



جامعة عباس لغرور خنشلة
ABBES LAGHROUR UNIVERSITY KHEMCHELA

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة



جامعة عباس لغرور خنشلة
ABBES LAGHROUR UNIVERSITY KHEMCHELA

قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

تحولات النقد المسرحي الجزائري - النوع والإجراء -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث (ل م د) في شعبة الدراسات النقدية
تخصص: نقد مسرحي

إشراف الدكتور:
عبد الحميد ختالة

إعداد الطالب:
مراد ترغيني

الموسم الجامعي: 2025-2026



جامعة عباس لغرور خنشلة
ABBES LAGHROUR UNIVERSITY KHEMCHELA

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة



جامعة عباس لغرور خنشلة
ABBES LAGHROUR UNIVERSITY KHEMCHELA

قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

تحوّلات النّقد المسرحيّ الجزائريّ - النوع والإجراء -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث (ل م د) في شعبة الدراسات النقدية
تخصص: نقد مسرحي

إشراف الدكتور:

عبد الحميد ختالة

إعداد الطالب:

مراد ترغيني

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	رئيسا
عبد الحميد ختالة	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
مفتاح خلوف	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا ممتحنا
نعيمة سعدية	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا ممتحنا
عبد القادر نويوة	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
سامية بوعلاق	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا

الموسم الجامعي: 2025-2026



إهداء

نحمدك ربى حمدا يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك، إنه لا يسعنا فى
هذا المقام إلا أن نهدى ثمرة جهدنا هذا

إلى منبعى النور، والديّ الكريمن، اللذين أودعا فى قلبى معنى الصبر، وفى
دعائهما وجدتُ المرفأ حين ضاقت بي أمواج الكتابة. إليهما أقدم هذا العمل
خالصاً، كما تُقدم الزهرة إلى التربة التي أنبتتها.

إلى زوجتى الكريمة، والتي لا يسعنى إلا أن أنحنى امتناناً فقد كانت السند
حين خفت صوتى، والسكينة حين ضجّ رأسى بالأفكار. شاركتنى قلق الكتابة
وصبر البحث، واقتطعت من وقتها وراحتها ما جعل الطريق أقلّ وعورةً وأشدّ
ضياءً. فكان فى قلبها من الصبر ما يكفى لإنارة عمرٍ كامل، وفى حضورها ما
يُخفف عني وعتاء كلِّ فصلٍ كتبته. فشكراً لها، بقدر ما احتضنت من تعبٍ
وسهرت من ليالٍ، وبقدر ما منحتني من يقينٍ لا يزول.

مراد ترغيبى

شكر وعرfan

في ختام هذه الرحلة التي تشبه الإبحار في بحر من الأسئلة،
لا أملك سوى أن أصغي لصوت الامتنان المتنامي في داخلي،
كأنه جوقه من ضوء تعزف للحظة الوصول. لم تكن هذه الأطروحة مجرد نص أكاديمي،
بل كانت مسرحاً للروح، تتقاطع فيه الفكرة بالعاطفة، ويتحاور فيه الشك مع الإيمان بالمعرفة.

إلى أستاذي وملمي، الدكتور عبد الحميد ختالة، الذي كان لي رباناً في بحر النقد،
وصوتاً عاقلاً حين يعصف الاضطراب، ودراماتورجاً خفياً يوجه الفكرة نحو وضوحها.
كان يقرأ المسودات كما يقرأ المخرج نصه الأول: بعين المحبة وصرامة الفن. علمني أن السؤال
هو الخشبة الأولى، وأن البحث ليس بلوغاً، بل سعي لا ينتهي.

فله مني تحية ممتدة كامتداد أثره في الفكر والوجدان.

وإلى منارة العلم، البروفيسور حنينة طيبش، التي لم تبخل عليّ بتوجيه ولا تشجيع، فكانت لمساري هذا نعمة
السند وعين المتابعة الحريصة. أمتنحها شكري تقديراً لدعم لم يفتر، ورعاية علمية أضاءت لي زوايا البحث،
وجعلت من وعورة الطريق سبيلاً مهدداً بالثقة والتمكين، فلها مني أسمى آيات العرفان.

وفي رحاب جامعة عباس لغرور خنشلة، أزجي شكري للكلية والقسم، تلك المؤسسة التي احتضنت مسيرتي
الدكتورالية، ومنحتني فضاءً للمعرفة وحيزاً للنمو العلمي. كانت جدرانها شاهداً على قلق البدايات وثمار
النهايات، فإليها وإلى كل من مررت بهم في أروقتها، تحية وفاء وامتنان.

كما أبعث تحية وفاء إلى أساتذتي الذين حملوا عني عبء البدايات،
فكانوا منارة حين كنت أتعثر، وصوتاً يُعيدني إلى جادة البحث حين أضل. هم الذين علموني
أن النقد فعل محبة قبل أن يكون ممارسة عقل.

ولكل رفيق درب صادق، من أصدقاء وأحبة، كانوا البلمس في لحظات الإرهاق، والابتسامة التي تُعيد
للحرف نبضه، لكم في قلبي مقعد من الامتنان لا يشغله أحد.

وأخيراً، إلى أهل الخشبة وأهل القلم - إلى المسرحيين والتقاد الجزائريين الذين جعلوا من أسئلتهم

الحارقة وجرأتهم الفنية نسيج هذا المتن - أنخي إجلالاً.

أنتم المادة الحية التي كتبتني قبل أن أكتبكم،

وأنتم المشهد الأخير الذي يصق له الوعي قبل الجمهور. فلکم جميعاً...

شكر لا يقال بل يُعاش، وامتنان لا يذبل، وذكرى لا تغادر المسرح أبداً.

مقدمة

مقدمة

المسرح؛ في جوهره الأعمق سؤالٌ عليّ يطرح بالجسد وبالضوء على الملامح. والتقدُّ هو الصدى المنظم لهذا السؤال؛ إنَّه الحوار الذي يلي الفرجة، والذاكرة التي تصون أثرها، والوعي الذي يسعى لتفكيك شفراتها. فالعلاقة بين الحشبة والقلم ليست علاقة تبعية هامشية، بل هي جدلية تأسيسية، لا يكتمل فيها المعنى الفني إلا حين يمر عبر مختبر القراءة والتأويل. في فضاء هذا الحوار المتوتر والخلاق، تتشكل الدائقة الجمالية، وتتصارع الرؤى الفكرية، وتُحفَر مسارات الإبداع في السجل الثقافي لأمة من الأمم.

وفي السياق الجزائري على وجه الخصوص، لم يكن هذا الحوار ممارسة نظرية معزولة، بل ضرورة وجودية ملحّة. فقد وُلد المسرح الجزائري الحديث من رحم معركة التحرر، ونشأ في كنف دولة فتية تبحث عن ملامح هويتها، ونضج في خضم تحولات اجتماعية وسياسية عاصفة. فلم تكن الحشبة مجرد فضاء للفرجة، بل كانت على الدوام ساحة رمزية للتفاوض حول الذاكرة، ومنصة لإعادة بناء الذات الوطنية، ومختبراً لتجريب لغات جديدة للتعبير عن واقع مركّب ومأزوم.

وفي خضم هذا المشهد الدرامي المشحون، لم يكن الناقد المسرحي مجرد مُعلقٍ محايدٍ أو مُقيمٍ جماليٍ مُنعزلٍ، بل اضطلع بأدوارٍ متعدّدةٍ ومتعيرةٍ فرضها عليه السياق المتقلب؛ فكان حارساً للعقيدة الثورية، وشاهداً أميناً على المأساة، ثم منظرًا يسعى إلى تأصيل الممارسة النقدية وتزويدها بأدوات منهجية حديثة. إنَّ مسار النقد المسرحي الجزائري، - إذن - ليس مجرد تاريخ لتطور الأذواق، بل هو في العمق سجلٌ لتحولات دور المثقف وعلاقته الجدلية بالسلطة، والفن والمجتمع. ومن هنا، فإن سير أعوار هذا المسار لا تمثل مجرد تمرين أكاديمي، بل هي حفرٌ معرفيٌّ ضروريٌّ لفهم أحد أهم أوجه التاريخ الثقافي والفكري للجزائر المعاصرة، وهو ما دفعنا إلى وسّم هذه الدراسة بعنوان: "تحولات النقد المسرحي الجزائري: النوع والإجراء".

انطلاقاً من هذه الأهمية المحورية لمسار النقد المسرحي الجزائري، بوصفه سجلاً لتحولات الفكر والثقافة، تبرز إشكالية أساس عند محاولة الإحاطة به علمياً. فعلى الرغم من الجهود البحثية القيمة التي بذلت في هذا الحقل، فإن السمة الغالبة على الدراسات السابقة تتمثل في التناول الجزئي أو المنفصل؛ فقد انصرفت معظم الأبحاث إما إلى مسارات تاريخية عامة ترصد تطور المسرح ككل، أو إلى دراساتٍ مونوغرافيةٍ تُركز على تجربة ناقدٍ بعينه، أو اقتصرَت على مقارنة منهج نقديٍّ واحدٍ وتطبيقه على نماذج مسرحية.

وتبيحاً لهذا التشُّت في زوايا النظر، تطلُّ الخريطة الشاملة لتضاريس الخطاب النقدي المسرحي الجزائري غائبة؛ خريطة قادرة على رصد تحولاته البنيوية، وتصنيف أنماطه المتباينة، وتفكيك أدواته الإجرائية المتعيرة ضمن رؤية تركيبية واحدة. إنَّ هذا الغياب لا يمثل مجرد فجوة توثيقية، بل إشكالية معرفية حقيقية تحول دون فهم شامل

لديناميكيات الحقل النقدي، وتنبى على رؤية مجزأة لا تستطيع الرنط بين فضاءات الممارسة النقدية المختلفة (الصحافة، الجامعة، المهرجان)، ولا تتيح تتبع مسار تطور المناهج من المقاربات الكلاسيكية إلى أحدث الطروحات المعاصرة. من رحم هذه الحاجة إلى رؤية تركيبية، تنبثق الإشكالية المحورية لهذه الدراسة. وتنبع أهميتها هذه الدراسة من كونها لا تسعى فقط إلى ملء فجوة توثيقية في تاريخ النقد المسرحي الجزائري، بل تهدف إلى تقديم مساهمة معرفية ومنهجية ذات أبعاد متعدّدة. وتتجلى هذه الأهمية في المستويات الآتية:

أولاً- على المستوى المعرفي: تكمن أهمية الموضوع في كونه يقدم محاولة علمية ترسم خريطة بانورامية شاملة ومتكاملة لحقل نقدي ثري ومعقد. فمن خلال تتبع مسار التحولات ورصد الأنماط والمناهج، توفر هذه الأطروحة للباحثين والدارسين والطلاب مرجعاً تأسيسياً يوثق ويحلل تاريخ الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر، ويقدم قاعدة معرفية صلبة يمكن الانطلاق منها نحو دراسات مستقبلية أكثر تخصصاً..

ثانياً- على المستوى المنهجي: تتجلى أهمية الدراسة في أصالة مقاربتها المزدوجة التي تجمع بين "النوع" و"الإجراء". فهذا النموذج التحليلي لا يكتفي بوصف المناهج، بل يدرسها في سياق فضاءاتها المختلفة، مما يبيح فهماً أعمق لكيفية تكيف الأدوات النقدية وتغير وظائفها بتغير وسائط النشر وجمهوره المستهدف. وبهذا، تفتح الدراسة إطاراً منهجياً جديداً يمكن توظيفه ليس فقط في دراسة النقد المسرحي، بل في تحليل حُقول نقدية أخرى (كالتقدي الأدبي أو السينمائي).

ثالثاً- على المستوى الثقافي: تُسهم هذه الأطروحة في إثراء النقاش الراهن حول دور النقد في تطوير الممارسة المسرحية الجزائرية؛ فمن خلال تشخيص دقيق لنقاط القوة ومواطن الضعف في مسار الخطاب النقدي، وتقديم فهم أعمق لتحدياته، تسعى هذه الدراسة إلى أن تكون أداة تفكير نقدي تُسهم في توجيه الممارسة النقدية والمسرحية نحو آفاق فنية وفكرية أرحب وأكثر نضجاً.

ولأن تحقيق هذه الأهداف المعرفية والثقافية الطموحة، والوصول إلى "تشخيص دقيق" لظاهرة متشعبة كالنقد المسرحي الجزائري، لا يمكن أن يتم عبر مقارنة سطحية أو أداة منهجية أحادية الجانب؛ فقد استلزم الأمر بناء عُدّة منهجية مركبة ومتكاملة، تكون قادرة على الإحاطة بالموضوع من زواياه المختلفة، ورصد تحولاته البنيوية عبر فضاءاته المتعدّدة.

ولمقاربة هذه الإشكالية المركبة، ورصد التحولات التي شهدتها الخطاب النقدي المسرحي الجزائري، تتبني الدراسة استراتيجيّة "نقد النقد" (Metacriticism) هذه الاستراتيجية لا تكتفي بمنهج واحد، بل تتوسّل مجموعة من الأدوات المنهجية المتكاملة التي تفتضح طبيعة الموضوع؛ فهي تحتاج إلى المنهج التاريخي لضبط كرونولوجية تطور الخطاب النقدي وربطه بسياقاته الاجتماعية والسياسية، كما تستدعي إجراءات من نظرية

القراءة والتلقي لتقديم قراءة عمودية في طبيعة المنجز النقدي وتأويلاته، وتستنعي بالمناهج النسقية لتفكيك البنى الداخلية للخطابات النقدية المسرحية في الجزائر.

وعلى مستوى المدونة البحثية، اتبعت استراتيجيته انتقاء قصديّة تهدف إلى تحقيق التنوع والتمثيلية. شملت المدونة عينه واسعة من الوثائق النقدية تمتد عبر مراحل تاريخية مختلفة وفضاءات متنوعة. ولدعم التحليلات الكيفية وتقديم براهين ملموسة على التحولات المرصودة، لجئ في بعض المواضع إلى توظيف مؤشرات كمية مستقاة من مسح لبعض المصادر المؤتوقة، وذلك بهدف إبراز حجم بعض الظواهر وتطورها العددي عبر الزمن، دون أن يتحول ذلك إلى دراسة إحصائية بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كدليل إضافي يعزز من موضوعية التحليل النقدي.

وانعكاساً لهذا التصميم المنهجي المزوج، ويهدف ترجمته إلى مسارٍ بحثي واضح المعالم، تمّ اعتماد بناءٍ معماري للأطروحة يتتبع منطق المقاربة المعتمدة خطوة بخطوة. انطلاقاً من التأسيس النظري العام، ثمّ الانتقال لتفكيك "أنواع" الممارسة النقدية، وتغوص أخيراً في تحليل "إجراءاتها" المنهجية.

وقد اقتضت هذه الإجراءات المنهجية بناء خطة بحث واضحة، تنتظم في ثلاثة فصول رئيسية، تتوجها خاتمة جامعة تستعرض أهم النتائج والتوصيات.

ويصطلح الفصل الأول، المعنون بـ: "النقد المسرحي: المصطلح وحدود الفهم"، بمهمة التأسيس النظري والتاريخي، حيث يتتبع جذور الممارسة النقدية المسرحية بدءاً من أصولها في الفكر العربي، مروراً بتحوّلها وتحليلاتها في السياقين العربي والمغاربي، بوصفها الروافد المعرفية التي شكّلت الوعي النقدي الجزائري.

أما الفصل الثاني، "النقد المسرحي الجزائري من حيث النوع"، فينتقل إلى قلب المقاربة "النوعية"، حيث يقوم بتصنيف وتفكيك الخطاب النقدي الجزائري عبر تحليل خصائص أقطاب الرئيسية الثلاثة: النقد الأكاديمي في فضاءه الجامعي، والنقد الصحفي عبر منابر الإعلامية، والنقد الموكب للمهرجانات ضمن سياقاته الحيوية والتفاعلية.

بينما يعوص الفصل الثالث، "النقد المسرحي الجزائري من حيث الإجراءات"، في الشق الثاني من المقاربة، ليقدّم تحليلاً تطبيقياً لأبرز "الإجراءات" المنهجية التي وطّقتها النقّاد الجزائريون في قراءاتهم، متتبّعاً مسار التحول من المقاربات السياقية الكلاسيكية (التاريخية والاجتماعية) إلى المقاربات النصّية والفرجوية الحديثة (السيميائية والدراماتورجية)، ووصولاً إلى بروز الوعي الميتانقدي في خطاب "نقد النقد".

إنّ الحقل البحثي الذي تتناوله الأطروحة، وهو "تحوّلات النقد المسرحي الجزائري"، قد شهد بالفعل جهوداً أكاديمية جادة سعت إلى مقارنة تضاريسه المعقدة من زوايا متباينة. غير أنّ مراجعة نقدية لهذه الجهود

تُكشَفُ عَنْ كَوْنِهَا، عَلَى قِيَمَتِهَا التَّأْسِيسِيَّةِ، قَدْ انصَرَفَتْ إِلَى مَسَارَاتٍ مُتَمَايزَةٍ، لَمْ يُقَمَّ أَيُّ مِنْهَا بِالْجُمُعِ الْمُنْهَجِيِّ بَيْنَ "نَوْعِ" الْمُمَارَسَةِ النَّقْدِيَّةِ وَ"إِجْرَاءَاتِهَا" التَّحْلِيلِيَّةِ بِالْعُمُقِ الَّذِي يَفْتَضِيهِ السِّيَاقُ الْجَزَائِرِيُّ. وَيُمْكِنُ تَصْنِيفُ هَذِهِ الدِّرَاسَاتِ ضِمْنَ ثَلَاثَةِ مَحَاوِرَ رَئِيسِيَّةٍ، يَكْشِفُ كُلُّ مِنْهَا عَنْ جَانِبٍ مِنْ جَوَانِبِ الْفَجْوَةِ الْمَعْرِفِيَّةِ الَّتِي تَسْعَى هَذِهِ الدِّرَاسَةُ لِسَدِّهَا.

يَبْدَأُ الْمِحْوَرُ الْأَوَّلُ بِالْمُقَارَنَاتِ الْبَانُورَامِيَّةِ الَّتِي سَعَتْ إِلَى رَسْمِ خَرَائِطٍ كُليَّةٍ عَابِرَةٍ لِلْخُدُودِ الْفُطْرِيَّةِ. وَتَأْتِي فِي طَبِيعَةِ هَذِهِ الْجُهُودِ أُطْرُوحَةٌ لَطِيفَةٌ حَمَّانُ "النَّقْدِ الْمَسْرُحِيِّ الْمَعَارِي، النَّوْعُ وَالْإِجْرَاءُ" (2022). وَبِالرَّغْمِ مِنَ الْأَهْمِيَّةِ التَّأْسِيسِيَّةِ لِهَذِهِ الدِّرَاسَةِ فِي إِزْسَاءِ حَقْلِ مُقَارِنٍ، فَإِنَّ طَبِيعَتَهَا الْبَانُورَامِيَّةَ هِيَ ذَاتُهَا شَرْطُ حَدِّهَا الْمُنْهَجِيِّ؛ فَمُعَالَجَتُهَا لِلتَّجْرِبَةِ الْجَزَائِرِيَّةِ جَاءَتْ بِالصَّرُورَةِ كَحَالَةٍ ضِمْنَ مَنْظُومَةٍ أَوْسَعٍ، بِمَا حَتَمَ عَلَيْهَا إِيجَازًا مُكْتَفًى حَالِ دُونَ الْعُوصِ فِي التَّفَاعُلَاتِ الدَّاخِلِيَّةِ لِلسِّيَاقِ النَّقْدِيِّ الْجَزَائِرِيِّ.

أَمَّا الْمِحْوَرُ الثَّانِي فَيَتَمَثَّلُ فِي الْمُقَارَنَاتِ التَّأْسِيسِيَّةِ لِلسِّيَاقِ الْجَزَائِرِيِّ، حَيْثُ بَرَزَتْ أَعْمَالٌ مِحْوَرِيَّةٌ انصَرَفَتْ إِلَى بِنَاءِ "الْمَوْضُوعِ" النَّقْدِيِّ. وَتُحَدِّدُ فِي طَبِيعَةِ هَذَا الْمَسَارِ أُطْرُوحَةٌ صُورِيَّةٌ عَجَائِبِيَّةٌ "النَّقْدِ الْمَسْرُحِيِّ فِي الْجَزَائِرِ" (2013)، وَالَّتِي اعْتَمَدَتْ مُقَارَنَةً تَارِيخِيَّةً-مَوْضُوعَاتِيَّةً لِرَسْمِ "الإِشْكَالِيَّاتِ" الْكُبْرَى. فَقَدْ قَدِّمَتْ هَذِهِ الْأَعْمَالُ خَرَائِطَ صُرُورِيَّةً لِلْحَقْلِ الَّذِي يَتَحَرَّكُ فِيهِ النَّقْدُ، لَكِنَّهَا بِحُكْمِ طَبِيعَتِهَا التَّأْسِيسِيَّةِ، لَمْ تَجْعَلْ مِنْ تَفْكِيكِ "الإِجْرَاءَاتِ الْمُنْهَجِيَّةِ" الدَّقِيقَةِ هَدَفًا مَرْكَزِيًّا لَهَا، بَلْ تَعَامَلَتْ مَعَهَا كَجُزءٍ مِنَ السِّيَاقِ التَّارِيخِيِّ الْعَامِّ.

وَيَأْتِي الْمِحْوَرُ الثَّلَاثُ لِيَكْرَسَ الْمُقَارَنَاتِ الْمُنْهَجِيَّةِ الْمُتَخَصِّصَةَ الَّتِي انبَجَتْ إِلَى التَّعَمُّقِ التَّحْلِيلِيِّ. وَيُعَدُّ عَمَلُ رَابِعِ رَزْقِي فِي أُطْرُوحَتِهِ "النَّقْدِ الْمَسْرُحِيِّ الْجَزَائِرِيِّ وَمَنَاهِجُ النَّقْدِ الْمُعَاصِرِ" (2023) نَمُودًا جَارًا بَارِزًا لِلتَّرْكِيزِ عَلَى "الإِجْرَاءِ" الْمُنْهَجِيِّ. وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ قِيَمَتِهِ الْعَالِيَةِ فِي هَذَا الْجَانِبِ، فَإِنَّ تَرْكِيزَهُ عَلَى "الْمَنَاهِجِ" كِإِجْرَاءَاتٍ مُجَرَّدَةٍ جَعَلَهُ لَا يُؤَلِّي اِهْتِمَامًا كَافِيًا لِ"أَنْوَاعِ" الْمُمَارَسَةِ وَفَضَائِعِهَا الْمُخْتَلِفَةِ (الصِّحَاحِيَّةِ، الْأَكَادِمِيَّةِ، الْمَهْرَجَانِيَّةِ) الَّتِي تَكْتَسِبُ فِيهَا هَذِهِ الإِجْرَاءَاتُ دَلَالَاتٍ مُتَبَايِنَةً.

يَتَّضِحُ مِنْ هَذَا الْمَسْحِ النَّقْدِيِّ أَنَّ الْبُحُوثَ السَّابِقَةَ إِذَا اتَّسَعَتْ أُفُقِيًّا عَلَى حِسَابِ الْعُمُقِ التَّحْلِيلِيِّ لِلسِّيَاقِ الْجَزَائِرِيِّ، أَوْ أُسِّسَتْ لِلْمَوْضُوعِ دُونَ الْخَوْضِ فِي تَفَاصِيلِ خِطَابِهِ النَّقْدِيِّ، أَوْ تَعَمَّقَتْ عُمُودِيًّا فِي جَانِبٍ وَاحِدٍ مِنَ الْمُعَادَلَةِ - وَهُوَ "الإِجْرَاءُ" الْمُنْهَجِيُّ - مَعَ إِعْقَالِ الْجَانِبِ الْآخَرَ - وَهُوَ "النَّوْعُ" الْحَاضِرِ لِلْمُمَارَسَةِ. وَبِذَلِكَ تَتَكَشَّفُ الْفَجْوَةُ الْمَعْرِفِيَّةُ الَّتِي تَتَأَسَّسُ عَلَيْهَا هَذِهِ الدِّرَاسَةُ، وَهِيَ غِيَابُ بَحْثٍ تَرْكِيبِيٍّ يُعَالِجُ النَّقْدَ الْمَسْرُحِيَّ الْجَزَائِرِيِّ مِنْ خِلَالِ الْعِلَاقَةِ الْجَدَلِيَّةِ وَالتَّفَاعُلِيَّةِ بَيْنَ "أَنْوَاعِ" الْمُمَارَسَةِ النَّقْدِيَّةِ وَ"إِجْرَاءَاتِهَا" الْمُنْهَجِيَّةِ.

فَعَلَى مُسْتَوَى بِنَاءِ الْخَرِيطةِ التَّارِيخِيَّةِ لِلْمَسْرُحِ الْجَزَائِرِيِّ، شَكَّلَ الْعَمَلُ التَّوْنِيقِيُّ الرَّائِدُ لِأَحْمَدِ بِيُوضِ فِي كِتَابِهِ "الْمَسْرُحُ الْجَزَائِرِيُّ: نَشَأَتُهُ وَتَطَوُّرُهُ" مَدْحَلًا تَأْسِيسِيًّا لَا غِنَى عَنْهُ. فَقَدْ قَدَّمَ هَذَا الْمَسْحَ الْبَانُورَامِيَّ الرَّكِيذِيَّةَ الْكُرُونُولُوجِيَّةِ الْأُولِيَّةِ الَّتِي انطَلَقَ مِنْهَا الْبَحْثُ لِرِصْدِ السِّيَاقَاتِ الْكُبْرَى وَتَحْدِيدِ مَرَاخِلِهَا الرَّمِّيَّةِ.

وفي مجال النقد الأكاديمي الجزائري المعاصر، شكّلت أعمال أحسن تليلاني، وخصوصًا كتابه "المسرح الجزائري: دراسات تطبيقيّة في الجذور التراثية وتطور المجتمع"، نموذجًا مهمًا للتّحليل الثقافي والموضوعاتي الذي بُني عليه وسؤول. كما انخرط البحث في حوار مباشر مع أحدث الدراسات الأكاديميّة البانورامية، وعلى رأسها أطروحة لطيفة حمان "النقد المسرحي المغربي، النوع والإجراء"، التي وفّرت الإطار المقارن الضروريّ لتحديد خصوصيّة المشهد الجزائري ضمن محيطه المغربيّ.

وإلى جانب هذه الأعمال المركزيّة، اعتمد على طيف واسع من المراجع النظريّة والمنهجية، من كتابات "باتريس بافيس" في سيميائيات العزّض إلى دراسات "علي الراعي" في المسرح العربيّ، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من المقالات والأطاريح التي شكّلت "المتن" الأساسي الذي خضع للتّحليل والتصنيف في هذه الدراسة.

لم تخلُ رحلة إنجاز هذا البحث من تحديات وصعوبات موضوعيّة، شكّلت التعلّب عليها جزءًا لا يتجزأ من المسار البحثي. وتتمثل أبرز هذه الصّعوبات في:

أولًا: الصّعوبات المنهجية (Difficulties Instead of Challenges) : وتتمثل في التّحديات المتصلة بتصميم البحث وبناء إطاره النظريّ. ففي ظلّ ندرة الدراسات الشاملة، اضطرت هذه الدراسة إلى الانطلاق من مرحلة التأسيس الأوّلي، واجتهدت في بناء إطار مفاهيمي ومعايير للتصنيف والتّحليل دون الاستناد إلى نماذج سابقة راسخة في السياق الجزائريّ. وقد تعاضم هذا التّحدي بسبب طبيعة الحقل النقديّ نفسه، الذي يتسم بتداخل الأدوار وغياب التّخصّص الدقيق.

ثانيًا: الصّعوبات الإجرائية والميدانية (Difficulties of Operation and Fieldwork) : وتتعلّق هذه الصّعوبات بالجانب العمليّ المتمثّل في جمع المادّة البحثية وتوثيقها. إذ شكّلت "أزمة الأرشيف" العائق الأبرز، حيث يعاني الحقل الثقافي الجزائريّ من تشتت المصادر وغياب سياسة توثيق منهجية. وقد استند على ذلك جهدًا مضنيًا في التنقيب داخل أرشيفات صحفية ورقية متفرّقة، وملاحقة منشورات المهرجانات المحدودة التوزيع، والتعامل مع مصادر رقمية حديثة تتسم بالسيولة والتعبير السريع، مما جعل عمليّة بناء "مدونة بحثية" ممثلة وشاملة مهمة مخوفةً بالتحديات.

وفي ختام هذه المقدّمة، أفق وفقة وفاء واعتراف بالفضل لمن كان لهم الأثر البالغ في إتمام هذا العمل العلميّ. أتقدّم بأسمى آيات الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل، الدكتور عبد الحميد حتالة، الذي شرّفني بالإشراف على هذه الأطروحة، فكان نعم الموجه والناصح، وكان صبره وسعته صدره وحزبه على الدقة العلميّة خير معين لي في اجتياز عقبات الطريق. فله مني كلُّ الإحترام والعرفان.

كَمَا أَتَشَرَّفُ أَنْ أُعَبِّرَ عَنْ خَالِصِ امْتِنَانِي لِجَامِعَةِ عَبَّاسٍ لَعُرُورٍ بِخُنْشَلَةٍ، هَذَا الصَّرْحِ الْعِلْمِيِّ الشَّامِحِ الَّذِي
اِحْتَضَنَ مَسِيرَتِي الْأَكَادِمِيَّةَ وَوَقَّرَ لِي بَيْتَهُ عِلْمِيَّةً خِصْبَةً وَمُنَاحًا مُلَائِمًا لِلْبَحْثِ وَالِدِّرَاسَةِ. كَمَا أَتَوَجَّهُ بِالشُّكْرِ الْجَزِيلِ
إِلَى كُليَّةِ الآدَابِ وَاللُّغَاتِ عَلَى تَذَلِيلِ الْعَقَبَاتِ الْإِدَارِيَّةِ وَالْأَكَادِمِيَّةِ، بِمَا يَخْدِمُ الْبَحْثَ الْعِلْمِيَّ وَيُعَلِّي مِنْ شَأْنِهِ. وَلَا
يَفُوتُنِي أَنْ أَحْصِيَ بِالذِّكْرِ وَالْعِرْفَانِ قِسْمَ اللُّغَةِ وَالْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ، الَّذِي احْتَضَنَنِي بِاحْتِثَاءٍ.

وَأخِيرًا، أَرْجُو مِنَ اللَّهِ الْعَلِيِّ الْقَدِيرِ أَنْ يَكُونَ هَذَا الْجُهْدُ الْمَتَوَاضِعُ لِبِنَّةٍ فِي صَرْحِ الْمَعْرِفَةِ الْعِلْمِيَّةِ، وَأَنْ يَنْفَعَ
بِهِ طُلَّابَ الْعِلْمِ وَالْبَاحِثِينَ، فَمَا كَانَ فِيهِ مِنْ صَوَابٍ فَمِنَ اللَّهِ وَحْدَهُ، وَمَا كَانَ مِنْ خَطَأٍ أَوْ نَقْصٍ فَمِنَ نَفْسِي، وَاللَّهُ
الْمُسْتَعَانُ وَعَلَيْهِ التُّكْلَانُ.

مراد ترغيني

2025/09/21م

الفصل الأول

النقد المسرحي المصطلح وحدود الفهم

أولاً: أصول النقد المسرحي عند الغرب

ثانياً: الدرس النقدي المسرحي عند العرب

ثالثاً: تجربة النقد المسرحي المغاربي

الفصل الأول: النقد المسرحي المصطلح وحدود الفهم

يحتل النقد المسرحي في مشهد الأدب والفنون موقعاً مركزياً، بوصفه أداة معرفية وجمالية لا غنى عنها لتفسير الأعمال المسرحية وتقييمها. وبوصفه فناً جامعاً يشمل الأداء والنص والإخراج والتلقي، فإن المسرح يفرض على نقده عمقاً في الفهم والتأويل يمتد إلى ما هو أبعد من مجرد الانطباع الظاهري. يرتبط تطور النقد المسرحي ارتباطاً عضوياً بتطور المسرح نفسه؛ إذ إن نشوء هذا الفن الأدبي والجماهيري قد حفز بالضرورة ظهور تيارات نقدية متعددة تستهدف فهم بنيته وتحليل خطاباته المعقدة. وعليه، يتناول هذا الفصل إشكالية النقد المسرحي من منظور متعدد الطبقات، منطلقاً من استقراء الأصول الغربية التي شكلت المفاهيم النقدية الأولى، وصولاً إلى استعراض التحولات والتجارب التي طبعت مساره في السياقين المغاربي والعربي، بما يمهد لفهم أعمق للتجربة الجزائرية التي تمثل محور هذه الأطروحة.

أولاً- أصول النقد المسرحي عند الغرب

1- أوليات النقد المسرحي عند اليونان

تُعد الممارسة النقدية، في جوهرها، تجسيداً فطرياً للوعي البشري وحساسيته المتأصلة. فهي تتبلور بوصفها ملكة نقدية منذ نعومة الأظفار، حيث تبرز في هيئتها الأولية كاستجابة حسية للمؤثرات المحيطة، ثم تنمو وتتطور عبر مراحل النشأة المتعاقبة، مصقولة بتراكم التجارب والمعارف. وفي سياق المسرح على وجه الخصوص، يلمح تطور النقد مساراً موازياً ينطلق من الاستجابات العفوية البدائية ليرتقي إلى منظومة فكرية متكاملة الأركان. ويعكس هذا التحول الجوهرى من الانطباعية إلى المنهجية ارتقاء الوعي الجمالي والفكري للمجتمعات. ويمكنُ تتبع جذور هذا النقد في الاستجابات الأولى للطقوس والعروض البدائية، حيث تشكلت المعايير الجمالية والقيمية بصورة ضمنية، لتتطور لاحقاً مع نمو الفن المسرحي إلى أسس نقدية أكثر تركيباً وتعقيداً.¹

من نافلة القول إن جذور النقد الغربي المعاصر تتأصل بعمق في التراث النقدي اليوناني، الذي يعد حجر الأساس للحضارة الغربية بفنونها وفلسفتها ومسرحها. وعند التمعن في نشأة النقد المسرحي الإغريقي، يتجلى بوضوح أن هذا النشاط النقدي قد سبق في ظهوره الإنتاج المسرحي المكتوب ذاته. ففي المراحل الأولى، اتسمت الممارسة النقدية بطابع شفهي، مستندة إلى فنون الخطابة والجدل الفلسفي التي واكبت العروض المسرحية؛ حيث تمثل دور الناقد في مشاهدة العروض ثم إبداء رأيه شفاهةً، معتمداً على تحليله وتقييمه للأثر الفني. وبذلك، اتخذ النقد المسرحي في بداياته شكل ملاحظات نقدية قد تشوبها أحياناً نبرة من

¹ - ينظر، محمد سلامة صالح: "نشأة النقد الأدبي وأطواره عند اليونانيين القدماء"، حولية كلية أصول الدين والدعوة بالمنوفية، جامعة الأزهر، مصر، مج 11، ع 11، 1991، ص 257-273.

المجاملة. وتُلقى هذه النشأة المبكرة الضوء على العلاقة الوثيقة بين الممارسة النقدية والإبداع الفني في الحضارة اليونانية، مما يشكل أساسًا متينًا لفهم تطور النقد الأدبي والفني في الثقافة الغربية بأكملها.¹

لم يكن النقد المسرحي اليوناني بمعزل عن البنية الاجتماعية، إذ كان يأخذ بعين الاعتبار مكانة الكاتب الاجتماعية والأدبية، وقد شهد هذا النقد مزيجًا من التقييم الفني والذوقي حتى حلول القرن السادس قبل الميلاد، حيث برزت مرحلة جديدة تميزت بظهور النقاد المتخصصين والمحكمين ذوي الذائقة الفنية الرفيعة. وقد أصبحت المهرجانات المسرحية جزءًا لا يتجزأ من النسيج الاجتماعي والثقافي اليوناني؛ ففي إطار الاحتفالات الدينية وأعياد (ديونيسيوس Dionysus)، تنوعت العروض المسرحية بين التراجيديات والكوميديا. كانت التراجيديات، التي أضحت عنصرًا أساسيًا في التنظيم الاجتماعي إلى جانب المؤسسات السياسية والقضائية، تُقدم في الفترة الصباحية، أما الكوميديا فكانت تُعرض في فترة ما بعد الظهر. وتتميز هذه العروض بوجود لجنة تحكيم يتم اختيار أعضائها عن طريق الاقتراع، مما أضفى طابعًا ديمقراطيًا على عملية التقييم. وجدير بالذكر أن الجمهور لم يكن مجرد متلقٍ سلبي، بل كان يضطلع بدور فاعل في عملية التحكيم، مما يعكس الطبيعة التشاركية للثقافة اليونانية في تقييم الأعمال الفنية. ويسلط هذا التطور في الممارسة النقدية الضوء على التداخل العميق بين الفن والمجتمع والسياسة في الحضارة اليونانية، ويوضح كيف أسهمت المسرحيات في تشكيل الوعي الجمعي وتعزيز القيم الاجتماعية والسياسية.²

على الرغم من وجود هذه الإشارات التاريخية إلى ممارسات نقدية في العصر اليوناني القديم، فإن بعض الدراسات الأكاديمية المعاصرة، كتلك التي قدمها "محمد صبري صالح" و"إسماعيل شعبان" في كتابهما "النقد والنقد المسرحي"، تتخذ موقفًا متحفظًا إزاء اعتبار هذه الممارسات نقدًا مسرحيًا مؤسسًا بالمعنى الدقيق للمصطلح.

ويستند هذا التحفظ إلى عدة اعتبارات أبرزها:

✓ غياب الأدلة القاطعة على وجود منهجية نقدية منظمة تستند إلى ضوابط علمية محددة في تلك الفترة.

✓ الطابع الانطباعي الغالب على معظم التقييمات النقدية المسجلة من تلك الحقبة، مما يضعف من موضوعيتها وقيمتها العلمية.

✓ الدور البارز للجمهور في إصدار الأحكام النقدية، والتي غالبًا ما كانت تتسم بالعفوية والارتجال، دون الاستناد إلى معايير نقدية راسخة.

تدفع هذه العوامل مجتمعة ببعض الباحثين إلى التريث في إطلاق صفة "النقد المسرحي المؤسس" على الممارسات النقدية في العصر اليوناني القديم. ومع ذلك، فإن هذا الموقف لا ينفي أهمية تلك الممارسات بوصفها بدورًا أولية للنقد المسرحي الذي تطور لاحقًا.

¹ - ينظر، محمد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ليبيا، (ط1)، 2013، ص 29، 30.

² - ينظر، المرجع نفسه والصفحتان نفسها.

ويشير هذا الجدل تساؤلات مهمة حول معايير تأصيل النقد المسرحي وتحديد بداياته التاريخية، مما يفتح المجال لمزيد من البحث والتحليل في هذا الميدان.

مع ذلك، عند تتبع بوادر النقد المسرحي، تجدر الإشارة إلى بعض الملامح النقدية الأخرى التي ظهرت في العصر اليوناني، والتي وإن كانت في بداياتها جزءاً من النقد الأدبي العام، إلا أنها شكلت أساساً مهماً للنقد المسرحي اللاحق. برزت هذه الملامح بشكل خاص مع شعراء المسرح اليوناني، ولا سيما مؤلفي المهامة. فمنذ القرن الرابع قبل الميلاد، قدم شاعر الملاحم المسرحية (أرسطوفانيس Aristophane) (386-444 ق.م) محاولات نقدية جادة، حيث وجه انتقادات لاذعة لـ (يوربيدس Euripides) في مسرحيته "الضفادع" التي عُرضت حوالي عام (405 ق.م) بعد وفاة "يوربيدس". تضمنت انتقادات "أرسطوفانيس" اتهامات لـ: "يوربيدس" بالمساس بالمبادئ الدينية وبعض التقاليد الأخلاقية الموروثة، إضافة إلى انتقاد أسلوبه المتكلف ونزوعه إلى استخدام لغة العامة (*). علاوة على ذلك، أسهمت جهود السوفسطائيين (***) النقدية والتحليلية في إثراء هذا المجال، حيث قدموا دراسات مقارنة للشخصيات التي صورها الشاعر (هوميروس Homere)، مدججين تحليلاتهم ضمن النصوص الشعرية.¹

أ/ أفلاطون Platon (427-347 ق.م)

يُعد "أفلاطون" من أهم الفلاسفة الذين أثروا في تطور النقد الأدبي والفكر الفلسفي حتى عصرنا الحاضر. فقد استطاع، من خلال فلسفته المثالية وآرائه في السياسة والأخلاق، أن يؤسس لمنهجية نقدية شاملة في دراسة الأدب. تتجلى هذه الآراء بوضوح في محاوراته الشهيرة مثل "أيون" و"الجمهورية" و"القوانين"، حيث قدم

(*) **مسرحية الضفادع**: مثلت لأول مرة عام (405 ق.م)، وفي هذه المسرحية يقوم ديونيسوس (Dionysos) برحلة إلى العالم الآخر ليعيد الحياة إلى (يوربيدس) بعد موته، وفي العالم الآخر تجري مناظرة أدبية ذات طابع هزلي بين (يوربيدس) و (أسخيلوس) (Eschyle)، ومنها تظهر أن مسرحيات (أسخيلوس) تنال الإعجاب لأنها داعية إلى الفضائل الدينية والتقليدية، أما يوربيدس فإنه هادم المبادئ الدين، وقد صور الآلهة والأبطال نجماً للنقائص والعيوب، التي تنتاب عامة الناس ففضى على القداسة بذلك، ومن ثمة سخر (أرسطوفان) من (يوربيدس) وأسلوبه المتكلف وحيله المسرحية التي يجاني بها طبيعة الفن، وتنتهي المسرحية بحسارة (يوربيدس) أمام (أسخيلوس) ويقتنع (ديونيسوس) بأن (أسخيلوس) أفضل من (يوربيدس) فيعود إلى الأرض ويرشد الاثنين بأهمية مسرحيات (أسخيلوس)، ينظر: محمد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، مرجع سابق، ص 31، 32.

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

¹ - ينظر، محمد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، مرجع سابق، ص 31-33.

"أفلاطون" إسهامات جوهرية دفعت بالنقد اليوناني إلى آفاق جديدة، وأرست أسس النقد الأدبي كما نعرفه اليوم.¹

في إطار نظريته النقدية، قدم "أفلاطون" رؤى متعمقة حول الشعر والشعراء. ومن المفارقات اللافتة أنه، على الرغم من إعجابه الشديد بالشعر، قام باستبعاد الشعراء من جمهوريته المثالية. وهو موقف نابع من قناعته بأن الشعر، في بعض أشكاله، قد يتعارض مع المبادئ الأخلاقية والحقيقة الفلسفية التي سعى إلى ترسيخها. وعليه، فقد منع الشعراء التراجيديين من دخول مدينته الفاضلة، بينما سمح لأنواع شعرية أخرى بالوجود، شريطة أن تمجد الأبطال والآلهة والشخصيات العظيمة. وبناء على ذلك وضع "أفلاطون" شروطاً صارمة للإنتاج الشعري، حيث اشترط أن تكون القصائد متوافقة مع مفاهيم الخير والشرعي. كما اقترح إخضاع الأعمال الشعرية لرقابة مسبقة من قبل لجنة من القضاة وحراس القوانين، مما يعكس رؤيته للدور الاجتماعي والأخلاقي للفن.²

امتد موقف أفلاطون النقدي ليشمل أعمالاً مسرحية بارزة، فرفض مسرحيات مثل "أنتيجون" و"إكترا" (سوفوكليس)، و"ميديا" و"هيبوليت" و"الطرواديات" ل(يوريبيدس). وقد نبع هذا الرفض من احتواء هذه الأعمال على عناصر وسلوكيات تتعارض مع المبادئ الأخلاقية والفلسفية التي دعا إليها³. علاوة على ذلك، تناول "أفلاطون" في نظريته النقدية مفاهيم أساسية كالإلهام والمحاكاة،... والتي شكلت فيما بعد ركائز أساسية في النظرية النقدية الغربية.

إن دراسة آراء "أفلاطون" النقدية تكشف عن علاقة معقدة بين الفن والأخلاق والسياسة، وتبرز الدور المحوري الذي لعبه في تأسيس أصول النقد الأدبي والفلسفة الجمالية. ومع مرور أكثر من ألفي عام على طرحها، لا تزال هذه الأفكار محل نقاش ودراسة في الأوساط الأكاديمية والنقدية المعاصرة، مما يؤكد عمق تأثير "أفلاطون" وأهمية إسهاماته في تشكيل الفكر النقدي الغربي.

ب/ أرسطو طاليس Aristote Thalés (384 - 322 ق.م)

شكل حضور "أرسطو"، ذلك المفكر الذي أضحى أيقونة الحكمة في الفكر الغربي، منعطفًا حاسمًا في مسار الدراسات الأدبية والفلسفية. ويتجلى تأثيره الممتد عبر القرون في مؤلفه الشهير "فن الشعر Poética"، الذي اعتُبر لفترة طويلة المرجع الأساسي والملهم الأول للنقاد والدارسين⁴. ويُرجح أن هذا الكتاب يعود إلى حوالي 220 ق.م، وثمة آراء تشير إلى أن أحد تلاميذ "أرسطو" قام بتدوينه أثناء إلقاء أستاذه لمحاضراته. وقد تميز "أرسطو" بمنهجه العلمي الدقيق وطريقته التحليلية المعمقة في دراسة المسرحيات، مما ميزه عن غيره من الفلاسفة.

1 - ينظر، محمد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، المرجع السابق، ص 34.

2 - ينظر، شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، (ط،1)، 1993، ص 28.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 35.

4 - ينظر، الارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، (ط،2)، 1992، ص 03.

بيد أن بعض الدارسين يشيرون إلى تعقيد أسلوبه واستغلاق بعض مفاهيمه، وهو ما قد يُعزى إلى اختلاف في نسبة الكتاب أو تباين في فترات كتابته¹.

إن امتداد نظرية (أرسطو) وتأثيرها المستمر يعود إلى كونها قد شكلت الأساس الأول للتفكير والتأصيل في فن المسرح ضمن البيئة الإغريقية. وهي مبادئ ظلت، بالرغم من تعرضها للتغيير والتعديل عبر الزمن، ظلت محورية في الفكر النقدي المسرحي.

يحتوي كتاب "فن الشعر" على أجزاء وفصول متعددة، لكن ما يهمنا في هذا السياق، كما يشير الناقدان "محمد صبري صالح" و"إسماعيل شعبان" في كتابهما "النقد والنقد المسرحي"، هو الجانب النقدي المسرحي تحديدا والذي يرصد منه ما يلي:

■ **المحاكاة mimésis**: تُعد نظرية المحاكاة (Mimesis) ركيزة أساسية في الفكر النقدي الكلاسيكي، حيث شهدت تطورا ملحوظا بين رؤيتي أفلاطون وأرسطو. فمن جهة، طرح أفلاطون مفهوم المحاكاة ضمن نظريته عن المثل، مفترضا وجود نموذج أول كامل ومتكامل لكل شيء في الوجود، خلقه الإله، ولا يمكن إدراكه في عالمنا المادي. وبناءً على هذا التصور، اعتبر أفلاطون كل ما نشهده في واقعنا الملموس محض تقليد أو محاكاة لذلك النموذج المثالي، مستشهدا بمثال السرير الذي تتحول صورته من النجار إلى المصور. ونتيجة لذلك، شبه الشاعر بالمصور، معتبرا الشعر نوعا من التقليد يحاكي ظواهر الأشياء دون إدراك حقيقي لجوهرها. أما من جهة أخرى، فقد قدم "أرسطو" تصورا مغايرا للمحاكاة، محتفظا بجوهر الفكرة الأفلاطونية لكن موجها إياها نحو الطبيعة بدلا من عالم المثل. ونتيجة لهذا التحول الجوهرى في مرجعية المحاكاة، اختلف تصور الحقيقة ومدى قربها من الفن؛ ففي حين تبعد الحقيقة في التصور الأفلاطوني بدرجتين عن العمل الفني (من المثل إلى الواقع، ثم من الواقع إلى الفن)، نجد أن المسافة تقلص في رؤية أرسطو لتصبح درجة واحدة فقط (من الطبيعة مباشرة إلى الفن). وهكذا، يعكس هذا التباين في فهم المحاكاة بين الفيلسوفين تحولا عميقا في النظرة إلى طبيعة الفن ودوره، مشكلا أساسا لتطورات لاحقة في النظرية النقدية والجمالية².

في إطار الرؤية الأرسطوية للفن كمرآة للواقع، تتجلى المحاكاة كمفهوم محوري يتخطى حدود الشعر ليشمل طيفا واسعا من الإبداعات الإنسانية. فكما تنعكس صورة الطبيعة على سطح بحيرة هادئة، كذلك تنعكس الحياة في مرآة الفن المتعددة الأوجه. ويمكن تصور أن كل إبداع فني - سواء كان مسرحية تنبض بالحياة على خشبة المسرح، أو سيمفونية تتراقص أنغامها في قاعة الحفلات، أو لوحة تحبس الأنفاس في معرض - هو في جوهره

1 - ينظر، أرسطو: فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص 07. و: محمد صبري صالح، إسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، (جزء أرسطو).

2 - ينظر، أرسطو: فنّ الشعر، المرجع نفسه، ص 61.

محاولة لاستنساخ جوهر الواقع وإعادة تشكيله. وهذه المحاكاة ليست مجرد نسخ حرفي، بل هي إعادة خلق تحمل بصمة الفنان وروح العصر¹.

وفي خضم هذا التفاعل بين الواقع والفن، يبرز مفهوم "الإيهام" (*) كساحر ماهر يخلق وهم الحقيقة. إنه الجسر الخفي الذي يربط بين عالم الخيال وعالم الحقيقة، مدعوا المتلقي للعبور بين العالمين في رحلة لا تخلو من المتعة والدهشة.

فكأن أرسطو، بطرحه لهذه المفاهيم، يرسم خريطة لعالم الفن حيث المحاكاة هي البوصلة، والإيهام هو السفينة التي تبحر بنا بين شواطئ الواقع وجزر الخيال. وفي هذه الرحلة، يصبح كل عمل في نافذة نطل منها على الحقيقة، لكنها حقيقة معاد تشكيلها بعدسة الفنان وخياله.

■ **الدراما:** تبرز الدراما في صميم نظرية "أرسطو" الفنية عنصراً محورياً، متميزة بطبيعتها الاصطناعية الفريدة. فهي ليست كياناً موجوداً تلقائياً في الطبيعة، بل هي نتاج إبداعي مصنوع بعناية. وجذور كلمة "دراما" تمتد إلى اللهجة الدورية القديمة، حيث كانت "dran" تشير إلى فعل أو عمل يُؤدى. وقد تطور هذا المصطلح عبر الزمن ليصبح "drama"² كما نعرفه اليوم، محتفظاً بجوهر معناه الأصلي كفعل مقصود ومُصمم. وهي تحتضن شكلين رئيسيين من الفن المسرحي: الكوميديا والتراجيديا. هذان النوعان يمثلان قطبي التجربة الإنسانية في العرض المسرحي، حيث تعكس الكوميديا جوانب الحياة المرحة والساخرة، بينما تستكشف التراجيديا أعماق المأسى والصراعات الإنسانية، ويشكل هذا التصنيف الأرسطي للدراما إلى كوميديا وتراجيديا محورا أساسيا في النظرية النقدية الكلاسيكية.

ولفهم عمق هذا التقسيم وأثره على تطور الفن المسرحي، يستدعي الأمر الوقوف عند خصائص كل نوع وآليات تأثيره لاستكشاف أبعادهما الجمالية والفلسفية، وكيفية تجسيدهما للتجربة الإنسانية في إطار الدراما الأرسطية.

- **الكوميديا komoidia:** تستمد الكوميديا، كما يشرحها "أرسطو" في "فن الشعر"، جذورها اللغوية من كلمتي "komos" (الحفل والضحك) و"oidé" (الغناء أو الإنشاد)، هذا الأصل يرتبط بالاحتفالات والرقصات

¹ - ينظر، أرسطو: فنّ الشّعر، المرجع السابق، ص 88، وينظر، ما قبلها ص 60.

(*) **الإيهام Illusion:** مأخوذة من الكلمة اللاتينية illusio المشتقة من الفعل اللاتيني Ludere، بمعنى مزح وسخر، وتطور معناه أصبح يدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة، والإيهام في الفنّ والمسرح هو تأثير فني وعملية متكاملة تستند إلى الإيهام بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع، وقد ربط المسرح الغربي بين الإيهام والمحاكاة بعلاقة السبب والنتيجة، وعليه رفضه أفلاطون لأنه عنده سبب يؤدي إلى تعليم الكذب والخداع، على عكس أرسطو الذي نادى به واعتمد عليه، ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (ط،1)، 1997، ص 92، ويرجى الرجوع هنا في (مدرج المحاكاة) إلى كتاب النقد والنقد المسرحي، (جزء الكلام عن أرسطو).

² - ينظر، أرسطو: فنّ الشّعر، مرجع سابق، ص 26-66.

المقامة تكريماً للإله (ديونيسوس) في العصر اليوناني القديم، ويعرفها بأنها محاكاة الأشخاص الأدنى منزلة من المستوى العام. وهذا الوصف لا يشير بالضرورة إلى الرذيلة بمفهومها الشامل، بل يركز على جانب محدد هو القدرة على إثارة الضحك، وهذه الخاصية تنبع من نوع خاص من القبح أو النقص، لكنه قبح لا يسبب ألماً أو أذى للآخرين. ولتوضيح هذا المفهوم، يستشهد أرسطو بالقناع الكوميدي، الذي على الرغم مما يحمله من تشويه، إلا أنه لا يثير الألم عند رؤيته، بل يستفز الضحك. يجسد هذا المثال جوهر الكوميديا في نظر أرسطو: فن يستمد مادته من الجوانب الدونية والقبيحة في الحياة، لكنه يعالجها بطريقة تثير البهجة لا الألم¹.

وفي المنظور اليوناني القديم، اعتبرت الكوميديا أقل مرتبة من التراجيديا، ومع ذلك، فإن قدرتها على إثارة الضحك تمنحها قوة فريدة في معالجة المواضيع الجادة، كالشر مثلاً، بأسلوب مغاير. فبدلاً من استدرار الدموع، تعتمد الكوميديا على إثارة انفعالات الجمهور عبر الضحك البريء، محققة بذلك نوعاً من التطهير العاطفي المختلف عما تُقدمه التراجيديا.

وهكذا، تبرز الكوميديا في النظرية الأرسطية كأداة فنية قوية، قادرة على معالجة قضايا عميقة بأسلوب خفيف الظل، مما يتيح للجمهور استيعاب الحقائق الصعبة بطريقة أكثر قبولا وأقل إيلاماً.

- التراجيديا: تستمد التراجيديا جذورها من الكلمة اليونانية "tragodia"، المكونة من "tragos" وتعني الجدي أو الماعز و "oidé" (النشيد). هذا التركيب اللغوي يعكس الأصول الطقسية العميقة للمسرح اليوناني القديم، مشيراً إلى ارتباطه بالاحتفالات الدينية والثقافية.

ويقدم أرسطو في كتابه "فن الشعر" تعريفاً جامعاً للتراجيديا، واصفاً إياها بأنها محاكاة لفعل جاد وتام، ذات بنية لغوية ممتعة ومزينة فنياً. ووفقاً لأرسطو، تُقدم التراجيديا بشكل درامي لا سردي، وتهدف إلى إثارة مشاعر الشفقة والخوف في نفوس المشاهدين، مما يؤدي في النهاية إلى تحقيق التطهير أو (الكاتارسيس)² (*). ومن الظاهر أن التراجيديا الأرسطية تتميز بعدة خصائص أساسية: الجدية في معالجة القضايا المطروحة، والتكامل البنيوي الذي يضمن وجود بداية ووسط ونهاية متماسكة، وطول محدد يخدم تطور الحكمة، والقدرة على إثارة المشاعر العميقة كالخوف والشفقة، وصولاً إلى تحقيق التطهير النفسي للجمهور من خلال هذه التجربة المسرحية.

1 - ينظر، أرسطو: فن الشعر، المرجع السابق، ص 88، وينظر ما قبلها ص 60.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 95، وينظر ما قبلها ص 60.

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

- Anne Ubersfeld: Les termes clés de l'analyse du théâtre, Seuil, Paris, 1996, p17. (الاطلاع: 2025/5/16م، 10:40س)

<https://www.scribd.com/document/773230902/Terms-Cle-de-Lanalyse-Du-Theatre-Copie>

- Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Messidor/Éditions Sociales, Paris, 1987, p 43. (الاطلاع: 2025/5/16م، 10:40س)

<https://books.google.co.vi/books?id=tIXwrduoDMoC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

وقد أولى (أرسطو) (*) اهتمامًا خاصًا بتحليل مكونات التراجيديا، مؤكدًا على أهمية النص الدرامي فوق عناصر العرض الأخرى. وهو التركيز على النص شكلًا لاحقًا أساس النقد المسرحي التقليدي لفترة طويلة.

والملاحظ غياب التمايز الواضح بين النقد والمسرح ذاته في تلك الفترة، حيث أولى الخطاب النقدي المسرحي التقليدي، وكذا في عصر الكلاسيكية الجديدة وما تلاها، أهمية قصوى للنصوص، معتبرًا إياها جوهر العمل المسرحي، في ظل هذه الرؤية، تقلص دور الممثل إلى مجرد وسيط بين الشخصية المسرحية والجمهور، مقتصرًا على نقل النص شفهيًا. وركزت معايير اختياره على جودة الأداء اللفظي، وبراعة التعبير، وقوة التأثير، وجمال الصوت. أما المخرج، فاقترنت مهامه على توزيع الأدوار وتنظيم المسرح، واختيار الأزياء. ولم يتجاوز دوره كونه منفذًا لرؤية المؤلف، إذ لم يكن الإخراج المسرحي قد تبلور بعد كوظيفة محورية في تحويل النص الدرامي من لغة أدبية إلى تجربة سمعية بصرية متكاملة¹.

ووفقًا لتحليلات الناقدة "سامية أحمد أسعد" و"الناقد عبد الرحمن بن إبراهيم"، فقد انحصر النقد المسرحي في دراسة جوانب محددة هي: ظروف نشأة المسرحية، اختيار الموضوع، أسلوب الكتابة، وتحليل سطحي لنفسية الشخصيات. وهي مقارنة افتقرت غالبًا إلى العمق والشمولية. وإضافة إلى ذلك، كانت هناك بعض التعليقات النقدية الذاتية على العروض المشاهدة، لكنها اقتصرت على ملاحظات سطحية حول الديكور، والأزياء، والإضاءة، وأداء الممثلين، دون تحليل حقيقي لهذه العناصر، إذ كان جل الاهتمام منصبًا على المؤلف، مما جعل العملية الإبداعية تبدأ وتنتهي بالنص. وقد قيد هذا النهج إمكانيات التحول الخلاق من النص الأدبي إلى العرض المسرحي الحي، خاصة مع الالتزام الصارم بمبدأ الوحدات الثلاث - وحدة الحدث والزمن والمكان². وهذه الرؤية النقدية المحدودة أثرت على تطور الفن المسرحي لفترة طويلة، حتى بدأت تظهر اتجاهات نقدية جديدة تعيد الاعتبار للعناصر الأخرى للعرض المسرحي وتفتح آفاقًا جديدة للإبداع.

وإذا كانت النظرية الأرسطوية قد أرست قواعد "المحاكاة" و"التطهير" كأهداف جوهرية للفعل المسرحي، فإنها بذلك قد حددت بشكل ضمني وظيفة الناقد التي لم تكن تتجاوز في معظمها الحكم على مدى نجاح العمل في تحقيق الاندماج العاطفي للمتلقي. لقد ظل هذا التصور مهيمنا لقرون، حيث كان النقد يدور في فلك النص ومدى قدرته على خلق "إيهام الواقع". لكن تاريخ النقد المسرحي الحقيقي هو تاريخ القطاعات مع هذا النموذج، والبحث عن وظائف جديدة للمسرح، وبالتالي للنقد. ويشكل الانتقال من النموذج الأرسطي الكلاسيكي إلى النموذج البريشتي الملحمي منعطفًا أساسيًا في هذا السياق؛ فهو لم يغير فقط في بنية الدراما وأهدافها، بل أحدث

(*) اعتمد أرسطو على الوحدات الثلاث في بناء التّصوّص الدّراميّة وحدة الموضوع، والزمان والمكان، وفعلت كقواعد أساسيّة مع سكاليجر Scaliger في (ق 16) ينظر: محمد صبري صالح إسماعيل شعبان النقد والنقد المسرحي، مرجع سابق، ص 62.

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

2 - ينظر، سامية أحمد أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلّة فصول، مج 4، ع 1، (أكتوبر، ديسمبر، 1983)، ص 155، و ينظر، عبد الرحمان بن إبراهيم: التّظيرة النقدية في المسرح الغربي، مرجع سابق، ص 22 - 98.

ثورة حقيقية في مفهوم "الفضاء المسرحي" وعلاقته بالمتلقي. وهذا التحول الجذري في طبيعة الفرجة هو ما فرض على النقد أن يطور أدواته ويغير زاوية نظره، وهو ما يلخصه الناقد الجزائري عبد الحميد ختالة بتركيز ودقة حين يوضح:

"لقد اهتم المسرح اليوناني بالفضاء الركحي من أجل خلق مبدأ الإيهام متوسلاً المحاكاة، وفيه ركز أرسطو على محاكاة الفعل بدل محاكاة الشخصية، فمهمة الممثل ليست التجسيد التطابقي للدور بل يجب أن يكون التركيز على تجسيد الفعل... وقد حافظ هذا الفهم على هيمنته في الدرس النقدي المسرحي حتى قدم (بريشت B.Brecht) تصوره الجديد لما يسمى بالمسرح الملحمي من أجل نزع غشاوة الوهم عن المتلقي/الجمهور، ليصبح هذا الأخير فاعلاً في العرض المسرحي لا متلقياً سلبياً خاضعاً للتطهير"¹.

يكشف هذا الطرح بوضوح أن "صناعة الفضاء" ليست مجرد عملية تقنية أو زخرفية، بل هي فعل فلسفي وجمالي يعكس رؤية العالم التي يتبناها كل نموذج مسرحي. فالانتقال من "فضاء الإيهام" الأرسطي الذي يهدف إلى دمج المتلقي عاطفياً، إلى "فضاء التغريب" البريشتي الذي يسعى إلى تحفيز وعيه النقدي، هو جوهر التحول الذي طرأ على المسرح الحديث. وعليه، لم يعد بإمكان النقد المسرحي أن يكتفي بتحليل النص المكتوب بمعزل عن تجسده الركحي، بل أصبح مطالباً بتفكيك هذه "الفضاءات الركحية المتعددة" وآليات تأثيرها على وعي المتلقي. إن هذا التحدي المنهجي، الذي فرضته الممارسة الإبداعية نفسها، هو الذي دفع باتجاه ظهور مقاربات نقدية جديدة قادرة على قراءة العرض المسرحي كنسيج معقد من العلامات، وهو ما سنتناوله بالتفصيل عند الحديث عن المقاربة السيميائية وتجلياتها في النقد المسرحي الجزائري.

2- تطور الدرس النقدي المسرحي

شكل كتاب "فن الشعر" لأرسطو محورا جوهريا في تطور النظرية النقدية خلال العصر الروماني وما تلاه من عصور. وقد برز تأثيره بشكل خاص في القسم الثالث المكرس للتراجيديا، حيث أرسى أسسا نظرية ظلت راسخة لقرون. وتعكس الهيمنة الفكرية للمفاهيم الأرسطية في مجالي الشعر والخطابة على المشهد الثقافي الروماني عمق التبني الروماني للتراث الفكري اليوناني. فقد اعتبر المفكرون والنقاد الرومان أنفسهم ورثة شرعيين للإرث الأدبي والنقدي اليوناني، مما أدى إلى استمرارية وتطور النظريات الأرسطية في سياق ثقافي جديد. ويمثل هذا التماهي الفكري بين الثقافتين اليونانية والرومانية نموذجا فريدا للتلاقح الحضاري وانتقال الأفكار عبر الحضارات في العالم القديم². ويُعد هوراس من بين أبرز شعراء ونقاد الرومان، حيث ألف كتاباً أسماه "فن الشعر"، مما يثير تساؤلات عدة، مثل: هل تأثر بالمفاهيم النقدية الأرسطية؟ وما هي المبادئ التي طرحها؟ وهل قام بتعديل أو تطوير أي من

¹ - عبد الحميد ختالة، "صناعة الفضاء المسرحي: من العمارة إلى الركح"، مجلة فتوحات، العدد 6، 2021، ص 31.

² - ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، (ط، 9)، 2004، ص 28.

تلك المفاهيم لتتلاءم مع الثقافة الرومانية؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة، يستدعي الأمر تفحصاً دقيقاً لكتابه وتحليلاً عميقاً لأفكاره.

أ/ - النقد المسرحي الروماني : هوراس HORACE (65 ق.م-8 ق.م)

قدم هوراس في كتابه "فن الشعر"، عدة مسائل نقدية تتعلق بالأدب المسرحي وغيره، مستلهما أفكاره من (أرسطو) . وقد عرض آراءه بإيجاز ووضوح، كأنها بديهيات لا تحتاج إلى برهان، مع أنها في الحقيقة مستعارة بشكل كبير من كتاب (أرسطو) في فن الشعر. وكان هذا النمط من الاقتباس والمحاكاة بين المفكرين اللاحقين والسابقين أمراً شائعاً ومقبولاً، خاصة في البيئة الفكرية اليونانية، حيث شكلت العلاقة بين الأستاذ والتلميذ أساساً لتنقل المعرفة وتطويرها. فكما استقى (أفلاطون) من أستاذه (سقراط)، أخذ (أرسطو) عن معلمه (أفلاطون)، وهكذا استمرت سلسلة تبادل الأفكار وتطورها عبر الأجيال، مما أسهم في إثراء الفكر النقدي والأدبي في تلك الحقبة.

والمأمل في كتاب "فن الشعر" لهوراس، يجد أن العمل مع ما يشوبه من تشتت فكري وانتقالات مفاجئة بين موضوعات متباينة، يقدم رؤى نقدية ثابتة في مجال الدراما والشعر. يتجلى هذا التشتت في تنقله بين قضايا اللغة والعروض والدراما والملاحم، مروراً بإشكاليات الفن والإلهام¹، مما قد يُضعف من تماسك النص ككل. بيد أن هذا العمل يحتوي على مجموعة من الأفكار النقدية الجوهرية التي شكلت أساساً للنظرية الدرامية اللاحقة يمكن إيراد أبرزها كمايلي²:

- وضع معايير محددة لبنية المسرحية، كتحديد عدد الفصول بخمسة،
- تقييد الحوار بثلاث شخصيات فقط.
- دعا إلى محاكاة النماذج الإغريقية، معتبراً إياها مثلاً يحتذى في الكتابة المسرحية.
- أولى هوراس اهتماماً خاصاً لغاية الشعر، مؤكداً على ضرورة الجمع بين الإفادة والإمتاع، مع التشديد على أهمية الإيجاز كوسيلة لتحقيق هذه الغاية.
- كما تطرق إلى دور الناقد، مشيراً إلى صعوبة مهمته في التمييز بين الجيد والرديء.
- وفي معالجته للدراما، يقدم هوراس رؤى متقدمة حول تقنيات العرض، مفضلاً العرض المباشر على السرد، مع وضع ضوابط أخلاقية لما يمكن عرضه على خشبة المسرح.

1 - ينظر، هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)، 1988، ص 25، كما يمكن التفصيل في ذلك من مفصل الكتاب.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 108 وما بعدها، و: محمد صبري صالح إسماعيل شعبان، مرجع سابق، ص 36 وما بعدها .

- كما شدد على أهمية الكورس ودوره في تقديم الرسائل الأخلاقية والاجتماعية.
- وتجلّى حداثة أفكار هوراس في دعوته إلى مراعاة الفئات العمرية للجمهور،
- والتأكيد على ضرورة الحفاظ على إيقاع العمل المسرحي،
- وتنويع الشخصيات لتجنب النمطية.

في المحصلة، وعلى الرغم مما قد يبدو من تفكك في بنية النص، فإن "فن الشعر" لهوراس يقدم إسهامات نقدية قيمة، تعكس تأثيره العميق بالتراث اليوناني، مع تقديمه لرؤى نقدية أصيلة أسهمت في تشكيل النظرية الدرامية والنقدية في العصور اللاحقة. إن هذا العمل، بما يحمله من أفكار متقدمة ورؤى ثاقبة، يستحق دراسة متأنية لاستخلاص دروسه القيمة في مجال النقد الأدبي والمسرحي.

ب/ النقد المسرحي في العصور الوسطى

في ضوء الدراسات المتخصصة، شهد النقد المسرحي في العصور الوسطى ندرة ملحوظة، متأثراً بالهيمنة الكنسية التي فرضت رقابة على العروض المسرحية، خاصة الوثنية منها. ومع ذلك، ظهرت بعض المسرحيات الدينية وإنتاجات الفرق المتجولة، مع ميل لاستلهام تقاليد المسرح الروماني. واستمر الخلط بين الأجناس الأدبية، فلم يُميّز بين المسرحية والشعر، حيث اعتُبر كتاب ك (سينيكا Seneca) و(تيرينس Terence) شعراء لا مسرحيين. والتمييز الأساسي كان بين المأساة المعتبرة أرفع وأكثر جدية، والملهاة الأخف وزناً. وقد أثر هذا التصنيف على الإنتاج الأدبي، كما يتضح في تسمية (دانتي Dante) لملحمته بـ (الكوميديا الإلهية La Divina Commedia)، مستخدماً "الكوميديا" بمفهومها الواسع آنذاك. وعلى الرغم من محدوديته، فإن النقد المسرحي في هذه الفترة عكس التغيرات الثقافية والدينية للعصور الوسطى، ووضع الأساس لمفاهيم نقدية جديدة استمرت في التطور خلال العصور اللاحقة.¹

ويُجمع الدارسون على أن التأثير العميق للتراث اليوناني الروماني استمر في الأدب والنقد، مع خضوعه لتحولات جوهرية تعكس روح العصر، فقد ظلت قواعد أرسطو ذات أهمية ولكنها خضعت لتفسيرات جديدة تتناسب مع الرؤية المسيحية السائدة. وعليه فإن هذه الحقبة شهدت مزيجاً من الاستمرارية والتغيير، حيث أعادت النخب الثقافية تشكيل النماذج الكلاسيكية لتتوافق مع المفاهيم الدينية والأخلاقية للعصر. وتحوّلت اللاتينية إلى لغة الكنيسة والتعليم، بينما بدأت اللغات المحلية في الظهور كوسائط أدبية في المناطق التي كانت جزءاً من الإمبراطورية الرومانية، مثل إسبانيا التي شهدت تطورات ثقافية فريدة مازجة بين التراث اللاتيني والتأثيرات المحلية والإسلامية. وهكذا، مثلت العصور الوسطى فترة انتقالية حاسمة في تاريخ الأدب والنقد، حافظت على جوانب من التراث الكلاسيكي مع إعادة تفسيره ليتماشى مع الرؤية العالمية الجديدة آنذاك، ممهدة الطريق لظهور الآداب القومية والنهضة الأوروبية لاحقاً.²

¹ - ينظر، الأرديس نيكول: علم المسرحية، مرجع سابق، ص 10 وما بعدها.

² - ينظر، شوقي ضيف: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 28.

ج/ النقد المسرحي في عصر النهضة

شهد النقد المسرحي نهضة جديدة تميزت بانفصاله عن النقد الشعري العام، حيث أدى الاهتمام المتجدد بالتراث الكلاسيكي إلى إعادة اكتشاف المسرحيات الرومانية والمخطوطات اليونانية. هذا الاكتشاف قاد إلى فهم جديد للمسرحية بوصفها عملاً أدائياً حياً يُقدّم أمام الجمهور، وليس مجرد نصوص شعرية تُقرأ. وتطور هذا الفهم سريعاً بعد عروض مسرحيات (تيرانس) و(بلوتس Plautus)، حيث بدأ الكتاب في تأليف الكوميديا والتراجيديا باللغة العامية. كما تم تطوير أماكن العرض المسرحي لتمزج بين الأساليب الكلاسيكية القديمة وطراز العصور الوسطى، مما مهد الطريق لولادة المسرح الحديث الذي بلغ ذروته مع (وليام شكسبير William Shakespeare) (1564-1616). وقد أدى الاهتمام المتزايد بأعمال (أرسطو) و(هوراس) إلى ظهور دراسات نقدية متخصصة في المسرح القديم. وبمرور الوقت، انتقل مركز النشاط النقدي من إيطاليا إلى فرنسا، حيث برز نقاد مهمون مثل (أوجيه Ogier) و(موليير Molière) و(راسين Racine)، قبل أن تنتقل هذه الحركة النقدية إلى إنجلترا في القرن السابع عشر¹. ومع أن تتبع مسار النقد المسرحي الغربي يتطلب دراسات مستفيضة وتاريخاً شاملاً، إلا أن الثابت هو أن الإسهامات النقدية اليونانية شكلت الأساس النظري والتفصيلي للنقد المسرحي. وقد ظلت هذه القواعد والمعايير مؤثرة في الأجيال المتعاقبة حتى ظهور أساليب جديدة تجاوزت الأطر التقليدية.

فقد شهد النقد المسرحي تحولاً ملحوظاً منذ القرن الثامن عشر، فعلى الرغم من استمرار سيطرة المثل الكلاسيكية الحديثة في فرنسا بدعم قوي من فولتير (Volter) (1694-1778)، وفي إنجلترا حيث كان أديسون (Addison) (1672-1719) يصدر أحكامه المؤيدة للتوجه الكلاسيكي، إلا أن روح التغيير بدأت تظهر مدفوعة بعاملين رئيسيين: تمثل أولهما في الإعجاب المتزايد بأعمال شكسبير (Shakespeare) وجونسون (Jonson) وفلتشر (Philaster) وماسنجر (Ph.Massinger) الذين تجاوزوا القواعد الكلاسيكية متخذين من الطبيعة بديلاً، في حين تجلّى العامل الثاني في الرغبة الملحة للتحرر من أنماط التفكير التقليدية، وقد برز في هذا السياق ديدرو (Diderot) وأقرانه في فرنسا. ومع ظهور طلائع النقد الرومانسي، توسعت آفاق التغيير، غير أن المسرح في إنجلترا شهد انحساراً في أواخر القرن الثامن عشر، ليشهد مطلع القرن التاسع عشر ظهور الميلودراما^(*)

¹ - ينظر، الأرديس نيكول: علم المسرحية، مرجع سابق، ص 12 وما بعدها.

^(*) مصطلح الميلودراما (Mélodrame): المعروف في العربية باسم "المشحة"، هو مصطلح مركب من كلمتين: "Melo" التي تعني اللحن الموسيقي، و"Drame" التي تعني الدراما. في نشأتها الأولى، كانت الميلودراما عبارة عن عروض مسرحية تجمع بين التمثيل والغناء والموسيقى. ومع تطورها في القرن التاسع عشر، تخلت عن العناصر الموسيقية لتصبح نوعاً مسرحياً قائماً بذاته. أما صفة "ميلودرامي" (Mélodramatique)، فتشير إلى أسلوب جمالي يميّز بالمبالغة في التعبير والإثارة العاطفية، وهو أسلوب لم يقتصر تأثيره على المسرح فحسب، بل امتد ليشمل مختلف الفنون والآداب. ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 496.

التي اقتصر على المشاهد المثيرة والاستعراضات، مما دفع الشعراء إلى ابتكار نمط المسرحية المقروءة "closet-drama" كما فعل بيرون (Byron). وفي خضم هذه التحولات، عاد نقاد بارزون أمثال كولردج (Coleridge) وهازلت (Hazlitt) ولامب (Lamb) إلى استلهاهم المسرح اليوناني، بينما تميزت أعمال شيللر (F.Schiller) (1805-1759) وجوته (Goethe) (1832-1749) والنقاد الألمان بطابعها العلمي، حتى بلغ النقد المسرحي آفاقاً أرحب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر¹.

