمارة سلسلة من الأسئلة التي راعى الباحث في ترتيبها ارتباطها العضوي ببعضها؛ بحيث يُكمّل الواحد منها الآخر، وجعل إجابة السؤال اللاّحق اختباراً لصحّة جواب السؤال السابق، وحدّد عدد المستجوبين بمائة وخمسين مستجوباً.

قُسّمت أسئلة الاستبيان إلى ثلاثة أقسام:استهدف قسم منها شخصَ المستجوَب(جنسه، سنّه، حالته العائلية، مستواه التعليمي، مهنته).وكان الهدف منها الإحاطة بالتركيبة الاجتماعية لهذا الجمهور المدروس انطلاقاً من أنّ معرفة الوضع الاجتماعي لجمهور ما، هي الخطوة الأولى نحو التنبؤ بطريقة تجاوبه مع العرض المسرحي.
واتّجه القسم الثاني منها للنظر في أنماط تفاعل هذه العينة من الجمهور مع العرض المختار؛ كتفاعله مع لغته، ومضمونه، وشكله، ونوعه، ومصدره، وعناصره...إلخ.وهدفه من وراء ذلك هو ضبط درجة اهتمامه بالمسرح، وحدود ثقافته المسرحية وإمكانياته الإدراكية.

أما القسم الثالث من أسئلة هذا الاستبيان، فقد أُفرِد للمؤسسة المسرحية في علاقتها بجمهورها من ناحية الخدمات التي تُقدّمها له، والوسائل التي تعتمدها في إعلامه بعروضها، وكلّ ذلك من أجل معرفة مدى اهتمام هذه المؤسسة بسياسة خلق حوار مع جمهورها.

إنّ هذه الدراسة ورغم أنها تبدو في بعض مفاصلها ، تكراراً لأجزاء بعينها من دراستين سابقتين لها للباحث نفسه هما:"الصحافة والمسرح"، و"المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره"، وتبنّيها للمنهج ذاته وهو المنهج السوسيولوجي المعتمد على أسلوب الإحصاء، والنسب المئوية.غير أن عنصري الإضافة والتعمّق واضحان فيها؛ إذ نعتبرها استجابة لأحدث فرع في سوسيولوجيا المسرح، ألا وهو فرع "سوسيولوجيا الاستقبال".وبتحديد أكثر التوجّه الثاني الذي أخذه هذا المفهوم، وقد سبق الحديث عنه في الصفحات السابقة من هذا الفصل.ودون أن ننكر على الباحث جهوده الفعّالة، ومساعيه الأكاديمية الجادة في تحديث الدراسة المسرحية في الجزائر، ومحاولة الخروج بها من قوقعة التأريخ والتأصيل، نسجّل على دراسته هذه بعض المآخذ التي لا تأتي بأي شكل على قيمتها العلمية، نوجزها في النقاط الآتية:

1- لا يُمكن تحديد سمات الجمهور الجزائري من خلال جمهور العاصمة؛ ولذلك فالدراسة تفتقد إلى الشمولية لتركيزها على دار عرض واحدة هي قاعة المسرح الوطني الجزائري، وجمهور خاص هو جمهور العاصمة.كما نعتقد بأنّ الفترة الزمنية التي وزّع فيها الاستبيان غير مناسبة؛ فلو أنّ الباحث وزعه أثناء فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف مثلاً، لتمكّن من ضمان التنوّع في الجمهور المسرحي الجزائري.وعليه فإن الباحث قام باختبار أسئلته على جمهور خاص له تركيبته النفسية الخاصة وذوقه المختلف، ثمّ أقدم على تعميم النتائج التي توصّل إليها على الجمهور المسرحي الجزائري عامة.

2- الاهتمام بالمسرح المحترف، وإقصاء المسرح الهاوي الذي يُقام له -كنظيره الأول- مهرجانا كل سنة.وهو مسرح له كيانه ووجوده الذي لا يُمكن تجاهله؛ من خلال فرقِه، وتجاربه، وحضوره الدائم والفعال في المهرجانات المسرحية المحلية والعربية والدولية، وله أيضاً جمهوره

الخاص.وتضمين الباحث لاستبيانه سؤالاً واحداً عن هذا المسرح، وبالضبط عن مستوى الأعمال التي يُقدّمها لا يُعطي للدراسة بعدها الشمولي المطلوب.

3- سطوة الجانب النظري وسيطرته على الجانب العملي؛ وتظهر هذه القسمة الضيزى في المداخل النظرية لكلّ قسم من هذه الدراسة.وهي وإن كانت فرشاً نظرياً ضرورياً، فإنها تطول أحياناً بشكل غير محبّب عل حساب الجانب الأهم وهو التطبيق، ويظهر ذلك جلياً في آخر قسم من الدراسة؛ حيث اكتفى فيه الباحث برصد علاقة الفضاء المسرحي في شكله المعماري بالفضاء الاجتماعي وبِنياته على مر العصور، ليصل بنا إلى نتيجة بديهية ومعروفة لدى العام والخاص؛ وهي أنّ المسرح الجزائري ورغم تعدّد تجاربه لم يتمكّن على صعيد العمارة المسرحية من الإفلات من قوقعة العلبة الإيطالية التي لا تعكس بنيتنا الاجتماعية، وهي نتيجة تدخل في إطار تحصيل الحاصل.

ونسجّل في الأخير على هذه الدراسة ملاحظة نعتقد أنّ الباحث يتفّق معنا حولها؛ وتتمثل في الحكم بعبثية هذا النوع من الدراسات لأنه لا يمكنها أن تُحقق نتائج نهائية بالنسبة لقياس سلوك وعادات الجمهور؛ ذلك أنّ أذواق الجماهير ليست ثابتة، فهي تتغير من عام إلى عام آخر، وأنّ ثمة لحظة نفسية لكلّ مسرحية من المسرحيات تجعل الجماهير متقلّبة تقلّباً شنيعاً، ويندر أن يستجيب أحدها بالطريقة نفسها التي يستجيب بها جمهور ثان، ولا في مواضع من المسرحية نفسها[1].

---

(1) عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي.الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص108

كانت هذه تجربة "مخلوف بوكروح" في النقد المسرحي، تجربة استثنائية، تميّزت بالثراء والتنوّع والوعي النقدي، ورسّخت قدم صاحبها في مجال الدراسات المسرحية في الجزائر، وأعلنتْهُ واحداً من النقّاد/الباحثين المسرحيين العرب، الجادّين في إعطاء قيمة لفنّ المسرح في ثقافتنا العربية، منطلقين من قناعتهم بأنّ الطريق الصحيح لتحقيق هذه الغاية ، هو التعامل معه من موقع العارف بخصوصيته، واستثنائيته، وتفرّده عن باقي الفنون.هنا فقط يتحوّل هذا الفنّ إلى كائنٍ مطواعٍ، يستجيب لرغبات الناقد في إبراز جمالياته المغايِرة، ولا يستعص إلاّ على أولئك الطفيليين الذين يعتقدون أنّه فنّ لا يختلف كثيراً عن الفنون الأخرى، ولا مانع في التعامل معه بذات المناهج، والأدوات الإجرائية التي تُستنطق بها تلك الفنون.

ثانياً/ منجز قسم الفنون الدرامية–جامعة السّانيا:

نقصد بالجهود الجماعية مجموع الدراسات التي أُنجزت خلال السنوات الأخيرة في قسم يُعدّ حديث النشأة وهو قسم الفنون الدرامية بكلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران.وقد شكّلت هذه البحوث في اعتقادنا إضافة نوعية في البحث المسرحي على مستوى الموضوعات والمنهج؛ حيث عنيت بتوسيع دائرة البحث العلمي المسرحي الذي ظلّ لعهود طويلة منضوياً تحت وصاية الدراسات الأدبية الضيقة، فانتقلت به من تحليل النصّ تحليلاً أدبياً إلى قراءة العرض بكلّ مفرداته:من تمثيل، وسينوغرافيا، وإخراج، وإضاءة...إلخ، وأظهرت اهتماماً كبيراً بالمركّب الثالث من المعادلة المسرحية وهو الجمهور وطبيعة التلقي في المسرح، معوّلة في ذلك على مناهج حداثية قادرة على التوغّل في داخل هذه المركبات ومفرداتها وقراءتها قراءة منتِجة، كان من أبرزها وأهمها وأكثرها حضوراً في هذه الدراسات المنهج السيميائي باعتباره الأكثر ملائمة لطبيعة العمل المسرحي الذي يتكوّن من اللغتين:اللّفظية/Verbal، وغير اللفظية/Non verbal.وكذلك نظرية التلقي في التعامل مع مركّب الجمهور وكيفية تلقيه للعمل المسرحي، ومن ثمّ جاء توجّه هذه الدراسات مستقلاً بذاته ومعبّراً عن الخصوصية المسرحية.

1- جهود جماعية:

مع منتصف التسعينيات بدأ خطاب النقد المسرحي يحدّد إطاره الخاص، ويضبط مجاله الفكري الذي يحفظ للمسرح خصوصيته واستقلاله عن باقي فنون الأدب، بتخلّصه من النظرة الأدبية الاختزالية التي كانت تنصبّ على مضامينه وتعمل على مصادرة نصفه الحي وهو "العرض"، وقد تمثّل هذا الإطار الجديد في المشروع الأكاديمي الجادّ الذي أسهم في وضع حجر الأساس فيه قسم (النقد والأدب التمثيلي)[*] بكلية الآداب واللغات والفنون بجامعة السانيا (وهران)، الذي افتتح عام (1987)، وتجسّد هذا المشروع على الصعيد العملي في سلسلة الرسائل الجامعية التي توزّع اهتمامها على الحركة المسرحية في العالم (عربياً وغربياً)، سعياً منها لإبراز معالم هذا المشروع، وإيضاح تفاصيل هندسته المغايرة لما كان يُنجز من نقد أكاديمي – في هذا المجال- بأقسام اللغة العربية وآدابها.

ثم ما لبث هذا المشروع أن نزع نحو الخصوصية المسرحية المحلية عن طريق تسخير جهوده لخدمة التجربة المسرحية الجزائرية من جهة، والعمل على وضعها في قلب الحداثة النقدية المسرحية.وتحقيقاً لهذه الرؤية الطموحة، أعلن عن ميلاد مشروع الدراسات العليا في شعبة (المسرح الجزائري من منظور نظرية التلقي) الذي تبنى فكرته والإشراف على تنفيذه الرئيس السابق لقسم الفنون الدرامية[**]، الأستاذة الباحثة (جازية فرقاني) التي اعتبرت بأنّ « الإسهام في إبعاد الخطاب المسرحي عن الهامشية ضمن الخطابات الإبداعية الأخرى، وعدم

(*) افتتح هذا القسم بجامعة السّانيا (وهران) بعد مطارحات عديدة أسفرت عن وضعه تحت هذه التسمية (النقد والأدب التمثيلي)؛ ذلك أنّ القائمين على التعليم لم يجدوا مبرراً لفتح قسم للمسرح بمعهد اللغة العربية وآدابها، فكانت التسمية السابقة ضربا من التحايل؛ حيث نُعت هذا القسم بقسم (المسرح)في التداول العادي، أمّا في المعاملات الرسمية فهو قسم (النقد والأدب التمثيلي).وعندما شهدت الجامعة الهيكلة الأخيرة لنظام الكلّيات، أُنشأت كلية (الآداب واللغات والفنون)، وانضوى هذا التخصّص تحت اسم (قسم الفنون الدرامية) وحُلّ الإشكال.

(**) تترأس في الوقت الحالي قسم الترجمة، ابتداءً من هذا الموسم الجامعي (2011-2012)

تركه يتحرّك ضمن الإشكالية التراثية بشكلٍ متحفي، حيث يتحوّل الماضي إلى قوّة تُمارس سلطتها على الحاضر »[1]، هو المبتغى الأساس لهذا المشروع.وتؤكّد على هذا الهدف الطموح الذي يُريد إخراج المسرح خطاباً فنياً من هيمنة الدراسات التاريخية والتأصيلية التي عملت على تحنيطه وتجميده زمناً طويلاً بقولها وهي بصدد الإبانة عن أهداف مشروعها: « ..ما يهمّنا هو تحقيق موقع ثابت لهذا الفنّ ضمن الخريطة الثقافية بوصفه مؤسسة تسعى إلى صياغة الذات في شرعية بعيداً عن قلق التساؤل في الأصول والجذور »[2].

ويتضح لنا من هذا التصريح أنّ الباحثة ومن موقع المسئول على رأس مؤسسة أكاديمية والعارف بأصول هذا الفنّ، تعتقد بأنّ تجاوز فكرة التأصيل والتنقيب في تراثنا عن جذور لفنّ المسرح بات أمرا حتميا، ومنطلقا أساسيا في مشروع النقد المسرحي الذي لا يُمكن أن يتحقق إلا بوجود موقع ثابت وراسخ لفنّ المسرح في ثقافتنا ، بعيداً عن قلق التساؤل عن أصوله.

بعد اطّلاعنا على المنجز النقدي الذي تراكم بقسم الفنون الدرامية خلال العشرية الأخيرة، لفت انتباهنا الجرأة في اقتحام عالم الفنّ الذي يدرسه؛ إذ لم تظهر في هذا المنجز علامات الدهشة وسمات الانبهار بالتشكيلة الفنية للمسرح، أو الحيرة العلمية في التعاطي معه.ويُعزى ذلك إلى تلقي الباحث في هذا القسم تكويناً علمياً دقيقاً خلال سنوات التدرّج غطى مختلف أطراف العملية المسرحية:تأليفاً، وإخراجاً، وتلقياً.لذلك استطاع أن يتوغل في تضاريسه دون خوف، أو تهيّب، أو انبهار، وتمكن من الانفلات من أسر المنهج التاريخي الذي يرصد الظاهرة المسرحية ويتعقّب مراحل نموها وتطوّرها، والاتجاهات التي تبلورت

---

(1) حوار أجري مع الباحثة على هامش فعاليات مهرجان المبدعات العربيات بمدينة "سوسة" التونسية.
جريدة المستقبل، لبنان، ع 2334 ، الجمعة 14 تموز 1006، ص21 (ثقافة وفنون)

(2) المرجع نفسه.الصفحة نفسها

فيها، وكذلك المناهج السياقية التي اهتمت دوماً بما هو خارج المسرح مركّزة على النصّ، وممارسةً إقصاء خطيراً لجماليات العرض الذي يُعدّ نبض الحياة في العمل المسرحي، وهو ما أكدته الباحثة (جازية فرقاني) وعملت على تحقيقه في جلّ المشاريع التي أشرفت عليها في إطار الماجستير، وعبّرت عنه بقولها: « إنّ النقد المسرحي الذي يهتم بالنّص فقط دون تجاوزه إلى العرض ككل يبقى نقداً ناقصاً، لأن العرض هو عبارة عن حياة متفجّرة، زاخرة بالحركة والفكر والانفعال، تقيم حواراً حياً بين مجموعة من الفنانين في الفراغ المسرحي ومجموعة من المشاهدين في مكان المتفرّجين.والمتفرّج لم يعُد طرفاً قصياً في العملية الإبداعية؛ فالمسرح هو وجود من خلال تواجد الآخر، أي من خلال تواجد المتلقي، الجمهور.لذلك لم تعد مهمّة المتلقي مقتصرة على عملية المشاهدة بل تتعدّاها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يُعرض أمامه فوق المنصّة، وذلك نابع من طبيعة الفنّ المسرحي القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي »[1].وقد ألحّ الباحث والناقد (عزّ الدين جلاوجي) على ضرورة هذا التكوين العلمي المسبق، وأكّد على أهمية إدراج المسرح كمادة في المناهج الدراسية في مستويات تعليمية مختلفة، لخلق الذائقة المسرحية لدى الجيل الجديد من الشباب[2].