يتفق معظم الباحثين والدارسين على أن التحول المفصلي في تاريخ المسرح تحقق مع الألماني "برتولد بريشت" (1898-1956) (Bertolt Brecht) المخرج والكاتب المسرحي الألماني الذي قدم رؤية مغايرة جذريا للمفاهيم المسرحية السائدة، متحديا سلطة النظريات الأرسطية المهيمنة. وقد تجلت أفكاره الثورية في أن المسرح بمفهومه الأرسطي يعتمد على أفكار تقليدية وأسس جمالية راسخة تهدف إلى الحفاظ على الوضع الراهن، مما يؤدي إلى إبعاد الطبقات المضطهدة عن قضاياها الأساسية. فالمسرح البرجوازي، حين يتناول حياة الناس، يعتمد إخفاء الصراعات الاجتماعية ويصور المجتمع وكأنه متناغم تماماً، مما يجعل واقع البشر في هذه الأعمال المسرحية يبدو ثابتاً لا يقبل التغيير أو التطور. لذلك، رأى "بريشت" أن خلق مسرح ثوري يتطلب هدم هذا الشكل التقليدي من أجل تحفيز المشاهد وتشجيعه على إحداث التغيير².

لقد كشف "بريشت" عن قصور النظريات الأرسطية وحدودها في فهم وتقديم المسرح المعاصر، فبعد دراسة متعمقة للمسرح التقليدي، وجد أنه لم يعد ملائماً لمتطلبات العصر الحديث، وخاصة في ظل التطور العلمي الهائل الذي يستدعي أشكالاً جمالية معاصرة تختلف عن الأنماط القديمة. وقد تبني "بريشت" مفهوم "التغيير" المستمد من الفكر الماركسي، ساعياً لتوظيف المسرح في خدمة هذا المفهوم. غير أنه أدرك أن المسرح الأرسطي والبرجوازي بأدواته المستنفدة لن يكون قادراً على تحقيق هذه الغاية التي كرس حياته من أجلها³. وقد تشكلت هذه الرؤية الثورية نتيجة لمجموعة من العوامل المتداخلة التي أسهمت في بلورة موقفه وتشكيل معالم فكره النظري والتطبيقي.

¹ - ينظر، الأرديس نيكول: علم المسرحية، مرجع سابق، ص 19 وما بعدها.

² - ينظر، جازية فرقاني: تجليات التغيير في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشد للطباعة، الجزائر، (ط1)، 2012، ص 08.

³ - ينظر، الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف حسام الخطيب، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1983، ص 39.

وقد تعززت رؤية "بريشت" من خلال طرحه لنظرية "المسرح الملحمي" (*) (Le Théâtre épique)، التي قدم من خلالها مفاهيم مسرحية جديدة مخالفة للسائد. ومن أبرز المصطلحات التي جاءت بها هذه النظرية مفهوم "التغريب" أو "الإبعاد" (Distanciation). وتشير الدراسات إلى أن هذه التقنية تعود في أصولها إلى الناقد الشكلايني الروسي شكولوفسكي (Chklovski). ويهدف هذا المفهوم إلى خلق مسافة بين المشاهد والواقع المعروض على خشبة المسرح، بحيث يتم تقديم الموضوع من منظور جديد يكشف عن جوانبه الخفية، أو يلفت الانتباه إلى عناصره التي أصبحت مألوفة بسبب كثرة تكرارها في الحياة اليومية.

وقد استخدم "بريشت" تقنية التغريب في مسرحه لإضفاء منظور جديد على الأشياء المألوفة لدى المشاهد، وذلك بهدف رفع مستوى الوعي لديه. فالتغريب في نظر "بريشت" هو ظاهرة يومية يمارسها الإنسان في حياته دون إدراك، حيث يهدف هذا الأسلوب إلى تحويل الأشياء العادية والمألوفة إلى عناصر فريدة تستحق التأمل والدراسة. وبهذه الطريقة، يتجاوز المتلقي مرحلة التلقي السلبي للعرض المسرحي إلى مرحلة المشاركة الفعالة من خلال اتخاذ موقف نقدي واعٍ مما يشاهده على خشبة المسرح.¹

وقد وجه "بريشت" نقداً حاداً للعديد من الأسس المسرحية التقليدية، وخاصة مبدأ التطهير الأرسطي. فقد رأى أن هذا المبدأ يثير عواطف سلبية مثل الحزن والشفقة والخوف لدى المتلقي، مما يجعله يغرق في متعة سلبية أشبه بالغيوبة. ونتيجة لذلك، يتحول المشاهد إلى كائن متوتر جامد مرهق ومستسلم. وبحسب "بريشت"، فإن هذا الوضع يؤدي إلى تعطيل دور المتلقي وإلغاء فاعليته في مواجهة واقعه، وهو ما يتعارض مع رؤيته للمسرح كأداة للتغيير الاجتماعي.²

(*) المسرح الملحمي **Théâtre épique**: مصطلح مستمد من الملحمة، وهي من أقدم الأشكال الأدبية التي عرفت الحضارات البشرية. تتميز الملحمة بقدرتها على تجاوز حدود الزمان والمكان في سردتها، حيث تقدم قصصاً تتناول حياة الآلهة والأبطال بأسلوب شعري رفيع المستوى. وقد شكلت الملحمة جزءاً أساسياً من التراث الأدبي لمختلف الشعوب والثقافات، باعتبارها من أقدم الأشكال التعبيرية التي استخدمتها المجتمعات القديمة لنقل تراثها وقيمها. وقد استلهم المسرح الملحمي هذه الخصائص مع تطويعها لتناسب مع متطلبات العرض المسرحي المعاصر. ينظر: عبد الغفار مكاي: المسرح الملحمي، مؤسسة هندواي للنشر سي آي سي، المملكة المتحدة (د، ط)، (د، ت)، ص 05.

و على الرغم من ارتباط المسرح الملحمي باسم بريشت، إلا أن جذوره تمتد عميقاً في تاريخ المسرح العالمي. فهو قديم قدم المسرح الغربي نفسه، وتتجلى عناصره في مختلف التقاليد المسرحية عبر الثقافات، من المسرح الشرقي إلى المسرح الصيني. كما يمكن تتبع ملامحه في المسرح الشعبي والأدب الشعبي، ويظهر تأثيره واضحاً في تيارات مسرحية متعددة، من المسرح الشعري إلى المسرح الحي والتسجيلي واللامعقول. وهذا الامتداد التاريخي والثقافي يؤكد أن المسرح الملحمي لم يكن ابتكاراً منفصلاً، بل كان تطوراً طبيعياً لتقاليد مسرحية راسخة في مختلف الحضارات. ينظر، المرجع نفسه، ص 05، 06.

وقد طور بريشت المسرح الملحمي ليصبح نظرية مسرحية شاملة تتناول جميع عناصر العمل المسرحي: النص، والإعداد، والعرض، والديكور، والموسيقى. وقد جاء هذا التطوير كرد فعل على المسرح الأرسطالي السائد آنذاك بكل اتجاهاته - الرومانسي والتعبيري والطبيعي. ويُعزى الفضل في تأسيس هذا المفهوم إلى أروين بيسكاتور (E.Piscator) (1893-1966)، الذي قام بإدخال تعديلات جوهرية على وظيفة المسرح من خلال مسرحه السياسي، حيث أدمج عناصر ملحمة في كُلم من الشكل والمضمون. كما كان للمسرح الملحمي الألماني تأثير كبير في تشكيل هذه النظرية المسرحية المتكاملة. ينظر، ماري إلباس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 456.

¹ - ينظر، جازية فراقني: تجليات التغريب في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 28.

² - ينظر، الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، مرجع سابق، ص 39 وما بعدها.

وقد سلط "بريشت" الضوء على التناقضات الاجتماعية من خلال تأسيسه للفضاء الديالكتيكي في المسرح، حيث أكد على أهمية التزام المثقف ودوره في إحداث التغيير الاجتماعي والسياسي. فقد تجاوز المفهوم التقليدي للمسرح، منتقلا به من مجرد أداة للتطهير العاطفي إلى وسيلة للوعظ والاحتجاج والإقناع، هادفا إلى تحسين المجتمعات من خلال تغيير بيئتها المادية¹. وقد أدى هذا التوجه إلى ولادة المسرح التعليمي، حيث أصبح المسرح في نظر "بريشت" أداة تعليمية بالدرجة الأولى، وهو ما تجلّى في معظم مسرحياته التي طبق فيها نظريته، إذ كانت مسرحيات تعليمية خالصة تهدف إلى رفع مستوى الوعي لدى الجمهور².

وقد امتدت نظرية "بريشت" المسرحية لتشمل الشكل الدرامي أيضا، حيث تجاوز مضمونه الجديد الأطر التقليدية النمطية. فقد قام بتفكيك البنية المسرحية القديمة القائمة على الوحدات والتسلسل المنطقي، مقدما بدائل مبتكرة في مختلف عناصر العرض المسرحي. ومن أبرز التغييرات التي أحدثتها:

- تحطيم الجدار الرابع لمنع الاندماج التام بين الممثلين وأدوارهم

- توظيف العنصر التاريخي والسرد الروائي

- إدخال شخصية القاص/الراوي

- تطوير أسلوب الحوار

- كسر الإيهام المسرحي عبر خلق مسافة بين الجمهور وخشبة المسرح

- إعادة تعريف دور الممثل وعلاقته بالجمهور

- توظيف تقنية "المسرح داخل المسرح"

- تجديد مفهوم الديكور وعناصره من موسيقى وإضاءة

- تقديم رؤية مختلفة للشخصيات المسرحية تتجاوز النمط التقليدي المؤلف

هذه التغييرات الجذرية عززت موقفه النقدي وأسهمت في تأسيس رؤية مسرحية متكاملة تختلف عن المسرح التقليدي³.

¹ - ينظر، إسماعيل بن صافية: أثر بريخت في تشكل الخطاب النقدي المسرحي العربي، مجلة الخطاب، ع 09 جوان 2011، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، ص 165.

² - ينظر، برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، تر وتقا: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر، ط01، 2000، ص 17.

³ - ينظر، الرشيد بوشعير: مرجع سابق (ضم رسدا مفعلا لنظرية بريشت)، ص 39 وما بعدها، وينظر، عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والتطبيقات الغربية الحديثة، محاكاة/ الناى، الشركة الجزائرية السورية للنشر، سوريا/ الجزائر، (ط،1)، 2013 ص 31. وينظر، إسماعيل بن صافية: أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي، مرجع سابق (بث الكثير من مقاييس المسرح الملحمي مع تلك النماذج التي اختارها، ص 165 وما بعدها) و: جازية فرقاني: مرجع سابق، (من التمهيد ص16 وما بعده)، كُلت هذه الأفكار خلاصة من هذه الدراسات والأبحاث.

وتُظهر العديد من الدراسات أن مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية" تُعد من أبرز أعماله التي جسدت تقويضاته¹.

تُعتبر هذه المسرحية واحدة من اللبانات الأساسية التي قامت عليها النظرية الملحمية، ولها تأثير بالغ في الأوساط الغربية والعربية. فقد تردد صدى أفكار "بريشت" في العديد من الدراسات، ونجح مسرحه في كسب احترام العديد من كتاب المسرح ونقادهم، الذين رأوا فيه ثورة حقيقية غيرت مسار المسرح العالمي. وقد ترك بصماته على مختلف الاتجاهات المسرحية الحديثة. وكان "بريشت" نفسه يشبه ابتكاره لهذا الشكل المسرحي الجديد باكتشاف "أنشتاين"، معبرا عن ذلك بفخر حينما وصف نفسه بأنه "أنشتاين" الشكل المسرحي الجديد².

ووفق منظوره لم يسع لفرض أفكاره بشكل ثابت، بل دعا إلى استثمارها كمحفزات للتغيير والتجديد المستمر. وهذا يعكس اعتقاده بأن قيمة الفكر تكمن في قدرته على إنتاج أفكار جديدة وتوليد رؤى مبتكرة، لا في مجرد استمرارها بشكلها الأولي، وبذلك ينتقل التركيز من مجرد التلقي السلبي للأفكار إلى الاستثمار الإيجابي والتوظيف الخلاق لها. وهذا النهج يجعل الفكر أداة للتطوير المستمر بدلا من غاية في حد ذاتها³.

وهكذا، كانت مغادرة "بريشت" للتقاليد الأرسطية المسرحية نقطة تحول نحو تجارب مسرحية متعددة، سبقت عصره أو جاءت بعده. وقد تحررت هذه التجارب من القوالب المسرحية الغربية التقليدية، وقدمت مقاربات تجريبية جديدة في مجالات العرض والإخراج والتمثيل والتلقي، متجاوزة بذلك الرؤية الكلاسيكية المألوفة.

ففي مجال العلاقة بين النص والعرض المسرحي، تقدم "آن أوبرسفيدل" في كتابها "قراءة المسرح" تحليلا يرصد طبيعة التفاعل بين هذين العنصرين. فهي تستكشف سماتهما المميزة وتوضح دورهما المتكامل في بناء العمل المسرحي، مقدمةً بذلك رؤية تحليلية لوظائفهما في العملية المسرحية برمتها⁴.

وازداد الاهتمام بالعروض المسرحية مع بروز دور المخرج المحوري في المنظومة المسرحية. فقد تطور الإخراج عبر التاريخ من كونه مجرد مجموعة منظمة من التعليمات والإرشادات، إلى فن إبداعي خلاق. وقد واكب هذا التحول التغييرات الاجتماعية والفكرية والفنية التي شهدتها المجتمع⁵.

وقد اتخذ العديد من المخرجين مواقف متباينة تجاه سلطة النص المسرحي، حيث شهدت سينوغرافيا المخرج تطورا ملحوظا، لا سيما مع جهود (بريشت Brecht) و(غوردن كريج G. Craig) (1872-1966) إذ كان

1 - ينظر، عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مرجع سابق، ص 40 وما بعدها.

2 - ينظر، إسماعيل بن صافية: أثر بريخت في تشكل الخطاب النقدي المسرحي العربي، مرجع سابق، ص 164.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 165.

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

5 - ينظر، محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط، 1)، 2006، ص 27.

كريج من أوائل الداعين إلى الثورة على الواقعية، إذ قدم تغييرات مهدت الطريق لظهور نظريات مختلفة، وركز اهتمامه على المسرح الصامت. كما ظهرت محاولات (أدولف أيبا Adolphe Appia) (1862-1928)، الذي أعاد النظر في فضاءات العروض المسرحية، وطالب بإنشاء أبنية جديدة تستوعب طبيعة الأعمال المسرحية الحديثة. وقد اتخذ "أيبا" موقفاً ناقداً تجاه النص وكتابه، مشابهاً لمن سبقوه؛ حيث وصفهم بأنهم بكتاب الكلمات، لعدم اهتمامهم الكافي بالحركة المسرحية والعروض، مقابل تركيزهم المفرط على النصوص. هذا التوجه سيطر على تفكيرهم بشكل كبير، مما دفعهم إلى فرض رؤيتهم النصية على جميع العاملين في المسرح، داعين إلى الالتزام الكامل بها¹.

إضافة لهذا، فقد أثمرت جهود (مايرهولد Meyerhold) (1874-1940) في توجيه قدر من الاهتمام نحو العرض المسرحي، حيث ألغى حصانة المؤلف وأعطى الدور الرئيس للممثل. ومما نُقل عنه أنه تنبأ بنهاية الآداب المسرحية. كما ظهر اتجاه يركز على الممثل مع المخرج المسرحي الروسي (قسطنطين ستانيسلافسكي Constantin Stanislavski) (1863-1938)، الذي أسهم بشكل كبير في تطوير فن الأداء المسرحي².

كما قدم (أنطونان آرتو A. Artaud) (1896-1948) بدوره مقترحاً فكرياً مسرحياً آخر، أعاد من خلاله ترتيب أركان وعناصر العملية المسرحية التي كانت تعطي الصدارة والسلطة للنص ومؤلفه. فبالنسبة له، كان الجانب الأدبي من المسرح قاصراً ولا يؤسس مسرحاً حقيقياً. وكان التأسيس الفعلي للمسرح عنده يبنى على التواصل والعناصر الفاعلة، حيث كان الإخراج والممثلون في مقدمة تلك العناصر. كما كان لتصوراته تأثيرات كبيرة على العديد من المسائل المسرحية الأخرى. ولم تُبنى وجهة نظره هذه إلا بعد أن استقى أفكاره من العديد من الأنواع المسرحية وخبر توجهات مختلفة لكتاب مسرحيين. وقد عُرف مسرحه بمسرح القسوة^(*).

يُعد المنظر المسرحي "جيرزي غروتوفسكي" (1933-1999) من أبرز المجددين في المسرح المعاصر، حيث قدم رؤية ثورية تمحورت حول العلاقة الثلاثية بين العرض والممثل والمتلقي. تميزت مقارنته النقدية بتبني منهج تجريدي راديكالي، حيث قام بتجريد العرض المسرحي من عناصره التقليدية كالماكياج والأزياء والمناظر والإضاءة

¹ - ينظر، محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1986، ص272.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 273، و: عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة/ الناي، مرجع سابق، ص 28، 29.

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

والمؤثرات المسرحية الأخرى. وقد أفضى هذا التوجه النقدي والإبداعي إلى ما أصبح يُعرف بـ "المسرح الفقير"¹، وهو مصطلح يعكس فلسفته في تبسيط العناصر المسرحية وتركيزه على جوهر العملية المسرحية.

وعليه فإن المسرح الغربي شهد تحولا جوهريا في منظومته التقليدية التي هيمنت فيها الكلمة المكتوبة على باقي عناصر العرض المسرحي. وقد أدى هذا التحول النوعي في الرؤى والتصورات المسرحية إلى إعادة تقييم العلاقة بين مكونات العمل المسرحي، متجاوزا النظرة التقليدية التي اعتبرت عناصر العرض، بما فيها الإخراج، مجرد انعكاس للنص المكتوب. فبرزت نتيجة لذلك اتجاهات مسرحية جديدة أعادت توزيع الأدوار وأهمية العناصر المسرحية، فأصبح الاهتمام موجهها بشكل متوازٍ نحو الممثل والمخرج، كما تطورت العلاقة الجدلية بين النص والعرض. وفي خضم هذا التحول، برز المتلقي عنصرا محوريا في المعادلة المسرحية، إذ أصبح يُنظر إليه كشريك أساسي في العملية الإبداعية، لا يمكن تصور العمل المسرحي بدونها. وهذا الاهتمام بدور المتلقي لم يكن وليد اللحظة، بل يمكن تتبع جذوره في النظريات المسرحية القديمة، بدءا من أرسطو، كما يشير الناقد "محمد فراح"، مما يؤكد أن إدراك أهمية المتلقي في العملية المسرحية كان حاضرا، وإن بدرجات متفاوتة، عبر التاريخ المسرحي.

شكل المتلقي منذ عهد "أرسطو" عنصرا محوريا في النظرية المسرحية، حيث تطور مفهوم دوره وأهميته عبر مختلف المدارس والنظريات المسرحية اللاحقة. ويمثل حضور المتلقي ركيزة جوهريّة في بناء العمل المسرحي لا يمكن الاستغناء عنها، إذ يتوقف على وجوده تحقيق التجربة المسرحية المتكاملة بأبعادها الفنية والإنتاجية. وعلى الرغم من تعدد المقاربات النظرية في تناول دور المتلقي عبر التاريخ الطويل للمسرح الغربي، إلا أنها أجمعت على أهمية حضوره الفاعل في العملية المسرحية. وقد تجلّى هذا الاهتمام بشكل خاص في الدراسات النظرية المعاصرة، حيث قدم منظرون بارزون مثل (باتريس بافي) و(آن أوبرسفيدل) إسهامات نظرية عميقة في تحليل العلاقة التفاعلية بين العمل المسرحي ومتلقيه، مؤكدين الدور المحوري للجمهور في تشكيل وإنتاج المعنى المسرحي².

1 - المسرح الفقير **Théâtre Pauvre**: يُعد مصطلح المسرح الفقير تجسيدا لرؤية مسرحية مبتكرة طورها المنظر المسرحي البولندي جيرزي غروتوفسكي، والتي قدمها في مؤلفه المحوري "المسرح الفقير" عام 1968. تتمحور هذه النظرية حول إعادة تعريف جوهر العمل المسرحي، متجاوزة المفهوم التقليدي للمسرح المكلف ماديا. انطلق غروتوفسكي في تأسيس رؤيته من مقارنة نقشفية، حيث استفاد من التقنيات السينمائية في تطوير نموذج المسرح الخاص. قام بعملية تجريد منهجية للعناصر المسرحية التقليدية، مستغنياً عن النص والديكور والإضاءة والموسيقى والأزياء والمكياج، ليختزل العملية المسرحية إلى عنصرين أساسيين: الممثل والمتفرج. في تطوير أكثر جذرية لمفهومه، اقترح غروتوفسكي أن جوهر المسرح يمكن أن يتحقق من خلال العلاقة بين ممثل واحد ومتفرج واحد. هذا الاختزال الراديكالي يستند إلى مفهوم التواصل الروحي والطابع الاحتفالي للعرض المسرحي، حيث تصبح الشحنة العاطفية والتفاعل المباشر بين المؤدي والمتلقي هي المحور الأساسي للتجربة المسرحية، مؤسسة لنموذج مسرحي يتجاوز حدود الشكل التقليدي ويؤسس علاقة حيوية بين طرفي العملية المسرحية، ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن: مرجع سابق ص 443 وما بعدها، و محمد الكفاط: مرجع سابق، من 274، و ينظر، جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر وتق: سمير سرحان، هلا للنشر، مصر، (ط1)، 1999. (للاطلاع والاستزادة)، و بالنسبة لمنحى (آرتو) و (غروتوفسكي) فقد استقينا معلومتنا من كتاب محمد الكفاط: مرجع سابق، ص 273 وما بعدها، ومن عقا امهاوش: مرجع سابق، ص 29، 63، 87.

2 - ينظر، محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مرجع سابق، ص 55.

وعند تحليل المشهد التطوري للمسرح الغربي، يتجلى لنا بوضوح التحول الديناميكي في البنية النظرية للفن المسرحي عبر العصور المختلفة. فقد شهد المسرح الغربي تحولاً جوهرياً في أولوياته وتوجهاته الفنية، متجاوزاً المفهوم التقليدي الذي يعتمد على سيادة النص المكتوب. وقد تجسد هذا التحول في ظهور تيارات مسرحية معاصرة متنوعة، كالدراماتورجيا البديلة ومسرح الصورة، اللذين يمثلان انعطافاً جذرياً في المفهوم المسرحي التقليدي. كما برزت أشكال مسرحية تجريبية تتجاوز حدود المسرح التقليدي، متمثلة في المسارح الحرة كمسرح المقهى ومسرح الشارع، والتي تسعى إلى كسر الحواجز التقليدية بين العرض المسرحي والجمهور، وخلق فضاءات تفاعلية جديدة تتناسب مع متطلبات العصر الحديث وتطلعاته الفنية والثقافية.

يمكن القول إن الإسهامات النقدية اليونانية تمثل حجر الأساس في تطور النقد المسرحي الغربي، حيث يتيح استقراء هذه الجذور التاريخية فهماً عميقاً لمسار تطور النقد المسرحي على مدى ألفي عام. وقد تميزت الحضارة اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد بمنهجية فكرية فريدة، تجلت في قدرتها الاستثنائية على التحليل والاستنباط والحوار المنطقي، مما أهل نخبة من مفكرها لإحداث تحولات جذرية في مسار الحضارة الغربية. فقد أثمر هذا النضج الفكري إسهامات حضارية متنوعة، تجسدت في مجالات الفلسفة والديمقراطية والعلوم النظرية والتطبيقية. أما في المجال الأدبي، فقد برز تميزهم بشكل خاص في إبداع شعر الملاحم والفن المسرحي، مؤسسين بذلك رؤية شمولية للكون والحياة والإنسان، ما زالت تأثيراتها ممتدة في الفكر الإنساني المعاصر.¹ (*)

وتمثل المرحلة الرومانية حلقة مهمة في سلسلة تطور النقد المسرحي الغربي، حيث برزت إسهامات هوراس كعلامة فارقة في هذا المسار النقدي. غير أن هذه الإسهامات أثارت جدلاً في الأوساط النقدية المعاصرة، إذ يرى بعض النقاد أن أعمال هوراس النقدية كانت في جوهرها إعادة صياغة وتكرار لأفكار أرسطو، وهي سمة تكاد تكون ملازمة للإنتاج الفكري والثقافي الروماني بشكل عام. هذا الموقف النقدي يعكس إشكالية أعمق تتعلق بمدى أصالة وابتكارية الفكر النقدي الروماني في مقابل تأثره بالتراث اليوناني.

ويعزو الباحثون تواضع المنجز النقدي والمعرفي الروماني إلى سياق حضاري وسياسي أوسع ميز تلك الحقبة التاريخية. فقد اتسمت الحضارة الرومانية بمحدودية إسهاماتها في مجالات الأدب والعلوم والفكر مقارنة بنظيرتها اليونانية، ويرجع ذلك بشكل رئيس إلى موقف الطبقة الحاكمة في العصر الإمبراطوري الروماني من النشاط الفكري والعلمي. فقد تبنت السلطة الرومانية موقفاً سلبياً تجاه المعرفة والبحث العلمي، بل وصل الأمر ببعض الحكام إلى اعتبار النشاط العلمي والفكري تهديداً اجتماعياً واقتصادياً، مستندين في ذلك إلى تصور مغلوط مفاده أن انشغال

¹ - ينظر، عيد الدحيات: النظرية التقنية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، (ط1)، 2007، ص 13. (*) تتعرض مركزية النقد المسرحي اليوناني لمراجعة نقدية عميقة في ضوء الدراسات المعاصرة، التي تقدم أدلة دامغة على تعدد أصول المسرح وجذوره الحضارية. فقد كشفت الأبحاث الحديثة عن وجود تأثيرات عميقة للثقافات الشرقية والهندية في تشكيل الفن المسرحي الغربي، مما يقوض فرضية الأصل اليوناني الخالص للمسرح. ويتجلى هذا التوجه النقدي بوضوح في الدراسات الأكاديمية المعاصرة، لاسيما في أطروحة الباحث عادل القريب المعنونة بـ "تمثيلات النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر: النقد المسرحي والروائي نموذجاً"، حيث يقدم في فصلها الثاني تحليلاً معمقاً يفكك ادعاءات المركزية اليونانية في نشأة المسرح وتطوره، مؤسساً بذلك لرؤية نقدية أكثر شمولية تعترف بالتعددية الثقافية في نشأة الفن المسرحي وتطوره.

الناس بالعلم والمعرفة يؤدي إلى إهمال الحرف والمهنة الأساسية. وقد انعكس هذا الموقف السلطوي سلباً على مجمل الإنتاج المعرفي الروماني، بما في ذلك حقل النقد المسرحي، الذي لم يخرج عن هذا السياق العام المقيد للإبداع والابتكار¹.

وشهد النقد المسرحي في العصور الوسطى حركة نكوصية نحو الموروث الروماني، وقد تشكلت هذه الظاهرة في سياق تاريخي خاص فرضته طبيعة العصر وظروفه. فقد مر المسرح في هذه الحقبة بمرحلتين متباينتين: الأولى تميزت بموقف عدائي ورفض شديد للفن المسرحي، في حين شهدت المرحلة الثانية تحولاً جذرياً في الموقف تجلّى في تقبل تدريجي للمسرح وتزايد الاهتمام به. وقد انعكس هذا التحول على الحركة النقدية المسرحية التي اتخذت من الموروث الروماني مرجعاً أساسياً في تأسيس رؤيتها النقدية، مما أدى إلى محدودية الابتكار والتجديد في الخطاب النقدي المسرحي خلال هذه الفترة.

وقد مثل عصر النهضة وما تلاه نقطة تحول محورية في تاريخ النظرية المسرحية، حيث شهد ثورة فكرية عميقة على الأطر النقدية التقليدية. فقد تجاوزت النظريات المسرحية الجديدة الدوغمائية الأرسطية وقواعدها المطلقة، مقدمة رؤى ثورية تستجيب لمتطلبات العصر وتطلعاته الفنية والفكرية. وقد أدى هذا التحول الجذري إلى إعادة ترتيب أولويات العمل المسرحي، حيث انتقل مركز الثقل من هيمنة النص المسرحي إلى الاهتمام بعناصر العرض المختلفة، بما في ذلك دور الممثل والمخرج وتقنيات الإخراج، وصولاً إلى إعادة الاعتبار لدور المتلقي والجمهور في العملية المسرحية. هذا التحول العميق في المنظور النقدي أسس لمرحلة جديدة في تاريخ المسرح، تميزت بالتعددية والانفتاح على آفاق إبداعية غير مسبوقة.

وفي سياق هذا التبع التاريخي للنقد المسرحي الغربي، يبرز سؤال جوهري حول الموازي النقدي في الثقافة العربية. فالتأمل في مسار النقد المسرحي الغربي وتحولاته يدفنا نحو استقصاء التجربة النقدية المسرحية العربية، للكشف عن خصوصياتها وملامحها المميزة. وتكتسب هذه المقاربة المقارنة أهمية خاصة في فهم التفاعل بين المنظومتين النقديتين العربية والغربية، وتحديد مواطن التأثير والتأثر، وكذلك الخصوصيات التي تميز كل تجربة على حدة. فما هي السمات المميزة للنقد المسرحي العربي، وكيف تشكلت ملامحه في سياق الثقافة العربية؟

ثانياً - الدرس النقدي المسرحي عند العرب

لا تكتمل دورة الحياة الفنية لأي إبداع، والمسرح في القلب منه، دون أن يواكبه وعي نقدي فاحص، يسبر أغواره، ويكشف عن جمالياته، ويقوم مساراته. فالعلاقة بين الخشبة والقلم علاقة جدلية عضوية، يتغذى فيها كل طرف من الآخر، ويستمد منه مبررات وجوده وتطوره. وفي فضائنا الثقافي العربي، حيث شكل المسرح بمفهومه الحديث ظاهرة فنية استلزمت وقتاً للتجذر والتأصيل، فإن دراسة الدرس النقدي المسرحي تكتسب أهمية مضاعفة؛ فهي ليست مجرد تأريخ لآراء وأحكام، بل هي، في العمق، كشفٌ عن تطور الوعي الجمالي والفكري العربي في

¹ - ينظر، عبد الدحيات: النظرية التقنيّة العربيّة من أفلاطون إلى بوكاشيو، مرجع سابق، ص 15، 16.

تفاعله مع هذا الفن المركب، ورصدًا لتحولات أدوات الفهم والمقاربة التي استخدمت لمقارنته عبر حقب زمنية وتيارات فكرية متنوعة.

يُعنى هذا المبحث، إذن، بتقصي الجذور الأولى للنقد المسرحي العربي، وتلمس ملامح تطوره عبر مراحل المتعاقبة، مع التركيز على تجاربه في المشرق والخليج العربيين - على أن تُفرد منطقة المغرب العربي بمعالجة لاحقة تليق بخصوصيتها. سنسعى لرسم بانوراما مكثفة لهذا المسار النقدي، من خلال تحليل نماذج دالة تكشف عن تحولاته المنهجية والإجرائية، وعن طبيعة القضايا التي شغلته، والعوامل التي أثرت في تشكيله.

بيد أن مقارنة هذا الخطاب النقدي، بكل تعقيداته وتشابكاته، تقتضي بالضرورة المنهجية العودة إلى المنبع الأول: الظاهرة المسرحية العربية ذاتها. فالنقد، في جوهره، هو وعيٌّ بالمنتج الإبداعي، ولا يستقيم فهم طبيعة الوعي دون استجلاء طبيعة موضوعه. لذا، كان لزاما علينا، قبل الغوص في تحليل التجربة النقدية، أن نستهل هذا المسار البحثي بوقف تاملية عند إشكالية نشأة المسرح في بيئتنا العربية، لنستكشف السياقات التاريخية والثقافية التي احتضنت ولادته، والتحديات التي واجهت تجذره، وهو ما سيتكفل به العنوان الفرعي التالي.

1- تأصيل الخطاب المسرحي العربي: قراءة في الجذور والسياقات التأسيسية

تستدعي دراسة النقد المسرحي العربي ضرورة التوقف أولاً لفحص الموضوع الأساسي الذي ينصب عليه هذا النقد وهو المسرح العربي ذاته. فالعلاقة الجدلية بين الناقد والمنقود تفرض فهما عميقا للسياق التاريخي الذي نشأ فيه المسرح في بيئتنا العربية. وإن تجاوز هذه المقدمة المنهجية يمثل إخلالا منطقيا بالتسلسل المعرفي الضروري لأي دراسة نقدية جادة.

وعند استقراء التسلسل التاريخي لنشأة الفن المسرحي في المنطقة العربية، نلاحظ أن الدراسات الأكاديمية تتفق على تحديد لحظة ميلاد محددة لهذا الفن في سياقنا الثقافي. فقد أسهم الرائد مارون النقاش (1817-1855) في تأسيس التقليد المسرحي العربي الحديث إثر رحلته الاستكشافية إلى إيطاليا عام (1841)، حيث استلهم النموذج المسرحي الأوروبي وعمل على تطويعه للذائقة المحلية. وتُعد مسرحية 'البخيل' المقتبسة عن أعمال موليير، والتي قُدمت للجمهور البيروتي في أواخر عام (1847)، الانطلاقة الرسمية لمسيرة المسرح العربي الحديث، تلتها في عام (1849) مسرحيته 'أبو الحسن المغفل' أو هارون الرشيد' التي حاول من خلالها تقديم معالجة أكثر ارتباطا بالتراث العربي¹.

واستنادا إلى الدراسات الأكاديمية المتعمقة في تاريخ المسرح العربي، يمكننا تأكيد أن الفن المسرحي بصيغته الأوروبية التقنية والمفاهيمية لم يشهد تجذرا في الفضاء الثقافي العربي سوى في العصر الحديث. لقد كان للرواد الذين احتكوا بالمسرح الأوروبي - من خلال إقامات طويلة أو زيارات متكررة للمدن الأوروبية - دور محوري في نقل هذا

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

الفن وتأصيله في السياق العربي. فبالإضافة إلى الدور الريادي لمارون النقاش الذي أشرنا إليه سابقاً، برزت إسهامات أخرى شكلت معالم المشهد المسرحي العربي الناشئ. ويُعد أبو خليل القباني (1833-1903) من أبرز هؤلاء المؤسسين، حيث تؤدي دوراً مفصلياً في ترسيخ التقاليد المسرحية وتوسيع انتشارها في مختلف البلدان العربية. إذ استطاع القباني، بفضل رؤيته الفنية المتميزة، أن يجسر الفجوة بين الشكل المسرحي الأوروبي والموروث الثقافي العربي، مما أسهم في تقبل الجمهور العربي لهذا الفن الوافد. كما كان لسليم النقاش (ت1884م/1301هـ) إسهامات لا تقل أهمية، حيث واصل مسيرة قريبه مارون في تطوير الحركة المسرحية. وفي مصر، برز يعقوب صنوع (1839-1912) كأحد أعلام المسرح العربي الحديث، رغم الجدل الذي أثير حول مساره المسرحي في ضوء بعض الدراسات النقدية التي طرحت تساؤلات حول مدى أصالة وعمق تجربته المسرحية. وقد شكل جورج الأبيض (1880-1959) علامة فارقة في تاريخ المسرح العربي بفضل تكوينه الأكاديمي والفني في أوروبا، مما أكسبه منهجية علمية في مقارنة العمل المسرحي. وكذلك أسهم نجيب حداد (1867-1899) في إثراء الحركة المسرحية العربية من خلال أعماله وترجماته، وعليه فقد سعى هؤلاء الرواد، وغيرهم ممن حذوا حذوهم، إلى توطين الفن المسرحي في البيئة الثقافية العربية بعد أن اكتشفوا فيه أداة تعبيرية وتواصلية فعالة تستجيب لاحتياجات المجتمع العربي في تلك المرحلة التاريخية. وقد كان لجهودهم المتواصلة دور أساسي في تحويل المسرح من فن مستورد غريب إلى عنصر فاعل في النسيج الثقافي العربي الحديث، يستجيب للحاجات الفكرية والجمالية والاجتماعية للمجتمعات العربية في مرحلة التحديث والنهضة¹.

إن تفاعل رواد المسرح العربي مع الحضارة الغربية واستيرادهم لنماذجها الفنية كان عاملاً محورياً - وليس وحيداً - في نشأة المسرح العربي الحديث، حيث تضافرت معه ظروف تاريخية واجتماعية مهدت الأرضية لاستقبال هذا الفن، أبرزها التراجع التدريجي لسلطة الدولة العثمانية وما أحدثه من فراغ سياسي وثقافي، إضافة إلى صعود الطبقة البرجوازية العربية التي أخذت زمام المبادرة في تحديث المجتمع من خلال تبنيها لمفاهيم جديدة في مجالات الدولة والمجتمع والثقافة، مما شكل بيئة مواتية لتقبل المسرح كفن حديث يعبر عن تطلعات المرحلة ويستجيب لمطالباتها الفكرية والجمالية².

2- إشكاليات التأسيس والريادة: من جدلية الأصول إلى إرهاصات الفعل النقدي

أ/ جدلية أصول المسرح العربي: أسئلة منهجية

مع تضافر الظروف التاريخية والاجتماعية المختلفة، وجد المسرح طريقه إلى الفضاء الثقافي العربي، لكن قضية بداياته أثارت جدلاً أكاديمياً عميقاً انقسم معه الباحثون إلى اتجاهين متباينين. فالفريق الأول يؤكد أن الفن المسرحي ليس ظاهرة مستحدثة في الثقافة العربية، مستدلاً على ذلك بوجود ممارسات شعبية وطقوس وأشكال

¹ - ينظر، لطيفة خمان: النقد المسرحي المغاربي، التنوع والاجراء، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2022، ص 77.

² - ينظر، فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، (ط1)، 1999، ص 21.

تعبيرية مختلفة عبر التاريخ العربي تحمل في طياتها عناصر درامية. غير أن هذا الطرح - مع استناده إلى بعض الأسس المنطقية - يثير تساؤلات منهجية جوهرية تستدعي التأمل: فلو كان المسرح متجذرا في الثقافة العربية، فما الذي يفسر السمات التأسيسية والاستكشافية التي طبعت بداياته الحديثة؟ ولماذا بذل رواده جهودا مضنية لتأصيله وتبرير وجوده؟ ولماذا شغلت قضية أصالته أو حداثة حيزا واسعا من النقاشات الأكاديمية والثقافية؟ أليس من المفارقة أن يثير فن "أصيل" كل هذا الاختلاف والجدل بين الدارسين العرب؟ في مقابل هذا الاتجاه، يرى الفريق الثاني أن المسرح بمفهومه الفني المتكامل كان غائبا عن الثقافة العربية، مستندين في ذلك إلى أسباب متنوعة تتصل بطبيعة العقلية العربية وخصوصياتها الثقافية، إضافة إلى ظروف تاريخية واجتماعية أخرى متنوعة أسهمت في تأخر ظهور هذا الفن في السياق العربي نلخصها فيما يلي¹:

- إن طبيعة الحياة العربية القديمة وخصائصها الثقافية شكلت عوائق موضوعية أمام نشأة الفن المسرحي بمفهومه المتكامل. فالمسرح كفن يتطلب استقرارا مكانيا ومؤسسات ثابتة، بينما اتسمت الحياة العربية بالبداءة والترحال منذ العصر الجاهلي، مما أعاق تبلور جمهور مستقر يمتلك ذائقة درامية متطورة.

- بالإضافة إلى ذلك، لم يتعمق العرب في دراسة الحضارة الإغريقية واستيعاب نظرياتها المسرحية، خاصة كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي يمثل أساسا نظريا للمسرح الغربي. فقد كان اهتمامهم بالمسرح اليوناني عابرا مقارنة باهتمامهم العميق بمجالات أخرى كالفلسفة والطب والرياضيات التي أثرت فيها الثقافة العربية والإسلامية.

- كما أن بعض المفاهيم المسرحية كانت تتعارض مع بعض التفسيرات للتعاليم الدينية الإسلامية، خاصة ما يتعلق بالتمثيل والتجسيد. وأضيف إلى ذلك غياب مشاركة المرأة في الحياة الفنية العامة، وهو ما يتناقض مع طبيعة المسرح الذي يتطلب حضورا نسائيا فاعلا.

- ومن الناحية الدرامية، افتقر المجتمع العربي إلى الصراعات الأربعة الأساسية التي تشكل جوهر البناء المسرحي: الصراع العمودي (الإنسان ضد القوى العليا)، والصراع الأفقي (الفرد ضد المجتمع)، والصراع الديناميكي (الإنسان ضد قدره المحتوم)، والصراع الداخلي (انقسام الذات الإنسانية). فالواقعية الطاغية على الذهنية العربية وميلها للتعبير الغنائي أكثر من التمثيلي أسهم في عدم تطور الأشكال الدرامية.

- إضافة إلى ذلك، لم تتصل الثقافة العربية بشكل مباشر بحضارات طورت المسرح إلى مراحل متقدمة. وبقي الشعر هو النموذج الأدبي الأسمى في التراث العربي، مما جعل الالتفات إلى أشكال تعبيرية أخرى أمرا ثانويا.

- وبالرغم من كل هذه الحجج والأسباب التي طرحها الدارسون لتفسير غياب المسرح في التراث العربي، يبقى الموضوع محل نقاش وجدل بين مختلف الاتجاهات النقدية. لكن الأمر الذي يبدو واضحا هو أن العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الفني المتكامل، وإنما عرفوا ظواهر وأشكالا تعبيرية يمكن وصفها بـ "الأشكال ما قبل

¹ - ينظر، خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 1997، ص 06.

مسرحية". وهكذا، فإن الوصول إلى الصورة المسرحية المكتملة والمؤسسة في الثقافة العربية لم يتحقق إلا في العصر الحديث، بعد الاحتكاك المباشر بالثقافة الغربية.

أدى ظهور المسرح في المجتمع العربي إلى انقسام ثقافي حاد، كما يشير الناقد فرحان بلبل، حيث نظر فريق إلى هذا الفن الجديد بوصفه وسيلة للتحضر والنهضة وجسرا للمثاقفة مع الغرب، بينما رفضه فريق آخر ورآه بابا للفساد الأخلاقي، مما دفع رواد المسرح للدفاع عن فنهم من خلال التأكيد على وظيفته التربوية وأبعاده الأخلاقية كما يتضح في قول القَباني: "التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير، وباطنه مواعظ وعبر..."¹، وهذا الخطاب الدفاعي يكشف عن الجهود المضنية التي بذلها الرواد لتوطين المسرح في البيئة العربية، وقد سعى مارون النقاش إلى تأصيل هذا الفن تاريخيا عندما قال: "أعلم أن وجود هذا الفن في العالم هو قديم جدا حتى قال عنه بعض المؤرخين، إنه من زمن أبينا إبراهيم، وإن ظننا ذلك مبالغة، فلا نقدر أن نشك بما أجمعت عليه آراء المؤرخين بأنه من زمن الرومانيين وقبل مجيء سيدنا يسوع المسيح بأجيال كثيرة، وإنما في أوائل الأمر كانوا يشخصون الروايات بخلاف أسلوب، أي أنهم في وسط النهار كان يجتمع البعض ويركبون خيولهم ويمرون بالأزقة والشوارع بإشارات وحكايات وتقليدات بما مواعظ وإنذار حيث يقلدون مثلا السكر أو البخل وهلم جرا"²، محاولا بذلك ربط المسرح بسياق تاريخي عريق ليضفي عليه شرعية ثقافية تسهل قبوله في مجتمع لم يعهد هذا الفن من قبل، مما يؤكد أن مسألة استقبال المسرح وتأصيله في الثقافة العربية كانت تحديا ثقافيا واجتماعيا كبيرا.

ب/ تأصيل المسرح العربي: سؤال الريادة

نظرا للتحديات الثقافية التي واجهها رواد المسرح العربي في بيئة غير متقبلة لهذا الفن الوافد، لجأوا إلى استراتيجية مدروسة لتأصيل هذا الفن وترسيخه في التربة المحلية، حيث يلاحظ الناقد محمد المديوني أن أعمالهم المسرحية اللاحقة للتجارب الأولى اتجهت نحو استلهام المضامين التراثية، كما فعل مارون النقاش في مسرحيته "أبو الحسن المغفل" و"الحسود السليط" بعد تجربته الأولى مع "البخيل"، وكذلك نجح أبو خليل القباني وخليل اليازجي ورواد آخرون، ويؤكد المديوني هذا التوجه مبينا أن رائد المسرح العربي مارون النقاش (1817-1855) أبدى اهتماما استثنائيا بتكييف الفن المسرحي مع السياق الثقافي المحلي، وهو ما تجلّى بوضوح في خطابه التمهيدي لمسرحية «البخيل» (1847)، حيث أكد على مسعاه الحثيث للموازنة بين المبادئ الجمالية الأصلية للفن المسرحي وبين الذائقة الثقافية السائدة في مجتمعه. ويشكل هذا التوجه المبكر دليلا قاطعا على أن هاجس التأصيل كان ملازما للممارسة المسرحية منذ لحظة ميلادها الأولى في العالم العربي. وما يعزز هذا الاستنتاج هو الفحص المتأن

¹ - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص 20. للتوسع في الغايات والمرامي الأخلاقية، ينظر، أيضا: مقال فاطمة البرجكاني: «إشكالية الوظيفة المسرحية لدى المسرحيين الرواد في المشرق بلاد الشام وإيران وتركيا العثمانية».

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

لأعماله اللاحقة وكذلك أعمال الرواد الذين أتوا بعده، حيث يتضح أن هذا الهاجس التأصيلي أخذ يترسخ ويتعمق بصورة متوازنة مع تنامي الوعي بأهمية هذا الفن وضرورة ممارسته في السياق العربي¹، مما يعكس وعياً مبكراً لدى هؤلاء الرواد بضرورة التوفيق بين قالب المسرحي الغربي والخصوصية الثقافية العربية لضمان قبول هذا الفن وانتشاره في المجتمع.

شكل الاعتماد على التراث استراتيجية فنية وفكرية بارعة في مسيرة تأصيل المسرح العربي، حيث يرى الناقد محمد المديوني أن لجوء الرواد إلى المادة التراثية لم يكن مجرد خيار جمالي عابر، بل كان تكتيكا ذكيا ومنهجية تجريبية واعية استخدموها لتحقيق التوافق بين الشكل المسرحي الوافد والمضمون الثقافي المحلي. وقد استجاب هذا النهج بعمق لتطلعات الشخصية الوطنية العربية التي وجدت في المادة التراثية مرتكزا أصيلا مرتبطا بهويتها وإرثها الحضاري، مما سهل عملية تقبل الفن المسرحي واستيعابه في السياق الثقافي العربي. وقد تأكدت هذه الرؤية في الدراسات النقدية لعدد من الباحثين البارزين، من بينهم الناقد (ميراث العيد)، الذين أشاروا إلى أهمية هذا المنحى التراثي في بناء الهوية المسرحية العربية. وبعد هذا العرض الموجز لملامح نشأة المسرح العربي ومساره التطوري، يثير السؤال نفسه: كيف تطور النقد المسرحي العربي وما هي خصائصه وتوجهاته في مواكبة هذه الظاهرة الفنية الجديدة؟

ج/ بدايات النقد المسرحي العربي

تتسم بدايات النقد المسرحي العربي، وفقا للمصادر والمراجع المتاحة، بأنها كانت في حالة لا تختلف كثيرا عن الوضع الذي كان عليه المسرح نفسه، حيث افتقر النقد المسرحي العربي إلى الإلمام بأصول وقواعد هذا الفن الوافد من الغرب، ما جعل دوره خلال الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين يتمحور حول نقطة جوهرية وأساسية تتمثل في التعريف بفن التمثيل وترسيخ أهميته ودوره المحوري في حياة المجتمعات والشعوب².

وعليه اتخذ النقد المسرحي العربي مسارا موازيا للمسرح نفسه، فكما اعتمد المسرح العربي على آليات الترجمة والاقتراس والتعريب في بداياته، سارت حركة النقد المسرحي بخطى بطيئة ومترددة، مفتقرة إلى الأسس المنهجية الواضحة والرؤية النقدية المتكاملة التي تستند إلى معرفة عميقة بأصول الفن المسرحي وتقنياته وجمالياته.

وقد شهدت هذه المرحلة التأسيسية ظهور بعض المنابر الإعلامية التي حاولت تعريف الجمهور العربي بالفن المسرحي، وتقع الصحافة في مقدمتها، حيث تنوعت المادة المسرحية المنشورة بين التشجيع والترغيب والإشهار، وقد برزت جريدة "الأهرام" كنموذج لهذه المنابر، إذ تضمنت صفحاتها بعض الإشارات النقدية البسيطة في

¹ - ينظر، محمد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة قرطاج، تونس، (ط1)، 1993، ص 13، 14.

² - ينظر، فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 48.

مقالاتها عن العروض المسرحية، والتي اتسمت بغلبة الذوق الشخصي والطابع الارتجالي عليها، فكانت مجرد انطباعات متفرقة نابعة من المشاهدة المباشرة للعروض، لا من الدراية بأصول النقد المسرحي أو فن المسرح ذاته، ويمكن تلخيص خصائص النقد المسرحي في الفترة الممتدة من منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين كما يلي¹:

- اتسم النقد المسرحي العربي في بداياته باضطراب منهجي ملحوظ في معايير وموازنه النقدية، مما أفقده القدرة على تقديم رؤية متكاملة ومتسقة للظاهرة المسرحية .
- غلب على هذا النقد الطابع العمومي والأحكام الإجمالية، مبتعدا عن التخصص والتدقيق في جماليات العرض المسرحي، فاكتمى بإصدار أحكام مختزلة من قبيل "أجاد الممثل الفلاني في أدائه" أو "قصر المخرج العلابي في رؤيته الإخراجية" دون الغوص في تفاصيل هذه الأحكام أو تقديم مسوغاتها الفنية .
- ظل النقد المسرحي العربي قاصرا عن مواكبة الحركة المسرحية في العديد من المواقع، متخلفا عن مساراتها التطورية، وعاجزا عن استيعاب تحولاتها الجمالية والفنية .
- افتقر النقد المسرحي إلى المنحى العلمي الصارم والمنهجية الواضحة، مما أبقاه في دائرة الانطباعات الذاتية والأحكام الارتجالية التي تستند إلى الذوق الشخصي أكثر من استنادها إلى قواعد علمية راسخة .
- جنح النقد المسرحي في معظمه إلى التاريخ لبعض الأعمال المسرحية، مكثفيا بالتوثيق الوصفي للعروض دون تحليل عناصرها الفنية أو مقاربتها بأدوات نقدية متطورة تستجيب لخصوصية الفن المسرحي .

ولتقديم دليل ملموس على طبيعة النقد المسرحي العربي في بداياته، يمكن استعراض بعض النماذج النقدية المبكرة التي تعكس سماته وخصائصه الأولية. من هذه النماذج ما نشرته صحيفة "الأهرام" القاهرية في تغطيتها لمسرحية "هارون الرشيد" التي قدمها المسرحي اللبناني (سليم النقاش) في القاهرة، حيث جاء في نص المراجعة المنشورة: "لقد شخص التياترو العربي في يوم السبت الماضي - 23 كانون الأول 1876 - رواية هارون الرشيد مراجعة، فأنت متقنة غاية الإتقان، ومحكمة من المشخصين عموما"². يتجلى في هذا النموذج النقدي المبكر الطابع الانطباعي العام والعبارات التقييمية المختزلة التي لا تستند إلى تحليل مفصل لعناصر العرض المسرحي أو تقنياته الجمالية، وهو ما يؤكد المسار التأسيسي المتردد الذي سلكه النقد المسرحي العربي في مراحل الأولى.

وقد استمر النمط النقدي ذاته في نماذج صحفية أخرى، كما يتضح في ما نشرته صحيفة "الأهرام" حول فرقة أبي خليل القباني بتاريخ 1884/06/26 كالآتي: "لم نسمع اليوم إلا الثناء العاطر على فريق الروايات العربية الذي يرأسه حضرة الفاضل الشيخ أبي خليل القباني؛ فقد مثل فريقه أمس رواية "عفة المحبين"، فأدهش الحضور بما أجراه، من بديع الحركات وحسن الإلقاء، فضلا عن فصاحة اللغة وحسن التركيب فانشرحت الصدور وانطلقت الألسن بالثناء على هذا الفريق وحضرة رئيسه، كما بدأت بإبداء الملاحظة على فريقنا العربي، الذي لم يوال

¹ - ينظر، فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، المرجع السابق، ص 53 وما قبلها.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 51.

الحضور لسماع هذه الروايات الجميلة البديعة فيا أبناء هذه اللغة الشريفة، إليكم فنا ظهرت فوائده، وفريقا قام بحقوقه يخدمكم بأجرة لا تذكر في جنب حسن العمل؛ فبالله إلا ما أقدمتم على الحضور للإفادة والمساعدة فلستم ممن يقعدهم البذل الكثير عن المساعدة، فكيف لا تكون منكم والبذل يسير والفائدة بينة، وسيمثل الفريق مساء اليوم رواية من مواقع "عنترة"، وهي بديعة. فرجوا أن يغص المقام بالحضور، فيروا ما يسرههم وما يشجعوا الممثلين على اطراد العمل، ففي هذا النموذج يركز تناول النقدي الصحفي على أسلوب الدعاية والإشهار كثيرا، بانسراح⁽¹⁾، حيث يتجلى - في هذا النموذج - اعتماد النقد الصحفي على أساليب الترويج والإشهار بشكل كبير، وبلغة مفعمة بالتراكيب والعبارات البراقة، وهي في مجملها بعيدة عن النقد المسرحي الحقيقي، إذ لا تزال في مراحلها الأولية التي تستند في خطاباتها على تحفيز الجماهير وتشجيعهم على الإقبال على الفن المسرحي مع إبراز مزاياه، ومن جانب آخر، ركزت العديد من التعليقات الصحفية المنشورة في مختلف المطبوعات على أداء الممثلين وقدراتهم التمثيلية، ومن ذلك ما كتبه (سليم عنحوري) عن مسرحيات (إسكندر فرح) في مجلة "الشفاء" عام 1906: "فأينا من براعة الممثلين وإجادتهم في حسن التحدي ما حدا بنا إلى الجزم بأن الفن قد انتقل عندنا من طور طفولته إلى دور الحداثة فالصبوة فالشباب بسرعة لم تكن في الحسبان"².

وعليه نجد أننا أمام ظاهرة تستحق التأمل والدراسة المعمقة. فقد أكدت الدراسات النقدية المتخصصة غياب نقد مسرحي متكامل خلال المراحل التأسيسية للمسرح العربي، وهذا ما أشار إليه الناقد (حسن المنيعي) بوضوح في أبحاثه المتعلقة بالنقد المسرحي في سياقه الأكاديمي. فالمتتبع للإصدارات النقدية الأولى يلاحظ أنها كانت في جوهرها نقدا أدبيا وليس نقدا مسرحيا بالمعنى الاصطلاحي الدقيق. فعلى سبيل المثال، نجد كتاب "الديوان في الأدب والنقد" الذي ألفه (عباس محمود العقاد) و(إبراهيم المازني) عام 1921، والذي تناول بالتحليل مسرحية "قمبيز" ل(أحمد شوقي)، وكذلك كتاب "شوقي على المسرح" ل(إدوارد حنين) الصادر عام 1936. ومع أهمية هذه الدراسات التاريخية، فقد اتجهت في مضمونها نحو الاهتمام بالسياق التاريخي والاجتماعي للأعمال المدروسة، وإن حملت في عناوينها إشارات إلى النقد المسرحي، إلا أن مضامينها كانت أدبية خالصة.

1 - سيد علي إسماعيل: جهود القَبَّاني المسرحية في مصر، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص 140.

(*) - مر مصطلح المسرحية بمجموعة من التطورات، فقد أطلق عليه في البداية « اسم "الرواية"، ثم التفريق بينه وبين الرواية السردية أضيفت لفظة "تشخيصية"، أو "تمثيلية"، فأصبح المصطلح من كلمتين "رواية تشخيصية"، أو "رواية تمثيلية"، بل إن رواد المسرح كالتقاش والقَبَّاني وسواهما أدركوا هذه القضية، فأضافوا عدة صفات إلى العنوان، فقد أضاف أبو خليل القَبَّاني -مثلاً- إلى عنوانه رواية "هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب" عبارة "وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول" وفعّل الرّؤاد مثل هذا الفعل، ثم استخدمت كلمة "تياترو" للدلالة على المسرحية والمسرح، وظل يطلق عليه "التياترو الكبير"، ويطلق المغاربة على خشبة المسرح "الركح" وهو الساحة»، ينظر، خليل موسى: مرجع سابق، ص 03، 04.

2 - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 51.

والحقيقة التي يجب أن نقف عندها هي أن النقد المسرحي في عشرينيات القرن الماضي كان يفتقر إلى المنهجية والأدوات النقدية المتخصصة التي تمكنه من مقارنة العمل المسرحي بشكل شمولي، فكان كما يقول المنيعي: "نقد العشرينيات كان أحادي الجانب لا يتوفر على قواعد أو مناهج تحول له مقارنة العمل المسرحي"¹.

لكن المشهد النقدي لم يستمر على هذه الحالة. فقد شهدت الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وتحديدًا في النصف الثاني من القرن العشرين، تحولًا جذريًا في الأوساط الثقافية العربية. ويمكن تفسير هذا التحول بعدة عوامل، أهمها اتساع دائرة التواصل الثقافي مع الغرب، وتزايد الاهتمام بالترجمة، مما أدى إلى نقل معظم التراث المسرحي الأجنبي والتيارات المسرحية والنصوص المسرحية الحديثة إلى العالم العربي. وأسهمت في هذا التحول مؤسسات رسمية ودور نشر في العديد من البلدان العربية، حيث صدرت سلاسل مسرحية شهرية نقلت الثقافة المسرحية إلى جمهور واسع. ونتيجة لذلك، أصبحت الثقافة المسرحية منتشرة بشكل واسع وتلقفتها المجلات والصحف، مثل مجلة "الحياة الثقافية" و"المعرفة السورية" ومجلة "المسرح" في مصر والعراق ومجلة "الموقف الأدبي". كما شهدت هذه الفترة نقل كتب النقد المسرحي الأجنبي والأبحاث النقدية المسرحية المنشورة، مما جعل المثقف العربي على دراية بكل ما يتعلق بالمسرح وأصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية إلى الاتجاهات المعاصرة. وفي ظل هذه البيئة الثقافية المتجددة، تعزز دور الإخراج والتمثيل، حيث استفاد كلاهما من المصادر نفسها التي غذت الحركة النقدية المسرحية².

وقد خلق هذا التأثير المسرحي مفارقات بين البلدان العربية المختلفة وحتى بين عناصر العملية المسرحية نفسها. فاستيراد تراث مسرحي عريق من الخارج حمل معه سمات أصوله الأجنبية، مما أدى إلى تباين واضح في المسار المسرحي العربي من بلد لآخر. ففي سوريا، تأثر المسرح بمصادر أجنبية متنوعة، لكن الكتاب السوريين في بداية الستينيات خاطبوا جمهورًا موحدًا، وعالجوا قضايا محلية مستخدمين اللغة العربية الفصحى في كتاباتهم. بالمقابل، اعتمد المسرحيون المصريون على اللغة العامية في بنائهم الدرامي. وأثر هذا التنوع أيضًا على المخرجين والنقاد المسرحيين العرب، وتجلت سمات النقد المسرحي العربي آنذاك فيما يلي³:

- معاناة الممارسة النقدية العربية من إشكالية منهجية: فالنقاد كانوا بصدد تحليل نصوص مسرحية متأثرة بتقاليد غربية لم يكونوا جزءًا من سياقها الثقافي الأصلي، على النقيض من النقاد الغربيين المتجذرين في بيئاتهم. وقد صعب هذا الاغتراب عن منابع التأثير مهمة بلورة منهج نقدي عربي قادر على الإحاطة بدقة بتلك النصوص التي كانت تهمز المؤثرات الأجنبية وتعيد إنتاجها بسمات محلية خاصة.

¹ - حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته وتطوره، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 13، طنجة، المغرب، (ط1)، 2011، ص 31.

² - ينظر، فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 56 وما بعدها.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص 63، وما بعدها.

- الارتباك المنهجي: واجه النقاد ارتباكاً منهجياً ناجماً عن تعدد المناهج والمذاهب الدرامية (الغربية غالباً) التي حاولوا تطبيقها، دون تمثيلٍ كافٍ أو تكييفٍ ملائمٍ للسياق العربي، مما أدى إلى تذبذب في المقاربات النقدية وغياب رؤيةٍ متسقة.
 - الانفصال عن الممارسة المسرحية: اتسمت المقاربات النقدية بالانغلاق على التنظير الأكاديمي (المستورد غالباً)، مما أدى إلى انفصالها عن الممارسة المسرحية الفعلية وعن معاشة تجارب المبدعين (الكتاب والمخرجين والممثلين) وتحدياتهم على أرض الواقع.
 - عجز عن بلورة أدوات نقدية عربية وفجوة مع المبدعين: تجلّى عجز النقد عن تطوير أدوات تحليلية أو معايير فنية أصيلة تنبع من خصوصية التجربة المسرحية العربية وتستوعب تنوعها وغناها عبر الأقطار المختلفة. وبدلاً من ذلك، سادت محاولات لإخضاع الأعمال قسراً لأطر منهجية جامدة وموحدة، متجاهلة فرادة التجارب الإبداعية وتجاوزها للقوالب الجاهزة، مما عمق الهوة وأحدث اغتراباً بين الخطاب النقدي وحيوية الإبداع المسرحي.
 - إغفال الجوهر الجمالي والإبداعي: نتيجة لهذا التركيز المنهجي والنظري (المنفصل عن الواقع أحياناً)، أخفقت الكثير من الكتابات النقدية في ملامسة النبض الإبداعي الحقيقي والفرادة الجمالية للأعمال المسرحية، نصوصاً وعروضاً، وانشغلت عنها بالتحليل الشكلي أو المضموني المجرد أو بالقضايا الخارجية.
- وما ميز هذه المرحلة أن النقد المسرحي توسع خارج دائرة النقاد المتخصصين، إذ فتحت الصحافة أبوابها للجميع، سواء المتخصصين أو غير المتخصصين، نقاد الأدب المتمكنين أو حتى المحررين الصحفيين بمختلف مستوياتهم واهتماماتهم¹.
- نتيجة لذلك، اضطرب النقد المسرحي العربي في منتصف القرن العشرين، وكأنه عاد إلى بداياته الأولى التي اتسمت بغياب الثقافة المسرحية وسيطرة الذوق الشخصي. كما شارك كتاب المسرح أنفسهم في ممارسة النقد، مساهمين بأعمالهم في تأسيس اتجاهٍ نظريٍّ للمسرح العربي².
- وبهذا العرض لمسار النقد المسرحي العربي وتطوره عبر مراحل التأسيسية المختلفة، منذ بداياته المترددة في أواخر القرن التاسع عشر، مروراً بتحولاته الجذرية في النصف الثاني من القرن العشرين، يتضح لنا أننا أمام ظاهرة نقدية تستحق المزيد من التحليل والدراسة. ولتعميق التصور لهذا المشهد النقدي المتنوع، سنقوم بعرض وتحليل نماذج نقدية مختارة تعكس واقع النقد المسرحي الأكاديمي والصحفي، مما سيتيح لنا الوقوف على الخصائص والسمات الأساسية التي ميزت كل اتجاه ضمن الحركة المسرحية العربية.

¹ - ينظر، فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 65 وما بعدها.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 65 وما بعدها.

3- نموذج البدايات: أ/ كتاب "المسرح في الوطن العربي" للناقد الأكاديمي "علي الراعي"

يأتي اختيار كتاب "المسرح في الوطن العربي" للناقد "علي الراعي" بوصفه نموذجا رائدا في دراستنا للنقد المسرحي الأكاديمي نظرا لطبيعته الموسوعية التي قدمت لأول مرة، صورة شاملة للمشهد المسرحي العربي بكافة امتداداته الجغرافية، ومنهجيته العلمية الرصينة التي جمعت بين التوثيق التاريخي والتحليل النقدي، متجاوزا الانطباعية والذاتية التي سادت النقد المسرحي في بداياته، ولوعيه العميق بإشكاليات المسرح العربي وتحدياته، ومقارنته النقدية الشاملة التي تتعدى الجوانب الفنية البحتة لتغوص في الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية للظاهرة المسرحية، ولتأثيره الممتد على أجيال متعاقبة من النقاد والباحثين الذين اتخذوه مرجعية أساسية في دراساتهم، مما أسهم في تأسيس تقاليد نقدية راسخة في مجال الدراسات المسرحية العربية ويمثل انتقالا نوعيا من النقد الانطباعي إلى النقد المنهجي المتخصص. لذا من المهم أولا الوقوف على سيرته قبل تناول كتابه.

يتبوأ "علي الراعي" مكانة مرموقة في ساحة النقد المسرحي العربي، إذ يمثل ظاهرة ثقافية متفردة جمعت بين الأكاديمية الرصينة والخبرة العملية الواسعة. بدأت مسيرته العلمية بتخرجه من قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة عام (1943)، ليتوج تحصيله العلمي بنيل درجة الدكتوراه من جامعة برمنجهام البريطانية عام (1955) عن دراسته القيمة لمسرح "برنارد شو". وقد تميزت حياته المهنية بتنوع استثنائي، إذ عمل في الإذاعة المصرية من (1943) إلى (1951) مديعا ومخرجا إذاعيا، ثم انتقل للعمل الصحفي محررا أديبا لصحيفة المساء، ورئيسا لتحرير مجلة "المجلة"، فضلا عن رئاسته لمؤسسة المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة المصرية. وقد أثرى "الراعي" الحياة الأكاديمية كأستاذ للأدب المسرحي المعاصر في جامعة عين شمس ومعاهد أكاديمية الفنون بالقاهرة، قبل أن ينتقل للتدريس في جامعة الكويت منذ عام (1973). امتدت إسهاماته الدولية عبر مشاركاته في مهرجانات ومؤتمرات مسرحية عالمية في بوخارست وطوكيو ودلهي وبيروت، وتوجت بعضويته في هيئة التحكيم الدولية بمهرجان بوخارست عام (1962). تعكس مؤلفاته العديدة، ومنها "فن المسرحية" (1959)، و"الكوميديا المرتجلة" (1968)، و"توفيق الحكيم" (1968)، و"دراسات في الرواية المصرية" (1964)، و"مسرحيات ومسرحيون" (1970)، و"فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني" (1971)، و"مسرح الدم والدموع" (1973)، رؤيته الشمولية وعمق تحليله للظاهرة المسرحية في سياقها التاريخي والاجتماعي والفني، مما يجعل كتابه "المسرح في الوطن العربي" (1980) تنويجا منطقيا لمسيرة حافلة من العطاء النقدي المتميز¹.

ويبرز كتاب "علي الراعي" "المسرح في الوطن العربي" كحدث ثقافي بارز منذ صدور طبعته الأولى عام (1980)، حيث يمثل أول محاولة شاملة من ناقد مرموق لرسم صورة متكاملة عن واقع المسرح العربي المعاصر. تكمن أهمية الكتاب في منهجيته العلمية المعتمدة على التقسيم الجغرافي، بدءا بالأصول التراثية والشعبية، مروراً بمسرح المشرق العربي والخليج وشمال أفريقيا، وصولاً إلى رؤية استشرافية لمستقبل المسرح العربي. ويتميز العمل

¹ - ينظر، علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، (ط.2)، 1999، ص 505، 506.

بالموسوعية والجهد البحثي الكبير في جمع المادة وتحليلها، مع إدراك المؤلف نفسه للحاجة لمزيد من البحث المستقبلي، مما يجعله مرجعاً أساسياً لا غنى عنه للدارسين والمشتغلين بالمسرح والقراء المهتمين بالثقافة العربية¹.

وفي مايلي استعراض ملخص لمحتوى الكتاب وفق منهجية الناقد:

1. التقديم: يفتتح الناقد "فاروق عبد القادر" تحليله بتسليط الضوء على سيرة المؤلف الراحل، "علي الراعي"، وارتباطه الوثيق بالفن المسرحي. ويشدد على أن هذا المؤلف يجسد دراسة متكاملة للمشهد المسرحي في مختلف أرجاء العالم العربي، ويتمثل هدفه الجوهرى في تقديم رؤية شاملة للقارئ عن المسرح العربي بكافة تجلياته، معتمدا تقسيما جغرافيا يستعرض من خلاله الحركة المسرحية عبر المناطق العربية المتنوعة، مع إيلاء عناية خاصة للتطور التاريخي للظاهرة المسرحية، وذلك بغية إلهام المبدعين المسرحيين والمتلقين العرب بدلا من الانقياد الأعمى وراء النماذج المسرحية الغربية.

2. التصدير: يستهل الناقد "علي الراعي" كتابه "المسرح في الوطن العربي" بتوطئة عميقة، يشير فيها إلى رؤيته للمسرح العربي ككل. يصفه بأنه "جسد مترامي الأطراف"، يمتد من المحيط إلى الخليج، ويحمل في طياته "تاريخا طويلا". يؤكد "الراعي" على أهمية هذا الكتاب كخطوة أولى نحو "طريق التعريف بالمسرح في الوطن العربي"، معترفاً بأن التجزئة السياسية والجغرافية التي يعيشها الوطن العربي تجعل من مهمة التعريف الشامل والكامل تحدياً جسيماً. ويشير "الراعي" إلى أن هدفه ليس تقديم "نقد" للكتاب، بل إضاءات وتعليقات على بعض ما يثيره من قضايا، ومن ثم يبدأ في استعراض منهجه النقدي، الذي يتسم بالتحفظ والإيجاز في الحديث عن بعض الأقطار العربية التي حظيت بتغطية واسعة، في مقابل الإسهاب في الحالات التي يرى أن التعريف بها ليس كافياً، كفلسطين وليبيا.

ويبين "الراعي" أن الكتاب يعتمد على تقسيم جغرافي، يبدأ بـ "القسم الأول: الأصول" الذي يتناول التراث المسرحي الشعبي، ثم ينتقل إلى "القسم الثاني: المسرح في الشرق العربي" الذي يضم فصلاً عن مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والأردن والسودان والعراق. "القسم الثالث: الخليج العربي" يشمل الكويت والبحرين وليبيا وتونس والجزائر والمغرب، ليختتم الكتاب بـ "خاتمة: المسرح العربي والمستقبل".

ويؤكد "الراعي" أن منهجه في الكتابة يتجنب "الاستلاب أو الانبهار"، ويدعو إلى دراسة أعمال فناني المسرح في الغرب، مع التأكيد على أهمية استلهاهما ونحن نفكر في حلول مشاكلنا الخاصة، لا لكي نحتذيها "وقوع الحافر على الحافر". ويختتم "الراعي" بالتأكيد على أن "هذا الجسد مترامي الأطراف من المحيط إلى الخليج يجعل من مثل هذا العمل أمراً شاقاً".

القسم الأول: الأصول، ويخصه لفصلين هما: "التراث" و"المسرح الشعبي البشري".

¹ - ينظر، علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ظهر الغلاف.

1. **فصل التراث:** يناقش "الراعي" فيه وجود أشكال مسرحية ونشاط مسرحي عربي وإسلامي قبل منتصف القرن التاسع عشر. يستعرض إشارات تاريخية لوجود "خيال الظل" في العصر العباسي (مستشهدا بـ"الديارات" للشابشتي)، ويذكر أشكالا أخرى من التسلية والفرجة كالمواكب والاحتفالات الرسمية والشعبية (مثل مواكب استقبال الرسل والاحتفال بالورد للمتوكل)، وفنون الحكاين والمقلدين (كما وصفهم الجاحظ)، وفن القراد والحواة، ومجالس اللهو والسمر، ورقصات الخيول الخشبية. يرى "الراعي" أن العرب مارسوا المسرح دون أن يعرفوه كفن أو فكرة بسبب عدم اطلاعهم على نصوص اليونان أو الشرق الأقصى. كما يتطرق "الراعي" إلى دور الحانات والملاهي كأماكن للعرض الغنائي والراقص، ويصف تفصيلا إحدى حانات الخليفة الواثق. ينتقل بعدها إلى تأكيد استمرار هذه العروض في مصر الفاطمية والمملوكية (مستشهدا بالمقريزي وابن إياس)، ثم يعود إلى "خيال الظل" كأرقى فنون العرض التي عرفها العرب، رابطا إياه بـ"المقامة"، ومبرزا دور ابن دانيال في تطويره ونقل الدراما من الورق إلى العرض المرئي (ولو بالدمى)، مشيرا إلى أسسه النظرية والفنية كمسرح شعبي تفاعلي يمزج الجد بالهزل، وشخصياته الشعبية التي استمر أثرها، وتأثيره اللاحق في فن الأراجوز.

2. **فصل المسرح الشعبي البشري:** يستعرض "الراعي" هنا الأشكال التمثيلية التي يؤديها البشر قبل معرفة الشكل الأوروبي. يعتمد على شهادات رحالة أوروبيين مثل "كارستين نيبور" (1761) الذي وصف رقص الغوازي، والأراجوز، وخيال الظل، والحواة، ومروضي الحيوانات، وممثل الشارع الذي يروي مآسيه في الأسر، ووجود ممثلين يقدمون عروضاً في أفنية المنازل (وإن لم ترق له). ثم ينتقل إلى شهادة "بلزوني" (1815) الذي وصف مسرحيتي "المحبتين" (الحاج والجمال، والسائح الأجنبي وابن البلد)، مشيرا إلى طبيعتهما الكوميديّة الانتقادية المحلية. يتبع ذلك بوصف لين (حوالي 1830) لمسرحية الفلاح عوض، مبرزا انتماءها للبيئة المصرية وتأثيرها بفنون الظل والأراجوز وسخريتها من الحكم والحكام. يستعرض "الراعي" أيضا شهادة "وارنر" (1874-1875) عن هزلية تصور الرشوة. ويخلص "الراعي" من هذا إلى وجود دراما محلية مصرية قبل التأثيرات الأوروبية. ثم ينتقل إلى أشكال المسرح في الشمال الأفريقي، معتمدا بشكل كبير على كتاب حسن المنيعي، فيصف "مسرح الحلقة" (بما فيه من حكاية وإيماء وبهلوان وتخرّيج وتفاعل مع الجمهور)، و"مسرح البساط" (الذي حظي برعاية الملوك وكان وسيلة لنقد أصحاب الوظائف وشخصياته النمطية كالبساط والياهو وحديدان والغول)، وظاهرة "سلطان الطلبة" (كرنفال سنوي يقيمه طلبة القرويين له طقوسه وموكبه ومطالبه الساخرة والجادة).