وعلى العموم يمكننا أن نستخلص مجموعة من الملاحظات العامة حول هذا المنجز، نوجزها في النقاط التالية:

1. إنّ هذا المنجز وجّه عنايته بالتجربة المسرحية الجزائرية بشتى روافدها وأنواعها:(المسرح المحترف، مسرح الهواة، المسرح المدرسي، مسرح الطفل).
2. في إطار هذا الاهتمام بالتجربة المسرحية الجزائرية حظي مسرح وهران بالاهتمام

---

(1) المصدر السابق.الصفحة السابقة

(2) عزّ الدين جلاوجي:(ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج).ص74

الأكبر، كما حظيت تجربة "عبد القادر علولة" بالنصيب الأوفر ضمن هذا المنجز لا سيما ثلاثيته الشهيرة (الأجواد، الأقوال، اللثام)، ونذهب في تفسير هذا التوجّه وجهتين:إماّ لثراء هذه التجربة وتميزّها، أو قد يكون الدافع جهوياً بحتاً.

3. النزوع نحو "التطبيق" والتخفّف من ثقل التنظير، والمداخل التأريخية المبالغة في الإسهاب كما لاحظنا ذلك في منجز جامعة باتنة.

4. الجرأة في توسيع نطاق البحث الأكاديمي في الفنون الدرامية ليشمل فنوناً أخرى تتقاطع مع المسرح في تقنياته السمعية البصرية كالسينما؛ إذ كانت أبرز الأفلام السينمائية العربية والعالمية محطّ دراسة وتحليل مستويات كثيرة منها كالإخراج، والصورة، والتمثيل ...وغيرها.

5. على مستوى المنهج استأثر المنهج السيميائي بهذه الدراسات المسرحية خاصة ما تناول منها خطاب العرض بكلّ مفرداته من (التمثيل، السينوغرافيا، الإخراج، الإضاءة، الإكسسوار، الأزياء، الديكور...).أما تلك التي نزعت نحو الطرف الثالث في العملية المسرحية ألا وهو"المتلقّي"، فقد استفادت من طروحات نظرية التلقي الألمانية.

6. على صعيد البيبليوغرافيا لاحظنا تخلّص الباحث في قسم الفنون الدرامية من ثقل المراجع التي اهتمّت بتحليل الخطاب الأدبي عامة، حيث نحا باتجاه بيبليوغرافيا متخصّصة في فنّ المسرح والفنون السمعية البصرية، وهو ما لم تستطع تحقيقه الدراسات المسرحية السابقة.

وبعد تسجيلنا لهذه الملاحظات العامة، نحاول فيما يلي عرض نماذج منتقاة نمثّل بها لهذا المنجز النقدي، ونشير هاهنا إلى أننا أخضعنا تلك النماذج إلى اعتبارين اثنين:الاعتبار الأوّل هو أنها من فترات زمنية مختلفة منها ما جسّد مشروع (المسرح الجزائري من منظور نظرية التلقي)، ومنها ما كان سابقا له.أما الاعتبار الثاني فيتمثّل في شمولها للأطراف الثلاثة للعملية المسرحية وهي(النصّ، العرض، التلقي).كما ارتأينا أن نقدّم نموذجاً استثنائياً من النقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص الذي لم يُقدّم في

صورة رسالة أو أطروحة جامعية لنيل درجة علمية، بل كان ثمرة سنوات من الاجتهاد في حقل المسرح مجسّداً في سلسلة من المحاضرات والدروس التطبيقية التي أُلقيت على طلبة قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران، وهو كتاب الباحثة (أنوال طامر) الموسوم بـ"المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي".

وعندما ولجنا باب النقد المسرحي الأكاديمي بالجزائر، وتجوّلنا في دروبه وزواياه بحثاً عن تلك الملامح الخاصة التي من شأنها أن تحمي خطابه النقدي من التماهي في نظيره الأدبي، وتُتوّجه خطاباً متفرّداً بمراعاته لخصوصية الإبداع المسرحي، وتوقفنا عند عتبة منجز قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران، تبدّت لنا تلك الملامح الخاصّة التي كُنّا نبحث عنها على صعيدي المنهج واللّغة النقدية المنتقاة.لقد تمكّن الباحث الجزائري في دراسات ما بعد التدرّج من أن يُزيح عن كاهله همّ التأريخ للحركة المسرحية بالجزائر، وتخفّف من ثِقل سؤالها التأصيلي، كما تخلّص من عقدة التهيُّب من اقتحام عالم العرض البصري بمفرداته وتشكيلاته التي تتطلّب لمواجهتها تحكّماً كبيراً في المناهج النقدية الحداثية، دون أن تظهر عليه علامات الانبهار والوقوع في أسر عالم المسرح المفارق والمختلف عما عهده في فنون الأدب.وربما يرجع ذلك إلى تلقي هذا الباحث أبجديات ومفاتيح هذا الفنّ خلال مرحلة التدرّج؛ حيث اطّلع على تاريخه وتعرّف على مدارسه واتجاهاته التجريبية ومناهجه في نقد النصّ والعرض، حتى بات معصوماً من الوقوع في شرَكه وغوايته بالمفهوم السلبي.هكذا تأكّد صدق تلك المقولة التي لطالما نادى بها كلّ شغوفٍ بفنّ المسرح في بلادنا وهي مقولة ضرورة إدراج مادة المسرح في مناهجنا التعليمية لخلق الذائقة الجمالية لدى طلاّبنا، وربما تكون الأستاذة والباحثة بقسم الفنون الدرامية (أنوال طامر) قد آمنت بهذه المقولة، فسعت إلى ترسيخها عبر جهدٍ فردي تمثّل في

إصدارها كتابها الموسوم بـ" المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي"[*]، وهو «حوصلة مجهود قُدّم عبر سنوات لطلبة قسم الفنون تحت مقياس"النقد المسرحي الحديث" »[1].من أجل ذلك ذيّلت مقّدمته بإهداء مشروط لهؤلاء الطلبة قائلة: «إلى طلبتي، طيلة سنوات التدريس،(...) على أن يزيد ويتعاظم شغفهم بالمسرح »[2].ولأن هذا الكتاب يندرج ضمن النقد المسرحي المتخصّص سوف نحاول-لاحقاً- الوقوف على طبيعته وخصوصيته باعتباره جهداً استثنائياً لم يُنجز في إطار أكاديمي مشروط بضوابطه وشروطه لنيل درجة علمية أكاديمية.ونوضّح فيما سيأتي أبرز المناهج النقدية السياقية منها والنسقية التي توسّل بها الباحث الجزائري في قسم الفنون الدرامية لمعالجة الإبداعات والظواهر المسرحية.

(*) صدر هذا الكتاب عن دار القدس، وهران، 2011.وقد لقي إقبالاً في أوساط الطلبة والباحثين بكلية الآداب واللغات والفنون، أثناء بيعه بالتوقيع يومي 8، 9 نوفمبر 2011.

(1) أنوال طامر: المسرح والمناهج الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي.ص5

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

أوّلاً/ المنهج السوسيولوجي:

تجدر بنا الإشارة في البدء إلى أنّ الاتجاه السوسيولوجي في النقد المسرحي الجزائري، ظلّ الاتجاه الوحيد المتحكّم في جلّ التراكم النقدي المسرحي بالجزائر بشتى أوجهه وأشكاله، متجلياً في قراءة المضمون ومحاولة الكشف عن مدى تعبيره ورصده للتغيير الاجتماعي والإيديولوجي.فقد نظر الناقد الجزائري إلى المسرح بوصفه خطاباً يهدف إلى خلق علاقات تواصلية مع المتلقي من خلال التركيز على مجموعة من القضايا والمشاكل المجتمعية، ومحاولة طرحها للنقاش عبر أشكال فنية وجمالية.ونظراً لضيق أفق هذا المنهج النقدي الذي عمل دوماً على إسقاط العديد من المحتويات الإيديولوجية على اشتغال الإشارات المسرحية وتحميلها مالا تُطيق من تحاليل، اقترح الباحث الإيطالي(ماركو دومارينيز/M.De Marinis) نوعين من التحليل السوسيولوجي للعمل المسرحي هما:تحليل الإنتاج المسرحي أو ما أسماه ب" سوسيولوجيا الإنتاج المسرحي"، وتحليل التلقي المسرحي أو " سوسيولوجيا التلقي المسرحي".

ففي مناقشته لهذا النوع الأخير من التحليل السوسيولوجي أشار (دومارينيز) إلى تلك الدراسات الميدانية التي تناولت "الجمهور" وحاولت رصده من خلال آليات سوسيولوجية بهدف الوصول إلى تصوّر عن تركيبته الجنسية والعائلية والاجتماعية والثقافية، والكشف عن مدى تأثير هذه التركيبة في توجيه ذوقه واستيعابه لأشكال الفرجة المسرحية، وأكّد أنّ هذا الفرع من السوسيولوجيا قد عمل على تغييب الخصوصية المسرحية وتهميش المستويات الفنية للفرجة المسرحية لأنه اقتصر على تحديد الشروط الاجتماعية الصّرفة لهذه الفرجة[1].

---

(1) Marco De Marinis:Sociologie in Théâtre (Quatre modes d’approche),Ed, Labor, Bruxelles,1987,p :77

ومن ثمّ لجأ هذا الفرع من المنهج السوسيولوجي إلى الاستعانة ببعض آليات الحقول المعرفية الأخرى كالسيميولوجيا، وعلم النفس،..وأخذ منحى جديداً وأكثر شمولية لخّصه (دومارينيز) في النقطتين التاليتين[1]:

- ✓ الانتقال من مفهوم "الجمهور/Public" بوصفه كياناً اجتماعياً متجانساً، إلى مفهوم "المتفرّج/ Spectateur " بوصفه عنصراً مستقّلاً يتميّز بتركيبة معقّدة تتداخل فيها مجموعة من العوامل النفسية والثقافية التي تُحدّد هويته الخاصّة.
- ✓ طرح مفهوم جديد هو "العلاقة المسرحية/ La Relation Théâtrale " من حيث هي علاقة تواصلية وتفاعلية لا تقوم على تلقي المتفرّج للعمل المسرحي تلقياً سلبياً، بل تفرِض فاعليته ومشاركته في إنتاج هذا العمل.

لقد عرف النقد المسرحي الجزائري الاتجاه السوسيولوجي بشتى فروعه، ومن الدراسات الأكاديمية التي تبنّته دراسة الباحثة (أمينة حايك) الموسومة بـ" الممثّل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي"[(*)]

لجأت الباحثة في المقدمة إلى الإقرار بحقيقة واقعة تتعلق بحظّ المسرح الجزائري من البحث الأكاديمي، مؤكّدةً أنّه« لم يأخذ حقه من البحث والدراسة؛ إذ لا تزال هناك جوانب معتّمة فيه تحتاج إلى من يضيئها، ولعل أهمها الأداء المسرحي »[2]، واستنكرت نفور بعض الباحثين الجزائريين من هذا النوع من الدراسات متحجّجين بنقص المراجع المساعدة، أو اتهام الإبداع المسرحي الجزائري بالضعف الفني الذي لا يؤهله لأن يكون مادة عنية تُغري بالتحليل،

---

[1] Ibid,p:77

[(*)] مخطوط رسالة ماجستير بإشراف الثنائي (محمد بشير بويجرة " و" جازية فرقاني"، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2006-2005

[2] أمينة حايك: الممثل الجزائري بين المؤثرات الإجتماعية والتكوين الأكاديمي.ص:أ

وغيرها من التبريرات التي وصفتها الباحثة بالأحكام المسبقة الجاهزة[1].وعليه فضّلت التعويل على التفكير العلمي الذي يقصي مثل هذه الأحكام الجاهزة، ويُعوّل على مقاربة الظاهرة المسرحية المعروضة للدراسة مقاربة علمية تنطلق بفرضية أو مجموع فرضيات وتنتهي بإثباتها أو نفيها؛ حيث « لا يُمكن الحكم على أية ظاهرة فنية أو اجتماعية حكماً صحيحاً ومؤسساً، إلا بعد دراستها ومقاربتها بالنقد والتحليل للوصول في نهاية البحث إلى تأكيد تلك الأحكام أو نفيها بشكل علمي »[2].وتسهيلاً للوصول إلى الغاية المنشودة وهي مبدأ العلمية، استعانت الباحثة بمجموعة من المناهج في مقدمتها "المنهج التحليلي" الذي توسّلت به للوصول إلى الأسباب الموضوعية التي كانت وراء طغيان الصبغة الكوميدية على المسرح الجزائري.إضافة إلى "المنهج التاريخي" الذي ظهرت ملامحه باديةً في الفصل الأول بمباحثه الثلاثة التي سلطت الضوء على أهم النظريات المسرحية التي استهدفت ضبط مفهوم "التمثيل" وتطوره فكرياً وجمالياً إلى غاية القرن العشرين؛ حيث صار لجسد الممثل لغته الخاصة المنبثقة من لغة المسرح ذاته.

وإذا كانت دوافع تبنّي المنهجين "التحليلي"و"التاريخي" مسوّغَة علمياً، وتجليات تطبيقهما واضحة في مستويات عديدة من الدراسة.غير أنّ مكمن الغموض في ما أسمته بـ "المنهج النقدي" الذي اعتبرته العمود الفقري لهذه الدراسة بقولها: « إلاّ أنّ المنهج المحوري الذي حاول تفعيل كلّ أركان هذا البحث هو المنهج النقدي، الذي حاول تسليط الضوء على طبيعة الأداء المسرحي في المسرح الجزائري قبل وبعد الاستقلال، وبالنظر إلى الوضع التاريخي والسياسي للجزائر من جهة والتركيبة الاجتماعية والثقافية لكلّ من الممثل والجمهور من جهة أخرى »[3].