القسم الثاني: المسرح في الشرق

3. **المسرح في مصر:** يرى "الراعي" أن ولادة المسرح العربي الحديث على يد النقاش والقّباني وصنوع كانت استيرادا للشكل الغربي دون التفات كافٍ للتراث الشعبي. يحلل بإيجاز مساهمات الرواد الثلاثة: النقاش (المدخل الأدبي ومحاولة تطعيم المسرح بالغناء والقصص الشعبي)، القّباني (التركيز على الغناء والرقص

والقصص الشعبي ونشأة الأوبريت)، وصنوع (التأثر بالكوميديا الأوروبية والواقعية الاجتماعية واستخدام العامية والفرجة الهادفة). يتابع "الراعي" تطور المسرح المصري بظهور المؤلف المحلي (إسماعيل عاصم، فرح أنطون، إبراهيم رمزي، محمد تيمور، توفيق الحكيم)، والملحن المسرحي (سلامة حجازي وسيد درويش)، والممثل الأكاديمي (جورج أبيض)، والمخرج المتخصص (عزيز عيد)، والفرقة النظامية (رمسيس ليوسف وهي)، ومعهد التمثيل، والفرقة القومية (1935) والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى (1943). يتوقف "الراعي" مطولا عند النهضة المسرحية التي أعقبت ثورة يوليو 1952، معتبرا إياها "اللحظة المسرحية المواتية"، والتي شهدت ظهور جيل من الكتاب (نعمان عاشور، يوسف إدريس، الفريد فرج، لطفي الخولي، سعد الدين وهبة، ميخائيل رومان، صلاح عبد الصبور، عبد الرحمن الشراقوي، محمود دياب، نجيب سرور، شوقي عبد الحكيم)، وإنشاء وزارة الثقافة ومؤسساتها المختلفة (مصلحة الفنون، أكاديمية الفنون، مسرح العرائس، فرق الفنون الشعبية، قصور الثقافة، مسرح الجيب). يقسم "الراعي" إنتاج هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام: المسرحية الاجتماعية النقدية (التي قد تتحول لكوميديا سياسية)، المسرحية التراثية (التي تفيد من مآثرات الشعب)، والمسرحية السياسية (معاصرة أو تاريخية أو أسطورية). يناقش "الراعي" بإسهاب قضية البحث عن شكل مسرحي عربي أصيل كرد فعل على هيمنة الشكل الغربي، مشيرا إلى دعوات يوسف إدريس (السامر والفرافير)، وتوفيق الحكيم (الراوي والمقلد)، ودعوته هو (المسرح المرتجل)، وتجارب استلهام التراث التي سبقت هذه الدعوات أو تلتها (يا ليل يا عين، حلاق بغداد، يا طالع الشجرة، شفيقة ومتولي، يسين وهبة، ليالي الحصاد، اتفرج يا سلام). يجتم "الراعي" تحليله للمسرح المصري بتحليل نماذج يعتبرها بارزة لكل قسم من الأقسام الثلاثة التي حددها: "عيلة الدوغري" لنعمان عاشور (كمثال للمسرحية الاجتماعية النقدية الناضجة التي تستخدم القالب الغربي لمضمون محلي)، "الفرافير" ليوسف إدريس (كمثال للمسرحية المستلهمة من التراث الشعبي وتقنياته)، ثم يحلل عدة مسرحيات سياسية منها "كوبري ناموس" لسعد الدين وهبة، "سليمان الحلبي" لألفريد فرج، "كوميديا أوديب" لعلي سالم، "هاروت وماروت" لعلي أحمد باكثير، "باب الفتوح" لمحمود دياب، "الوافد" لميخائيل رومان، "شقة للإيجار" لفتحى رضوان، مسرحيات شوقي الشعرية (وخاصة "الست هدى")، ومسرحيات عزيز أباطة (قيس ولبنى)، ثم يتناول بإسهاب المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشراقوي (الحسين نائرا وشهيدا) وصلاح عبد الصبور ("الأميرة تنتظر" كنموذج للمسرح الشعري الناضج الذي يمزج الطقوسية والشعبية والرمزية). أخيرا، يتطرق "الراعي" إلى أزمة المسرح المصري الجاد منذ أواسط الستينيات، مشيرا إلى تحالف التجار وأعداء الفكر التقدمي، وتشكك الدولة، ودور فرق التلفزيون في إفساد المناخ المسرحي الجاد.

4. **المسرح في سوريا:** يبدأ "الراعي" بتأكيد دور القباني كمنطلق، ثم يستعرض الجهود التي تلتها للحفاظ على شعلة المسرح، مشيرا إلى الفنون الشعبية (القراقوز، رقص السماح، الإخباري، المداح)، وجهود الفنانين الشعبيين (جورج دخول، جميل الأورغلي). يلاحظ هيمنة المسرح التجاري والفرق الزائرة (التركية والمصرية)،

وفصل المسرح الجاد عن وجدان الشعب وتقاليده. ينتقل إلى المسرح المكتوب قبل الستينيات، معتبرا إياه نصوصا أدبية غير قابلة للتمثيل غالبا (عمر أبو ريشة، أحمد سليمان الأحمد وغيرهم). يرى أن النهضة الحقيقية بدأت في الستينيات بعودة دارسين من الخارج (رفيق الصبان، شريف خزندار، هاني صنوبر) وإنشاء المسرح القومي (1959). يبرز دور سعد الله ونوس ككاتب محوري بدأ بالتجريد والرمزية ثم انتقل إلى المسرح السياسي الملتزم والبحث عن صيغ جديدة (حفلة سمر، المملوك جابر، سهرة مع القُباني، الملك هو الملك)، محللا الأخيرة كنقطة نضج في استلهاام التراث الشعبي (ألف ليلة). يتناول أيضا مسرحيات مصطفى الحلج (القتل والندم، الغضب، الدراويش يبحثون عن الحقيقة)، محللا الأخيرة كدراسة عميقة لظاهرة التعذيب ومقاومة الإنسان للبطش. يستعرض أعمال ممدوح عدوان (كيف تركت السيف، ليل العبيد، هاملت يستيقظ متأخرا) كمتابعة لموضوع عجز المثقف أو القادر عن الفعل الثوري الحاسم. أخيرا، يناقش مسرحيات علي عقلة عرسان (الغرباء، السجين رقم 95، عراضة الخصوم)، ومسرحيات وليد إخلاصي (كيف تصعد دون أن تقع، هذا النهر المجنون، الصراط)، مشيدا بقدرة الأخير على التحليل الاجتماعي والنفسي والسياسي في قوالب فنية متنوعة.

5. **المسرح في لبنان:** يبدأ "الراعي" بالإشارة إلى دور مارون النقاش، ثم يوضح أن الزخم المسرحي اللبناني انتقل إلى مصر (فرق سليم النقاش، يوسف الخياط، القرداحي، إسكندر فرح؛ وكتاب كفرح أنطون؛ وممثلين كجورج أبيض). يرى أن المسرح في لبنان ظل محصورا في المدارس والجمعيات ولم يتجذر شعبيا. يستعرض مراحل تطور المسرح اللبناني (الترجمات، بعث التاريخ العربي، الواقعية الاجتماعية مع أدباء المهجر مثل جبران ونعيمة). يركز على دور نعيمة ومسرحيته "الآباء والبنون" ودعوته للكتابة عن الواقع المعيش. يذكر جهود سعيد تقي الدين وغيره. ثم ينتقل إلى فترة ما بعد 1960، معتبرا إياها البداية الحقيقية للمسرح اللبناني الحديث، مع ظهور فرق ومخرجين وكتاب تأثروا بالمدارس الغربية الحديثة وسعوا لخلق مسرح مستقل. يستعرض أهم الفرق ونشاطاتها: محترف بيروت للمسرح (روجيه عساف ونضال الأشقر والارتجال الجماعي)، فرقة المسرح الاختباري (أنطوان ولطيفة ملتقى والتجريب في فضاء محدود)، فرقة المسرح المعاصر (منير أبو دبس وعروضه الكلاسيكية والعالمية ثم اتجاهه الصوفي)، المسرح الوطني (مسرح شوشو والكوميديا الشعبية والسياسية)، الفرقة الشعبية اللبنانية (الأخوان رحباني وفيروز وأوبريتات القرية والحلم الرومانسي). يذكر أيضا مساهمات فردية لمخرجين وكتاب (شدرأوي، جبارة، جلال خوري، عصام محفوظ وغيرهم)، ومسرح البولفار التجاري. يلاحظ "الراعي" أن المسرح اللبناني الحديث ظل نخبويا في معظمه، مع محاولات لاستلهاام الأشكال الشعبية (كراكوز) أو تناول الواقع السياسي والاجتماعي (إضراب الحرامية، جحا في الخطوط الأمامية)، لكنه يشير إلى صعوبة تجذره شعبيا وتأثره بالانقسامات السياسية والاقتصادية.

6. **المسرح في فلسطين:** يبدأ "الراعي" بتتبع بدايات النشاط المسرحي الفلسطيني تحت الانتداب البريطاني، مشيرا إلى وجود كتاب (نصري الجوزي، جميل بحري، برهان الدين العبوشي، محمد حسن علاء الدين، محيي

الدين الصفدي، محمود هلال) وفرق مدرسية ونوادٍ قدمت مسرحيات تاريخية ووطنية واجتماعية، غالباً بالفصحى، مع بعض المحاولات السياسية المناهضة للصهيونية على الرغم من رقابة الانتداب. يوضح كيف أدت النكبة إلى تشتت الفنانين وهجرة معظمهم إلى الأردن. يتحدث عن المسرح العربي داخل الأرض المحتلة بعد 1948 وتعاون فنانين عرب ويهود قادمين من أقطار عربية. ينتقل إلى مرحلة ما بعد انطلاق الثورة الفلسطينية وتأسيس جمعية المسرح العربي الفلسطيني (1966) وفرقتها التي جابت العواصم العربية وقدمت مسرحيات مثل "شعب لن يموت" و"الطريق" و"حفلة من أجل 5 حزيران"، بهدف التوعية بالقضية وعرض تجارب النضال. يذكر أيضاً جهود إحياء التراث والفنون الشعبية. يشير إلى وجود نشاط مسرحي في الضفة الغربية المحتلة ("العنمة"). يحلل بالتفصيل مسرحية "قرقاش" لسامح القاسم، معتبراً إياها نموذجاً للمسرح النضالي الشعري الذي يستخدم الأمثولة والحكاية لإدانة الطغيان والفاشية، مشيداً بلغتها وشخصياتها وتوظيفها للتراث المسرحي الشعبي والعالمي (بريشت). يناقش مسرحية "ثورة الزنج" لمعين بسيسو، مشيراً إلى طموحها في ربط ثورة الزنج بالثورة الفلسطينية وبالقضايا الإنسانية الأوسع، واستخدامها لتقنيات مسرحية متعددة (صندوق الدنيا، الأراجوز، كسر الإيهام)، لكنه يرى أن تعدد المقارنات والأساليب أثقل المسرحية وأضعف تركيزها. ينتقل إلى مسرحية "شمشون ودليلة" لنفس المؤلف، معتبراً إياها أكثر تركيزاً ونجاحاً في تصوير القضية الفلسطينية ومراحلها المختلفة (ما قبل الثورة، النكبة، الهزيمة، انطلاق الكفاح المسلح)، وتوظيف أسطورة شمشون ودليلة رمزياً. أخيراً، يناقش مسرحية "زهرة من دم" لسهيل إدريس (مشيراً إلى خطأ إدراجها هنا جغرافياً)، معتبراً إياها محاولة جادة لتصوير كفاح الفدائيين، لكنه ينتقد مثالياتها وتبسيطها للشخصيات والصراع، ورؤيتها العقلية التي تفتقر للعمق العاطفي. يختم بتحليل مسرحية "السؤال" لهارون هاشم رشيد، مشيداً بوضوح خطها السياسي وشعرها الدرامي وقدرتها على تتبع تاريخ القضية الفلسطينية ونضالاتها، وتركها النهاية مفتوحة أمام سؤال المصير.

7. **المسرح في الأردن:** يشير "الراعي" إلى تأثير المسرح الأردني، كغيره في الشام، بالمسرح المصري، ونشاط المسرح المدرسي والنوادي في فترة الانتداب وما بعدها، خاصة في تقديم المسرحيات الوطنية والأخلاقية. يبرز دور الهواة في استمرار الحركة المسرحية، وإن كانت متقطعة وتفتقر للاحتراف. يتحدث عن إنشاء دائرة الثقافة والفنون (1966) وتأسيس "أسرة المسرح الأردني" كأول فرقة رسمية، وجهودها في تقديم المسرح العالمي المترجم ("الفخ"، "مروحة ليدي وندرمير"، "الأشباح"، "أفول القمر"، "موتى بلا قبور" وغيرها). يذكر الصعوبات التي واجهت الفرقة (عدم وجود مسرح خاص، نقص الكوادر الفنية، غياب النص المحلي). يشير إلى مسابقة كتابة المسرحية الأردنية وظهور بعض الكتاب الشباب (جمال أبو حمدان). يختم بالإشارة إلى نشاط فرق المقاومة المسرحي بعد 1969. (ملاحظة: "الراعي" يعتمد هنا بشكل كبير على تقرير للسيد محمود العابدي، ولم يقدم تحليلاً نقدياً معمقاً للنصوص أو العروض).

8. **المسرح في السودان:** يعتمد "الراعي" هنا بشكل شبه كلي على مقالات بدر الدين حسن علي. يبدأ بتاريخ 1902 ومسرحية "نكتوت" لعبد القادر مختار، معتبرا إياها ظاهرة معزولة. يستعرض النشاط المسرحي المدرسي والكسبي والخيري المتقطع في أوائل القرن العشرين، والذي قام به وافدون غالبا. يذكر دور الأساتذة المصريين بكلية غوردون في تحفيز الطلاب السودانيين، وظهور جماعة "صديق فريد" (حوالي 1918-1933) التي قدمت مسرحيات تاريخية وأدبية وشكسبيرية بالفصحى، وساهمت في خلق جمهور للمسرح مع اعتمادها الأسلوب الخطابي وإغفالها المسرح الاجتماعي. يذكر دور عبيد عبد النور ومحاولاته في "السودنة" وتصدامه مع الرقابة. يبرز دور النقاد الأوائل (عرفات محمد عبد الله، محمد عشري الصديق، معاوية محمد نور) ودعوتهم لمسرح سوداني أصيل. يشيد بجهود خالد أبو الروس كأول من قدم مسرحية سودانية خالصة مستلهمة من التراث ("تاجوج والمخلق" 1932) ومسرحياته اللاحقة ("خراب سوبا" وغيرها) ودور فرقته في نشر المسرح بالأقاليم بالرغم من الصعوبات ومنافسة السينما. يذكر جهود إبراهيم العبادي ("الملك نمر" 1934) وكتاب آخرين. ينتقل إلى فترة ما بعد 1946 وظهور فرق أهلية (ميسرة السراج، السهم الفضي، الهواة) ونشاط المسرح الكوميدي الإذاعي والتلفزيوني والشعبي (الفاضل سعيد، عثمان أحمد حمد وغيرهم)، وتجربة معهد بخت الرضا في تقديم شكسبير. بعد الاستقلال (1956)، يشير إلى بناء المسرح القومي (1959) وجهود الفكي عبد الحميد بعد توليه إدارته (1967) في دعم المسرح السوداني وتقديم النصوص المحلية والعربية والعالمية ونشر المسرح في الأقاليم. يذكر نشاط الفرق الأهلية (فرقة الفاضل سعيد، أضواء المسرح، الخليل 76)، وافتتاح معهد الموسيقى والمسرح (1968)، وتكوين اتحاد الممثلين، ومسرح الشباب، ومسرح الصداقة السودانية الصينية (1976). يلاحظ "الراعي" أن المسرح السوداني، مع هذه الجهود، ظل يعاني من مشاكل التمركز والتمويل والكوادر والنصوص.

9. **المسرح في العراق:** يؤرخ "الراعي" لبداية المسرح العراقي الحديث بزيارة فرقة جورج أبيض (1926) ودورها ك"نواة" للحركة، ودور حقي الشبلي ك"محرك" لها بتأسيسه أول فرقة محترفة (1927) وسفره إلى مصر للتدريب وعودته لتأسيس فرقته الدائمة. يذكر زيارات الفرق المصرية والتركية الأخرى. يشير إلى تأسيس قسم التمثيل بمعهد الفنون الجميلة (1939). يستعرض بإيجاز الأشكال التمثيلية الشعبية السابقة: التعزية الحسينية، الإخباري (المشاهد الهزلية في المقاهي)، خيال الظل والقراقوز، ورواة السير. يذكر المحاولات الأولى في التأليف والترجمة منذ أواخر القرن التاسع عشر في الموصل وبغداد، ونشاط الفرق المدرسية والأهلية في الثلاثينيات والأربعينيات، وتقديمها للمسرحيات التاريخية والاجتماعية والشعرية والميلودراما. يلاحظ موقف الفنانين الأوائل الراض للتراث الشعبي. يرى أن المسرح العراقي ظل يفتقر للكاتب القومي المبدع والمستمر حتى ظهور يوسف العاني في أوائل الخمسينيات. يحلل مسرحيات العاني المبكرة ("رأس الشليلة"، "سنة دراهم") كنقد اجتماعي ساخر ومناصرة للمظلوم، ثم ينتقل إلى "أنا أمك يا شاكر" (1955) كمسرحية وطنية قوية ذات طابع ميلودرامي واضح. يرى نضجًا فنياً أكبر في مسرحياته اللاحقة "المفتاح" (1967-68) و"الخرابة"

(1970) اللتين تمزجان الفنتازيا والواقعية والرمزية والمسرح الشعبي والوثائقي لمعالجة قضايا إنسانية وفلسفية أعمق. يحلل مسرحية "الخان" (1976) كلوحة اجتماعية وتاريخية ترصد بدقة حياة العراقيين في الأربعينيات وصراعهم الوطني والطبقي. يذكر كتابًا آخرين مثل نور الدين فارس ("البيت الجديد"، "الغريب"، "العطش"، "جدار الغضب") محللاً أعمالهم التي تتناول قضايا الظلم الاجتماعي والسياسي والاستغلال، وعادل كاظم ("الموت والقضية"، "خشب ومحمل")، ومحيي الدين حميد ("السؤال")، وعبد الملك نوري، وقاسم محمد ("بغداد الأزل") وجهوده في استلهام التراث. يبرز انفتاح المسرح العراقي على التجارب العالمية (آسيا وأمريكا اللاتينية) والعربية، وتوسعه نحو الفلاحين والعمال والشباب والأطفال، وإنشاء المؤسسات الداعمة له.

القسم الثالث: المسرح في الخليج العربي

10. **المسرح في الكويت:** يربط "الراعي" بداية المسرح الكويتي بالنشاط المدرسي وجهود حمد الرجيب منذ أواخر الثلاثينيات. يبرز دور محمد النشمي كفنان شعبي رائد قدم المسرح المرثلي وعشرين مسرحية بين 1956-1960، معتبراً جهوده أساسية في تجذير المسرح شعبياً في الكويت على الرغم من النظرة المتعالية للمسرح المرثلي. يتابع جهود حمد الرجيب في التأليف والإخراج والتمثيل والدراسة في مصر، ودوره كمسؤول في وزارة الشؤون في دعم المسرح. يتوقف عند الدور المحوري لركي طليمات منذ استقدامه عام 1961، وتأسيسه لفرقة المسرح العربي على أسس علمية، وتقديمه للمسرحيات العربية الكلاسيكية (تيمور، الحكيم)، وظهور أول مسرحية كويتية مكتوبة ("استأرثوني وأنا حي" لسعد الفرج 1963) وأول مسرحية كويتية خالصة ("عشت وشفقت" لسعد الفرج وإخراج حسين الصالح 1964). يذكر إنشاء الفرق الأهلية الأربع (العربي، الشعبي، الخليج، الكويتي) عام 1964 وتنظيمها ودعمها، وإنشاء مركز الدراسات المسرحية (1965) ثم المعهد العالي للفنون المسرحية (1973). يحلل مسرحيتي سعد الفرج "عشت وشفقت" (كنقد لصراع الأجيال وتأثير التراث المفاجيء) و"دقت الساعة" (كرؤية متشائمة لمستقبل الكويت بعد النفط). ينتقل إلى أعمال صقر الرشود ("تقاليد"، "فتحنا"، "أنا والأيام"، "المخلب الكبير"، "الطين"، "الحاجز")، محللاً اهتمامه بقضايا الأسرة والمرأة والصراع بين الأجيال والقيم، واستخدامه للرمزية. يحلل أعمال عبد العزيز السريع ("الجوع"، "عنده شهادة"، "من القرار الأخير"، "فلوس ونفوس"، "ضاع الديك") كدراسة نقدية أمينة لتأثير الثروة النفطية على النفوس والعلاقات الاجتماعية، مع نهايات مفتوحة وواقعية. يشير إلى التعاون بين الرشود والسريع في مسرحيات لاحقة لفرقة مسرح الخليج ("1 2 3 4 بم"، "شياطين ليلة الجمعة")، مشيداً بنقدها الاجتماعي والسياسي الجريء واستخدامها لتقنيات المسرح الشعبي (كسر الإيهام، الارتجال المحسوب). يجتم بالإشارة إلى اتجاه الفرق الأخرى نحو النصوص الجادة (الحكيم، الفريد فرج) وتجربة الفريق القومي في "علي جناح التبريزي".

11. **المسرح في البحرين:** يبدأ "الراعي" بالمسرح المدرسي منذ عام 1919 (مدرسة الهداية الخليفية)، ويذكر المسرحيات الأولى المقدمة ("القاضي بأمر الله"، "امرؤ القيس"، إلخ). يبرز دور المدارس الأهلية وشعرائها وكتابها (إبراهيم العريض "وامعتصماه"، عبد الرحمن المععودة "سيف الدولة بن حمدان" وغيرها)، وجهود حسن

الهرمي ومحمد حسن أبو هاني وأحمد محمد يتيم في المسرح المدرسي والجماهيري والإذاعي. يشير إلى دور الأندية الثقافية والرياضية في احتضان المسرح وتقديم المسرحيات الكلاسيكية المصرية والعربية، واستخدام الفواصل الهزلية. يذكر ظهور فنانيين بارزين (يوسف قاسم في الديكور). يتحدث عن تراجع المسرح أمام السينما في الأربعينيات والخمسينيات. يذكر محاولات إحياء المسرح بفرق الهواة (الفرقة التمثيلية المتنقلة، فرقة البحرين التمثيلية، أسرة هواة الفن، مسرح الاتحاد الشعبي، مسرح أوائل، مسرح الجزيرة) ونشاطها المتقطع وصعوباتها (غياب الكادر المحترف، أزمة النصوص). يذكر جهود وزارة العمل والشؤون الاجتماعية وقسم المسرح والفنون لدعم الحركة المسرحية (استقدام خبراء، بعثات، مهرجانات، قاعة عرض). يحلل مسرحي سلطان سالم "نادي المتخرجين" (كإسكتش اجتماعي نقدي ساخر) و"العنيد" (كنص أقوى يعالج صراع العامل مع صاحب العمل)، ومسرحي فؤاد عبيد "الضايغ" (عن ظلم الإقطاع) و"الملل" (عن الانتهازية)، ومسرحية "إمبراطورية أبو جوسوم" لعيسى الحمد (عن سلطة الأب وتفكك الأسرة). يختم بالإشارة إلى جهود البحرية والتأليف المحلي.

القسم الرابع: المسرح في المغرب العربي

12. المسرح في ليبيا: يبدأ "الراعي" بالشاعرين أحمد قنابة وإبراهيم الأسطى عمر كرائدين. يذكر دور قنابة في فرقة "ديولاكورو" الإيطالية ثم تأسيسه "الفرقة الوطنية الطرابلسية" (1936) وتقديمه مسرحيات اجتماعية وتاريخية لمقاومة طمس الهوية الليبية مع اضطهاد الاستعمار الإيطالي. ينتقل إلى درنة ونشاط "فرقة هواة التمثيل" (1928) والممثل الكوميدي محمد عبد الهادي، والدور المحوري لإبراهيم الأسطى عمر في دعم الفرقة فنيا ومادياً وتمثيلاً وإخراجاً. يحلل مسرحية "الجانب الوضيء" لعبد الله القوي (1965) كدراسة لصراع جماعة ثورية مع الخيانة الداخلية والشكوك والصراع النفسي، ومسرحية "الصوت والصدى" (1972) لنفس المؤلف كمناجاة فلسفية حول المعرفة والسلطة والصمت والمقاومة. يناقش مسرحية "البوكشاش أو الانتهازي" لعبد الحميد الجراب (1975) كنقد لشخصية الموظف الوصولي والنفعي، وإن رأى عدم اتساق في تطور الشخصية. يحلل مسرحية "سعدون" لعبد الكريم الدناع (1974) كتصوير لتاريخ النضال الليبي ضد الاستعمار الإيطالي، مشيداً بنظرتها الجدلية واستلهاها للتراث. يذكر مسرحية "الزنجي الأبيض" لعبد الرحمن حقيق (1976) كمعالجة لقضية الاستعمار والعنصرية والخيانة. يختم بالإشارة إلى جهود الهيئة العامة للمسرح والموسيقا والفنون الشعبية بعد ثورة الفاتح في دعم المسرح وإنشاء الفرق والمعاهد.

13. المسرح في تونس: يشير "الراعي" إلى البدايات المبكرة مع زواج الباي بممثلة إيطالية، ثم زيارات الفرق المصرية (كامل وزوز 1908، الفرداحي 1908، إبراهيم حجازي 1909) التي حفزت الشباب التونسي لتكوين فرق (النجمة، الشهامة العربية 1912، الآداب العربية 1911) قدمت مسرحيات مصرية وأولى المسرحيات التونسية ("الانتقام" لمحمد مناشو). يذكر زيارة فرقتي سلامة حجازي (1914) وجورج أبيض (1921) ودور الأخير في التدريب الفني، وزيارة فرقة رمسيس (1927). يذكر الفرق التونسية في الثلاثينيات (المستقبل

التمثيلي، السعادة، إلخ) وظهور أول ممثلة تونسية. يشير إلى نشاط خليفة السطنبولي في الأربعينيات تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً ("المعز لدين الله الصنهاجي" وغيرها). يذكر تجربة المنصف شرف الدين و"المسرح الحديث" (1959) في إشراك المرأة المثقفة. يتوقف عند خطاب الرئيس بورقيبة (1962) كمنطلق لهضة مسرحية مدعومة من الدولة، وتطور المسرح المدرسي، وإنشاء مركز الفن المسرحي، ومهرجان المسرح المغربي العربي (1964). يحلل تجربة عز الدين المدني كأبرز كتاب المسرح التونسي الحديث، ويناقش رؤيته النظرية حول ضرورة خلق مسرح عربي أصيل شكلاً ومضموناً، وانتقاده للاعتماد على الأشكال الغربية أو مجرد استخدام الفولكلور. يحلل مسرحياته ("ثورة صاحب الحمار"، "ديوان الزنج"، "رحلة الحلاج"، "مولاي السلطان الحسن الحفصي"، "الغفران") كأثلة لمحاولته استلهام التراث العربي (الاستطراد، الحكاية، الرموز الشعبية) وتوظيفه لمعالجة قضايا الثورة والسلطة والمعرفة والهوية، مشيداً بعمقها الفكري وجرأتها التجريبية، وإن تساءل عن مدى نجاحها في خلق "صيغة" عربية متكاملة ومتميزة. يذكر جهود كتاب شباب آخرين (سمير العيادي، رجاء فرحات) وتجربة فرقة المسرح الجديد في التأليف الجماعي ("التحقيق"). يختم بتحليل مسرحيات مصطفى الفارسي ("الفتنة"، "الأخبار" بالاشتراك مع التيجاني زليمة).

14. **المسرح في الجزائر:** يرى "الراعي" أن المسرح الجزائري تميز بنشأته الشعبية وارتباطه بالاسكتشات الغنائية الهزلية المسجلة على الأسطوانات والمقدمة في المقاهي، وابتعاده عن الترجمة والنخبة المثقفة. يذكر دور علاو وداهمون في تقديم هزليات بالعامية (1926) معتمدة على حكايات جحا وألف ليلة. يبرز دور رشيد قسنطيني في الثلاثينيات وإدخاله الارتجال وتقديمه لشخصيات شعبية ناقدة. يذكر محيي الدين باشرزي ومسرحياته الاجتماعية والغنائية و"جزأرتة" لموليير. يشير إلى ظاهرة "الجزارة" (الاقتباس والتحويل) التي سادت المسرح الجزائري، ويتوقف عند تجربة كاكي ولد عبد الرحمن في مزج الأشكال الغربية بالقصص الشعبية. يعتبر تجربة كاتب ياسين مهمة لتحويله للكتابة بالدارجة الجزائرية ("محمد خذ حقيبتك") واستخدامه للمسرح الوثائقي والفكاهة الشعبية والارتجال وكسر قدسية النص. يذكر تجربة التأليف الجماعي لدى الشباب كرد فعل لأزمة النصوص. يشير إلى جهود عبد الحميد بن هدوقة في رصد الحركة المسرحية، وكتابات الجنيدي خليفة وأبو العيد دودو وعلولة وسليمان عيسى، ومهرجان مسرح الهواة بمستغانم.

15. **المسرح في المغرب:** يبدأ "الراعي" باستعراض الأشكال المسرحية الشعبية (الحلقة، البساط، سلطان الطلبة)، ثم يؤرخ لبداية المسرح الحديث بزيارة فرقة محمد عز الدين التونسية (1923) وأثرها الكبير. يذكر زيارات فرق مصرية أخرى، وتكون أول فرقة مغربية بفاس (1924) ونشاطها في تقديم مسرحيات (بعضها للمصري "شهيد الصحراء")، وظهور فرق أخرى في الرباط ومراكش وسلا وطنجة (جمعية الهلال). يشير إلى دور اللغة العربية الفصحى كوسيلة لتحدي الاستعمار. يتحدث عن الركود أثناء الحرب العالمية الثانية ثم الانتعاش بعدها مع فرق الهواة في المدارس والأندية (النجم المغربي، الأحرار، إخوان الفن)، وظهور أحمد الطيب العليج ومسرحياته الأولى بالدارجة. يذكر جهود الخبراء الأجانب (أندري فوزان) وتجربة ورشة المسرح والتأليف الجماعي. بعد

الاستقلال، يذكر إنشاء معاهد التدريب وفرقة المسرح المغربي وانقسامها وظهور فرقة المسرح العمالي (بقيادة الطيب الصديقي). يتوقف عند دور أحمد الطيب العليج ككاتب غزير الإنتاج ومغرب للنصوص العالمية، محلاً مسرحيته "الشهيد" ونقده الاجتماعي وتطوره اللاحق نحو مسرح مغربي أصيل ("السعد"، "حليب الضيف"). يحلل تجربة الطيب الصديقي كـ"مؤلف عرض مسرحي" شامل (كاتب ومخرج وممثل)، ويناقش أعماله المستلهمة من التراث ("ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"، "مقامات بديع الزمان الهمذاني") وعروضه الجماهيرية الكبرى ("وادي المخازن"، "المغرب واحد"، "مولاي إسماعيل") ويحثه عن فضاء مسرحي يتجاوز العلبة الإيطالية. يذكر أعمالاً أخرى للصديقي ("الحراز"، "الأكبش يتمردون") وتجربته في التأليف الجماعي ("الدجاجة"). يستعرض جهود كتاب شباب مثل عبد الكريم برشيد ("الناس والحجارة") وتحليله لمسرحيته التي تعتمد الخيال والرمز والممثل الفرد. يذكر عبد السلام الشرايبي ومحمد شهرمان. يختم بتساؤلات حول استمرارية النهضة المسرحية العربية وأصالتها.

خاتمة - المسرح العربي والمستقبل:

يتفاءل "الراعي" بإمكانية تحقيق وحدة ثقافية عربية تساعد على تبلور مسرح عربي الهوية شكلاً ومضموناً، يتجاوز مجرد "استعراب" الشكل الغربي المستورد. يرى أن الانتشار والتغطية الشاملة للوطن العربي (عبر الفرق والتلفزيون والإذاعة) سيحل مشاكل اللغة ويساعد على ولادة مسرح شعبي حقيقي ينبع من التراث ويخاطب وجدان الجماهير. يحذر من المنافسة القادمة من "التلفزيون العالمي" وقدرته الهائلة على الانتشار، مستشهداً بأمثلة من بريطانيا وإيطاليا. يدعو إلى علاقة تعاون بناءة بين المسرح والتلفزيون، يستفيد فيها المسرح من قدرة التلفزيون على نشر الأعمال الجادة والتعريف بالتراث، ويقاوم بها التلفزيون خطر الابتذال التجاري وهيمنة الثقافات الأجنبية (كما ينه مارتن أسلن). يرى أن "مسرحة" كل شيء في عصر التلفزيون تفتح فرصة للمسرح لـ"تلفزة" فنه وجعله جذاباً للملايين، شريطة الحفاظ على هويته وأصالته. ينتقد تجربة فرق التلفزيون المصرية وبدايتها الخاطئة. يختم بالتأكيد على أن مستقبل المسرح العربي يكمن في العودة إلى جذوره الشعبية والتراثية شكلاً ومضموناً، ليكون قادراً على البقاء والتأثير محلياً وعالمياً.

- تحليل ومناقشة

1- **ريادة وتحدٍ في حقل بكر:** لا يمكن لأي باحث جاد في المسرح العربي، مهما امتدت به سنوات البحث والتنقيب، إلا أن يقف باحترام وتقدير أمام كتاب "علي الراعي" "المسرح في الوطن العربي". فصدور هذا الكتاب في طبعته الأولى عام 1980 شكل حدثاً ثقافياً وفنياً فارقاً. لقد كان عملاً تأسيسياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ومحاولة جريئة ورائدة لرسم خارطة بانورامية شاملة لنشاط مسرحي مترامي الأطراف، يمتد من المحيط إلى الخليج، في وقت كانت فيه الدراسات المسرحية العربية أما قطرية بحتة أو متناثرة ومحدودة النطاق. إن مجرد الإقدام على هذا التحدي، الذي وصفه "الراعي" نفسه بأنه "قوي وفاتن"، يكشف عن همة عالية ورؤية قومية استشرافية

سعت لتجاوز حواجز التجزئة وتقديم بانوراما موحدة، ولو كانت أولية، لهذا الفن الحيوي. لقد وضع "الراعي" حجراً أساسياً في صرح دراسات المسرح العربي المقارن والشامل، وهو حجر لا تزال الأجيال اللاحقة من الباحثين تبنى عليه وتعود إليه.

2- إضاءات على مكان القوة والإسهام المعرفي: تتلخص أبرز هذه المكامن فيما يلي:

✓ الشمولية الرائدة وتوثيق المجهول: تكمن القيمة الأبرز للكتاب في كونه المحاولة الأولى لتقديم مسح شامل للمسرح في مختلف الأقطار العربية ضمن مجلد واحد. لقد بذل "الراعي" جهداً توثيقياً هائلاً في جمع مادة متناثرة، خاصة فيما يتعلق بمسرح كانت شبه مجهولة للقارئ العربي العام في حينه، مثل مسارح الخليج (الكويت والبحرين بشكل خاص)، أو تلك التي لم تحظ بتغطية وافية كالمسرح في ليبيا أو النشاط المسرحي الفلسطيني بأشكاله المختلفة. وبهذا المعنى، يُعد الكتاب سجلاً تاريخياً وأرشيفاً أولياً لا غنى عنه، حفظ لنا أسماء فنانيين وفرق ونصوصاً ومبادرات كانت مهددة بالضياع أو النسيان. إن تفضيله "النقل عن التجاهل"، كما صرح في مقدمته، وإن أثر على تجانس العمق التحليلي، إلا أنه حفظ لنا مادة ثمينة.

✓ الالتفات الواعي للأصول والتراث الشعبي: يمتاز الكتاب، وهذا من صميم اهتمامات "الراعي" البحثية والنقدية المعروفة، بإفراده قسماً هاماً لـ"الأصول" المسرحية في التراث العربي. إن تجاوزه للنظرة الضيقة التي تحصر المسرح في الشكل الأوروبي المستورد، وغوصه في أشكال الفرجة والعروض الشعبية والطقوسية (خيال الظل، المقامة، المحظين، مسرح الحلقة والبساط، سلطان الطلبة، التعازي...)، ومحاولته إثبات وجود "دراما محلية" عربية قبل التأثير الغربي، هو إسهام بالغ الأهمية. لقد سعى "الراعي" لرد الاعتبار لهذه الأشكال المهمشة، والنظر إليها ليس كظواهر فولكلورية فحسب، بل كجذور محتملة لمسرح عربي أصيل، وهو بذلك يكمل مشروعه النقدي الذي تجلّى في ثلاثيته عن "مسرح الشعب". هذا الالتفات الواعي للتراث، وإن شابه أحياناً تساهل في إطلاق مصطلح "المسرح"، إلا أنه فتح الباب واسعاً أمام أجيال لاحقة لتعميق البحث في هذا المجال واستلهامه فنياً.

✓ التحليل النقدي الثاقب (في مواضع مختارة): على الرغم من التفاوت في مستوى التحليل بين الفصول المختلفة، إلا أن "الراعي" يثبت في مواضع عديدة عمق رؤيته النقدية وقدرته التحليلية الفذة، خاصة عند تناوله نصوصاً مسرحية بعينها. فتحليلاته لمسرحيات مثل "عيلة الدوغري" لنعمان عاشور، أو "الفرافير" ليوسف إدريس، أو أعمال الفريد فرج وميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب وعلي سالم، كما أشار التقديم، تكشف عن ناقد متمكن من أدواته، مقتصد في لغته، دقيق في ملاحظاته، قادر على النفاذ إلى لب العمل الفني وربطه بسياقه الفكري والاجتماعي. وتمثل هذه المقاطع التحليلية دروساً في النقد التطبيقي الرصين.

✓ الربط بالسياق الاجتماعي والسياسي: يسعى الكتاب، بدرجات متفاوتة من النجاح، إلى ربط الظواهر المسرحية بسياقاتها الاجتماعية والسياسية. يتجلّى هذا بوضوح في تناوله للمسرح المصري وعلاقته بثورة يوليو 1952، والتحويلات التي طرأت على المشهد المسرحي بعد ذلك، سواء في ازدهار المسرح الجاد أو في ظهور

الأزمات لاحقاً. وإن كان التحليل قد لا يتعمق بما يكفي في كشف كل الأبعاد السياسية والاقتصادية الكامنة، إلا أن مجرد المحاولة لربط الفن بمحيطه الواقعي تُحسب للكتاب في سياق الدراسات المسرحية العربية آنذاك.

3- نظرة نقدية في المنهجية، الثغرات، والرؤى القابلة للنقاش

✓ إشكالية التقسيم الجغرافي: إن المنهج الذي اعتمده "الراعي"، وهو التقسيم الجغرافي القطري، وإن كان ضرورياً في عمل تأسيسي يهدف للمسح والتعريف، إلا أنه فرض قيوداً واضحة على التحليل. فقد أدى هذا التقسيم حتماً إلى تفاوت كبير في عمق التناول بين فصل وآخر، تبعاً لمدى توفر المعلومات لدى المؤلف، وهو ما أقر به "الراعي" وفاروق عبد القادر. والأهم من ذلك، أن هذا المنهج حال دون تتبع التيارات الفنية والفكرية المشتركة أو المتوازية عبر الأقطار العربية المختلفة، وصعب مهمة رصد التأثيرات المتبادلة بشكل منهجي، مما قد يعطي انطباعاً بأن كل مسرح قطري هو جزيرة منعزلة، وهو ما يناقض هدف الكتاب المعلن في التأكيد على الوحدة.

✓ الوقوف عند منتصف الطريق (خاصة في مصر): لعل أبرز المآخذ المنهجية والتاريخية على الكتاب، كما أشار الأستاذ فاروق عبد القادر بحدة بصر نقدية، هو توقف التحليل شبه الكامل للمشهد المسرحي المصري عند منتصف الستينيات. فبينما يفرد "الراعي" للمسرح المصري ربع الكتاب تقريباً، فإنه يكاد يتجاهل التطورات الهامة والتحويلات الجذرية التي طرأت عليه بعد نكسة 1967، وصعود المسرح التجاري، وتشكل ما يمكن تسميته بـ"مسرح السلطة" في مقابل قلة قليلة من الأعمال الصامدة. هذا التوقف يخل كثيراً بشمولية الصورة ويجعل الفصل الخاص بمصر، مع حجمه، مبتوراً وغير مكتمل تاريخياً ونقدياً.

✓ التصنيف والتحقيب: إن التقسيم الذي اعتمده "الراعي" للمسرح المصري بعد 1952 (اجتماعي نقدي، تراثي، سياسي) يبدو أحياناً قلماً ومفتقراً لمعيار منهجي موحد، إذ يعتمد على المضمون حيناً وعلى الشكل حيناً آخر. كما أن وضع مسرحيات شديدة الاختلاف في الرؤية والموقف ضمن قسم واحد (كوضع "الفرافير" و"ياسين وبهية" في قسم المسرح التراثي) يثير تساؤلات حول دقة التصنيف وقدرته على عكس الفروقات الجوهرية بين الأعمال.

✓ التعامل مع التراث الشعبي: على الرغم من الإشادة الواجبة بالتفات "الراعي" للتراث، إلا أن هناك حاجة لمزيد من التدقيق في إطلاقه لمصطلح "المسرح" على بعض الظواهر. فهل مجالس هو الخلفاء أو مواكبهم الرسمية، مهما بلغت من إبحار، ترقى لمفهوم "المسرح" الذي يتضمن عقداً ضمناً بين المؤدي والجمهور وعلاقة تفاعلية؟ قد يكون التمييز بين "العرض" أو "الفرجة" وبين "المسرح" بمفهومه الدرامي الحديث أكثر دقة منهجية في بعض المواضع.

✓ قضايا التأويل والقراءة: أثار التقديم الذي كتبه فاروق عبد القادر نقاشاً خلافية حول قراءة "الراعي" لبعض النصوص أو تقييمه لبعض الظواهر، مثل تفسيره لمسرحية "الباب" لغسان كنفاني بمعزل عن سياقها

الفلسطيني، أو إدراجه لسهيل إدريس ضمن فصل فلسطين، أو حكمه الإيجابي المفرط على ترجمات مطران، أو تقييمه لمسرحية "الملك هو الملك" لونس مقارنة بأعمال الفريد فرج، أو الإشارة غير الدقيقة لدراسة سارتر عن التعذيب. هذه النقاط، وإن بدت جزئية، إلا أنها تفتح باب النقاش حول مدى دقة بعض الأحكام أو موضوعية بعض التصنيفات في الكتاب.

✓ الموقف من التلفزيون: تناول "الراعي" علاقة المسرح بالتلفزيون، خاصة في مصر، من زاوية المسؤول الذي عايش التجربة وشهد صراع المؤسسات. وفي حين يرصد بدقة الآثار السلبية لفرق التلفزيون على المسرح الجاد، إلا أن رؤيته لمستقبل العلاقة بين الوسيطين، كما تبنت في خاتمة الكتاب، قد تبدو اليوم مفرطة في التفاؤل بقدرة المثقفين على "الاحتفاظ بالتلفزيون في أيديهم" في مواجهة سطوة رأس المال والأنظمة السياسية. فقد صدقت نبوءته بخطر التلفزيون، لكن الحلول المقترحة تبدو أقل واقعية بعد مرور عقود.

4- القيمة الباقية والأثر الممتد للكتاب

على الرغم من هذه الملاحظات النقدية المنهجية والتفصيلية، والتي لا تقلل من الاحترام العميق لشخص "الراعي" وجهده، فإن كتاب "المسرح في الوطن العربي" يبقى عملاً محورياً، لا غنى عنه لأي دارس أو مهتم بتاريخ المسرح في منطقتنا. لقد نجح "الراعي" في تقديم أول بانوراما شاملة، وفي لفت الانتباه بقوة إلى أهمية الأصول الشعبية والتراثية، وفي توثيق مراحل وتجارب وشخصيات كانت مهددة بالنسيان. كما قدم في ثنايا الكتاب تحليلات نقدية ثاقبة تكشف عن عمق بصره وحسه الفني.

إن الكتاب، بكل ما فيه من إنجازات وما قد يشوبه من ثغرات، هو شهادة على سعة اطلاع مؤلفه، وعمق انتمائه القومي، وإيمانه الراسخ بدور المسرح كأداة للتنوير والتغيير والوحدة. لقد كان، وسيظل، نقطة انطلاق أساسية ومحفزة لأبحاث أكثر تعمقاً وتخصصاً، وصرخة قوية ضد التجزئة ودعوة للتلاقي الثقافي والفني عبر الحدود. ويكفي "علي الراعي" فخراً أنه كان هنا أيضاً، من الرواد الذين مهدوا الطريق وشقوا الدروب في حقل كان لا يزال بكرًا ومحفوفاً بالتحديات. لقد كان لا بد لأحد أن يبدأ، وكان "الراعي" هو ذلك البادئ الجريء والمخلص.

5- أثر الناقد: "علي الراعي" ومنهجه في سياق الكتاب

إن كتاب "المسرح في الوطن العربي" ليس مجرد مسح تاريخي أو جغرافي، بل هو أيضاً نتاج لعقل نقدي فذ، هو عقل "علي الراعي". ويستحيل تقييم الكتاب بمعزل عن الإقرار بالمكانة الرفيعة التي يحتلها "الراعي" كأحد أعمدة النقد المسرحي العربي الحديث. إن أثره لا ينبع فقط من هذا المسح الشامل، بل يمتد عميقاً في تشكيل الوعي النقدي المسرحي العربي لعدة أسباب جوهرية، يتجلى بعضها بوضوح في هذا الكتاب:

✓ زيادة استكشاف المسرح الشعبي: لعل أبرز إسهامات "الراعي" النقدية، والتي تتردد أصدائها بقوة في قسم "الأصول" من هذا الكتاب، هي جهوده الرائدة في الكشف عن "مسرح الشعب" في مصر والعالم العربي وتأصيله. فتلايته الشهيرة ("الكوميديا المرتجلة"، "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني"، "مسرح الدم

والدموع") تُعد فتحًا نقديًا غير مسبوق، انتشلت أشكلاً مسرحية حيوية من غياهب الإهمال الأكاديمي والازدراء النخبوي، وأعادت لها الاعتبار كمكونات أساسية في الهوية المسرحية العربية. هذا الاهتمام بالجذور الشعبية ليس مجرد نزعة توثيقية، بل هو موقف نقدي ومنهجي يؤمن بأن المسرح الحقيقي ينبع من تفاعله مع وجدان الجماهير وأشكال تعبيرها الأصيلة.

✓ المزاوجة بين المعرفة العالمية والهلم المحلي: امتلك "الراعي"، بفضل دراسته العميقة في إنجلترا وتخصسه في مسرح برنارد شو، معرفة واسعة ودقيقة بالمسرح الغربي وتاريخه ونظرياته. لكن هذه المعرفة لم تكن لديه غاية في ذاتها، ولم تدفعه إلى الانبهار أو الاستلاب. بل وظفها، كما يظهر جليا في تحليلاته ومقدماته وحتى في منهجه المسرحي في هذا الكتاب، كأداة للمقارنة والفهم، ومصدر للإلهام في البحث عن حلول لمشاكل المسرح العربي وتحدياته الخاصة. لقد كان جسراً حقيقياً بين صفتين، يسعى لفهم الآخر بعمق من أجل فهم وتطوير الذات.

✓ المنهج التحليلي الرصين: يتسم النقد عند "علي الراعي"، في أفضل تجلياته (والتي نلمسها في تحليله لبعض المسرحيات المصرية في هذا الكتاب)، بالرصانة والعمق والتحليل النصي الدقيق الذي لا يغفل السياق الاجتماعي والتاريخي. إنه ناقد يمتلك أدوات براءة، يتجنب الأحكام الانطباعية المتسرفة، ويقدم قراءات متأنية ومستنيرة، تمزج بين فهم البنية الفنية للعمل المسرحي وبين إدراك رسالته ومضمونه الفكري والاجتماعي. هذا المنهج التحليلي الرصين، الذي يتضح في أجزاء من هذا الكتاب، هو سمة أساسية لطالما ميزت كتابات "الراعي" النقدية وجعلتها مرجعاً للدارسين.

✓ الدور المؤسسي والتأثير العملي: لا يمكن إغفال أن "الراعي" لم يكن مجرد ناقد أكاديمي منعزل في برجه العاجي. فتوليه مسؤولية مؤسسة المسرح في مصر خلال فترة ازدهارها الذهبية (1959-1967) منحه موقعاً فريداً للتأثير المباشر في صناعة المسرح وتوجيهه. وإن كان الكتاب لا يتوسع في تفاصيل هذه الفترة، إلا أن فهمنا الكامل لمنهج "الراعي" ورؤيته في الكتاب يستدعي الإشارة إلى أن أحكامه وتقييماته غالباً ما تصدر عن خبرة عملية ومعايشة لصيقة بتحديات الإنتاج المسرحي ومتطلباته.

لذلك، عند قراءة "المسرح في الوطن العربي"، نحن لا نقرأ مجرد بانوراما مسرحية، بل نقرأ هذه البانوراما بعين ناقد كبير له مشروع فكري ومنهجه النقدي المتميز. فالكتاب، بما فيه من شمولية في الرصد، والتفات للجذور، وتحليلات ثاقبة (حيثما وجدت)، وهم قومي واضح، هو انعكاس وتجسيد لمجمل مسيرة "علي الراعي" النقدية وإسهامه الجوهري في إرساء دعائم نقد مسرحي عربي علمي، ملتزم، وذو هوية واضحة. إن تقييم الكتاب لا يكتمل إلا بوضعه في سياق هذا الإرث النقدي الكبير الذي تركه صاحبه.

6- سمات النقد الأكاديمي عند الناقد "علي الراعي": تتجلى هذه الخصائص من خلال كتابه "المسرح في الوطن العربي"، وذلك بناءً على منهجه في التأليف، وطريقة تناوله للمادة، والأولويات التي يركز عليها. يمكن تلخيص هذه السمات في النقاط المنهجية التالية:

• **المنهج التاريخي والتوثيقي الرصين:** يتضح جلياً أن "الراعي" يتبنى منهجاً تاريخياً في تتبعه لنشأة وتطور المسرح في كل قطر عربي. فهو يحرص على التاريخ للبدايات، وذكر الرواد الأوائل، والفرق المؤسسة، والمحطات الهامة في مسيرة المسرح. هذا الحس التاريخي يمتزج بجهد توثيقي واضح، خاصة في ظل ندرة المصادر آنذاك، حيث سعى لجمع المعلومات المتاحة وتسجيلها، حتى لو اضطر للاعتماد على مصادر ثانوية أو معلومات منقولة، إيماناً منه بأهمية التوثيق كخطوة أولى ضرورية لأي دراسة شاملة.

• **الاهتمام العميق بالجذور والتراث الشعبي:** هذه السمة هي من العلامات الفارقة في مجمل مشروع "الراعي" النقدي، وتتجلى بوضوح في هذا الكتاب. فإفراده قسمًا كاملاً لـ "الأصول" ودراسته المستفيضة لأشكال الفرجة والتمثيل الشعبي قبل المسرح الحديث (خيال الظل، المقامات، المحبطين، الحلقة، البساط...) لا يعكس مجرد رصد فولكلوري، بل هو موقف نقدي ومنهجي يؤمن بأن فهم المسرح العربي وتأصيله لا يمكن أن يتم بمعزل عن جذوره الشعبية والتراثية. إنه يسعى لربط الحاضر بالماضي، والنخبوي بالشعبي.

• **التحليل النصي المتأني (عند توفر المادة):** عندما نتاح له الفرصة، خاصة عند تناوله للمسرح المصري الذي خبره عن قرب، يُظهر "الراعي" قدرة تحليلية نقدية ثابتة للنصوص المسرحية. فهو لا يكتفي بالسرد التاريخي، بل يغوص في بنية النص، ويحلل شخصياته ومضامينه الفكرية والفنية، ويربطها بسياقها الاجتماعي والثقافي. تحليلاته لنماذج مختارة تتسم بالدقة، والاقتصاد في اللفظ، وعمق البصيرة، مما يعكس تفرسه بأدوات النقد الأكاديمي التطبيقي.

• **الرؤية القومية والهم الوجداني:** ينطلق الكتاب من رؤية قومية واضحة تؤمن بوحدة الثقافة العربية، وتسعى لكسر حواجز التجزئة. يتجلى هذا في تصدير الكتاب، وفي محاولته الدؤوبة لتقديم صورة بانورامية تجمع شتات النشاط المسرحي العربي تحت مظلة واحدة، مؤكداً على وحدة الهموم والتطلعات. هذا الهم الوجداني ليس مجرد خلفية عاطفية، بل هو موجه أساسي للمنهج الشمولي الذي اتبعه.

• **الوعي بالسياق الاجتماعي والسياسي:** يحرص "الراعي"، وإن بدرجات متفاوتة، على ربط الظواهر المسرحية بسياقها الأوسع. فهو يناقش تأثير ثورة يوليو على المسرح المصري، ويتناول علاقة المسرح بالسلطة والرقابة والتحديات الاجتماعية والاقتصادية (مثل تأثير التلفزيون). هذا الوعي بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع يضفي على تحليلاته بعداً واقعياً ونقدياً يتجاوز الجانب الجمالي البحت.

• **الواقعية والاعتراف بالحدود:** يتسم منهج "الراعي" في هذا الكتاب بالواقعية والوضوح في تحديد أهدافه والاعتراف بحدود عمله. فهو يقر بصعوبة المهمة، ونقص المصادر، وعدم تكافؤ المعلومات المتاحة، مما دفعه إلى تكييف منهجه (الإيجاز في المعروف والإسهاب في المجهول، والاعتماد على النقل أحياناً). هذه المصارحة المنهجية تضفي على عمله مصداقية أكاديمية.

• المقارنة الضمنية (مع المسرح العالمي): وإن كان الكتاب يركز على المسرح العربي، إلا أن معرفة "الراعي" الواسعة بالمسرح العالمي وتاريخه (والتي تظهر بوضوح في كتاباته الأخرى) تشكل خلفية مقارنة ضمنية في كثير من الأحيان. فهذه المعرفة تمكنه من تقييم الظواهر المحلية ووضعها في منظور أوسع، حتى لو لم يصرح بذلك دائماً.

7- ملامح مشروع النقد المسرحي الأكاديمي للناقد "علي الراعي": هذا المشروع يتجاوز الكتاب ليشمل مجمل مسيرته الفكرية والنقدية، وذلك بالاستناد إلى محتوى الكتاب ومنهجه، إضافة إلى الإضاءات الهامة التي قدمها الأستاذ فاروق عبد القادر في تقديمه. حيث يتسم هذا المشروع النقدي بعدة ملامح رئيسية:

✓ تأصيل المسرح العربي عبر استعادة وتقدير التراث الشعبي: لعل هذا هو حجر الزاوية في مشروع "الراعي" النقدي. يتضح من خلال تركيزه الكبير في هذا الكتاب (وفي ثلاثيته الشهيرة عن مسرح الشعب) على الأشكال المسرحية الشعبية والتراثية (خيال الظل، الأراجوز، المحبطين، المقامات، الحلقة، البساط...). لم ينظر "الراعي" إلى هذه الأشكال كفولكلور ميت أو ظواهر هامشية، بل كمنابع حية تمتلك قيمًا فنية وجمالية واجتماعية أصيلة، وكجذور محتملة لمسرح عربي يمتلك هويته الخاصة. كان مشروعه يهدف إلى انتشال هذا التراث من الإهمال والازدراء الأكاديمي والنخبوي، وإعادة الاعتبار له ككنز ثمين يمكن للمسرح العربي الحديث أن يستلهمه ويبنى عليه، مؤمناً بأن الشعب هو مصدر إبداع الفنان.

✓ الانفتاح النقدي على المسرح العالمي (الغربي) كرافد للإلهام لا للتقليد: أظهر "الراعي"، بفضل دراسته المعمقة في الغرب، إحاطة شاملة ودقيقة بالمسرح الغربي، من اليونان حتى العصر الحديث، وبأعلامه الكبار (شو، إبسن، شكسبير، تشيكوف...). لكن هذه المعرفة الواسعة لم تكن لديه غاية في ذاتها أو مدعاة للانبهار والاستلاب، بل كانت أداة ومنطلقاً لفهم التحديات التي تواجه المسرح العربي. فقد كان يدرس حلول المسرحيين الغربيين لمشاكلهم ليس بهدف محاكاتها، بل لاستلهاهم منهجياتهم في التفكير وإيجاد حلول أصيلة للمشاكل الخاصة بالمسرح العربي. إنه يمثل نموذجاً للمثقف المنفتح الذي يستوعب الآخر دون أن يفقد ذاته، ويوظف معرفته بالعالم لخدمة قضايا أمته.

✓ تأكيد الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح: ينطلق نقد "الراعي" من إيمان عميق بأن المسرح ليس مجرد ترفيه أو فن جمالي منعزل، بل هو أداة فعالة للتأثير في المجتمع ومعالجة قضاياها. يتضح هذا في ربطه المستمر بين الأشكال المسرحية (حتى الشعبية منها كالمسرح المرتجل والميلودراما) وبين إمكانية توظيفها لمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية الراهنة. فنقده ليس أكاديمياً بارداً، بل هو نقد ملتزم بقضايا الشعب والأمة، يسعى دائماً للإجابة على سؤال "كيف نفيد من هذا كله كي ندعم مسرحنا؟" وكيف يمكن للمسرح أن يخدم "قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحي معاً."

✓ المنهجية التحليلية والتاريخية: يعتمد "الراعي" في نقده على منهج يجمع بين التتبع التاريخي للظواهر المسرحية (رصد الأصول، التأثيرات، التطورات) وبين التحليل الفني للنصوص والعروض (دراسة العناصر المسرحية،

الشخصيات، البناء، اللغة). إنه يسعى دائماً لفهم الظاهرة في سياقها التاريخي والثقافي، مع قدرة واضحة على التشریح النقدي الدقيق للنصوص والأعمال الفنية المتميزة.

✓ السعي نحو مسرح عربي ذي هوية أصيلة: يمكن اعتبار مجمل مشروع "الراعي" النقدي محاولة دؤوبة للمساهمة في بناء مسرح عربي يمتلك هويته الخاصة، تتجاوز مجرد استيراد الأشكال الغربية أو "استعراجه". وهذا السعي نحو الأصالة هو ما دفعه للغوص في التراث الشعبي من جهة، والانفتاح النقدي الواعي على المسرح العالمي من جهة أخرى، بهدف إيجاد معادلة خلاقة تجمع بين الجذور المحلية والتجارب الإنسانية الأوسع.

✓ الرؤية القومية الوجدانية: يتجاوز مشروع "الراعي" النقدي الحدود القطرية الضيقة، ويتسم بنزعة قومية واضحة تسعى لربط أواصر الحركة المسرحية العربية وتأكيد وحدة الهموم والتطلعات. وهذا الكتاب "المسرح في الوطن العربي" هو التجسيد الأبرز لهذه الرؤية، حيث يهدف صراحة إلى "خدمة فكرة الوطن العربي الواحد" عبر التعريف المتبادل بالنشاط المسرحي في مختلف أرجائه.

ب/ "البخيل.. دراما المال والبنون" لـ "جوان جان"

1- التحليل السياقي: يتناول المقال النقدي الذي كتبه جوان جان (ناقد وكاتب مسرحي سوري)، عرضاً مسرحياً جديداً لنص "البخيل"¹ الكلاسيكي للكاتب الفرنسي موليير، قدمته المخرجة السورية رنا جمول. يكتسب هذا العرض أهمية خاصة كونه يأتي بعد غياب طويل لهذا النص عن خشبة المسرح القومي السوري، حيث لم يُقدم منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي مع المخرج حسين إدلي.

وتعتبر المسرحية الأصلية لموليير، المكونة من خمسة فصول، من أعماله الطويلة التي تتمحور حول شخصية "أرباغون" البخيل المستبد الذي يعشق ثروته أكثر من محبته لأبنائه. وقد اختارت رنا جمول، في تجربتها الإخراجية الأولى، تقديم رؤية معاصرة للنص تتلاءم مع الذائقة الفنية للجماهير السوري الحالي.

2- الإطار النظري والمنهجي: يتبنى الناقد منهجاً تحليلياً وصفياً، ينطلق من دراسة المسرحية الأصلية ثم ينتقل إلى التعديلات التي أجرتها المخرجة. هذا المنهج يقترب من النقد البنوي الذي يهتم بدراسة العلاقات بين مكونات العمل الفني، مع لمسات من النقد السوسيولوجي الذي يربط العمل بالسياق الاجتماعي المحيط.

ويلفت الانتباه أن الناقد لم يضع المقال في إطار نظري محدد بشكل صريح، وهذا ما يقترب من طبيعة النقد الصحفي الذي يهدف إلى "تقديم تحليل موضوعي وفهم عميق للأعمال المسرحية" كما تشير بعض الدراسات النقدية.

¹ - جوان جان: البخيل.. دراما المال والبنون، مجلة "المسرح"، دائرة الثقافة والشارقة، الامارات العربية المتحدة، ع61، أكتوبر 2024، ص 30-33.

3- بنية الحجج النقدية: تتمحور أطروحة الناقد الأساسية حول تقييم التعديلات التي أحدثتها جمول على النص الكلاسيكي، وخاصة:

✓ اختصار عدد الشخصيات إلى النصف تقريباً

✓ تحويل لغة النص من الفصحى إلى اللهجة السورية

✓ التركيز على محاور درامية محددة

✓ المعالجة الكوميديّة للعرض

يقدم الناقد براهينه من خلال وصف وتحليل عناصر العرض المختلفة (الأداء، الديكور، الأزياء، اللغة)، ويبدو متوازناً بين التقدير الإيجابي والملاحظات النقدية، مثل إشارته إلى المبالغة في استخدام لغة الجسد ووقوع العرض في "مطب محاكاة الأعمال المسرحية" التي تستدرج ضحك المشاهدين.

4- الفحص اللغوي والأسلوبي: يتسم المقال بلغة واضحة سلسلة تميل إلى الأسلوب الأدبي أكثر منه إلى الأكاديمي الصارم. يستخدم الكاتب مصطلحات فنية محددة مثل "السينوغرافيا" و"الديكور" و"لغة الجسد"، لكنه يخلو من المصطلحات النقدية المعقدة أو الإحالات النظرية المكثفة.

يمكن تصنيف المقال ضمن النقد الصحفي المتخصص، الذي يجمع بين التوثيق والتحليل والتقييم، مع ميل واضح إلى تقديم المعلومات بأسلوب بسيط يمكن أن "يحمل عمقاً، يتفاعل معه الجمهور" كما تشير إحدى الدراسات النقدية.

5- التقييم الشخصي

تتمثل نقاط القوة في المقال في:

- الإحاطة بجوانب العرض المختلفة (النص، الإخراج، التمثيل، السينوغرافيا)
- تتبع التحولات التي أجرتها المخرجة على النص الأصلي
- الموازنة بين وصف العناصر الفنية وتحليلها

أما نقاط الضعف فتتمثل في:

- غياب التأطير النظري الواضح للمقاربة النقدية
- محدودية المقارنات مع تجارب مسرحية مماثلة
- عدم التعمق في تحليل دلالات العرض السياسية والاجتماعية

وقد كان بإمكان الناقد أن يستكشف بعمق أكبر التحولات في الذائقة المسرحية بين السبعينيات والوقت الحاضر، وأن يناقش كيفية تعامل المخرجة مع إشكالية تقديم نص كلاسيكي في سياق معاصر متغير الذائقة والتوقعات، خاصة في ظل الأحداث الخطيرة التي عصفت بالمنطقة.

وختامًا، يمثل المقال نموذجًا للنقد المسرحي الصحفي المتوازن، الذي يسعى إلى تقديم قراءة تحليلية وتقييمية للعرض المسرحي، مع الحفاظ على لغة تخاطب القارئ المتخصص والعام على حد سواء.

وخلاصة القول في هذا الجزء من البحث حيث طوى صفحات تأسيسية في سجل الدرس النقدي المسرحي العربي، متبعمًا مساره الجنيني وتطوره اللاحق في فضائي المشرق والخليج. لقد كشفت رحلتنا الاستقصائية عن علاقة جدلية عميقة حكمت التلازم بين ولادة الفن المسرحي، بملايسات نشأته المركبة القائمة على الاستلهام والتكليف والبحث المضني عن التأصيل، وبين انبثاق الوعي النقدي المرافق له. فجاءت البدايات النقدية، كما أوضح التحليل، مرآة لترددات الخشبة ذاتها؛ خطابًا انطباعيًا، صحافيًا في غالبه، يضطلع بمهمة التعريف والترويج والدفاع أحيانًا، أكثر من انخراطه في تشريح جمالي أو تفكيك منهجي، مفتقرًا في كثير من الأحيان إلى العدة المعرفية اللازمة لمقاربة فن لا يزال هو نفسه يبحث عن ملامحه في بيئته الجديدة.

ومع التحولات الثقافية والفكرية التي وسمت منتصف القرن العشرين، شهد الحقل النقدي منعطفًا حاسمًا، لكنه لم يخلُ من تحدياته الخاصة. فبينما أتاح الانفتاح على النظريات والمناهج الغربية إمكانات جديدة، فإنه أوقع الممارسة النقدية في شرك الارتباك المنهجي والانفصال المتزايد عن حيوية الممارسة المسرحية الفعلية، وعمق الهوة، في حالات كثيرة، بين المنظرين القابعين في صوامعهم الأكاديمية وبين المبدعين المنغمسين في مختبراتهم الإبداعية. لقد تجلّى هذا في صعوبة بلورة أدوات نقدية عربية أصيلة، وفي محاولات إقحام التجارب المسرحية المتنوعة والمتفلتة في قالب نظرية جاهزة، مما أفضى أحيانًا إلى إغفال الجوهر الجمالي وروح الابتكار التي تميز العمل الفني الحق.

وفي خضم هذا المشهد، برزت قامات نقدية رصينة، شكل نموذج الناقد "علي الراعي" الذي تم تحليله هنا، علامة فارقة في الانتقال نحو النقد الأكاديمي المنهجي والشامل. فمثل كتابه "المسرح في الوطن العربي" محاولة توثيقية وتحليلية رائدة، ذات رؤية قومية، اهتمت بالجزور الشعبية والتاريخية، وسعت لتقديم بانوراما شاملة، مع ما قد يعتريها من تفاوت منهجي أو ثغرات فرضتها طبيعة المرحلة التأسيسية وندرة المصادر. وعلى الضفة الأخرى، أظهر تحليل النقد الصحفي طبيعته المختلفة، الأكثر ارتباطًا بالحدث العابر والجمهور العام، وقدرته على المواكبة السريعة، وإن افتقر غالبًا لعمق التحليل الأكاديمي.

في المحصلة، يرسم هذا المبحث صورة بانورامية لمسار نقدي معقد، خاض غمار البحث عن الذات والهوية بالتوازي مع الفن الذي يتناوله. لقد كانت رحلة النقد المسرحي في المشرق والخليج رحلة كفاح معرفي ومنهجي، تراوحت بين التأثر والانبهار، والحاكاة والرفض، والسعي الحثيث نحو بلورة خطاب نقدي عربي يمتلك أدواته ورؤيته الخاصة. وإن فهم هذه الجزور، بكل ما حف بها من إنجازات وتحديات، ليعد مدخلًا ضروريًا ومقدمة لا غنى عنها لولوج عالم النقد المسرحي الجزائري، الذي ستمثل الأطروحة الحالية محاولة جادة لاستكناه تحولاته النوعية والإجرائية في سياقه الخاص.

ثالثاً - تجربة النقد المسرحي المغاربي

يشكل النقد المسرحي عنصراً جوهرياً في النسيج الثقافي المغاربي، وإن تباينت مستويات تجلياته وتأثيراته بين أقطاره المختلفة. ونظراً للعمق التاريخي والثراء المعرفي الذي تتسم به التجارب النقدية في تونس والجزائر والمغرب الأقصى مقارنة بنظيراتها في المنطقة، فإن هذه الأطروحة ستتخذ من هذه الفضاءات الثقافية الثلاثة ميداناً رئيساً لاستقصائها العلمي.

ويسعى هذا المبحث على وجه التحديد إلى استكشاف مسارات النشأة والتطور التي شهدتها الخطاب النقدي المسرحي، من خلال استقراء نماذج مختارة بعناية من التجربتين التونسية والمغربية، دون أن يكون هدفاً إجراء مقارنة مقارناتية منهجية بينهما. فالمقصد الأساسي من هذا الاختيار هو توظيف هاتين التجربتين الثريتين بوصفهما حقلين معرفيين يقدمان شواهد تمثيلية دالة على خصائص الممارسة النقدية بتنوعاتها الصحفية والأكاديمية في الفضاء الثقافي المغاربي.

وقد استند هذا الاختيار المنهجي إلى مسوغات موضوعية متعددة، يأتي في مقدمتها المكانة التاريخية المرموقة والقيمة التمثيلية لهذين القطبين الثقافيين، إضافة إلى الوفرة النوعية للمدونة النقدية المتاحة فيهما. كما أن البناء المنهجي المتدرج الذي تنتهجه هذه الأطروحة يستدعي تخصيص فضاء بحثي مستقل في فصل لاحق للتجربة الجزائرية، نظراً لما تنطوي عليه من خصوصيات تستحق التأمل والدراسة.

من الناحية المنهجية، تعتمد هذه الدراسة مقارنة تحليلية نقدية، تقوم على استنطاق متأن لنصوص نقدية منتقاة بدقة، وتستثمر دراسات الحالة كنماذج تطبيقية تتيح استخلاص الأنماط والسمات المشتركة. ويندرج هذا المبحث ضمن سياق منهجي متكامل، إذ يشكل مدخلاً تأسيسياً ضرورياً يمهد الطريق لتحليل معمق للتجربة النقدية الجزائرية، ويسهم في بلورة رؤية شاملة ومتماسكة للمشهد النقدي المسرحي المغاربي في الفصول اللاحقة من الأطروحة.

وقبل الخوض في تحليل تجربة النقد المسرحي المغاربي، تقتضي الضرورة المنهجية العودة إلى الجذور الأولى للممارسة المسرحية نفسها في المنطقة، فالنقد لا ينشأ إلا مواكباً للإبداع ومتفاعلاً معه.

1- إرهاصات النقد المسرحي المغاربي

تكمن أهمية الوقوف عند هذه الإرهاصات الأولى للمسرح في كونه يوفر الخلفية الضرورية لفهم نشأة الخطاب النقدي المواكب له. فخصائص المسرح الوليد في المنطقة، بأشكاله ومضامينه ولغته وتحدياته، لا سيما في ظل الظرفية الاستعمارية، هي التي شكلت إلى حد كبير طبيعة الاهتمام النقدي الأولي وموضوعاته ووظيفته. وفهم هذا السياق الإبداعي شرط أساسي لاستيعاب تطور النقد ومساراته لاحقاً.

أ/ المسرح الجزائري

لقد مثل الاستعمار الفرنسي عائقاً محورياً أمام تطور الآداب الجزائرية، وبخاصة فن المسرح، إذ فرض حصاراً منهجياً على المواضيع الإبداعية وحصرها ضمن أطر محددة سلفاً. جراء ذلك، اقتصرت البدايات المسرحية على اسكتشات عفوية تُقدم في فضاءات شعبية كالمقاهي والأسواق، متخذة طابعاً ارتجالياً بعيداً عن البنية المسرحية المؤسساتية.

ترجع الإرهاصات المبكرة للمسرح الجزائري إلى مطلع القرن العشرين حيث برز مسرح الظل والقراقوز كصيغة تعبيرية أولية. غير أن السلطات الاستعمارية سارعت إلى منع هذا النشاط بقرار رسمي عام 1843م، إدراكاً منها لإمكاناته النقدية للوجود الكولونيالي وخشيةً من تحوله إلى منصة تحريضية مناهضة للاستعمار¹.

تميزت المرحلة التأسيسية للمسرح الجزائري بهيمنة اللغة العامية، وذلك بعدما واجهت محاولات الكتابة بالفصحى إخفاقات متتالية. في هذا السياق، قدم "علالو" عام 1926 مسرحية "جحا" التي حققت نجاحاً استثنائياً، إذ استقطبت نحو 1500 مشاهد.

ينبغي التنويه أيضاً بإسهامات رشيد القسنطيني الذي بدأ مساره المسرحي سنة 1927 بمسرحية "العهد الوفي". ويُعد القسنطيني رائداً في تقنية الارتجال المسرحي، حيث أدخل هذا المفهوم إلى الممارسة المسرحية الجزائرية². تجاوز إنتاجه المسرحي مئة عمل، مما يعكس غزارة وثراء تجربته الإبداعية.

أما الركن الثالث في ثلوث الريادة المسرحية الجزائرية فيتمثل في محي الدين باشطارزي، الذي قدم إسهامات متعددة الأوجه كمؤلف ومقتبس وممثل. واتسم مسرحه بالطابع الهزلي التوعوي الهادف، وتتجلى هذه السمات في مسرحية "جهلاء يدعون العلم" التي كتبها باللغة الفصحى سنة 1919، موجهاً من خلالها نقداً لاذعاً للممارسات الطرقية والشعوذة المتفشية آنذاك³.

ب/ المسرح المغربي

شهد المغرب في بداياته المسرحية ظواهر فنية بدائية مشابهة لما عُرف في سائر أرجاء المغرب العربي، تمثلت في أشكال تعبيرية متنوعة كمسرح الحلقة ومسرح البساط واحتفال السلطان وسيدي الكتفي. وقد مثلت هذه الأشكال الإرث التراثي الذي أسس للممارسة المسرحية في المنطقة.

يمكن تأريخ بداية تعرف المغرب على المسرح بمفهومه الحديث إلى عام 1923، إثر زيارة قامت بها فرقة تونسية أحدثت أثراً بالغاً في المشهد الثقافي المغربي. ويجدر الإشارة إلى أن الحراك المسرحي في تونس كان قد شهد

¹ - ينظر، أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، (ط2)، 2011، ص 22.

² - ينظر، علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 474.

³ - ينظر، أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 65.

تطوروا ملحوظاً آنذاك بفضل التأثير المصري المتمثل في زيارات فرق مرموقة كفرقة جورج أبيض خلال عشرينيات القرن العشرين. وقد مثلت هذه الزيارة شرارة انطلاق التجربة المسرحية المغربية التي سرعان ما التقطها الشباب الهواة وطوروها¹.

يقدم الباحث حسن المنيعي تشخيصاً دقيقاً للفترة الممتدة بين 1923-1940، معتبراً إياها مرحلة انتصار لفن الخشبة في المغرب، حيث أرسى الأسس المتينة لحركة مسرحية لاحقة اتسمت بمستوى أعلى من النضج والتطور².

يُعد الطيب الصديقي أحد أبرز رواد المسرح المغربي، إذ اضطلع بمهام الكتابة والتأليف والتمثيل في أعماله المحورية، من أبرزها "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" و"مقامات بديع الزمان الهمداني". تمثل هاتان المسرحيتان محاولتين جادتين لاستلهام التراث العربي وإعادة صياغته بأدوات مسرحية معاصرة، مما يعكس توجهها نحو تأصيل الممارسة المسرحية من خلال الارتباط بالحدود الثقافية العربية.

ج/ المسرح في تونس

شهدت تونس في أواخر عام 1908 منعطفاً محورياً في مسارها المسرحي، إثر قدوم فرقة الممثل المرموق سليمان القرداحي التي قدمت مجموعة متنوعة من العروض المسرحية. مثلت هذه الزيارة حدثاً ثقافياً بارزاً أثار اهتماماً استثنائياً لدى الجمهور التونسي، الذي أبدى شغفاً ملحوظاً بهذا الفن الوافد.

هذا التفاعل الإيجابي حفز المثقفين التونسيين على محاولة تأسيس فرق مسرحية متنوعة، مع افتقارهم للخبرة الفنية والكفاءة التقنية في مجال الكتابة المسرحية. على الرغم من هذه المحدودية، فإن إسهاماتهم كانت حاسمة في وضع اللبنة الأولى للمسرح التونسي.

من بين رواد الكتابة المسرحية في تلك المرحلة التأسيسية، برزت أسماء عدة تستحق التوثيق والدراسة: نور الدين بن محمود، محمد الحبيب، وزين العابدين السنوسي. هؤلاء المبدعون الأوائل، وإن تفاوتت قدراتهم الفنية، شكلوا النواة الصلبة التي انطلق منها المسرح التونسي في رحلته نحو النضج والتطور.

د/ سمات المسرح المغاربي

يستوقفنا تأمل المسارات التاريخية التي شكلت فن المسرح في بلدان المغرب العربي - الجزائر والمغرب وتونس - ذلك التشكل الذي جاء في سياقات متشابهة تارة، ومتباينة تارة أخرى. فقد شهدت المنطقة المغاربية تطوراً مسرحياً متدرجاً منذ بدايات القرن العشرين، متأثراً بالظروف السياسية والاجتماعية المتقلبة التي أفرزها الاستعمار، وكذلك بالتفاعل مع التيارات المسرحية الوافدة من المشرق العربي.

¹ - ينظر، علي الزاوي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 482.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 483.

إن استقراء تاريخ المسرح في هذه البلدان الثلاثة يكشف عن تفاعل عميق بين الموروث الثقافي المحلي والتأثيرات الخارجية، وعن صراع مستمر بين الأصالة والمعاصرة، وبين الهوية والانفتاح. وقد أفضى هذا التفاعل إلى تشكل خصائص مميزة للمسرح المغاربي، جعلته يحتل مكانة خاصة ضمن خارطة المسرح العربي.

من خلال تتبع مسيرة المسرح الجزائري مع رواده علالو ورشيد القسنطيني وباشطارزي، والمسرح المغربي مع الطيب الصديقي، والإرهاصات المبكرة للمسرح التونسي بعد زيارة القرداحي، يمكننا استنتاج مجموعة من الخصائص المحورية التي طبعت المسرح المغاربي وشكلت هويته الفنية والفكرية:

- ✓ **التأثر بالاستعمار الفرنسي:** عانى المسرح المغاربي من القيود الاستعمارية التي حدت من حرية التعبير وفرضت رقابة صارمة على المحتوى، كما حدث في الجزائر مع منع مسرح الظل والقرافوز.
- ✓ **الجزور الشعبية:** انطلق المسرح المغاربي من أشكال تعبيرية شعبية بسيطة مثل الاسكتشات في المقاهي والأسواق (الجزائر)، ومسرح الحلقة والبساط واحتفال السلطان (المغرب).
- ✓ **التأثر بالمسرح المشرقي:** شهد المسرح المغاربي تأثيراً واضحاً بالفرق المصرية والشامية، كما يتضح من تأثير زيارة سليمان القرداحي لتونس عام 1908، وفرقة جورج أبيض التي زارت تونس ثم انتقل تأثيرها للمغرب.
- ✓ **التطور المتسلسل:** بدأ بزيارات الفرق المشرقية، ثم تكوين الفرق المحلية الهاوية، وصولاً إلى المسرح المحترف.
- ✓ **المزاوجة بين العامية والفصحى:** برز هذا في المسرح الجزائري حيث بدأ بالعامية مع "علالو" بعد فشل المحاولات بالفصحى، ثم عاد باشطارزي للكتابة بالفصحى.
- ✓ **الهدف الإصلاحى والتوعوي:** كما يتضح في مسرحيات محي الدين باشطارزي التي هاجمت الشعوذة والطرقية.
- ✓ **استلهام التراث:** تميز باستدعاء التراث العربي وإعادة صياغته بأدوات معاصرة، كما في أعمال الطيب الصديقي في المغرب ("ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" و"مقامات بديع الزمان الهمذاني").
- ✓ **التبادل الثقافى بين أقطار المغرب العربى:** تمثل في انتقال التأثير من تونس إلى المغرب عبر الفرق التونسية عام 1923.
- ✓ **الريادة الفردية:** بروز شخصيات مسرحية مؤثرة وضعت أسس هذا الفن مثل علالو ورشيد القسنطيني وباشطارزي في الجزائر، والطيب الصديقي في المغرب.
- ✓ **المسرح كأداة مقاومة:** حيث سعت السلطات الاستعمارية لمنع بعض أشكاله خوفاً من تحوله لأداة ثورية، كما حدث مع مسرح الظل في الجزائر.

هذه الخصائص تعكس كيف تشكل المسرح المغاربي كامتداد للهوية الثقافية المحلية وكجسر للتواصل مع الحركات المسرحية العربية الأخرى، متجاوزًا التحديات الاستعمارية والقيود المفروضة عليه.

وتجدر الإشارة إلى أن إحدى أهم السمات التي حكمت نشأة هذا المسرح وتطوره، والتي تشكل مفتاحًا لفهم مساره اللاحق، هي جدلية علاقته بالمركزين الثقافيين المهيمنين آنذاك: المركز الأوروبي (المستعمر) والمركز العربي (المشرق). فعلى عكس ما قد يُعتقد، فإن الشرارة الأولى للممارسة المسرحية الحديثة في المغرب العربي لم تأت مباشرة من الاحتكاك بالثقافة الأوروبية للمستعمر، بالرغم من وجود عروض مسرحية أجنبية. بل إن التأثير الحاسم والمحفز، كما تؤكد العديد من الدراسات التاريخية والنقدية، جاء عبر وسيط ثقافي ولغوي أقرب، وهو المسرح المشرقي الذي كان قد قطع أشواطًا مهمة في تلك الفترة. هذه العلاقة الجدلية بين المشرق والمغرب والغرب في تشكيل المشهد المسرحي المغاربي هي مفتاح فهم خصوصيته، وهو ما يلخصه الباحثان مراد ترغيني وعبد الحميد ختالة في قراءتهما لكتاب عز الدين جلاوجي حيث "يدلل الكتاب محل الدراسة على أن المسرح في المغرب العربي ظهر متأثرًا بالنهضة الثقافية في المشرق العربي، والتي بدورها تأثرت بالمسرح الغربي. فالمغاربة لم يكونوا بمعزل عن المسرح، فقد احتكوا به من خلال ما قدمته الدول المحتلة من عروض مسرحية، ولكن لم يتحمسوا له إلا بعد أن وفد إليهم من المشرق"¹.

تضعنا هذه القراءة أمام نموذج معقد للمثاقفة (Acculturation) ثلاثي الأبعاد (مغربي-مشرقي-غربي). فالمسرح الغربي يصل إلى المغرب العربي ليس مباشرة، بل عبر "فلتر" أو "وسيط" هو المسرح المشرقي. وهذا يعني أن التجارب المسرحية الأولى في المنطقة لم تتلقَ النموذج الغربي في شكله الخام، بل تلقته "مُعرَّبًا" ومُكيَّفًا جزئيًا من قبل الفرق المصرية والشامية الزائرة. لقد كان هذا "التأثير المزدوج" هو الذي طبع ملامح المسرح المغاربي في بداياته، وحدد طبيعة التحديات التي واجهها نقاده الأوائل. وانطلاقًا من هذا السياق التأسيسي المركب، الذي يوضح أن النقد المسرحي المغاربي قد وُلد ليواكب ظاهرة فنية هجينة بطبيعتها، يمكننا الآن تتبع مساره وتحولاته.

2- النقد المسرحي المغاربي: المسار والتحويلات

إن الانغماس في استكشاف مسارات النقد المسرحي المغاربي يُشكل مغامرة فكرية ذات تضاريس معرفية متشعبة، تتباين فيها السياقات الثقافية والمرجعيات الفكرية لكل فُطر مغاربي. فالخصوصية التاريخية والاجتماعية والسياسية التي تميز كل بلد من بلدان المغرب العربي قد أفرزت مقاربات نقدية متميزة تستعصي على التنبؤ أو الاختزال.

ويواجه الباحث في هذا الحقل المعرفي تحديًا مزدوجًا: من جهة، ضرورة الإحاطة بكافة المنتجات النقدية المتنوعة بين الصحفية والأكاديمية، ومن جهة أخرى، ندرة الدراسات الشاملة التي تُقدم قراءة بانورامية لمجمل

¹ - مراد ترغيني وعبد الحميد ختالة، "الخصوصية الفنية في المسرح الشعري المغاربي: قراءة في كتاب (المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر) لعز الدين جلاوجي"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 14، العدد 1، 2025، ص 177.

المشهد النقدي المسرحي المغاربي. هذه الشّحة البحثية تجعل من أي محاولة للإلمام بتفاصيل هذا المشهد مشروعاً غير مكتمل بالضرورة، ويظل فيه فضاء الاستدراك مفتوحاً على مصراعيه.

ولعل هذا القصور المعرفي لا يقتصر على حقل النقد المسرحي وحده، بل يتجاوزه ليشمل فضاءات نقدية مجاورة كنقد الأدب والرواية والفنون التشكيلية. وعليه، فإن مقاربتنا ستركز على استنطاق المفاصل الأساسية والمحطات المفصلية التي أصبحت بمثابة معالم راسخة يتكئ عليها الدارسون في مقارباتهم لهذا الموضوع.

وبالاستناد إلى البنية الوظيفية للممارسة النقدية المسرحية وطبيعة الفضاءات التي تتموقع فيها، يمكن تصنيف النقد المسرحي المغاربي إلى نمطين أساسيين: النقد الصحفي والنقد الأكاديمي. ومن هذا المنطلق سنلج إلى فضاء النقد المسرحي المغاربي لاستكشاف تمفصلاته وتحولاته.

أ/ النقد المسرحي الصحفي المغاربي: تحولات الرؤية ومحدودية المنهج

تكشف دراسة مسار النقد المسرحي الصحفي في المنطقة المغاربية عن ظاهرة معرفية ذات أبعاد ثقافية وتاريخية متشابكة. لقد تشكلت الممارسة النقدية المسرحية المغاربية في سياق خاص، متأثرة بالظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي مرت بها المنطقة، وبوصفها فعلاً ثقافياً ناشئاً في بيئة لم تألف الفن المسرحي بمفهومه الحديث بعد.

• الملامح التأسيسية: الذوقية والانطباعية كسمة مشتركة

إن المتأمل في بدايات الخطاب النقدي المسرحي المغاربي يلحظ سمة مشتركة تجمع تجارب الأقطار الثلاثة (الجزائر، تونس، المغرب)، وهي طغيان الطابع الذوقي الانطباعي على الممارسة النقدية. فقد اتسمت هذه البدايات بغياب الرؤية المنهجية المتكاملة، واعتمدت بشكل رئيسي على التعليقات الصحفية العابرة التي لا تتجاوز في كثير من الأحيان سطح العمل المسرحي.

ويشخص الناقد يوسف وغليسي هذا الوضع في السياق الجزائري بقوله: "وقد جاءت هذه المحاولات في شكل مقالات مقتضبة يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي، تقوم على النظر الوظيفي (...) إلى النص (...)", برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء (...), التي تعتري النصوص، إضافة إلى بعض التعليقات السطحية العامة..."¹، بينما يؤكد الناقد محمد تحريشي في تشخيصه للمشهد النقدي المسرحي الصحفي الجزائري على غياب التخصص المنهجي، مستنداً في ذلك إلى نتائج مقابلات متعددة أجراها مع فاعلين مسرحيين، حيث يخلص إلى أن المحتوى المنشور في الصحافة الجزائرية لا يرتقي إلى مستوى الممارسة النقدية الحقيقية، بل يظل في إطار الانطباعات الأولية والتعليقات السطحية التي تكتفي بمعالجة المظاهر الخارجية للعروض، مفتقداً بذلك القدرة

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

على سبغ أغوار التجربة الإبداعية المسرحية وتحليل أبعادها التعبيرية العميقة، مما يجعل هذه الكتابات محدودة التأثير والفاعلية في تطوير المشهد المسرحي الجزائري¹.

في السياق التونسي، يقدم الناقدان محمد مسعود إدريس وحافظ الجديدي تحليلاً دقيقاً للمرحلة الجينية للنقد المسرحي التونسي، حيث يرصدان محدودية الممارسة النقدية في بداياتها الأولى خلال العشرية الأولى من القرن العشرين وما تلاها من سنوات بعد الحرب العالمية الأولى. وفق رؤيتهما التحليلية، اقتصرت الكتابات المسرحية آنذاك على الجوانب الإعلانية والإخبارية الموجزة، متخذة طابعاً إعلامياً محضاً يكتفي بالإشارة إلى مواعيد العروض وأماكن تقديمها، ولم تتجاوز هذا المستوى الأولي إلا في حالات استثنائية نادرة، حيث كانت تتناول موضوع المسرحية بشكل مقتضب دون الخوض في تحليل عناصرها الفنية أو مكوناتها الجمالية، مما يعكس طبيعة المرحلة التأسيسية التي كانت تمر بها الثقافة المسرحية التونسية آنذاك².

ويقدم محمد عبارة تحليلاً دقيقاً للسماوات الوظيفية التي اتسمت بها البدايات الأولى للنقد المسرحي التونسي، مبرزاً طبيعته التعريفية والتوجيهية في تلك المرحلة التأسيسية. فوفق رؤيته، لم تتجاوز الممارسة النقدية آنذاك حدود التعريف بالفن المسرحي وتقريبه للجمهور، خاصة الشريحة المثقفة منه، متخذة في معظمها منحى تقييمياً إيجابياً يغلب عليه الاستحسان والإشادة بأداء الممثلين وجهود الفرق المسرحية المختلفة. كما اضطلعت هذه الكتابات النقدية بدور توعوي بارز، حيث سعت إلى تأصيل الوعي بالوظائف الاجتماعية والثقافية للمسرح، من خلال إبراز دوره في تهذيب الأخلاق ونشر الوعي والارتقاء بالمستوى الثقافي للمتلقين، وذلك بهدف تحفيزهم على حضور العروض المسرحية والتفاعل معها، مما يسهم في انتشار هذا الفن وترسيخه في المشهد الثقافي التونسي³.

فيما يضيف الناقد عبد الرحمان بن زيدان تفسيراً تاريخياً عميقاً لنشأة النقد المسرحي المغربي، مُرجعاً غيابه الأولي إلى افتقار المغرب لتقليد راسخ في النقد المكتوب مقارنة بالشرق العربي الذي أنجب نقاداً بارزين كابن سلام الجمحي وابن قتيبة والجرجاني، حيث هيمن "النقد الإخواني" القائم على المشافهة على الممارسة النقدية التقليدية في مجالي الشعر والقصة، بينما ظل النقد المسرحي المكتوب غائباً لفترة طويلة نتيجة غياب المسرح نفسه كممارسة فنية وكتجمع شعبي في الثقافة المغربية، ولم يبدأ في الظهور إلا مع المحاولات الجادة لتأسيس مسرح عربي مغربي، حيث ظهرت الحاجة الموازية إلى تطوير خطاب نقدي يواكب النشاط المسرحي، متخذاً في مرحلته الأولى طابعاً

¹ - ينظر، محمد تحريشي: "الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر سؤال في المكون"، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، فيفري 2007، ص 148.

² - ينظر، محمد مسعود إدريس، حافظ الجديدي: بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري ويوسينية (جمع وتق وتحت)، دار سحر للنشر/المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، (د.ط)، 2011، ص 03.

³ - ينظر، محمد عبازة: تطوّر الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، تونس، (د.ط)، 2011، ص 117.

انطباعيا اكتفى بتسجيل ردود الفعل والانطباعات حول العروض المقدمة، قبل أن يتطور تدريجيا نحو مستويات أكثر عمقا ومنهجية¹.

بينما يقدم الناقد حسن المنيعي تشخيصًا دقيقًا للمرحلة التأسيسية للنقد المسرحي المغربي، مشيرًا بوضوح إلى استحالة الحديث عن وجود نقد درامي بالمفهوم المتكامل في تلك الفترة المبكرة، حيث غاب النقد بمعناه المنهجي المعاصر الذي يتتبع العمل الإبداعي ويحلله في مختلف أبعاده ويعكس ثقافة الناقد وعمق فهمه للظاهرة المسرحية. ويؤكد المنيعي أن الممارسة النقدية آنذاك كانت انعكاسًا مباشرًا للمنجز المسرحي نفسه، وبما أن المسرح كان شكلًا فنيا جديدًا في الثقافة المغربية، فقد اقتصر تأثيره الأولي على إثارة فضول المعلقين الصحفيين الذين انقسمت استجاباتهم بين الترحيب بهذا الفن الجديد والإشادة بسموه وقيمته الاجتماعية من جهة، والانحراط المباشر في ممارسة نقدية مبسطة توجهت بالنقد إلى القائمين على العروض المسرحية أو إلى الجمهور من جهة أخرى، مكتفية بتسجيل الملاحظات حول الأداء أو التعليق على تفاعل الجمهور ومستوى انتباهه، مما يعكس محدودية الأدوات النقدية والوعي بخصوصية الفن المسرحي في تلك المرحلة².

كما يضيف محمد فراح تشخيصًا دقيقًا للنقد المسرحي المغربي في مراحل التأسيسية، إذ يصفه بأنه اتسم بطابع تعريفي وإعلامي للتجارب المسرحية. كما اعتمد بشكل أساسي على التدوق الشخصي والانطباعات المفرطة في ذاتيتها، ويعزو فراح هذه الظاهرة إلى أن النقاد المغاربة قد طبقوا على المسرح المعايير النقدية ذاتها التي استخدموها مع الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية، متجاهلين بذلك خصوصية الفن المسرحي وطبيعته المتفردة، ودون الالتفات إلى ضرورة تقييم مضامينه أو مناقشة أفكاره بمنهجية نقدية تتناسب مع طبيعته المركبة³.

إن استقراء التجربة النقدية المسرحية المغاربية في بداياتها يكشف عن تشكلها في سياق ثقافي خاص، متأثرة بمجموعة من العوامل المتداخلة: السياسية والاجتماعية والثقافية. ولعل أهم هذه العوامل هو حداثة الفن المسرحي نفسه في البيئة الثقافية المغاربية وغياب التقاليد النقدية المتخصصة في هذا المجال.

ومع محدودية هذه البدايات وطابعها الانطباعي، فقد ظهرت بعض الاستثناءات النقدية التي حاولت تجاوز السطحية والتعامل مع الفن المسرحي بوعي أعمق. وهنا نشير إلى مجموعة من الأسماء النقدية المسرحية المغاربية التي شكلت الملامح الأولى للحركة النقدية، من الجزائر: رمضان حمود، محمد سعيد الزهراني، توفيق المدني، الأمين

¹ - ينظر، عبد الرحمان بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية (7)، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1987، ص 265.

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

³ - ينظر، محمد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2003، ص 44.

العمودي، محمد سعيد الزاهري، محمد البشير الإبراهيمي، حمزة بوكرشة، أحمد بن ذياب وغيرهم.¹ ومن تونس: حسن الزمري، محمد الحبيبي، بوسنينة، الجزيري، حسني عبد الوهاب، محمد بورقيبة وغيرهم. ومن المغرب: أبو بكر عواد، عبد الواحد الشاوي وغيرهم.^(*)

وهكذا يتبين أن النقد المسرحي الصحافي المغاربي في بداياته كان انعكاساً للواقع الثقافي والاجتماعي الذي نشأ فيه، متأثراً بمحدثة التجربة المسرحية نفسها، ومحدودية الوعي النقدي المتخصص، ما جعله يتأرجح بين التعريف والترويح والتعليق السطحي، قبل أن يتطور لاحقاً نحو مقاربات أكثر عمقاً ومنهجية.

ب/ النقد المسرحي المغاربي: التحولات

شهد النقد المسرحي المغاربي تحولات جوهرية في مساراته المعرفية والمنهجية، متأثراً بالسياقات الثقافية والمعرفية التي مر بها. ويمكننا تتبع هذا التحول من خلال محطات أساسية شكلت ملامحه وحددت اتجاهاته.

ولعل المرحلة الأولى التي طبعت هذا النقد تمثلت في المد الأيديولوجي الذي هيمن على الساحة الثقافية خلال سبعينيات القرن الماضي، حيث يؤكد الناقد مصطفى رمضاني ذلك بقوله: "مرحلة السبعينات كانت بحق مرحلة الأيديولوجيا في الفكر المغربي عامة ولا أدل على ذلك من ذلك الفيض من الإنتاجات الأدبية والفنية التي ظهرت في هذه المرحلة، والتي اتسمت في مجملها بطابعها الأيديولوجية الخالصة وبانحيازها للاتجاه الواقعي بناء وتصورا"².

غير أن النقلة النوعية الحقيقية للنقد المسرحي المغاربي تحققت بدخوله الفضاء الأكاديمي، مما أكسبه صرامة منهجية وأتاح له الانفتاح على مناهج نقدية متعددة كالسيميولوجيا ونظريات القراءة والتلقي. وقد أغنى هذا التحول المنهجي الممارسة النقدية وجعلها تتناول مختلف عناصر الخطاب المسرحي، متجاوزة الثنائية التقليدية بين النص والعرض.³

¹ - ينظر، يوسف وغيلسي: النقد الجزائري المعاصر من «اللانسونية» إلى «الألسنية»، مرجع سابق، ص 09.

^(*): فيما يتعلق بالأسماء النقدية التونسية، استندنا إلى دراسة محمد عبارة "تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس"، إلى جانب ذلك مجلة "الحياة الثقافية" (حسني عبد الوهاب، 1911). وكتاب محمد مسعود إدريس وحافظ الجديدي بعنوان "بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة" (التي تضمنت نماذج من سنة 1925 وما بعدها). أما الأسماء المغربية، فكتاب الناقد حسن المنيعي "أبحاث في المسرح المغربي" (فأبو بكر عباد نموذج يرجع لسنة 1928)، بالإضافة إلى دراسة "النقد المنهجي في المسرح المغربي المعاصر" للناقد عبد الرحمان بن إبراهيم، (عبد الواحد الشاوي، 1933). وقد أشرنا لأسماء نقدية صحفية أخرى مثلت مرحلة الإرهاصات الأولى أوردها محمد أديب السلاوي في مقاله "حركة النقد المسرحي بالمغرب تحاصر نفسها بالأسئلة" (6 يوليو 2018)، المنشور في الجريدة الإلكترونية المغربية "هيسبريس" [https://m.hespress.com]، تاريخ الاطلاع: 15 ماي 2025، الساعة 20:00.

² - مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة لوبرنتر، طنجة، المغرب، (ط1)، 2014، ص 17، 18. كما يمكن الرجوع إلى ذات المقال الموسوم به مصطفى رمضاني مستويات القراءة في النقد المسرحي المغربي»، مجلة ضفاف العدد 7، 01 نوفمبر 2004 وزارة الثقافة، المغرب، ص 51.

³ - ينظر، محمد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، مرجع سابق، ص 42-55.

■ الأقطاب النقدية في المشهد المغاربي: تشكلت في المشهد المغاربي أقطاب نقدية متميزة، منها¹:

في الجزائر: مخلوف بوكروح، صالح لمباركية، أحسن تليلاني، ليلي بن عائشة، عز الدين جلاوجي، جميلة الزقاي، عبد الناصر خلاف، ميراث العيد، حفناوي بعلي، حميد علاوي، إبراهيم نوالي، والشريف الأدرع وغيرهم.

في تونس: محمد المديوني، عبد الحليم المسعودي، محمد عبازة، المنصف شرف الدين، حمادي بن حليلة، محمود الماجري، حافظ الجديدي، محمد مسعود إدريس، محمود الماجري، محمد مومن وآخرون.

في المغرب: عبد الرحمان بن زيدان، حسن المنيعي، محمد الكغاط، محمد أديب السلاوي، خالد أمين، عزالدين بونيت، يونس لوليدي، عبد الواحد ابن ياسر، مصطفى رمضاني وغيرهم.

ساهمت هذه الأسماء في إثراء الحقل النقدي المسرحي المغاربي، وتسهيل الضوء على قضاياها المتعددة، مما مكّنه من تبوء مكانة مهمة في المشهد الثقافي العام.

■ المفارقة بين وفرة الإنتاج المسرحي وندرة النقد: على الرغم من التطور الملحوظ للنقد المسرحي المغاربي، تبرز

مفارقة جلية بين غزارة الإنتاج المسرحي وتراجع الحركة النقدية المواكبة له، وهي ظاهرة تستدعي التأمل والتحليل. وقد عبر الناقد محمود الماجري عن هذه الإشكالية بدقة حين أشار إلى أن "من المفارقات الصارخة في المسرح التونسي كثرة الإنتاج وندرة الدراسات"، إذ يجد المتابع نفسه أمام تناقض واضح: من جهة، يُسجل حضوراً لافتاً لأعمال مسرحية متنوعة تغطي مختلف الشرائح العمرية والاجتماعية وتتبنى أساليب فنية متعددة، مما يعكس حيوية ملموسة في المشهد المسرحي؛ ومن جهة أخرى، يلاحظ غياباً نسبياً للجهود النقدية التي من شأنها تحليل هذه الأعمال وتقييمها وتأطيرها ضمن سياقات فكرية وجمالية، وهو ما يطرح تساؤلات حول مستقبل العلاقة بين الممارسة المسرحية والفعل النقدي في المشهد الثقافي المغاربي².

وتختلف حدة هذه المفارقة من قطر إلى آخر داخل المشهد المغاربي³:

- في الجزائر، يعاني النقد المسرحي من ضآلة الإنتاج وقلة المتابعات النقدية.
- في تونس، تبرز المفارقة بشكل أكثر حدة بين كثافة الإنتاج المسرحي وندرة المواكبة النقدية.
- في المغرب، وعلى الرغم من وجود محاولات جادة للنهوض بالنقد، إلا أن الكثير من العروض والإصدارات تفتقر إلى دراسات نقدية تستوفي الشروط الإبستمية للخطاب النقدي.

■ إشكالية التراث والهوية في النقد المسرحي المغاربي: طرحت العلاقة بين المسرح والتراث إشكاليات فكرية

وفنية متعددة في السياق الثقافي المغاربي، مما أدى إلى نقاشات عميقة حول حدود استثمار المخزون التراثي في

1 - ينظر، لطيفة خمان: النقد المسرحي المغاربي، التنوع والإجراء، مرجع سابق، ص 123.

2 - ينظر، محمود الماجري: مسارات تحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر، تونس، (ط.1)، 2015، ص 07.

3 - ينظر، لطيفة خمان: النقد المسرحي المغاربي، التنوع والإجراء، مرجع سابق، ص 123-125.

الخطاب المسرحي المعاصر وجدوى العودة المستمرة إليه. في هذا السياق، يقدم الناقد عبد الواحد ابن ياسر تحليلاً نقدياً متميزاً لهذه المسألة حين يشير إلى أن توظيف التراث بكثافة في المسرح العربي المعاصر، وإن كان يعكس التزاماً قومياً ويهدف إلى تعميق الوعي بالأصول والخصوصيات التاريخية والفكرية، فإن ما غاب عن أذهان المؤلفين هو إدراك أن التراث ليس مجرد وعاء فارغ يمكن تطويعه لمختلف القضايا والمضامين المعاصرة، بل هو بنية متكاملة ذات خصوصية تستدعي تعاملًا واعياً ومنهجياً¹.

■ **أزمة النقد المسرحي المعاصر:** يطرح الناقد والمسرحي عبد الكريم برشيد رؤية تشخيصية حادة لواقع النقد المسرحي المعاصر، حيث يرى أن هذا النقد لا يرتقي إلى مستوى النقد الشعري أو الروائي في الثقافة العربية. ويُرجع برشيد هذا القصور إلى ضعف الثقافة البصرية لدى النقاد المسرحيين المغاربة والعرب الذين يميلون إلى قراءة النص المكتوب دون القدرة على قراءة الصورة الحية والمتحركة بشموليتها. ويضيف أن معضلة هذا النقد تكمن في إصراره على البقاء في حدود ضيقة تشبه النميمة، مفتقراً إلى الأرضية الفكرية والمنهجيات العلمية والمصطلحات الدقيقة اللازمة لتطوره وتأثيره في المشهد المسرحي².

إن هذا التشخيص يضعنا أمام تحديات حقيقية تواجه النقد المسرحي المغربي، تتمثل في:

- افتقار الخطاب النقدي إلى أرضية نظرية متينة
- غياب المنهجية العلمية والمصطلحات الدقيقة
- ضعف الثقافة البصرية لدى النقاد
- طغيان الممارسات النقدية غير الموضوعية

■ رؤية استشرافية

يتطلب النهوض بالنقد المسرحي المغربي تضافر جهود مختلف الفاعلين في المشهد الثقافي، من خلال:

- إعادة تأسيس العلاقة بين المبدع والناقد على أساس التكامل لا التنافر
- تطوير مناهج نقدية تراعي خصوصية العرض المسرحي بوصفه فناً مركباً
- الاهتمام بالتكوين النقدي وتعزيز الثقافة البصرية لدى النقاد
- توفير فضاءات نقدية متخصصة (مجلات، ندوات، مؤتمرات)

¹ - ينظر، عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تص: محمد السرعيني، منشورات الاختلاف/ضفاف، الجزائر/بيروت، (ط.1)، 2013، ص 151.

² - ينظر، عبد السلام الحياي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، منشورات أديسوفت، المغرب، (د،ط)، (د،ت)، ص 95، 96.

- التأسيس لمشروع نقدي مسرحي مغاربي يجمع بين الأصالة والمعاصرة

إن المتأمل في مسار النقد المسرحي المغاربي يلاحظ أنه قطع أشواطاً مهمة في بناء هويته وتطوير أدواته، لكنه ما زال يواجه تحديات حقيقية تستدعي مراجعة نقدية شاملة لممارساته ومنطلقاته النظرية، بما يؤهله للاضطلاع بدوره الحقيقي في تطوير المشهد المسرحي المغاربي.

وتعميقاً للفهم، وتدعيمًا للملاحظات السابقة حول طبيعة النقد المسرحي الصحفي وسماته الغالبة، نستعرض فيما يلي نموذجاً تحليلياً تطبيقياً من الممارسة النقدية الصحفية في تونس، يسمح لنا باستكناه آلياتها عن قرب

3- نماذج من النقد المسرحي المغاربي

أ/ من النقد الصحفي التونسي: "العرض الأول لمسرحية (المدك) نقد ساخر للسياسة والمجتمع" ل: مفيدة خليل*

نص المقال:

"... في المدك يُشارك كل من توفيق البحري وزهير الرايس وصلاح مصدق وحمدى حدة ومحمد علي بالحوار وابعاء حملي وأميمة الحرزي جميعهم يتشاركون في مهمة إدخال الضحكة إلى الجمهور ضحكة خلفها الكثير من النقد، جميعهم لعب دوراً ساخراً وجادا في الحين ذاته ... بين الهزل والجد نقد موجه للمجتمع: المكان المسرح البلدي، الحدث العرض الأول للمسرحية الجديدة... للزائر يبدو الركح وكأنه منزل رتيب وأنيق، مجموعة من اللوحات تزين الحائط، أريكة وهاتف جوار بين سي إلياس (زهير الرايس) وزوجته سارة (ابعاء حملي) عن عشاء الأربعاء، فحكاية العمل هو قيام مجموعة من الأشخاص الميسوري الحال بدعوة شخص غبي ويضعونه بينهم للسخرية منه حكاية مأخوذة عن فيلم Le diner de cons للمخرج Francis Veber الفيلم الذي صدر عام (1998)... في المدك الكثير من السخرية والكثير من الضحك لساعتين تمتع الجمهور بضحكة صادقة... لساعتين التقى الجمهور مع الممثل المميز توفيق البحري الذي عرفه الجمهور لأكثر من أربعين عاماً في الدراما والمسرح ليظهر لجمهوره أنه فنان مميز وحضوره يقلب الأحداث لصالحه... المدك مسرحية ظاهرها هزل وباطنها نقد للمجتمع، نقد للعديد من الظواهر الاجتماعية المنتشرة في مجتمعنا، انطلق من نقد الغباء وغاص في توتر العلاقات الزوجية وغياب الثقة بين الزملاء في العمل، إلى سيطرة كرة القدم على بعض العلاقات، لحد نقد سياسة تعامل رجال الأعمال مع كبار الموظفين سخرية وضحك خلفه توجيه أصابع الاتهام إلى الكثيرين الذين يدون من علياء القوم وفي الحقيقة هم يزورون الحقائق ويحاولون قمع كل فكرة مخالفة... المدك في عرضها الأول حققت نجاحاً جماهيرياً، جمهور متعطش إلى

* يقتصر التحليل في هذا الموضوع على نماذج من النقد المسرحي في تونس والمغرب، بوصفهما قطبين فاعلين في المشهد المغاربي، شهدا تراكمًا معرفيًا أنتج مدونة نقدية غنية وقابلة للدراسة. أما التجربة الجزائرية، ورغم كونها المحور الأساسي لهذه الأطروحة، فسيتم تفصيل دراستها وتحليل نماذجها بعمق في الفصلين الثاني والثالث. وإن عدم التوسع في تناول التجريبتين اللبينية والموريتانية، مع الإقرار بوجودهما، يعود لعوائق موضوعية تحول دون الوصول للمصادر الأولية بما يضمن صرامة البحث العلمي.

الضحك، مسرحية قطعت مع المبتدل وقطعت مع الأعمال المشحونة بكم هائل من الظلامية والغضب والنقد المباشر، عمل أساسه التلميح يوفر لجمهوره الضحكة والتفكير في آن واحد¹.

1) تحليل السياق والمنهجية:

- **السياق العام للمقال:** يدرج المقال الصحفي الذي كتبه الناقد مفيدة خليل والذي يتناول العرض الأول لمسرحية "المدك" التونسية، وقد نُشر في جريدة المغرب التونسية بتاريخ 18 أكتوبر 2017. ضمن سياق النقد المسرحي الصحفي الذي يهتم بتقديم قراءة أولية للعروض المسرحية الجديدة في تونس. ويمثل هذا النوع من المقالات حلقة وصل بين الإنتاج المسرحي والمتلقي، حيث يقوم بدور توثيقي وإعلامي في آن واحد.

ويتميز السياق الثقافي التونسي في تلك الفترة بتنامي حركة المسرح التجريبي والكوميدي الذي يعالج القضايا الاجتماعية والسياسية، خاصة بعد الثورة التونسية وما صاحبها من انفتاح على حرية التعبير والنقد. ويظهر المقال صدى هذا السياق من خلال إشارات متعددة إلى جرأة العمل في نقد الظواهر الاجتماعية والسياسية، مما يعكس سياقاً عاماً يشهد تحولات في وظيفة المسرح وعلاقته بالمجتمع والسلطة.

- **الظروف التي كُتبت فيها المقال:** كُتب المقال مباشرة بعد حضور الكاتبة للعرض الأول للمسرحية في المسرح البلدي، وهي تقدم انطباعاتها الحية عن العمل. والفترة التي كُتبت فيها المقال (2017) تشكل مرحلة مهمة في تاريخ تونس ما بعد الثورة، حيث شهدت البلاد تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية كبيرة انعكست على المشهد الثقافي والفني.

وتعكس هذه الظروف حالة من التوتر السياسي والاجتماعي، وبحث المسرح عن دور فعال في التعبير عن هذه التحولات. كما يمكن ملاحظة أن المقال كُتبت في ظل تراجع نسبي لدور النقد المسرحي الأكاديمي المتخصص لصالح النقد الصحفي السريع، وهو ما يمكن استشفافه من بنية المقال وطبيعة لغته.

ويشير المقال ضمناً إلى ظروف تتعلق بواقع الجمهور المسرحي في تونس، وتعطشه إلى نوع معين من المسرح الكوميدي الذي يقدم نقداً غير مباشر للواقع. هذا يعكس حالة من الإحباط أو الملل من المسرح "المشحون بكم هائل من الظلامية والغضب والنقد المباشر" كما ورد في المقال، ويؤشر على تحول في أذواق الجمهور واحتياجاته الثقافية.

- **الجمهور المستهدف:** يستهدف المقال جمهوراً عاماً من قراء الصحافة الثقافية التونسية، وليس بالضرورة متخصصين في المسرح. تتجلى هذه الخاصية في أسلوب الكتابة المبسط نسبياً والبعيد عن التعقيدات النظرية والمصطلحات النقدية المتخصصة.

¹ - مفيدة خليل: "العرض الأول لمسرحية (المدك) نقد ساخر للسياسة والمجتمع"، جريدة المغرب (تونس)، 18 أكتوبر 2017. للإشارة هو متاح أيضاً على الموقع الآتي: <https://ar.elmaghreb.tn>

ويظهر استهداف الجمهور العام من خلال عدة مؤشرات: أولاً، توصيف العمل بطريقة مبسطة تركز على الحكمة والأداء التمثيلي أكثر من التركيز على الجوانب الفنية والتقنية. ثانياً، الإشارة إلى أسماء الممثلين ومسيرتهم الفنية، وهو ما يهم المتلقي العادي. ثالثاً، التركيز على جوانب الترفيه والتسلية في العمل المسرحي، وتأكيد قدرته على إدخال "الضحكة الصادقة" إلى الجمهور.

ويمكن القول إن المقال موجه أيضاً إلى جمهور محتمل للمسرحية، بهدف تحفيزه على حضورها، وهو ما يفسر النبذة الإيجابية الطاغية على المقال والتركيز على نجاح العرض وتفاعل الجمهور معه.

- المنهج النقدي المتبع: تتبنى الكاتبة منهجاً انطباعياً وصفياً في المقام الأول، مع لمسات من النقد الاجتماعي. لا يظهر المقال التزاماً صارماً بمنهجية نقدية محددة، بل يميل إلى التعريف بالعمل المسرحي وتقديم قراءة سريعة لمضامينه وانعكاساته الاجتماعية والسياسية، مع تركيز محدود على الجوانب الفنية والجمالية.

ويعتمد المنهج الانطباعي على تسجيل ردود الفعل الأولية للناقدة تجاه العرض، دون الالتزام بإطار نظري صارم أو معايير نقدية محددة سلفاً. ويسمح هذا المنهج للناقدة بالتعبير عن تأثرها الشخصي بالعمل، لكنه يحد من قدرتها على تقديم تحليل موضوعي ومتعمق.

ويمكن ملاحظة غياب أي إشارة إلى مرجعيات نظرية في مجال النقد المسرحي، سواء كانت كلاسيكية أو معاصرة، كما يغيب التوظيف المنهجي لأدوات تحليل العرض المسرحي (تحليل فضاء العرض، تحليل الأداء التمثيلي، تحليل النص، تحليل العلاقة بين المسرح والجمهور). وهذا الغياب يجعل المقال أقرب إلى التقرير الصحفي منه إلى المقال النقدي المتخصص.

(2) تحليل البنية والأسلوب:

- تنظيم المقال وترتيب الأفكار: يتبع المقال بنية تقليدية متدرجة تبدأ بتقديم معلومات أساسية عن العرض (الممثلين، المكان)، ثم تنتقل إلى الحديث عن الحكمة المسرحية وأصلها الاقتباسي، ثم تصف تجربة المشاهدة والأداء التمثيلي، وأخيراً تتناول المضامين النقدية للعمل والرسائل الاجتماعية والسياسية التي يحملها. ويعكس هذا التدرج رؤية صحفية أكثر منها أكاديمية متخصصة.

ويمكن تقسيم بنية المقال إلى أربعة أقسام رئيسية:

1. المقدمة التعريفية: تقدم معلومات عن فريق العمل وأسماء الممثلين المشاركين.
2. وصف الإطار المكاني والحبكة: يصف ديكور المسرح والحبكة الأساسية مع الإشارة إلى المصدر الاقتباسي.
3. وصف تجربة المشاهدة: يتناول تفاعل الجمهور مع العمل والأداء التمثيلي.
4. استنتاجات حول رسائل العمل ودلالاته: يحدد القضايا التي يتناولها العمل والوظيفة النقدية للكوميديا.

ويلاحظ غياب الترابط المنطقي القوي بين هذه الأقسام، كما تظهر بعض القفزات المفاجئة بين الأفكار دون روابط انتقالية واضحة. على سبيل المثال، الانتقال المفاجئ من الحديث عن أداء توفيق البحري إلى الحديث عن المضامين النقدية للمسرحية دون رابط منطقي أو تمهيد.

وتفتقر بنية المقال إلى التوازن بين عناصرها، حيث يحظى وصف المضامين بمساحة أكبر مقارنة بتحليل الجوانب الفنية والجمالية للعرض. كما يلاحظ غياب خاتمة واضحة تلخص الرؤية النقدية للكاتبة وتقييمها الشامل للعمل.

- الأسلوب اللغوي المستخدم: يجمع المقال بين الأسلوب الوصفي والتقريبي، مع لمحات تحليلية خفيفة. تميل لغة المقال إلى البساطة والمباشرة، وتغيب عنها الدقة المصطلحية المتخصصة. كما يلاحظ وجود بعض الانقطاعات في تسلسل الأفكار وغياب الروابط المنطقية بينها أحياناً، مما يؤثر على وضوح الرؤية النقدية.

وتتسم اللغة المستخدمة بالطابع الصحفي السريع الذي يهدف إلى نقل المعلومة وإيصال الانطباع بأقصر الطرق وأبسطها. ويظهر ذلك في استخدام جمل قصيرة ومباشرة، وغياب التعبيرات المجازية المعقدة أو التحليلات العميقة التي تستدعي لغة متخصصة.

وتعتمد الكاتبة على أسلوب الوصف المباشر ("الركح وكأنه منزل رتيب وأنيق"، "لساعتين تمتع الجمهور بضحكة صادقة") والتقريب السردى لوقائع العرض. ويغلب الطابع التقريبي على الأسلوب التحليلي، وهو ما يتناسب مع الوظيفة الإعلامية للمقال أكثر من الوظيفة النقدية.

ونلاحظ أيضاً غياب التدرج المنطقي في عرض الأفكار، وتكرار بعض المعلومات (مثل تكرار الإشارة إلى طبيعة العمل الساخرة). كما يلاحظ وجود جمل غير مكتملة المعنى تحتاج إلى مراجعة لغوية، مما يشير إلى طابع الكتابة السريعة التي تميز النقد الصحفي.

- المصطلحات النقدية المتخصصة: يفتقر المقال إلى استخدام مصطلحات نقدية مسرحية متخصصة، باستثناء كلمة "الركح" التي تشير إلى خشبة المسرح. ويغلب على المقال الطابع الصحفي العام الذي يخاطب القارئ غير المتخصص، مما يحد من عمق التحليل وقدرته على تموضع العمل ضمن تيارات المسرح المعاصر.

ويمكن رصد غياب كامل للمصطلحات الأساسية في نقد العرض المسرحي مثل: السينوغرافيا، الدراماتورجيا، التوظيف الدلالي للفضاء، الإيقاع المسرحي، الأسلوب الإخراجي، التعبير الجسدي للممثل، العلامات المسرحية، الخطاب البصري، وغيرها من المصطلحات التي تشكل الأجدية الأساسية للنقد المسرحي المعاصر.

وهذا الغياب يحرم المقال من القدرة على تفكيك العرض المسرحي بشكل منهجي، ويجعله محصوراً في مستوى الوصف السطحي. كما يحرم القارئ من فرصة التعرف على أدوات تحليلية تمكنه من تذوق العمل المسرحي بشكل أعمق وأكثر وعياً بجمالياته وتقنياته.

وبدلاً من المصطلحات النقدية المتخصصة، تستخدم الكاتبة تعبيرات عامة مثل "نقد ساخر" و"ظاهاها هزل وباطنها نقد" و"نجاح جماهيري"، وهي تعبيرات تنتمي إلى المعجم العام أكثر من انتمائها إلى المعجم النقدي المتخصص.

(3) تحليل المضمون والموقف النقدي:

- الفكرة المحورية للمقال: تتمحور الفكرة الرئيسة للمقال حول قدرة المسرحية على تقديم نقد اجتماعي وسياسي من خلال الكوميديا الساخرة، وكيف نجحت في الجمع بين الترفيه والنقد في آن واحد.

وتستند هذه الفكرة إلى ثنائية الظاهر والباطن في العمل المسرحي: ظاهر ترفيهي كوميدي يدخل الضحكة إلى المتفرج، وباطن نقدي يفضح العديد من الظواهر الاجتماعية والسياسية والعلاقات الإنسانية المختلفة. وتؤكد الصحفية على هذه الثنائية من خلال تكرار عبارات مثل "ضحكة خلفها الكثير من النقد" و"بين الهزل والجد نقد موجه للمجتمع" و"مسرحية ظاهاها هزل وباطنها نقد للمجتمع".

وتمتد هذه الفكرة المحورية لتشمل رؤية أوسع حول وظيفة المسرح الكوميدي في السياق التونسي المعاصر، وقدرته على تجاوز "المبتذل" و"الأعمال المشحونة بكم هائل من الظلامية والغضب والنقد المباشر". وترى الكاتبة أن مسرحية "المدك" تمثل نموذجاً ناجحاً "للتلميح" بدلاً من التصريح، وقدرته على تحريك الضحك والتفكير معاً عند المتلقي.

وعلى الرغم من وضوح هذه الفكرة المحورية، إلا أن المقال لا يتعمق في تحليلها أو تفكيكها، ولا يقدم أمثلة محددة من العرض تدعم هذا الطرح. كما أن المقال لا يناقش الإشكاليات المرتبطة بثنائية الترفيه/النقد في المسرح، أو مدى نجاح العمل في تحقيق التوازن بينهما.

- موقف الصحفية النقدي: تتخذ الصحفية موقفاً إيجابياً مؤيداً للعمل المسرحي، ويظهر ذلك من خلال تركيزها على جوانب النجاح في العرض وتأثيره الإيجابي على الجمهور. ويمكن ملاحظة انحياز واضح للعمل دون تقديم نقد متوازن يتناول نقاط القوة والضعف فيه، مما يجعل المقال أقرب إلى الدعاية منه إلى النقد الأكاديمي المتوازن.

ويتجلى هذا الموقف الإيجابي في عدة مؤشرات:

✓ استخدام عبارات التقييم الإيجابي: مثل "نجاحاً جماهيرياً"، "الفنان المميز"، "حضوره يقلب الأحداث لصالحه"، "ضحكة صادقة".

✓ غياب أي إشارة إلى نقاط ضعف محتملة: سواء في النص المسرحي أو الإخراج أو الأداء التمثيلي أو السينوغرافيا.

✓ التركيز على تفاعل الجمهور الإيجابي: "الساعتين تمتع الجمهور بضحكة صادقة"، "جمهور منعش إلى الضحك".

✓ الإشادة بالعمل كنموذج متجاوز للأعمال المسرحية الأخرى: "قطعت مع المبتذل وقطعت مع الأعمال المشحونة بكم هائل من الظلامية والغضب والنقد المباشر".

وهذا الموقف النقدي المنحاز يطرح تساؤلات حول وظيفة النقد المسرحي الصحفي: هل هو نقد حقيقي يسعى إلى تقييم العمل وتفكيكه، أم هو وسيلة للترويج والدعاية للأعمال المسرحية؟ وهل يمكن للناقد المسرحي الصحفي أن يحافظ على استقلالته النقدية في ظل العلاقات المعقدة التي تربطه بالوسط المسرحي والثقافي؟

ومن جهة أخرى، يمكن تفسير هذا الموقف الإيجابي في سياق دعم حركة المسرح التونسي وتشجيع التجارب التي تحاول تجاوز النمطية والمباشرة في تناول القضايا الاجتماعية والسياسية. لكن هذا التشجيع ينبغي ألا يكون على حساب الموضوعية النقدية والتحليل المتوازن للأعمال المسرحية.

- عمق الطرح وموضوعيته: يفتقر المقال إلى العمق التحليلي، حيث يكتفي بالإشارة السريعة إلى المضامين النقدية للمسرحية دون تفكيكها أو مناقشتها بشكل مفصل. كما أن غياب أي إشارة إلى نقاط ضعف محتملة في العمل يطرح تساؤلات حول موضوعية الطرح.

ويمكن رصد مظاهر ضعف العمق التحليلي في عدة جوانب:

- الاكتفاء بالإشارة العامة إلى القضايا دون تحليلها: عندما تذكر الكاتبة أن المسرحية تنتقد "الغباء" و"توتر العلاقات الزوجية" و"غياب الثقة بين الزملاء في العمل" و"سيطرة كرة القدم" و"سياسة تعامل رجال الأعمال مع كبار الموظفين"، فإنها لا تقدم أي تحليل لكيفية معالجة المسرحية لهذه القضايا، أو الرؤية التي تقدمها حولها.
- غياب الأمثلة والشواهد المحددة من العرض: لا تقدم الكاتبة مشاهد أو حوارات محددة من المسرحية تدعم تحليلها أو تؤكد الرسائل النقدية التي تدعي أن المسرحية تحملها.
- عدم ربط العمل بالسياق الثقافي والاجتماعي: على الرغم من الإشارة إلى أن المسرحية تنتقد ظواهر اجتماعية وسياسية، إلا أن المقال لا يربط هذه الظواهر بالسياق التونسي المعاصر، ولا يناقش دلالاتها أو أبعادها.
- غياب التحليل المقارن: على الرغم من الإشارة إلى أن المسرحية مقتبسة من فيلم فرنسي، إلا أن المقال لا يقدم أي تحليل مقارن بين الأصل والاقْتباس، ولا يناقش كيفية تكيف القصة مع السياق التونسي.
- عدم مناقشة الأبعاد الفنية والجمالية للعرض: يكاد المقال يخلو من أي تحليل للجوانب الفنية والجمالية للعرض، مثل الإخراج والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والأداء التمثيلي، باستثناء إشارة عابرة إلى أداء توفيق البحري.

وهذا الافتقار إلى العمق التحليلي يحول المقال من نص نقدي إلى مجرد تقرير وصفي، ويحرمه من القدرة على المساهمة في تطوير الوعي النقدي لدى القارئ أو تقديم قراءة متعمقة للعمل المسرحي.

أما فيما يتعلق بالموضوعية، فإن غياب أي إشارة إلى نقاط ضعف محتملة في العمل، والاكتفاء بالإشادة به، يطرح تساؤلات حول مدى استقلالية الرؤية النقدية للصحفية وقدرتها على تقييم العمل بموضوعية. فالمفترض في النقد الأكاديمي المتوازن أن يتناول العمل من مختلف جوانبه، إيجابية كانت أم سلبية، وأن يقدم تقييمًا متوازنًا يستند إلى معايير نقدية واضحة ومحددة.

- انعكاس واقع المسرح التونسي: يقدم المقال إشارات محدودة لواقع المسرح التونسي من خلال الإشارة إلى حالة "الجمهور المتعطر إلى الضحك" وكيف أن المسرحية "قطعت مع المبتدل وقطعت مع الأعمال المشحونة بكم هائل من الظلامية والغضب والنقد المباشر". وهذه الإشارات تلمح إلى وجود أزمة في المشهد المسرحي التونسي تتعلق بطبيعة الأعمال المقدمة وعلاقتها بالجمهور.

ويمكن استنتاج بعض ملامح واقع المسرح التونسي من خلال قراءة متأنية للمقال:

- وجود فجوة بين المسرح والجمهور: يشير وصف الجمهور بأنه "متعطر إلى الضحك" إلى حالة من الاحتياج النفسي والاجتماعي للترفيه والفكاهة في مجتمع يعاني من ضغوط سياسية واقتصادية واجتماعية. كما يشير إلى وجود فجوة بين المسرح التونسي والجمهور، حيث لا تلي الأعمال المسرحية السائدة هذا الاحتياج.
- هيمنة نمطين من المسرح: يشير المقال ضمناً إلى هيمنة نمطين من المسرح التونسي: المسرح "المبتدل" (ربما في إشارة إلى المسرح التجاري السطحي)، والمسرح "المشحون بكم هائل من الظلامية والغضب والنقد المباشر" (ربما في إشارة إلى المسرح السياسي المباشر). وتقدم الكاتبة مسرحية "المدك" كنموذج بديل يتجاوز هذين النمطين.
- بحث عن صيغ جديدة للنقد المسرحي: يلمح المقال إلى بحث المسرح التونسي عن صيغ جديدة للنقد الاجتماعي والسياسي، تتجاوز المباشرة والشعاراتية، وتعتمد على "التلميح" بدلاً من التصريح، وعلى الكوميديا السوداء كأداة للنقد.
- تأثير المسرح التونسي بالنماذج الغربية: تشير الإشارة إلى اقتباس المسرحية من فيلم فرنسي إلى استمرار تأثير المسرح التونسي بالنماذج الغربية، وهي ظاهرة تاريخية تمتد إلى بدايات المسرح العربي والمغاربي. وي طرح هذا الاقتباس أسئلة حول الهوية الثقافية للمسرح التونسي وعلاقته بالتراث المسرحي الغربي.
- حضور الممثلين القدامى: تشير الإشارة إلى توفيق البحري "الذي عرفه الجمهور لأكثر من أربعين عامًا في الدراما والمسرح" إلى استمرار حضور جيل قديم من الممثلين في المشهد المسرحي التونسي، مما يطرح أسئلة حول التجديد وحضور الأجيال الشابة.

وعلى الرغم من هذه الإشارات، يفتقر المقال إلى تحليل متعمق لواقع المسرح التونسي وتحدياته، وكيف يمكن للأعمال مثل "المدك" أن تسهم في تجاوز هذه التحديات. كما يفتقر إلى وضع العمل ضمن سياق التيار المسرحي المعاصر في تونس، والذي يشهد تجاذبات بين المسرح التجاري الذي يميل إلى الكوميديا السهلة والمسرح التجريبي الذي يحاول تقديم طروحات فنية وفكرية مختلفة. ولم يتطرق المقال إلى الصعوبات الاقتصادية والمؤسسية التي تواجه الفنانين المسرحيين في تونس، ولا إلى تأثير السياق السياسي والاجتماعي المتغير على الإنتاج المسرحي. كما أن المقال لم يقدم مقارنة بين المقاربة التونسية للنص الأصلي والنسخة الفرنسية، مما كان سيتيح فرصة لتحليل أساليب الاقتباس والتوطين الثقافي للنصوص العالمية في السياق التونسي.

- موقع المقال من الاتجاهات النقدية الحديثة: يتموضع المقال بعيداً عن الاتجاهات النقدية الحديثة في

نقد المسرح، ويمكن تفصيل ذلك في النقاط التالية:

- غياب المقاربة السيميائية: لا يتعامل المقال مع العرض المسرحي كنظام من العلامات والرموز القابلة للتفكيك والتأويل. وتكتفي الكاتبة بوصف سطحي للديكور ولبعض عناصر السينوغرافيا دون تحليل دلالاتها أو وظائفها الدرامية.
- تجاهل البعد الأنثروبولوجي: على الرغم من أن المسرحية تحمل نقداً اجتماعياً، إلا أن المقال لا يتطرق للأبعاد الأنثروبولوجية للعرض، ولا يحلل الطقوس الاجتماعية التي تنتقدها المسرحية بأدوات تحليلية معمقة.
- غياب التحليل الفينومينولوجي: لا يهتم المقال بتحليل تجربة المشاهدة وعلاقة المتلقي بالعرض، واكتفى بذكر استمتاع الجمهور دون تحليل لكيفية بناء هذه العلاقة أو آليات تأثير العرض في المتلقي.
- تجاهل المنهج التفكيكي: لا يسعى المقال إلى تفكيك المسكوت عنه في العرض أو البحث عن التناقضات والفجوات في الخطاب المسرحي، بل يتعامل مع العرض كوحدة متجانسة.
- إهمال البعد المقارن النقدي: بالرغم من ذكر المقال أن المسرحية مقتبسة من فيلم فرنسي، إلا أنه لا يقدم أي مقارنة مقارنة بين النص الأصلي والاقتباس المسرحي التونسي، ولا يحلل آليات التوطين والتكييف الثقافي للنص.

وتبني المقال للمقاربة الوصفية الانطباعية يعكس أزمة النقد المسرحي في تونس والعالم العربي عموماً، حيث لا تزال الممارسة النقدية أسيرة الأشكال التقليدية، وتبتعد عن المناهج النقدية المعاصرة التي تطورت في سياقات أكاديمية متقدمة.

- نقاط الضعف في المقال:

- ✓ غياب التحليل المنهجي العميق لعناصر العرض المسرحي: يفتقر المقال إلى تحليل منهجي لعناصر العرض المختلفة. فيما يتعلق بالإخراج، لا يتطرق المقال لرؤية المخرج وخياراته الإخراجية، ولا يذكر حتى اسم المخرج.

أما بالنسبة للأداء التمثيلي، فيكتفي بالإشادة بأداء توفيق البحري دون تحليل لتقنيات التمثيل أو الأساليب الأدائية للممثلين. وفيما يخص السينوغرافيا، يصف الديكور بإيجاز شديد ("وكأنه منزل رتيب وأنيق") دون تحليل وظيفته الدرامية. كما أنه لا يوجد أي ذكر للإضاءة والموسيقى بوصفهما عنصرين مهمين في العرض المسرحي. وأخيراً، لا يقدم تحليلاً للدراماتورجيا أو البنية الدرامية أو تحولات الشخصيات أو منطق تطور الحدث المسرحي.

✓ الانحياز الواضح للعمل وغياب النظرة النقدية المتوازنة: يتبنى المقال موقفاً مؤيداً بشكل كامل للعمل المسرحي دون تقديم أي ملاحظات نقدية. فهو يستخدم عبارات تقييمية إيجابية مطلقة مثل "فنان مميز" و"حققت نجاحاً جماهيرياً" دون تبرير نقدي. كما يتجاهل أي نقاط ضعف محتملة في العمل المسرحي سواء على مستوى النص أو الإخراج أو الأداء. وبشكل عام، يفتقر المقال إلى المسافة النقدية الضرورية التي تميز النقد الأكاديمي عن الانطباع الشخصي.

✓ ضعف البناء المنطقي للمقال وانقطاع تسلسل الأفكار: تنتقل الكاتبة بشكل عشوائي بين وصف المكان والديكور والحديث عن الممثلين ثم العودة للحديث عن المضمون. فهي تبدأ بوصف طاقم التمثيل قبل تقديم فكرة العمل أو سياقه. كما لا يوجد تدرج منطقي في عرض العناصر النقدية من حيث الأهمية أو من حيث التسلسل، سواء من الكل إلى الجزء أو العكس. إضافة إلى ذلك، يخلط المقال بين التلخيص والتحليل والتقييم بطريقة تربك القارئ وتضعف من قوة الطرح النقدي.

✓ غياب المصطلحات النقدية المتخصصة والإطار النظري: لا يستخدم المقال أي مصطلحات نقدية متخصصة في مجال المسرح والدراما. فالكاتبة تستعمل لغة عامة ومباشرة تفتقر إلى الدقة الاصطلاحية. كما لا يستند التحليل إلى أي إطار نظري واضح، سواء كان سيميائياً أو بنيوياً أو تفكيكياً أو أنثروبولوجياً أو غيره. وتغيب المفاهيم النقدية المعاصرة مثل التناص المسرحي، الميثامسرح، الفضاء المسرحي، جماليات التلقي، وغيرها من المفاهيم التي تثري التحليل النقدي.

✓ عدم الاعتماد على مراجع أو مصادر أكاديمية: لا يستشهد المقال بأي دراسات نقدية سابقة عن المسرح التونسي أو عن الظواهر المسرحية المشابهة. كما لا يحيل إلى أي مرجعية نظرية لتدعيم التحليل أو التقييم. ولا يقدم سياقاً معرفياً أو بيبلوغرافياً يساعد القارئ على توسيع معرفته بالموضوع. ويكتفي بذكر الفيلم الأصلي دون تقديم أي معلومات عن تاريخ الاقتباس في المسرح التونسي أو سياقه الثقافي، مما يجعل المقال محدود الأفق من الناحية المعرفية والأكاديمية.

وعليه فإن مقال الناقدة الصحفية مفيدة خليل عن مسرحية "المدك" يعكس واقع النقد المسرحي الصحفي في تونس والعالم العربي، الذي يعاني من عدة إشكاليات بنوية:

✓ هيمنة الوظيفة الإعلامية والترويجية على حساب الوظيفة النقدية التحليلية، مما يحول المقال النقدي إلى مجرد إعلان عن العرض.

- ✓ ضعف التكوين النظري والمنهجي لدى الكثير من النقاد المسرحيين في الصحافة الثقافية، والذي يحول دون تقديم تحليلات عميقة مستندة إلى أدوات معرفية ومنهجية معاصرة.
 - ✓ غياب التراكم المعرفي في مجال النقد المسرحي، حيث تبقى المقالات معزولة عن بعضها البعض ولا تسهم في بناء تيار نقدي متماسك.
 - ✓ انفصال النقد الصحفي عن النقد الأكاديمي، وغياب الجسور بين الفضاءين، مما يؤدي إلى استمرار الفجوة بين الممارسة النقدية اليومية والبحث الأكاديمي المعمق.
 - ✓ الانغلاق على المحلي وضعف الانفتاح على تجارب النقد المسرحي العالمي، مما يحرم النقد المسرحي التونسي من الاستفادة من التطورات المنهجية والنظرية في الدراسات المسرحية المعاصرة.
- ولتجاوز هذه الإشكاليات، يحتاج النقد المسرحي التونسي إلى:

- ✓ تعزيز التكوين النظري والمنهجي للنقاد
- ✓ بناء جسور بين الممارسة النقدية الصحفية والبحث الأكاديمي
- ✓ الانفتاح على المناهج النقدية المعاصرة في تحليل العروض المسرحية
- ✓ تطوير خطاب نقدي يوازن بين الوظيفة الإعلامية والوظيفة التحليلية
- ✓ تأسيس تقاليد النقد المقارن الذي يضع المسرح التونسي والمغاربي في سياقاته الثقافية والتاريخية المحلية والعالمية

إن هذا التحول المنشود في الممارسة النقدية ضروري ليس فقط لتطوير النقد المسرحي كحقل معرفي، بل أيضاً لتطوير المسرح التونسي ذاته، فالعلاقة بين النقد والإبداع علاقة جدلية تفاعلية، والارتقاء بالنقد يسهم بالضرورة في الارتقاء بالممارسة المسرحية.

وإذا كانت معابرتنا السابقة قد كشفت عن طبيعة النقد الصحفي بسِماته الآنية ووظيفته الإعلامية، فإن فهمنا لتجربة النقد المسرحي المغاربي يقتضي الانتقال إلى مستوى أعمق من التحليل، متمثلاً في النقد الأكاديمي الرصين. ومن أجل استجلاء ملامح هذا النمط من الخطاب، سنعمد إلى مقارنة نموذج دال من الحقل الأكاديمي المغربي.

ب/ من النقد المسرحي الأكاديمي (المغرب): "توظيف التراث في المسرح العربي" للناقد جميل حمداوي

يُعد كتاب "توظيف التراث في المسرح العربي" للناقد جميل حمداوي، الصادر في طبعته الأولى عام 2019 عن دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، إضافة مهمة للمكتبة النقدية المسرحية العربية. ويندرج الكتاب ضمن حقل الدراسات المسرحية المتخصصة التي تتناول إشكالية العلاقة الجدلية بين التراث والحداثة في المسرح العربي،

وهي إشكالية مركزية شغلت الفكر والإبداع العربيين منذ عصر النهضة وصولاً إلى اليوم. تكمن أهمية الكتاب في محاولته تقديم بانوراما واسعة ومنظمة لكيفيات استلهام التراث وتوظيفه في التجارب المسرحية العربية المختلفة، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي، مشرقاً ومغرباً. يهدف المؤلف، كما يتضح من مقدمته وفهرسه، إلى رصد المفاهيم والسياقات التاريخية المتعلقة بالتراث، وتتبع مسارات توظيفه في المسرح العربي بين الاستنبات الحرفي والتجريب والتأصيل، مع التركيز على اتجاهات ومسرحيين بعينهم كحالات دراسية.

ودخولاً إلى صلب هذه الدراسة الأكاديمية الهامة، والتي اخترناها كنموذج للنقد الأكاديمي المغربي، نكشف فيما يلي عن بنيتها الداخلية وأبرز الأفكار والقضايا التي تتناولها فصولها المتعددة، فالناقد حمداوي ينظم كتابه في مدخل وثمانية فصول وخاتمة، متبعاً بنية منهجية واضحة تنتقل من العام إلى الخاص.

-ملخص الكتاب¹:

يقدم كتاب "توظيف التراث في المسرح العربي" دراسة أكاديمية شاملة تستقصي العلاقة المعقدة والمتعددة الأوجه بين التراث والحداثة في المشهد المسرحي العربي، مشرقاً ومغرباً. ويهدف الكتاب إلى رصد وتحليل الكيفيات المتنوعة التي استلهم بها المسرحيون العرب تراثهم الثقافي، والفني، وتوظيفه في إبداعاتهم، سواء على مستوى التنظير أو الممارسة العملية.

-الإطار المفاهيمي والتاريخي (المقدمة والمدخل):

- يستهل المؤلف بتحديد مفهوم "التراث"، متبعاً تطور دلالاته من الإرث المادي والنسبي إلى الموروث الحضاري الشامل. ويستشهد بالجبري مؤكداً أن الاهتمام بالتراث كمفهوم مركزي ارتبط بسياق النهضة العربية وصدمة الحداثة ومواجهة الاستعمار، مما أثار إشكاليات الهوية والأصالة والمعاصرة.
- يُبين أن التراث ليس كتلة جامدة، بل يمكن التعامل معه بمنهجيات مختلفة (تقليدية، استشراقية، ماركسية، بنويوية...).

-من الاستنبات إلى التجريب والتأصيل (الفصل الأول):

- يرصد الكتاب مسار المسرح العربي بدءاً بمرحلة "الاستنبات"، التي تمثلت في استيراد القوالب الغربية (خاصة المسرح الإيطالي الأرسطي) ومحاولة تكييفها، كما فعل مارون النقاش.
- ينتقل إلى مرحلة "التجريب" و"التأصيل" التي برزت كرد فعل، خصوصاً بعد نكسة 1967، سعياً نحو إيجاد صيغ مسرحية عربية أصيلة وهوية مستقلة.

¹ - ينظر، جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تيطوان/المملكة المغربية، (ط.1)، 2019.

- يُعرف "التجريب" بأنه البحث عن قوالب وتقنيات جديدة، و"التأصيل" بأنه الاعتماد الواعي على الموروث العربي. يقدم تصنيفاً رباعياً للتأصيل:
- ✓ **تأصيل المضمون:** استخدام مواد تراثية (تاريخية، دينية، شعبية...) ضمن قوالب غريبة أحياناً (مثل أعمال شوقي والحكيم).
- ✓ **تأصيل الشكل:** توظيف قوالب تراثية عربية (السامر، الحلقة، المقامات، خيال الظل، القوال، الحكواتي...) لبناء العرض المسرحي.
- ✓ **التأصيل النظري:** ظهور بيانات ودعوات نظرية لمسرح عربي جديد (الحكيم، يوسف إدريس، برشيد، ونوس...).
- ✓ **التأصيل التطبيقي:** تجارب إخراجية ومسرحية جسدت هذا التوجه (الصادقي، المدني، علولة...).

الاتجاه الاحتفالي كنموذج بارز (الفصل الثاني):

- يخصص الكتاب حيناً واسعاً لتحليل "الاتجاه الاحتفالي"، مع التركيز الشديد على نظريات عبد الكريم برشيد.
- يشرح أسس الاحتفالية: المسرح كعيد واحتفال جماهيري، كسر الجدار الرابع، استخدام الفضاءات المفتوحة، رفض المحاكاة لصالح "المعيشة" الاحتفالية، التلقائية، الارتباط النقدي بالتراث (الافولكلوري)، الشمولية الإنسانية، وتوظيف آليات كالمفارقة والتناص.
- دراسات حالة وتيارات محددة (الفصول 3-8):

يقدم الكتاب تحليلات مركزة لنماذج وتجارب مسرحية عربية رائدة في تعاملها مع التراث:

- عز الدين المديني (تونس): التركيز على "مسرحة التراث" وإعادة قراءته نقدياً وحوارياً، واستلهام تقنيات الكتابة التراثية (الاستطراد، الاستخراج).
- عبد القادر علولة (الجزائر): توظيف أشكال "القوال" و"الحلقة" كقالب للمسرح الشعبي المتواصل مع الجمهور، متأثراً بـ"بريشت".
- الفاضل الجزيري (تونس): تطوير مفهوم "الفرجة" المستلهمة من التراث الموسيقي الصوفي والشعبي (النوبة، الحضرة)، والتركيز على البعد الإثنوسينولوجي.
- روجيه عساف (لبنان): تأسيس "مسرح الحكواتي" كشكل تواصلية شعبي يعتمد على الراوي والذاكرة الجماعية، مع تأثيرات "بريشت" و"منوشكين".

- **مسرح السرادق (مصر):** تجسيد للاحتفالية في فضاء "السرادق" المفتوح، مع التركيز على العمل الجماعي، المشاركة الجماهيرية، وقضايا الريف المصري.
- **مسرح الفوانيس (الأردن):** نموذج آخر للمسرح الاحتفالي المتفاعل مع التراث المحلي والعربي والإنساني، وتأکید الصلة بالاحتفالية المغربية.

- الخاتمة: يخلص الكتاب إلى أن المسرح العربي، في سعيه للتعبير عن هويته، تفاعل مع التراث بطرق متعددة ومتطورة، تجاوزت مجرد النقل إلى الحوار النقدي والتأسيس الجمالي. ويؤكد على تنوع أشكال هذا التوظيف (مضمون، قالب، نظرية، تطبيق)، مشيراً إلى تأثير المسرحيين العرب بتقنيات إخراجية عالمية متنوعة في سياق تعاملهم مع التراث. كما يشير إلى الطابع البيداغوجي للكتاب.

- تحليل نقدي:

إن قيمة كتاب الناقد جميل حمداوي لا تكمن فقط في جمعه وتصنيفه للتجارب المسرحية العربية المتعلقة بالتراث، بل وأيضاً في الإطار المنهجي والتصوري الذي يقترحه. ومع ذلك، فإن أي عمل أكاديمي، مهما بلغت أهميته، يظل قابلاً للنقاش والمساءلة النقدية، وهذا ما سنحاول القيام به في النقاط التالية:

(1) صلاية المنهج النقدي وحدوده:

- **قوة المنهج الوصفي-التحليلي:** يعتمد المؤلف بشكل أساسي على منهج وصفي-تحليلي، وهو منهج ملائم لمسح الظواهر المسرحية وتقديم بانوراما شاملة، كما هو الحال في هذا الكتاب. وينجح حمداوي في تقديم خريطة واضحة للمفاهيم الأساسية (تراث، استنبات، تأصيل، احتفالية...) وتيارات توظيف التراث في المسرح العربي، مدعوماً بقائمة مراجع ثرية ومتنوعة تشمل مصادر أولية (نصوص، بيانات) وثانوية (دراسات نقدية). وتُعد المقارنة الضمنية أو الصريحة بين تجارب مشرقية ومغربية ميزة إضافية، إذ تكسر المركزية التي قد تتسم بها بعض الدراسات القطرية.

- **حدود التحليل النقدي:** على الرغم من فائدة المسح الوصفي، إلا أن التحليل النقدي قد يبدو أحياناً غير مكتمل. غالباً ما يتوقف التحليل عند حدود تقديم التجربة أو آراء المنظرين (خاصة في فصول دراسات الحالة) دون الانخراط في مساءلة نقدية معمقة لأسسها الجمالية والفكرية أو آليات اشتغالها النصي والعرضي. على سبيل المثال، عند الحديث عن تجربة عبد القادر علولة، يُبرز الكتاب أهمية استلهام "القول" و"الحلقة"، لكنه لا يتعمق بما يكفي في تحليل كيفية تحويل هذه الأشكال الشعبية إلى بني درامية حديثة، وما هي التحديات الجمالية والإبستمولوجية التي واجهت هذه العملية؟ وهل نجحت التجربة فعلاً في تجاوز مجرد النقل الفولكلوري إلى تأسيس لغة مسرحية متفردة وقادرة على مخاطبة قضايا الراهن بفعالية؟

• غياب التعددية النقدية: يلاحظ أحياناً تبني وجهة نظر معينة (مثل منظور الاحتفاليين أنفسهم، خاصة برشيد) دون إفساح مجال كافٍ لوجهات النظر النقدية الأخرى أو المعارضة التي وُجّهت لهذه التيارات. فإن إدراج أصوات نقدية مغايرة، سواء كانت محلية أو عربية، كان سيثري النقاش ويقدم صورة أكثر توازناً وتعقيداً للمشهد المسرحي.

(2) مناقشة الأفكار والطروحات الأساسية:

• ثنائية الاستنبات والتأصيل: يقدم الكتاب هذه الثنائية كإطار مركزي لفهم تطور المسرح العربي. وهذا الطرح، مع وجاهته التاريخية، يحتاج إلى مساءلة. هل العلاقة بين النموذجين الغربي والمحلي هي دائماً علاقة تنافر أو استبدال؟ ألا توجد مساحات للتثاقف الخلاق والهجنة (Hybridity) حيث تتفاعل الأشكال وتتداخل دون أن يلغي أحدها الآخر؟ قد يغفل التركيز الحاد على "التأصيل" بعض التجارب التي نجحت في تحقيق توليفات مبتكرة بين الموروث والوفاة.

• مركزية الاحتفالية: يمنح الكتاب أهمية كبيرة للاتجاه الاحتفالي، وهذا مبرر بالنظر إلى تأثيره، خاصة في المغرب العربي. لكن، هل تم تقديم هذا التيار بشكل نقدي كافٍ؟ غالباً ما تُعرض أطروحات برشيد (المسرح عيد، كسر الجدار الرابع، المشاركة...) كمسلمات دون مناقشة عميقة لمدى تحققها الفعلي في العروض، أو التحديات التي تواجهها (مثل خطر الانزلاق نحو الطقوسية المغلقة أو صعوبة تحقيق مشاركة جماهيرية حقيقية وواعية في سياقات اجتماعية معقدة). كما أن حصر "الاحتفالية" بشكل كبير في منظور برشيد قد يتجاهل تنوعات أخرى أو ممارسات مشابهة لا تندرج تماماً تحت هذا التصنيف.

• إشكالية "توظيف" التراث: يستخدم الكتاب مصطلح "توظيف" بشكل متكرر. وهذا المصطلح قد يحمل دلالة أدائية أو نفعية. هل التراث مجرد "مادة خام" يتم "توظيفها"؟ ألا يتطلب التعامل معه رؤية أكثر تركيبية تعتبره مكوناً حياً في الوعي والهوية، يتفاعل ويتشكل في سياق الحاضر؟ كان يمكن للكتاب أن يناقش بشكل أعمق الفروق بين الاستلهام السطحي، والحوار النقدي، وإعادة الإنتاج الجمالي للتراث، ومخاطر تحويله إلى مجرد "ديكور" ثقافي أو أداة أيديولوجية لتأكيد هوية منغلقة أو خطاب سياسي معين.

• غياب البعد الأدائي والاستقبالي: يركز الكتاب بشكل كبير على الجانب النظري والنصي، مع إشارات أقل عمقاً للبعد الأدائي (Performative) وكيف يتجسد التراث فعلياً في فضاء العرض من خلال الجسد والصوت والإيقاع والسينوغرافيا. كما يغيب تقريباً الحديث عن "استقبال" هذه العروض من قبل الجمهور المعاصر. هل نجحت هذه التجارب "التراثية" في التواصل مع جمهور متنوع، أم بقيت نخبوية أو مرتبطة بمناسبات ومهرجانات محددة؟ إن إدخال منظور دراسات الأداء (Performance Studies) ونظريات التلقي (Reception Theory) كان سيضيف بعداً مهماً للتحليل.

3) الإطار النظري والموقعية المعرفية:

- الاستناد إلى الفكر العربي المعاصر: يستند الكتاب بوعي إلى نقاشات فكرية عربية معاصرة حول التراث والحداثة والأصالة والمعاصرة (الجابري، العروي، أركون...). وهذا يضع إشكالية المسرح ضمن سياق فكري أوسع، وهو نقطة قوة.
- المنظور ما بعد الكولونيالي الضمني: يتعامل الكتاب مع توظيف التراث كجزء من عملية بناء الهوية الثقافية ومقاومة التغريب، وهو ما يتوافق مع أطروحات النقد ما بعد الكولونيالي. لكن هذا المنظور يبقى ضمنياً في الغالب، ولم يتم استثماره بشكل نظري مفصل أو نقدي. على سبيل المثال، كيف يمكن قراءة هذه التجارب في ضوء مفاهيم مثل "الهجنة الثقافية" عند هومي بابا، أو "الاستشراق المعكوس"، أو علاقة المثقف بالسلطة وبالجماهير عند إدوارد سعيد أو فرانز فانون؟
- إمكانية توسيع الإطار النظري: كان يمكن إثراء التحليل بالاستفادة من أطر نظرية أخرى مثل النقد الثقافي (Cultural Criticism)، الذي يتيح ربط الظواهر المسرحية بالسياقات الاجتماعية والسياسية بشكل أعمق، أو السيميائيات المسرحية (Theatre Semiotics) لتحليل العلامات الأدائية وكيفية إنتاج الدلالة في العروض المستلهمة من التراث.