---

(1) المصدر السابق.الصفحة السابقة

(2) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(3) المصدر نفسه.ص:هـ

والواقع أنّ هذا الوصف ينطبق على "المنهج السوسيولوجي" الذي تتبيّن ملامحه منذ العنوان الذي وسمت به الباحثة دراستها وهو "الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي"، فالعنوان بهذه الصيغة يُحيلنا مباشرة إلى البُعد السوسيولوجي الذي تعكسه العبارة الصريحة "المؤثرات الاجتماعية"، بالإضافة إلى عبارة "التكوين الأكاديمي" الذي لا يتحقق إلا في إطار مؤسسة أكاديمية تخضع برامجها لتركيبة المجتمع وتوجهاته السياسية والسوسيو-ثقافية.وعطفاً على هذا، فقد تعاملت الباحثة مع الظاهرة المدروسة وهي "الممثل الجزائري" من منظور سوسيولوجي بحت استناداً إلى أنّ (سوسيولوجيا المسرح/Sociologie du Théâtre) التي أفرزها الاتجاه السوسيولوجي العام تعدّدت مجالات بحثها، ومن بين تلك المجالات « دراسة وضعية الممثل في المجتمعات، ووضع التمثيل كحرفة ومهنة ...»[1].وهو عين ما عملت الباحثة على تجليته في دراستها السابقة، كما استعانت ببعض آليات هذا المنهج كالدراسة الميدانية المعتمدة على ملأ استمارة استبيانية تحقيقاً لنتائج دقيقة، وإن لم تعمد إلى تسمية الأمور بمسمياتها.

للإشارة فإنّ جلّ الدراسات التي تبنّت المقاربة السوسيولوجية ضِمن هذا المنجز قد تقاطعت مع نظرية التلقي، خاصة في دراسة ظاهرة "الجمهور" وتحليل أفق توقعه للعرض المسرحي بتوظيف الآليات نفسها (أي الاستبيان)، وهذا في إطار ما أُطلق عليه "سوسيولوجيا الاستقبال".بناء على ذلك فضّلنا تناول هذه الدراسات ضمن نظيراتها التي اختارت أطروحات نظرية التلقي منهجاً لها.

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص:257

ثانياً/ الاتجاه السيميولوجي:

إذا كان المنهج السيميولوجي يُعنى بدراسة العلامة اللغوية وغير اللغوية، وبتعبير "كير إيلام/K.Ilam "هو « علمٌ مكرّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، ويُعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتّصال؛ أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً.وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامات والكودات التي تعمل في المجتمع والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها »[1].فإنّ المسرح بتركيبته المعقّدة التي تشمل منظومة العلامات اللفظية وغير اللفظية، هو أفضل مجال يُمكن للسيميولوجيا أن تختبر من خلاله مدى كفاية أدواتها الإجرائية نظراً لأنها إمبراطورية العلامات بامتياز.

وإذا كانت طبيعة الخطاب المسرحي تقتضي الانتقال من نصّ لغوي مكتوب، إلى نصّ سمعي بصري معروض يستعين بتقنيات متعدّدة ومختلفة تتباين أحياناً وتتفق أخرى.فإنّ هذا الانتقال في حدّ ذاته اقتضى نوعاً خاصّاً من المقاربة التي تعمل على رصد دلالات هذه التقنيات من خلال تفكيكها ثمّ إعادة تركيبها بهدف إبراز سبُل اشتغالها في العمل المسرحي.
ومن أبرز المساهمين في تحديد ملامح هذا النوع من المقاربة السيميولوجية للمسرح تنظيراً وتطبيقاً:" كير إيلام"، " تادوز كوزان"، " آن أبرسفيلد"و" أندري هلبو"، وغيرهم من الباحثين الذين حاولوا رصد العلاقات بين النصّ والعرض من خلال تحليل شفراتهما والقبض على الدلالات التي تحملها[2].

واجه التحليل السيميولوجي للعمل المسرحي إشكاليات عديدة تتعلّق بالطرف الذي يستحق أن يلتفت إليه هذا التحليل، هل هو النصّ؟ أم العرض؟ أم هما معاً؟

---

(1) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما.ترجمة وتعليق وحواشي، رئيف كرم.المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1992، ص:5

(2) محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي.مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص:75

وتُعتبر "آن أبرسفيلد" من أهم المساهمين في حلّ هذا الإشكال عندما قامت بإلغاء سيميولوجيا النصّ بالاستناد إلى اعتبارين اثنين هما[1]:

- أنّ النصّ المسرحي موجود في ثنايا العرض في شكل صوت له حضور مزدوج؛ إذ أنه يسبق العرض ويُزامنه في الوقت نفسه.
- أنّ الاكتفاء بقراءة النصّ المسرحي سيميولوجياً باعتباره جنساً أدبيا كالرواية مثلاً من شأنه أن يُفقد العرض خصوصيته ونكهته الفنية والإبداعية.

في مقابل هذا رفضت "سامية أحمد أسعد" إقصاء النصّ[*] وحدّدت المقاربة السيميولوجية للخطاب المسرحي في الخطوات التالية[2]:

- دراسة النص الدرامي باعتباره مجموعة دالة ومنتهية ومتضمنة لعناصر العرض.
- دراسة العرض المسرحي باعتباره مجموعة دالة أخرى مستقلة، لا يُشكّل النص منها سوى عنصر سمعي تتفاوت أهميته بحسب نوعية العرض.
- رصد العلاقة بين النصّ والعرض ومحاولة البحث عن الشفرات التي بمقتضاها يتم الانتقال من الأوّل إلى الثاني شريطة استثمار نتائج الدراسة الأولى والثانية.

سجّلت المقاربة السيميولوجية حضوراً معتبراً في النقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص الذي عوّل على أدواته الإجرائية وأطروحاته الفكرية المختلفة في مقاربة قضايا ومدوّنات مسرحية على حدّ سواء[**]، كما حظيت بعض الأعمال المسرحية المتميزة بمقاربات وفق هذا

---

(1) Anne Ubersfeld:Lire le Théàtre.Ed,sociales,paris,1982,p:19

(*) ربما تكون الباحثة قد استحضرت في ذهنها ما يسمى في لغة النقد المسرحي ب:(المسرح المقروء/ Closet drama)، أو بالمقابل الفرنسي (Théâtre dans un fauteuil) الذي يُمكن قراءة نصوصه والاكتفاء بما ترسمه هذه النصوص في مخيّلة القارئ، لذلك لم تقم بإقصاء النصّ من التحليل السيميولوجي.

(2) سامية أحمد أسعد: (النقد المسرحي والعلوم الإنسانية).مجلة فصول، ص:158

(**) نذكر من بين هذه الدراسات:

– السيرورة التواصلية في اللغة المسرحية، دراسة سيميائية في الإرسال والاستقبال.مخطوط رسالة ماجستير، إعداد "مليكة عثمان"، إشراف "أحمد يوسف"، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2004 =

المنهج ومن أبرزها مسرحية "الأجواد" التي انتقاها الباحث " لخضر منصوري" مدونّة لدراسته الموسومة بـ" التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد"[*].

صرّح الباحث في مقدّمة دراسته بنيّته في تبنّي (المنهج التكاملي) معوّلاً على « ما يُتيحه من حرية في التحليل والتقصّي، إضافة إلى ما تفرضه طبيعة البحث للتحليق بين مختلف المناهج للإلمام بجوانب الدراسة »[1]، ورغم ذلك اكتشفنا أنّ المنهج السيميولوجي كان العمود الفقري الذي قامت عليه هذه الدراسة بشقّيها النظري والتطبيقي؛ فقد استفاد من أطروحات أشهر أعلام سيميولوجيا المسرح وفي مقدّمتهم الفرنسيان (آن أبرسفيلد)، و(باتريس بافيس)، من خلال كتابين شهيرين للأولى هما: "Lire le Théâtre"، و"L'école de spectateur".وكتاباً ومعجماً متخصّصاً للثاني هما: " Voix et image de scène, pour une sémiologie de la réception"، و" Dictionnaire du Théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale".وقد سار على هدي تنظيرات هذين العلمين في تحليلاته لمفردات العرض المسرحي مستأنساً ببعض مفاهيمهما النقدية؛ فقد استضاء- على سبيل المثال- بالمفهوم الذي اقترحته(آن أبرسفيلد) حول " الفراغ اللاشعوري للنصّ/ Trou Inconscient du texte " وهو بصدد تحليل كيفية معالجة المخرج للنصّ المسرحي بتحويله من المكتوب إلى المرئي واستغلال تلك المساحة الفارغة التي أغفلها المؤلّف سهواً أو عمداً، وهي خاصية من خصائص النصّ المسرحي في كونه "نصّاً مثقوباً/ Texte troué" بتعبير الباحثة الفرنسية (آن أبرسفيلد).

= - التحليل السيميائي للنصّ المسرحي الشعري، مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور-نموذجاً-، مخطوط رسالة ماجستير، إعداد "جلول لقجع"، إشراف" أحمد يوسف"، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2005

(*) مخطوط رسالة ماجستير، إشراف "فاتن الجراح"، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2002

(1) المصدر نفسه.ص:ث (المقدمة).

وفي عرضه لطرق قراءة المخرج للنصّ المسرحي، وقراءة المتفرّج للعرض.يستعين الباحث بنوعين من القراءة اقترحهما (باتريس بافيس) هما:"القراءة الأفقية/ Lecture Horizontale" و"القراءة العمودية/ Lecture Verticale".ويعني بالأولى القراءة التي تتبع الفعل خطوة خطوة، وتتابع الحكاية في تسلسل مَشاهدها، وتصنع نوعاً من التشويق لمعرفة النهاية.
أمّا القراءة الثانية فهي التي ترتكز على معرفة كلّ الإشارات التي يتضمنّها النصّ لإعادة بنائه وفق قراءة تأويلية جديدة تأخذ بعين الاعتبار خصوصية العرض.بالإضافة إلى مفهوم "النبع الظاهر/ Source Visible"، وهو ما تعلّق بدور الموسيقى كرافد من أهم روافد اللغة غير اللفظية التي تعزّز لغة الممثّل(*).

ويمكن اقتفاء أثر التحليل السيميولوجي- في هذه الدراسة- في الفصل الرابع الذي حمل عنوان:" الأجواد بين النصّ والعرض"؛ فقد أفرده الباحث للنظر في علاقة "نصّ" هذه المسرحية ب"عرضها" عن طريق تحليل الشفرات التي اشتغل عليها (عبد القادر علّولة) لينقل النصّ الدرامي من فضائه النصّي الورقي إلى فضاء الخشبة ومكوناتها، مع أخذه بعين الاعتبار أنّ المخرج الذي اشتغل على هذه المعالجة الدرامية للنصّ هو نفسه كاتبه، وهي تجربة خاصّة تطلّبت من الباحث وعياً كبيراً بمعنى "التحليل الدراماتورجي" لا سيما في الأنموذج الذي اختاره للتطبيق لسببين:

- أنّ مخرج العمل المسرحي هو نفسه مؤلف نصّه وهو ما أشار إليه الباحث في قوله: «بما أنّ الإخراج هو قراءة ثانية للنصّ، فما قولنا في حالة توحّد الكتابة والإخراج؟»(1)، فعبارة "توحّد الكتابة والإخراج" تحمل-في اعتقادنا-دلالتين اثنتين؛ تُحيل الأولى إلى اضطلاع فاعل واحد بالوظيفتين معاً (الكتابة

(*) يمكن تتبّع ورود هذه المفاهيم في الدراسة السابقة، ص ص:148، 158
(1) لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علّولة، دراسة تطبيقية لمسرحية "الأجواد".ص:213

والإخراج).وتُشير الثانية إلى حالة خاصّة اختصّ بها(عبد القادر علولة) وهي أنّه كان يتخيّل شكل الإخراج أثناء طور الكتابة؛ أي أنّ الفعلان ينبثقان في لحظة إبداع واحدة؛ حيث كان « يقوم بالحذف مبكّراً، أي أثناء عملية الكتابة الأولية(..)وأنّ المعالجة الدرامية لنصوص علّولة وبخاصة الثلاثية تبدأ عادةً أثناء عملية الكتابة »[1].

- أمّا السبب الثاني فيرجع إلى أنّ هذه المسرحية خضعت لتجربتي إخراج برؤيتين مختلفتين ظلّتا بعيدتين عن أيّ تفسير من النقّاد والمخرج نفسه، عدا تصريحات مبتسرة وعامّة أطلقها في بعض محاوراته الصحفية[2].

وإذا كان الباحث (لخضر منصوري) قدّم أنموذجاً خاصّاً جمع فيه مبدعه بين وظيفتي "التأليف"، و"الإخراج" ممّا جعل مهّمته صعبة، فإنّ الباحث "شريط سنوسي" اختار أن يستأنس بالمقاربة السيميولوجية في قراءة "التحليل الدراماتورجي" لمسرحية آمن مخرجها بمبدأ "جماعية" فنّ المسرح ؛ فأسند لكلّ طرف ما اختصّ به، وهي مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي تُعدّ تجربة لها خصوصيتها أيضاً لأنها انطلقت من نصّ مسرحي مُعدّ عن نصّ قصصي.

وقد كان هدف الباحث هو رصد عملية التحليل الدراماتورجي التي انتهجها المخرج (زياني الشريف عياد) معتمداً على قراءته "Lecture" لنصّ (محمد بن قطاف) ثمّ تأويله "Herméneutique".وللتذكير فإنّ مفهوم "القراءة" في المسرح قد توزّع على ثلاثة مستويات هي:

- قراءة النصّ.
- قراءة العرض.
- قراءة علاقة النصّ بالعرض. وضمن هذا المستوى الأخير الذي يُعنى بعملية

---

(1) المصدر السابق.ص215، 216

(2) المصدر نفسه.ص213، 214

الانتقال من النصّ إلى العرض، أو ما يسمى بالقراءة (الدراماتورجية/ Dramaturgie) التي تقوم على تقصّي العلامات الموجودة في النصّ، وما يُمكن أن تؤول إليه في العرض من خلال التحولات التي تطرأ عليها[1]، تندرج الدراسة السابقة التي قامت على تقصّي هذه العملية من منظور المخرج (زياني الشريف عياد) واتّبع الباحث فيها مساراً تطبيقياً شمل الخطوات التالية:

- ملخّص المسرحية.
- مسرحة القصّة.
- عملية الاقتباس.
- قراءة المخرج للنص.
- تفسير وتأويل المخرج للنص.
- الإعداد الدراماتورجي.

ففي الخطوة الرابعة – مثلاً– رصد الباحث أنواع القراءة التي انتهجها المخرج اتجاه نصّ "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" بعد اقتباسه، وحدّدها في قراءتين متلازمتين ومتعاقبتين؛ الأولى هي«القراءة الاستكشافية (الأفقية)؛حاول بواسطتها التعمق في حيثيات النصّ من أجل الوصول إلى معرفة رؤية وهدف المؤلف الذي يصبو إليه، هذا من جهة.ومن جهة أخرى لغرض التوصّل إلى تحديد الفكرة الرئيسية للنصّ وتحديد أبعاد الشخصيات وصفاتها وأهدافها»[2].

أما القراءة الثانية فهي« القراءة الاستبدالية (العمودية).وقد أراد من خلالها تنسيق الأحداث التي استوعبها في القراءة الأولى، وترتيبها ترتيباً منطقياً وملاءمتها لموضوع القصّة، وفي الوقت

---

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي.ص354

ولمزيد من التوضيح يُراجع مصطلح "القراءة" ص ص354، 355.ومصطلح "التأويل" ص ص116، 117.

(2) شريط سنوسي: القراءة والتأويل لدى المخرج المسرحي، الشهداء يعودون هذا الأسبوع–أنموذجاً–.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: محمد بشير بويجرة، ذهبية بن نكاع، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2003–2004، ص108.

نفسه إيجاد رؤية ذاتية لموضوع المؤلف وبلورتها ضمن تصوّر إخراجي يتماشى مع السياق العام للنصّ »[1].

وبعد أن وقف الباحث عند قراءة المخرج للنصّ المسرحي الذي هو في الأصل إعداد عن نصّ قصصي للكاتب (الطاهر وطّار) يحمل العنوان نفسه، انتقل إلى تحليل نوع آخر من القراءة "الدراماتورجية " التي أوكل المخرج مهمّتها لصديقه (محمد بن قطاف) نظراً لخبرته الفنية وتجربته الناجحة في هذا المجال؛ حيث قام هذا الأخير بدور الوسيط أو ما يُطلق عليه في لغة النقد المسرحي "الدراماتورج/ Dramaturge" فنقل هذا النصّ من صورته البدئية ومن تربته الأصلية (القصصية)، إلى نصّ مسرحي قابل للمسرحة والإخراج بعد إخضاعه لمجموعة من القوانين الفنية التي يستوجبها الفنّ المسرحي، مخفّفاً من سيطرة عنصر السرد الذي يقوم عليه فنّ القصص، وإعطاء الأولوية للفعل الدرامي الذي جاء في صورة مقاطع حوارية مركّزة ذات صبغة إيحائية، ثمّ جعل الإطار العام الذي يجمع هذه العناصر هو الشكل المسرحي الإغريقي الذي بدت ملامحه ظاهرة من خلال عنصر "الاستهلال/Prologue"الذي يقوم به الراوي[2].

---

(1) المصدر السابق.ص108، 109

(2) المصدر نفسه.ص114

ثالثاً/ نظرية التلقي:

أشرنا في بداية حديثنا عن منجز قسم الفنون الدرامية إلى مشروع الدراسات العليا الذي تضمّن إعطاء القيمة للمدونة الإبداعية المسرحية الجزائرية وقراءتها وفق نظرية التلقّي، وقد حمل هذا المشروع تسمية (المسرح الجزائري من منظور نظرية التلقي).ومن الدراسات التي جسّدت فكرة هذا المشروع دراسة الباحثة (سعاد حراث) الموسومة ب"الخطاب المسرحي عند علّولة وجمالية التلقي، دراسة تطبيقية لمسرحية اللثام"[*].وكما هو واضح من العنوان، فقد اختارت هذه الدراسة الخطاب المسرحي عند علّولة عامّة، ثمّ انتقت أنموذجاً تطبيقياً تمثّل في مسرحية "اللّثام" (و هي آخر حلقة في ثلاثية علّولة الشهيرة) للكشف عن جماليات هذا الخطاب من منظور نظرية التلقي، انطلاقاً من إشكالية رئيسة تطرح تساؤلاً حول طبيعة الخطاب المسرحي عند(علّولة)،و الوسائل التي استعان بها ليحقّق شرط التواصل مع الجمهور[1].وتفرّعت عنها سلسلة من الأسئلة الثانوية من قبيل[2]:

- هل يمتلك الخطاب المسرحي عند علّولة لغة التواصل و التحاور مع الجمهور؟
- كيف تعامل علّولة مع ثقافة جمهوره ومع الثقافات الغربية الأخرى؟
- كيف تتحدّد نوعية المقاربة بين استراتيجية التلقّي وخطاب العرض المسرحي؟
- هل عرض مسرحية "اللّثام" مازال يُحقّق فاعلية التلقّي في الوقت الحالي؟

وتحقيقاً لهذه الرؤية وزّعت دراستها على أربعة فصول:

عمدت في الفصل الأول منها إلى تشريح بنية خطاب "النصّ "والكشف عن المؤثرات الفكرية (التراثية المحلية، والغربية) التي تدخّلت في تشكيله.و جعلت من الفصل الثاني ميداناً لتفكيك خطاب "العرض" وقوفاً عند تقنيات:(الأداء التمثيلي، الديكور، الأزياء، الموسيقى،

---

[*] هو بحث تقدّمت به الباحثة لنيل درجة الماجستير في المسرح الجزائري، أشرفت عليه الأستاذة (جازية فرقاني)، ونوقش بقسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، خلال الموسم الجامعي 2005-2006.

[1] المصدر نفسه.ص:أ، ب

[2] المصدر نفسه.الصفحة نفسها

الإضاءة، الإكسسوار) من خلال أربعة مسرحيات مختلفة في اتجاهها الفنّي وهي:(الخبزة، الأجواد، أرلوكان خادم السيّدين، حمق سليم).أمّا الفصلان الثالث والرابع فقد جعلتهما الدراسة وقفاً على ظاهرة التلقي في المسرح؛ حيث رصَد الفصل الثالث مفهوم التلقي في المسرح من "أرسطو" إلى "نظرية التلقي" الألمانية عند كلّ من (ياوس، إيزر، هانز)، بهدف التأكيد على أنّ «دراسة الإنتاج المسرحي من زاوية التلقي أصبحت ضرورة حتمية لا بدّ منها، بعد أن هُمّش دوره خلال عقود خلت وظلّ بمثابة بنية لم تتعدّ حدود جمالية الإنتاج لبلوغ جمالية التلقّي»[1].وللوقوف على تفاصيل هذه القضية مع مراعاة القارئ غير المتخصّص، ارتأت الباحثة أن تقوم بعملية رصد موقع المتلقّي في النظرية المسرحية منذ تنظيرات "أرسطو" حتى "مدرسة كونسطانس"[2]؛ فقدّمت مفهوم "التطهير" عند "أرسطو" معتمدةً على آراء واحد من أقطاب مدرسة كونسطانس وهو(هانز روبرت ياوس/Hans robert jauss) التي تضمّنها كتابه:"Pour une esthétique de la réception"، وهذا تذكيراً منها على أنّ «فلسفة التلقّي عند أرسطو كانت مرجعاً واضحاً لرواد نظرية التلقي في بعض ما انتهوا إليه من أحكام في حديثهم عن مهمّة القارئ ومشاركته في صنع المعنى»[3].ولتعطي لهذا الرصد التاريخي لموقع المتلقي في النظرية النقدية بُعده الشمولي، قامت بإدراج مساهمات المخرجين[4]في عملية التبئير للمتلقي في الفعل المسرحي؛ فتطرّقت إلى إسهامات كلّ من:الألماني "بيرتولد بريخت/B.Brecht"، والبولوني "جيرزي غروتفسكي/ J.Grotowski"، والبريطاني "بيتر بروك/ P.Brook"، والروسي " فسيفولود ميرخولد/V.Meyerhold" .

---

(1) المصدر السابق.ص154

(2) يُنظر هذا الرصد في المبحث الموسوم ب(من التطهير عند أرسطو إلى التلقّي)ضمن الفصل الثالث من الدراسة السابقة.ص ص157، 170

(3) سعاد حراث: الخطاب المسرحي عند علّولة وجمالية التلقّي، دراسة تطبيقية لمسرحية اللّثام.ص158

(4) يُنظر إسهامات هؤلاء بالتفصيل في المصدر نفسه، ص ص171، 176

وبما أنّ(مدرسة كونسطانس) ركّزت اهتمامها على النصوص السردية مهمّشة الفنون الدرامية القائمة على التجسيد الفعلي الذي يأخذ قيمته من الحضور المباشر للمتلقي، أقدمت الباحثة على تخصيص هذا الرصد لجهود نظرية التلقي والتواصل في مجال المسرح مستشهدةً بجهود "آن أبرسفيلد/ A.Ubersfeld"، و"باتريس بافيس/P.Pavis "، و"كير إيلام/ K.Ilam".

ونزَع الفصل الرابع نحو التطبيق على مسرحية "اللّثام" أين أبانت الباحثة عن الوجهة التي ستسلكها في تحليل عرض المسرحية من منظور نظرية التلقّي مع مراعاة طبيعته الاستثنائية، من حيث أنه افتقد صفة المباشَرة مع الجمهور؛ أي أنّها اعتمدت على شريط مسجّل للعرض المدروس، فكتبت موضّحة هذا الأسلوب: «يُمكننا دراسة فنّ العرض المسرحي من زاوية التلقّي بوسائل متنوّعة وهذا على حسب طبيعة الدراسة، وذلك لأنّ نظرية التلقّي(الاستقبال)تتوجّه في دراستها لفنّ العرض المسرحي وجهتين:وجهة تزامنية ووجهة تعاقبية.فالدراسة التزامنية للعرض المسرحي تفحص العرض المحدّد المقدّم أمام جمهور محدّد، وتسعى إلى قياس وتقييم تأثيره على هذا الجمهور؛ أي أنّ هذه الدراسة تعتمد الآنية(الآن/الهنا).أمّا الدراسة التعاقبية، فترصد التغيرات والتوجهات المختلفة التي طرأت على الذوق المسرحي عبر التاريخ، وتحاول أن تُفسّر شعبية بعض المسرحيات والأساليب المسرحية في عصور معيّنة، واختفائها أو الانصراف عنها في عصور أخرى.لقد كانت هذه الدراسة تعتمد على فحص العمل المسرحي في عصور مختلفة، أي أنّ صفة العرض الآني غير مهمّة في هذا النوع من الدراسات»[1].

وانطلاقاً من هذا التوجّه الذي يؤمن بأنّ الدراسة التعاقبية للعرض المسرحي تسمح بالانفتاح على تعدّد التلقّي للعمل الفنّي الواحد عبر فترات زمنية مختلفة ومتباعدة، عملت الباحثة على

---

[1] المصدر السابق.ص244، 245

نقل العرض المسرحي الأنموذج من فترة زمنية ماضية هي سنة(1989)بكلّ ما تحمله من سياقات سياسية واجتماعية وثقافية، إلى فترة آنية هي سنة(2005)، وهذا من خلال شريط مسجّل ألغى التفاعل المباشر بين الخشبة وقاعة العرض، للكشف عن مواطن التأثير في هذا العرض باستعمال استمارة استبيانية لتحقيق هذه الغاية.

"الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائري" هي دراسة أخرى استثمرت فيها معدّتها "خديجة بومسلوك" بعض آراء نظرية التلقّي في تناولها للفضاء السينوغرافي باعتباره فضاء يشمل«مجال اللّعب المخصّص للممثّلين، والمجال المهيأ للجمهور»[1]من خلال ثلاث مسرحيات مختلفةً في شكلها الدرامي وبالتالي اختلاف تلقّيها من طرف الجمهور، وهي مسرحيتي(الأجواد)، و(أرلوكان خادم السيّدين) لـ "عبد القادر علّولة" تأليفاً وإخراجاً، و(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) من إعداد "محمد بن قطاف" وإخراج"زياني الشريف عياد".وإذا كانت التنظيرات النقدية التي تناولت مفهوم الفضاء السينوغرافي في المسرح قد أدرجت في تحديدها له الجزء المخصّص للجمهور؛ أو بتعبير(آن أبرسفيلد):«إنه من المهم دراسة نظام الفضاء المسرحي انطلاقاً من الجمهور، حيث يكون هذا الجمهور موظّفاً في هذا الفضاء فيزيولوجياً وسيكولوجياً»[2]، فقد ارتأت الباحثة تسليط الضوء على هذا المركّب الذي اقتطع لنفسه مكاناً في الخريطة النقدية الحداثية كطرف مهمّ ما عاد يُنظر إليه طرفاً قصيّاً أو مجهولاً في المعادلة المسرحية؛ حيث أطلّ علينا من خلال تناول الباحث للفضاء السينوغرافي لا سيما في مسرحيات "علّولة" التي وظّفت فضاء "الحلقة" أسلوباً يهدف إلى مدّ جسور التواصل والتفاعل بين العرض بما يحمله من خصوصية تراثية جزائرية، والمتلقي الجزائري الذي وجد فيه استجابةً لهويته العربية[3].

---

(1) خديجة بومسلوك: الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائري، دراسة تقنية دلالية.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف:محمّد بشير بويجرة"و"جازية فرقاني"، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2005، 2006، ص:18

(2) Anne Ubersfeld:Lire le théâtre, p:166

(3) المصدر السابق.ص117

بالرغم من هذا التراكم الذي حقّقه النقد المسرحي الأكاديمي في شقّه المتخصّص، ما زال يعترض الباحث والناقد الجزائري صعوبات كثيرة يتعلّق معظمها بصعوبة الحصول على المدوّنة الإبداعية التي بقي قسم كبير منها مخطوطاً، مركوناً في أدراج مكاتب عائلات مؤلّفيها أو أصدقائهم المقرّبين الذين ظلّوا ينظرون إليها باعتبارها إرثاً خاصّاً ليس للآخر حقّ فيه، زيادةً على حاجتها إلى قدر كبير من التنظيم والأرشفة، وهو الأمر الذي يسعى قسم الفنون الدرامية على تداركه عبر واحد من هياكله وهو (مخبر بحوث المسرح الجزائري)، الذي تمكّن من جمع قرابة الألفي وثيقة تخصّ المسرح الجزائري، تتناول مراحل تطوّره منذ النشأة، وأشهر الأعمال الفنية لكتّاب ومخرجين ساهموا في تفعيل حركته. كما يعمل هذا المخبر على أرشفة وتصنيف هذه المادّة الوثائقية تسهيلاً للإطلاع عليها من طرف طلبة القسم في إطار الإعداد لمذكّرات تخرّجهم ورسائلهم الأكاديمية. إضافةً إلى تحضيره لإصدار مجلّة متخصّصة في المسرح تُعتبر الأولى في الجزائر في إطار هذا التخصّص[1].