4) الأسلوب والعرض:

يتسم كتاب الناقد حمداوي بلغة أكاديمية رصينة وواضحة، تبتعد عن التعقيد المفرط والغموض، مما يجعله في متناول شريحة واسعة من القراء المتخصصين وغير المتخصصين المهتمين بالمسرح العربي. ويوظف المؤلف المصطلحات النقدية والمسرحية المتخصصة بدقة (مثل استنبات، تأصيل، احتفالية، مسرحية، فرجة، حكاوي، قوال، وغيرها)، مع الحرص غالباً على تقديم تعريفات أو سياقات توضح دلالتها، مما يخدم الهدف التعليمي والديداكتيكي الذي يبدو حاضرًا في الكتاب. ويتسم الأسلوب بالموضوعية والمنهجية العلمية في عرض الأفكار وتحليل الظواهر، مع تجنب الأحكام الانطباعية أو غير المؤسسة.

أما هيكل الكتاب وبنيته، فيتميزان بالتنظيم المنطقي والتسلسل المنهجي. حيث ينتقل المؤلف من العام إلى الخاص، بدءاً بالمدخل المفاهيمي والتاريخي، مروراً بتحليل التيارات الكبرى كالتأصيل والاحتفالية، وصولاً إلى دراسات الحالة المركزة على تجارب مسرحية محددة. هذا التدرج يسهل على القارئ متابعة الأفكار وفهم تطور الحجج. كما أن تقسيم الكتاب إلى فصول واضحة، كل فصل يعالج محوراً محدداً، يساهم في تماسكه البنيوي.

أما فيما يخص العرض البصري، فإن استخدام لوحة فنية تجريدية على الغلاف ليس مجرد اختيار جمالي عشوائي، بل يمكن قراءته كعتبة نصية بصرية ذات دلالة رمزية عميقة تتناغم مع موضوع الكتاب. فالطابع التجريدي للوحة، بألوانها المتداخلة وخطوطها المتشابكة وطبقاتها المتعددة، يمكن أن يؤول كرمز لتعدد طبقات

التراث نفسه وتعقيده، فهو ليس كتلة متجانسة بل نسيج مركب من مؤثرات وتجارب تاريخية متنوعة. كما يمكن أن ترمز اللوحة إلى عملية التفاعل الجدلي بين التراث والحداثة في المسرح العربي، حيث تتداخل الأشكال القديمة والجديدة، وتتصارع التأثيرات المحلية والعالمية، في عملية مستمرة من التفكيك وإعادة التركيب. وإن ابتعاد اللوحة عن التمثيل الحرفي أو الفولكلوري المباشر للتراث ينسجم مع رؤية الكتاب التي تركز على "توظيف" و"إعادة قراءة" التراث ضمن سياقات جمالية وفكرية معاصرة، لا مجرد استنساخه. وبالتالي، تعمل اللوحة كمدخل بصري يحفز القارئ على التفكير في الطبيعة المركبة وغير الخطية للعلاقة التي يستكشفها الكتاب.

5) تقييم الأثر الأكاديمي:

إن هذا التحليل النقدي لا يقلل من القيمة الأكاديمية لكتاب الناقد حمداوي، بل يهدف إلى وضعه في سياق نقاش أعمق. ويظل الكتاب مساهمة أساسية ومحورية في مجاله لعدة أسباب:

- التوثيق والتاريخ: يقدم سجلاً هاماً ومنظماً لمرحلة حيوية من تاريخ المسرح العربي وجهوده في البحث عن هوية جمالية خاصة.

- الشرح المفاهيمي: يوضح مصطلحات ومفاهيم نقدية مركزية أصبحت متداولة في الخطاب النقدي المسرحي العربي.

- المنظور البانورامي: يتيح للقارئ (طالباً أو باحثاً) الإحاطة بتنوع التجارب العربية في التعامل مع التراث.

- التركيز على المغرب العربي: يقدم رؤية معمقة نسبياً لتجارب المغرب العربي التي قد لا تكون متاحة بنفس القدر في دراسات أخرى تركز على المشرق.

لذلك، يعتبر الكتاب مرجعاً لا غنى عنه، ونقطة انطلاق ضرورية لأي باحث يرغب في التعمق في دراسة العلاقة بين المسرح والتراث في العالم العربي، مع الأخذ في الاعتبار النقاط النقدية التي أثرت هنا كدعوة لمزيد من البحث والتحليل المتخصص.

ومما سبق يمثل كتاب "توظيف التراث في المسرح العربي" جهداً أكاديمياً مميّزاً يقدم مسحاً شاملاً ومنهجياً لإحدى أهم الإشكاليات التي واجهت المسرح العربي. ونجح الناقد جميل حمداوي في رسم خريطة واضحة للمفاهيم والتيارات والتجارب، مع تركيز لافت على الاتجاه الاحتفالي وتجارب المغرب العربي. ومع إمكانية تعميق التحليل النقدي في بعض جوانبه، وتوسيع الإطار النظري، وإيلاء اهتمام أكبر للبعد الأدائي والاستقبالي، فإن الكتاب يظل مساهمة أساسية ومرجعاً قيماً يثري المكتبة المسرحية العربية، ويفتح آفاقاً لمزيد من البحث والنقاش حول سبل الحوار الخلاق بين الموروث والمعاصر في إبداعنا المسرحي.

في ختام هذه الإطلالة على المشهد النقدي المسرحي المغاربي، تتضح معالم مسار تحولي لافت، انتقل فيه الخطاب النقدي من بداياته الصحفية المرتبطة بالحدث الآني، إلى رحاب البحث الأكاديمي المتسم بالعمق المنهجي

والتنظيري. إن هذه الرحلة لم تكن مجرد تطور معرفي منعزل، بل كانت ذات ارتباط عضوي وثيق بالتحويلات العميقة التي عصفت بالمجتمعات المغاربية، سياسياً واجتماعياً، والمسارات المتعرجة التي قطعها الفن المسرحي نفسه في المنطقة، باحثاً عن أشكاله وتعبيراته.

فالنتيجة الجوهرية التي تتكشف ليست مجرد تأثر بالوافتد المعرفي الغربي، بل هي دينامية تفاعل جدلي معقدة؛ حيث انخرط النقد المغاربي في حوارٍ نقدي مع المناهج والنظريات الحديثة، محاولاً استيعابها وتوظيفها ومساءلتها، وفي الوقت ذاته، ظل هذا النقد مشدوداً بهاجسٍ تأصيلِ الذات وتأكيدِ الخصوصية، وهي رحلةٌ وجدت صداها العميق في سياقات بناء الدولة الوطنية، وإعادة تشكيل الهوية الثقافية، والتفاعل مع تحديات الراهن. لقد واكب النقد، إذن، تحولات المسرح خطوةً بخطوة، متأثراً ومؤثراً، عاكساً همومه ومنخرطاً في أسئلته الكبرى.

وعلى ضوء هذا الفهم لطبيعة النقد المسرحي المغاربي، الذي يعد خطاباً متفاعلاً مع سياقاته الإبداعية والمجتمعية، تتجه أطروحتنا الآن، وقد تأسست على هذه الخلفية، نحو تحليل معمق لتحويلات النقد المسرحي في الجزائر، بفحص أنواعه وإجراءاته ضمن هذا المنظور الديناميكي.

الفصل الثاني

النقد المسرحي الجزائري من حيث النوع

أولا : النقد المسرحي الجزائري الصحفي

ثانيا : النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

ثالثا: النقد المسرحي المواكب للمهرجانات والعروض الشرفية

الفصل الثاني: النقد المسرحي الجزائري من حيث النوع

توطئة

يشغل النقد المسرحي موقعًا محوريًا، لا غنى عنه، في أي نظام بيئي مسرحي حيوي ومكتمل؛ فهو يتجاوز كونه مجرد تعليق تقييمي يواكب العرض أو يعقبه، ليصبح شريكًا فاعلاً في صقل الذائقة الجمالية، وإثراء الحوار الفكري، وصون الذاكرة الإبداعية للمسرح في أمة ما. كما أن الغوص في تضاريس الخطاب النقدي لا يقل أهمية معرفية عن تفكيك بنى الإبداع المسرحي نفسه؛ فالنقد هو المرآة التي تعكس طبيعة الانشغالات الفكرية والجمالية التي أرقت المبدعين والنقاد والجمهور على حد سواء، وهو الكاشف عن المرجعيات والسياقات التي حكمت عمليات الإنتاج والتلقي، وهو كذلك البارومتر (Baromètre) الذي يقيس حيوية وجدلية العلاقة بين الخشبة، والقلم، والتحول المجتمعية.

وفي السياق الجزائري، ذي التاريخ المسرحي الخصب والمشحون، حيث امتزج الفن الرابع عضويًا بقضايا الهوية والتحرر وبناء صرح الدولة ومجابهة هزات الواقع الاجتماعي، يكتسب النقد المسرحي أهمية استثنائية. فقد شكل هذا النقد، بتجلياته المتعددة، ظلاً واعياً للمسيرة المسرحية الجزائرية، يوثق إنجازاتها ويكشف عن تعثراتها، ويشارك بفاعلية في نحت أسئلتها الوجودية والفنية. غير أن هذا الخطاب النقدي لم يكن أبداً نسيجاً واحداً متجانساً؛ بل تعددت أنماطه وتمايزت وظائفه ومستويات حضوره وتأثيره، تبعاً للمنبر الذي يحتضنه، والمتلقي الذي يستهدفه، والعدة المنهجية التي يتسلح بها.

من هذا المنطلق، تبرز ضرورة هذه الدراسة التي تركز فصلها الثاني لتتبع تحولات النقد المسرحي الجزائري من خلال مقارنة نوعية، تتجاوز الرؤى الكلية المعقدة إلى تحليل دقيق يسعى للتمييز والفهم العميق لثلاثة أنماط نقدية رئيسية رسمت، وما فتئت، ملامح الطيف النقدي في الجزائر: النقد الصحفي، المرتبط عضويًا بالمشهد الإعلامي (الورقي والرقمي)، والساعي للتواصل مع قطاعات أوسع من الجمهور بلغة غالباً ما تكون أكثر إجرائية وآنية؛ والنقد الأكاديمي، المتجذر في الفضاء الجامعي والبحثي، والذي يتميز برصانته المنهجية وأبعاده النظرية؛ والنقد المسرحي المواكب للمهرجانات والعروض، الذي يتسم بحيويته وتفاعله المباشر واللصيق بالحدث المسرحي ضمن إطاره الزمني والمكاني الخاص.

إن هذه الأنماط النقدية لم تكن جزراً معزولة أو كيانات ثابتة، بل خضعت، عبر مسار تاريخ الجزائر المعاصر، لتحولات بنوية ووظيفية ولغوية ومنهجية عميقة. فتطورها لم يكن منفصلاً عن الاهتزازات السياسية الكبرى (من ليل الاستعمار إلى فجر الاستقلال وتحديات بناء الدولة، مروراً بمحنة العشرية السوداء وصولاً إلى تعقيدات الراهن)، ولا عن التحولات السوسيو-ثقافية، أو عن النضج المؤسساتي للإعلام والجامعة والمهرجانات، ناهيك عن التأثير والتفاعل مع المدارس والتيارات النقدية العالمية، والتأثير الحاسم للتطورات التكنولوجية، وبالأخص الثورة الرقمية التي أعادت تشكيل الممارسة الصحفية والنقدية بشكل جذري.

بناءً عليه، تتحدد الإشكالية المحورية لهذا الفصل في التساؤلات الجوهرية التالية: كيف تجسدت التحولات المفصلية التي مست كلا من النقد المسرحي الصحفي، والأكاديمي، والمواكب للمهرجانات والعروض في الجزائر؟ وما هي أبرز السمات الفارقة لكل نمط نقدي عبر الحقب التاريخية الحاسمة (فترة ما قبل الاستقلال، مرحلة الستينيات حتى الثمانينيات، مرحلة التسعينيات ومرحلة ما بعد 2000)؟ وكيف تنعكس هذه التحولات وتُقرأ بشكل ملموس من خلال تحليل نماذج نقدية تطبيقية تمثل هذه الأنماط والحقب؟ وما هي، في العمق، العوامل الدافعة (السياسية، الثقافية، المؤسسية، التكنولوجية) التي وجهت هذا المسار التطوري المتميز والمترايط في آن؟

للإجابة عن هذه الإشكالية المعقدة، سيوظف الفصل منهجًا بحثيًا تكامليًا يزوج بين المقاربة التاريخية التي ترصد التطور الكرونولوجي لكل نمط في سياقه الجزائري الخاص، والمنهج الوصفي التحليلي الذي يسبر أغوار خصائص كل نمط ووظائفه المتغيرة، مع تركيز منهجي خاص على آليات تحليل الخطاب والمضمون المطبقة على نماذج نقدية دالة ومختارة وفق معايير التمثيل النوعي والتاريخي. ويهدف تحليل هذه النماذج المتنوعة إلى تقديم براهين نصية ملموسة على التحولات المرصودة في البنية اللغوية، والأدوات المنهجية (التي سيتم تفصيلها لاحقًا في الفصل المخصص لها)، والاهتمامات القضية، ومستويات العمق التحليلي.

وينقسم الفصل، تبعًا لذلك، إلى ثلاثة مباحث: يتناول المبحث الأول مسار النقد المسرحي الصحفي. ويعالج المبحث الثاني النقد المسرحي الأكاديمي. بينما يُكرس المبحث الثالث لدراسة النقد المسرحي المواكب للمهرجانات والعروض الشرفية، وصولًا إلى خاتمة تركيبية تستخلص أهم النتائج، وتجيّب عن الإشكالية المطروحة، وتوسّع لتقديم فهم أكثر نضجًا وتركيبًا لتاريخية وتحولات الخطاب النقدي المسرحي الجزائري بأنماطه المختلفة، بما يفتح الأفق نحو استشراف مستقبله وسبل تطويره.

أولا - النقد المسرحي الجزائري الصحفي

يشكل النقد المسرحي الصحفي، بحكم ارتباطه العضوي بالمنبر الإعلامي وتوجهه الأساسي نحو الجمهور الواسع، نافذة حيوية نستقرئ منها تفاعلات المشهد المسرحي في سياقه اليومي والآني. فقبل أن تتبلور الدراسات الأكاديمية المتخصصة، وقبل أن تنتظم الفعاليات النقدية المواكبة للمهرجانات، كانت أعمدة الصحف والمجلات هي الحاضن الأول، في الغالب، للكتابات التي سعت إلى متابعة العروض المسرحية وتقديمها للقراء، معبرة عن انطباعات أولية، أو مقدمة تقييمات سريعة، أو حتى محاولة تأطيرها ضمن سياقاتها الثقافية والاجتماعية.

إن دراسة هذا النمط النقدي لا تقتصر أهميته على كونه يمثل، تاريخياً، أحد أقدم أشكال الممارسة النقدية المسرحية المنظمة في الجزائر، بل تمتد لتشمل دوره المحوري في تشكيل الرأي العام حول المسرح، وتوجيه الذائقة الجماهيرية (سلباً أو إيجاباً)، وبناء جسور التواصل بين الفنانين وعموم المتلقين. كما أن تتبع مساره يكشف عن طبيعة العلاقة المتشابكة بين الحقل المسرحي والحقل الإعلامي، وتأثير التحولات السياسية والتكنولوجية على كليهما.

من هنا، يهدف هذا المبحث إلى استكناه عالم النقد المسرحي الصحفي في الجزائر، بدءاً بتحديد ماهيته وخصائصه المميزة التي تفرضها طبيعة الوسيط الصحفي، مروراً بتتبع مساره التاريخي الحافل منذ الإرهاصات الأولى في فترة الاستعمار وصولاً إلى العصر الرقمي وتحدياته، مع الوقوف عند أبرز أعلامه والمنابر التي احتضنته. وسنولي اهتماماً خاصاً لتحليل نماذج تطبيقية تكشف عن تحولاته في اللغة والأسلوب والعمق، كما سنبحث في طبيعة تأثيره على الوسط المسرحي والجمهور، لننتهي بتقييم نقدي شامل لواقعه، مبرزين مكان قوته وضعفه، ومستشرفين آفاقه المستقبلية في ظل المشهد الإعلامي المتغير.

1- النقد المسرحي الصحفي الحد والمفهوم

تشكل الصحافة الوسيلة الأكثر انتشاراً وفعالية في مجال النقد المسرحي، ويرجع ذلك أساساً إلى عنصر التزامن الذي تتميز به مع العرض المسرحي، بل وقد تسبقه بالكتابة التحضيرية عن تفاصيله من حيث الموضوع والمؤلف والمخرج والممثلين والإنتاج، سواء بشكل إخباري في أبواب الفنون أو بصيغة إعلانية مدفوعة. وتكمن أهمية النقد الصحفي ليس فقط في تزامنه مع العرض، بل في قدرته على تحليل العمل المسرحي في لحظة تقديمه والاهتمام بتفاصيله كحدث قائم بذاته، متميزاً بذلك عن النقد المنهجي الذي يميل إلى تصنيف الأعمال ضمن أطر فكرية أو إيديولوجية محددة. ويعد النقد الصحفي الأكثر تأثيراً في الحياة المسرحية لكونه الأسرع استجابة للنشاط المسرحي والأوسع انتشاراً بين الجمهور، فضلاً عن دوره كسجل متواصل ورصد فوري لمستجدات خشبة المسرح، متقدماً بالضرورة على الدراسات النقدية الأكاديمية، مما يستوجب الاستفادة منه¹.

¹ - ينظر، نورية صالح الرومي: "الخطاب المسرحي في النقد الأدبي بالخليج العربي"، مجلة فصول القاهرة، م 16، ع 3، 1997، ص 193.

ونقصد بالنقد الصحفي هنا ذلك النوع من النقد المسرحي الذائع في وسائل الإعلام، ولا سيما الصحافة المكتوبة (صحف يومية، ومجلات أسبوعية، شهرية، فصلية) وكذلك في الصحافة السمعية والمرئية في الإذاعة - التلفزيون (سواء أخذ في ذلك شكل الخبر أو الرأي، أو الحوار، أو التحقيق الصحفي، أو الأحاديث والندوات، أو الإعلان)، وهو ضرب من النقد نشأ مواكبا للأنشطة المسرحية، ومزدهرا بازدهارها¹.

ويمكن تعريفه إجرائيا بأنه الممارسة النقدية التي تهدف إلى تغطية وتقييم وتأييل العروض المسرحية والأحداث المتعلقة بها، عبر وسائل الإعلام المختلفة، بلغة وأسلوب يسعيان للوصول إلى أكبر شريحة ممكنة من القراء، وذلك في إطار زمني قريب من وقوع الحدث المسرحي.

لفهم أعمق لهذا النمط النقدي، لا بد من تفصيل خصائصه وسماته الأساسية:

• **الآنية والفورية (Immediacy and Timeliness):** يرتبط النقد الصحفي ارتباطاً وثيقاً بالحدث المسرحي الآني. فالهدف غالباً هو تغطية العرض المسرحي بعد فترة وجيزة من تقديمه، لتقديم انطباع أو تقييم للقراء الذين قد يرغبون في مشاهدته أو لمعرفة أصداء عرضه الأول. هذه الآنية تفرض على الناقد الصحفي سرعة في المعاينة والكتابة والنشر، مما قد يؤثر أحياناً على عمق التحليل.

• **اللغة المبسطة والموجهة للجمهور العام (Accessible Language):** على عكس لغة النقد الأكاديمي المتخصصة، تميل لغة النقد الصحفي إلى الوضوح والمباشرة والتبسيط قدر الإمكان، بهدف التواصل الفعال مع جمهور متنوع الخلفيات الثقافية والمعرفية. يتم تجنب المصطلحات النقدية المعقدة غالباً، أو يتم شرحها بشكل مبسط إن اقتضت الضرورة².

• **الجمهور الواسع والمستهدف (Broad Target Audience):** يسعى النقد الصحفي للوصول إلى قارئ الصحيفة أو المجلة أو زائر الموقع الإلكتروني العام، وليس فقط للمتخصصين. هذا الجمهور الواسع يفرض قيوداً واختيارات معينة على مستوى اللغة والمضمون ودرجة التعمق³.

• **الإيجاز والمساحة المحدودة (Brevity and Limited Space):** يخضع النقد الصحفي غالباً لقيود المساحة المخصصة له في الجريدة أو المجلة أو على الموقع الإلكتروني. هذا يفرض على الناقد الاختصار والتركيز على النقاط الأساسية، مما قد يحد من قدرته على الخوض في تفاصيل تحليلية دقيقة⁴.

1 - ينظر، نورية صالح الرومي: "الخطاب المسرحي في النقد الأدبي بالخليج العربي"، المرجع السابق، والصفحة نفسها.

2 - ينظر، أنور صابر، عبد الحميد لغتيري. "كيف ساهمت الصحافة في تطوّر النقد الثقافي؟" الجزيرة نت، تاريخ النشر: 19 يناير 2024 تاريخ الاطلاع: 2 أوت 2025م، الرابط: <https://www.aljazeera.net/culture/2024/1/19/>.

3 - ينظر، مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، دار مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2013، ص 7.

4 - ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

• **التأثر بالسياق الإعلامي والتحريري:** لا يمكن فصل النقد الصحفي عن السياسة التحريرية للوسيلة الإعلامية التي يُنشر فيها، وعن توجهاتها العامة، وعن ضغوط السوق والمنافسة، وعن العلاقة مع المعلنين أو الجهات الداعمة أحياناً. كما يتأثر بمدى مهنية الناقد الصحفي نفسه وخلفيته وتكوينه¹.

• **تنوع الأشكال:** يتخذ المقال الصحفي أشكالاً متنوعة، منها²:

✓ **الخبر الإعلامي:** يأتي في المرتبة الأولى بوصفه الشكل الأبسط والأسرع في الكتابة الصحفية، حيث يركز على نقل الحدث أو الواقعة كما حدثت بدقة وموضوعية تامة دون تدخل من الكاتب بالتعليق أو التحليل. يعتمد هذا النوع على الإجابة المباشرة عن الأسئلة الستة الأساسية ويتبع بناء الهرم المقلوب الذي يقدم المعلومات الأهم في المقدمة، ويهدف إلى تمكين المتلقي من استيعاب المعلومة الأساسية بسرعة مع الحفاظ على الحياد الكامل.

✓ **التقرير الصحفي:** الذي يتجاوز النطاق الإخباري المباشر ليقدم معالجة أكثر عمقاً وشمولية للموضوع. يعرض التقرير تفاصيل الحدث مع ربطها بخلفياتها وأبعادها المختلفة، ويعتمد على مصادر متنوعة من التصريحات والشهادات والبيانات إضافة إلى مشاهدات المراسل المباشرة. وظيفة التقرير تتجاوز الإخبار إلى الإيضاح والتفسير، مما يوفر للقارئ صورة بانورامية تمكنه من فهم الحدث في سياقه الأوسع مع استخدام أسلوب وصفي أكثر ثراءً.

✓ **المقال النقدي:** وهو الذي تتجلى فيه رؤية الناقد وخبرته المتخصصة. يقدم هذا النوع تأويلاً وتحليلاً معمقاً للنص أو العرض أو الظاهرة موضوع النقد، مستنداً إلى الأدوات المنهجية والمعرفة بالتيارات والمدارس النقدية المختلفة. يتميز المقال النقدي بقدرته على تفكيك البنية الفنية وتحليل المكونات الجمالية والفكرية وربطها بالسياق الثقافي والاجتماعي، ويهدف إلى إقناع القارئ بوجهة نظر محددة أو إثارة وعيه النقدي.

إن فهم هذه الخصائص المتعددة للنقد المسرحي الصحفي ضروري لتقييمه بموضوعية، وإدراك إمكانياته وحدوده، ورصد تحولاته عبر الزمن، وهو ما سنقوم به في ما يلي من هذا المبحث.

2- النقد المسرحي الصحفي: قراءة في النموذج

أ/ قراءة في مدونة النقد المسرحي الصحفي

1) الإطار المنهجي للدراسة: الإشكالية، الفرضيات، والمنهج

¹ - ينظر، مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، المرجع السابق، ص 282

² - ينظر، محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار دحلب، الجزائر، (ط،1)، 2007، ص 164.

بعد أن أرسينا الأسس النظرية التي تحدد هوية النقد المسرحي الصحفي وخصائصه، ننتقل لتحديد الإطار المنهجي الذي ستحكم به هذه الدراسة في شقها التطبيقي. للوقوف على ملامح هذا النقد وتحولاته عبر تاريخه، انتقينا عينة قصدية مكونة من (53) مقالاً صحفياً، تمتد من فترة النشأة إلى منتصف سنة 2025م، وذلك بهدف الإجابة على الأسئلة البحثية التالية:

- كيف عكس النقد المسرحي الصحفي التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى في الجزائر عبر مراحلها التاريخية المختلفة؟ وما هي القضايا والموضوعات المهيمنة على كل مرحلة؟
- ما هي الأدوات النقدية والأساليب الخطابية التي وظفها الناقد الصحفي في كل فترة؟ وهل يمكن رصد تطور في مستوى التحليل والعمق النقدي بمرور الزمن؟
- كيف تغيرت وظيفة الناقد الصحفي ودوره الاجتماعي والثقافي من فترة لأخرى؟ وما طبيعة علاقته بالسلطة، والمبدع، وبالجمهور؟
- إلى أي مدى أثر تطور الوسيط الإعلامي (من الصحافة الورقية إلى المنصات الرقمية) على شكل ومضمون وآليات انتشار النقد المسرحي في الجزائر؟

وللإجابة على هذه الإشكاليات الفرعية، تنطلق الدراسة من الفرضيات التالية:

- الفرضية الأولى: يرتبط مضمون النقد المسرحي الصحفي ارتباطاً عضوياً بالسياق التاريخي، فينتقل من الخطاب الإصلاحية الوطني، إلى الخطاب الأيديولوجي الموجه، ثم إلى خطاب أكثر تعددية ونقدية بعد الانفتاح السياسي.
- الفرضية الثانية: تتطور أدوات النقد تدريجياً من الأسلوب الانطباعي والوصفي نحو أشكال أكثر تخصصاً وعمقاً، مع استمرار وجود تفاوتات كبيرة في مستوى الممارسة النقدية.
- الفرضية الثالثة: تتحول وظيفة الناقد من المرشد الاجتماعي والمدافع عن الهوية، إلى المثقف العضوي، ثم إلى المراقب الفني والفاعل الرقمي المتفاعل.

وللتحقق من هذه الفرضيات، ستعتمد الدراسة على منهج تحليلي-تاريخي، يقوم على استنطاق المقالات المصنفة ضمن أربع مراحل زمنية رئيسية، تم تحديدها بناءً على المنعطفات الكبرى في تاريخ الجزائر المعاصر، والتي كان لها أثرها البالغ على الحقلين المسرحي والإعلامي. وهذه المراحل هي:

1. فترة الاستعمار إلى 1962 (مرحلة التأسيس والنضال)

2. فترة 1962 إلى 1988 (مرحلة الدولة وبناء الأمة)

3. فترة 1988 إلى 2000 (مرحلة الانفتاح والأزمة)

4. فترة 2000 إلى 2025 (مرحلة ما بعد الأزمة والعصر الرقمي)

والجداول التالية التي تعرض تصنيفاً دقيقاً للمقالات المنتقاة، تمثل المادة الخام التي سننطلق منها لاستنتاج كل مرحلة على حدة، وتفكيك خصائصها، ومقارنتها بغيرها، بهدف اختبار الفرضيات المطروحة وتقديم إجابات علمية عن إشكالية البحث.

(2) قراءة في مدونة النقد المسرحي الصحفي وفق المراحل:

-المرحلة الأولى: من فترة الاستعمار إلى 1962

الجدول رقم 01: المرحلة الأولى: فترة الاستعمار إلى 1962

رقم المقال	بيانات المقال (الجريدة/التاريخ/الكاتب/العنوان)	نوع المقال (إعلامي/تقرير/نقدي)	الموضوع الأساسي	المنهج أو زاوية التناول
1	• مجلة الشهاب - أبريل 1932 • عبد الحميد بن باديس • "المزهر البوني" ¹	نقدي	نقد عرض مسرحي	اجتماعي/إصلاحي
2	• مجلة الشهاب - 1935 • عبد الحميد بن باديس • "جمعية محبي الفن في المسرح" ²	نقدي	قضية مسرحية (واقع الفرق المسرحية)	تحليلي/نقدي
3	• ضمائر جزائرية - ديسمبر 1953 • مصطفى كاتب • "المسرح ذو التعبير العربي" ³	نقدي	قضية مسرحية (واقع المسرح العربي)	تحليلي/وصفي
4	• الشاب المسلم - 02 جانفي 1953 • مصطفى كاتب • "آراء حرة: المسرح الجزائري: نقطة نظام" ⁴	نقدي	قضية مسرحية (الرد على نقد)	اجتماعي
5	• بروجري - مارس 1953 • مصطفى كاتب • "من أجل أن يحيى المسرح الجزائري" ⁵	نقدي	قضية مسرحية (مشاكل المسرح الجزائري)	تحليلي/تاريخي
6	• ليبرتي - 03 ديسمبر 1953 • مصطفى كاتب • "صعوبات الإخراج" ⁶	تقرير	قضية مسرحية (كواليس عرض الكاهنة)	وصفي/شخصي

1 - عبد الحميد بن باديس، "المزهر البوني"، مجلة الشهاب، أبريل 1932.

2 - عبد الحميد بن باديس، "جمعية محبي الفن في المسرح"، مجلة الشهاب، 1935.

3 - مصطفى كاتب، "المسرح ذو التعبير العربي"، ضمائر جزائرية، ديسمبر 1953.

4 - مصطفى كاتب، "آراء حرة: المسرح الجزائري: نقطة نظام"، الشاب المسلم، 2 جانفي 1953.

5 - مصطفى كاتب، "من أجل أن يحيى المسرح الجزائري"، بروجري، مارس 1953.

6 - مصطفى كاتب، "صعوبات الإخراج"، ليبرتي، 3 ديسمبر 1953.

-قراءة تحليلية في ملامح الخطاب النقدي التأسيسي

تُظهر القراءة الأولية للجدول 1 المرحلة الأولى، الذي يمثل عينة قصدية من الكتابات التي تجسد الممارسة النقدية المبكرة، هيمنة شبه مطلقة للمقال من النوع "النقدي". وهذا الاختيار المنهجي للعينة، الذي يركز على الكتابات التحليلية دون الإعلامية الخالصة، يسمح لنا بالوقوف مباشرة على طبيعة الوعي النقدي في تلك الفترة. كما نلاحظ أن النقاش يدور حول "قضايا مسرحية" عامة أكثر من تركيزه على نقد العروض، مما يدل على أن المعركة كانت تدور حول تأسيس شرعية المسرح وتحديد وظيفته في سياق استعماري ضاغط.

وانطلاقاً من هذه الملاحظات، يكشف التحليل النوعي للمقالات عن خطاب تأسيسي تميز بالسمات التالية:

✓ النقد أداة للإصلاح والهوية الوطنية

ارتبط النقد في بداياته ارتباطاً وثيقاً بالحركة الإصلاحية. ففي مقاله حول فرقة "المزهر البوني" (مجلة الشهاب، 1932)، يقدم الشيخ عبد الحميد بن باديس، وهو القلم الرائد في هذه المرحلة، تقييماً أخلاقياً واجتماعياً بالدرجة الأولى. فالمسرح محمود لأن مؤلفه "قصد محاربة الرذائل المهلكات"، وغايته الأسمى هي أن "يجاربه الرذائل ويغرس الفضائل". ويهدف هذا الخطاب إلى "أخلقة" الفن المسرحي وإضفاء غطاء من المشروعية عليه. كما يربط بن باديس بشكل مباشر بين المسرح والهوية، مشيداً بالفرقة لأنها أدخلت التمثيل "بقصد إحياء العربية وبعث الشباب العنابي على تعلمها بعد أن عرض عنها اعراضاً".

ويتأكد هذا التوجه في مقال "جمعية محبي الفن" (مجلة الشهاب، 1935)، الذي يشن هجوماً حاداً على الفرق "الانتفاعية" التي تسببت في أن "العربية تلتطم، والآداب تستصرخ". وفي المقابل، يرى الكاتب في الفرق الجادة أملاً في "رد كرامة الفن المغصوبة". هنا، يؤدي النقد دور "حارس الهوية"، الذي يميز بين المسرح الوطني الأصيل والمسرح التجاري السطحي.

✓ صوت الممارسة: مصطفى كاتب منظرًا ومدافعًا

تمثل مقالات مصطفى كاتب في الخمسينيات، والتي تم انتقاؤها من منابر متنوعة (ضمائر جزائرية، الشباب المسلم، بروجري، ليبرتي)، نقلة نوعية من معركة "الشرعية" إلى معركة "المأسسة" والاحتراف. فكفنان ممارس، ينتقل كاتب من الوعظ العام إلى تشخيص الأزمات البنيوية.

في مقاله "من أجل أن يجي المسرح الجزائري" (بروجري، مارس 1953)، يفصل كاتب بدقة أسباب تخلف المسرح، مشيراً إلى أزمة نصوص ("لماذا ليس للمسرح الجزائري... مؤلفين دراميين محترفين؟")، وأزمة تكوين حيث الممثلون "عصاميون"، وأزمة إخراج حيث "مهنتنا تجهل فن الإخراج". وهذا التشخيص الدقيق ينقل النقد من مستوى الدعوة العامة إلى مستوى التحليل العملي لمشاكل الحقل المسرحي.

كما يبرز في كتاباته الطابع الدفاعي؛ ففي مقاله "نقطة نظام" (الشباب المسلم، 02 جانفي 1953)، يرد على نقد لادع، مدافعاً عن الجمهور والممثلين. أما في مقاله "المسرح ذو التعبير العربي" (ضمائر جزائرية، ديسمبر 1953)، فإنه يكشف بجرأة عن تأثير السياق الاستعماري، مندداً بـ"الرقابة على الأعمال الدرامية"، ويربط بوضوح بين الفن والسياسة حين يقتبس مقولة جوفيه: "الفن هو وردة وفاكهة السياسة."

- نتائج المرحلة الأولى

إن النقد المسرحي الصحفي في هذه المرحلة، كما تكشفه العينة المنتقاة، لم يكن مجرد ممارسة فنية، بل كان بياناً ثقافياً وسياسياً فرضته ضرورات المرحلة. ويمكن تلخيص نتائجه كالتالي:

- **على مستوى المضمون:** هيمن الخطاب الإصلاحى والوطني الذي سعى إلى بناء شرعية للمسرح كأداة لخدمة الهوية والأخلاق واللغة. وهذا يؤكد صحة الفرضية الأولى للدراسة.
 - **على مستوى الأدوات:** غلب الأسلوب الانطباعي والوصفي والجدالي، مع غياب شبه تام للمنهجية النقدية الصارمة. وكانت الأحكام تستند إلى معايير أخلاقية واجتماعية أكثر منها جمالية وفنية، مما يؤكد صحة الفرضية الثانية.
 - **على مستوى وظيفة الناقد:** برز الناقد كمرشد اجتماعي (بن باديس) وكممارس مدافع (كاتب)، يسعى لبناء شرعية للمسرح وتحديد معالمة. وهذا يؤكد صحة الفرضية الثالثة.
- لقد كان هذا النقد "نقد ضرورة"، وُلد من رحم معركة الوجود الثقافي. ومع حدوده المنهجية، إلا أن قيمته التاريخية تكمن في كونه وثيقة شاهدة على الجذور النضالية للوعي المسرحي في الجزائر، وهو الإرث الذي سيطبع، بشكل أو بآخر، مسار النقد في المراحل اللاحقة.

- المرحلة الثانية: فترة 1962 إلى 1988

الجدول رقم 02: المرحلة الثانية: من 1962 إلى 1988

رقم المقال	بيانات المقال (الجريدة / التاريخ / الكاتب / العنوان)	نوع المقال (إعلامي / تقرير / نقدي)	الموضوع الأساسي	المنهج أو زاوية التناول
7	• الشعب - 28 جانفي 1975 • تلفزة • "الخبزة" ¹	نقدي	نقد عرض مسرحي	اجتماعي/سياسي
8	• الشعب - 11 مارس 1975 • محمد سعدي • "المسرح الجزائري في سكة السلامة" ²	نقدي	نقد عرض مسرحي	سياسي/اجتماعي

¹ - تلفزة: "الخبزة"، الشعب، 28 جانفي 1975.

² - محمد سعدي: "المسرح الجزائري في سكة السلامة"، الشعب، 11 مارس 1975.

9	النصر - 10 جوان 1986 عبد الرحيم مرزوق "مسرح الأطفال.. ما عليه وما له" ¹	نقدي	قضية مسرحية (مسرح الطفل)	تحليلي/تربوي
10	النصر - 11 جوان 1986 (واج) "رياح التجديد تمب على المسرح الوطني" ²	تقرير	قضية مسرحية (حصيلة المسرح الوطني)	وصفي/إعلامي
11	النصر - 23 جوان 1986 (واج) "المهرجان الدولي لمسرح الأطفال - مسرحية يوسف والوحش" ³	نقدي	نقد عرض مسرحي	وصفي/نقدي
12	النصر - 23 جوان 1986 مرزوق عبد الرحيم "مسرح الهواة.. الخطوة التالية" ⁴	نقدي	قضية مسرحية (مسرح الهواة)	تحليلي/اجتماعي
13	النصر - 25 جوان 1986 صالح زايد "لقاء مع فرقة الثقافة الشعبية" ⁵	تقرير	قضية مسرحية (تقييم مهرجان)	وصفي
14	النصر - 25 جوان 1986 (واج) "على هامش المهرجان الدولي لمسرح الأطفال" ⁶	تقرير	قضية مسرحية (تغطية مهرجان)	وصفي/إعلامي
15	النصر - 30 جوان 1986 عبد الرحيم مرزوق "المهرجان الجهوي لمسرح الهواة بقسنطينة: العودة بقوة" ⁷	تقرير	قضية مسرحية (تغطية مهرجان)	وصفي
16	النصر - 30 جوان 1986 عبد الرحيم مرزوق "المسرح المحترف... نهاية المطاف" ⁸	نقدي	قضية مسرحية (المسرح المحترف)	تحليلي/نقدي

1 - عبد الرحيم مرزوق: "مسرح الأطفال.. ما عليه وما له"، النَّصْر، 10 جوان 1986.

2 - (واج): "رياح التجديد تمب على المسرح الوطني"، النَّصْر، 11 جوان 1986.

3 - (واج): "المهرجان الدولي لمسرح الأطفال - مسرحية يوسف والوحش"، النَّصْر، 23 جوان 1986.

4 - عبد الرحيم مرزوق: "مسرح الهواة.. الخطوة التالية"، النَّصْر، 23 جوان 1986.

5 - صالح زايد: "لقاء مع فرقة الثقافة الشعبية"، النَّصْر، 25 جوان 1986.

6 - (واج): "على هامش المهرجان الدولي لمسرح الأطفال"، النَّصْر، 25 جوان 1986.

7 - عبد الرحيم مرزوق، "المهرجان الجهوي لمسرح الهواة بقسنطينة: العودة بقوة"، النَّصْر، 30 جوان 1986.

8 - عبد الرحيم مرزوق: "المسرح المحترف... نهاية المطاف"، النَّصْر، 30 جوان 1986.

- قراءة تحليلية المرحلة الثانية: من 1962 إلى 1988

تُمثل هذه المرحلة تحولا جذريا في بنية الحقلين المسرحي والإعلامي. فمع الاستقلال، انتقلت السلطة من كونها كياناً استعماريا معادياً إلى كونها الدولة الوطنية الراعية. وهذا التغير أدى إلى إعادة تعريف وظيفة المسرح ونقده. تُظهر القراءة الأولية للجدول أن العينة المنتقاة من صحيفتي "الشعب" و"النصر" ووكالة الأنباء "واج" تعكس بوضوح هذا الواقع الجديد، حيث أصبح النقد يُنتج داخل مؤسسات إعلامية وطنية، ويواكب نشاطاً مسرحياً ترعاه الدولة عبر المسارح الوطنية والجهوية.

✓ النقد أداة أيديولوجية وترسيخ مفهوم "الالتزام"

في العقد الأول بعد الاستقلال، وخصوصاً في السبعينيات، لم يكن النقد مجرد تقييم فني، بل كان جزءاً لا يتجزأ من المشروع الأيديولوجي للدولة الاشتراكية. ولقد أصبح "الالتزام" هو المعيار الأسمى للحكم على قيمة أي عمل فني.

• المسرح بوصفه سلاح في معركة التنمية: يتجلى هذا بوضوح في مقال محمد سعيد حول "سكة السلامة" (الشعب، 11 مارس 1975). فالناقد لا يبدأ تحليله من جماليات العرض، بل من سياقه السياسي، معتبراً أن "الحركة المسرحية" التي ينتمي إليها العمل انطلقت "بعد قيام الثورة المصرية 1952" لمواجهة "القوى الامبريالية العالمية وبناء الاشتراكية". ويذهب إلى حد تعريف المسرح الملتزم بأنه "سلاح قوي للنضال في سبيل التحرر السياسي والتقدم الاجتماعي"، في مقابل المسرح "البرجوازي" الذي كان يهدف إلى "التسلية الفارغة". هنا، يقوم النقد بوظيفة تأطير أيديولوجي واضح، حيث يُشرعن نوعاً من المسرح (الواقعي الاشتراكي) ويدين نوعاً آخر (البرجوازي).

• "الوعي" و"الجماهيرية" بوصفها قيما نقدية: في مقال (تلفزة) حول مسرحية "الخبرة" (الشعب، 28 جانفي 1975)، يتم الإشادة بالعمل ليس فقط لتقنياته، بل لأنه "عمل واعي وملتزم" ويمثل "حقيقة المسرح الجماهيري الملتزم". إن مفردات مثل "واعي"، "ملتزم"، "جماهيري" لم تعد مجرد صفات فنية، بل أصبحت معايير أيديولوجية أساسية للحكم على جودة العمل ومدى انسجامه مع أهداف الثورة (الزراعية، الصناعية، الثقافية).

وهذا التوجه يؤكد الفرضية الأولى بوضوح، حيث تغير مضمون النقد ليعكس الخطاب الرسمي للدولة. كما يؤكد الفرضية الثالثة، حيث تحول دور الناقد إلى "المثقف العضوي" الذي يشرح ويدعم ويوجه الممارسة الفنية بما يخدم المشروع الوطني العام.

✓ نحو التخصص والنقد الداخلي في الثمانينيات

مع استقرار المؤسسات المسرحية في الثمانينيات، بدأ الخطاب النقدي يتخذ مسافة نسبية من الأيديولوجيا المباشرة، ليتجه نحو تخصص أكبر، منشغلاً بالقضايا الفنية والمهنية الداخلية للحقل المسرحي. وهذا ما تكشفه سلسلة المقالات التي نشرتها جريدة "النصر" في جوان 1986.

- **ظهور النقد القطاعي المتخصص:** برزت أقلام نقدية مثل عبد الرحيم مرزوق الذي كرس مقالاته لقضايا قطاعية محددة. في مقاله "مسرح الأطفال.. ما عليه وما له" (10 جوان 1986)، ينتقد بحدة "هشاشة المواضيع" و"ضعف الإخراج" الذي قد "يسهم في خلق عقدة في نفسية الطفل". وفي مقاله "مسرح الهواة.. الخطوة التالية" (23 جوان 1986)، يشخص إشكاليات "المعالجة العفوية" التي تؤدي إلى "الفشل الذريع". ويمثل هذا النقد التقني والتربوي تحولا عن الشعارات السياسية الكبرى نحو هموم الصنعة الفنية وتأثيرها المحدد.
- **بروز النقد الداخلي للمؤسسة:** لأول مرة في عينتنا، نجد نقداً موجهاً للمؤسسة المسرحية من الداخل. ففي مقال "المسرح المحترف... نهاية المطاف" (30 جوان 1986)، ينتقد مرزوق بجرأة بعض الممثلين المحترفين الذين "تقلص علاقتهم تدريجياً" بالممارسة الجادة بعد وصولهم للمسارح الجهوية لشعورهم بأنهم "قد وصلوا وحققوا المطلوب". ويعكس هذا النقد للسلوكيات المهنية داخل الحقل نضجاً أكبر في الممارسة النقدية التي لم تعد تكتفي بالمدح أو الذم الأيديولوجي. ويدعم هذا التطور **الفرضية الثانية** التي تفترض تطور الأدوات النقدية نحو تحليل أكثر تخصصاً.

- نتائج المرحلة الثانية

- كان النقد المسرحي الصحفي في هذه المرحلة مرآة أمينة لـ "دولة المسرح" ومسرح الدولة. لقد عكس طموحاتها وإنجازاتها، ولكنه في المقابل عكس أيضاً حدودها وهيمتها الأيديولوجية.
- **على مستوى المضمون:** هيمن الخطاب الاشتراكي الملتزم، خاصة في السبعينيات، قبل أن يتجه نحو قضايا أكثر تخصصاً في الثمانينيات، مما يؤكد صحة الفرضية الأولى.
 - **على مستوى الأدوات:** بدأت بوادر التخصص النقدي في الظهور، مع الانتقال من الخطاب السياسي العام إلى تحليل القضايا الفنية والقطاعية، وهو ما يدعم الفرضية الثانية.
 - **على مستوى وظيفة الناقد:** برز الناقد كمتقف عضوي يواكب مشروع الدولة ويوجهه، خاصة في السبعينيات، قبل أن يتخذ مسافة تحليلية أكبر في الثمانينيات ليصبح ناقداً متخصصاً في قضايا الحقل المسرحي.

لقد نجح النقد في هذه الفترة في ترسيخ مكانة المسرح كفاعل ثقافي مركزي في وعي المجتمع، لكنه فعل ذلك على حساب استقلالته النقدية في كثير من الأحيان. لقد كانت مرحلة بناء وتأسيس للمؤسسات، لكنها مهدت

الطريق أيضاً للأسئلة الكبرى حول الحرية والإبداع التي ستنفجر في المرحلة التالية، حيث سيبدأ المسرح ونقده في محاولة التحرر من وصاية الدولة والبحث عن صوت خاص بهما.

- المرحلة الثالثة: فترة 1988 إلى 2000.

الجدول رقم 03: المرحلة الثالثة: من 1988 إلى 2000.

رقم المقال	بيانات المقال (الجريدة/التاريخ/الكاتب/العنوان)	نوع المقال (إعلامي/تقرير/نقدي)	الموضوع الأساسي	المنهج أو زاوية التناول
17	• الجزائر اليوم - 10 مارس 1993 • فاطمة رحمانى • "مسرحنا... الفرجة والخطاب" ¹	نقدي	قضية مسرحية (إشكالية الخطاب والفرجة)	فكري/تحليلي
18	• الجزائر اليوم - 06 أبريل 1993 • حكيم • "باتنة: الأيام الوطنية للمونولوج: إقبال ومشاركة كبيرين" ²	تقرير	قضية مسرحية (تغطية أيام المونولوج)	وصفي
19	• الجزائر اليوم - 06 أبريل 1993 • ربيعة عراب • "ماذا نعرف عن المسرح الجزائري؟" ³	نقدي	قضية مسرحية (تاريخ المسرح الجزائري)	تاريخي/تحليلي
20	• الجزائر اليوم - 06 أبريل 1993 • سليمة موسوني • "محاضرة: مسيرة المسرح الهاوي بين الماضي والحاضر" ⁴	تقرير	قضية مسرحية (تغطية محاضرة)	وصفي
21	• الجزائر اليوم - 21 أبريل 1993 • فاطمة رحمانى • "أطفالنا والمسرح... لا تربوي ولا مدرسي" ⁵	نقدي	قضية مسرحية (مسرح الطفل)	اجتماعي/تربوي
22	• الجزائر اليوم - 21 أبريل 1993 • مجيد عطوش • "لماذا نذهب إلى المسرح؟؟" ⁶	نقدي	قضية مسرحية (سوسيولوجيا الجمهور)	فكري/اجتماعي
23	• الجزائر اليوم - 28 أبريل 1993 • فاطمة رحمانى • "المسرح الجهوية، الأزمة والمفتاح!؟" ⁷	نقدي	قضية مسرحية (دور المسرح الجهوية)	تحليلي

1 - فاطمة رحمانى: "مسرحنا... الفرجة والخطاب"، الجزائر اليوم، 10 مارس 1993.

2 - حكيم: "باتنة: الأيام الوطنية للمونولوج: إقبال ومشاركة كبيرين"، الجزائر اليوم، 6 أبريل 1993.

3 - ربيعة عراب: "ماذا نعرف عن المسرح الجزائري؟"، الجزائر اليوم، 6 أبريل 1993.

4 - سليمة موسوني: "محاضرة: مسيرة المسرح الهاوي بين الماضي والحاضر"، الجزائر اليوم، 6 أبريل 1993.

5 - فاطمة رحمانى: "أطفالنا والمسرح... لا تربوي ولا مدرسي"، الجزائر اليوم، 21 أبريل 1993.

6 - مجيد عطوش: "لماذا نذهب إلى المسرح؟؟"، الجزائر اليوم، 21 أبريل 1993.

7 - فاطمة رحمانى: "المسرح الجهوية، الأزمة والمفتاح!؟"، الجزائر اليوم، 28 أبريل 1993.

فكري/نقدي	قضية مسرحية (غياب المسرح القومي)	نقدي	• الجزائر اليوم - 28 أبريل 1993 • فاطمة رحمانى • "المسرح القومي هل سنتتجه؟" ¹	24
سياسي/اجتماعي	نقد عرض مسرحي	نقدي	• الجزائر اليوم - 02 ماي 1993 • فاطمة رحمانى • "عمار بوزوار .. المسرح والسياسة؟! " ²	25
اجتماعي/نقدي	قضية مسرحية (علاقة المثقف بالمسرح)	نقدي	• الجزائر اليوم - 16 ماي 1993 • فاطمة رحمانى • "الأنثولوجيا المسرح... والغياب؟! " ³	26
تاريخي/تحليلي	قضية مسرحية (المسرح التجريبي والتراث)	نقدي	• الجزائر اليوم - 16 ماي 1993 • الفريد فرج • "تذكرة دخول إلى... مسرح العصور الوسطى" ⁴	27
نقدي/فني	نقد عرض مسرحي	نقدي	• الجزائر اليوم - 19 جوان 1993 • عبد الله الهامل • "مسرحية «البلعوط» للمسرح الجهوي بوهران.. سقطة فنية كبرى!! " ⁵	28
سياسي/اجتماعي	نقد عرض مسرحي	نقدي	• الجزائر اليوم - 29 جوان 1993 • فاطمة رحمانى • "عروض «صح جورناليست» و... الكوميديا بالدموع؟! " ⁶	29
تاريخي/نقدي	قضية مسرحية (المسرح والثورة)	نقدي	• الجزائر اليوم - 29 جوان 1993 • فاطمة رحمانى • "لسعات لسان: الثورة والمسرح.. الصمت الرهيب" ⁷	30
اجتماعي/نقدي	قضية مسرحية (تهميش مسرح الشباب)	نقدي	• الجزائر اليوم - 29 جوان 1993 • فاطمة رحمانى • "ستار مرفوع: إرفعوا الوصاية! " ⁸	31

1 - فاطمة رحمانى: "المسرح القومي هل سنتتجه؟"، الجزائر اليوم، 28 أبريل 1993.

2 - فاطمة رحمانى: "عمار بوزوار .. المسرح والسياسة؟!"، الجزائر اليوم، 2 ماي 1993.

3 - فاطمة رحمانى: "الأنثولوجيا المسرح... والغياب؟!"، الجزائر اليوم، 16 ماي 1993.

4 - الفريد فرج: "تذكرة دخول إلى... مسرح العصور الوسطى"، الجزائر اليوم، 16 ماي 1993.

5 - عبد الله الهامل: "مسرحية «البلعوط» للمسرح الجهوي بوهران.. سقطة فنية كبرى!!"، الجزائر اليوم، 19 جوان 1993.

6 - فاطمة رحمانى: "عروض «صح جورناليست» و... الكوميديا بالدموع؟!"، الجزائر اليوم، 29 جوان 1993.

7 - فاطمة رحمانى: "لسعات لسان: الثورة والمسرح.. الصمت الرهيب"، الجزائر اليوم، 29 جوان 1993.

8 - فاطمة رحمانى: "ستار مرفوع: إرفعوا الوصاية! "، الجزائر اليوم، 29 جوان 1993.

اجتماعي	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 13 جانفي 1997 • رضوان عكور • "مسرحية «تيرفة» للجمعية الثقافية للإبداع والتطور: الهواة يعانقون أحلام الشباب" ¹ 	32
وصفي	التعريف بفنان وأعماله	تقرير	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 30 جانفي 1997 • رضوان عكور • "المونولوجيست: كمال ترويح - الجامعة... الحب والخشبة" ² 	33
فني/تحليلي	نقد عرض مسرحي	تقرير	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 06 أكتوبر 1997 • عثمان تزغارت • "عرض باريبي جديد لمسرحية الأجواد لعبد القادر علولة" ³ 	34
وصفي	قضية مسرحية (الإعلان عن ملتقى)	إعلامي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 22 أكتوبر 1997 • عبد القادر.ب • "الملتقى الوطني الثاني لمسرح المونولوج" ⁴ 	35
تحليلي/أدبي	نقد نص	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 01 أكتوبر 1997 • البشير ابن حليلة • "ممدوح عدوان: أربعة نصوص... تجرية جديدة!" ⁵ 	36
فني/وصفي	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 08 ديسمبر 1997 • ف. الهادي • "مسرح الطفل في بسكرة: إبداع متوازن بين الفكر والفرحة" ⁶ 	37
وصفي/إعلامي	نقد عرض مسرحي	تقرير	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 17 ديسمبر 1997 • رضوان عكور • "جديد مسرح بجاية: مسرحية «أهو» أخيرا فوق الخشبة" ⁷ 	38
تاريخي/اجتماعي	قضية مسرحية (واقع المسرح في منطقة)	تقرير	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 21 ديسمبر 1997 • ح. ياسين • "الحركة المسرحية بالعامرة: فعل ثقافي يعاني التهميش" ⁸ 	39

- 1 - رضوان عكور: "مسرحية «تيرفة» للجمعية الثقافية للإبداع والتطور: الهواة يعانقون أحلام الشباب"، الخبر، 13 جانفي 1997.
- 2 - رضوان عكور: "المونولوجيست: كمال ترويح - الجامعة... الحب والخشبة"، الخبر، 30 جانفي 1997.
- 3 - عثمان تزغارت: "عرض باريبي جديد لمسرحية الأجواد لعبد القادر علولة"، الخبر، 6 أكتوبر 1997.
- 4 - عبد القادر.ب: "الملتقى الوطني الثاني لمسرح المونولوج"، الخبر، 22 أكتوبر 1997.
- 5 - البشير ابن حليلة: "ممدوح عدوان: أربعة نصوص... تجرية جديدة!"، الخبر، 1 أكتوبر 1997.
- 6 - ف. الهادي: "مسرح الطفل في بسكرة: إبداع متوازن بين الفكر والفرحة"، الخبر، 8 ديسمبر 1997.
- 7 - رضوان عكور: "جديد مسرح بجاية: مسرحية «أهو» أخيرا فوق الخشبة"، الخبر، 17 ديسمبر 1997.
- 8 - ح. ياسين: "الحركة المسرحية بالعامرة: فعل ثقافي يعاني التهميش"، الخبر، 21 ديسمبر 1997.

- قراءة تحليلية للخطاب النقدي للمرحلة الثالثة

تُعد هذه المرحلة الأكثر دراماتيكية وتعقيداً، فهي فترة القطيعة مع نموذج الدولة الراعية وبداية البحث عن نماذج جديدة في ظل أزمة هوية وسياسة وأمن غير مسبوق. إن انتقاء العينة من صحف وليدة الانفتاح الإعلامي مثل "الجزائر اليوم" و"الخبر" ليس اعتباطياً، بل يعكس ظهور فضاء إعلامي جديد أكثر حرية وجرأة. تُظهر القراءة الأولية للجدول هيمنة كاسحة للمقال "النقدي" على حساب الأنواع الأخرى، مما يدل على أن وظيفة الصحافة في هذه الفترة لم تكن مجرد نقل الخبر، بل تحولت إلى فضاء للسجال والمساءلة والتشريح العميق للواقع.

✓ النقد مرآة للأزمة السياسية وفعل مساءلة

مع الانفتاح الذي أعقب أحداث أكتوبر 1988، تحول المسرح بسرعة إلى منصة لمحكمة المرحلة السابقة ونقد الواقع السياسي الجديد. وواكب النقد الصحفي هذا التحول بجرأة لافتة، منتقدًا بشكل مباشر الممارسات السياسية والإعلامية.

• **فضح آليات السلطة والنفاق السياسي:** يتجلى هذا بوضوح في تحليل فاطمة رحامي لمسرحية "عمار بوزوار" (الجزائر اليوم، 02 ماي 1993). لم يعد النقد هنا يمتدح "الالتزام" بالخط الرسمي، بل على العكس، يشيد بقدرة المسرح على فضح آليات السلطة، حيث يستغل النائب "المؤسسة الإعلامية، الصحفي الذي يبيع المقال من أجل المال"، و"ينزل لدرجة تقبيل الاقدام من أجل كرسي الوزارة". إن قدرة الناقدة على وصف هذا بأنه اختزال "لمرحلة الصحافة السياسية والاحادية!" هو بحد ذاته مؤشر على تحرر الحقل الإعلامي.

• **الكوميديا كسلاح نقدي للواقع المرير:** في نقدها لمونولوج "صح جورناليسست" (الجزائر اليوم، 29 جوان 1993)، تصف رحامي العمل بأنه "خطاب عال وسياسي للسائد غير المعقول"، وتلاحظ كيف أن "الكوميديا ترسم التراجيديا" السياسية التي يعيشها الصحفي. وتدلل على ذلك باقتباس مباشر من العرض، حيث يصبح الصحفي ساخرًا من واقع التعتيم: "(كلش مؤقتا، رأي مؤقتا، مسؤولين مؤقتا، حكومة مؤقتا...)"، وهو ما يلخص بمرارة حالة انعدام اليقين التي سادت تلك الفترة.

هذا التوجه نحو النقد السياسي المباشر يؤكد الفرضية الأولى، التي تفترض انتقال الخطاب النقدي إلى مرحلة أكثر تعددية ونقدية، قادرة على مساءلة السلطة وممارساتها.

✓ تشريح أزمة الحقل الثقافي: أسئلة وجودية لاذعة

إلى جانب النقد السياسي، انشغل النقاد بتشخيص الأزمة العميقة التي يعاني منها الحقل المسرحي نفسه، وتحول التشخيص من مجرد طرح مشاكل تقنية إلى طرح أسئلة وجودية لاذعة.

• **إشكالية الفرجة في مقابل الخطاب:** في مقالها التأسيسي "مسرحنا... الفرجة والخطاب" (الجزائر اليوم، 10 مارس 1993)، تطرح فاطمة رحامي إشكالية مركزية. فهي ترى أن المسرح الجزائري "تقاسمه الخطاب وثقله" من

جهة، وتستشهد بما كان يؤكد "الدراسيون الاكاديميون والاعلاميون" من أن "نزعة الخطاب السياسي كانت حالة مرضية نخرت جسد مسرحنا". ومن جهة أخرى، تشخص ظاهرة مضادة هي "خفة الفرجة أو الاحتفالية"، حيث ساد ظن أن المسرح مجرد "حركة على الخشب، فرجة وفقط". وتخلص إلى ضرورة البحث عن معادلة جديدة، فتقول: "نريد مسرحا فيه الفرجة والجمال والمتعة وفيه الخطاب وليس العاري والثقل". ويعكس هذا التحليل نضجاً في الوعي النقدي الذي بدأ يبحث عن توازن فني وجمالي.

- مساءلة النخبة المثقفة: في مقالها الصارخ "الأنتلجنسيا المسرح... والغياب!؟" (الجزائر اليوم، 16 ماي 1993)، توجه رحامي أصابع الاتهام إلى النخبة المثقفة الغائبة، متسائلة: "مسؤولية من هذا السقوط الثقافي، ذنب من هذه الرداءة...؟". وتجب في النص ذاته بأن المسؤولية تقع على "النخبة للكتاب وما أكثرهم في الإستقبالات الرسمية وفي قصر الثقافة ولكنهم قليلون في الكتابة والتأسيس". هذا النقد الصريح يعكس شعوراً بالخذلان، ويحول الناقد إلى شاهد ومسائل ليس فقط للسلطة السياسية، بل أيضاً للسلطة الثقافية.

✓ تطور الأدوات النقدية نحو التحليل الفني الدقيق

شهدت هذه المرحلة تطورا ملحوظاً في الأدوات والمقاربات النقدية، حيث بدأ النقاد في استخدام لغة أكثر تخصصاً وتحليلاً فنياً دقيقاً، متجاوزين الانطباعية.

- من الانطباع إلى التشخيص الفني: يتجلى هذا في نقد عبد الله الهامل لمسرحية "البلعوط" (الجزائر اليوم، 19 جوان 1993). فهو لا يكتفي بوصفها "سقطه فنية كبرى"، بل يحلل الأسباب بدقة: "غياب النص"، "الارتجالية"، غياب "التصعيد الدرامي"، وضعف "انسجام الممثلين لغة وحركة". هذا استخدام واضح لمفردات النقد الفني المتخصص. كذلك في تقرير عثمان تزغارت عن عرض "الأجواد" (الخبر، 06 أكتوبر 1997)، الذي يقدم تحليلاً دقيقاً للرؤية الإخراجية والسينوغرافيا ("عناصر مستوحاة من أجواء كتاب الطواسين للحلاج") وعلاقتها بنص علولة الأصلي، مما يمثل مستوى عالياً من التحليل الجمالي. هذا التطور يؤكد صحة الفرضية الثانية.

- نتائج المرحلة الثالثة

كانت مرحلة التسعينيات مرحلة الأمل والأمل في آن واحد. لقد كان النقد فيها بمثابة شهادة على زمن متفجر؛ شهادة على التحرر من قبضة الخطاب الواحد، وشهادة على الفوضى والضياع التي رافقت هذا التحرر، وشهادة على صمود المبدعين في وجه العنف والتهميش.

- ✓ على مستوى المضمون: هيمن خطاب الأزمة والنقد السياسي والاجتماعي، مع تراجع كبير للخطاب الأيديولوجي الرسمي، مما يؤكد صحة الفرضية الأولى.

✓ على مستوى الأدوات: لوحظ تطور واضح نحو التحليل الفني والجمالي المتخصص، مع استخدام لغة نقدية أكثر دقة، مما يدعم الفرضية الثانية.

✓ على مستوى وظيفة الناقد: تحول الناقد من "مثقف عضوي" إلى "شاهد ومسائل"، يمارس دورًا رقابيًا تجاه السلطة السياسية والثقافية، وهو ما يؤكد صحة الفرضية الثالثة.

لقد كان النقد في هذه المرحلة فعل مقاومة من نوع جديد؛ مقاومة ضد الاستبداد، وضد الرداء الفنية، وضد عنف الواقع. لقد كان نقدًا مجروحًا، لكنه كان حيًا وحقيقيًا، ومؤسسًا لمرحلة جديدة من الوعي النقدي الحر في الجزائر.

- المرحلة الرابعة: فترة 2000 إلى 2025

الجدول رقم 01 : المرحلة الرابعة من 2000 إلى سنة 2025

رقم المقال	بيانات المقال (الجريدة/التاريخ/الكاتب/العنوان)	نوع المقال (إعلامي/تقرير/نقدي)	الموضوع الأساسي	المنهج أو زاوية التناول
40	• الشعب - 02 مارس 2005 • هدى بوعطيط • "مسرحية تبرز معاناة شباب اليوم" ¹	تقرير	نقد نص (قراءة مسرحية)	وصفي/اجتماعي
41	• الشعب - 10 مارس 2005 • أسامة إفراح • "المخرجة المسرحية فوزية آيت الحاج لـ "الشعب": لا مساواة في المسرح إلا في البؤس والمعاناة" ²	تقرير	قضية مسرحية (حوار مع فنانة)	وصفي/تاريخي
42	• الشعب - 07 جوان 2005 • هدى بوعطيط • "صدى الأقلام: قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة" ³	تقرير	نقد نص (قراءة مسرحية)	وصفي/أدبي
43	• التحرير (إلكتروني) - 21 فبراير 2016 • وفاء بوقارة • "للنفايات معنى آخر" ... مسرحية لفرقة شبابية من الجزائر" ⁴	نقدي	نقد عرض مسرحي	تحليلي/فني

1 - هدى بوعطيط: "مسرحية تبرز معاناة شباب اليوم"، الشعب، 2 مارس 2005.

2 - أسامة إفراح: "المخرجة المسرحية فوزية آيت الحاج لـ «الشعب»: لا مساواة في المسرح إلا في البؤس والمعاناة"، الشعب، 10 مارس 2005.

3 - هدى بوعطيط: "صدى الأقلام: قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة"، الشعب، 7 جوان 2005.

4 - وفاء بوقارة: "للنفايات معنى آخر" ... مسرحية لفرقة شبابية من الجزائر"، التحرير (إلكتروني)، 21 فبراير 2016.

أنثروبولوجي	نقد نص	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> التحرير (إلكتروني) - 17 ديسمبر 2017 احمد زغب "قراءة أنثروبولوجية في مسرحية بابا مرزوق للكاتب يحي موسى"¹ 	44
فكري/أدي	قضية مسرحية (تجنيس النص المسرحي)	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> مجلة الشارقة - 10 يناير 2020 عزالدين جلاوي "من المسرحية إلى المسردية، تعدد الخطابات وهاجس التجنيس"² 	45
سياسي/رمزي	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> فضاء الركح (فيسبوك)، 12 مارس 2021 كميل شرباز "طرشافة: فصام العاطفة في وسط مفخخ"³ 	46
تاريخي/وصفي	قضية مسرحية (تغطية ندوة)	تقرير	<ul style="list-style-type: none"> وكالة الأنباء الجزائرية - 24 ديسمبر 2022 وكالة الأنباء الجزائرية "المسرح في الجزائر رافق الحركة التحريرية بكل مراحلها"⁴ 	47
فني/تحليلي	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> (فيسبوك) - 11 ديسمبر 2022 محمد الأمين بحري "مسرحية «التافهون» لأحمد رزاق، خطابات العرض من التعدد إلى التناهي"⁵ 	48
فكري/أدي	نقد نص (دراسة نقدية)	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> الشعب أونلاين - 05 سبتمبر 2023 رايح سلطاني "الاغتراب في النص المسرحي المكتوب بالفرنسية.. أزمة هوية"⁶ 	49

1 - أحمد زغب: "قراءة أنثروبولوجية في مسرحية بابا مرزوق للكاتب يحي موسى"، التحرير (إلكتروني)، 17 ديسمبر 2017.

2 - عز الدين جلاوي: "من المسرحية إلى المسردية، تعدد الخطابات وهاجس التجنيس"، مجلة الشارقة، السنة 4، ع 39، الإمارات العربية المتحدة، 10 يناير 2020.

3 - كميل شرباز: "طرشافة: فصام العاطفة في وسط مفخخ"، فضاء الركح (فيسبوك)، 12 مارس 2021، (تاريخ الاطلاع: 15 أوت 2025) <https://www.facebook.com/share/p/17rmbEirJ2> الرابط: (21:15)

4 - وكالة الأنباء الجزائرية: "المسرح في الجزائر رافق الحركة التحريرية بكل مراحلها"، وكالة الأنباء الجزائرية، 24 ديسمبر 2022. الرابط: <https://www.aps.dz/ar/culture/136640-2022-12-24-16-03-50> (تاريخ الاطلاع: 05 أوت 2025. سا 20:25).

5 - محمد الأمين بحري: "مسرحية «التافهون» لأحمد رزاق، خطابات العرض من التعدد إلى التناهي"، (فيسبوك)، 11 ديسمبر 2022. (تاريخ الاطلاع: 05 أوت 2025. سا 20:40) <https://www.facebook.com/share/p/1C9BAvq7tL>.

6 - رايح سلطاني: "الاغتراب في النص المسرحي المكتوب بالفرنسية.. أزمة هوية"، الشعب أونلاين، 5 سبتمبر 2023.

فكري/اجتماعي	قضية مسرحية (لغة المسرح)	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الشعب أونلاين-06 ديسمبر 2023 • أسامة إفراح/علي عويش • "بين الفصحى والعامية.. أي لسان للمسرح؟!"¹ 	50
تاريخي/نقدي	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 23 نوفمبر 2024 • د.أحسن تليلاني • "مسرحية: (الساقية...العظماء لا يموتون) لمسرح سوق أهراس"² 	51
تاريخي/فني	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 02 ديسمبر 2024 • د.أحسن تليلاني • "مسرحية (ثائرون) لمسرح قسنطينة الجهوي بعنوان: (محاكاة عظمة المقاومة الشعبية)"³ 	52
سياسي/فني	نقد عرض مسرحي	نقدي	<ul style="list-style-type: none"> • الخبر - 05 جوان 2025 • أحسن تليلاني • "عرض فلسطين المغدورة لمسرح تيزي وزو على ركح بشتارزي"⁴ 	53

- قراءة تحليلية في الخطاب النقدي للمرحلة الرابعة

تمثل هذه المرحلة فترة إعادة بناء وتساؤل، حيث يسعى الحقل المسرحي ونقده إلى تجاوز تركة العشرية السوداء والتكيف مع تحولات الألفية الجديدة. إن انتقاء العينة من مصادر متنوعة تشمل الصحافة الورقية ("الشعب"، "الخبر")، والمنابر الإلكترونية التابعة لها ("الشعب أونلاين"، "التحرير أونلاين")، والمجلات الثقافية الرصينة ("مجلة الشارقة")، وحتى منصات التواصل الاجتماعي ("فيسبوك")، هو بحد ذاته مؤشر على تغير المشهد الإعلامي وتعدد فضاءات الممارسة النقدية. تُظهر القراءة الأولية للجدول هيمنة مطلقة للمقال "النقدي"، مما يدل على أن النقد في هذه الفترة قد ترسخ كممارسة فكرية جادة.

✓ نحو تعميق الممارسة النقدية في الفضاء العام

إحدى أهم سمات هذه المرحلة هي الحضور اللافت للأقلام الأكاديمية المتخصصة في الفضاء الصحفي، مما أدى إلى نقلة نوعية في عمق التحليل واللغة النقدية. فلم يعد النقد مجرد انطباع أو تقرير، بل أصبح ممارسة فكرية تستند إلى أدوات منهجية واضحة.

1 - أسامة إفراح/علي عويش: "بين الفصحى والعامية.. أي لسان للمسرح؟!"، الشعب أونلاين، 6 ديسمبر 2023.

2 - أحسن تليلاني: "مسرحية: (الساقية...العظماء لا يموتون) لمسرح سوق أهراس"، الخبر، 23 نوفمبر 2024.

3 - أحسن تليلاني: "مسرحية (ثائرون) لمسرح قسنطينة الجهوي بعنوان: (محاكاة عظمة المقاومة الشعبية)"، الخبر، 2 ديسمبر 2024.

4 - أحسن تليلاني: "عرض فلسطين المغدورة لمسرح تيزي وزو على ركح بشتارزي"، الخبر، 5 جوان 2025.

- **توظيف المناهج النقدية الحديثة:** يبرز هذا بوضوح في مقال أحمد زغب، "قراءة أنثروبولوجية في مسرحية بابا مرزوق" (التحرير، 17 ديسمبر 2017). هنا، يتجاوز الناقد التحليل الفني التقليدي ليطبق منهجًا محددًا هو الأنثروبولوجيا الثقافية. فهو يفكك النص عبر مستويات دقيقة مثل "المستوى الإثنوغرافي" و"المستوى الإثنولوجي"، ويحلل الرموز الثقافية، معتبرًا أن بابا مرزوق في المسرحية "مشرد باحث عن المستقبل في الماضي". ويمثل هذا النوع من التحليل المنهجي قطيعة واضحة مع الأساليب الانطباعية التي سادت سابقًا، وينقل النقد إلى مستوى البحث العلمي.
 - **الانشغال بالقضايا النظرية والتجنيسية:** يتجلى هذا في مقال عزالدين جلاوجي "من المسرحية إلى المسردية" (مجلة الشارقة، 10 يناير 2020). فالمقال لا يناقش عرضًا معينًا، بل قضية فكرية-أدبية خالصة هي "هاجس التجنيس". وبطرحة لمصطلح "المسردية" كشكل هجين بين السرد والمسرح، يشارك الناقد في نقاش نظري عالمي حول "موت فكرة الأجناس"، ويقترح حلولًا مبتكرة لأزمة النص المسرحي. وهذا يؤكد أن النقد لم يعد يكتفي بال"مواكبة"، بل أصبح يسعى لل"تنظير" و"الاقتراح".
- ويؤكد هذا التوجه نحو النقد المنهجي بقوة الفرضية الثانية التي تفترض تطور أدوات النقد نحو أشكال أكثر تخصصًا وعمقًا، كما يؤكد جزئيًا الفرضية الثالثة، حيث يظهر الناقد بدور الخبير والمُنظر.

✓ تعدد الفضاءات وتغير الخطاب النقدي في العصر الرقمي

شهدت هذه الفترة ظهور منابر إلكترونية وصفحات على وسائل التواصل الاجتماعي، مما أتاح مساحات جديدة للنقد خارج قيود الصحافة الورقية التقليدية.

- **النقد فعل تفاعلي في فضاء متخصص:** يعد مقال كميل شرباز على صفحة "فضاء الركح" (فيسبوك) حول مسرحية "طرشاقة" (12 مارس 2021) مثالًا على هذا التحول. فاللغة هنا أكثر مباشرة، والمقال موجه لمجتمع افتراضي من المهتمين بالمسرح. ويحلل الناقد المسرحية كاستعارة للواقع السياسي، حيث يرى أن "الانتحار المدوي الذي تنتهي به المسرحية يحذر من عواقب الإمعان في المساس بالكينونة الجمعية". ويسمح هذا الفضاء بنقد أكثر حرية وفورية، ويتفاعل مباشرة مع القراء والمبدعين.
- **التحليل الفني الدقيق في المنصات الجديدة:** في مقال محمد الأمين مجري عن مسرحية "التافهون" (فيسبوك، 11 ديسمبر 2022)، نجد نموذجًا لتحليل معمق منشور خارج المؤسسات التقليدية. حيث يقوم الناقد بتفكيك "مورفولوجيا العرض" و"حوارية خطاباته"، ويحلل العلاقة بين العرض والنص الأصلي المقتبس عنه. كما يقدم نقدًا للحلول الإخراجية، مشيرًا إلى أن "الخطاب الأخلاقي" في النهاية "يمحو الخطاب الذهني الذي شيده العرض". هذا المستوى من التحليل التفصيلي، المنشور على منصة رقمية، ويثبت أن العمق النقدي لم يعد حكراً على الصحافة الورقية.

✓ استمرارية النقد التاريخي والسياسي برؤية معاصرة

بالرغم من التطورات المنهجية، لم يتخل النقد في هذه المرحلة عن وظيفته في مساءلة التاريخ والواقع السياسي، ولكن برؤية أكثر نضجًا وتركيبًا.

- **نقد توظيف التاريخ وليس مجرد استدعائه:** في نقده لمسرحية "الساقية" (الخبر، 23 نوفمبر 2024)، لا يكتفي أحسن تليلاني بالإشادة بجماليات العرض، بل يقدم نقدًا حادًا للمضمون التاريخي، معتبرًا أن المسرحية "وقعت في خطيئة كبرى أساءت بموجبها للثورة التحريرية"، وذلك حين "أظهرت المجاهد ضعيفا بيكي ويتوسل". ويرهن هذا النقد على وعي عالٍ بضرورة تحقيق "الصدق التاريخي" إلى جانب "الصدق الفني"، وهو مستوى نقدي متقدم يتجاوز مجرد الاحتفاء بالثورة.
- **الالتزام بالقضايا الكبرى في سياق عالمي:** يتجلى هذا بوضوح في نقد تليلاني لمسرحية "فلسطين المغدورة" (الخبر، 05 جوان 2025)، حيث يشيد بـ"عودة الفن الملتزم الهادف في زمن سيطر فيه المسرح الهارب من مواجهة الواقع". ويقارن هذا الالتزام بحالة الصمت في المسرح العالمي، ("رسالة اليوم العالمي للمسرح... لم تحمل و لو إشارة بسيطة إلى مأساة غزة")، مؤكدًا على استمرارية دور المسرح الجزائري ونقده في التفاعل مع القضايا القومية الكبرى، ولكن هذه المرة من منظور مقارنة مع العالم.