---

(1) http://www.djazairess.com/aps/94124

2- جهود فردية:

كنّا قد أشرنا في فاتحة حديثنا عن النقد المسرحي المتخصّص الذي تمثّل في منجز قسم الفنون الدرامية بجامعة السّانيا(وهران)، إلى واحد من الجهود الفردية التي آمن أصحابها بضرورة تأسيس صرحٍ نقدي يُتابع مسيرة الفنّ الرابع في بلادنا، ولا بأس أن يبدأ هذا الفعل التأسيسي بلبنة واحدة من يدٍ واحدة قد تُحفّز باقي الأيادي، وأنّ للعزف المنفرد-أحياناً- تأثير قد يعجز عن تحقيقه العزف الجماعي المنظّم.هذا الجهد النقدي الذي استثنيناه عن غيره باعتباره جهداً حرّاً لم يخضع لتلك الضغوط والضوابط الأكاديمية المشروطة للحصول على شهادة أو درجة علمية، هو كتاب الباحثة الأستاذة بقسم الفنون الدرامية (أنوال طامر) الموسوم بـ:" المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي"(*).هذا الإنجاز الذي جاء ليرسّخ اعتقادنا بوجود طفرات نوعية مختلفة ومفارِقة لكلّ ما سبق من تراكم في مجال النقد المسرحي بالجزائر، نقدٌ أبدعه قلمٌ استطاع أن يجمع بين هواية المسرح وإدراك خصوصيته، والمهارة في تحليله وتناوله من الداخل «بترجيح كفّة القراءة العمودية المتسائلة المتعمّقة في أعماق النصّ/العرض على حدّ سواء، عن القراءة الأفقية المعيارية التي تحتكم إلى خارج النصّ/العرض»(1).

أوّل ما لفت انتباهنا هو لغة الناقدة التي تميّزت بجمالية إبداعية عالية، جانبت لغة النقد في صرامتها ودقّتها وجفافها أحياناً، وتماهت شيئاً فشيئاً في لغة الإبداع، دون أن يحيل ذلك على معنى الهروب لضعفٍ في مقدرتها على فهم المناهج النقدية الحداثية أو عدم التحكّم في آليات اشتغالها، وإنما رغبةً منها-ربما- في المزاوجة بين الفعلين:فعل الإبداع، وفعل النقد، خلاصاً وتحرّراً من ضوابط الكتابة الأكاديمية وشروطها، وانفلاتاً من هيمنة تقييد المنهج

(*) صدر هذا الكتاب عن دار القدس، وهران، 2011، وشهد إقبالاً في وسط الطلبة والباحثين بكلية الآداب واللغات والفنون خلال حفل بيعه بالتوقيع يومي (8، 9نوفمبر 2011).

(1) المصدر نفسه.ص5

وتعاليه على العمل المنقود عندما يعمد إلى التعامل معه بأسلوب يتجاهل خصوصيته واختلافه، وكأنه مادة من طبيعة واحدة قابلة للانصهار طوعاً أو كرهاً، قسراً أو جبراً ليسهل بعد ذلك صبّها في قالب المنهج المعدّ سلفاً، فتتحوّل جرّاء ذلك كلّ الآثار الإبداعية إلى نسخ متشابهة لا فرق بينها،«فالقراءة التحليلية الصّرفة، تحمل في طياتها مخاطر التقنية التي لا ترى في النصّ سوى مساحة للتدريب على آليات التحليل النصية والسردية.وهنا يتحول النقد إلى مساحة عُقم لخطاب جاهز مُلصق للأثر، يحضر الأوّل في تشكّله وتبلوره المسبق ويغيب الثاني»[1].

انطلقت الناقدة – إذن — من رؤية نقدية حداثية متوسّلة بالمناهج الغربية، ومصحوبة برغبة اجتهادية نابعة من الداخل أملتها عليها قناعتها بالبحث عن الهوية المنشودة ضِمن ركام هذه المناهج، ورفض التماهي في الآخر؛ حيث عملت على الأخذ منها مع ترك مساحة لإثبات الذات معتبرةً أنّ «معرفة" الآخر" لا تعني التماهي فيه، وإن أخذنا بالمناهج الغربية الحداثية في الفكر والنقد لا يعني تخلّينا عن هويتنا وذاتنا وتراثنا»[2]، ومن هنا تتحوّل الحداثة والتراث إلى «وجهين لعملة واحدة يتكاملان ولا يتناقضان»[3].

وإذا كان حضور المنهج في أيّ فعل نقدي ضرورة لازمة لتأطير هذا الفعل وضبطه من الفوضى، فقد حرصت الناقدة على تحقيق وجوده شريطة أن لا يكون «كحدّ من حدود الاحتكام، لأنّ ذلك يؤدي لا محالة إلى الإقصاء والثبوتية، وإنما كمغامرة سندبادية تبتغي التجوال والتحليق من مرفأ إلى آخر(..)بحثاً عن متعة الكتابة، ومتعة الاكتشاف»[4].وحتى تجعل النصّوص والعروض منفتحةً وقابلةً لتعدّد القراءات، تجنّبت استنطاقها بمنهج واحد قناعة

---

(1) المصدر السابق.ص5

(2) المصدر نفسه.ص6

(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

(4) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

منها بأنه «ثمّة نصّية لكل نصّ/عرض مسرحي» مما جعلها تقوم باستدعاء «اتجاهات إجرائية ومستويات متباينة لاستقراء كُنه الإبداع المسرحي»[1].

جرت عادتنا في تقييم الدراسات النقدية الأكاديمية أن نستند إلى معيار الكمّ الذي لا يتحقّق – غالباً- إلاّ عبر تكديس الفصول المستفيضة في الطرح النظري المتراكم على حساب الاختبار الفعلي لهذا الإطار النظري على الظاهرة أو المدوّنة المعروضة للدراسة، تحت طائل الافتراض المسبق بوجود قارئ غير متخصّص يجب مراعاته، أو النظر إلى هذا الإجراء باعتباره وثيقة صِدق تُثبت التمثّل النظري للمنهج أو الظاهرة المدروسة من قبل الباحث.ورفضاً من الناقدة لهذه القسمة الضيزى التي يطغى فيها التنظير على التطبيق، وهو مالا يخدم القارئ ولا المنجز المدروس.فضّلت أن لا تقف عند حدود طرح التصوّرات والمفاهيم النظرية، بل التركيز على لحظة تفاعلها وتواصلها مع نصوص وعروض مسرحية[2].

وفي وقتٍ تهافت فيه نقّادنا على تحليل وقراءة المدوّنة الإبداعية المشرقية العربية، والغربية اعتقاداً منهم بتحقيقها للكمال الفنّي، والنظر بعين النقيصة لكلّ إبداع جزائري لاسيما في المسرح.مالت الباحثة نحو الاعتراف بهذا الإبداع باعتباره كياناً مكتملاً لا يقلّ أهمية ولا ينحدر منزلةً عن الإبداع العالمي، وهو ما جعلها تُردِف العنوان الرئيسي لكتابها بعنوان فرعي توضيحي يُترجم هذا الاعتراف عن طريق الجمع بين (المسرح الجزائري والعالمي) في خطّ واحد، ليس تعصّباً ولكن «اعتزازاً وفخراً بهذا الربرتوار قديمه ومعاصره حسب الحاجة»[3].
وقد شمل هذا الفخر والاعتزاز مختلف اتجاهات المسرح الجزائري في مختلف أزمنته وتنوّع

---

(1) المصدرالسابق.ص8
(2) المصدرنفسه.ص7
(3) المصدر نفسه.الصفحة نفسها

روافده، وبألسنته العربي، والفرنسي، والعامّي، دون إقصاء أو تهميش؛ فبرز رائد المسرح الجزائري العامّي(رشيد قسنطيني) بمسرحياته الواقعية ذات الطابع الفكاهي.وحضر(كاتب ياسين) ممثّلاً للمسرح الجزائري الناطق باللّسان الفرنسي من خلال أشهر مسرحياته:" Le cercle des Représailles" ، و" La Poudre D'intelligence".كما حضر صاحب العزف المنفرد، رائد "المونودراما/Monodrama" المسرحي الفكاهي(محمّد فلاق)عبر أبرز أعماله: Le dernier chameau"، و"Djurdjurassic Bled ".وفرض(عبد القادر علّولة) وجوده –كالعادة– ضمن هذا الجهد النقدي بفضل أعماله المتميّزة "أرلوكان خادم السيّدين"، والثلاثية الشهيرة "الأجواد، الأقوال، اللّثام"، ولم تقصِ الناقدة إسهامات مسرح الهواة في تفعيل الحركة المسرحية بالجزائر؛ فقامت باستحضار مسرح وهران، ومسرح قسنطينة من خلال بعض العروض المسرحية.

هكذا وبالرغم من برمجة المسرح ضمن المنظومة التربوية على هذا النطاق الضيّق، غير أننا لاحظنا بداية تشكّل ملامح خطاب مسرحي أكاديمي متخصّص خلال العشرية الأخيرة، فإلى وقت قريب لم يكن الأكاديمي ليُفكّر مجرّد التفكير في العرض لقصور آلية النقد الأدبي، وافتقاره إلى عُدّة منهجية بديلة تُعينه في ولوج هذه الأرض المغايرة والغريبة عنه، ما لم يكن عارفاً بدروبها ومتاهاتها ومسالكها الوعرة.ومن ثمّ لم تكن لتظهر في عناوين الرسائل والأطروحات الجامعية هذه الجرأة التي نلحظها اليوم في الإقدام على البحث في موضوعات العرض المسرحي بما فيها موضوعات التقنية؛ كالصوت، والصورة، والإضاءة.ولم يقف الأمر عند حدود فن المسرح، بل تعداه إلى تحليل الفلم السينمائي في استقلاليته الفنية، أو في تماسه في بعض الجوانب مع المسرح وهو ما أقدم على الاشتغال عليه فئة معتبرة من باحثي هذا القسم [*].

---

[*] نمثّل لهذا التوجّه بالدراسات التالية:

– الإخراج بين السينما والمسرح، دراسة مقارنة.رسالة ماجستير من إعداد الباحثة (مليكة رمو)، وإشراف (سليمان عشراتي)، 2001.

– هاملت فيلماً "إخراج يراناغ كنيت" بين الخطاب المسرحي والخطاب السينمائي، دراسة سيميائية. رسالة ماجستير، إعداد الباحث (محمد عدلان بن جيلالي)، وإشراف (سليمان عشراتي)، 2002. =

وإن جئنا إلى إيجابيات هذا المشروع، فإنّ أوّل إيجابية نسجّلها له هي خروجه من دوّامة التأريخ والتأصيل للظاهرة المسرحية في الجزائر أو في العالم العربي، وإبحاره في العرض وجماليات تلقّيه.
أمّا الإيجابية الثانية فهي إعطاء الأولوية للإبداع المسرحي الجزائري، وهو توجّه صائب من شأنه تفعيل دور النقد في تنشيط الحركة المسرحية بالجزائر ودفع عجلتها، هذا من جهة.ومن جهة ثانية تعريف أشقائنا في القسم الشرقي من وطننا العربي بإبداعاتنا المسرحية، لاسيما إذا كُتب لهذه الرسائل الجامعية أن تُغادر رفوف المكتبات الجامعية نحو دور النشر فيتمّ تداولها على نطاق واسع.

ونافلة القول أنّ هذا التراكم الذي حقّقه النقد المسرحي الأكاديمي قد حمل بين طياته إيجابياته وسلبياته، وهو في شكله العام صورة عن الحركة المسرحية الجزائرية التي تسير بنفس الوتيرة بين مدّ وجزر.وإذا كان المظهر العام لهذا المنجز يوحي بأنّه بدأ يُدرك موقعه الصحيح، ويعلن عن هويته النقدية المختلفة بأدواتها الإجرائية المغايرة، ومنهجها ومصطلحاتها النابعة من خصوصية التجربة المسرحية الجزائرية نفسها، فإنّ هذا لا يعني مُطلقاً أن نحكم باكتمال مشروعه، وتحقّق وجوده النوعي مادام محصوراً في هذا النطاق الضيّق، الذي لم يُمكّنه من الانتشار على مستوى النشر، والتعميم لتجربته الرائدة على مستوى المؤسسة الأكاديمية الجزائرية عامّة.

= – البطل السينمائي في فلمي "الرسالة" للعقاد، و"مهاجر" لشاهين.رسالة ماجستير من إعداد الباحث(نور الدين عبد الواحد حدو)، وإشراف(الشيخ بوقربة)، 2006.

– حدود الذاتي والموضوعي في فيلم "المصير" ليوسف شاهين.إعداد (هاجر شرقي)، وإشراف(الشيخ بوقربة)، 2006.

– فيلم "أيام السادات" لمحمّد خان، الحادثة التاريخية وتقنية العرض السينمائي.إعداد (الطيّب مسعودي)، وإشراف (جازية فرقاني)، 2006.

– اللغة البصرية في السينما، قراءة إيكونوغرافية.إعداد (مولاي أحمد)، وإشراف(سليمان عشراتي)، 2008.

خاتمة

نقف في نهاية هذا البحث عند أبرز النتائج التي توصلّنا إليها، ويُمكننا أن نختصرها في النقاط التالية:

1/ إنّ أسئلة النقد المسرحي الجزائري هي نفسها أسئلة النقد المسرحي العربي، فمن الصعوبة بمكان عزلها عن هذا النقد.وإن وجِدت بعض الفروق في تلك القضايا بين النقد المسرحي الجزائري والعربي، فإنها لم تصل إلى الحدّ الذي يجعلنا نحكم حكماً مطلقاً بخصوصيتها التي تجعل الخطاب الأوّل (الجزائري) خطاباً مستقلاً ومختلفاً عن الثاني (العربي).

2/ ندرة الدراسات المسرحية وإن وجِدت فهي تؤرّخ لفترات محدّدة من عمر المسرح في الجزائر،كما تجنّبت تلك الدراسات التشريح الفعلي للنصّ أو العرض، وتناولها لهما يدخل ضمن التوثيق العام للحركة المسرحية الجزائرية، وهذا ما جعلها تتشابه إلى حدّ التكرار أحياناً.

3/ ورغم ميلها نحو التأريخ للحركة المسرحية في الجزائر ووجود تراكم معقول من هذه الدراسات ذات الطابع التوثيقي التأريخي، غير أنّ المشهد العام لهذه الحركة مازال غير واضح في منظار الدراسات المسرحية العربية؛ حيث تختلط الأسماء، ويُسكت عن أهمّها، وتتداخل المراحل، وتُختزل تفاصيل هذا المشهد حتى تغيب ملامحه الفعلية.

4/ إنّ غياب الناقد المتخصّص هي واحدةٌ من أبرز الإشكاليات التي تُواجه الخطاب النقدي المسرحي الجزائري وتقف عائقاً دون تشكُّل ملامحه الخاصّة التي يُعوّل عليها في إبراز تميّزه واختلافه عن الخطاب النقدي الأدبي، وهو ما يجعلنا نعتبر أنّ إشكالية هذا الخطاب لا تكمن في افتقاده إلى المنهج النابع من خصوصية الخطاب المسرحي، بقدر ما هي تكمن في غياب الناقد المتخصّص المؤهّل لأداء هذه الوظيفة.

وقد ترتّب عن ذلك عدّة نتائج سلبية أبرزها مايلي:

– ارتباط هذا النقد بالجامعة ممّا يعني أمران هما:

أ/ أنّ النشاط النقدي هو نشاطٌ موسمي مرحلي مرتبط بالرسائل والأطروحات الجامعية، وكذلك المهرجانات، والأيام المسرحية، والندوات، والملتقيات؛ أي غياب عنصر المتابعة والتفرّغ لنقد النشاط المسرحي.

ب/ ارتباطه بأقسام اللغة العربية نظراً لندرة الأقسام الخاصة بالمسرح ونقده في جامعاتنا الجزائرية، لذلك فإنّ معظم النقّاد المسرحيين عندنا هم في الأصل من أساتذة الأدب ونقده حيث النصّ- لا العرض- جزء من اهتمامهم.وإن هم أقدموا على قراءة العرض فإنّ هذه القراءة لا تخرج عن إجراء تلخيص المضمون، ولا غرابة في ذلك لأنهم يفتقدون لثقافة مسرحية تُسعفهم في الإلمام بمفردات العرض.وبالرغم من نزوع فئة قليلة منهم نحو قراءة العرض في الآونة الأخيرة، غير أنّ هذا الاستثناء لم يُشكّل ظاهرة أو توجّهاً نقدياً بمعنى الكلمة.

5/ تُعتبر ظاهرة غياب التقديم للأعمال المسرحية المنشورة ظاهرة استثنائية ملفِتة للنظر في المشهد النقدي المسرحي الجزائري، وكلّ ما خرج عن هذه القاعدة كانت تحكمه العلاقات الشخصية، وهو ما أدّى إلى التهافت على تقديم أسماء مسرحية وتهميش أخرى دون مبرّر مقنع؛ فعلى سبيل المثال حظيت مسرحية (يوغورطة)ل"عبد الرحمن ماضوي" بتقديم الدكتور "عبد الله شريّط"، وتناولتها بالتحليل الكثير من الأقلام النقدية المعروفة مثل(أبو القاسم سعد الله، محمّد مصايف، عبد الله ركيبي، عبد الملك مرتاض،..إلخ) رغم أنها المسرحية الأولى والأخيرة في رصيد هذا الكاتب. في حين لم تحض مسرحيات "أحمد بودشيشة" على كثرة تراكمها، وغزارة إنتاج كاتبها بربع هذا الاهتمام.

6/ سيطرة النقد النظري ويتجلّى في التأريخ للحركة المسرحية، أو طرح القضايا والأسئلة النظرية، وهامشية النقد التطبيقي الذي يُعدّ الرئة التي يتنفّس عبرها المسرح.والنقد التطبيقي على قلّته كان يتخلّله العديد من الهفوات التي نُعدّد منها:

- الاحتفاء بمضمون العمل المسرحي.
- عدم الخضوع في هذا النقد إلى إستراتيجية واضحة، ويظهر ذلك في الانتقال من مستوى تحليلي إلى آخر دون رابط منطقي يُبرّر ذاك الانتقال.
- التعسّف في تطبيق المنهج النقدي الغربي دون مراعاةٍ لخصوصية العمل المسرحي المنقود كما لاحظنا ذلك في بعض العروض التجريبية عند الهوّاة التي وظّفت احتفال "العيساوة"،أو إقحام المنهج الملحمي "البريختي" في قراءة كلّ عرض ذو طابع احتفالي يندمج فيه الجمهور مع الممثلين، وتغيب فيه الحدود الكلاسيكية الفاصلة بين الخشبة ومكان المشاهدة.

7/ لعب "النقد الصحفي" بكلّ ما حمله من سلبيات دوراً ريادياً في عملية التوثيق العام للحركة المسرحية في الجزائر، وعلى قلّة الإصدارات الصحفية التي تفرد إحدى صفحاتها أو أعمدتها للمسرح ونقده، كان هذا النوع من النقد بمثابة القاعدة الصّلبة التي تأسّست عليها جلّ الدراسات المسرحية الأكاديمية الجادّة.ويبقى لهذا النقد الذي كثيراً ما يُنظر إليه بعين النقيصة قيمَته وخصوصيته، مادام قد شمله مصطلح "النقد المسرحي" كما حُدّد في المعاجم العربية المختصّة.

8/ يُمكننا أن ننعت النقد المسرحي في الجزائر بالمشروع قيد الإنجاز، وهو في هذا الشكل وبكلّ ما يعتريه من هفوات، صورة عن مشروع الحركة المسرحية الجزائرية الذي مازال هو الآخر في طور النموّ والتجريب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أوّلاً/المصادر:

1- Ben Achour(Bouziane):Le Théâtre en mouvement octobre 88 à ce jour.Dar El gharb, Oran,2002

2- Bachetarzi(Mehiédinne):Mémoires(1919-1939),SNED, Alger, 1968

3- بركات درّار(أنيسة):أدب النضال في الجزائر(من سنة1945حتى الاستقلال).المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984

4- بعلي(حفناوي):أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.منشورات إتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002

5- بيوض(أحمد):المسرح الجزائري(1926-1989).منشورات التبيين-الجاحظية، الجزائر، 1998

6- تليلاني(احسن):زيتونة المنتهى.منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004

7- حايك(أمينة): الممثّل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف الثنائي (محمد بشير بويجرة) ،و(جازية فرقاني)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2005-2006

8- حراث (سعاد): الخطاب المسرحي عند علّولة وجمالية التلقي، دراسة تطبيقية لمسرحية اللثام.إشراف (جازية فرقاني)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2006

9- حميتي (سعاد): مسرحية بلال بن رباح لمحمّد العيد آل خليفة، دراسة أسلوبية.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(صالح لمباركية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010

10- جليلي (خديجة): المتعاليات النصّية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمّد بن قطاف أنموذجاً.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(محمّد لخضر زبادية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010

11- حمادي(عبد الله):أصوات من الأدب الجزائري الحديث.منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، (2000-2001)

12- خميسي (نجود): ازدواجية الإخراج في المسرح الجزائري، مسرحية "الدراويش" لفارس الماشطة/حسن بوبريوة - أنموذجاً- مخطوط رسالة ماجستير، إشراف (محمّد لخضر زبادية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009، 2010

13- ركيبي(عبد الله):تطور النثر الجزائري الحديث.المؤسسة العربية للكتاب، الجزائر، ط1، 1973

14- رمضاني(بوعلام):المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.

15- سعد الله(أبو القاسم):دراسات في الأدب الجزائري الحديث.الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، 1985

16- سعد الله(أبو القاسم):تاريخ الجزائر الثقافي (1830 _1854).دار الغرب الإسلامي،بيروت ، ط2 ، 2005

17- سنوسي (سنوسي): القراءة والتأويل لدى المخرج المسرحي، الشهداء يعودون هذا الأسبوع-أنموذجاً-.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(محمد بشير بويجرة)، و(ذهبية نكاع)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2003-2004

18- بن شافعة (عبد المالك): المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990-2006) مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(حسين بن مشيش)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009.

19- بوشعير(الرشيد):أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي.مخطوط أطروحة دكتوراه، إشراف (حسام الخطيب)،كلية الآداب، جامعة دمشق، 1983

20- بوشعير(الرشيد):دراسات في المسرح الجزائري.ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 1994

21- صبيان(نصر الدّين):اتجاهات المسرح العربي في الجزائر(1945- 1980).مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(عزيزة مريدن)، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1984-1985

22 -عثمان (مليكة): السيرورة التواصلية في اللغة المسرحية، دراسة سيميائية في الإرسال والاستقبال.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف (أحمد يوسف)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2004

23- العيد(ميراث):أدب المسرحية العربية في الجزائر، نشأته وتطوّره.مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988

24- طامر (أنوال): المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي.دار القدس، وهران، 2011

25- عكاشة(شايف):مدخل إلى عالم النصّ المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية-منهج تطبيقي.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991

26- علالو:شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي مابين (1926-1932).ترجمة:أحمد منّور، منشورات التبيين-الجاحظية، الجزائر، 2000

27- عمرون(نور الدين):المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006

28- غنام (حدّة): لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية (1970-1990)، دراسة أسلوبية. مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(معمر حجيج)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010.

29- بوكروح(مخلوف):ملامح عن المسرح الجزائري.مجلّة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982

30- بوكروح(مخلوف):الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2002

31- بوكروح(مخلوف):المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره.

32- بوكروح(مخلوف):التلقّي والمشاهدة في المسرح.مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004

33- بوكروح(مخلوف):نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق، أول نصّ مسرحي عربي حديث تأليفاً وطباعةً.لإبراهام دنينوس، (تقديم وتحقيق)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، 2003

34- بوكروح(مخلوف) وآخرون:المسرح العربي المسيرة والتحديات.منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007

35- لمباركية(صالح):المسرح في الجزائر.دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007

36- مرتاض(عبد الملك):فنون النشر الأدبي في الجزائر(1931-1954).ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

37- مرتاض(عبد الملك):الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق. دار الحداثة، بيروت، ط1، 1982

38- مرتاض(عبد الملك):نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925-1954).الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983

39- بومسلوك (خديجة): الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائري، دراسة تقنية دلالية.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(محمّد بشير بويجرة)، و(جازية فرقاني)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2005-2006

40- مصايف(محمّد):النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979

41- مصايف(محمّد):فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981

42- منصوري (لخضر): التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد. مخطوط رسالة ماجستير، إشراف (فاتن الجراح)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2002

43- منور(أحمد):مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو.دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2005

44- فظلاء(محمّد الطاهر):المسرح...تاريخاً...ونضالاً، مذكّرات عن المسرح الجزائري في عهديه"الاحتلالي والاستقلالي"، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثقافة، ج1، ج2، 2009

ثانياً/المراجع:

أ/المراجع العربية:

1- إخلاصي(وليد):لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997

2- إدريس(يوسف):المهزلة الأرضية و الفرافير.منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، مارس1966

3- أدونيس(علي أحمد سعيد):زمن الشعر.دار العودة، بيروت، ط3، 1983

4- الإمام(سيّد أحمد):حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي.الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1992

5- أوزرويل(فاطمة الزهراء):مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية.نشر الفنك، المغرب، 1989

6- بارة(عبد الغني):إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005

7- البحراوي(سيّد):البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث.دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993

8- برشيد(عبد الكريم):المسرح الاحتفالي.الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1989، 1990

9- برشيد(عبد الكريم):الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة.دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993

10- أبو بكر(مدحت):فنّ الاشتباك السيكودرامي بين الممثلين والمشاهدين.أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة، 2005

11- بلبل(فرحان):مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

12- ثامر(فاضل):اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 1994

13- جاسم محمّد(حياة):الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها.دار الآداب، القاهرة، 1983

14- الجيّار(محمّد):البحث عن النصّ في المسرح العربي.دار النشر للجامعات المصرية، ط2، 1995

15- الحكيم(توفيق):الصفقة.المطبعة النموذجية، القاهرة، 1956

16- الحكيم(توفيق):قالبنا المسرحي.مكتبة مصر،القاهرة ، 1967

17- حمّادي(وطفاء):الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006).المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2007

18- الحمامصي(عثمان):نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1994

19- الخواجة(هيثم يحي):محاور في المسرح العربي.منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2002

20- الدالي(محمّد):الأدب المسرحي المعاصر.عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999

21- دحو(حورية محمد):تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999

22- الراعي(علي):فنّ المسرحية.دار التحرير للطباعة والنشر،القاهرة، 1959

23- راغب (نبيل):النقد الفنّي.الشركة المصرية العالمية لنشر-لونجمان، القاهرة، ط1، 1996

24- راغب(نبيل):فنّ العرض المسرحي.الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1 1996

25- راغب(نبيل):آفاق المسرح.دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001

26- الرّازي (زين الدين محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر): مختار الصحاح.تحقيق إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت- دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005

27- أبو الرضا(سعد):في الدراما، اللغة والوظيفة.الإسكندرية (دط)، (دت)
28- زلط(أحمد):مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية.دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2001
29-بن زيدان(عبد الرحمن):قضايا التنظير للمسرح العربي، من البداية إلى الامتداد.منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1992
30- بن زيدان(عبد الرحمن): إشكالية الخطاب النقدي في المسرح العربي.المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994
31- بن زيدان(عبد الرحمن):أسئلة المسرح العربي.دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987
32- أبو زيد(فاروق):مدخل إلى علم الصحافة.عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1998
33- سخسوخ(أحمد):التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون.مطابع هيئة الآثار المصرية، 1989
34- سعيد(خالدة):الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة.دار الآداب، بيروت، ط1، 2008
35- سلاّم(أبو الحسن):فنون العرض المسرحي ومناهج البحث.دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004
36- سلاّم(أبو الحسن):اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق.مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005
37- سلاّم(هاني أبو الحسن):سيميولوجيا المسرح بين النصّ والعرض.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006
38- شاؤول(بول):المسرح العربي الحديث(1976 – 1989).رياض الريس للكتب والنشر، لندن
39- بوشايد(ميلود):دراسة اصميدي(عبد الرحيم):دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد.إيديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2006
40- غالي شكري:سوسيولوجيا النقد العربي الحديث.دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981

41- صادق(منى):أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات.أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005

42- بوطاجين(السعيد):السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005

43- بنبراهيم(نوال):جمالية الافتراض، من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي.دار الأمان، الرباط، 2009

44- بن عائشة(ليلى):التجريب في مسرح السيّد حافظ.مركز الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 2005

45- بنعبد العالي(محمّد):التنظيرالنقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقّاد/شعراء معاصرين.منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001

46- بنعبد العالي(عبد السلام):ثقافة الأذن وثقافة العين.دار توبقال للنشر، ط2، 2008

47- عبد المعطي(عثمان):عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996

48- الناجي(سعيد):قلق المسرح العربي.دار مابعد الحداثة، فاس، 2004

49- بن عائشة (ليلى): التجريب في مسرح السيّد حافظ.مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص ص:364، 365

50- عبيد(السيد حسن):تطور النقد المسرحي في مصر.المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط1 ، 1965

51- عرسان(علي عقلة):الظواهر المسرحية عند العرب.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 1985

52- عزيزة(محمّد):الإسلام والمسرح.ترجمة:رفيق الصبان، دار الهلال، 1971

53- عسّاف(روجيه):المسرحة، أقنعة المدينة.منشورات المثلث، بيروت، 1984

54- العروي(عبد الله):الإيديولوجيا العربية المعاصرة.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط3، 2006