-نتائج المرحلة الرابعة-

تمثل مرحلة ما بعد 2000 فترة النضج المنهجي والتنوع الخطابي. لقد تجاوز النقد مرحلة التأسيس النضالي ومرحلة الالتزام الأيديولوجي، ليدخل مرحلة أكثر تعقيدًا وتخصصًا، حيث تتعايش المقاربات الفنية والسياسية والاجتماعية والمنهجية جنبًا إلى جنب.

- ✓ على مستوى المضمون: تنوع الخطاب ليصبح أكثر تركيبًا، حيث تعايش النقد التاريخي المراجعاتي مع النقد السياسي المقارن والنقد الفكري التنظيري، مما يؤكد صحة الفرضية الأولى في شقها المعاصر.
- ✓ على مستوى الأدوات: كانت السمة الأبرز هي الففرة المنهجية بدخول المناهج النقدية الحديثة (الأنثروبولوجيا، السيميائيات) إلى الخطاب الصحفي، مما أثرى التحليل ونقله من مستوى الوصف إلى مستوى التأويل والتفكيك، وهذا يؤكد بقوة صحة الفرضية الثانية.
- ✓ على مستوى وظيفة الناقد: أصبح دور الناقد أكثر تركيبًا، فهو خبير فني، ومُنظر فكري، وفاعل ثقافي رقمي، مما يؤكد صحة الفرضية الثالثة.

لقد أثبت النقد الصحفي في هذه المرحلة قدرته على التطور والتكيف، متبنيًا أدوات أكثر صرامة ومنهجية. لكن هذا النضج يصطدم بتحديات جديدة، أهمها كيفية بناء جسور بين النقد المتخصص والجمهور الواسع، وكيفية الحفاظ على الجودة والمصداقية في خضم الفوضى الرقمية، وكيفية التأثير الفعلي في واقع مسرحي لا يزال يكافح من أجل تحقيق نهضة حقيقية.

(3) نتائج الدراسة ومناقشتها

بعد هذا المسح التحليلي الذي تتبع مسار النقد المسرحي الصحفي في الجزائر عبر أربع مراحل تاريخية، نصل الآن إلى مرحلة تركيب النتائج الأولية التي أفرزتها هذه الدراسة، والتي سنقوم بتعميقها وتدقيقها لاحقاً من خلال دراسة الحالة.

✓ مؤشرات أولية للنتائج

تكشف القراءة الشاملة للمراحل الأربع عن ثلاثة تحولات كبرى، تمثل إجابات أولية على أسئلتنا البحثية وتؤكد بشكل مبدئي صحة فرضياتنا:

- **على مستوى المضمون (تأكيد أولي للفرضية الأولى):** لوحظ انتقال واضح في مضمون النقد، من الخطاب الإصلاحى الوطني، إلى الخطاب الأيديولوجي الموجه، ثم إلى خطاب الأزمة النقدي، وصولاً إلى خطاب أكثر تنوعاً ومنهجية في الفترة المعاصرة. وهذا يرسم مساراً يعكس بشكل مباشر تاريخ الجزائر السياسي والثقافي.
- **على مستوى الأدوات (تأكيد أولي للفرضية الثانية):** تم رصد تطور تدريجي في الأدوات النقدية، من الأسلوب الانطباعي والوصفي، نحو لغة أكثر تخصصاً وتحليلاً فنياً، وبلغ هذا التطور ذروته في المرحلة الرابعة مع ظهور ملامح النقد الأكاديمي المنهجي. وهذا يشير إلى نضج تدريجي في الممارسة النقدية.
- **على مستوى وظيفة الناقد (تأكيد أولي للفرضية الثالثة):** تبين أن دور الناقد لم يكن ثابتاً، بل تحول من "المرشد الاجتماعي"، إلى "المثقف العضوي"، ثم إلى "الشاهد المسائل"، وصولاً إلى دور "الخبير والمنظر" في الفترة الأخيرة. وهذا يعكس العلاقة الجدلية المتغيرة بين المثقف والسلطة والمجتمع.

✓ الحاجة إلى التعميق: نحو دراسة الحالة

إن هذه النتائج، مع وضوحها، تظل عامة بطبيعتها لأنها مستقاة من منابر متنوعة (صحف يومية، وكالات أنباء...). وللبرهنة بشكل أعمق على هذه التحولات، وخاصة على ذروة النضج المنهجي التي لاحظناها في المرحلة الرابعة، نجد من الضروري الانتقال من التحليل الأفقي الواسع إلى التحليل العمودي العميق.

من هنا، سنخصص الجزء التالي لدراسة حالة مجلة "الثقافة" الجزائرية. وهذا الاختيار ليس اعتباطياً، فبصفتها منبراً ثقافياً رصيناً يتيح مساحة أرحب للنقاش، يُتوقع أن نجد فيها تجسيداً مكثفاً وأكثر وضوحاً لملامح النضج التي أشرنا إليها. ستكون دراسة هذه الحالة بمثابة المحك النهائي الذي يدقق نتائجنا ويثبتها بشكل قاطع.

ب/ تجربة النقد المسرحي الصحفي في الجزائر: مجلة "الثقافة"

1) تقديم المجلة ومنهجية المسح الشامل

تعد مجلة "الثقافة" الجزائرية، التي صدرت طبعها الأولى عام 1971، أحد أهم المنابر الثقافية الرسمية في الجزائر. وعلى عكس الصحافة اليومية التي تحكمها الآنية والمساحة المحدودة، أتاحت هذه المجلة على مدى عقود فضاءً أرحب للنقاش الفكري الرصين والتحليل المعمق.

وللوقوف بدقة على حجم ومكانة الشأن المسرحي ضمن اهتماماتها، قمنا بإجراء مسح شامل لجميع أعداد المجلة المتاحة (من 1971 إلى 2007)، وذلك لرصد كافة المقالات التي تناولت المسرح ونقده. وتكشف هذه العملية الإحصائية أن الاهتمام بالمسرح لم يكن منتظمًا، بل كان يظهر بشكل مكثف في أعداد معينة، غالبًا في شكل "ملفات خاصة"، بينما قد يغيب تمامًا في أعداد أخرى. وهذا يجد ذاته مؤثر على أن المجلة كانت تتعامل مع المسرح كـ"قضية فكرية" تُفتح للنقاش العميق، وليس كحدث آني يتطلب تغطية مستمرة.

والجدول التالي لا يعرض مجرد عينة، بل يمثل الحصيلة الكاملة للمقالات المسرحية التي تم العثور عليها خلال عملية المسح، وهو ما يكشف عن تركيز لافت للاهتمام بالمسرح في فترة ما بعد الأزمة، وتحديدًا في عامي 2004 و 2005.

الجدول رقم 02: المحتوى المسرحي في مجلة "الثقافة"*

المقالة	الكاتب	رقم العدد	تاريخ العدد	المجلة
مظاهر التجريب في المسرح الجزائري	حفناوي بعلي	1	1 فبراير 2004	الثقافة_الجزائر
عالم الكتابة المسرحية للطفل	حفناوي بعلي	3_4	1 مايو 2004	الثقافة_الجزائر
المسرح الميت	عبد الناصر خلاف	3_4	1 مايو 2004	الثقافة_الجزائر
حكاية المسرح الجزائري: المسرح الجزائري الجذور	العمري بوطابع	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
المسرح الجزائري: قراءة في الأصول	معاشو قرور	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
القديس أوغسطين والمسرح	مزيان بوجمعة	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
مسارات ومدارات مسرح الهواة في الجزائر	حفناوي بعلي	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
مسرح الطفل الراهن والرهانات	محمد بوكراس	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
الاقتراب في المسرح الجزائري	جروعة علاوة وهي	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
المسرح الجزائري: خريطة الطريق	أحسن تليلاني	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
المسرح الجزائري: الخروج من لعبة صخرة سيزيف	محمد سعدي	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي	فوزية عكاك	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
المسرح الجزائري خارج غرفة الإنعاش	أحمد رزاق	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
المسرح الجديد	حميد قوري	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر
يجب إعادة النظر في تاريخ المسرح الجزائري	فوزية عكاك	6_7	1 يونيو 2005	الثقافة_الجزائر

* وزارة الاتصال والثقافة: مجلة الثقافة (الجزائر)، الأعداد 1 (فبراير 2004) و3-4 (مايو 2004) و6-7 (يونيو 2005) من موقع الشارخ: <https://archive.alsharekh.org/magazineYears/45> تُعد مجلة الثقافة من أبرز المجالات الثقافية الجزائرية التي صدرت عن وزارة الثقافة الجزائرية، وقد اتسمت بطابعها الأكاديمي والنقدي. غير أن صدورها لم يكن دوريًا منتظمًا، إذ شهدت انقطاعات زمنية متكررة بسبب ظروف النشر والإدارة الثقافية في تلك المرحلة. عادت المجلة للصدور على فترات متقطعة، دون جدول زمني ثابت، مما يجعلها من المجالات غير الدورية التي تجمع بين الطابع البحثي والنقدي في مجالات الأدب والفن والمسرح.

الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	منصور رزوق	على المسرح أن يدرك جمهوره
الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	عبد الناصر خلاف	الطفل الذي اختفى وراء ضجة المسرح وصرخ - المخرج: أحمد خوزي
الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	قويدر بن تبرور	رواد المسرح الجزائري
الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	عبد الناصر خلاف	الفنان المسرحي: عباس محمد إسلام- قنديل من آث يزجن
الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	أبو العيد دودو	مسرحية أدب لأرثور شنيتسلر
الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	أحمد منور	شروق المسرح الجزائري
الثقافة_الجزائر	1 يونيو 2005	6_7	سعادة فاطمة	مسيرة المسرح الوطني الجزائري

2) قراءة في خريطة حضور الخطاب النقدي المسرحي بالمجلة

إن عملية المسح الشامل للأعداد المتاحة من مجلة "الثقافة" (1971-2007) ووضع حصيلتها في الجدول أعلاه، تقدم خريطة دالة على سياسة المجلة التحريرية تجاه المسرح، وتكشف عن تحولات في طبيعة الاهتمام به. والقراءة المتأنية لهذه الخريطة تكشف عن النتائج الأولية التالية:

■ ظاهرة "الملف الخاص" - المسرح كقضية فكرية

الملاحظة الأكثر بروزاً هي أن حضور الخطاب النقدي المسرحي في المجلة لم يكن موزعاً بشكل منتظم عبر الأعداد، بل جاء على شكل دفعات مكثفة، وتحديدًا في العدد (6-7) من عام 2005 الذي احتوى على (19) مقالاً دفعة واحدة. وهذا يعني أن المجلة لم تكن تتبع سياسة "التغطية الخيرية" للنشاط المسرحي، بل كانت تنتهج سياسة "الملف الفكري".

الدلالة: يرفع هذا النهج المسرح من كونه مجرد "فن فرجوي" إلى كونه "قضية ثقافية كبرى" تستحق أن يُخصص لها ملف شامل وعميق. فالمجلة لا تسأل "ماذا عُرض هذا الأسبوع؟"، بل تسأل "ما هو المسرح الجزائري؟ ما تاريخه؟ ما أزماته؟ وما مستقبله؟". وهذا التحول في طرح السؤال هو جوهر ما يميز النقد الرصين في هذه المجلة عن النقد الآني في الصحف اليومية.

■ الذروة الزمنية - لحظة "ما بعد الأزمة" كحاجة للتقييم

إن توقيت هذا الملف المكثف في 2005 ليس اعتباطيًا. فهو يأتي في ذروة مرحلة "ما بعد الأزمة". وبعد سنوات العشرية السوداء التي شهدت اغتياالات وتوقفًا شبه تام للنشاط الثقافي، جاءت بداية الألفية كلحظة ضرورية للتأمل، والمراجعة، وإعادة البناء. وكانت الساحة الثقافية بحاجة إلى وقفة لتقييم خسائرها ورسم ملامح مستقبلها.

الدلالة: عناوين المقالات تعكس هذا الإحساس بالحاجة إلى التشخيص ورسم المسار، مثل: "المسرح الجزائري: خريطة الطريق" لأحسن تليلاني، "الخروج من لعبة صخرة سيزيف" لمحمد سعدي، و"المسرح الجزائري خارج غرفة الإنعاش" لأحمد رزاق. وهذه العناوين ليست مجرد أوصاف، بل هي بيانات فكرية تعبر عن قلق ورغبة في تجاوز مرحلة الموت والركود. لقد كانت المجلة، عبر هذا الملف، تستجيب لحاجة موضوعية في الحقل الثقافي الجزائري.

■ تعددية المحاور - نحو مقاربة شمولية للمسرح

يكشف تنوع المقالات داخل الملف الواحد، وتحديدًا في العدد (6-7) لعام 2005، عن بنية فكرية متكاملة سعت إلى الإحاطة بالظاهرة المسرحية من كل جوانبها، مقدمةً بذلك بانوراما نقدية شاملة. ويمكن تصنيف المقالات ضمن محاور رئيسة، وكلها موثقة في الجدول رقم: (5)

✓ **المحور التاريخي والتأصيلي:** ويشمل مقالات تبحث في الجذور والهوية مثل مقال العمري بوطابع ("المسرح الجزائري الجذور") ومقال معاشو قرور ("قراءة في الأصول"). وهذا يعكس رغبة في إعادة بناء سردية تاريخية للمسرح الجزائري.

✓ **المحور النقدي-الجمالي:** ويضم مقالات تناقش التيارات والتقنيات الفنية مثل مقال حفناوي بعلي ("مظاهر التجريب") ومقال جروة علاوة وهي ("الاقتراب من المسرح الجزائري").

✓ **المحور التنظيري-المنهجي:** ويتجلى في مقالات تقدم أدوات التحليل، وأبرزها مقال فوزية عكاك ("عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي")، الذي يمثل نقلة من ممارسة النقد إلى التنظير له.

✓ **المحور القطاعي:** ويشمل مقالات تعالج قضايا محددة مثل مقال محمد بوكراس ("مسرح الطفل الراهن والرهانات") ومقال حفناوي بعلي ("مسارات ومدارات مسرح الهواة").

✓ **المحور الاجتماعي:** ويتضمن مقالات تربط المسرح بجمهوره وسياقه، كمقال منصور رزوق ("على المسرح أن يدرك جمهوره").

■ هوية الكُتاب - ملتقى الأجيال والتوجهات

إن قائمة الأسماء المشاركة في الملف، كما هي موثقة في الجدول، تكشف عن مزيج فريد يجمع بين أجيال وتخصصات مختلفة، مما جعل المجلة منصة حوارية بامتياز. فقد جمعت بين:

✓ جيل الرواد والنقاد المخضرمين: ويمثله في عينتنا محمد سعدي (صاحب مقال "الخروج من لعبة صخرة سيزيف") وأبو العيد دودو (صاحب المقال حول مسرحية شنيتسلر).

✓ الجيل الأكاديمي المتخصص: وتُعد فوزية عكاك (صاحبة مقالي "التحليل السيميولوجي") و"يجب إعادة النظر في تاريخ المسرح" وحفناوي بعلي (صاحب ثلاثة مقالات في العينة) أبرز ممثليه.

✓ جيل المبدعين والنقاد الفاعلين: ويبرز فيه صوت المخرج أحمد رزاق (صاحب مقال "المسرح الجزائري خارج غرفة الإنعاش") والناقد أحسن تليلاني (صاحب مقال "خريطة الطريق").

وهذا التلاقي بين الأجيال والتخصصات - بين المنظر والممارس والمؤرخ - في ملف واحد هو ما أعطى لهذا العدد ثراءً استثنائياً، وحوله من مجرد مجموعة مقالات إلى حوار وطني شامل حول المسرح.

ونخلص من خلال قراءتنا للجدول أن مجلة "الثقافة" لم تكن مجرد ناقل للنقد، بل كانت صانعة للخطاب النقدي ومنظماً له. فمن خلال سياسة "الملفات الخاصة"، استطاعت المجلة أن تبلور نقاشاً عميقاً ورسبناً حول المسرح، وأن تجمع أبرز الفاعلين في الحقل لتقديم رؤية بانورامية شاملة في لحظة تاريخية مفصلية. ويمثل هذا النموذج ذروة نضج النقد المسرحي الصحفي، وينقلنا من المواقبة الآنية إلى مستوى التأصيل الفكري والمراجعة التاريخية.

ج/ مقال فوزية عكاك: "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع"

بعد أن قدمنا قراءة تحليلية شاملة لحضور المسرح في مجلة "الثقافة" ودورها في بلورة خطاب نقدي رصين ومتعدد المحاور في مرحلة ما بعد الأزمات، ننتقل الآن إلى دراسة نموذج تطبيقي، يسمح لنا بتدقيق النتائج واستخلاص أعمق الدلالات حول طبيعة هذا النضج. لقد وقع اختيارنا على مقال بعنوان "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للناقدة الأكاديمية فوزية عكاك، المنشور في العدد المزدوج (6-7) لعام 2005، والذي يُعد جزءاً أساسياً من الملف الخاص بالمسرح الجزائري.

إن هذا المقال يمثل تجسيداً حياً لأحد أبرز ملامح النضج الذي توصلت إليه دراستنا في المرحلة الرابعة، وهو التحول نحو النقد المنهجي والأكاديمي في الصحافة الثقافية. فبدلاً من الاكتفاء بالنقد الانطباعي أو الوصفي، يتجه المقال مباشرة نحو طرح أداة منهجية للتحليل، مما يدل على وعي عميق بأهمية تأطير الممارسة النقدية بأطر علمية. وهذه القراءة التفصيلية لمقال عكاك ستمكنا من استكشاف كيفية تجلي هذا التوجه المنهجي، ومستوى عمقه، وتأثيره المحتمل على المشهد النقدي العام.

يقدم مقال فوزية عكاك، الذي يتخذ من مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" حالة تطبيقية، نموذجاً مكثفاً للتحول نحو النقد المنهجي الذي ميز الخطاب النقدي في مجلة "الثقافة". إذ لا يهدف المقال إلى تقديم قراءة نقدية للعرض بحد ذاته، بقدر ما يهدف إلى التأسيس النظري والمنهجي لمقاربة علمية للعرض المسرحي، وهو ما يتجلى في بنيته ومصطلحاته وغاياته.

1) بنية المقال: من النظرية إلى التطبيق

ينقسم المقال هيكلياً إلى قسمين رئيسيين، وإن لم يكن ذلك بشكل صريح:

- القسم الأول (نظري-منهجي)¹: تركز الكاتبة الجزء الأول من المقال لتقديم الإطار النظري للمقاربة السيميولوجية. فهي تعرفها بأنها العلم الذي يدرس العلامات اللفظية وغير اللفظية بهدف تقديم العرض المسرحي في شكل متناسق ومتكامل. وتوضح أن هذا التوجه الجديد يتجاوز هيمنة النص الأدبي ليرى النص مجرد جزء من العملية المسرحية.
 - القسم الثاني (إجرائي-تطبيقي)²: تنتقل بعد ذلك إلى الإشارة لتطبيقه هذه الأداة المنهجية على مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مشيرة إلى اعتمادها على استبيان "باتريس بافيس" لتحليل اللغة المسرحية. وتؤكد أن العرض المسرحي يطرح مركبًا من العلامات التي تتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة.
- وتعكس هذه البنية بوضوح طبيعة أكاديمية وتعليمية، حيث لا يتم طرح الحكم النقدي مباشرة، بل يتم بناء الحجة عبر تقديم المنهج أولاً ثم تطبيقه على حالة محددة.

(2) لغة المقال: مصطلحات متخصصة وخطاب علمي

تتميز لغة المقال بالدقة والمصطلحات المتخصصة المستقاة مباشرة من حقل السيميولوجيا، وهو ما يمثل قطعة مع اللغة الانطباعية..

- توظيف المصطلح العلمي: تستخدم الكاتبة مصطلحات دقيقة مثل³: "السيميولوجيا"، "العلامات اللفظية وغير اللفظية"، "شفرات"، "المنطوق" و"الإيماء".
- الغاية من اللغة: هذه اللغة ليست مجرد زخرف، بل هي أداة ضرورية للتحليل الدقيق. فعندما نتحدث عن عمل العلامات ضمن شبكة عمل معقد ومركبة⁴، أو عندما يهدف إلى تقديم العرض في شكل متناسق ومتكامل، فهي تدعو إلى رؤية العرض ليس ككتلة انطباعية واحدة، بل كبنية منظمة يمكن تفكيكها علميًا.

(3) الغاية من النقد: نحو تأسيس وعي نقدي جديد

الهدف الأساسي للمقال ليس مجرد تقييم عرض "الشهداء يعودون..."، بل هو الدعوة إلى تبني منهج نقدي جديد. ويتضح هذا في تأكيدها الحرفي على أن التوجه الجديد لا يكمن في البحث عن المعنى فقط وإنما في كيفية إنتاج هذا المعنى وتحقيق الاتصال. إنها دعوة للنقاد والمتلقين لتجاوز السؤال التقليدي: ماذا يعني العرض؟ إلى سؤال أكثر عمقًا: كيف ينتج العرض معناه؟⁵.

¹ - ينظر، فوزية عكاك: "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 6-7، 1 يونيو 2005، ص 66، 67.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 67.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص 66-68.

⁴ - ينظر، المرجع نفسه، ص 68.

⁵ - ينظر، المرجع نفسه، ص 66.

وهي بذلك تسعى إلى:

- ✓ تأسيس مسافة نقدية: تدعو إلى تجاوز الانغماس العاطفي مع العرض، والتحلي بمسافة نقدية تسمح بالتحليل الموضوعي.
- ✓ نقل النقد من الذوق إلى العلم: تسعى إلى نقل الممارسة النقدية من كونها مجرد تعبير عن ذوق شخصي إلى كونها ممارسة علمية لها أدواتها ومفاهيمها الخاصة.

4) تقييم منهجي للمقال

■ نقاط القوة:

- ✓ الريادة المنهجية: يمثل المقال خطوة رائدة في إدخال المناهج النقدية الحديثة (السيمولوجيا) إلى الفضاء الصحفي الثقافي العام، مما يسهم في رفع مستوى النقاش النقدي.
- ✓ الوضوح التعليمي: نجحت الكاتبة في تقديم مفاهيم سيمولوجية معقدة بأسلوب منظم وواضح، يجمع بين التنظير والتطبيق، مما يجعله مقالاً ذا قيمة تعليمية عالية للقارئ غير المتخصص.
- ✓ تجاوز الانطباعية: يعتبر المقال دعوة صريحة وممارسة فعلية لتجاوز النقد الانطباعي السائد، وتأسيس نقد علمي يركز على بنية العمل الفني وآليات إنتاج الدلالة فيه.

■ الحدود المحتملة:

- ✓ النخبوية: بطبيعته، قد يبدو هذا النوع من الخطاب نخبويًا وصعبًا على القارئ العام غير المعتاد على المصطلحات الأكاديمية، مما قد يخلق فجوة بين الناقد المتخصص والجمهور الواسع.
 - ✓ خطر التقنية المفرطة: التركيز الشديد على تفكيك "العلامات" قد يؤدي أحيانًا إلى إغفال الروح الكلية للعرض وتأثيره الوجداني والعاطفي، وهو ما قد يعتبره البعض "تجميدًا" للتجربة المسرحية الحية.
- يُعد مقال فوزية عكاك وثيقة نقدية بالغة الأهمية، ليس فقط لما يقوله عن مسرحية "الشهداء يعودون..."، بل لما يكشفه عن تحول عميق في مفهوم النقد نفسه في الجزائر في بداية الألفية. إنه يعكس بوضوح انتقال النقد من مرحلة "إصدار الأحكام" إلى مرحلة "فهم الآليات"، ومن "التعبير عن الذوق" إلى "تطبيق المنهج". وبهذا، يكون المقال دليلًا قاطعًا على النضج الذي شهدته المرحلة الرابعة، ويجسد بدقة كيف أصبحت المجالات الثقافية المتخصصة فضاءً للتأسيس النظري والمنهجي في حقل النقد المسرحي.

د/ كتاب: "المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" لأحمد بيوض

1) بطاقة ببليوغرافية وخلفية المؤلف

- المرجع الكامل: بيوض، أحمد. المسرح الجزائري: نشأته وتطوره. الطبعة الثانية (2011)، منقحة ومزودة. الجزائر: دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع¹.
- خلفية المؤلف: أحمد بيوض صحافي وباحث، تخرج في معهد العلوم السياسية والإعلامية بجامعة الجزائر. وخلفيته الصحافية لا الأكاديمية المسرحية المتخصصة تنعكس بوضوح على منهجية الكتاب وأسلوبه، حيث يميل إلى التوثيق والرصد التاريخي الشامل أكثر من التحليل النظري العمق.
- السياق التاريخي والفكري: صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام 1998، في ذروة العشرية السوداء، حيث كان التوثيق الثقافي فعلاً من أفعال المقاومة والحفاظ على الذاكرة. أما الطبعة الثانية، التي امتد نطاقها الزمني إلى 2007، فقد صدرت في سياق مختلف تماماً؛ فترة ما بعد المصالحة الوطنية وتظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007". ويعكس هذا التوسع رغبة في بناء سردية وطنية كبرى ومكتملة للمسرح، وتقديمه كرافد أساسي للهوية الجزائرية في مرحلة إعادة بناء الذات الوطنية وتثبيت مؤسساتها الثقافية.

2) موضوع الكتاب ونطاقه ومواده

- الموضوع: يفحص الكتاب تاريخ المسرح الجزائري بوصفه مساراً خطياً متصاعداً، بدءاً من "المرحلة الجنينية"² وصولاً إلى فترة التعددية الحزبية وما بعدها. إنه عمل تأريخي في المقام الأول، يهدف إلى رصد وتوثيق المحطات الكبرى، والشخصيات الفاعلة، والفرق، والإنتاجات التي شكلت المشهد المسرحي على مدى ثمانين عاماً. إذ لا يركز الكتاب على تحليل النصوص أو العروض بحد ذاتها، بل على تسجيل وجودها ضمن سياقها التاريخي.
- المتن (Corpus): يعتمد الكتاب على مجموعة واسعة ومتنوعة من المصادر، مما يمنحه قيمة أرشيفية عالية. وتشمل هذه المواد:
 - مذكرات الفاعلين المركزيين: بشكل أساسي مذكرات محي الدين باشطارزي، التي تشكل العمود الفقري للسردية التاريخية في الفصول الأولى.
 - مقابلات وشهادات حية: يستند الكاتب إلى شهادات مباشرة من رواد مثل علالو، مما يمنح النص طابعاً وثائقياً حياً.

¹ - ينظر، أحمد بيوض: المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (ط،2)، 2011، ص 11.

² - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

- الأرشيف الصحفي: استعان الكاتب بمقالات وقصاصات من صحف جزائرية (مثل المجاهد والشعب) وفرنسية، خاصة في توثيق تواريخ العروض واستقبالها الجماهيري.
- دراسات سابقة: يميل إلى أعمال باحثين آخرين مثل نادية بوزار قصابجي.
- بيانات إحصائية: يتميز الكتاب بتضمينه جداول تفصيلية متعددة ترصد الإنتاجات المسرحية، وأسماء المؤلفين والمخرجين، وتواريخ العروض، مما يحوله إلى مرجع وقاعدة بيانات هامة.

(3) المنهج والأدوات والمرجعيات

- **المنهج:** المنهج المعتمد هو منهج تاريخي-كرونولوجي صارم. إذ يقسم المؤلف تاريخ المسرح إلى "مراحل" متتالية (جنينية، الهواة، البحث عن الذات، الازدهار، المهجر، ما بعد الاستقلال، إلخ). ويخدم هذا التقسيم السردية الوطنية الكبرى التي ترى في المسرح مرآة لتطور الأمة. وبجانب ذلك، يستخدم المؤلف منهجًا وصفيًا توثيقيًا، حيث ينصب اهتمامه على جمع المعلومات وتقديمها بشكل منظم ومنسق.
- **المرجعيات النظرية:** يكاد الكتاب يخلو تمامًا من المرجعيات النظرية النقدية، سواء كانت غربية (بريشت، أرتو، بارت) أو عربية (علي الراعي، حسن المنيعي). لا توجد مفاهيم نقدية مستعارة من البنيوية أو السيميائيات أو دراسات الأداء. فالمرجعيات الأساسية هي مصادر تاريخية وليست أطرًا نظرية، مما يؤكد طبيعة الكتاب كعمل تأريخي لا نقدي.
- **الأدوات الإجرائية:** الأداة الرئيسة هي التحقيب (Periodization)، حيث تصبح كل "مرحلة" إطارًا لفهم طبيعة الإنتاج المسرحي. كما يستخدم البيوغرافيا كأداة مركزية، مع ملحق ضخم لأعلام المسرح، معتبرًا أن تاريخ المسرح هو تاريخ رجاله. وأخيرًا، تشكل الجداول الإحصائية أداة إجرائية لعرض حجم الإنتاج وتطوره الكمي عبر الزمن.

(4) المضامين النقدية والقضايا المحورية

- **طبيعة النصوص/العروض:** يرصد الكتاب مختلف الأنواع المسرحية دون تمييز نقدي بينها: من "السكاتشات الفكاهية"¹ في البدايات، إلى الاقتباسات عن موليير، والمسرح الملتزم في فترة الثورة، وصولًا إلى مسرح الحلقة والتجارب المستقلة. والحكم النقدي غالبًا ما يكون ضمنيًا ومستندًا إلى معيار الأثر الوطني أو الاجتماعي للعرض.

- **القضايا المركزية:**

¹ - أحمد بيوض: المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 34.

❖ **المسرح والهوية الوطنية:** هذه هي الأطروحة المركزية للكتاب. فمنذ صفحاته الأولى، يقرر المؤلف أن رسالة المسرح الجزائري "تحددت في الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية وكذا اللغة العربية"¹. ويستشهد بقول باشطارزي بأن المسرح الجزائري "ساند [...] المطلب العظيم للشخصية الوطنية الجزائرية"².

❖ **إشكالية اللغة:** يعالج الكتاب باستمرار الصراع بين الفصحى والعامية، ويؤرخ للحظة التحول الكبرى مع مسرحية "جحا" لعلالو عام 1926. إذ يعتبر المؤلف أن استخدام العامية كان ضرورة استراتيجية للوصول إلى الجمهور الواسع وتنمية وعيه الوطني، مستشهداً بقول علالو: "لقد فهمنا بأن لتطوير المسرح في الجزائر - لا بد أن نخطب الجمهور بلغته"³.

❖ **علاقة المسرح بالمؤسسة:** يتتبع الكتاب هذه العلاقة المتوترة عبر تاريخه: من الرقابة الاستعمارية الصارمة التي منعت عروضاً لأسباب سياسية⁴، إلى مرحلة التأميم بعد الاستقلال عام 1963 وتأسيس المسرح الوطني⁵، ثم سياسات اللامركزية وتأثيرها⁶، وصولاً إلى ظهور الفرق المستقلة في عهد التعددية.

❖ **الاقتباس كفعل إبداعي:** يخصص الكتاب فصلاً كاملاً للاقتباس، لا كظاهرة تبعية، بل كعملية "جزارة" (تحويل إلى جزائرية). إذ يوضح كيف أن المقتبس الأوائل مثل باشطارزي لم يكونوا مجرد مترجمين، بل كانوا يعيدون صياغة الأعمال لتتلاءم مع "مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية"⁷.

5- البنية والأسلوب

• **بنية الكتاب:** الكتاب عبارة عن دراسة نسقية متكاملة تتبع خطأً زمنياً واضحاً، وليس مجموعة مقالات. وهيكلته القائمة على فصول تمثل مراحل تاريخية متتابعة تمنحه تماسكاً منطقيًا قويًا.

• **طبيعة الخطاب:** الخطاب صحافي-توثيقي، يتميز بالوضوح والمباشرة والابتعاد عن التعقيد النظري والمصطلحات الأكاديمية الصعبة. ويهدف إلى إيصال المعلومة التاريخية للقارئ العام والباحث على حد سواء.

1 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 15.

2 - المرجع نفسه، ص 16.

3 - المرجع نفسه، ص 47.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 18.

5 - ينظر، المرجع نفسه، ص 177.

6 - ينظر، المرجع نفسه، ص 200.

7 - المرجع نفسه، ص 328.

- درجة التوثيق: درجة التوثيق مرتفعة جداً من حيث الكم، وإن كانت ذات طبيعة محددة. إذ يتميز الكتاب بكثرة الحواشي السفلية التي تحيل إلى المصادر، والجداول البيانية المفصلة، والملحق البيوغرافي الشامل. ومع ذلك، يفتقر إلى قائمة مراجع (بيبليوغرافيا) موحدة في نهايته، وهو ما يميزه عن الدراسات الأكاديمية الصارمة.

6) النتائج والإسهام العلمي

- الأطروحة المركزية: النتيجة الأساسية التي يخلص إليها الكتاب هي أن المسرح الجزائري، منذ ولادته، كان مشروعاً نضالياً وهووياً قبل أن يكون مشروعاً فنياً خالصاً. وقد ارتبط تطوره عضوياً بتاريخ الجزائر السياسي والاجتماعي، فكان أداة مقاومة في عهد الاستعمار، وأداة بناء وتوعية بعد الاستقلال.
- الإضافة الفعلية: الإسهام الأكبر لهذا الكتاب ليس في تقديم نظرية نقدية جديدة، بل في كونه عملاً أرسيفياً تأسيسياً. لقد جمع ونسق كمّاً هائلاً من المعلومات المتفرقة في سردية واحدة متماسكة. إذ يقدم أول بانوراما شاملة ومفصلة لتاريخ المسرح الجزائري على مدى ثمانين عاماً، مما يجعله مرجعاً لا غنى عنه لأي باحث لاحق. ولقد نجح في ترسيخ "السردية الوطنية" للمسرح الجزائري.

7) الحدود والثغرات

- ما أغفل: يغفل الكتاب تقريباً التحليل الجمالي والفني للعروض. فهو يخبرنا ماذا قدم ومتى وبواسطة من، لكنه نادراً ما يحلل كيف قدم العرض (السينوغرافيا، أساليب التمثيل، الإخراج). إذ يظل التحليل في مستوى المضمون الاجتماعي والسياسي.
- قيود منهجية: المنهج التاريخي الخطي، بالرغم من فائدته، يؤدي أحياناً إلى إغفال التيارات الفنية التي قد لا تتناسب مع التقسيم المرحلي الصارم. كما أن الاعتماد الكبير على روايات الرواد (باشطارزي وعلالو) قد يهمل الأصوات الأخرى الأقل شهرة.
- تأثير الكتاب بظرفيته: يمكن قراءة الكتاب بوصفه مشروعاً للذاكرة الوطنية، وهو ما يفسر طابعه الاحتفائي أحياناً، وابتعاده عن النقد الجذري أو تفكيك بعض الأساطير التأسيسية للمسرح الجزائري. فهو يهدف إلى "البناء" أكثر من "التساؤل".

8) تحليل مختصر للمقارنة

- صرامة المنهج: عالية (في تطبيق المنهج التاريخي-الوثائقي)، منخفضة (في تطبيق مناهج النقد الفني).
- كثافة الإحالة النظرية: منخفضة جداً.
- متانة التوثيق: عالية جداً (اعتماداً على مصادر أولية وصحفية).
- اتساع المتن (Corpus): واسع جداً وشامل.

- وضوح المفاهيم: عالٍ (المفاهيم المستخدمة بسيطة وواضحة: مراحل، رواد، اقتباس).

9 ملاحظات

- المنهج: كتاب بيوض يعتمد منهجًا تاريخيًا شاملاً.
 - المراجعيات: بيوض يستند إلى الأرشيف والمذكرات.
 - المتن (Corpus): بيوض يقدم بانوراما واسعة من المسرحيات والفرق.
 - الخطاب/الأسلوب: خطاب بيوض صحافي وميسر.
 - التوثيق: بيوض يوثق بالاعتماد على الجداول والحواشي التاريخية.
 - أثر خلفية المؤلف: دفعت خلفية بيوض الصحافية به إلى بناء عمل توثيقي شامل وموجه لجمهور واسع.
 - ما الجديد الذي أضافه هذا الكتاب؟ كتاب بيوض قدم أول خريطة شاملة وموسوعية للمسرح الجزائري، مما جعله نقطة انطلاق لا غنى عنها لأي دراسة لاحقة، سواء كانت أكاديمية أو عامة. لقد حول تاريخ المسرح من حقل متخصص إلى جزء من الذاكرة الوطنية الجماعية.
- في ختام هذا المبحث الذي تتبع مسار النقد المسرحي الصحفي في الجزائر منذ بواكيره الأولى وحتى تجلياته المعاصرة، يمكننا الخلوص إلى مجموعة من النتائج الأساسية التي تجيب على إشكالياتنا المطروحة. لقد أثبتت الدراسة أن هذا النقد لم يكن مجرد ممارسة فنية معزولة، بل كان مرآة حساسة للسياقات التاريخية، وسجلًا حافلًا بتحولات الوعي الثقافي في البلاد.
- لقد انتقل النقد الصحفي من خطاب التأسيس والمقاومة في الفترة الاستعمارية، حيث كانت وظيفته الأساسية هي بناء شرعية أخلاقية ووطنية للمسرح، إلى خطاب الدولة الموجه في مرحلة ما بعد الاستقلال، حيث أصبح أداة لخدمة المشروع الأيديولوجي الوطني. ومع الانفتاح السياسي في أواخر الثمانينيات، تحول إلى خطاب أزمة ومساءلة، معبرًا بجرأة عن التوترات التي عصفت بالمجتمع. وأخيرًا، في مرحلة ما بعد 2000، شهدنا بزوغ خطاب النضج المنهجي، الذي تميز بدخول الأدوات الأكاديمية إلى الفضاء الصحفي، وهو ما تجسد بوضوح في نموذج مجلة "الثقافة" التي مثلت فضاءً للتنظير والمراجعات الفكرية العميقة.
- وعلى صعيد الأدوات، رصدنا تطورًا واضحًا من الأسلوب الانطباعي والوصفي نحو لغة نقدية أكثر تخصصًا وقدرة على التحليل الفني والجمالي. كما تحولت وظيفة الناقد نفسه، من المرشد الاجتماعي والمدافع عن الهوية، إلى المثقف العضوي، ثم إلى الشاهد النقدي، وصولًا إلى الخبير الأكاديمي.

ومع ذلك، تكشف هذه الرحلة عن مفارقة جوهرية: فبقدر ما نضج الخطاب النقدي وتعمق، خاصة في نماذجه النخبوية، بقدر ما اتسعت الفجوة أحياناً بينه وبين الجمهور الواسع، وبقيت إشكاليات الحقل المسرحي البنيوية (الإنتاج، التمويل، التوزيع) قائمة.

إن بروز الأقلام الأكاديمية والمناهج النقدية الحديثة داخل الصحافة الثقافية، كما رأينا في نموذج مجلة "الثقافة" ومقال الناقد فوزية عكاك، يطرح سؤالاً جديداً ويفتح الباب أمام المبحث التالي في دراستنا. فإذا كان النقد الصحفي قد تطور ليستعير أدواته من الجامعة، فما هي طبيعة النقد الأكاديمي الخالص الذي يُنتج داخل أسوار الجامعة نفسها؟ وكيف يختلف في أهدافه ومنهجيته ولغته عن نظيره الصحفي؟ للإجابة على هذه الأسئلة، ننتقل في المبحث التالي إلى استكناه عالم النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر.

ثانيا - النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

يُعد النقد المسرحي الأكاديمي، في جوهره ووظيفته المفترضة، بمثابة المختبر النظري والمنهجي للحقل النقدي المسرحي برمته؛ فهو الفضاء الذي تُصاغ فيه المفاهيم، وتُختبر المناهج، وتُعمق الرؤى التحليلية بعيداً عن ضغوط الآنية الإعلامية أو متطلبات التفاعل الفوري التي تسم أنماطاً نقدية أخرى. إن ارتباط هذا النقد العضوي بالمؤسسة الجامعية ومراكز البحث العلمي يمنحه، نظرياً على الأقل، القدرة على التراكم المعرفي المنظم، والإنتاج الفكري الرصين، وتخرج أجيال من الباحثين المؤهلين القادرين على مقارنة الظاهرة المسرحية بأدوات علمية دقيقة.

وبالتالي، فإن أي محاولة جادة لرصد تحولات الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر لا بد أن تتخذ من هذا المعقل الأكاديمي منطلقاً لها؛ ليس فقط لاستكناه تاريخه وتطور أدواته وقضاياها، بل ولفهم طبيعة المرجعيات التي أثرت، بشكل مباشر أو غير مباشر، على الأنماط النقدية الأخرى وعلى الممارسة المسرحية ذاتها. إن الغوص في بنية النقد الأكاديمي الجزائري، بتعقيدهات وتحدياته وإنجازاته، هو في حقيقة الأمر غوص في جانب أساسي من تاريخ الفكر والثقافة في الجزائر المعاصرة وانعكاساته على فن الخشبة.

وعليه، سنسعى في هذا المبحث إلى تفكيك بنية هذا النقد وتتبّع مساره، وذلك عبر محاور متكاملة. سننطلق من تحديد ماهيته ورسم خصائصه المميزة التي تفرقه عن غيره من الأنماط النقدية. ننتقل بعدها إلى مساءلة تاريخ نشأته وتطوره داخل الجامعة الجزائرية، قبل أن نعوص في صلب تجلياته من خلال تحليل نماذج تمثيلية من أنواعه الإنتاجية الثلاثة: المقالات العلمية، والأطروحات الجامعية، والكتب الأكاديمية. سيكشف هذا التحليل التطبيقي عن أهم القضايا والمقاربات المنهجية التي شكلت بؤرة اهتمامه. وأخيراً، سنختتم المبحث بتقييم نقدي لموقعه الراهن، ومدى فاعليته وتأثيره في المشهد المسرحي والبحثي الجزائري.

1- النقد المسرحي الأكاديمي: الحد والمفهوم

في مستهل مقاربتنا للنقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، يقتضي الأمر تحديد ماهيته ورسم ملامحه بدقة، تمهيداً لفهم أعمق لمساره التاريخي وتحولاته. وعليه، يُعرف النقد المسرحي الأكاديمي، إجرائياً في سياق هذه الدراسة، بأنه تلك الممارسة النقدية ذات الطابع المنهجي والمعمق التي تتخذ من المؤسسة الجامعية ومراكز البحث العلمي فضاءً رئيسياً لإنتاجها وتداولها، ويضطلع بها باحثون وأكاديميون متخصصون. وهو خطاب نقدي لا يهدف بالدرجة الأولى إلى التقييم الآني للعرض المسرحي بقدر ما يسعى إلى تحليله وتفكيكه وتأويله ضمن أطر نظرية ومنهجية رصينة، بهدف إنتاج معرفة متخصصة حول الظاهرة المسرحية وتاريخها وجمالياتها وقضاياها. ويتجسد هذا الإنتاج النقدي في أشكال رئيسة ثلاث، هي: المقالات البحثية، والأطروحات الجامعية، والكتب المتخصصة.

انطلاقاً من هذا التعريف الإجرائي، يمكن استخلاص مجموعة من الخصائص الجوهرية التي تميز النقد الأكاديمي عن غيره من أنماط الممارسة النقدية، وتتمثل في الآتي:

• **الأهداف والغايات المعرفي (Epistemological Aims)** : تتمحور الغاية الجوهرية للنقد الأكاديمي حول إنتاج المعرفة (Episteme) وتراكمها وتطويرها في مجال الدراسات المسرحية، لا مجرد تقييم الأعمال. فهو يسعى للمساهمة في فهم أعمق للتجارب المسرحية وتوثيقها علمياً، وفتح آفاق بحثية جديدة، وتكوين الباحثين، وتطوير الوعي النقدي لدى المتخصصين. وهذه الغاية المعرفية هي التي تفرض عليه بالضرورة الاستناد إلى رصانة منهجية ولغة متخصصة.

• **الرصانة المنهجية (Methodological Rigor)** : تتمثل السمة الأبرز للنقد الأكاديمي في استناده الصريح والواعي إلى مقارنة منهجية ونظرية محددة، سواء كانت مستمدة من حقول معرفية كالبنوية، والسيميائيات، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، والدراسات الثقافية، ونظريات التلقي، أم نابعة من التطور الداخلي للدراسات المسرحية ذاتها. ولا يقتصر الأمر هنا على مجرد الإعلان الشكلي عن المنهج، بل يتجلى في السعي لتطبيقه بصرامة واتساق على المادة المسرحية، مما يمنح التحليل طابعاً علمياً ومنضباً¹.

• **اللغة المتخصصة (Specialized Language)** : يتميز النقد الأكاديمي بتوظيف جهاز مفاهيمي ولغة علمية دقيقة. هذه اللغة، التي قد تبدو "متورمة" أو عصية على الفهم للقارئ غير المتخصص، تُعد ضرورية من منظور الأكاديميين لتحقيق أقصى درجات الدقة في التحليل، وتجنب الانطباعية والتعميم. وبذلك، تختلف جذرياً عن لغة النقد الصحفي التي تميل إلى الوضوح والمباشرة لتناسب جمهوراً أوسع، حيث يسعى الناقد الأكاديمي لوصف الظواهر الجمالية والفكرية المعقدة التي يتناولها بصرامة مصطلحية².

• **العمق التحليلي والبعد النظري (Analytical Depth and Theoretical Dimension)** : يتجاوز الناقد الأكاديمي، عادةً، مستوى الوصف أو إصدار الأحكام القيمية السريعة، ليسعى إلى الغوص في طبقات النص والعرض المتعددة. يكشف هذا التحليل عن البنى العميقة للعمل المسرحي، وعلاقاته بسياقاته التاريخية والثقافية والاجتماعية، ودلالاته الظاهرة والكامنة. وقد يرتقي التحليل من حدود العمل الواحد إلى محاولات التنظير، سواء ببناء نماذج تفسيرية جزئية أو بالمساهمة في تطوير الفكر النقدي المسرحي.

• **الجمهور النخبوي المستهدف (Elite Target Audience)** : على عكس الأنماط النقدية الأخرى التي قد تخاطب الجمهور العام، يتوجه النقد الأكاديمي في المقام الأول إلى دائرة محدودة من المتلقين، تتكون أساساً من الباحثين والأساتذة والطلاب المتخصصين. وهذا الجمهور المفترض هو الوحيد القادر على فك شفرات هذا الخطاب، بما يمتلكه من أدوات معرفية ومنهجية لازمة لفهم لغته المتخصصة وأطروحاته المعقدة والتفاعل معها.

• **أشكال التجلي الموثقة (Documented Forms of Manifestation)** : يتجسد الناتج المعرفي للنقد الأكاديمي في أشكال كتابية تخضع، في معظمها، لآليات المراجعة والتقييم العلمي (كالتحكيم). وتشمل

¹ - ينظر، محمد بن بكرتي: "أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي"، مجلة النَّصّ، م 7، ع 2، 2020، ص 275.

² - ينظر، زهيرة بلفوس: "إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر"، مجلة الذاكرة، ع 3، أبريل 2014، جامعة ورقلة، ص 30.

هذه الأشكال بشكل أساسي: الأطروحات الجامعية (ماجستير ودكتوراه)، والمقالات البحثية المنشورة في المجلات العلمية المحكمة، والكتب المتخصصة، بالإضافة إلى أوراق العمل المقدمة في المؤتمرات والندوات العلمية. ولترسيخ الهوية المعرفية للنقد المسرحي الأكاديمي، سنقوم بتحديد تمايزاته الجوهرية عن الأنماط النقدية الأخرى، وذلك على النحو التالي:

أ/ التمايز عن النقد الصحفي: ينطوي هذا التمايز على محاور جوهرية متعددة، أبرزها:

- ✓ العمق التحليلي: يتسم النقد الأكاديمي بالغور في طبقات النص والعرض المتراكبة، بينما يميل نظيره الصحفي إلى التقييم السريع.
- ✓ الخطاب النقدي: يوظف الأكاديمي جهازاً مفاهيمياً ولغة متخصصة، في حين يعتمد الصحفي لغة مبسطة ومباشرة تراعي طبيعة جمهوره العام.
- ✓ المنهجية المعتمدة: يلتزم النقد الأكاديمي بإجراءات منهجية صارمة وأطر نظرية راسخة، بخلاف المرونة التي قد تصل إلى الانطباعية في النقد الصحفي.
- ✓ العامل الزمني: يتميز النقد الأكاديمي بمسافة تأملية تخلصه من إكراهات الآنية والفورية، على عكس النقد الصحفي المرتبط عضوياً بالحدث المسرحي وسياقه المباشر.

ب/ التمايز عن النقد المواكب للمهرجانات: يكمن التمايز الجوهرى هنا في أربعة محاور رئيسية:

- ✓ السياق الإنتاجي: ينشأ النقد الأكاديمي في بيئة جامعية مؤسسية تتسم بالهدوء البحثي، بينما يتشكل نقد المهرجانات في فضاء احتفالي تفاعلي ومكثف زمنياً.
- ✓ درجة التفاعل: يحتفظ النقد الأكاديمي بمسافة تأملية ضرورية لعمق التحليل، في حين يتسم نقد المهرجانات بالحيوية والتفاعل المباشر والفوري مع العروض وصناعاتها.
- ✓ آليات التوثيق: يعتمد النقد الأكاديمي على التوثيق المنهجي والدقة المرجعية الصارمة، مقابل الطابع الشفهي أو الانطباعي الذي قد يغلب أحياناً على مخرجات نقد المهرجانات (كالندوات والملتقيات).
- ✓ الأهداف والغايات: يهيمن الهدف المعرفي التأسيسي على النقد الأكاديمي، بينما يمزج نقد المهرجانات بين وظائف متعددة (معرفية، تقييمية، ترويجية، تفاعلية) بدرجات متفاوتة.

وبهذا التحديد المفاهيمي الدقيق لخصائص النقد المسرحي الأكاديمي وتمايزاته الجوهرية، نكون قد أسسنا لإطار نظري محكم، سنعتمده منطلقاً منهجياً في استقصاء المسار التاريخي لهذا النمط النقدي وتحليل تجلياته في السياق الجزائري عبر الأقسام اللاحقة من هذا المبحث.

2- النقد المسرحي في المقالات العلمية المحكمة

أ/ بناء مدونة البحث وتحديد مصدرها

تمثلت الخطوة الأولى في بناء مدونة شاملة شكلت الأساس للتحليلين الكمي والكيفي. ولهذا الغرض، وقع الاختيار على "المنصة الجزائرية للمجلات العلمية (ASJP)" كمصدر حصري للمدونة، نظرًا لدورها المركزي في توثيق الإنتاج الأكاديمي الجزائري وما توفره من شفافية وموثوقية. تم إجراء مسح شامل للمقالات المنشورة على المنصة منذ إنطلاقها وحتى نهاية عام 2024، مع التركيز على المقالات المتعلقة بالمسرح. وتصدر الإشارة هنا إلى أن النشر الأكاديمي المتخصص في المسرح عبر هذه المنصة لم يظهر بشكل ملحوظ إلا حوالي عام 1998، وهي ملاحظة ذات دلالة سياقية، إذ تعكس مسارًا خاصًا لتطور النشر الأكاديمي في هذا المجال على الرغم من قدم تأسيس الأقسام الجامعية المختصة.

وللإجابة على هذا التساؤل، اعتمدنا مقاربة منهجية مزدوجة (Mixed-Methods Approach) تجمع بين التحليل الكمي والتحليل الكيفي (الميتانقدي).

• على المستوى الكمي، قمنا ببناء مدونة شاملة من المقالات ذات الصلة، وتطبيق تحليل إحصائي وصفي لرصد التوجهات العامة والتحويلات عبر الزمن.

• وعلى المستوى الكيفي، اعتمدنا تحليل المحتوى والقراءة الميتانقدية لنماذج تمثيلية بهدف الغوص في طبيعة الخطاب النقدي وبنيته.

وقد تم تطبيق هذه المقاربة عبر الإجراءات المنهجية التالية:

ب/ معايير انتقاء العينة وتصفيتها

بعد المسح الأولي، تم تطبيق معايير دقيقة لانتقاء المقالات وتصفية العينة النهائية، وذلك لضمان ملاءمتها لأهداف الدراسة والتركيز على الإنتاج الأكاديمي الجزائري. وشملت هذه العملية معايير للإدراج وأخرى للاستبعاد:

• معيار الإدراج (الموضوع): تم إدراج كل مقال في منصة (ASJP) يتناول المسرح كظاهرة فنية أو نقدية بشكل صريح ومباشر، سواء في عنوانه أو ملخصه أو كلماته المفتاحية.

• معايير الاستبعاد: تم استبعاد جميع المقالات التي لا تنطبق عليها الشروط التالية:

○ اللغة: اقتصرنا على المقالات المكتوبة باللغة العربية، بهدف توحيد لغة التحليل والتركيز على الخطاب النقدي الذي تنتجه الجامعة الجزائرية بهذه اللغة، وهو الخطاب الذي تندرج ضمنه هذه الأطروحة.

○ الجنسية: تم استبعاد الأبحاث المنجزة من قبل باحثين غير جزائريين، وذلك لحصر نطاق الدراسة في الإنتاج الأكاديمي المحلي ورصد سماته وتطوراته الخاصة.

ج/ أداة التحليل وتحديد المتغيرات

لتنظيم البيانات المستخلصة من المدونة وتصنيفها بصورة منهجية، تم تصميم شبكة تحليل محتوى (Content Analysis Grid) على شكل جدول تفصيلي. وقد تم اختيار متغيرات هذه الشبكة بعناية فائقة لتستجيب مباشرة للأهداف المحورية للبحث، والمتمثلة في رصد التحولات المنهجية وتحديد مسارات التأثير النظري. وشملت المتغيرات الرئيسة التي تم استخلاصها من كل مقال ما يلي:

- **البيانات البيبليوغرافية:** وتشمل (اسم الباحث، عنوان المقال، سنة النشر) بهدف تحديد المساهمين، وفهرسة الموضوعات، وتأطير الإنتاج النقدي زمنياً.
 - **مجال التركيز النقدي:** متغير أساسي صُمم لقياس التحول في بؤرة الاهتمام بين (النص)، و(العرض)، والمقاربات (الشاملة) التي تجمعهما، مما يكشف عن تطور التوجهات البحثية.
 - **المنهجية المعتمدة:** متغير محوري لرصد المناهج والأطر النظرية الأكثر شيوعاً وتتبع التحولات المنهجية التي طبعت النقد المسرحي الأكاديمي.
 - **المرجعيات المهيمنة:** متغير يهدف إلى قياس مدى الاعتماد على المرجعيات (الغربية) مقابل الاستناد إلى السياقات (العربية/المحلية)، مما يسمح بتحديد اتجاهات التأثير النظري.
- وقد أتاح هذا التصميم الهيكلي بناء قاعدة بيانات منظمة، شكلت المادة الخام للتحليل الكمي والكيفي المتضمن في الجدول رقم(08)*.

د/ قراءة بانورامية لمدونة المقالات: الملامح العامة

يكشف تحليل الجدول رقم (08)، الذي يضم مدونة متكونة من 130 مقالاً منشوراً على منصة (ASJP) على مدار 26 عامًا (1998-2024)، عن مشهد بحثي يتسم بالحيوية والتنوع. وتتجلى الملامح العامة لهذا المشهد في النقاط التالية:

- **حيوية وتراكم:** يعكس حجم المدونة وجود تراكم معرفي معتبر، ويشير تنوع أسماء الباحثين بين أجيال مخضرة وأخرى شابة إلى استمرارية الاهتمام الأكاديمي بالمسرح.

* نظرا لحجم الجدول الكبير ارتأينا إدراجه في الملحق رقم: 1

- **تنوع موضوعاتي واسع:** تتوزع المقالات على طيف واسع من الاهتمامات يشمل المسرح الجزائري بأعلامه وتياراته (علولة، كاسي، جلاوجي)، والمسرح العربي (ونوس)، والمسرح الغربي (بريشت، بروك)، مع حضور لافت جدًا لمسرح الطفل وقضايا نظرية وفنية كالتراث والتجريب والترجمة.
- **اتجاهات منهجية أولية:** بالرغم من التنوع الظاهري في المناهج، يبرز المنهج "الوصفي التحليلي" كخيار مهيمن، مما قد يؤشر على نزعة نحو الدراسات الاستكشافية والتوثيقية.
- **هيمنة المقاربات الشاملة والمحلية:** يُلاحظ تفوق واضح للدراسات "الشاملة" (التي تربط النص بالعرض) على الدراسات النصية أو العرضية الصرفة. كما يظهر ميل جلي نحو دراسة السياق العربي والمحلي، مما يعكس انشغالاً بمحوم الهوية والتأصيل.

وسنقوم في الأقسام التالية بتفصيل هذه الملامح الأولية من خلال قراءة متعمقة لكل متغير على حدة.

1) قراءة تحليلية للموضوعات: خريطة الاهتمامات البحثية

يكشف تحليل عناوين المقالات في المدونة عن خريطة اهتمامات بحثية يمكن تنظيمها ضمن ثلاثة محاور رئيسة متفاعلة: محور التأصيل والهوية الجزائرية، ومحور الحوار العربي، ومحور الانفتاح على المرجعيات العالمية.

- محور التأصيل والهوية: دراسة المسرح الجزائري لذاته

يمثل هذا المحور الكتلة الأكبر والأكثر هيمنة في البحث الأكاديمي، ويعكس انشغالاً عميقاً بدراسة الظاهرة المسرحية في سياقها الوطني. ويتجلى ذلك في ثلاثة اتجاهات فرعية:

- **دراسة الأعلام المؤسسين:** دراسة الأعلام المؤسسين: يحظى رواد ومجددو المسرح الجزائري باهتمام كبير. ويتصدر المشهد عز الدين جلاوجي الذي يُعد الشخصية الأكثر دراسة (13 دراسة)، خاصة في تجربته في مسرح اللحظة والمسرديات، مما يعكس اهتماماً متزايداً بتجربته. ويليه عبد القادر علولة الذي يحظى بحضور مركزي (11 دراسة) خاصة في مسرح الحلقة والتجريب، ثم ولد عبد الرحمن كاسي (5 دراسات) في توظيفه للتراث.

- **التركيز اللافت على مسرح الطفل:** يشكل مسرح الطفل الظاهرة الموضوعاتية الأكثر حضوراً (35 دراسة)، مما يشير إلى اهتمام أكاديمي كبير بهذا المجال لارتباطه الوثيق بقضايا التنشئة والهوية والقيم والتربية في المجتمع الجزائري.

- **معالجة الظواهر والقضايا المحلية:** تبرز دراسات متخصصة حول ظواهر مسرحية جزائرية خالصة مثل "مسرح الحلقة" كتجربة فرجوية مميزة، و"مسرح الثورة"، ودور الحركات الجموعية في التأسيس للمسرح.

- محور الحوار العربي

يُظهر البحث الأكاديمي الجزائري انفتاحًا واضحًا على التجارب المسرحية العربية، خاصة تلك التي تتقاطع مع هوموم الفكرية والجمالية. ويبرز هنا اسم الكاتب السوري سعد الله ونوس كأكثر شخصية عربية حضورًا (11دراسة)، حيث يُدرس من زوايا متعددة كالتأثر بـ"بريشت"، واستلهام التراث، ومعالجة القضايا السياسية. كما تظهر دراسات حول أعلام آخرين مثل توفيق الحكيم وأحمد علي باكثير.

- محور الانفتاح على المرجعيات العالمية

على الرغم من تركيزه المحلي، لم يكن البحث الجزائري منعزلًا، بل أظهر تفاعلًا مستمرًا مع المسرح العالمي فكريًا وممارسة. ويتخذ هذا الانفتاح شكلين رئيسيين:

- **دراسة التيارات والأعلام الغربية:** هناك حضور لافت لدراسات تتناول مسرح العبث واللامعقول (كامو، يونيسكو، بيكيت)، وشخصيات مفصلية في تاريخ المسرح مثل (شكسبير) من منظور الترجمة، و(بيتر بروك وبريشت) كمرجعيات للتجريب والإخراج.
- **استيراد وتطبيق النظريات:** تُعالج دراسات عديدة قضايا فنية ونظرية عامة (الجسد، الترجمة، التجريب، التلقي، السينوغرافيا) بالاستناد بشكل كبير إلى أطر نظرية ومفاهيمية غربية (السيمياءات، التحليل النفسي، الأنثروبولوجيا المسرحية)، مما يدل على رغبة في توظيف أدوات معرفية عالمية لفهم الظواهر المسرحية.

(2) التحليل الزمني (1998-2024): مسار النمو والتخصص

يكشف تتبع المقالات عبر متغير "سنة النشر" عن مسار تصاعدي واضح في الإنتاج الأكاديمي، يمكن تقسيمه إلى ثلاث مراحل رئيسية، تعكس كل منها تحولًا في كثافة البحث وتنوعه:

المرحلة الأولى: التأسيس والتمهيد (1998-2008). اتسمت هذه الفترة بإنتاج قليل نسبيًا، يمكن اعتباره مرحلة تمهيدية لتشكيل الحقل. وتركزت الدراسات القليلة المنشورة على فنانين محليين، ومسرح الطفل، مع بدايات خجولة للاهتمام بالمسرح الغربي (شكسبير) والتراث.

المرحلة الثانية: النمو والتوسع (2009-2015). شهدت هذه المرحلة تزايدًا ملحوظًا في عدد الدراسات، وتوسعًا في دائرة الاهتمامات لتشمل بشكل أعمق أعلام المسرح الجزائري (علولة، كاكبي)، وتيارات المسرح الغربي (العبث واللامعقول)، مع استمرار الحضور القوي لمسرح الطفل والتراث. كما بدأت المناهج تتنوع بشكل أكبر.

المرحلة الثالثة: الكثافة والتخصص (2016-2024). تمثل هذه الفترة ذروة الإنتاجية البحثية، حيث شهدت طفرة كمية كبيرة في الدراسات المنشورة. تركز الاهتمام بالقضايا المحورية (مسرح الطفل، علولة، ونوس)، لكن بعمق تحليلي أكبر وظهور دراسات أكثر تخصصًا توظف السيميائيات والتداولية والنقد الثقافي. كما برزت في

هذه المرحلة اهتمامات بقضايا معاصرة (تأثير التكنولوجيا الرقمية، المونودراما)، وتزايد البحث حول تجارب جزائرية أخرى (جلالوجي، فلاق).

خلاصة الاتجاهات الزمنية:

بشكل عام، يظهر المسار الزمني تزايداً كمياً كبيراً في النشر الأكاديمي، خاصة بعد عام 2015، مما يدل على ترسيخ التخصص في الجامعة. ويلاحظ استمرارية الاهتمام بموضوعات محورية (التراث، علولة، مسرح الطفل) مع تطور وتعميق في تناولها، وتزايد الانفتاح على المسرح العربي (ونوس) والنظريات الغربية في السنوات الأخيرة.

(3) تحليل مجال التركيز: جدلية النص والعرض في البحث الأكاديمي

يكشف تحليل متغير التركيز النقدي (نص/عرض/شامل) عن خريطة توزيع تعكس طبيعة المقاربة الأكاديمية للظاهرة المسرحية في الجزائر، وتكشف عن وجود اختلال منهجي لافت.

- **هيمنة المقاربات "الشاملة" (97 دراسة):** تشكل الدراسات المصنفة كـ"شاملة" (ش) الأغلبية الساحقة، مما يشير إلى ميل واضح لدى الباحثين الجزائريين نحو عدم الفصل الحاد بين النص الدرامي وتحققه العرضي. وقد يعكس هذا وعياً بالطبيعة المزدوجة للمسرح، أو قد يدل، في بعض الحالات، على استخدام هذا التصنيف كفاءة جامعة للدراسات التي تتناول تاريخ المسرح أو التيارات الفكرية أو تلك التي لا تركز حصراً على تحليل نص مكتوب أو عرض مشاهد.

- **حضور معتبر للدراسات "النصية" (26 دراسة):** لا يزال تحليل النص المسرحي كبنية أدبية قائمة بذاتها يحتفظ بحضور وازن. ويعكس هذا التأثير المستمر للدرس الأدبي والنقدي في الجامعة، والذي يتعامل مع النص المسرحي من زوايا بنيوية ولغوية وموضوعاتية، مركزاً على دراسة الحوار والشخصيات والبناء الدرامي.

- **ندرة ملحوظة لدراسات "العرض" (07 دراسات):** لعل النتيجة الأكثر دلالة في هذا التوزيع هي الندرة الواضحة للدراسات التي تركز حصراً على تحليل العرض المسرحي (ع) كحدث أدائي مستقل. وتؤشر هذه الندرة على عدد من التحديات والإشكاليات البنيوية في الحقل، من أهمها:

- ✓ صعوبات منهجية وتوثيقية: تتمثل في صعوبة دراسة العرض كحدث إفهمي وزائل يتطلب أدوات توثيق (كالفيديو) وأدوات تحليل متخصصة.

- ✓ ضعف التخصص الأكاديمي: قد يعكس هذا ضعف تخصص "دراسات الأداء (Performance Studies)" كحقل مستقل ومعترف به بقوة في المؤسسات الأكاديمية الجزائرية، مقارنة بهيمنة "الدراسات الأدبية".

- ✓ ميل الباحثين نحو الشمولية: قد يفضل الباحثون دمج تحليل العرض ضمن رؤية أشمل للتجربة المسرحية، بدلاً من إفراده بدراسة مستقلة.

4) تحليل المرجعيات

يكشف تحليل متغير "التأثر" عن توجه مزدوج في البحث الأكاديمي الجزائري؛ فهو من جهة متجذر بعمق في سياقه المحلي والعربي، ومن جهة أخرى منفتح بفاعلية على المرجعيات والنظريات العالمية¹.

• **هيمنة التوجه العربي/المحلي (110 دراسة):** تظهر الأغلبية الساحقة من الدراسات توجهًا واضحًا نحو دراسة وتحليل وتأصيل الظاهرة المسرحية في سياقها الوطني (الجزائري) والعربي. ويتجلى ذلك في التركيز الهائل على المسرحيين الجزائريين، وقضايا التراث والهوية، ومسرح الطفل المحلي، وأعلام المسرح العربي. يعكس هذا التوجه وعيًا نقديًا بأهمية بناء خطاب معرفي ينطلق من الذات ويجاورها، ويسعى إلى فهم خصوصيتها التاريخية والجمالية.

• **الحضور الفاعل للمرجعيات الغربية (20 دراسة):** على الرغم من كونها أقلية عددية، فإن الدراسات المتأثرة بالغرب ليست هامشية، بل تمثل نافذة فاعلة على التيارات والنظريات والممارسات المسرحية العالمية. ويتخذ هذا الحضور أشكالًا متعددة:

✓ **الدراسة المباشرة:** تحليل أعمال أعلام المسرح الغربي (شكسبير، كامو، بروك، إلخ).

✓ **التطبيق النظري:** توظيف مناهج غربية (سيمائية، نفسية، تلقى، بريشتية) كأدوات إجرائية لتحليل نصوص وعروض مسرحية، سواء كانت محلية أو عالمية.

✓ **المقارنة:** إجراء دراسات مقارنة تضع التجارب الجزائرية/العربية في حوار مباشر مع نظيراتها الغربية (مثل مقارنة علولة بريشت). وإن هذا الحضور، وإن كان أقل كميًا، يدل على انفتاح البحث الجزائري على المنجز النقدي والمسرحي العالمي، ورغبة في توظيف أدواته المعرفية لإثراء النقاش النظري وفهم الظواهر المسرحية المختلفة.

بناءً على التحليل الكمي والكيفي لمدونة المقالات المستقاة من منصة (ASJP) للفترة (1998-2024)، يمكن استخلاص النتائج التالية التي ترسم ملامح الخطاب النقدي المسرحي الأكاديمي في الجزائر:

✓ **حيوية وتزايد البحث:** يشهد الحقل نموًا كميًا ملحوظًا، خاصة في العقد الأخير، مما يعكس ترسيخ الدراسات المسرحية كتخصص قائم ومستمر في الجامعة الجزائرية.

✓ **هيمنة موضوعات محددة:** يطنى الاهتمام بـ "مسرح الطفل" بشكل لافت، يليه تركيز عميق على رموز التجربة المسرحية الجزائرية مثل "عز الدين جلاوي" كأكثر شخصية مدروسة، و"عبد القادر علولة"، و"ولد عبد الرحمن كاكي". كما يمثل "توظيف التراث" و"مسرح الحلقة" محورين بحثيين مركزيين.

¹ - ينظر، خاتمة التأثر عربي/غربي، الجدول (08)، الملحق 1.

✓ توازن بين التأصيل والانفتاح: تتجه الأولوية البحثية بوضوح نحو دراسة وتأصيل التجربة المسرحية الجزائرية والعربية (مع حضور بارز لسعد الله ونوس)، لكن هذا التوجه لا يلغي وجود تفاعل مستمر ومهم مع النظريات والتيارات والمسرحيين الغربيين، مما يمنح البحث الجزائري بعداً حوارياً ومعرفياً أوسع.

✓ **شروع المنهج "الوصفي التحليلي":** يظل هذا المنهج هو الأكثر استخداماً، مما قد يشير إلى أن جزءاً كبيراً من البحث لا يزال في مرحلة استكشافية وتوثيقية، وهو ما يفتح الباب أمام ضرورة التنوع وتعميق المقاربات المنهجية الأكثر تخصصاً (كالسيميائية، السوسيولوجية، الأنثروبولوجية، ودراسات الأداء).

✓ **فجوة في دراسات العرض:** يميل الباحثون بشكل كبير نحو الدراسات التي تجمع بين النص والعرض (الشاملة) أو التي تركز على "النص" الأدبي، بينما تظل الدراسات المتخصصة في "العرض" أو "الأداء" شديدة الندرة. وتمثل هذه الفجوة تحدياً وفرصة في الوقت ذاته لتطوير هذا الحقل المنهجي الهام في الجزائر.

وفي الجمل، يرسم هذا التحليل صورة بانورامية لحقل نقدي نشط، منشغل بقضاياه المحلية والعربية، لكنه واع ومنفتح على الحوار المسرحي العالمي، مع وجود مجالات واعدة قابلة للتطوير والتنوع المنهجي والموضوعي مستقبلاً.

هـ/ قراءة ميثانقدية في الخطاب النقدي: تحليل نماذج تمثيلية للمقالات البحثية

1) من التحليل إلى نقد النقد: الإطار المنهجي

يتجاوز هذا القسم مجرد عرض النتائج العامة، ليتبنى منظوراً "ميثانقدياً" (Meta-critical) "يضع الخطاب النقدي الأكاديمي نفسه موضع تساؤل وتحليل. فالغاية ليست تلخيص ما قيل عن المسرح الجزائري، بل فحص وتقييم الكيفية التي تم بها تناول الظواهر المسرحية. وسنتقل من مستوى رصد الموضوعات إلى مستوى تقييم الممارسة النقدية ذاتها، من خلال تحليل بنيتها، ومنطلقاتها النظرية، ومدى صرامتها المنهجية، وطبيعتها مساهمتها المعرفية.

ولتحقيق هذا الهدف، سنعتمد على تحليل نقدي لعينة تمثيلية (Representative Sample) من المقالات التي تم جردها سابقاً (الجدول رقم 07). وقد روعي في اختيار هذه العينة أن تعكس التنوع الذي تم رصده في المشهد النقدي، من حيث: تنوع الموضوعات (مسرح جزائري، عربي، غربي، قضايا نظرية)، وتنوع المناهج (وصفي، سيميائي، نفسي، تاريخي)، وتنوع التوجه المرجعي (محلي/عربي، غربي).

وستتم مقارنة هذه النماذج المختارة من خلال شبكة تحليل ميثانقدي تركز على المحاور التالية:

- ✓ **الصرامة المنهجية:** مدى دقة تطبيق المقاربة المعلنة وملاءمتها للموضوع.
- ✓ **الأصالة وعمق المعالجة:** مدى قدرة الدراسة على تجاوز الطروحات المكررة وتقديم إضافة نوعية.

- ✓ **توظيف الإطار النظري:** كيفية استيعاب المرجعيات (الغربية والعربية) وتوظيفها بشكل نقدي.
- ✓ **مقاربة النص/العرض:** كيفية التعامل مع المادة المسرحية ومدى الوعي بجذلية النص والأداء.
- ✓ **المساهمة المعرفية:** تقييم القيمة المضافة الفعلية أو المحتملة للدراسة في إثراء حقل النقد المسرحي الجزائري.

إن هذه المحاور مجتمعة ستشكل أدواتنا في تقديم قراءة فاحصة للخطاب النقدي، وربط الملاحظات حول العينة بالنتائج العامة التي توصلنا إليها سابقاً.

(2) العينة التمثيلية للدراسات النقدية

انطلاقاً من الرصد العام للمدونة البحثية، وسعيًا لتجاوزه نحو فهمٍ نوعي أعمق، سنركز تحليلنا الميثانقدي على عينة مختارة بعناية فائقة. فبدلاً من المسح الأفقي الواسع، سنعمد التحليل العمودي المعمق لثلاثة نماذج فقط، على اعتبار أن جودة التحليل النقدي وعمقه تفوق أهمية حجم العينة في هذا المستوى من البحث.

وقد استند اختيار هذه النماذج الثلاثة إلى مبدأ "التمثيلية الهادفة" (Purposive Sampling)، حيث تم انتقاء مقالات تجسد بشكل مكثف التوجهات الرئيسة والتحويلات التي كشف عنها تحليلنا الكمي سابقاً. وتهدف هذه العينة إلى أن تكون بمثابة "ميكروكوزم" (عالم مصغر) يعكس التنوع والجدل داخل الحقل النقدي الأكاديمي الجزائري. وعليه، تم اختيار النماذج التالية لتمثل ثلاثة أقطاب بحثية أساسية:

الأول: قطب التأصيل والهوية المحلية: ويمثله مقال سنوسية باحفيظ، "الواقع والجمالية في مسرح عبد القادر علولة" (2012) "ويأتي اختيار هذا النموذج لكونه يعالج شخصية "علولة"، الأيقونة الأكثر حضوراً في البحث الجزائري، من منظور قضية "الواقع والجمالية" التي تُعد من الإشكاليات المركزية في المسرح المحلي، معتمداً على منهج تاريخي اجتماعي يعكس انشغالاً واضحاً بالسياق الوطني.

الثاني: قطب الحوار النقدي وتطبيق النظريات: ويمثله مقال سميحة عساس، "نظرية التلقي في المسرح (من الأرسطية إلى البريشتية) مسرح سعد الله ونوس - أمودجا (2016)". و يجسد هذا النموذج ديناميكية المثاقفة النقدية، حيث يتم توظيف إطار نظري غربي (نظرية التلقي) كأداة إجرائية لقراءة وتحليل تجربة عربية رائدة (سعد الله ونوس)، مما يكشف عن آليات الحوار بين المرجعيات العالمية والممارسة المسرحية العربية.

الثالث: قطب التخصص المنهجي والابتكار: ويمثله مقال سطمبول ناصر، "مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة في ضوء نظرية المرأة لدى جاك لاكان: مقارنة نفسية سيميائية (2007)". وتم اختيار هذا المقال لأنه يعكس أمرين في غاية الأهمية: أولاً، يعالج "مسرح الطفل" وهو الموضوع الأكثر هيمنة كميًا في المدونة. وثانياً، يقدم مقارنة

منهجية جريئة وشديدة التخصص (نفسية سيميائية لا كانية*)، مما يمثل فقرة نوعية عن المناهج التقليدية ويدل على عمق التطور والابتكار المنهجي في الحقل.

إن تحليل هذه النماذج الثلاثة سيمكننا من الانتقال من الوصف الكمي إلى التحليل الكيفي، والغوص في تفاصيل المقاربات المنهجية والأطر النظرية والإشكاليات المعالجة في كل قطب، مما يوفر فهمًا أكثر ثراءً للمساهمات العلمية في مجال الدراسات المسرحية الجزائرية.