55- العشماوي(محمّد زكي):البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم.وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، القاهرة، ط1 ، 1988
56- علي(عوّاد):غواية المتخيَّل المسرحي، مقاربات لشعرية النصّ والعرض والنقد.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1997
57- عنبر(محمّد عبد الرحيم):المسرحية بين النظرية والتطبيق.الدار القومية للطباعة والنشر، 1966
58- الغذّامي(عبد الله محمد):ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.دار سعاد الصبّاح، سلسلة دراسات نقدية، الكويت، ط2، 1993
59- فراح(محمد):المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية.دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000
60- فراح (محمّد):الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي.مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2006
61- قاجة (جمعة أحمد):المسرح والهوية العربية، بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب منذ القدم.دار الملتقى للطباعة والنشر، قبرص- بيروت، ط1، 2001
62- القباج(محمّد مصطفى):من قضايا الإبداع المسرحي.ط1، 2000
63- محسن(حسن):المؤثرات الغربية في المسرح المصري.دار النهضة العربية، القاهرة
64- مندور(محمّد):محاضرات عن مسرح عزيز أباظة.معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربي، 1958
65- مندور(محمّد):في الأدب والنقد.مطبعة نهضة مصر، 1977
66- مندور(محمّد):الأدب وفنونه.دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2000
67- الناجي(سعيد):قلق المسرح العربي.دار مابعد الحداثة، فاس، 2004
68- نجم(محمّد يوسف):المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914).دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1965
69- نجم(محمّد يوسف):المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914).دار الثقافة، بيروت، ط2، 1967

70- هـلال(محمّـد غنيمـي):في النقـد المسـرحي. دار نهضـة مصـر للطباعـة والنشـر، الفجالـة، القاهرة، (دت)، (دط)
71- هلال(محمّد غنيمي):النقد الأدبي الحديث.مكتبة نهضة مصر،القاهرة.1977
72- هـلال(محمّـد غنيمـي):الأدب المقـارن.شركة نهضـة مصـر للطباعـة والنشـر والتوزيـع، ط2، 2001
73- أبـو هيـف(عبـد الله):التأسـيس، مقـالات في المسـرح السـوري.منشـورات إتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، 1979
74- أبـو هيـف(عبـد الله):الإنجـاز والمعانـاة، حاضـر المسـرح العـربي في سـورية.منشـورات إتحـاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1983
75-هيكل(أحمد):دراسات أدبية.دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980
76- ونوس(سعد الله):بيانات لمسرح عربي جديد.دار الفكر الجديد، بيروت، 1988
77- ويس(أحمد محمد)):الانزياح في التراث النقدي والبلاغي- دراسة.منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002
78- ياسين(رشيد):دعوة إلى وعي الذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي.منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000
79- يوسفي(حسن):قراءة النصّ المسرحي، دراسة في شهرزاد.مكتبة عالم الفكر، 1995
80- يوسفي(حسن):المسرح والأنثربولوجيا.دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000

ثالثاً/المراجع المترجمة:

1- أرسطو:فن الشعر.تر:إبراهيم حمادة،مركز الشارقة للإبداع الفكري،الشارقة،(دت)
2- إيلام (كير): سيمياء المسرح والدراما.ترجمة وتعليق وحواشي، رئيف كرم.المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1992
3- بوبوف(ألكسي):التكامل الفني في العرض المسرحي.ترجمة:شريف شاكر، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، 1976

4- دوفينيو(جان):سوسيولوجية المسرح.ترجمة، حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976

5- زيما(بيير):النقد الاجتماعي،نحو علم اجتماع للنص الأدبي.تر: عايدة لطفي،دار الفكر للدراسات والتوزيع،القاهرة،ط1

6- نابيس(كارمن بوبيس):علامات العمل الدرامي.تر:خالد سليم،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1 2003

7- هنري برغسون:الضحك.ترجمة، علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 2007

رابعاً/المراجع الأجنبية:

1- Esslin(Martin) :The Field of drama.Methuen,London,1987

2- Monod(Richard) : Les Textes de Théâtre.CEDIC, paris,1977

3- Ubersfeld(Anne) :Lire le Théâtre .éd ,sociales ,paris ,1982

خامساً/المعاجم والموسوعات:

1- إلياس(ماري)، قصاب حسن(حنان):المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997

2- البكري(وليد):موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية.دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2003

3- حمادة(إبراهيم):معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.مكتبة الأنجلوالمصرية، ط3، 1994

4- داغر(يوسف أسعد):معجم المسرحيات العربية والمعرّبة(1848-1975).دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978

5- راغب(نبيل):موسوعة النظريات الأدبية، موسوعة تناولت سبعين نظرية أدبية ونقدية تُشكّل لوحة لخريطة الأدب عبر العصور.مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط2، 2003

6- الرويلي(ميجان)، البازعي(سعد):دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقدياً معاصرا.المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء.ط4 ، 2005

7- عيد(كمال الدين):أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2006

8- غاسنر(جون)، كُونِ إدوارد:قاموس المسرح، مختارات من قاموس المسرح العالمي.ترجمة وتقديم:مؤنس الرزّاز، مراجعة:رشاد بيبي.المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1982

9- موسى(فاطمة)، وآخرون:قاموس المسرح.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995

10- وهبة(مجدي):معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي).مكتبة لبنان

11- Harmon(William), Holman(Hugh) : A hand book to littérature.Person éducation,INC,upper saddle river ,new jersey,2006

12-Pavis(Patrice) :Dictionnaire du Théâtre,Termes et Concepts de L'analyse Théâtrale, Edition sociales ,Paris,1980

سادساً/الدوريات:

أ/الوطنية:

1- مجلة **الثقافة**، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر.

- ع2، ماي، 1971
- ع 38، س7، أبريل/مايو1977
- ع90، نوفمبر/ديسمبر1985

2- مجلة **الثقافة**، المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، الجزائر.
- ع6، 7، 2005

3- مجلة **الثقافة والثورة**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
- ع10، 1983

4- مجلة **الجيش**، الإدارة المركزية للمحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي، الجزائر.
- ع93، س8، ديسمبر1971
- ع162، س14، سبتمبر1977
- ع190، س17، جانفي1980
- ع192، س17، مارس1980
- ع203، س18، فيفري1981
- ع195، س18، 1981
- ع238، س20، 1984

5- مجلة **الحلقة**، إدارة المسارح الوطنية، الجزائر.
- ع1، س1، 1972
- ع2، س1، 1972

6- مجلة **حوليات التراث**، كلية الآداب، جامعة مستغانم.
- ع6، 1983

7- مجلّة **هنا الجزائر**، الإذاعة العربية براديو الجزائر.
- ع7، س1، نوفمبر1952

- ع18، س2، نوفمبر1953
- ع26، س3، جويلية1954
- ع35، س4، ماي1955
- ع39، س4، أكتوبر1955

ب/العربية:

1- مجلة **البحرين الثقافية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين.
- ع20، أفريل1999

2- مجلة **الحياة الثقافية**، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس.
- ع160، س29، ديسمبر2004

3- مجلة **علامات**، النادي الأدبي، جدّة،
-ج34، م9، ديسمبر1999

4- مجلة **عمّان**، أمانة عمّان الكبرى، عمّان.
- ع137، تشرين الثاني2006
-ع82 ، نيسان 2002
-ع162، كانون الأول، 2008

5- مجلة **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،
- م4، ع1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر1983
- م14، ع1، ربيع1995

6- مجلة **المسرح التجريبي**، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر.
- ع11، سبتمبر1993

7- مجلة **المعرفة**، وزارة الثقافة، دمشق.
- ع117، 1971

8- مجلة **الموقف الأدبي**، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ع141، 142، 143، كانون الثاني/شباط/آذار 1983

ج/الأجنبية:

1-Revue **Internationale de l'imaginaire**, Editions de la maison des cultures du mondes, Babel(Actes Sud), Paris .
- N 5,mai 1995.

2- Revue **Théâtre Public**,(http//Théâtre Public.fr)
- N5,
- N123 ,Mai-juin,1995

سابعاً/الصحُف:

1- **العلَم** (المغرب). ع 468، 10 ماي 1979

2- **السفير** (لبنان). ع 5497، 1 فيفري 1990

3- **الشعب** (الجزائر). ع 7950، 24 ماي 1989

4- **النصر** (الجزائر). ع 4820، 13 ماي 1989

ثامناً/ المواقع الإلكترونية:

1- www.alwatanvoice.com

2- www.bn-arab.com

ملحق .

بالمصطلحات

المسرحية

- الخطاب المسرحي..... Le Discours Théâtrale
- النقد المسرحي..... La Critique Dramatique
- الدراسات المسرحية..... Les Etudes Théâtrales
- التصنيفات الجمالية..... Catégories Esthétique
- علم الجمال..... Esthétique
- علم جمال المسرح..... Esthétique Théâtrale
- الشعرية..... Poétique
- الذائقة..... Le Goût
- الحقيقي..... Le Vrai
- الجميل..... Le Beau
- الاقتباس/الإعداد..... L'adaptation
- الإيهام..... L'illusion
- التطهير..... Katharsis
- الخوف والشفقة..... Terreur et pitié
- الوحدات الثلاثة..... Les trois unités
- وحدة الفعل..... L'unité d'action
- وحدة الزمان..... L'unité de temps
- وحدة المكان..... L'unité de lieu
- المسرح الملحمي..... Théâtre épique
- التغريب..... Aliénation

- الجدار الرابع..... Le quatrième Mur
- التراث..... Le patrimoine
- التأصيل..... L’enracinement
- الاحتفال..... Cérémonie
- الطابع الاحتفالي..... Le cérémonial
- الاحتفالية..... Le Théâtre de fête
- علم المشاهد عند الشعوب..... Ethnoscénologie
- المسرح الهاوي..... Théâtre d’amateurs
- التجريب..... Expérimentation
- التجريبية..... Expérimental
- تجرِبة..... Expérience
- المسرح التجريبي..... Expérimentale Théâtre
- المسرح المختبري..... Théâtre de laboratoire
- الحداثة..... La Modernité
- الإخراج..... La Mise en scène
- التمسرح..... La Théâtralité
- المسرحة..... La Théâtralisation
- دراماتورجي..... Dramaturgie
- العلاقة المسرحية..... La Relation théâtrale
- العمارة المسرحية..... Architecture théâtrale
- الخصوصية المسرحية..... Spécificité théâtrale
- النصّ الدرامي..... Le Texte dramatique
- الإرشادات المسرحية..... Les didascalies
- العرض المسرحي..... La Représentation

- الفُرجة.....Le Spectacle
- المتفرّج.....Le Spectateur
- الجمهور.....Public
- الاستقبال.....La Réception
- منصّة.....Estrade
- الديكور.....Décor
- السينوغرافيا.....Scénographie
- الكوميديا.....Comédie
- الفارس.....Farce
- الفودفيل.....Vaudeville
- البورلسك.....Burlesque
- البارودي.....Parodie
- المضحِك.....Comique
- الضحك.....Le Rire
- الغروتسك.....Le Grotesque
- المسرح الشعبي.....Théâtre Populaire
- المسرح السياسي.....Théâtre Politique
- المسرح الوثائقي/التسجيلي.....Théâtre Documentaire
- المسرح داخل المسرح.....Théâtre dans le théâtre
- مسرح القسوة.....Théâtre de la Cruauté
- مسرح العلبة الإيطالية.....Théâtre à l'italienne
- العلامة.....Le Signe
- سيميولوجيا المسرح.....Sémiologie Théâtrale
- سيميولوجيا الدلالة.....Sémiologie de la Signification

- سيميولوجيا التواصل.....Sémiologie de la communication
- سوسيولوجيا المسرح.....Sociologie du théâtre
- سوسيولوجيا الاستقبال..... sociologie du Réception

مُلخّص

اشتغلنا في هذه الأطروحة على مشروع "النقد المسرحي في الجزائر"، بوقوفنا عند أهمّ القضايا الإشكالية التي طبعت أطوارَ إنجازه، والأشكال التي تلبّس بها، ابتغاءَ تحديد ملامح هذا المشروع الذي مازال في طور الإنجاز يبحثُ عن سُبل اكتماله.وعليه فقد قامت هذه الأطروحة على إشكاليةٍ أساسيةٍ تأسّست على التساؤل عن مدى مواكبةِ خطابِ النقد المسرحي في الجزائر لخطاب الإبداع المسرحي وإسهامه في حركيته، بخاصّة أنّ الخطابَ الأوّلَ شهِد إشكالياتٍ عديدة أعاقت اكتمال ملامحه الخاصّة، يقف في مقدّمتها "إشكاليةُ المنهج" النابع من خصوصية المسرح بوصفه خطاباً إبداعياً مختلفاً ومغايراً في منظومته الفنيّة عن الأدب الذي لا يُشكّل سوى جزء من هذه المنظومة.فهل استطاع الناقدُ المسرحيُ الجزائري بتكوينه الأكاديمي المحدود المقتصر على مجال الأدب، أن يتعاطى بشكلٍ صحيح مع الإبداع المسرحي الجزائري وفقاً لهذه الرؤية التي تسعى لإبراز خصوصيته وفرادته، علماً بأنّ هذا الإبداع قد عرف طفراتٍ نوعية بفضل فِعل التجريب؟.

وللإجابة عن هذا الانشغالِ قامت هذه الأطروحة على سبعة فصولٍ موزّعةٍ على بابين اثنين، أقدمنا في الباب الأوّل بفصوله الأربعة على رصدِ إشكالياتِ النقد المسرحي الجزائري وهي على التوالي:إشكالية اللّغة، إشكالية الاقتباس، إشكالية التأصيل، وإشكالية التجريب.وكشفنا في البابِ الثاني عن أشكاله التي تلبّس بها ليصل إلى المتلقّي المتعطّش لتذوّق الفنّ الرابع سواء كان هذا المتلقّي بسيطاً أم نخبوياً وحصرناها في الأشكال الأتية:النقد المسرحي الصّحفي، والنقد المسرحي الأكاديمي القريب من التخصّص، والنقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص.

توصّلنا عبر هذا الطّرح من أن نجيب عن أهمّ التساؤلات التي فجّرتها الإشكالية التي قامت عليها أطروحتنا ونختزلها في النقاط التالية:

1/ إنّ أسئلة النقد المسرحي الجزائري هي نفسها أسئلة النقد المسرحي العربي، فمن الصعوبة بمكان عزلها عن هذا النقد.وإن وجِدت بعض الفروق في تلك القضايا بين النقد المسرحي الجزائري والعربي، فإنها لم تصل إلى الحدّ الذي يجعلنا نحكم حكماً مطلقاً بخصوصيتها التي تجعل الخطاب الأوّل (الجزائري) خطاباً مستقلاً ومختلفاً عن الثاني (العربي).