3) الخطاب النقدي للمسرح الجزائري نماذج مختارة

أ/ مقال سنوسية باحفيظ، "الواقع والجمالية في مسرح عبد القادر علولة(2012) "

يمثل هذا المقال نموذجًا للدراسات الأكاديمية الجزائرية المنشغلة بقضايا التأصيل والهوية، من خلال تركيزه على تجربة عبد القادر علولة، أحد أبرز رموز المسرح الجزائري المعاصر. وتوسعي الدراسة إلى رصد الجدلية الأساسية التي حكمت مشروع علولة، وهي التفاعل بين التزامه بـ"الواقع" الاجتماعي والسياسي من جهة، وبجته عن "جمالية" فنية مؤصلة ومبتكرة من جهة أخرى.

1- الصرامة المنهجية: تعتمد الدراسة بشكل واضح على المنهج التاريخي الاجتماعي، وهو خيار منهجي ملائم تمامًا لمقاربة تجربة علولة شديدة الارتباط بسياقها. وتطبق الباحثة هذا المنهج بصرامة من خلال تتبعها المسار الكرونولوجي لأعمال علولة، بدءًا من فترة الستينيات والسبعينيات المتأثرة بالفكر الاشتراكي¹، وصولًا إلى تجاربه في مسرح الحلقة والتجريب في الثمانينيات والتسعينيات. ولا تكتفي الدراسة بسرد الأحداث، بل تربط بشكل منهجي بين التحولات في الواقع الجزائري (الثورات الزراعية والصناعية، البيروقراطية) وبين الخيارات الجمالية والموضوعاتية لعلولة (معالجة هموم العمال، نقد الإدارة). وهذا الربط بين الفن والسياسي يمنح التحليل تماسكه المنهجي، حيث لا يُقرأ العمل الفني كبنية معزولة، بل كاستجابة جمالية لواقع تاريخي محدد.

2- الأصالة وعمق المعالجة: على الرغم من أن شخصية علولة وتأثره بـ"بريشت" من المواضيع المطروقة بكثرة، إلا أن المقال يكتسب أصالته من خلال الرؤية التركيبية التي يقدمها. فبدلاً من التركيز على جانب واحد، تسعى الباحثة إلى بناء قراءة شاملة ترصد التوتر الخلاق بين قطبين: "الواقع" (الالتزام الأيديولوجي) و"الجمالية" (البحث الشكلي). ويظهر العمق في عدم الاكتفاء بتحليل المضامين، بل الغوص في كيفية استلهاام علولة للأشكال الفرغوية الشعبية (الحلقة، القوال) وتوظيفها لخدمة مشروعها الفكري². كما أن تحليلها لكيفية تفاعل علولة مع مرجعيات عالمية (بريشت، غوغول، كوميديا دي لارتي) ليس كتقليد، بل كاستيعاب نقدي يخدم هدفه في خلق مسرح جزائري، يمنح المعالجة عمقًا يتجاوز التقريرية.

* كلمة "لاكانية" هي نسبة إلى جاك لاكان (Jacques Lacan)، وهو محلل نفسي وفيلسوف فرنسي شهير، معروف بتطويره المعقد لنظريات فرويد، وصاحب "نظرية المرأة" التي يشير إليها عنوان المقال.

¹ - ينظر، سنوسية باحفيظ: "الواقع والجمالية في مسرح عبد القادر علولة"، مجلة عصور، مج 11، ع 01، (15-06-2012)، ص 1-2.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 5.

3-توظيف الإطار النظري: يظهر المقال قدرة واضحة على حشد مرجعيات نظرية متنوعة وتوظيفها بوعي . فبينما الموضوع جزائري بحت، فإن الإطار التحليلي يستند بشكل كبير إلى النظرية البريشتية (المسرح الملحمي، التغريب، وظيفة الممثل) كأداة رئيسة لفهم وتأطير تجربة علولة¹. وهذا الحوار بين المحلي (علولة) والعالمية (بريشت) هو من أبرز نقاط قوة المقال. ولكن، يمكن ملاحظة أن تصنيف المقال في الجدول الأصلي كمتأثر بمرجعية "عربية/محلية" فقط هو تصنيف غير دقيق، فالأدوات النظرية الغربية حاضرة بقوة وفاعلية في التحليل، مما يجعل الدراسة نموذجًا للمثاقفة النقدية أكثر من كونها دراسة محلية صرفة.

4-مقاربة النص/العرض: هنا تكمن إحدى أهم نقاط القوة في المقال، والتي تكشف عن قصور التصنيفات الأولية. فبينما يُصنف المقال في الجدول كدراسة "نصية" (ن)، إلا أن تحليله يتجاوز النص المكتوب بشكل واضح ليعالج المسرحية كحدث أدائي متكامل. إذ تولي الباحثة اهتمامًا كبيرًا ببحث علولة في أشكال العرض (الحلقة)، وتقنيات الأداء (توظيف الشعر الشعبي والموسيقى)، وعناصر السينوغرافيا (تحليل الديكور والملابس في "الأجواد"²). وهذا الاهتمام العميق بالأبعاد الإخراجية والأدائية يجعله في حقيقة الأمر دراسة "شاملة" بامتياز، تدرك أن مشروع علولة لا يمكن فهمه إلا عبر جدلية النص والعرض معًا.

5-المساهمة المعرفية: تكمن المساهمة المعرفية الأساسية للمقال في تقديمه قراءة بانورامية شاملة ومحللة لمشروع علولة المسرحي المتكامل (فكرًا وممارسة). و هو لا يضيف بالضرورة معلومة تاريخية جديدة، بل يقدم تركيبًا وتحليلًا يساعد على فهم تطور تجربة علولة ككل، وكيف نسج خيوط الواقع والجمالية والتراث والحداثة في منجزه. ويشكل المقال بذلك مرجعًا مفيدًا للباحثين والطلاب لفهم تجربة أحد أهم رواد المسرح الجزائري والمغاربي، ليس كسلسلة من الأعمال، بل كمشروع فكري وجمالي متماسك.

نخلص إلى القول بأن دراسة سنوسية باحفيظ تقدم نموذجًا رصينًا للدراسات الجزائرية التي تتناول أعلام المسرح الوطني بمنهجية تاريخية اجتماعية. تتميز بعمقها التركيبي وقدرتها على الربط بين الفن والسياق، وتوظيفها الفاعل للنظرية البريشتية كعدسة تحليلية. كما يكشف تحليلها الميتانقدي عن قصور في التصنيفات الأولية (فهي دراسة "شاملة" وليست "نصية"، وتتأثر بالغرب نظريًا)، مما يؤكد أهمية القراءة المعمقة. وفي المجمل، يمثل المقال مساهمة جادة ومهمة في حقل الدراسات المسرحية الجزائرية.

ب/ مقال "سميحة عساس، "نظرية التلقي في المسرح (من الأرسطية إلى البريشتية) مسرح سعد الله ونوس - أنموذجاً (2016) "

يجسد هذا المقال نموذجًا للدراسات الأكاديمية الجزائرية المنخرطة في حوار نقدي مع النظريات العالمية، حيث يوظف إطارًا نظريًا غربيًا (نظرية التلقي) كأداة إجرائية لفهم وتحليل تجربة مسرحية عربية محورية، هي تجربة

¹ - ينظر، سنوسية باحفيظ: "الواقع والجمالية في مسرح عبد القادر علولة"، المرجع السابق، ص 11، 12.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 21، 22.

الكاتب السوري سعد الله ونوس. وتنطلق الدراسة من إشكالية العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي، وتتبع تطور هذه العلاقة بين قطبين رئيسيين: النموذج الأرسطي القائم على الاندماج، والنموذج البريشتي القائم على التغريب، لتصل إلى كيفية استلهاهم ونوس لهذين النموذجين وتوظيفهما في مسرحه.

1- الصرامة المنهجية: تتبع الدراسة منهجًا تحليليًا نقديًا مقارنةً بصرامة ووضوح. ويتجلى ذلك في بنيتها المنطقية التي تنتقل من العام إلى الخاص: إذ تبدأ بتأصيل نظري لمفهوم "المحاكاة" و"التطهير" عند أرسطو¹، ثم تنتقل لعرض النظرية المضادة عند "بريشت" (المسرح الملحمي والتغريب)²، لتؤسس بذلك إطارًا نظريًا مقارنةً واضحًا. وبعد هذا التأسيس، تنتقل الدراسة إلى مرحلتها التطبيقية، حيث تستخدم هذا الإطار كعدسة تحليلية لقراءة مسرح سعد الله ونوس، مع التركيز بشكل خاص على مسرحية "حفلة سمر من أجل 05 حزيران" كدراسة حالة³. وهذا الانتقال المنظم من النظرية إلى التطبيق، واستخدام المقارنة كأداة تحليل أساسية، يمنح المقال صرامة منهجية عالية.

2- الأصالة وعمق المعالجة: لا تكمن أصالة المقال في طرح علاقة جديدة لم تكتشف من قبل (فالعلاقة ونوس بريشت مدروسة)، بل تكمن في تأطير هذه العلاقة ضمن إشكالية "نظرية التلقي" تحديدًا. وهذا التركيز يمنح القراءة زاوية نظر محددة وعميقة. ويتجاوز المقال مجرد القول بأن ونوس "تأثر" ب"بريشت"، ليحلل الكيفية التي بنى بها ونوس استراتيجياته للتواصل مع المتلقي. ويظهر العمق في تحليل التقنيات المحددة التي استخدمها ونوس (مثل كسر الجدار الرابع، الحوار المباشر مع الجمهور) ليس كتقنيات شكلية، بل كأدوات مقصودة تهدف إلى تحويل المتلقي من مستهلك سلبي إلى مشارك فاعل في إنتاج المعنى، وهو جوهر نظرية التلقي البريشتية.

3- توظيف الإطار النظري: يمثل المقال نموذجًا واضحًا للمثاقفة النقدية، حيث يتم استيراد وتوظيف إطار نظري غربي بامتياز (أرسطو، بريشت، منظرون مثل ليسينغ وغوته) لفهم ومناقشة إنتاج مسرحي عربي. وتظهر الباحثة فهمًا جيدًا للمفاهيم النظرية الأساسية (التطهير، التغريب) وتستخدمها بفعالية كأدوات تحليل. وبالتالي، فإن تصنيف هذا المقال في الجدول كمتأثر بمرجعية "غربية" هو تصنيف دقيق تمامًا، لكنه تأثير إيجابي يهدف إلى إثراء القراءة النقدية للتجربة العربية ووضعها ضمن سياق نظري أوسع، بدلاً من دراستها بشكل منعزل.

4- مقارنة النص/العرض: تتبنى الدراسة بوضوح مقارنة "شاملة"، وهو ما يتسق تمامًا مع طبيعة "نظرية التلقي" التي تقع عند نقطة التقاء النص والعرض والمتلقي. عند تحليل تجربة ونوس، لا تركز الباحثة على النص المكتوب فقط، بل تحلل بشكل أساسي التقنيات الأدائية والإخراجية التي تهدف إلى التأثير في الجمهور (طريقة دخول الممثلين من بين الجمهور، الحوار المباشر مع الصالة، إلخ). وهذه العناصر تنتمي إلى صميم العرض المسرحي وتصميمه وكيفية استقباله، مما يؤكد أن الدراسة تعالج المسرح كحدث تواصل حي وليس مجرد نص أدبي.

¹ - ينظر، سميحة عساس: "نظرية التلقي في المسرح (من الأرسطية إلى البريختية) مسرح سعد الله ونوس - أمودجا"، مجلة الإنسانية، مج ب، ع 45، (يونيو 2016)، ص 46-49.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 47، 48.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص 51، 52.

5- المساهمة المعرفية: تتمثل المساهمة المعرفية للمقال في تقديم تطبيق منهجي واضح لنظرية التلقي على نموذج عربي بارز. فهو يساعد القارئ على فهم استراتيجيات ونوس الدرامية والإخراجية ليس كخيارات جمالية مجردة، بل كأدوات فكرية تهدف إلى تفعيل الجمهور العربي نقدياً وإشراكه في حوار حول واقعه. وبذلك، يضع المقال تجربة ونوس ضمن تاريخ ونظريات التلقي المسرحي العالمية، مبرزاً خصوصية توظيفه لهذه النظريات في سياق سياسي واجتماعي عربي محدد (هزيمة 1967).

وعليه، تُعتبر دراسة سميحة عساس نموذجاً جيداً للبحث الأكاديمي الجزائري المنفتح على النظريات النقدية العالمية وتطبيقها بوعي على التجارب العربية. وتتميز بالوضوح المنهجي، والتركيز على إشكالية محددة (التلقي)، والقدرة على الربط بين النظرية والتطبيق. كما أنها تؤكد على الاتجاه المتنامي في النقد الجزائري نحو تجاوز الدراسات المحلية الصرفة والانخراط في حوار نقدي أوسع.

ج/ مقال سطمبول ناصر، "مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة في ضوء نظرية المرأة لدى جاك لاكان: مقارنة نفسية سيميائية (2007)"

يمثل هذا المقال نموذجاً للبحث الأكاديمي الجزائري المنشغل بقضايا التخصص المنهجي الدقيق والابتكار النظري. فمن جهة، يتناول "مسرح الطفل"، الموضوع الأكثر حضوراً في المدونة الكمية، ومن جهة أخرى، يقاربه من زاوية نظر غير تقليدية بالمرّة، معتمداً على إطار نظري شديد التعقيد والتجريد مستقى من التحليل النفسي اللاكاني. وتنطلق الدراسة من إشكالية العلاقة بين عالم الطفل النفسي (الحلم، تشكل الأنا) وبين آليات المسرح الموجه إليه، محاولةً بناء جسر مفاهيمي بين "مرحلة المرأة" اللاكانية والمشهد المسرحي الطفلي.

1- الصرامة المنهجية: يعلن المقال عن منهجه المزدوج "نفسية سيميائية" بوضوح. وتهيمن المقاربة التحليل-نفسية بشكل كبير على متن البحث، حيث يحشد الباحث جهازاً مفاهيمياً كثيفاً مستمداً من فرويد (مفهوم الرمز في الأحلام)¹ ولاكان بشكل أخص (مرحلة المرأة وتشكيل الأنا البدئي)². أما البعد "السيميائي"، فيبدو أقل حضوراً كمنهج منظم، ويظهر في استخدام مفردات مساعدة لوصف الظواهر المسرحية، مثل الإشارة إلى "تجليات الأيقونة"³، والتقاطع "سيميائياً مع الكوينات البدئية للتعبير الإنساني"⁴. ويمكن القول إن المنهج الحقيقي هو تحليل نفسي لمسرح الطفل، مع استعانة واضحة بأدوات سيميائية، مما يدل على صرامة في تبني الإطار النظري المعلن.

2- الأصالة وعمق المعالجة: تكمن أصالة المقال وجرأته في محاولة تطبيق نظرية نخبوية ومعقدة (لاكان) على حقل يُنظر إليه غالباً من زوايا تربوية أو سلوكية مبسطة (مسرح الطفل). وهذا الربط غير المألوف، الذي يتجلى

¹ - ينظر، سطمبول ناصر: "مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة في ضوء نظرية المرأة لدى جاك لاكان: مقارنة نفسية سيميائية"، مجلّة سيميائيات، ع 2، (سبتمبر 2007)، ص 18.

² - المرجع نفسه، ص 21.

³ - المرجع نفسه، ص 18

⁴ - المرجع نفسه، ص 19.

في مقارنة التشكيلات المشهدة للجسد في المسرح الطفلي بأنظمة لدوال يتماهى بها الطفل¹، يمثل بجد ذاته إضافة نوعية. ويتجاوز المقال المقاربات التقليدية ليغوص في آليات تشكل "الأنا البدئي"، ويربط ذلك بالحلم واللاوعي². يمنح هذا العمق النظري قراءة جديدة لمسرح الطفل كفضاء تتجلى فيه تشكلات الذات الأولية. ومع ذلك، يبقى عمق المعالجة نظريًا في معظمه، حيث يفتقر المقال إلى دراسة حالة تطبيقية مفصلة لنص أو عرض مسرحي طفلي محدد.

3- توظيف الإطار النظري: يعتمد المقال بشكل شبه كلي على مرجعيات نظرية غربية من حقل التحليل النفسي، وهو ما يظهر جليًا في استشهاداته المتكررة بفرويد، ولاكان، وأرنست جونز³. ويمثل هذا المقال نموذجًا للدراسات التي "تستورد" إطارًا نظريًا غربيًا وتطبقه على ظاهرة ما. ويظهر الباحث تمكّنًا جيدًا من هذه المرجعيات، خاصة في شرحه لمفهوم "مرحلة المرأة" اللاكاني وربطه بالوعي الجسدي للطفل⁴. لكن يلاحظ غياب شبه تام للحوار النقدي مع هذه النظريات أو محاولة تكييفها مع سياق ثقافي جزائري محدد، فالمقاربة تفتقر كونه مطلقة للآليات النفسية التي تصفها.

4- مقارنة النص/العرض: لا يركز المقال على تحليل نص أو عرض بعينه، بل يعتمد مقارنة شاملة تتناول آليات مسرح الطفل بشكل عام كنظام تواصل. فهو يناقش "المشهد المسرحي الطفلي" ككل، حيث تتقاطع ميكانزمات الحلم والمشهد المسرحي⁵ لترجمة "دلالة العلائق التحتية". وهذا التوجه مناسب لطبيعة الدراسة النظرية، فالباحث لا يحلل عملاً فنياً، بل يحلل البنية النفسية-السيمائية المفترضة التي يقوم عليها "مسرح الطفل" كجنس فني.

5- المساهمة المعرفية: تتمثل المساهمة المعرفية الأساسية للمقال في فتح أفق نظري جديد وجريء لدراسة مسرح الطفل. فهو يدعو الباحثين إلى تجاوز المقاربات التربوية السطحية، التي قد تركز على الجانب السلوكي كما عند بافلوف⁶، والنظر إلى هذا الفن من خلال عدسة التحليل النفسي العميقة. ومع طابعه النظري، فإنه يضع أسسًا يمكن أن تبنى عليها دراسات تطبيقية مستقبلية. وإنه يسهم في إثراء الحقل النقدي الجزائري بأدوات ومفاهيم نقدية متقدمة وغير شائعة.

وبناء على ما سبق، يمثل مقال سطمبول ناصر نموذجًا للجرأة والابتكار المنهجي في النقد الأكاديمي الجزائري. ويتميز بأصالته في الربط بين التحليل النفسي اللاكاني ومسرح الطفل. وبالرغم من طابعه النظري المجرد

1 - ينظر، سطمبول ناصر: "مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة في ضوء نظرية المرأة لدى جاك لاكان: مقارنة نفسية سيميائية"، المرجع السابق، ص 21.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 16، 17.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 16.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

5 - ينظر، المرجع نفسه، ص 17.

6 - ينظر، المرجع نفسه، ص 15.

وافتقاره النسبي للسياق الثقافي المحدد، إلا أنه يمثل مساهمة نظرية لافتة تظهر مدى التطور والانفتاح على النظريات النقدية المعقدة والمعاصرة داخل الجامعة الجزائرية.

خلاصة القراءة المبتانقدية للمقالات

إن القراءة المبتانقدية للنماذج التمثيلية الثلاثة تؤكد وتعمق النتائج التي توصلنا إليها في التحليل الكمي للمدونة. فمن خلال هذه العينة، لمسنا بوضوح حيوية الخطاب النقدي الأكاديمي الجزائري وتنوع توجهاته؛ من الانشغال العميق بقضايا التأصيل والهوية في السياق المحلي (نموذج باحفيظ)، إلى الانخراط الفاعل في حوار نقدي مع النظريات العالمية وتطبيقها على التجارب العربية (نموذج عساس)، وصولاً إلى الجرأة والابتكار المنهجي في مقارنة موضوعات متخصصة كمسرح الطفل (نموذج ناصر).

كما كشف هذا التحليل عن نضج متزايد في توظيف الأدوات المنهجية والنظرية، وإن كان بدرجات متفاوتة. والأهم من ذلك، أنه أبرز وجود فجوة بين التصنيفات الأولية للممارسة النقدية وبين واقعها الفعلي، خاصة في جدلية (النص/العرض) و(المحلي/الغربي)، حيث أظهرت النماذج تداخلاً وعمقاً أكبر مما توحى به البيانات الوصفية، فالدراسة "النصية" قد تكون "شاملة" في جوهرها، والدراسة "المحلية" قد تكون شديدة التأثير بالأطر النظرية الغربية.

ومع ذلك، يبقى المقال العلمي، بحكم طبيعته وحجمه المحدود، يقدم إضاءات مركزة ومحددة. وللحصول على صورة أكثر عمقاً وشمولية للبحث الأكاديمي الرصين، ومعرفة كيف تتطور الإشكاليات الكبرى وتُبنى المشاريع البحثية الطويلة النفس، لا بد من الانتقال إلى تحليل الشكل الثاني والأكثر كثافة معرفية من تحليلات النقد الأكاديمي، وهو الأطروحات الجامعية.

3- النقد المسرحي في أطاريح قسم الفنون بجامعة "أحمد بن بلة" وهران 1

بعد أن قدم لنا تحليل المقالات العلمية لمحة عن راهنية البحث وحيويته، ننتقل الآن إلى مستوى أعمق وأكثر كثافة معرفية، ألا وهو تحليل أطروحات الدكتوراه. إذ لا يمثل هذا الانتقال مجرد تغيير في طبيعة المصدر، بل هو ارتقاء نحو دراسة الإنتاج العلمي الذي يفترض فيه أن يجسد قمة النضج البحثي والأصالة المعرفية. فالأطروحة، بما هي تنويج لمسار تكويني طويل، تُعد البوتقة التي تنصهر فيها جهود الباحث بهدف تقديم إضافة نوعية للحقل المعرفي.

ولهذا الغرض، وقع اختيارنا على مدونة محددة ذات دلالة رمزية وعلمية فائقة، وهي أطروحات الدكتوراه المناقشة في قسم الفنون بجامعة وهران 1 "أحمد بن بلة". ويستند هذا الاختيار إلى مبررين أساسيين:

أولاهما، الريادة التاريخية والمؤسسية؛ حيث يُعد قسم الفنون بوهان القلعة الأكاديمية الأولى المتخصصة في الفنون بالجزائر المستقلة. وهذه الأسبقية تجعل من إنتاجه العلمي سجلاً أرشيفياً فريداً يمكن من خلاله تتبع نشأة وتطور البحث المسرحي الأكاديمي المؤسسي في الجزائر ورصد تحولاته المنهجية والنظرية.

ثانيهما، معيار العمق والأصالة؛ حيث تم حصر نطاق الدراسة عمداً في أطروحات الدكتوراه، بوصفها تمثل، بحكم متطلباتها الأكاديمية الصارمة، المستوى الأعلى من البحث الجاد والأصيل. وإن تحليل هذه الأطروحات يمنحنا فرصة للوقوف على ذروة الإنتاج العلمي للقسم، والتعرف على مساهماته الأكثر نضجاً وتأثيراً.

أ/ منهجية بناء المدونة وتحليلها

ارتكز بناء مدونة أطروحات قسم الفنون على عملية انتقاء محددة المعالم، تستجيب لأهداف الدراسة وطبيعة المصادر المتاحة. وقد تم اتباع الخطوات والمعايير التالية:

• **تحديد المصدر وجمع البيانات:** تم حصر المصدر في أطروحات الدكتوراه المناقشة والمودعة رسمياً في قسم الفنون بجامعة وهران 1، حيث تم جمع قائمة أولية للأطروحات من خلال السجلات الرسمية للقسم. وقد غطت المدونة النهائية فترة زمنية معتبرة تمتد من عام 2007 إلى 2024، مما يسمح برصد التطورات عبر الزمن.

• **معايير الانتقاء:** تم تطبيق معيارين أساسيين لتصنيف المدونة:

○ **اللغة:** تم التركيز على الأطروحات المكتوبة باللغة العربية، ليس كمعيار إقصائي مطلق، بل لكونها لغة البحث الأساسية في القسم، ولأنها لغة الخطاب النقدي الذي تندرج ضمنه هذه الدراسة.

○ **الموضوع:** تم انتقاء الأطروحات التي تندرج بوضوح ضمن حقل الدراسات المسرحية والنقد المسرحي، مع استبعاد تلك التي تتناول الفنون الأخرى بشكل حصري.

• **متغيرات التحليل:** بهدف تحليل المدونة بشكل منهجي، تم استخلاص متغيرات محددة من كل أطروحة، شملت: (اسم الباحث، اسم المشرف، عنوان الأطروحة، تاريخ المناقشة، مجال التركيز [نص/عرض/شامل]، والمنهج المعتمد). وتعتبر هذه المتغيرات أساسية للكشف عن التوجهات الموضوعاتية، والتحويلات في بؤرة الاهتمام البحثي، والمقاربات المنهجية المعتمدة، وشبكات الإشراف العلمي داخل القسم.

ب/ فرضيات البحث

انطلاقاً من طبيعة المدونة المختارة ومن الأهداف العامة للدراسة، نسعى من خلال هذا التحليل إلى اختبار الفرضيات التالية:

✓ تُظهر أطروحات الدكتوراه في قسم الفنون تنوعاً منهجياً ونظرياً أكبر مقارنة بالمقالات العلمية، مع ميل نحو استخدام مناهج أكثر تركيبية وتخصصاً (كالتسيميات وجماليات التلقي).

✓ يوجد تحول تدريجي في بؤرة الاهتمام البحثي عبر الزمن، ينتقل من هيمنة الدراسات النصية في الفترات الأولى إلى اهتمام متزايد بدراسات العرض والمقاربات الشاملة في الفترات الأحدث.

- ✓ تعكس موضوعات الأطروحات اهتمامًا مركزيًا بالمسرح الجزائري (تاريخيًا ونصوصًا وعروضًا)، مع انفتاح مدروس على التجارب المغاربية والعربية والعالمية كأطر للمقارنة والدراسة النظرية.
- ✓ يمكن رصد بصمات لبعض المشرفين المؤثرين من خلال توجيه طلابهم نحو مجالات بحثية أو مناهج محددة، مما يساهم في تشكيل تيارات بحثية داخل القسم.

ج/ قراءة تحليلية للمدونة (الجدول رقم 09): الملامح والتوجهات العامة

يقدم الجدول رقم (09)*، الذي يضم مدونة مكونة من 50 أطروحة دكتوراه تمت مناقشتها في قسم الفنون بجامعة وهران (2007-2024)، بانوراما ثرية تكشف عن ديناميكية وحيوية البحث العلمي في هذا القسم الرائد. وتتجلى الملامح والتوجهات العامة لهذه المدونة في النقاط التالية:

- **تنوع موضوعاتي لافت:** تغطي الأطروحات طيفًا واسعًا من الموضوعات، مما يدل على انفتاح القسم على مختلف التيارات والمقاربات في الدراسات المسرحية الحديثة. ويمكن رصد اهتمام واضح بالمحاور التالية:
- ✓ **التاريخ والنقد:** دراسة تاريخ المسرح الجزائري، تحليل الخطاب النقدي، ودراسة إشكاليات الكتابة الدرامية.
- ✓ **جماليات العرض والتلقي:** حضور قوي لدراسات التجريب، الإخراج، السينوغرافيا، وتقنيات الأداء، إلى جانب تكتل مهم لدراسات جماليات التلقي.
- ✓ **المسرح والمجتمع:** معالجة علاقة المسرح بالأيديولوجيا، الثقافة، والمجتمع.
- ✓ **آفاق مقارنة:** انفتاح على دراسة المسرح المغاربي والعربي والعالمي.
- ✓ **أنواع متخصصة:** اهتمام بأنواع مسرحية محددة كمسرح الطفل، المسرح الكوميدي، ومسرح العرائس.
- **تعددية منهجية واضحة:** يلاحظ وجود تنوع منهجي جيد، وإن كانت بعض المناهج أكثر حضورًا من غيرها. إذ تهيمن المقاربات التي تتيح فهمًا شاملاً للظاهرة، مثل المنهج "الوصفي التحليلي" (13 مرة) والمنهج "التكاملي" (10 مرات)، مما يعكس وعيًا بالطبيعة المركبة للمسرح. وإلى جانب ذلك، نجد حضورًا متزايدًا لمناهج أكثر تخصصًا مثل السيميائية (06 مرات)، والمنهج التاريخي بصيغته المختلفة (حوالي 08 مرات)، بالإضافة إلى مناهج التلقي والمقاربات السوسيوثقافية.
- **تحول في بؤرة الاهتمام نحو العرض:** يُظهر توزيع الأطروحات تحولًا واضحًا نحو الاهتمام بدراسات العرض والأداء. فبينما تحافظ الدراسات النصية على حضورها، نلاحظ نموًا كبيرًا في عدد الأطروحات التي تركز

* نظرا للحجم المعتبر للجدول رقم (09) والمتعلق بمدونة تصنيف أطاريح قسم الفنون وهران 1، ارتأينا أن ندرجه في الملاحق (ينظر: الملحق 2)

على "العرض" (ع) أو التي تتبنى مقاربات "شاملة" (ش) تربط النص بالممارسة. وهذا يؤشر مبدئيًا على تجاوز الهيمنة التقليدية للدراسات الأدبية، وهو ما سيدعمه التصنيف المفصل لاحقًا ويدعم فرضيتنا الثانية.

■ **بروز شبكات الإشراف العلمي:** يتكرر ظهور أسماء بعض المشرفين بشكل لافت، مما يؤشر على إمكانية تشكل تيارات بحثية داخل القسم. إذ يبرز اسم الأستاذ لخضر منصوري (08 أطروحات) كقائد لتيار مهتم بدراسات الإخراج والأداء والممارسة المسرحية الراهنة. كما يظهر اسم الأستاذ عيسى رأس الماء (05 أطروحات) مشرفًا على دراسات تعالج علاقة المسرح بالمجتمع والثقافة. وهذه الملاحظة تدعم جزئيًا فرضيتنا حول دور المشرفين في توجيه مسارات البحث.

وتكشف هذه القراءة الأولية عن مشهد بحثي يتسم بالثراء والتنوع، مع وجود مؤشرات قوية على تحول في بؤرة الاهتمام من النص إلى العرض. وسنعمل في القسم التالي على تقديم تصنيف دقيق يوضح بالأرقام بنية هذه التحولات.

د/ تصنيف الأطروحات وفق محاور البحث الرئيسة

لتجاوز القراءة الوصفية العامة نحو فهم بنيوي أعمق لخريطة البحث في قسم الفنون، قمنا بتصنيف الأطروحات الخمسين ضمن خمسة محاور بحثية أساسية. وتمثل هذه المحاور تكتلات موضوعاتية ومنهجية تعكس التوجهات العلمية الغالبة في الدراسات المسرحية المتقدمة بالقسم، والمحاور البحثية الخمسة هي:

1. **محور دراسات العرض والتجريب:** ويركز على الممارسة المسرحية الفعلية، بما في ذلك الرؤى الإخراجية، وتقنيات الأداء، وجماليات المشهد، وآليات التجريب.
2. **محور دراسات النص والخطاب المسرحي:** ويُعنى بتحليل البنى الدرامية واللغوية والموضوعاتية للنصوص المسرحية.
3. **محور دراسات التلقي وجمالياته:** ويُعنى بالعلاقة التفاعلية بين العمل المسرحي والجمهور، وكيفية تشكل المعنى والتجربة الجمالية لدى المتلقي.
4. **محور مسرح الطفل:** ويختص بدراسة هذا النوع المسرحي من زوايا تربوية وفنية وجمالية.
5. **محور التجارب المسرحية النسائية:** ويركز على دراسة الحضور النسوي في المسرح (كتابة وإخراجًا وأداءً) ويعالج قضايا النوع الاجتماعي (الجندر).

- توزيع الأطروحات على المحاور:

يعكس الجدول التالي توزيع الأطروحات على هذه المحاور البحثية، مما يقدم لمحة منظمة عن حجم كل توجه داخل القسم.

الجدول رقم (03): توزيع أطروحات قسم الفنون جامعة وهران 1 على المحاور

أرقام وعناوين الأطروحات الممثلة للمحور	العدد	المحور البحثي
5، 9، 15، 22، 23، 26، 27، 28، 29، 30، 33، 38، 39، 41، 42، 43، 44، 46، 47، 48، 50.	21	1- دراسات العرض والتجريب
1، 2، 3، 4، 6، 7، 8، 10، 16، 17، 18، 20، 21، 25، 31، 34، 40، 45، 49.	19	2- دراسات النص والخطاب المسرحي
11، 13، 14، 19، 24.	5	3- دراسات التلقي وجمالياته
12، 32، 37.	3	4- مسرح الطفل
35، 36.	2	5- التجارب المسرحية النسائية

- قراءة في نتائج التصنيف:

يكشف التوزيع الحاسم للأطروحات الخمسين على المحاور البحثية الخمسة عن خريطة اهتمامات دقيقة، يبرز فيها تفوق واضح لدراسات العرض على حساب الدراسات النصية، مما يؤكد التحول المنهجي في بنية البحث الأكاديمي. وتتجلى النتائج كالتالي:

- بروز دراسات العرض والتجريب كقطب مهيمن: اللافت في هذا التصنيف هو أن "محور دراسات العرض والتجريب" يحتل المرتبة الأولى بـ (21 أطروحة). وهذه الهيمنة هي المؤشر الأهم على نضج الحقل البحثي في القسم، وتكريسه للاهتمام بالمسرح كظاهرة أدائية ومشهدية حية، بما يشمل ذلك من دراسات في الإخراج والسينوغرافيا والممارسة المسرحية.

- الحضور القوي لدراسات النص والخطاب: يأتي "محور دراسات النص والخطاب" في المرتبة الثانية مباشرة بـ (19 أطروحة). وهذا الحضور القوي والمقارب لمحور العرض يؤكد أن التحليل الأدبي والدراماتورجي للنصوص لا يزال يمثل قطبًا رئيسيًا وتقليدًا راسخًا في البحث الأكاديمي.

- حضور التخصصات الأخرى: تظهر المحاور المتبقية كتوجهات بحثية متخصصة ومهمة ولكنها أقل حجمًا. إذ يحتل "محور دراسات التلقي" (05 أطروحات) مكانة واضحة، يليه "محور مسرح الطفل" (03 أطروحات)، ثم "محور التجارب المسرحية النسائية" (أطروحتان).

ترسم هذه الأرقام النهائية صورة لحقل بحثي يتوزع بشكل أساسي بين قطبين كبيرين ومتنافسين: العرض والنص. وتفوق دراسات العرض بشكل طفيف هو السمة الأبرز التي تدل على مرحلة متقدمة من البحث الأكاديمي، تعكس تحولًا واضحًا من الهيمنة التقليدية للدراسات الأدبية نحو الاهتمام المتزايد بجماليات الأداء والممارسة المسرحية.

هـ/ قراءة في نماذج تمثيلية من أطاريح الدكتوراه

انطلاقاً من التصنيف السابق للمدونة البحثية، وسعيًا لتجاوزه نحو فهمٍ نوعي أعمق، يُخصّص هذا الجزء لتحليل عينة مختارة من خمس أطاريح، تمثل كلٌ منها أحد المحاور البحثية الرئيسة التي تمّ تحديدها. ويتيح لنا هذا التحليل الانتقال من الوصف الكمي إلى التحليل الكيفي، والغوص في تفاصيل المقاربات المنهجية، والأطر النظرية، والإشكاليات المعالجة في كل محور، مما يوفر فهمًا أكثر ثراءً وعمقًا للمساهمات العلمية للقسم في مجال الدراسات المسرحية.

(1) محور دراسات العرض والتجريب: أطروحة لخضر منصور، "التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج (2011)"

تمثل هذه الأطروحة بامتياز "محور دراسات العرض والتجريب"، الذي برز كأكبر قطب بحثي في مدونتنا. ويأتي اختيارها كنموذج لسببين جوهريين: أولاً، لأن صاحبها أصبح أستاذًا بارزًا ومشرفًا يقود تيارًا بحثيًا متخصصًا في دراسات الأداء والإخراج. ثانيًا، لأن الأطروحة نفسها تعالج بشكل مباشر ومؤسس "التجربة الإخراجية"، وتنقل بؤرة الاهتمام النقدي من النص المكتوب إلى الممارسة الفعلية على الخشبة.

- الإشكالية البحثية المحورية: يطرح الباحث إشكالية نقدية مركبة وعميقة تتمحور حول مدى أصالة التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي وعلاقتها بالمرجعيات العالمية والتراث المحلي. وتتفرع الإشكالية إلى أسئلة دقيقة: هل نجح المخرجون المغاربة في رسم أساليب واضحة بعيدًا عن "استنساخ واستهلاك" المناهج العالمية؟ كيف يمكن تقييم جهود "التأصيل والتأسيس" في استثمارها للتراث داخل الفضاء المسرحي الأوروبي (العلبة الإيطالية)؟ إن هذه الأسئلة ليست مجرد أسئلة وصفية، بل هي أسئلة نقدية جريئة تقيم الممارسة الإخراجية وتضعها موضع مساءلة، مما ينم عن وعي نقدي متقدم لدى الباحث¹.

- الأطر النظرية والمفاهيمية: تستند الأطروحة إلى إطار نظري وتاريخي واسع يغطي تطور مفهوم الإخراج في المسرح العالمي، وهو ما يظهر جليًا في استعراضه للمخرجين والمنظرين المؤسسين من ساكس "ميننجن" إلى "بريشت"، و"أرتو"، و"بيتر بروك"، و"غروتوفسكي"². ولا يكتفي الباحث بسرد الأسماء، بل يوظف مفاهيمهم (مسرح القسوة، المسرح الملحمي، المسرح الفقير) كأدوات مرجعية لفهم وتحليل التجارب المغاربية. ويدل هذا الحشد المعرفي الواسع على عمق التكوين النظري للباحث، وقدرته على وضع التجربة المغاربية ضمن سياق تاريخ ونظريات الإخراج العالمية ومحاورها.

¹ - ينظر، لخضر منصور: "التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج"، أطروحة دكتوراه، إشراف ملباني محمد، جامعة وهران 1، 2011، ص 7.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 13-17.

- المنهجية المتبعة وإجراءاتها التطبيقية: يصرح الباحث في مقدمته¹ باعتماده على " المنهج التكاملي"، وهو ما يتجسد بوضوح في بنية البحث. فهو يدمج بين المسح التاريخي-النظري (في الفصل الأول الذي يؤرخ لتطور الإخراج ومكوناته)، ودراسة الحالة التحليلية (في الفصلين الثاني والثالث اللذين يجللان تجارب مخرجين محددين). وتتجلى الصرامة المنهجية في الانتقال المنظم من التأسيس النظري إلى التطبيق. فعلى سبيل المثال، يناقش في الفصل الأول مفهوم السينوغرافيا نظرياً²، ثم يحلل تطبيقها عملياً في تجربة حما ملياني (الفصل الثاني). ويمنح هذا التطابق بين النظرية والتطبيق الأطروحة تماسكاً منهجياً قوياً.

- المدونة/المادة المدروسة ونطاقها: تتميز مدونة البحث بكونها مغاربية مقارنة، حيث لا تقتصر على الجزائر، بل تشمل نماذج من تونس والمغرب، مما يمنحها بعداً إقليمياً مهماً. والمدونة محددة بدقة وتضم تجارب لمخرجين يمثلون تيارات مختلفة الطيب الصديقي، عبد القادر علولة، فاضل الجعايي، توفيق جبلي، عز الدين عبار، وآخرون³. وإن اختيار هذه الأسماء تحديداً مبرر لكونها تمثل أجيالاً وتوجهات مختلفة في التعامل مع الإخراج، من التأصيل التراثي إلى التجريب الحدائثي. ويسمح هذا الاختيار الهادف للمدونة للباحث بتقديم قراءة بانورامية غنية لتنوع التجربة الإخراجية في المغرب العربي.

- أبرز النتائج والمساهمة في الحقل: تقدم الأطروحة في خاتمتها⁴ مجموعة من الاستنتاجات النقدية الهامة، أبرزها أن التجربة الإخراجية المغاربية غالباً ما تتأرجح بين التبعية للمناهج الغربية ومحاولات التأصيل، مع وجود خلط منهجي أحياناً. و تكمن المساهمة المعرفية الكبرى لهذه الأطروحة في كونها من أوائل الدراسات الأكاديمية المعمقة في الجزائر التي تركز بحثاً كاملاً للإخراج كفعل إبداعي مستقل، وتؤسس لأدوات ومفاهيم لتحليله. إذ تسهم في نقل البحث المسرحي من هيمنة الدراسات الأدبية للنص إلى دراسات الأداء والعرض، وتفتح الأفق أمام جيل جديد من الباحثين لدراسة الممارسة المسرحية الفعلية على الخشبة.

- تعقيب نقدي:

تُعد أطروحة لخضر منصوري عملاً تأسيسياً في حقل دراسات العرض بالجزائر. ونقطة قوتها الجوهرية تكمن في شجاعته في تجاوز هيمنة الدراسات النصية وتكريس بحث كامل للممارسة الإخراجية. ومع أن منهجها "التكاملي" قد يفتقر أحياناً إلى الصرامة التحليلية لمنهج واحد متخصص، إلا أن قيمتها تكمن في طابعها البانورامي المقارن الذي يرسم خريطة واسعة للتجربة الإخراجية المغاربية، مما يجعلها مرجعاً لا غنى عنه لأي باحث في هذا المجال.

1 - ينظر، لخضر منصوري: "التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج"، المرجع السابق، ص ط.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 68.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 8-9.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 298-299.

(2) محور دراسات النص والخطاب المسرحي: أطروحة سهيلة بلحوالة، "الكتابة في المسرح الجزائري: تجربة احمد بن قطاف أمودجا(2016) "

تمثل هذه الأطروحة نموذجًا للبحث الأكاديمي الرصين الذي يكرس جهده لدراسة تجربة علم من أعلام المسرح الجزائري بشكل متكامل. فبدلاً من التركيز على ظاهرة أو تيار، تغوص هذه الدراسة في عالم الكاتب والمخرج احمد بن قطاف (الذي يُعرف أيضاً بـ M'hamed Benguettaf)، متخذةً من "تجربة الكتابة" لديه مدخلاً ومحوراً للبحث. ويلاحظ من تركيبة لجنة المناقشة، التي تضم قامات نقدية بارزة مثل عيسى رأس الماء والمشرف أحمد حمومي، أن الأطروحة تندرج ضمن سياق أكاديمي رفيع.

-الإشكالية البحثية المحورية: تتمحور الإشكالية الرئيسية للأطروحة، كما يتضح من العنوان والمقدمة¹، حول فحص وتحليل خصائص وآليات "الكتابة المسرحية" لدى احمد بن قطاف. إذ لا تكتفي الدراسة بالنظر إلى نصوصه كمنتج نهائي، بل تسعى إلى تتبع "التجربة" بكاملها، بدءاً من عمليات الإعداد والمسرحة (الفصل الثاني)، مروراً بتجربته في التأليف الأصيل (الفصل الثالث)، وصولاً إلى بحثه عن أسلوب جديد يوازن بين التقليد والتجريب (الفصل الرابع). وتؤكد الأسئلة البحثية التي تطرحها حول العلاقة بين الدرامية والجمالية، وكيفية توظيف التاريخ، وشعرية الحوار، أن الإشكالية فنية-نقدية بامتياز، تهدف إلى تفكيك المشروع الكتابي لابن قطاف في مختلف تجلياته².

- الأطر النظرية والمفاهيمية: يستند الإطار النظري للأطروحة، كما يظهر من بنية الفصل الأول "الكتابة المسرحية بين الوظيفة الدرامية والجمالية"، على مفاهيم دراماتورية ونقدية أساسية. فهي لا تتبنى نظرية خارجية جاهزة (كالبنوية أو التفكيكية) لتطبقها قسراً، بل تبني إطارها التحليلي من داخل حقل الدراسات المسرحية نفسه. وتتأسس الأطروحة على مفاهيم مثل: "مبادئ الكتابة المسرحية"، "الفكر والجمالية"، "شعرية الحوار"، "المسرحة"، و"التجريب". ويسمح هذا الإطار المفاهيمي الكلاسيكي والرصين بمعالجة تجربة ابن قطاف من زوايا متعددة (فكرية، فنية، تاريخية) بشكل متوازن³.

- المنهجية المتبعة وإجراءاتها التطبيقية: تعتمد الباحثة بشكل واضح، كما تشير في المقدمة⁴، على "المنهج النقدي التحليلي". و تتجلى الصرامة المنهجية في التطبيق الدقيق لهذا المنهج عبر بنية الأطروحة المنطقية والمتدرجة. فهي تنتقل من العام إلى الخاص:

1. تأسيس نظري: في الفصل الأول.

¹ - ينظر، لخضر منصور: "التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب والمناهج"، المرجع السابق، ص 1-ث.

² - ينظر، سهيلة بلحوالة: "الكتابة في المسرح الجزائري: تجربة احمد بن قطاف أمودجا"، أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد حمومي، جامعة وهران 1، 2016، ص ت.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص 6-64.

⁴ - ينظر، المرجع نفسه، ص ح.

2. تحليل تطبيقي: في الفصول الثلاثة اللاحقة، حيث يتم تحليل كل نص كحالة دراسية تستجيب لإشكالية محددة. على سبيل المثال، يخصص مبحث لتحليل "شعرية الحوار" من خلال مسرحيتي "صباح هادي" و"موقف إجباري"¹. وهذا الربط المنهجي بين المفهوم النظري والنموذج التطبيقي هو جوهر المنهج المعتمد².

- المدونة/المادة المدروسة ونطاقها: تتميز مدونة البحث بالشمولية والتنوع، حيث تغطي جزءاً كبيراً وممثلاً من أعمال محمد بن قطف. وكما يكشف الفهرس، تشمل المدونة أعمالاً متنوعة تعكس مختلف مراحل تجربة الكاتب:

- مرحلة الإعداد والمسرحة: "باب الفتوح"، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع".
- مرحلة التأليف التاريخي والتراثي: "عقد الجوهر"، "حسنة وحسان"، "جحا والناس".
- مرحلة التجريب والكتابة المعاصرة: "قف"، "يا ستار و ارفع الستار"، "العيطة"، "التمرين"، "فاطمة".

ويسمح هذا النطاق الواسع للمدونة للباحثة بتقديم رؤية بانورامية وشاملة لتطور "تجربة الكتابة" عند ابن قطف، بدلاً من تقديم قراءة جزئية³.

- أبرز النتائج والمساهمة في الحقل: من المتوقع أن تخلص الأطروحة إلى أن تجربة الكتابة عند ابن قطف هي تجربة مركبة، تتأرجح بوعي بين استلهام التراث والانشغال بالواقع، وتوظف التاريخ كقناع لمعالجة قضايا الحاضر، مع بحث مستمر عن أشكال تجريبية جديدة. وتكمن المساهمة المعرفية الأساسية لهذه الأطروحة في كونها تقدم أول دراسة أكاديمية معمقة وشاملة (باللغة العربية) لمجمل المشروع الكتابي لأحد أهم المسرحيين الجزائريين المعاصرين. إذ تسهم في توثيق وتحليل تجربة ابن قطف بشكل منهجي، وتوفر للباحثين والدارسين مرجعاً أساسياً لفهم هذا المسار الإبداعي الثري والمعقد⁴.

-تعقيب نقدي:

تعد أطروحة سهلة بلحوالة عملاً أكاديمياً جاداً ورضيناً، تتميز بشمولية مدونتها، ووضوح منهجيتها، وقدرتها على تفكيك تجربة كاتب مركزي في المسرح الجزائري. وقوتها تكمن في طابعها المونوغرافي الذي يسمح بالتعمق في مسار مبدع واحد بكل تحولاته وتناقضاته. وقد يؤخذ عليها أن اتساع المدونة قد يجعل تحليل بعض النصوص أقل تفصيلاً مما لو كانت الدراسة مقتصرة على عمل واحد، لكن قيمة الأطروحة تكمن تحديداً في هذه الرؤية التركيبية التي ترسم صورة كلية لتجربة إبداعية فريدة.

1 - ينظر، سهلة بلحوالة: "الكتابة في المسرح الجزائري: تجربة محمد بن قطف أمودجا"، المرجع السابق، ص 197-199.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص ح.

3 - ينظر، المرجع نفسه، (الفهرس).

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 197-199.

(3) محور دراسات التلقي وجمالياته: أطروحة سنوسية باحفيظ، "جماليات التلقي في المسرح الجزائري - مسرحيات عبد القادر علولة أمودجا(2012) "

تندرج هذه الأطروحة في صميم "محور دراسات التلقي وجمالياته"، وهي تمثل نموذجًا للبحث الأكاديمي الجزائري الذي يسعى لتطبيق النظريات النقدية المعاصرة على التجارب المسرحية المحلية. وتبرز أهميتها من خلال اختيارها لإشكالية حديثة نسبيًا (جماليات التلقي) وتطبيقها على حالة دراسية مركزية ومؤثرة (مسرح عبد القادر علولة).

- **الإشكالية البحثية المحورية:** تتمحور الإشكالية الرئيسة لهذه الدراسة حول "بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري"، مع اتخاذ أعمال الكاتب عبد الحليم رايس كحالة دراسية محورية، وتحديدًا مسرحيته "أبناء القصة". وتسعى الدراسة إلى فهم كيفية تجسيد المسرح الجزائري للثورة التحريرية من خلال مكون "الشخصية"، وتحليل الأساليب الفنية والدرامية التي اعتمدها عبد الحليم رايس في بناء نماذجه الثورية¹.

- **الأطر النظرية والمفاهيمية:** تتميز الأطروحة بحشد نظري كثيف ومنظم، حيث تخصص الفصل الأول بأكمله² لتأصيل "نظرية التلقي". ولا تكتفي الباحثة بالمنظرين الأساسيين (ياوس وإيزر)، بل تعود إلى الجذور الفلسفية (السفسطائيون، أرسطو ومفهوم التطهير)، والتجارب المسرحية المؤسسة (ستانسلافسكي وبريشت)، بالإضافة إلى المدارس النقدية الممهدة (سوسيولوجيا القراءة، سيكولوجيا التلقي، نقد استجابة القارئ). وهذا البناء النظري المتين يدل على عمق معرفي وقدرة على تتبع تطور الفكرة عبر التاريخ، مما يمنح الإطار المفاهيمي للأطروحة صلابة ورسالة أكاديمية عالية.

- **المنهجية المتبعة وإجراءاتها التطبيقية:** تعتمد الأطروحة منهجًا تكامليًا يجمع بين التأصيل النظري، والمسح التاريخي، والتحليل التطبيقي. يتجلى هذا بوضوح في بنية الفصول: (الفصل الأول: نظري، الفصل الثاني: تاريخي، الفصل الثالث: تطبيقي). وتكمن الصرامة المنهجية في التطابق بين النظرية والتطبيق؛ فالمفاهيم التي تؤسس لها في الفصل الأول (مثل أفق الانتظار، المسافة الجمالية، استراتيجيات النص) تصبح هي الأدوات الإجرائية التي تستخدمها في الفصل الثالث لتحليل تجربة علولة. على سبيل المثال، تحلل كيف كسر علولة "أفق انتظار" الجمهور التقليدي بتقديمه لمسرح الحلقة الشعبي، وكيف استخدم تقنيات التغريب البريشتية لخلق "مسافة جمالية" نقدية.

- **المدونة/المادة المدروسة ونطاقها:** تتركز المدونة بشكل أساسي على أعمال "عبد القادر علولة"، مع تركيز خاص على ثلاثيته المسرحية ("الأقوال"، "الأجواد"، "الثام") التي تمثل ذروة تجربته في مسرح الحلقة. وهذا الاختيار مبرر ومنطقي تمامًا، لأن هذه الأعمال تحديدًا هي التي تجسد بوضوح استراتيجيات علولة في التواصل المباشر مع

¹ - ينظر، سنوسية باحفيظ: "جماليات التلقي في المسرح الجزائري: مسرحيات عبد القادر علولة نموذجًا"، مرجع سابق، ص 5-6.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 9-64.

الجمهور الشعبي وتفعيل دوره. كما أن اختيار حالة دراسية مركزة ومحددة (بدلاً من مدونة واسعة) سمح للباحثة بتطبيق أدواتها النظرية بعمق وتفصيل.

- أبرز النتائج والمساهمة في الحقل: تخلص الأطروحة إلى نتائج هامة، أبرزها أن نجاح تجربة علولة يكمن في قدرته على بناء استراتيجية تلقى واعية، استلهمت من التراث المحلي (الحلقة) وتفاعلت نقدياً مع النظريات العالمية (بريشت) لتخاطب الجمهور الجزائري بلغته واهتماماته¹. وتمثل المساهمة المعرفية الرئيسية في تقديمها لواحدة من أوائل الدراسات الأكاديمية المعمقة في الجزائر التي تطبق "نظرية التلقي" بشكل منهجي على المسرح الجزائري. هي تساهم في نقل النقاش من "ماذا قال علولة؟" إلى "كيف بنى علولة علاقته بجمهوره؟"، وهذا تحول مهم في زاوية النظر النقدية.

- تعقيب نقدي:

تُعد أطروحة سنوسية باحفيظ عملاً رصيناً يتميز بعمقه النظري وتماسكه المنهجي. وقوتها تكمن في قدرتها على بناء إطار نظري شامل لنظرية التلقي وتطبيقه ببراعة على تجربة علولة. ومع ذلك، يمكن تسجيل ملاحظة حول أن الأطروحة، في تركيزها الكبير على البعد النظري، قد لا تولي اهتماماً كافياً لتحليل العروض الفعلية ومشاهدتها (وهو ما تعترف به ضمناً)، بل تركز بشكل أساسي على تحليل "استراتيجيات التلقي" كما هي مبثوثة في النص. ومع ذلك، تبقى الأطروحة مساهمة قيمة ومهمة في إدخال وتأصيل مقاربات التلقي في حقل النقد المسرحي الجزائري.

(4) محور مسرح الطفل: أطروحة بيتر محمد، "مسرح الطفل من النص إلى العرض: دراسة في فنيات الكتابة وتقنيات العرض (2019)"

تُمثل هذه الأطروحة نموذجاً للبحث الأكاديمي المتخصص الذي يكرس جهده لمجال نوعي هو "مسرح الطفل". وتكتسب الدراسة أهميتها من مقاربتها الشاملة التي تتجاوز التحليلات التقليدية، لتبني منظوراً مسرحياً متكاملًا يدرس الظاهرة في جدليتها الأساسية" من النص إلى العرض."

- الإشكالية البحثية المحورية: تتمحور الإشكالية الرئيسية للدراسة، كما يوضح الباحث في مقدمته، حول "مدى التكامل الذي يحققه مسرح من خلال تعالق عناصره الأدبية والفنية التي تتأسس من النص الأدبي بدءاً إلى العرض المسرحي انتهاءً"². وتسعى الأطروحة إلى تفكيك هذه العلاقة من خلال دراسة "فنيات الكتابة" و"تقنيات العرض" بشكل متوازٍ، للإجابة على سؤال ضمني حول كيفية بناء عمل مسرحي ناجح ومؤثر للطفل، يوازن بين الأهداف التربوية والمتطلبات الجمالية والفنية¹.

¹ - ينظر، سنوسية باحفيظ: "جماليات التلقي في المسرح الجزائري: مسرحيات عبد القادر علولة نموذجاً"، المرجع السابق، ص 157.

² - ينظر، محمد بيتر: "مسرح الطفل من النص إلى العرض: دراسة في فنيات الكتابة وتقنيات العرض"، أطروحة دكتوراه، إشراف عشراقي سليمان، جامعة وهران 1، 2019، ص 5.

- الأطر النظرية والمفاهيمية: يحدد الباحث إطارًا نظريًا متنوعًا ومتعدد التخصصات، مما يعكس فهمًا عميقًا للطبيعة المركبة لمسرح الطفل. ويتجلى ذلك في تخصيص فصول كاملة لتأصيل المفاهيم الأساسية:

• **الفصل الأول:** يركز على علم نفس الطفولة، مستعرضًا مراحل النمو المختلفة وخصائصها¹،

وهو تأسيس ضروري لفهم طبيعة المتلقي المستهدف.

• **الفصل الثاني:** يقدم مسحًا تاريخيًا لمسرح الطفل عالميًا وعربيًا وجزائريًا²، مما يضع الدراسة في

سياقها التاريخي.

• **الفصل الثالث:** يغوص في فنيات بناء النص المسرحي للطفل، محللًا عناصره الأساسية كالفكرة

والحبكة والشخصية³.

• **الفصل الرابع والخامس:** يركزان على جماليات وتقنيات العرض، بما في ذلك السينوغرافيا⁴

والتمثيل والإخراج⁵. وهذا التوظيف المتعدد الأبعاد (نفسي، تاريخي، دراماتيقي، سيميولوجي) هو من أبرز نقاط قوة الأطروحة.

- **المنهجية المتبعة وإجراءاتها التطبيقية:** تعتمد الأطروحة بشكل أساسي على المنهج الوصفي التحليلي، وتطبقه بصرامة على مستويين. ففي الجانب "النصي"، يقوم الباحث بتحليل نماذج نصية جزائرية وعربية لتوضيح فنيات الكتابة. أما في الجانب "العرضي"، وهو الأهم، فإنه ينتقل لتحليل تقنيات السينوغرافيا والأداء والإخراج في عروض مسرحية محددة. هذه الازدواجية في التطبيق، التي تنتقل من تحليل "ما هو مكتوب" إلى تحليل "ما هو مشاهد"، وتعكس التزامًا دقيقًا بالإشكالية المعلنة وتمنح الدراسة طابعًا ميدانيًا عمليًا.

- **المدونة/المادة المدروسة ونطاقها:** تتميز الأطروحة بتوظيف مدونة مزدوجة وغنية. فعلى مستوى النص، يستشهد الباحث بنصوص مسرحية متنوعة لكتاب جزائريين وعرب. أما على مستوى العرض، فإنه يركز تحليله على تجارب محددة من المسرح الجزائري، مشيرًا إلى تفاصيل دقيقة في الديكور والإضاءة والأداء. ويسمح هذا الاختيار المزدوج للمدونة (نصوص وعروض) للباحث بتجسيد فكرته المحورية حول الانتقال "من النص إلى العرض" بشكل عملي ومقنع.

- **أبرز النتائج والمساهمة في الحقل:** تخلص الأطروحة إلى مجموعة من النتائج الهامة التي تحدد مواصفات مسرح الطفل الناجح، مؤكدةً على ضرورة التكامل بين جودة النص وجماليات العرض، ومراعاة الخصائص النفسية

1 - ينظر، محمد بيتر: "مسرح الطفل من النصّ إلى العرض: دراسة في فنيات الكتابة وتقنيات العرض"، المرجع السابق، ص 24-58.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 70-93.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 116-156.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 169-215.

5 - ينظر، المرجع نفسه، ص 212-265.

والعمرية للطفل في كل مراحل الإنتاج¹. وتتمثل المساهمة المعرفية الرئيسة في تقديم دراسة علمية متكاملة تضع أسسًا منهجية لتحليل مسرح الطفل في الجزائر كفن متكامل. هي تقدم للباحثين والمبدعين خريطة طريق لفهم مكونات العمل المسرحي للطفل، من بناء النص إلى إخراجه على خشبة، وتسهم في سد فجوة في المكتبة النقدية التي غالبًا ما تفصل بين دراسة النص ودراسة العرض.

- تعقيب نقدي:

تُعد أطروحة بيتر محمد عملاً أكاديميًا رصينًا، يتميز بشموليته المنهجية وأصالته في مقارنة مسرح الطفل كفن قائم بذاته. قوتها تكمن في بنائها المعرفي المتراكم والمنظم، وقدرتها على الربط بين التنظير والتطبيق، وبين النص والممارسة الميدانية. كما تؤكد هذه الدراسة على النضج الذي وصل إليه البحث الأكاديمي الجزائري في معالجة المجالات النوعية بعمق علمي يتجاوز المعالجات العامة.

(5) محور التجارب المسرحية النسائية: أطروحة بولنوار مصطفى، "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر: دراسة نقدية فنية (2020)"

تُمثل هذه الأطروحة نموذجًا للبحث الأكاديمي المنشغل بالقضايا السوسيو-فنية الحديثة، حيث تركز على "محور التجارب المسرحية النسائية". وتكتسب الدراسة أهميتها من كونها تعالج موضوعًا نوعيًا وحيويًا لم يحظَ بالدراسة الكافية سابقًا، وهو مساهمة المرأة الجزائرية في مختلف جوانب الفعل المسرحي (كتابة، إخراج، نقدًا)، ليس فقط كموضوع، بل كفاعلة ومبدعة.

-الإشكالية البحثية المحورية: يطرح الباحث في مقدمته إشكالية واضحة، تتمحور حول تقصي وتحليل "حجم الممارسة النسائية في ميدان التأليف والإخراج والنقد المسرحي" في الجزائر. وتتفرع عنها أسئلة حول طبيعة المواضيع التي تطرحها المرأة، وكيفية تحقيقها للتميز في الإعداد والإخراج، وما إذا كانت قد حجزت لنفسها منبرًا نقديًا بارزًا. وتتجاوز هذه الإشكالية مجرد الرصد التاريخي لتسعى إلى تقييم نقدي وفني لهذه المساهمة وخصوصيتها².

-الأطر النظرية والمفاهيمية: تستند الأطروحة إلى إطار نظري يجمع بين علم اجتماع المسرح والمفاهيم النقدية المسرحية. فمن جهة، تستحضر مفاهيم العلاقة بين المسرح والمجتمع (دوركهايم، غولدمان)³ لفهم السياق الاجتماعي الذي أثر على تجربة المرأة. ومن جهة أخرى، توظف مفاهيم دراماتوجية ونقدية لتحليل الأعمال، مثل

1 - ينظر، محمد بيتر: "مسرح الطفل من التصّ إلى العرض: دراسة في فنيات الكتابة وتقنيات العرض"، المرجع السابق، ص 262-270.

2 - ينظر، مصطفى بولنوار: "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر: دراسة نقدية فنية"، أطروحة دكتوراه، إشراف نقاش غالم، جامعة وهران 1، 2020، ص 6.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 15-16.

مفهوم الاقتباس والتناس (كريستيفا)¹، وآليات بناء الشخصية (أرسطو)². ويسمح هذا الجمع بين المقاربة السوسيولوجية والتحليل الفني بمعالجة متوازنة للموضوع، تربط بين الظروف الخارجية والبنى الفنية الداخلية³.

- المنهجية المتبعة وإجراءاتها التطبيقية: يصرح الباحث باعتماده على المنهج التحليلي الوصفي والمنهج التاريخي النقدي⁴. وتتجلى الصرامة في تطبيق هذا المنهج عبر بنية الأطروحة المقسمة إلى فصول تعالج الموضوع من زوايا متكاملة: صورة المرأة كموضوع، ثم المرأة ككاتبة، وأخيراً المرأة كمخرجة وناقدة. حيث يتم تطبيق المنهج التاريخي في تتبع تطور حضور المرأة عبر المراحل المختلفة للمسرح الجزائري، بينما يُستخدم المنهج التحليلي في تفكيك مضامين وأشكال النصوص والتجارب المختارة، مع ربطها بسياقها الاجتماعي والثقافي⁵.

- المدونة/المادة المدروسة ونطاقها: تتميز الأطروحة بتوظيف مدونة واسعة ومتنوعة تشمل نصوصاً مسرحية جزائرية وعالمية مقتبسة (لرويشد، كاتب ياسين، زهور ونيسي، آسيا جبار، فاطمة قالير)، بالإضافة إلى تجارب إخراجية ونقدية لنساء جزائريات (صونيا، فضيلة عسوس، جميلة مصطفى زقاي). ويسمح هذا النطاق الواسع للمدونة، الذي يغطي مختلف أشكال الممارسة النسائية (الكتابة، الإخراج، النقد)، للباحث بتقديم رؤية بانورامية وشاملة للظاهرة، وإن كان هذا الاتساع قد يأتي أحياناً على حساب التحليل المعمق لنموذج واحد⁶.

- أبرز النتائج والمساهمة في الحقل: تخلص الأطروحة إلى نتائج واقعية، أهمها أن حضور المرأة في المسرح الجزائري كان متأخراً ومحفوفاً بالعراقيل الاجتماعية والثقافية، وأن مساهمتها في الكتابة والإخراج لا تزال أقل حجماً من مساهمتها في التمثيل، مع وجود هوة بين النص المكتوب والعرض المسرحي⁷. وتتمثل المساهمة المعرفية الرئيسة في تقديمها لأول رصد أكاديمي شامل وموثق لتجارب المرأة الجزائرية في المسرح بمختلف جوانبه. إذ تسهم في سد ثغرة معرفية هامة، وتوثق لأعمال وتجارب قد لا تكون معروفة بشكل واسع، كما تطرح إشكاليات نقدية حول خصوصية الكتابة النسائية في السياق الجزائري⁸.

- تعقيب نقدي:

تُعد أطروحة بولنوار مصطفى عملاً تأسيسياً مهماً في مجالها، تتميز بشموليتها في الرصد والتوثيق، وبوعيتها بالعوامل الاجتماعية والتاريخية التي أثرت في مسيرة المرأة المسرحية الجزائرية. وقد يؤخذ عليها أن اتساع المدونة أدى

1 - ينظر، مصطفى بولنوار: "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر: دراسة نقدية فنية"، المرجع السابق، ص 34-35.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 87، 93.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 15-16، 34-35.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 8.

5 - ينظر، المرجع نفسه، ص 8-9.

6 - ينظر، المرجع نفسه، الصفحتان نفسهما. ينظر، على سبيل المثال الفصل الأول والثاني.

7 - ينظر، المرجع نفسه، ص 184-185.

8 - ينظر، المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

أحياناً إلى معالجات سريعة لبعض النماذج دون الغوص الكافي في تحليلها الجمالي. ومع ذلك، تبقى الأطروحة مساهمة قيمة لا غنى عنها، لأنها ترسم الخريطة الأولى لهذا الحقل البحثي الهام وتفتح المجال أمام دراسات مستقبلية أكثر تخصصاً وعمقاً.

4- النقد المسرحي في الكتب الأكاديمية

بعد أن استعرضنا المقالات العلمية بوصفها تجسيداً لراهنية البحث، والأطروحات الجامعية بوصفها بوتقة للنضج المنهجي، نصل الآن إلى الشكل الثالث من أشكال الممارسة النقدية المكتوبة: الكتاب. يشكل الكتاب، في جوهره، اللحظة التي يطمح فيها الناقد أو الباحث إلى تقديم مشروع فكري متكامل ورؤية نقدية شاملة، متجاوزاً بذلك حدود المقال المتخصص أو الأطروحة الموجهة للجنة أكاديمية. وإنه الفضاء الذي ينتقل فيه الجهد النقدي من دوائره النخبوية إلى الفضاء المعرفي العام، ليسهم بفاعلية أكبر في تشكيل الوعي النقدي وتأطير النقاش حول الظاهرة المسرحية.

ولعل السمة الأبرز التي تطبع هذا الحقل في الجزائر هي التداخل بين الأكاديمي وغير الأكاديمي. فبينما يشكل عدد كبير من الكتب المنشورة في الأصل أطروحات دكتوراه تم تطويرها، مما يمنحها رصانة منهجية واضحة، نجد في المقابل إسهامات نقدية هامة لكتاب وأكاديميين اختاروا صيغة الكتاب مباشرة لتقديم أطروحاتهم بعيداً عن القوالب الجامعية الصارمة. ونظراً للندرة النسبية في التأليف الكتابي المتخصص في المسرح، وأمام الأهمية النوعية لبعض هذه الإصدارات، فإن أي مقارنة جادة لا يمكنها أن تقتصر على الكتب الأكاديمية البحتة. وعليه، سيتسع نطاق دراستنا في هذا الجزء ليشمل تلك الكتب التي، وإن لم تنطلق من أطروحة جامعية، إلا أنها تقدم إسهاماً فكرياً ونقدياً لا يمكن تجاهله، وقد كتبها نقاد لهم وزنهم في المشهد الثقافي الجزائري.

أ / كتاب: "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"

1) بطاقة ببليوغرافية وخلفية المؤلف

- المرجع الكامل: عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر. دار المنتهى، الجزائر (د.ط) 2020¹
- خلفية المؤلف: عزالدين جلاوجي شخصية محورية في المشهد الثقافي الجزائري، فهو ممارس وأكاديمي وناقد في آن واحد. وكما يشير يوسف وغيليسي في تقديمه، فإن جلاوجي كاتب غزير الإنتاج في الرواية والقصة والمسرح، وناقد متمكن². وهذه الخلفية المزدوجة - مبدعاً وناقداً - تمنح دراسته رؤية داخلية عميقة لبنية النص المسرحي،

¹ - عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار المنتهى، الجزائر، (د.ط)، 2020.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص التقديم.

وتؤثر بشكل مباشر على اختياراته المنهجية التي تميل إلى التحليل البنيوي للنص الدرامي أكثر من رصد سياقاته الخارجية.

• **السياق التاريخي والفكري:** صدر الكتاب في مطلع العقد الثاني من الألفية الجديدة (2011)، وهي فترة شهدت استقرارًا نسبيًا في الجزائر بعد العشرية السوداء، وتزامنًا مع حراك أكاديمي يهدف إلى سد الثغرات المعرفية في تاريخ الأدب الجزائري والمغاربي. ويأتي هذا العمل كاستجابة لـ "الفراغ الكبير"¹ في الدراسات النقدية المخصصة للمسرح الشعري المغاربي، محاولًا تأسيس حقل بحثي جديد وتوفير مرجع أكاديمي للدارسين، بعيدًا عن التاريخ العام الذي هيمن على الدراسات السابقة.

(2) موضوع الكتاب ونطاقه ومواده

• **الموضوع:** يفحص الكتاب النص المسرحي الشعري في الأدب المغاربي المعاصر، لا بوصفه ظاهرة تاريخية فحسب، بل كبنية فنية وجمالية لها مكوناتها وقوانينها الخاصة. حيث ينتقل العمل من التنظير لمفهوم "المسرحية الشعرية"، إلى تأريخ موجز لها، ثم ينتقل إلى التحليل النصي التطبيقي. كما أن نطاقه يتجاوز الحدود الوطنية الجزائرية ليشمل الفضاء المغاربي (الجزائر، ليبيا، تونس، المغرب).

• **المتن (Corpus):** يعتمد الكتاب على مادة محددة ومنتقاة بدقة، وهو ما يشكل اختلافًا جوهريًا عن الدراسات البانورامية الشاملة. مصادره الفعلية هي أربعة نصوص مسرحية شعرية اختارها كعينات للدراسة:

1. أبوليوس لأحمد حمدي (الجزائر).

2. الزفاف يتم الآن لعبد الحميد بطاو (ليبيا).

3. زلزال في تل أبيب للميداني بن صالح (تونس).

4. المعركة الكبرى لعلي الصقلي (المغرب).

ويشير المؤلف صراحة إلى أنه أقصى الأعمال المنشورة في الدوريات أو التي لم تُطبع، وكذلك الأوبيرات، مما يدل على صرامة في تحديد مجال البحث تركيزًا على "الدرامي" على حساب "الغنائي"².

(3) المنهج والأدوات والمرجعيات

• **المنهج:** يعلن المؤلف صراحة عن منهجه التكاملي، حيث يوظف:

✓ **المنهج التاريخي:** في المدخل المخصص لتتبع "روافد وتاريخ" المسرحية الشعرية عند الغرب والعرب والمغاربية.

¹ - عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، المرجع السابق، ص 6.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 6.

- ✓ المنهج البنوي/السيميائي: وهو المنهج المهيم على فصول التحليل التطبيقي. ويتضح ذلك من خلال تقسيم الكتاب إلى فصول تعالج مكونات النص كبنية مغلقة: التصميم، الشخصية، الإيماء، المكان، اللغة، الحوار، والنص الموازي.
- **المرجعيات النظرية:** الكتاب مُشبع بالمرجعيات النقدية الحديثة، وهو ما يميزه عن الدراسات الصحفية أو التاريخية. حيث يستند إلى مرجعيات غربية وعربية بارزة في حقل الدراسات المسرحية، ومنها:
 - ✓ غربية: يستلهم بشكل واضح مفاهيم من الشكلانيين الروس، والبنويين الفرنسيين (رولان بارت، جوليا كريستيفا في التناص)، وسيميائيات المسرح (آن أوبرسفيدل، كير إيلام)، ونظرية الدراما (غوستاف فرايتاغ).
 - ✓ عربية: يحاور نقادًا ومبدعين عربًا كبارًا مثل صلاح عبد الصبور، وطه حسين، ومحمد مندور في نقاشاتهم حول شرعية الشعر على المسرح. كما يعتمد على مراجع متخصصة مثل المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن.
- **الأدوات الإجرائية:** يستخدم جلاوجي أدوات تحليلية دقيقة ومصطلحات نقدية متخصصة، منها:
 - ✓ "هرم فرايتاغ": كأداة لتحليل "جماليات التصميم" في المسرحية (البداية، الذروة، العقدة، النهاية)¹.
 - ✓ "سيمياء الشخصية": لتحليل أساليب التشخيص (بالفعل، بالمظهر، بالفكر، بالرأي، بالكلام، بالمونولوج)².
 - ✓ "النص الموازي (Paratext)": وهو مفهوم مستلهم من جيرار جينيت، لتحليل "عتبات النص" و"الإرشادات المسرحية" ودورها في بناء المعنى³.
 - ✓ "التناص (Intertextuality)": كأداة للكشف عن حضور النصوص الغائبة (القرآن، الحديث، الشعر القديم) داخل النص المسرحي⁴.

4) المضامين النقدية والقضايا المحورية

- **طبيعة النصوص:** يركز الكتاب على نصوص تجمع بين الشعر والدراما، ويخوض في الإشكالية المركزية التي تطرحها هذه الطبيعة المزدوجة: هل هي "شعر مسرحي" (الشعر أولاً) أم "مسرح شعري" (المسرح أولاً)؟ ويميل جلاوجي إلى ترجيح الخيار الثاني، مؤكداً أن الشعر يجب أن يخدم الدراما لا العكس⁵.

1 - ينظر، عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، المرجع السابق، ص 9.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 9.

3 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 9.

5 - ينظر، المرجع نفسه، ص 20.

• القضايا المركزية:

- ❖ إشكالية المصطلح والمفهوم: يكرس المؤلف جهداً كبيراً في المدخل لضبط مفهوم "المسرحية الشعرية"، مميّزًا إياها عن الأجناس القريبة، ومؤكداً على ضرورة الحفاظ على الخصائص الجوهرية للمسرح (الصراع، تعدد الأصوات) داخل النص الشعري.
- ❖ تحليل المكونات الدرامية: على عكس الدراسات التي تركز على المضمون، يغوص جلاوجي في بنية النصوص. ففي تحليله لمسرحية "أبوليوس"، يبرز كيف أن "البناء متكامل وهو لا يكتفي بذروة واحدة بل يعدد ذلك تشويقاً للمتلقي"¹. أما في المقابل، فإنه ينتقد نص "زلزال في تل أبيب" لأنه "أهمل كلية كل ما تقدم ذكره مما جعل نصه مجرد نص شعري"².
- ❖ اللغة والإيقاع: يفحص الكتاب بعمق كيف تعامل كل كاتب مع اللغة الشعرية. إذ ينتقد لغة علي الصقلي في "المعركة الكبرى" بوصفها "فخمة جزلة تعرف من الماضي السحيق مما يجعل بينها وبين المتلقي [...] سدا منيعاً"³. بينما يثني على لغة أحمد حمدي بوصفها "سهلة بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة"⁴.
- ❖ النص والعرض: على الرغم من أن الدراسة تركز على النص المكتوب، إلا أنها تظل واعية ببعد العرض. ويتجلى ذلك في تحليل "الإرشادات المسرحية" ليس فقط بوصفه عنصراً قرائياً، بل كـ"نص إخراجي" موجه للمخرج والممثل، وكيف تسهم هذه الإرشادات في بناء "سينوغرافيا النص".