2/ إنّ غياب الناقد المتخصّص هي واحدةٌ من أبرز الإشكاليات التي تُواجه الخطاب النقدي المسرحي الجزائري وتقف عائقاً دون تشكُّل ملامحه الخاصّة التي يُعوّل عليها في إبراز تميّزه واختلافه عن الخطاب النقدي الأدبي، وهو ما يجعلنا نعتبر أنّ إشكالية هذا الخطاب لا تكمن في افتقاده إلى المنهج النابع من خصوصية الخطاب المسرحي، بقدر ما تكمن في غياب الناقد المتخصّص المؤهّل لأداء هذه الوظيفة، وهو ما ترتّب عنه العديد من السلبيات أبرزها،ارتباط هذا النقد بالجامعة ممّا يعني أمران:أوّلهما أنّ النشاط النقدي هو نشاطٌ موسمي مرحلي مرتبط بالرسائل والأطروحات الجامعية، وكذلك المهرجانات، والأيام المسرحية، والندوات، والملتقيات؛ أي غياب عنصر المتابعة والتفرّغ لنقد النشاط المسرحي.وثانيهما ارتباطه بأقسام اللغة العربية نظراً لندرة الأقسام الخاصة بالمسرح ونقده في جامعاتنا الجزائرية، لذلك فإنّ معظم النقّاد المسرحيين عندنا هم في الأصل من أساتذة الأدب ونقده حيث النصّ- لا العرض- جزء من اهتمامهم.وإن هم أقدموا على قراءة العرض فإنّ قراءاتهم لا تخرج عن تقديم تلخيص للمضمون، ولا غرابة في ذلك لأنهم يفتقدون لثقافة مسرحية تُسعفهم في الإلمام بمفردات العرض.وبالرغم من نزوع فئة قليلة منهم نحو قراءة العرض في الآونة الأخيرة غير أنّ هذا الاستثناء لم يُشكّل ظاهرة أو توجّهاً نقدياً بمعنى الكلمة.

3/ لعب "النقد الصحفي" بكلّ ما حمله من سلبيات دوراً ريادياً في عملية التوثيق العام للحركة المسرحية في الجزائر، وعلى قلّة الإصدارات الصحفية التي تفرد إحدى صفحاتها أو أعمدتها

للمسرح ونقده، كان هذا النوع من النقد بمثابة القاعدة الصّلبة التي تأسّست عليها جلّ الدراسات المسرحية الأكاديمية الجادّة.

LE RESUME DE LA THESE

Nous avons travaillé dans cette thèse sur le projet de la critique théâtrale en Algérie, nous avons pris en considération les problématiques les plus importantes qui caractérisent les phases de sa réalisation, ainsi ses formes afin de déterminer les caractéristiques du projet qui demeure en cour de réalisation en cherchant les voies de son accomplissement. C'est pourquoi, la thèse est fondée sur une problématique cruciale pivotant autour des questions sur la compatibilité du discours de la critique théâtrale et le discours de la créativité théâtrale et sa contribution dans sa mobilité, notamment que le premier discours a subi plusieurs problématiques entravant l'achèvement de ses caractéristiques particulières, sur le premier plan il y'a la problématique de la méthode découlant de la particularité du théâtre en tant qu'un discours créatif différent dans son système technique par rapport à la littérature qui n'est qu'une partie de ce système. Est-ce que le critique algérien de théâtre peut traiter correctement avec la créativité théâtrale algérienne, vu sa formation académique limitée à la littérature, selon cette vision qui vise à mettre en évidence sa particularité et sa singularité, sachant que cette créativité a connu plusieurs sauts spécifiques grâce à l'expérimentation ?

Pour répondre à cette préoccupation, la présente thèse repose sur sept chapitres divisés en deux thèmes. Dans le premier thème étant divisé en quatre chapitres, nous avons abordé les problématiques de la critique théâtrale algérienne, savoir : la problématique de la langue, la problématique de la citation, la problématique d'enchainement et la problématique de l'expérimentation. Dans le deuxième thème, nous avons exploré ses formes qui les a utilisé pour parvenir au récepteur qui a besoin de connaitre le quatrième art que ce soit un récepteur simple ou élitiste ,ces formes sont : la critique théâtrale journalistique, la critique théâtrale académique étant proche de la spécialité, la critique théâtrale académique spécialisée.

A partir de cette explication, nous pouvons maintenant répondre aux questions les plus importantes qui ont été provoquées par la problématique sur laquelle notre thèse repose en les synthétisant dans les points suivants :

1- Les questions de la critique théâtrale algérienne est celles de la critique théâtrale arabe, il est impossible de les écarter de cette critique. Même s'il y a des écarts dans les sujets entre la critique théâtrale algérienne et arabe, ils ne sont pas arrivés au point de donner un avis absolu concernant sa particularité qui rend le premier discours (algérien) un discours indépendant et différent du deuxième (arabe).

2- L’absence d’un critique spécialisé est l’une des problématiques les plus importants qui entravent le discours critique théâtral algérien à constituer ses caractéristiques particuliers sur lesquels il compte pour mettre en évidence sa distinction et sa différence du discours de la critique arabe, c’est ce que nous fait croire que la présente problématique du discours ne consiste pas dans l’absence de la méthode provenant de la spécificité du discours théâtral autant qu’il consiste dans l’absence d’un critique spécialisé capable de remplir cette mission. Plusieurs points négatifs ont été découlés de ceci dont les plus importants la relation de ce critique avec l’université, cela veut dire deux choses : la première la critique est une activité saisonnière liée au thèses et magistère, les festivals ainsi les jours théâtraux, les séminaires et les forums, l’absence de la suivie et la consécration à la critique théâtrale.la deuxième : sa relation avec les départements vu la pénurie des départements du théâtre et sa critique dans nos universités algériennes. C’est pourquoi la plupart des critiques théâtraux sont à l’origine des professeurs de la littérature et de sa critique dont le texte fait partie de leurs intérêts non le développement. S’ils lisent le développement, leurs lecture n’est que pour donner un résumé du contenu. Ce n’est pas étrange qu’ils manquent d’une culture théâtrale pouvant leurs aider à comprendre les termes du développement. Malgré la tendance de quelques-uns à lire le développement la dernière minute, toutefois ceci n’a pas constitué un phénomène ou une approche critique du sens propre du mot.
3- La critique journalistique a joué un rôle principal dans la documentation générale du mouvement théâtral en Algérie nonobstant les points négatifs qu’a apporté, vu la pénurie des journaux qui consacrent l’une de leurs pages ou colonnes pour le théâtre et sa critique, ce type de critique était en tant qu’une base solide sur laquelle la majorité des études théâtrale académiques sont fondées.

Critique……Dramatique……Théâtrales…….Expérimentation…..Ethno sénologie

THE ABSTRACT OF THE THESIS

We worked on this thesis project theater critic in Algeria, we took into account the most important issues that characterize the phases of its realization, and its forms in order to define the characteristics of project realization remains in court seeking ways of its fulfillment. Therefore, the thesis is based on a crucial issue pivoting around questions about the compatibility the speech of the theater criticism and the speech of theatrical creativity and its contribution to mobility, such that the first speech has undergone several issues impeding completion of its particular characteristics, the foreground it there's the problem of method resulting from the specificity of theater as a creative discourse in its different technical system from the literature is that a part of that system. Is critical that the Algerian theater can properly deal with the Algerian theatrical creativity in regard to limited academic literature, according to this vision, which aims to highlight its particularity and singularity, knowing that creativity has seen several specific jumps through experimentation?

In order to respond to this matter, this thesis consists of seven chapters divided into two sections. The first theme is divided into four chapters; we discussed the problems of Algerian theater criticism, which are the issue of language, the issue of the citation, the problem of sequence and the issue of experimentation. In the second theme, we explored the forms that were used to reach the receiver who needs to know the fourth art whether it is a a simple receiver or elitist, these forms are the journalistic theater criticism, theatrical criticism being close to academic specialty, the specialized academic theatrical criticism.

Through this explanation, we can now answer the most important questions that have been caused by issues on which our thesis is based synthesizing them in the following points:

1 - Questions theatrical criticism Algerian those of Arab theatrical criticism, it is impossible to exclude them from this criticism. Even if there are differences between subjects in theatrical criticism and Algerian Arabic, they did not arrive at the point to give an opinion on its Absolute feature that makes the first speech (Algeria) a speech independent and different from the second (Arab).

2 - The lack of a specialist critic is one of the most important issues that hinder critical theatrical Algerian speech which impede the constitution of its specific characteristics on which it rely to highlight its distinction and difference in the speech of the Arab criticism this is what makes us believe that this issue of speech does not consist in the absence of the method from the specificity of theatrical speech as it is in the absence of specialized critic able to fulfill this mission. Several

negative points were to be implied that this most important relationship of this criticism with the university, it means two things: first criticism is a seasonal activity related to theses and Magister, festivals and theater days, the seminars and forums, followed by the absence of control and the consecration to theatrical criticism. Second: its relationship with the departments due to the rarity of the departments of theater and criticism in our Algerian universities. This is why most theater critics are teachers of literature and its criticism of the text which represent one part of their interests not the development. If they read, the development, their readings are only to provide a summary of the contents. It is not strange that they have not a theatrical culture that can help them to understand their terms of development. Despite the tendency of some to read the development in the last minute, however this exception has not been a phenomenon or a problem or a critical approach in the proper sense of the word.

3 - The specialized critic journalism has played a principal role in the general documentation process of the theater movement in Algeria despite the negative points has made, regarding to the scarcity of newspapers which specialize one of their pages or columns to the theater and its criticism, this kind of criticism was as a solid foundation on which most academic theater studies are based.

Criticismm….Academic…Boukrouh…Expérimentation….Théâtre

فهرس الموضوعات

الموضوع ***الصفحة***

مقدّمة.....أ- ز

مدخل *إلى المسرح الجزائري*.....2-30

الباب الأوّل:إشكاليات النقد المسرحي في الجزائر.....33-177

الفصل الأول:إشكالية اللّغة.....33-62

1/لغة المسرح بين العامية والفصحى.....33-39

2/مسألة اللّغة وقضية التعريب في الجزائر.....40-54

3/لغة الحياة اليومية في المسرح الجزائري.....55-59

3-1/لغة مسرحية "جحا" بين الشعبية والسوقية.....57-59

4/لغة التراث الشعبي في المسرح الجزائري.....60-62

الفصل الثاني:إشكالية الاقتباس.....64-89

1/الاقتباس والمفاهيم المتاخمة.....64-67

2/أهمية الاقتباس.....68-69

3/خصوصية الاقتباس في المسرح الجزائري.....70-72

4/الاقتباس في المسرح الجزائري، مواقف ومواقف مضادّة.....73-78

5/مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري.....79-87

5-1/مصادر عربية.....79

5-2/مصادر فرنسية.....80-83

5-3/مصادر عالمية.....84-87

6/الاقتباس وظاهرة "التأليف الجماعي" في المسرح الجزائري.....88-89

الفصل الثالث:إشكالية التأصيل..... 143-91
1/مفهوم التأصيل.....93-91
2/المسرح العربي وإشكالية التأصيل.....104-94
3/خصوصية التأصيل في مسرح المغرب العربي.....111-105
4/التأصيل في مرآة النقد المسرحي الجزائري..... 120-112
4-1/تأصيل المسرح الجزائري.....135-121
4-1-1/مرحلة التأسيس.....122-121
4-1-2/مرحلة الوعي.....132-123
- مدرسة "كاكي":مصادرها امتداداتها.....126-123
- عبد القادر علولة..... 128-127
- تجربة "كاكي" بين التأصيل والاقتباس.....132-129
4-1-3/مرحلة القطيعة وانطفاءة التأصيل..... 135-133
5/سؤال التأصيل ومعادلة "بناء الذات في هدم الآخر".....139-136
6/من هاجس التأصيل إلى وهم "الإتنوسينولوجيا".....143-140
الفصل الرابع:إشكالية التجريب.....177-145
1/إشكالية المفهوم.....148-145
1-1/أصول المصطلح وارتحالاته.....147-145
1-2/التجريب في المسرح العربي، غموض المفهوم ومجانية الفكرة.....158-148
1-2-1/التجريب والإبداع.....152-149
1-2-2/التجريب والابتداع.....154-152
1-2-3/التجريب والتأصيل.....158-155
2/شروط التجريب..... 164-159
2-1/شرط الوعي..... 161-159
2-2/شرط السياق الحضاري..... 162-161

2-3/شرط الحرية.....162-164
3/التجريب في المسرح الجزائري.....165-177
3-1/التجريب في المسرح الهاوي بين حضور الوعي وغيابه، وجناية النقد عليه...165-173
3-2/شروط التجريب من منظور النقد المسرحي الجزائري.....174-177

الباب الثاني:أشكال النقد المسرحي في الجزائر**.....180-336**
الفصل الأوّل:النقد المسرحي الصحفي 180-200
1/فاتحة الباب:في إشكالية مصطلح "النقد المسرحي" وتطوّره.....180-200
2/مسألة النقد الصحفي.....201-207
3/الصحافة والمسرح في الجزائر.....208-212
4/تجارب في النقد المسرحي الصحفي في الجزائر.....213-221
4-1/تجربة "أحمد بيوض".....213-216
4-2/تجربة "بوزيان بن عاشور".....217-221
4/النخبة الأكاديمية والنقد الصحفي.....222-224
الفصل الثاني:النقد المسرحي الأكاديمي القريب من التخصص**.....226-269**
1-النقد المسرحي القريب من التخصّص وإشكالية المنهج 226-233
1-1الطبيعة الإشكالية للخطاب المسرحي ومشكلة غياب الناقد المتخصّص 226-233
1-2 إشكالية المنهج 234-237
1-3 تجلياتها في النقد المسرحي الأكاديمي" القريب من التخصّص".....238-255
2/قراءة في منجز "شعبة المسرح الجزائري"بقسم اللغة العربية/جامعة باتنة.....256-265
3/تأثير منهج "بريخت" في الخطاب النقدي المسرحي الجزائري 266-269
الفصل الثالث:النقد المسرحي الأكاديمي المتخصّص**.....271-336**
أوّلاً/ تجربة مخلوف بوكروح النقدية 271-308
1/إسهاماته في النقد الصحفي.....271-275

2/"ملامح عن المسرح الجزائري" فاتحة البدايات.....276-277
3/بين الفنّ الرابع والسلطة الرابعة.....278-281
4/"نزاهة المشتاق" وكسر المسلّمات.....282-288
5/ظاهرة الجمهور وموقعها من خطابه النقدي.....289-308
5-1/جذورها في النظرية الدرامية.....289 -292
5-2/موقعها في النقد المسرحي الجزائري.....299-297
5-3/بدايات اهتمامه بالظاهرة.....297-299
5-4/تناوله للظاهرة من منظور سوسيولوجيا الاستقبال.....299-308
ثانياً/ منجز قسم الفنون الدرامية-جامعة السّانيا 309-336
1- جهود جماعية .....310 -331
2- جهود فردية 332-336
خاتمة 338-340
ملحق 342-344
قائمة المصادر والمراجع 346-361