5) البنية والأسلوب

- بنية الكتاب: الكتاب ذو بنية أكاديمية نسقية صارمة. حيث ينتقل من الإطار النظري والتاريخي العام (المدخل)، إلى التحليل المنهجي المنظم عبر فصول موضوعاتية (التصميم، الشخصية، المكان، إلخ)، ويتم تطبيق نفس الأدوات على النصوص الأربعة في كل فصل.
- طبيعة الخطاب: الخطاب أكاديمي تحليلي بامتياز. إذ يستخدم لغة نقدية متخصصة، ويتجنب الانطباعية والأسلوب الصحفي. وهدفه واضح: إنتاج معرفة علمية منظمة حول حقل غير مدروس.
- درجة التوثيق: فعالة ومنهجية. إذ يتميز الكتاب بوجود حواشي سفلية، وملاحق غنية (تراجم للكتاب، قائمة بالأعلام، معجم للمصطلحات، قائمة بالمسرحيات الشعرية العربية)، مما يعزز قيمته كمرجع أكاديمي.

6) النتائج والإسهام العلمي

1 - عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، المرجع السابق، ص 87.

2 - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3 - المرجع نفسه، ص 165.

4 - المرجع نفسه، ص 154.

• الأطروحة المركزية: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مع قلتها، تمثل ظاهرة فنية تستحق الدراسة المنهجية، وهي قادرة على استيعاب تقنيات الدراما الحديثة مع الحفاظ على خصوصيتها الجمالية المرتبطة بالشعر. ويخلص الكتاب إلى تباين مستويات النضج الدرامي بين الكتاب، حيث ينجح البعض (مثل حمدي وبطاو) في تحقيق التوازن بين الشعري والدرامي، بينما يقع آخرون (مثل الصقلي والميداني) في فخ الغنائية على حساب الفعل المسرحي.

• الإضافة الفعلية: يعد هذا الكتاب عملاً تأسيسياً ورائداً. وكما أشار وغليسي، هو "الكتاب الأول في بابه وموضوعه"¹. فإسهامه لا يكمن فقط في رصد وتوثيق نصوص منسية، بل في تقديم نموذج منهجي متكامل لتحليلها. إذ إنه ينقل النقد المسرحي الجزائري من مرحلة التاريخ الوصفي إلى مرحلة التحليل البنيوي-السيمياي للنص.

(7) الحدود والثغرات

• قيود المتن (Corpus): أكبر ثغرة، والتي أشار إليها المقدم بذكاء، هي غياب "استراتيجية نقدية واضحة"² في اختيار النصوص الأربعة. هل هي الأكثر تمثيلية؟ الأفضل فنياً؟ لا يقدم المؤلف تبريراً كافياً لاختياره، مما يجعل من الصعب تعميم النتائج على كامل المشهد المغاربي.

• النص على حساب العرض: الدراسة نصية (dramaturgical) بامتياز، وتحمل تقريباً بُعد الأداء (performance). إذ أن تحليل "سيمياء الإيماء والانفعال والحركة" يستند كلياً إلى الإرشادات المسرحية المكتوبة، وليس إلى تحليل عروض فعلية، وهو حد منهجي مهم.

• الصرامة المنهجية المفرطة: أحياناً، تبدو الفصول كأنها تطبيق آلي للمنهج على النصوص (هنا المكان، هنا الشخصية...)، وقد يغيب الخيط التحليلي الذي يربط هذه المكونات في رؤية تركيبية متكاملة لكل مسرحية على حدة.

(8) تحليل مختصر للمقارنة

- صرامة المنهج: عالية جداً (منهج بنيوي-سيمياي معن ومطبق).
- كثافة الإحالة النظرية: عالية (يستند إلى مدارس نقدية حديثة).
- متانة التوثيق: عالية (ملاحق، مصطلحات، إحالات نقدية).
- اتساع المتن (Corpus): ضيق (أربعة نصوص فقط)، لكن النطاق الجغرافي واسع (مغاربي).

¹ - عزالدين جلاوحي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، المرجع السابق، ص 4.

² - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

• وضوح المفاهيم: عالٍ جدًا (يخصص فصولًا ومباحث لتعريف أدواته).

9) مقارنة مع كتاب "المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" لأحمد بيوض*

- المنهج: يمثل هذا الكتاب انتقالًا من التاريخ الوصفي-الكرونولوجي عند بيوض إلى التحليل البنوي-السيمياي النصي عند جلاوجي. فيبوض يسأل "ماذا حدث؟"، وجلاوجي يسأل "كيف يعمل النص؟".
- المراجعيات: يلاحظ هنا تحول من المصادر الأولية والأرشيفية (مذكرات، صحف) عند بيوض إلى النظرية النقدية الحديثة (بنوية، سيميائيات) عند جلاوجي.
- المتن (Corpus): نتقل هنا من بانوراما وطنية واسعة (بيوض) إلى عينة مغربية صغيرة ومختارة للتحليل العميق (جلاوجي).
- الخطاب/الأسلوب: وهنا نلمس انتقالًا من خطاب صحافي-توثيقي ميسر (بيوض) إلى خطاب أكاديمي متخصص (جلاوجي).
- أثر خلفية المؤلف: بيوض (الصحافي) بنى أرشيفًا وطنيًا. جلاوجي (المبدع-الأكاديمي) فقد قدم نموذجًا تحليليًا للنص.
- ما الجديد الذي أضافه هذا الكتاب لمسار التحول؟

يمثل كتاب جلاوجي نقلة نوعية في مسار النقد المسرحي الجزائري من التاريخ إلى التحليل، ومن الرصد الاجتماعي-السياسي إلى النقد الجمالي-البنوي. فبينما قدم بيوض "الخريطة" الواسعة للمسرح الجزائري، جاء جلاوجي ليقدم "المشروط" النقدي لتحليل مكونات هذه الخريطة. إنه يبدش مرحلة جديدة من النقد الأكاديمي المتخصص الذي يتعامل مع النص المسرحي كبنية فنية مستقلة لها قوانينها الداخلية، مستخدمًا في ذلك أدوات ومفاهيم مستمدة من أحدث التيارات النقدية العالمية، وهو ما لم يكن حاضرًا بهذا الوضوح والمنهجية في الدراسات التاريخية التي سبقته.

ب/ كتاب: "المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع"

1) بطاقة ببليوغرافية وخلفية المؤلف

- المرجع الكامل: أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع. الطبعة الأولى. الجزائر: دار التنوير، 2013.
- خلفية المؤلف: أحسن تليلاني، مثله مثل عز الدين جلاوجي، هو ممارس وأكاديمي في آن واحد. يشير في مقدمته إلى انخراطه في مسيرة المسرح "تمثيلاً وإخراجاً وتأليفاً ونقداً"¹. وهذه الخلفية المزدوجة تمنحه رؤية شمولية

* - كتاب "المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" لأحمد بيوض تم تحليله في النقد المسرحي الصحفي.

¹ - أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، (ط،1)، 2013، ص 6.

تجمع بين المعرفة النظرية والخبرة الميدانية. كما أن تخصصه الأكاديمي، كما يتضح من إهدائه وشكره لأستاذه، يتركز في حقل البحث العلمي، مما ينعكس على البنية المنهجية للكتاب.

- **السياق التاريخي والفكري:** صدر الكتاب عام 2013، في فترة ما بعد العشرية السوداء، وهي مرحلة شهدت إعادة طرح أسئلة الهوية والتراث بعمق وجدية في الساحة الثقافية الجزائرية. ويأتي الكتاب كاستجابة لظاهرة لاحظها المؤلف وهي "الحضور القوي للتراث بمختلف تجلياته في عموم الإنتاج المسرحي الجزائري"¹. إنه عمل يسعى إلى فهم هذه العلاقة العضوية بين المسرح والتراث، ليس كبحت عن أشكال فنية فحسب، بل كجزء من عملية إعادة بناء الذاكرة الوطنية وفهم آليات المقاومة الثقافية.

(2) موضوع الكتاب ونطاقه ومواده

- **الموضوع:** يفحص الكتاب بشكل أساسي ظاهرة توظيف التراث في المسرح الجزائري. وهو لا يكتفي بالتاريخ لهذه الظاهرة، بل يحلل أهداف وآليات هذا التوظيف وكيفية تفاعله مع تطور المجتمع الجزائري. إذ ينتقل من تحديد ماهية التراث إلى رصد حضوره في نشأة المسرح، ثم يحلل تجلياته المختلفة (التاريخي، الديني، الشعبي) في نصوص مسرحية محددة. إنه دراسة في سوسولوجيا المسرح ونقده الثقافي، تبحث في وظيفة المسرح كأداة للتعبير عن الهوية ومقاومة الآخر.

- **المتن (Corpus):** يعتمد الكتاب على مادة واسعة ومتنوعة من النصوص المسرحية الجزائرية التي تمثل مختلف المراحل والتيارات، ويشير إلى أنه يدرس "أكثر من عشر مسرحيات جزائرية"². ومن بين النصوص التي خضعت للتحليل العميق:

- في التراث التاريخي: حنبل لأحمد توفيق المدني، ويوغرطة لعبد الرحمن ماضي.
 - في التراث الديني: بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، وتغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي.
 - في التراث الشعبي: جحا للشريف لدرع، الغول بوسيع ريسان لمراد سنوسي، والأجواد لعبد القادر علولة.
- وبالإضافة إلى هذه النصوص المركزية، يستند الكتاب إلى مصادر تاريخية ونقدية واسعة لتأطير تحليلاته.

(3) المنهج والأدوات والمرجعيات

- **المنهج:** يتبنى المؤلف منهجًا تاريخيًا-تحليليًا متكاملًا. حيث يستخدم المنهج التاريخي في الفصل الأول لرصد "نشأة المسرح الجزائري في علاقته بالتراث"، متتبعًا تطور هذه العلاقة منذ البدايات. أما في الفصول التطبيقية، فيعتمد على المنهج التحليلي الذي يزاوج بين النقد الموضوعاتي (Thematic Criticism) والنقد الثقافي

¹ - أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، المرجع السابق، ص. 6-7.

² - المرجع نفسه، ص 8.

(Cultural Criticism) فهو لا يحلل بنية النصوص بقدر ما يحلل مضامينها ووظائفها الاجتماعية والسياسية.

- **المرجعيات النظرية:** مرجعيات الكتاب متنوعة، تجمع بين التنظير المسرحي والدراسات التراثية. فهو يحيل إلى منظرين ومؤرخين للمسرح العربي مثل "علي الراعي" و"محمد مندور"، ونقاد معاصرين مثل "سيد علي إسماعيل". كما يستند إلى مفكرين عرب اشتغلوا على قضية التراث مثل "محمد عابد الجابري" و"حسن حنفي". فالمرجعية الأساسية ليست مدرسة نقدية غربية محددة، بل هي تراكم معرفي في حقل الدراسات التراثية والمسرحية العربية.
- **الأدوات الإجرائية:** الأداة المركزية هي التصنيف الموضوعاتي، حيث يقسم التراث الموظف إلى تاريخي، وديني، وشعبي. وداخل كل قسم، يستخدم دراسة الحالة (Case Study) لتحليل نصوص مسرحية بعينها كنموذج. كما أن مفهوم "الإسقاط التاريخي" بعد أداة رئيسة في تحليله، حيث يبحث كيف يسقط المسرحي قضايا الحاضر على أحداث وشخصيات الماضي.

4) المضامين النقدية والقضايا المحورية

- **طبيعة النصوص/العروض:** يركز الكتاب على المسرح "الجددي" والملتزم. فالنصوص المختارة هي في معظمها أعمال تحمل رسالة سياسية أو اجتماعية واضحة، سواء كانت من مرحلة المقاومة الاستعمارية أو من فترة ما بعد الاستقلال.
- **القضايا المركزية:**

❖ **التراث كأداة للمقاومة:** هذه هي الأطروحة الأقوى في الكتاب. إذ يرى تليلاني أن توظيف التراث لم يكن ترفاً فكرياً، بل ضرورة نضالية. في تحليله لمسرحية "حنبل" للمدني، يوضح كيف أن المسرحية «تحيلنا عن طريق الإسقاط التاريخي على سقوط الجزائر بين أيدي المحتلين الفرنسيين»¹، وأن شخصية حنبل تصبح قناعاً للتعبير عن قيم المقاومة والثبات.

❖ **المسرح كأداة للإصلاح الاجتماعي:** يتجلى ذلك في تحليله لمسرحية "بئر الكاهنة" لمحمد واضح، التي توظف التاريخ لمعالجة قضية الوحدة الوطنية والعلاقة بين العرب والأمازيغ. إذ يرى أن المسرحية جاءت «رداً صريحاً على المزاعم التي كانت تستهدف ضرب الوحدة الوطنية»²، مقدمة رؤية إصلاحية تدعو للوحدة ونبذ الفتنة.

❖ **تأصيل الشكل المسرحي:** يخصص الكاتب جزءاً هاماً من دراسته لمحاولات خلق مسرح جزائري أصيل شكلاً ومضموناً. ففي تحليله لتجربة عبد القادر علولة في مسرحية "الأجواد"، يبرز كيف أن

¹ - أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، المرجع السابق، ص 52

² - المرجع نفسه، ص 78.

توظيف "القول" لم يكن مجرد استعارة فولكلورية، بل كان «محاولة لتخطي المفاهيم الأرسطية للمسرح، والمراهنة على تقديم شكل أو منظور مسرحي جديد»¹ يعتمد على السرد واللغة مع الجمهور، بدلاً من الإيهام.

❖ **التراث الشعبي ومواجهة العولمة:** في تحليله لمسرحية "جحا" للشريف لدرع، يرى أن استدعاء التراث الشعبي في الزمن المعاصر هو فعل مقاومة ضد العولمة، حيث أن إحياءه هو «إحياء للهوية وتحصن بقلعتها في مواجهة رياح العولمة الهادفة إلى مسخ الشعوب المستضعفة»².

5) البنية والأسلوب

- **بنية الكتاب:** الكتاب عبارة عن دراسة نسقية متكاملة ومحكمة البناء. إذ يتكون من مقدمة وخمسة فصول وملاحق. وينتقل من الإطار النظري العام في الفصل الأول إلى دراسات تطبيقية متخصصة في الفصول اللاحقة، مما يمنح البحث تدرجاً منطقيًا واضحًا.
- **طبيعة الخطاب:** الخطاب أكاديمي تحليلي، يجمع بين الصرامة المنهجية واللغة الواضحة. وهو موجه بالدرجة الأولى للباحثين والطلاب المتخصصين، لكن وضوحه يجعله متاحًا أيضًا للقارئ المثقف المهتم بالمسرح.
- **درجة التوثيق:** درجة التوثيق عالية جدًا ومنهجية. إذ يتميز الكتاب بالاستخدام المكثف للحواشي السفلية التي توثق المصادر والمراجع بدقة، بالإضافة إلى قائمة مراجع شاملة في نهايته، مما يجعله عملاً أكاديميًا رصينًا.

6) النتائج والإسهام العلمي

- **الأطروحة المركزية:** الأطروحة الأساسية للكتاب هي أن العلاقة بين المسرح والتراث في الجزائر هي علاقة عضوية وجدلية؛ فالمسرح لم يوظف التراث كزخرف أو حنين للماضي، بل استخدمه كـ "قناع" و"معادل موضوعي" للمعالجة قضايا الحاضر السياسية والاجتماعية، بدءًا من مقاومة الاستعمار وصولًا إلى نقد الأعراف البالية ومواجهة العولمة.
- **الإضافة الفعلية:** الإسهام الأكبر لهذا الكتاب يكمن في تقديمه أول دراسة أكاديمية شاملة ومتعمقة تعالج قضية "توظيف التراث" في المسرح الجزائري. بينما أشارت دراسات سابقة إلى هذه الظاهرة، فإن كتاب تليلاني هو الأول الذي يجعلها موضوعه المركزي ويحللها بشكل منهجي عبر مختلف تجلياتها (تاريخي، ديني، شعبي). إنه يقدم رؤية تركيبية ونقدية لهذه العلاقة، متجاوزًا مجرد الرصد التاريخي.

7) الحدود والثغرات

¹ - أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، المرجع السابق، ص 227.

² - المرجع نفسه، ص 160.

- التركيز على النص المكتوب: مثل كتاب جلاوجي، يظل تركيز الكتاب منصبًا على النص المسرحي المكتوب، مع إشارات أقل لتحليل العروض المسرحية الفعلية. وهذا الأمر يغفل جانبًا هامًا من الظاهرة المسرحية وهو الأداء وتلقي الجمهور.
- انتقائية المتن (Corpus): على الرغم من أن المتن أوسع من كتاب جلاوجي، إلا أنه يظل انتقائيًا. التركيز على أعمال الرواد (علولة، كاكبي، المدني) قد يهمل تجارب أخرى، خاصة في المسرح الهاوي، التي وظفت التراث بطرق مختلفة.
- النزعة الاحتفائية أحيانًا: في بعض المواضيع، يميل الخطاب إلى الاحتفاء بالبعد الوطني والنضالي للمسرح، وقد يقلل ذلك من المساحة المخصصة للنقد الجمالي الصارم أو مساءلة بعض الأعمال التي قد يكون توظيفها للتراث سطحيًا أو إيديولوجيًا بشكل مباشر.

8) تحليل مختصر للمقارنة

- صرامة المنهج: عالية (منهج تاريخي-تحليلي منظم).
- كثافة الإحالة النظرية: متوسطة إلى عالية (خاصة في الدراسات التراثية والنقد العربي).
- متانة التوثيق: عالية جدًا (حواشي وبيبلوغرافيا أكاديمية).
- اتساع المتن (Corpus): واسع نسبيًا وممثل للتيارات الكبرى.
- وضوح المفاهيم: عالٍ جدًا.

9) مقارنة مع كتاب "المسرحية الشعرية" لعزالدين جلاوجي

- المنهج: بينما يتبنى جلاوجي منهجًا بنويًا-سيميائيًا يركز على "كيف" يُبنى النص، يتبنى تليلاني منهجًا ثقافيًا-موضوعيًا يركز على "لماذا" يوظف النص التراث وما هي وظيفته الاجتماعية والسياسية.
- المرجعيات: جلاوجي يستند بكثافة إلى النقد الأدبي والمسرحي الغربي الحديث. أما تليلاني فيستند بشكل أكبر إلى نظريات التراث والدراسات الثقافية العربية.
- المتن (Corpus): يختار جلاوجي عينة صغيرة ومغربية لدراسة شكل أدبي محدد (المسرح الشعري). بينما يختار تليلاني عينة أوسع ومحلية (جزائرية) لدراسة ظاهرة ثقافية (توظيف التراث).
- الخطاب/الأسلوب: كلاهما أكاديمي، لكن خطاب جلاوجي أكثر تخصصًا ومصطلحية (سيميائية، سينوغرافيا)، بينما خطاب تليلاني أكثر ارتباطًا بالسياق الاجتماعي والتاريخي.

- أثر خلفية المؤلف: كلاهما (ممارس-أكاديمي)، لكن جلاوجي يركز على "الصنعة" الدرامية، بينما يركز تليلاني على "الرسالة" الاجتماعية والوطنية للمسرح.
- ما الجديد الذي أضافه هذا الكتاب لمسار التحول؟ إذا كان كتاب جلاوجي قد دشن الانتقال من التاريخ إلى التحليل البنيوي للنص، فإن كتاب تليلاني يمثل خطوة أخرى في هذا المسار، وهي الانتقال من تحليل البنية الداخلية للنص إلى تحليل وظيفته الثقافية والاجتماعية. إذ إنه يفتح أفقًا جديدًا للنقد المسرحي الجزائري عبر ربطه بالدراسات الثقافية وما بعد الكولونيالية، حيث لا يُنظر إلى المسرح كبنية جمالية مغلقة، بل كفعل ثقافي متجذر في صراعات مجتمعه وهويته. لقد أعاد تليلاني طرح السؤال الأساسي حول "لماذا المسرح؟"، مجيبًا بأنه أداة أساسية في معركة الذاكرة والهوية.

ج/ كتاب: "المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000"

1) بطاقة ببليوغرافية وخلفية المؤلف

- المرجع الكامل: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. الطبعة الأولى. الجزائر، 2006.
- خلفية المؤلف: الناقد نور الدين عمرون هو ممارس وأكاديمي، وتكوينه يمثل منعطفًا هامًا في المشهد النقدي الجزائري. فهو مخرج مسرحي وسينمائي تلقى تعليمه العالي في المعهد الدولي للمسرح بطشقند (أوزبكستان السوفياتية سابقًا) والأكاديمية المسرحية بصوفيا (بلغاريا). هذه الخلفية الأكاديمية الراسخة في المدرسة المسرحية لأوروبا الشرقية (الروسية/السوفياتية)، بتأكيدا على منهج ستانيسلافسكي في التحليل والتمثيل، تؤثر بشكل مباشر على رؤيته ومنهجيته، حيث يتعامل مع المسرح كتاريخ للأداء والفرجة وليس كنصوص أدبية مجردة.
- السياق التاريخي والفكري: صدر الكتاب عام 2006، وهو في الأصل أطروحة دكتوراه. ويأتي في سياق نقدي بدأ يتجاوز التاريخ التقليدي ليسعى نحو بناء سرديات كبرى أكثر عمقًا وأصالة. كما يمثل الكتاب استجابة نقدية للرواية السائدة التي تؤرخ للمسرح الجزائري انطلاقًا من اللحظة الكولونيالية. يسعى عمرون إلى تفكيك هذه الرواية عبر تقديم "مسار" تاريخي بديل، يمتد من عصور ما قبل التاريخ، في محاولة لتجذير الظاهرة المسرحية في تربة محلية ضاربة في القدم، وتخليصها من وصمة "الفن الوافد".

2) موضوع الكتاب ونطاقه ومواده

- الموضوع: يفحص الكتاب "المسار" التاريخي الطويل للفرجة الفنية والمسرح في الجزائر، منطلقًا من فرضية وجود جذور محلية أصيلة سابقة على التأثير الأوروبي. فهو ليس مجرد تاريخ للمسرح الحديث، بل هو مشروع أركيولوجي يسعى للتنقيب عن أصول الظاهرة المسرحية في أشكال الفرجة الشعبية والطقوس القديمة. كما يهدف إلى بناء سردية مستمرة تربط بين عروض الفرجة في زمن الشعائر¹ والمسرح الجزائري المعاصر.

¹ - ينظر، نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، دار التنوير، الجزائر، (ط،1)، 2006، ص 5.

- **المتن (Corpus):** يتميز الكتاب بتوسيع نطاق مواده بشكل جذري ليتجاوز النصوص والعروض المسرحية التقليدية. إذ يعتمد على:
 - الآثار الأركيولوجية: يستدعي الرسوم الصخرية في الطاسيلي والمسارح الرومانية في تيمقاد وجميلة كشواهد على وجود مظاهر عروض فرجة وجمهور¹.
 - التراث الشفوي والأدبي القديم: يحلل أشكال الفرجة في العهد العربي-الإسلامي، مثل الشعر وفن الخطابة في سوق عكاظ، معتبراً أن «الشاعر في الأسواق الثقافية (شاعر ممثل) لأنه كان يقوم بعملية الإلقاء بمفهوم التجسيد»².
 - أشكال الفرجة الشعبية: يدرس المقامات، خيال الظل، القراقوز، المداح، والقوال كأشكال مسرحية مكتملة أو جنينية.
 - النصوص والعروض الحديثة: يغطي المسرح المكتوب بالفرنسية (كامي، كاتب ياسين) والمسرح الناطق بالعربية والعامية (علالو، باشطارزي، المسرح الوطني والجهوي).

3) المنهج والأدوات والمرجعيات

- **المنهج المعلن/الضمني:** المنهج الرئيس هو تاريخي-ظاهراتي (Historical-Phenomenological)، كما وصفه مُقدم الكتاب³. إنه يتتبع الظاهرة المسرحية عبر تسلسل زمني صارم، واصفاً تجلياتها في كل مرحلة. ويمكن أيضاً وصفه بأنه منهج "أركيولوجي"، حيث يحفر في طبقات التاريخ بحثاً عن أصول الظاهرة المسرحية. كما أن هناك حضوراً قوياً لمنهجية التحليل الدرامي المستوحاة من مدرسة ستانيسلافسكي، خاصة في نموذج تحليل المسرحيات.
- **المرجعيات النظرية:** المرجعية المهيمنة هي المدرسة المسرحية الروسية/السوفياتية. يتجلى هذا بوضوح في نموذج التحليل الذي يقدمه، والذي يركز على مفاهيم مثل: "الخط المتواصل (The Through-line of Action)"، و"الأهداف" الصغرى والعليا (Objectives)، والصراع، وهي كلها من صلب منهج ستانيسلافسكي لتحليل النص وإعداد الممثل. لا توجد إحالات تذكر للنظريات النقدية الفرنسية (البنوية، التفكيكية) أو الأنجلوسكسونية.
- **الأدوات الإجرائية:**

¹ - ينظر، نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 15.

² - المرجع نفسه، ص 27.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص 5.

1. مفهوم "عروض الفرجة": هو الأداة المفاهيمية المركزية التي يستخدمها لربط الطقوس القديمة بالمسرح الحديث، مما يسمح له ببناء سردية الاستمرارية.
2. نموذج تحليل المسرحية: يقدم في الصفحات (71-75) نموذجًا إجرائيًا واضحًا لتحليل أي مسرحية، يقوم على دراسة المؤلف، والعصر، والشخصية (بأبعادها)، والخط المتواصل، والصراع، وخلفية الحوار، والأهداف. وهذه الأداة هي تطبيق مباشر لمنهج ستانيسلافسكي.
3. التحقيب التاريخي: يقسم المسار المسرحي إلى ثلاث مراحل كبرى: ما قبل الإسلام إلى العهد العثماني بالجزائر، والعهد الفرنسي، وما بعد الاستقلال.

4) المضامين النقدية والقضايا المحورية

- طبيعة النصوص/العروض: يتعامل الكتاب مع مفهوم "المسرح" بمرونة شديدة، ليشمل أي شكل من أشكال "الفرجة (spectacle)"، من الطقوس الدينية إلى عروض القوال. وهذا التوسيع للمفهوم هو في حد ذاته موقف نقدي يرفض حصر المسرح في النموذج الأوروبي (مسرح العلبة الإيطالية).
- القضايا المركزية:

❖ **أصالة المسرح الجزائري:** هذه هي القضية المهيمنة على الكتاب. إذ يرفض عمرون بشدة فكرة أن المسرح العربي بدأ في القرن التاسع عشر، معتبرًا أن «المقامات لبديع الزمان الهمداني بداية الدراما العربية وخيال الظل بداية المسرح العربي»¹. وبالنسبة له، المسرح الجزائري ليس مجرد غرس استعماري، بل هو تطور لأشكال فرجة محلية وتراثية.

❖ **نقد السياسات الثقافية بعد الاستقلال:** لا يتردد المؤلف في توجيه نقد حاد للسلطة الجزائرية الناشئة، مشيرًا إلى «غياب مشروع ثقافي»²، وأن انطلاقة المسرح تمت بمبادرات فردية لا ضمن رؤية دولة واضحة. وهذا الموقف النقدي يمنح الكتاب بعدًا تحليليًا يتجاوز مجرد السرد التاريخي.

❖ **العلاقة بالمسرح الفرنسي:** على عكس الخطابات الراضية للتأثير الفرنسي، يقدم عمرون رؤية أكثر توازنًا. فبينما يؤكد على الجذور المحلية، فإنه يقر بـ«دور الأنتليجنسيا الفرنسية مثل فيكتور هيجو، سارا برنار [...] وبداية بناء الهياكل المسرحية»³.

1 - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 32.

2 - المرجع نفسه، ص 10.

3 - المرجع نفسه، ص 6.

❖ **أهمية التكوين:** كونه أكاديميًا وممارسًا، يولي عمرون أهمية قصوى للتكوين. فهو ينتقد غياب الاهتمام بالتكوين المسرحي بعد الاستقلال، ويرى أن ذلك أدى إلى «طغيان روح المبادرة والارتجالية»¹، مما أثر سلبًا على جودة الإنتاج.

5- البنية والأسلوب

- **بنية الكتاب:** الكتاب عبارة عن دراسة أكاديمية نسقية، منظمة بشكل كرونولوجي واضح، وهو ما يعكس طبيعته كأطروحة دكتوراه.
- **طبيعة الخطاب:** الخطاب أكاديمي-تاريخي. ويتميز بالوضوح والمباشرة، ويهدف إلى عرض الحقائق التاريخية وتحليلها ضمن رؤية منهجية واضحة. كما أنه أقل تجريدًا من خطاب جلاوجي، وأكثر ارتباطًا بالوقائع المادية والتاريخية.
- **درجة التوثيق:** عالية ومنهجية، تتجلى في الحواشي السفلية وقائمة المصادر والمراجع الشاملة التي تضم مراجع عربية وأجنبية (بما فيها الروسية والفرنسية).

6) النتائج والإسهام العلمي

- **الأطروحة المركزية:** الأطروحة الأساسية هي أن المسرح الجزائري ليس فنًا وافيًا، بل هو نتاج "مسار" تاريخي طويل ومتجذر في أشكال الفرجة التراثية المحلية (الأمازيغية والعربية الإسلامية)، وقد تطور وتفاعل مع التأثيرات الخارجية (خاصة الفرنسية) ليشكل هويته المعاصرة.
- **الإضافة الفعلية:** يكمن إسهام الكتاب في مستويين:

1. **على مستوى التاريخ:** يقدم أشمل وأعمق سردية تاريخية للمسرح الجزائري حتى الآن، حيث يتجاوز كُـل الدراسات السابقة في عمقه الزمني (العودة إلى ما قبل التاريخ). إذ إنه يؤسس لـ "تاريخ طويل المدى (longue durée)" للظاهرة المسرحية في الجزائر.
2. **على مستوى المنهج:** يدخل إلى حقل النقد المسرحي الجزائري منهجية تحليلية مستوحاة من مدرسة ستانيسلافسكي. و هذا الطرح جديد تمامًا، فهو لا يقدم تاريخًا فقط، بل يقترح أداة عملية لتحليل النصوص من منظور المخرج والممثل، وهو ما لم تقدمه الدراسات السابقة التي كانت أما وثائقية (بيوض) أو بنوية-أدبية (جلاوجي).

7) الحدود والثغرات

¹ - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص226.

- مخاطر المقارنة الشكلية (Anachronism) : إن تطبيق مفهوم "المسرح" الحديث على طقوس قديمة أو أشكال فرجة شعبية يحمل خطر فرض قراءة حديثة على ظواهر لها منطقتها الخاص. فقد تبدو بعض الروابط التي يقيمها بين الرسوم الصخرية والمسرح الحديث مبنية على التشابه الشكلي أكثر من الاستمرارية التاريخية الفعلية.
- هيمنة السردية الوطنية: الكتاب مدفوع بقوة برغبة في بناء تاريخ وطني متماسك ومقاوم. وهذا الهدف، على نُبله، قد يجعله يقلل من شأن القطائع والانقطاعات في "المسار" التاريخي، ويؤكد على الاستمرارية بشكل قد يكون مبالغاً فيه أحياناً.
- قلة المصادر: يعترف المؤلف نفسه بـ«قلة المصادر والمراجع والتوثيق»¹ للفترات القديمة، مما يجعل الكثير من استنتاجاته مبنية على التأويل والاستنتاج المنطقي بدلاً من الأدلة المباشرة.

(8) تحليل للمقارنة

- صرامة المنهج: عالية (يتبع منهجية تاريخية وتحليلية واضحة).
- كثافة الإحالة النظرية: عالية (مرجعية مدرسة ستانيسلافسكي واضحة ومنظمة).
- متانة التوثيق: عالية (يعتمد على مصادر متنوعة مع حواشي).
- اتساع المتن: واسع جداً (يغطي آلاف السنين من "عروض الفرجة").
- وضوح المفاهيم: عالٍ (يستخدم مفاهيم واضحة مثل "الفرجة" و"المسار").

(9) مقارنة مع كتاب "المسرحية الشعرية" لعزالدين جلاوجي

- المنهج: بينما يركز جلاوجي على التحليل البنيوي المتزامن (synchronic) لنصوص من حقبة واحدة، يقدم عمرون تحليلاً تاريخياً تعاقبياً (diachronic) يمتد عبر العصور. فجلاوجي يفكك البنية، وعمرون يتتبع المسار.
- المرجعيات: يستند جلاوجي إلى النظرية النقدية الفرنسية (بنيوية، سيميائيات). بينما يستند عمرون إلى النظرية المسرحية الروسية/السوفياتية (ستانيسلافسكي). هذا التحول في المرجعية من باريس إلى موسكو/صوفيا هو منعطف هام في تاريخ النقد الجزائري.
- المتن: يختار جلاوجي عينة صغيرة ومغربية. أما عمرون فيختار عينات ضخمة ومحلية (جزائرية) عبر التاريخ.

¹ - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص6.

- الخطاب/الأسلوب: كلاهما أكاديمي. إذ أن خطاب جلاوجي أدبي-نقدي، بينما خطاب عمرون تاريخي-تطبيقي يميل إلى لغة الممارسة المسرحية.
- أثر خلفية المؤلف: قادت خلفية جلاوجي (الأديب-الأكاديمي) به إلى تحليل جماليات النص الشعري-الدرامي. بينما قادت خلفية عمرون (المخرج-الأكاديمي) به إلى تحليل النصوص كـ "بارتيتورات (scores)" للأداء وفق منهجية عملية.
- ما الجديد الذي أضافه هذا الكتاب لمسار التحول؟ كتاب عمرون يمثل منعطفًا منهجيًا وجغرافيًا-فكريًا في النقد المسرحي الجزائري. فهو أول عمل يستورد بشكل منهجي ومنظم أدوات المدرسة الروسية/الأوروبية الشرقية ويطبقها على المسرح الجزائري. ويمثل هذا قطيعة مع الهيمنة شبه الكاملة للمرجعيات الفرنسية. كما أنه يقدم أكثر السرديات التاريخية طموحًا وشمولية، محاولًا بناء تاريخ "أصلي" للمسرح الجزائري يبدأ من أعماق التراث المحلي. إذ إنه ينقل النقاش من "كيف نحلل المسرح؟" إلى "ما هو تاريخنا المسرحي ومن أين أتينا؟"، ويقدم إجابة جريئة ومؤصلة.

د/كتاب: "حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني" ل: طامر أنوال

1) بطاقة ببليوغرافية وخلفية المؤلف

- المرجع الكامل: طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني. الطبعة الأولى. الجزائر: دار الكتاب العربي / أطفالنا، 2007¹.
- خلفية المؤلف: طامر أنوال أكاديمية متخصصة، حاصلة على ماجستير في "نظرية الدراما والدراسات المسرحية"، وأستاذة بجامعة وهران منذ 2001. وتخصصها الدقيق في نظرية المسرح وتاريخه، وليس فقط الأدب الجزائري، يمنح عملها بعدًا نظريًا ومنهجيًا مختلفًا عن الدراسات السابقة. إذ إنها تتعامل مع الموضوع كباحثة في تاريخ المسرح العالمي، وتطبق أدوات هذا الحقل على الحالة الجزائرية.
- السياق التاريخي والفكري: صدر الكتاب عام 2007، وهي سنة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية". وهذا السياق مهم لفهم المشروع الفكري للكتاب. ففي خضم احتفاء بالثقافة العربية، تقدم أنوال أطروحة "حفرية" تعود بجذور المسرح الجزائري إلى ما هو أبعد من العروبة والإسلام، إلى الحقبة النوميديّة-الآمازيغية وتفاعلها مع الحضارة الرومانية. والكتاب هو فعل ثقافي وسياسي يهدف إلى إعادة كتابة "الأصل"، وتحدي السرديات المهيمنة، سواء تلك التي تبدأ من الاستعمار الفرنسي أو حتى تلك التي تتوقف عند التراث العربي الإسلامي.

¹ - ينظر، طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي/أطفالنا، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص الغلاف الخلفي.

(2) موضوع الكتاب ونطاقه ومواده

- **الموضوع:** الكتاب هو مشروع "حفريات" أركيولوجية بالمعنى الحرفي والمجازي. فموضوعه ليس مجرد تأريخ للمسرح، بل هو محاولة إثبات وجود حياة مسرحية متكاملة في نوميديا خلال العهد الروماني، وتأكيد أن هذه الفترة هي "الذاكرة المنسية"¹ التي يجب أن يُعاد إليها الاعتبار كنقطة انطلاق حقيقية للمسرح في الجزائر. إذ إنه يسعى إلى تفكيك فكرة المسرح كفن "وافد" من خلال الكشف عن جذوره المحلية الضاربة في القدم.
- **المتن (Corpus):** نظراً لغياب نصوص مسرحية نوميدية، تعتمد المؤلف على متن متعدد التخصصات وغير تقليدي، يتكون من "آثار" و"بصمات" و"شواهد:"
 - **الأدلة المعمارية:** تُقرأ الآثار الباقية للمسارح الرومانية في الجزائر (تيمقاد، جميلة، شرشال، إلخ) ليس كبنى استعمارية، بل كفضاءات للفعل الثقافي المحلي.
 - **النصوص الكلاسيكية:** تستنطق المؤلف كتابات المؤرخين والمهندسين الرومان (مثل سالوستيوس، فيتريفوس) والكتاب النوميديين الذين كتبوا باللاتينية (مثل أبيليوس، أوغسطين) لاستخلاص معلومات عن الحياة الثقافية والاجتماعية.
 - **الأدلة الأثرية والفنية:** تُستخدم العملات النقدية، والتماثيل، ولوحات الموزايك، والنقوش كوثائق بصرية للكشف عن الممارسات الثقافية.
 - **التراث الشعبي (الإثنوغرافيا):** في خطوة منهجية جريئة، تستدعي المؤلف أقمعة وطقوساً شعبية أمازيغية معاصرة (مثل قناع "الشيخ بومنان")² كشاهد على استمرارية بعض الممارسات الفرجوية القديمة.

(3) المنهج والأدوات والمرجعيات

- **المنهج:** المنهج المعتمد هو منهج حفري (أركيولوجي) متعدد التخصصات، يجمع بين التاريخ، وعلم الآثار، والأنثروبولوجيا، وتاريخ الفن. وإنه منهج تأصيلي وتفكيكي في آن واحد؛ إذ يسعى لتأصيل المسرح في التاريخ المحلي، ويفكك في الوقت نفسه السرديات التي تتجاهل هذا التاريخ. وتقول المؤلف: «رهاننا هو أن يكون المسرح ذلك الفضاء اللامحدود الذي نحبي فيه الذاكرة المنسية... ننعشها، وندعوها لمصالحة الماضي والاعتراف بوجوده»³.
- **المرجعيات النظرية:** مرجعيات الكتاب أكاديمية غربية بشكل أساسي، وتتركز في حقل الدراسات الكلاسيكية وتاريخ الحضارة الرومانية. إذ تحيل بكثافة إلى مؤرخين فرنسيين معاصرين متخصصين في شمال

¹ - طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني، المرجع السابق، ص10.

² - طامر أنوال: المرجع نفسه، ص150-151.

³ - المرجع نفسه، ص10.

إفريقيا الروماني) مثل Claude Lepelley ، Hervé Inglebert ، (Ch.-André Julien)، ولكنها توظف قراءاتهم لتصل إلى استنتاجات نقدية مغايرة. كما تظهر إحالات إلى الفلسفة (نيتشه) وتاريخ الفن (أرنولد هاوزر)، مما يمنح البحث عمقاً نظرياً.

- **الأدوات الإجرائية:** الأداة الرئيسة هي الاستدلال الاستقرائي (Inductive Reasoning) ، حيث تجمع "الأدلة" الجزئية والمتفرقة (أثر معماري هنا، نص تاريخي هناك، قناع شعبي هنالك) لبناء فرضية كلية حول وجود حياة مسرحية. كما تستخدم التحليل المقارن بين المسرح اليوناني والروماني لتحديد خصائص الأشكال الفرجوية التي كانت سائدة في نوميديا.

4) المضامين النقدية والقضايا المحورية

- **طبيعة النصوص/العروض:** لا يحلل الكتاب نصوصاً مسرحية بعينها، بل يعيد بناء المنظومة المسرحية (Theatrical System) لتلك الفترة: أشكال العروض (الميم، البانتوميم، الكوميديا، التراجيديا)، والبنية المعمارية للمسارح، وطبيعة الجمهور، ومكانة الممثل، وتقنيات العرض (الديكور، القناع، الموسيقى).
- **القضايا المركزية:**

❖ **نقد الخطاب الاستعماري الأكاديمي:** هذه هي نقطة الانطلاق النقدية للكتاب. إذ تهاجم المؤلفة في مقدمتها الدراسات الأكاديمية الفرنسية المعاصرة التي تتسم بـ«الصبغة الطامسة لأي أثر للوجود النوميدي في تاريخ الإمبراطورية الرومانية»¹. وتعتبر أن الإصرار على استخدام مصطلح "إفريقيا الرومانية" بدلاً من "نوميديا" هو فعل إقصاء وتهميش. فمشروعها بأكمله هو رد على هذا "التاريخ الرسمي".

❖ **إعادة تعريف المسرح كـ"فرجة":** مثل عمرون، توسع أنوال مفهوم المسرح ليشمل كل أشكال العروض، لكنها تركز على الأشكال الشعبية التي كانت سائدة في الإمبراطورية الرومانية (الميم، البانتوميم) بوصفها الأكثر قرباً من ذوق الجماهير المحلية، على عكس التراجيديا التي كانت نخبوية.

❖ **التراث كدليل استمرارية:** يمثل تحليلها لقناع "الشيخ بومنان" الأمازيغي ذروة منهجها الحفري. فهي لا تكتفي بالآثار المادية الصامتة، بل تبحث عن "الأثر الحي" في التراث الشعبي، معتبرة إياه دليلاً على أن «بصمات في الذاكرة الجموعية»² قد نجت من محاولات الطمس التاريخي.

❖ **الهوية المركبة والمصالحة مع الذات:** تدعو المؤلفة إلى تبني رؤية شاملة وغير إقصائية للتاريخ الجزائري، والاعتراف بكل مكوناته. تقول: «كل الأزمنة، كل الأمكنة.. بتباين موروثها الثقافي والمعرفي هي ملك للجميع [...] هذا التنوع الذي يشكل نواة بناء الشخصية الوطنية»³.

1 - طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني، المرجع السابق، ص 11.

2 - المرجع نفسه، ص 151.

3 - المرجع نفسه، ص 10.

(5) البنية والأسلوب

- **بنية الكتاب:** الكتاب عبارة عن دراسة أكاديمية نسقية، مقسمة إلى ثلاثة فصول منطقية. الفصل الأول يؤسس للسياق التاريخي والسياسي لنوميديا. الفصل الثاني يغوص في تحليل "المسرح النوميدي-الروماني" (البنائية، السينوغرافيا، الممثل، الجمهور). أما الفصل الثالث فيحلل "العرض المسرحي" (المسابقات، الأنواع الدرامية).
- **طبيعة الخطاب:** الخطاب أكاديمي متخصص، يتميز بكثافته المعرفية ودقته العلمية. وهو موجه بوضوح إلى الباحثين والمثقفين المهتمين بتاريخ المسرح والدراسات الكلاسيكية.
- **درجة التوثيق:** عالية للغاية ومثيرة للإعجاب. إذ تتميز الدراسة بالاستخدام المكثف للحواشي السفلية التي توثق المصادر بدقة، وقائمة مراجع غنية بالمصادر الكلاسيكية الأولية والمراجع الأكاديمية الغربية الحديثة، مما يمنحها مصداقية علمية كبيرة.

(6) النتائج والإسهام العلمي

- **الأطروحة المركزية:** الأطروحة الأساسية هي أن نوميديا في العهد الروماني لم تكن مجرد مستقبل سلبي للحضارة الرومانية، بل كانت فضاءً لحياة مسرحية غنية ومركبة، وأن هذا التاريخ يشكل "الجذر" المنسي والأصيل للمسرح في الجزائر. وبالتالي، يجب إعادة كتابة تاريخ المسرح الجزائري ليبدأ من هذه اللحظة التأسيسية.
- **الإضافة الفعلية:** هذا الكتاب يمثل قطيعة إبستيمولوجية في تاريخ النقد المسرحي الجزائري. فإسهامه الأكبر هو تأسيس حقل بحثي جديد تمامًا وهو "ما قبل تاريخ" المسرح الجزائري. فإذا كانت الدراسات السابقة قد حررت تاريخ المسرح من الهيمنة الكولونيالية، فإن دراسة أنوال تحرره من أي مركزية (سواء كانت أوروبية أو عربية)، وتجذره في تربة محلية قديمة. إنها تقدم "سردية مضادة (Counter-narrative) مدعومة ببحث علمي رصين.

(7) الحدود والثغرات

- **الطابع الافتراضي للنتائج:** بسبب ندرة الأدلة المباشرة، يظل الكثير من استنتاجات الكتاب مبنياً على الاستدلال والتأويل. فالعلاقة بين الآثار الرومانية والممارسة المسرحية النوميديا الفعلية تبقى في كثير من الأحيان افتراضية.
- **صعوبة التمييز بين "النوميدي" و"الروماني":** أكبر تحدٍ منهجي يواجهه الكتاب هو صعوبة فصل ما هو "نوميدي" أصيل عما هو "روماني" في الممارسات الثقافية لتلك الفترة. فالأدلة غالبًا ما تشير إلى وجود أشكال مسرحية رومانية في نوميديا، وليس بالضرورة أشكالاً نوميدياً خالصة.

- الفجوة مع المسرح الحديث: يظل الربط بين هذا التاريخ القديم والمسرح الجزائري الحديث (بعد 1900) ضعيفاً وغير مقنع بالكامل، باستثناء الإشارة الرمزية إلى استمرارية بعض الطقوس الشعبية.

(8) تحليل مختصر للمقارنة

- صرامة المنهج: عالية جداً (منهج أركيولوجي متعدد التخصصات).
- كثافة الإحالة النظرية: عالية (خاصة في الدراسات الكلاسيكية).
- متانة التوثيق: عالية جداً (مصادر أولية ومراجع أكاديمية).
- اتساع المتن: فريد من نوعه (آثار، نصوص كلاسيكية، إثنوغرافيا).
- وضوح المفاهيم: عالٍ.

(9) مقارنة مع كتاب "المسار المسرحي الجزائري" لنور الدين عمرون

- المنهج: كلاهما يعتمد منهجاً تاريخياً تأصيلياً. لكن عمرون يرسم "مساراً" واسعاً عبر الزمن، بينما تقوم أنوال بـ"حفريات" عميقة في فترة زمنية واحدة ومحددة. فمنهج عمرون شمولي، ومنهج أنوال ميكروسكوبي.
- المرجعيات: يستند عمرون إلى المدرسة الروسية/السوفياتية في الإخراج. بينما تستند أنوال إلى المدرسة الفرنسية في التاريخ وعلم الآثار والدراسات الكلاسيكية.
- المتن: كلاهما يستخدم الآثار، لكن أنوال تتوسع في استخدامها بشكل منهجي وتضيف إليها التراث الشعبي الحي كدليل.
- الخطاب/الأسلوب: كلاهما أكاديمي. إلا أن خطاب أنوال أكثر نقداً وجدلاً في مقدمته، حيث تدخل في حوار مباشر مع الخطاب الأكاديمي الغربي.
- أثر خلفية المؤلف: عمرون (المخرج) يهتم بتاريخ الأداء. أما أنوال (المنظرة) فتهم بتاريخ الظاهرة المسرحية في سياقها الحضاري.
- ما الجديد الذي أضافه هذا الكتاب لمسار التحول؟ إذا كان عمرون قد قام بـ"تأصيل راديكالي" للمسرح الجزائري بالعودة إلى ما قبل الإسلام، فإن طامر أنوال قامت بما هو أكثر جذرية: لقد قامت بـ"تأصيل أمازيغي-نوميدي" لهذا التاريخ. إنها لا تكتفي بربط المسرح بالتراث العربي الإسلامي، بل تتجاوزها إلى ما هو أقدم وأكثر محلية. وعملها يمثل أقصى نقطة وصل إليها مشروع "تفكيك السردية الكولونيالية" لأصول المسرح، حيث لا يتم فقط رفض المركزية الأوروبية، بل يتم أيضاً مساءلة المركزية العربية لصالح هوية محلية ضاربة في أعماق التاريخ الكلاسيكي. لقد دشنت مرحلة جديدة من النقد الثقافي الذي يربط المسرح بأسئلة الهوية والذاكرة في أكثر صورها تعقيداً.

هـ/ كتاب: "مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري" إعداد وترجمة الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح

1) بطاقة ببليوغرافية وخلفية المؤلف

- المرجع الكامل: مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري: مقالات وكتابات غير منشورة. جمع وإعداد وترجمة الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح. الطبعة الثانية. الجزائر: مقامات للنشر والتوزيع، 2013.
- خلفية المؤلف: مصطفى كاتب (1920-1989) ليس ناقدًا أكاديميًا، بل هو رجل مسرح شامل (Practitioner-Leader)؛ ممثل، ومخرج، ومدير، ومنشط ثقافي. وهو شخصية محورية في تاريخ المسرح الجزائري، بدءًا من تأسيسه لفرقة "المسرح الجزائري" الهاوية في الأربعينيات، مرورًا بقيادته للفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني أثناء الثورة، وصولًا إلى توليه إدارة المسرح الوطني الجزائري بعد الاستقلال. وهذه الخلفية كفعل أساسي وصانع أحداث تمنح كتاباته طابع الشهادة من الداخل، حيث لا يتحدث عن المسرح كباحث، بل كقائد يخوض معاركه اليومية.
- السياق التاريخي والفكري: الكتاب هو عمل أرشيفي بعد الوفاة (posthumous)، جمعه وأعدّه باحثان مرموقان هما الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح. وقد صدر في الذكرى الخمسين لاستقلال الجزائر (2012)، مما يضعه في سياق مشاريع الذاكرة الوطنية التي تهدف إلى توثيق مسارات الرواد وتثبيت السرديات التأسيسية. فالكتاب ليس دراسة كتبت في زمنها، بل هو تجميع لوثائق متفرقة تعكس هواجس كاتب وأفكاره عبر مراحل مختلفة من مسيرته.

2) موضوع الكتاب ونطاقه ومواده

- الموضوع: يفحص الكتاب مسيرة بناء مؤسسة المسرح الوطني في الجزائر من منظور فاعلها الرئيس. فهو ليس تاريخًا للمسرح بقدر ما هو سجل لـ "معركة المسرح"؛ المعركة من أجل التكوين، والتمويل، والهوية، والجمهور. فالموضوع الأساسي هو الممارسة والتطبيق المسرحي بكل أبعاده الفنية، والإدارية، والسياسية.
- المتن (Corpus): الكتاب عبارة عن أرشيف شخصي لمصطفى كاتب (باللغة الفرنسية و مترجم)، مُجمَع بعناية من مصادر متفرقة. يتكون من:
 - مقالات منشورة: نصوص كتبها كاتب في صحف مثل Alger républicain والشعب والمجاهد، وهي غالبًا ردود فعل على أحداث أو نقد موجه لمسرحه.
 - كتابات غير منشورة (هوامل الأوراق): وهي الجزء الأهم، وتضم مسودات، ورؤوس أقلام، ومشاريع فكرية لم تكتمل، تكشف عن رؤيته العميقة للمسرح.

- محاضرات وكلمات: نصوص ألقاها في مناسبات مختلفة (مثل محاضرة دمشق 1977).
- مشاريع ومخططات عمل: وثائق عملية مثل "مشروع تكوين حاملي شهادة الليسانس في الدراسات المسرحية"¹، الذي يعكس رؤيته البيداغوجية.
- شهادات عن كاتب: يتضمن الكتاب شهادات من شخصيات هامة مثل محمد الصالح دميري والطيب الصديقي، مما يضعه في سياقه المغاربي والعربي.

(3) المنهج والأدوات والمرجعيات

- **المنهج:** لا يمكن الحديث عن منهج أكاديمي موحد في كتابات كاتب. منهجه هو منهج الممارس (Practitioner's Methodology)، وهو براغماتي، وتاريخي، وجدالي. (polemical) إذ يستخدم السرد التاريخي لتبرير اختياراته، والتحليل العملي لتشخيص المشاكل، والخطاب الجدالي للدفاع عن رؤيته ضد خصومه (البيروقراطية، النقد السطحي، السياسات الثقافية الخاطئة).
- **المرجعيات النظرية:** مرجعيات كاتب ليست نظرية بالمعنى الأكاديمي، بل هي مستمدة من تاريخ الممارسة المسرحية العالمية. فهو يحيل باستمرار إلى رواد المسرح الأوروبي الذين يعتبرهم أساتذته الروحيين، مثل "لويس جوفيه"، و"ستانيسلافسكي"، و"بريشت". فحواره ليس مع منظرين نقديين، بل مع مخرجين وممثلين كبار، مما يؤكد أن رؤيته للمسرح تنطلق من الخشبة لا من المكتبة.
- **الأدوات الإجرائية:** الأداة المركزية هي الشهادة المباشرة والبيان. إذ يستخدم كاتب أسلوب "نقطة نظام"² لتصحيح المفاهيم، ويقدم "مشاريع" عملية كأداة للتغيير. كما أن خطابه مبني على ثنائيات: الهواية/الاحتراف، والشعب/النخبة، والأصالة/التقليد، وهو يستخدم هذه الثنائيات لبناء حجته.

(4) المضامين النقدية والقضايا المحورية

- **طبيعة النصوص/العروض:** يتناول كاتب المسرح كفعل شامل، من مسرح الهواة إلى المسرح المحترف، ومن الاقتباس إلى الإبداع الأصيل. فنظرته ليست جمالية بحتة، بل وظيفية: المسرح يجب أن يكون في خدمة الشعب.
- **القضايا المركزية:**

❖ **التكوين (La Formation) كهاجس مركزي:** هذه هي القضية الأكثر إلحاحًا في فكر

كاتب. يرى أن مستقبل المسرح الجزائري مرهون بوجود نظام تكوين صلب. وينتقد بشدة غياب

¹ - مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، جمع وإعداد وترجمة الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2)، 2013، ص 115.

² - المرجع نفسه، ص 37.

المدارس والمعاهد المتخصصة، ويعتبر أن ممثلي جيله تخرجوا «من لا مكان إن لم يكن من أوساط الشعب من الشارع، من أي مكان ما عدا من كونسرفاتوار»¹. ومشروعه المفصل لإنشاء ليسانس في الدراسات المسرحية هو دليل ملموس على أن التكوين كان في صلب مشروعه.

❖ **المسرح كخدمة عمومية:** يرفض كاتب بشدة النظرة التجارية للمسرح. فبعد الاستقلال، يؤكد على ضرورة تأميم المسارح لـ«قطع الطريق أمام المتاجرة بالفن الدرامي»²، وجعله أداة في خدمة المشروع الوطني الاشتراكي.

❖ **النقد كحوار بناء:** يدعو كاتب إلى نقد فعال وبناء، وينتقد النقد الانطباعي أو الهدام. إذ يطالب النقاد بأن يقترحوا حلولاً لكيفية «تحسين تقنيتنا»³ بدلاً من الاكتفاء بإصدار أحكام القيمة.

❖ **علاقة المسرح بالسلطة:** تكشف كتاباته عن علاقة جدلية مع السلطة. فمن جهة، يرى أن المسرح يجب أن يكون مؤسسة دولة مدعومة، ومن جهة أخرى، يعاني من البيروقراطية والرقابة وشح الميزانيات، ويصف شروط العمل في بعض الأحيان بـ«الجهنمية»⁴.

(5) البنية والأسلوب

- **بنية الكتاب:** هو عبارة عن أرشيف مُجمع ومُبوب، وليس دراسة متكاملة. وقد قام المعدان بتنظيم المواد بشكل منطقي (شهادات، مقالات، هوامل)، مما يمنح القارئ مساراً واضحاً لتتبع فكر كاتب.
- **طبيعة الخطاب:** خطاب فاعل ومباشر. لغته عملية، عاطفية، وجدالية. إذ إنه يتحدث كقائد يوجه فرقة، أو كمناضل يدافع عن قضية. فلا وجود للحياء الأكاديمي؛ بل إنه صوت منغمس كلياً في معركته.
- **درجة التوثيق:** الكتاب نفسه موثق بشكل ممتاز من قبل المعدين، الذين أضافوا حواشي وهوامش توضيحية ضرورية لفهم سياق النصوص. أما نصوص كاتب نفسها، فهي بطبيعتها غير موثقة أكاديمياً، لأنها مقالات وخواطر.

(6) النتائج والإسهام العلمي

- **الأطروحة المركزية:** الأطروحة الضمنية التي تجمع هذه الكتابات هي أن بناء مسرح وطني حقيقي في سياق ما بعد كولونيالي هو فعل مقاومة مستمر يتطلب رؤية استراتيجية محورها التكوين، والتزاماً أيديولوجياً بخدمة الشعب، وقدرة على خوض معارك مؤسساتية ضد البيروقراطية والجهل.

1 - مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق، ص 9.

2 - المرجع نفسه، ص 58.

3 - المرجع نفسه، ص 34.

4 - المرجع نفسه، ص 9.

- الإضافة الفعلية: الإسهام المهم لهذا الكتاب هو أنه يحول الفاعل المسرحي (Practitioner) إلى موضوع للدراسة النقدية من خلال أرشيفه الخاص. إنه يقدم "صوت" مصطفى كاتب المباشرة، مما يفتح نافذة نادرة على "ما وراء الكواليس" في تاريخ المسرح الجزائري. فهو ليس مجرد دراسة عن المسرح، بل هو وثيقة أولية ومنبع لا غنى عنه لفهم آليات صناعة المسرح والسياسة الثقافية في الجزائر.

(7) الحدود والثغرات

- الذاتية وغياب النقد الذاتي: كونها كتابات شخصية، فهي تقدم وجهة نظر كاتب، وغالبًا ما تكون في سياق الدفاع عن النفس أو تبرير القرارات. إذ تفتقر النصوص إلى المسافة النقدية الضرورية لتقييم التجربة بموضوعية.
- الطابع الجزئي: بما أن الكتاب يجمع لمواد متفرقة، فإنه يفتقر إلى التطور المنهجي لفكرة واحدة عبر فصول متكاملة. إذ أن بعض الأفكار تتكرر، وبعضها الآخر يظل في طور المسودة.
- التركيز على المؤسسة: ينصب اهتمام كاتب بشكل كبير على المسرح المؤسساتي (المسرح الوطني)، وقد لا يعطي صورة كاملة عن التيارات الأخرى التي كانت تنشط خارجه، خاصة المسرح الهاوي في فترة ما بعد الاستقلال.

(8) تحليل مختصر للمقارنة

- صرامة المنهج: منخفضة (بوصفه مجموعة كتابات شخصية وليس دراسة أكاديمية).
- كثافة الإحالة النظرية: منخفضة (المرجعيات هي تجارب عملية وليست نظريات).
- متانة التوثيق: عالية (بفضل عمل المحررين).
- اتساع المتن: فريد من نوعه (أرشيف شخصي).
- وضوح المفاهيم: عالٍ (المفاهيم عملية ومباشرة: تكوين، جمهور، رسالة).

(9) مقارنة مع كتاب "حفريات المسرح الجزائري" لطامر أنوال

- المنهج: يمثل هذا الكتاب انتقالًا من الأركيولوجيا التاريخية التي تحفر في الماضي السحيق (أنوال) إلى الأرشيف الشخصي الذي يوثق الحاضر المعاش (كاتب). فأنوال تعيد بناء تاريخ من "الأثار"، وكاتب يقدم "شهادة" حية.
- المرجعيات: تستند أنوال إلى الدراسات الكلاسيكية والتاريخية الأكاديمية. أما كاتب فيستند إلى تجارب رواد المسرح العالمي.
- المتن: تعتمد أنوال على الآثار والنصوص القديمة. بينما يعتمد كاتب على أوراقه الخاصة ومقالاته الصحفية.

- الخطاب/الأسلوب: تقدم أنوال خطابًا أكاديميًا متخصصًا وتحليليًا. أما كاتب فيقدم خطابًا عمليًا، نضاليًا، وشخصيًا.
 - أثر خلفية المؤلف: أنتجت أنوال (الأكاديمية) بحثًا علميًا يهدف إلى إعادة كتابة التاريخ. بينما ترك كاتب (الممارس) وثائق تعبر عن رؤيته ومعاركه في صناعة هذا التاريخ.
 - ما الجديد الذي أضافه هذا الكتاب لمسار التحول؟ هذا الكتاب يمثل تحولًا في طبيعة الوثيقة النقدية نفسها. فبعد الدراسات التاريخية (بيوض)، والنقدية البنيوية (جلاوجي)، والأركيولوجية (أنوال)، يأتي هذا الكتاب ليقدم الأرشيف كمادة للتفكير النقدي. إذ إنه يبدن مرحلة جديدة من "النقد الجيني (Genetic Criticism) للمسرح الجزائري، حيث يصبح من الممكن دراسة "مختبر" المبدع والمدير، وتتبع تطور أفكاره ومشاريعه. كما أضاف بعدًا جديدًا للدراسات المسرحية، وهو "تاريخ المؤسسة من منظور صانعها"، مما يفتح الباب أمام دراسات مستقبلية في سوسيولوجيا المؤسسات الثقافية في الجزائر.
- إن تحليل النماذج الستة السابقة يكشف أن "الكتاب" في حقل النقد المسرحي الجزائري لم يكن مجرد وعاء لنشر الأفكار، بل كان الفضاء الذي تبلورت فيه المشاريع الفكرية الكبرى، وشهد التحولات المنهجية الأكثر جذرية. وعلى عكس المقال العلمي الذي يعالج قضية محددة، والأطروحة التي تخضع لقيود أكاديمية، يمثل الكتاب لحظة اكتمال الرؤية النقدية. ومن خلال مقارنة هذه الأعمال، يمكننا رصد ثلاثة مسارات تحول أساسية:

أولها: التحول في وظيفة النقد: من الأرشفة التأسيسية إلى الحفرية التفكيكية

لقد بدأ مسار الكتاب النقدي بمهمة "الأرشفة وبناء السردية الوطنية"، وهو ما يمثله بامتياز عمل أحمد بيوض. كان الهدف هو جمع الذاكرة المشتتة وتقديم تاريخ خطي متماسك للمسرح كجزء من مشروع بناء الأمة. ثم يأتي كتاب مصطفى كاتب ليقدم وجهًا آخر لهذه المرحلة التأسيسية، وهو "صوت الممارسة" الذي يوثق لمعركة بناء المؤسسة من الداخل.

لكن المسار لم يتوقف عند هذا الحد، بل شهد نقلة نوعية نحو النقد كمشروع "تحليلي وتأصيلي". ويمثل كتابا عز الدين جلاوجي وأحسن تليلاني هذه النقطة؛ فالأول يقدم "مشروعًا بنيويًا" يحلل الصنعة الفنية للنص، والثاني يقدم "مشروعًا ثقافيًا" يحلل وظيفة التراث في بناء الهوية. وأخيرًا، يصل المسار إلى ذروته مع النقد كمشروع "حفري أركيولوجي". حيث يمثل كتابا نور الدين عمرون وطامر أنوال هذه المرحلة الجذرية، إذ لم يعد الهدف مجرد التاريخ أو التحليل، بل "تفكيك السرديات السائدة وإعادة كتابة الأصل"، سواء بالعودة إلى الفرجة الشعبية أو إلى الذاكرة النوميديّة المنسية.

ثانيها: التحول في الأدوات المنهجية والمرجعيات الفكرية

تعكس هذه الكتب بوضوح رحلة النقد الجزائري في استيعابه وتوظيفه للمناهج النقدية. انتقلنا من المنهج التاريخي-الوثائقي (بيوض) المعتمد على الأرشيف والشهادات، إلى المنهج البنيوي-السيمائي (جلاوجي) المستند إلى النظرية النقدية الفرنسية، مرورًا بالنقد الثقافي (تليلاني) الذي حاور الدراسات التراثية العربية. ثم شهدنا منعطفًا

هائماً مع المنهج الستانيسلافسكي ذي المرجعية الروسية/الشرقية (عمرون) الذي أدخل أدوات المخرج والممثل إلى التحليل، وصولاً إلى المنهج متعدد التخصصات (أنوال) الذي يدمج بين علم الآثار والتاريخ والدراسات الكلاسيكية. إن هذا التنوع يثبت أن النقد الجزائري لم يعد مستهلكاً لمنهج واحد، بل أصبح فضاءً لحوار نقدي خصب بين مرجعيات فكرية متنوعة.

ثالثها: التحول في تعريف "المادة المسرحية" نفسها

لعل من أهم التحولات التي تكشفها هذه الكتب هو توسيع مفهوم "المسرح" نفسه. فبينما كان التركيز في البداية على المسرح الحديث بمفهومه الغربي (النص، العرض، المؤسسة)، كما هو عند بيوض وكاتب، بدأت الدراسات اللاحقة في توسيع هذا المفهوم. فقد جعل كتاب تليلاني من "التراث الشعبي" مادة أساسية للدراسة. أما عمرون وأنوال فقد قاما بالقطيعة الأكبر عبر اعتماد مفهوم "الفرجة" (Spectacle) "الواسع، الذي يشمل الطقوس، والرسوم الصخرية، والمسرح النوميدي، وخيال الظل، معتبرين إياها جزءاً لا يتجزأ من "المسار المسرحي الجزائري".

وفي الجمل، تؤكد هذه القراءة التركيبية أن الكتاب المتخصص كان هو المحرك الفعلي للتحولات النوعية في النقد المسرحي الجزائري. ففيه طُرحت الأسئلة الكبرى، وفيه جُرّبت المناهج الأكثر جرأة، ومن خلاله تم الانتقال من النقد كـ"شاهد على التاريخ" إلى النقد كـ"صانع ومُساءل للتاريخ".

خلاصة: ملامح التحول في مسار النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري

بعد هذه الرحلة التحليلية التي انطلقت من تحديد هوية النقد الأكاديمي وخصائصه، وتبع تجلياته في المقالات العلمية كمرآة لراهنية البحث، وفي الأطروحات الجامعية كبوتقة للنضج المنهجي، وفي الكتب المتخصصة كفضاء للمشاريع الفكرية الكبرى، يمكننا الآن رسم صورة بانورامية متكاملة لمسار تحوله، واستخلاص ملامحه الجوهرية.

ويتضح جلياً أن النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري قد قطع أشواطاً هامة، منتقلاً من مراحل التأسيس إلى مراحل النضج والتنوع. ويمكن تلخيص أبرز ملامح هذا التحول في المحاور التالية:

(1) **من التوثيق إلى التفكيك المنهجي:** لقد شهد المسار العام تحولا واضحا في وظيفة النقد وأدواته. فمن هيمنة المنهج التاريخي-الوصفي في المراحل الأولى، الذي كان هدفه بناء "سردية وطنية" وتوثيق الذاكرة المسرحية (كما رأينا في كتاب بيوض وبعض المقالات والأطروحات المبكرة)، انتقل النقد تدريجياً إلى تبني مناهج أكثر تحليلية وصرامة. إذ برز التحليل البنيوي-النصي كخطوة هامة في التعامل مع النص كبنية فنية مستقلة (نموذج جلاوجي)، تلاه الانفتاح على النقد الثقافي والسوسيولوجي الذي أعاد ربط المسرح بسياقاته وقضاياها الكبرى كالتراث والهوية (نموذج تليلاني). وبلغ هذا المسار ذروته مع ظهور مشاريع "حفرية" جريئة (نموذجي عمرون وأنوال)، لم تعد تكتفي بالتحليل بل سعت إلى تفكيك السرديات السائدة وإعادة كتابة تاريخ الأصول.

(2) تجاوز جدلية النص نحو دراسات العرض: تؤكد نتائج تحليل المقالات والأطروحات بقوة وجود تحول تدريجي في بؤرة الاهتمام من الهيمنة شبه المطلقة للدراسات الأدبية التي تتعامل مع "النص" المسرحي، نحو اهتمام متزايد ومؤسس بـ "العرض" كحدث أدائي متكامل. إن بروز محور "دراسات العرض والتجريب" كأكبر قطب في أطروحات قسم الفنون بوههران، وظهور دراسات تعتمد على أدوات تحليلية مستوحاة من الممارسة الإخراجية (ستانيسلافسكي عند عمرون)، كلها مؤشرات دالة على هذا النضج المنهجي الذي بدأ يعي الطبيعة المزدوجة للمسرح.

(3) تعدد المرجعيات وتخصيب الحقل النقدي: لم يعد النقد الأكاديمي الجزائري أسيراً لمرجعية فكرية واحدة. فإلى جانب الحضور المستمر والقوي للمدرسة النقدية الفرنسية بأدواتها البنوية والسيمائية، شهد الحقل انفتاحاً لافتاً على مرجعيات أخرى أثرته وخصبته، أبرزها المدرسة الروسية/الأوروبية الشرقية بنظرياتها في الإخراج والأداء، بالإضافة إلى الحوار النقدي المتواصل مع المنجز النقدي العربي في قضايا التراث والمسرح. ويعكس هذا التعدد حيوية الحقل وقدرته على استيعاب وتكييف أدوات معرفية متنوعة.

(4) الهوية هاجس مركزي ومحرك للبحث: يكشف تحليلنا أن "قلق الهوية والتأصيل" يمثل القوة الدافعة الكامنة خلف جزء كبير من المشاريع النقدية الكبرى. فالعودة المستمرة إلى التراث (تليلاني)، والتنقيب عن جذور ما قبل إسلامية (عمرون)، أو نوميديّة-أمازيغية (أنوال)، ليست مجرد تمارين أكاديمية، بل هي مشاريع فكرية تهدف إلى بناء "أصالة" للممارسة المسرحية الجزائرية، وربطها بتاريخ أعمق من اللحظة الكولونيالية.

ومع هذه المنجزات الهامة، لا بد من تسجيل بعض الملاحظات النقدية التي تمثل تحديات وفرصاً مستقبلية للحقل. لا تزال هناك فجوة ملحوظة بين الخطاب النقدي الأكاديمي والممارسة المسرحية الفعلية على الخشبة، مما يطرح سؤالاً حول مدى تأثير هذا النقد خارج أسوار الجامعة. كما أن "دراسات الأداء (Performance Studies)" كحقل منهجي متخصص في تحليل العروض الحية، لم تتجذر بعد بشكل كافٍ. وأخيراً، فإن النمو الكمي الكبير في المقالات العلمية كما رصدته منصة (ASJP) يطرح تحدياً للحفاظ على العمق والجودة في مواجهة متطلبات النشر الأكاديمي.

وفي المجمل، يرسم هذا المبحث صورة لحقل نقدي حيوي، ناضج، ومنشغل بأسئلته الكبرى، نجح في تأسيس رصيد معرفي ومنهجي معتبر، ويقف اليوم أمام تحديات جديدة لمواصلة تطوره وتعميق تأثيره في المشهد الثقافي الجزائري.

وإذا كان النقد الأكاديمي، كما كشف هذا المبحث، قد نجح في بناء مسافة تأملية ضرورية للتحليل المنهجي الرصين وتتبع التحولات العميقة، فإنه بطبيعته يظل أسيراً لزمته البحثي البطيء، وبعيداً نسبياً عن حرارة التفاعل الفوري مع الحدث المسرحي. ومن هنا، تبرز أهمية فضاء نقدي ثالث، يعمل كحلقة وصل ديناميكية بين آنية الصحافة وحرصانة الأكاديمي: النقد المواكب للمهرجانات.

ثالثاً- النقد المسرحي المواكب للمهرجانات والعروض الشرفية

في سياق تتبعنا لـ"تحولات النقد المسرحي الجزائري"، وبعد أن استعرضنا الممارسة النقدية في فضاءاتها الأكثر استقراراً، وهما النقد الصحفي اليومي والنقد الأكاديمي المتأني، يبرز أمامنا فضاءً ثالثاً، أكثر ديناميكية وتكثيفاً، تتشكل ضمنه ممارسة نقدية ذات طبيعة خاصة. وهذا الفضاء هو المهرجانات المسرحية وما يواكبها من عروض شرفية وفعاليات فكرية. إذ إنه هنا، وفي خضم هذا الحراك الفني المكثف، يولد نمط نقدي يتفاعل بشكل مباشر وفوري مع الحدث المسرحي، سنطلق عليه في هذا المبحث تعريفاً إجرائياً هو "النقد المسرحي المواكب".

ويمكن تعريف هذا النمط بأنه ذلك النشاط النقدي، بأشكاله المتعددة (شفوية، مكتوبة، تفاعلية)، الذي يتم إنتاجه وتداوله بشكل أساسي ضمن الإطار الزمني والمكاني للمهرجانات المسرحية، بهدف إثارة النقاش المباشر، وتبادل الآراء، وتقديم قراءات سريعة أو متعمقة للتجارب المسرحية المقدمة. وتكمن خصوصيته في مجموعة من السمات الجوهرية التي تميزه، أهمها ارتباطه العضوي بحدث معين (Event-Based)، وطابعه الحوارية والتفاعلية العالي الذي يجمع بين المبدعين والنقاد والجمهور النوعي في لقاءات مباشرة، وفوريته التي تعني التفاعل شبه المباشر مع العرض في اليوم التالي لمشاهدته. كما يتخذ أشكالاً متنوعة تتجاوز المقالة المكتوبة لتشمل الندوات الفكرية، والورشات النقدية، والمناقشات المفتوحة، وما يصدر عن المهرجان من مطبوعات خاصة.

انطلاقاً من هذه الخصائص، يطرح هذا المبحث إشكاليته الرئيسة: ما هي أبرز ملامح هذا النقد وأنماطه في المشهد الجزائري؟ وكيف تحولت ممارسته، لا سيما مع بزوغ الفضاء الرقمي كمنصة جديدة للنقاش؟ والأهم من ذلك، ما هي الأسباب الكامنة وراء ندرة هذا النوع من النقد وقلة توثيقه بالرغم من أهميته وتأثيره المباشر على الحقل المسرحي؟ وللإجابة على هذه الأسئلة، سيعتمد المبحث على منهج تحليلي مقارن لأربعة أنماط متباينة من الممارسة النقدية المواكبة، تمثل أطرافاً مختلفة لهذه الظاهرة، بدءاً من النقد المؤسسي الفوري، مروراً بالنقد الأكاديمي المؤجل، وصولاً إلى التحولات الجديدة التي أفرزها النقد الرقمي المستقل.

1- النقد المسرحي في نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف

تُعد المهرجانات المسرحية الكبرى، مثل المهرجان الوطني للمسرح المحترف، فضاءات حيوية لا تقتصر على تقديم العروض المتنافسة فحسب، بل تسعى أيضاً لخلق بيئة تواصلية تواكب الحدث وتوثقه. ومن أبرز الأدوات التي تستخدمها لتحقيق هذا الهدف هي "النشرة اليومية"، وهي مطبوعة سريعة تصدر خلال أيام المهرجان لتغطية فعالياته. وضمن هذا الإطار، تبرز محاولات لتقديم مادة نقدية سريعة حول العروض. وتهدف هذه الدراسة إلى تحليل طبيعة هذه الممارسة النقدية من خلال نماذج مختارة من نشرات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، لفهم خصائصها وحدودها ووظيفتها داخل السياق المهرجاناني.

أ/ سياق النشرة وأثره على الممارسة النقدية

إن طبيعة الوسيط الإعلامي تفرض قيودها وتحدد ملامح الخطاب الذي يحتويه. فالنشرية اليومية للمهرجان، بحكم تعريفها، هي أداة إعلامية مؤسسية ذات أهداف محددة: تغطية أكبر عدد ممكن من الفعاليات، والترويج للحدث، وتوفير مادة سريعة وموجزة لجمهور المهرجان من مشاركين وضيوف ومتابعين. ويفرض هذا السياق الإنتاجي على الكتابة النقدية المنشورة فيها سمات لا يمكن تجاهلها، أبرزها الإيجاز الشديد الذي تمليه المساحة المحدودة، والسرعة والآنية في الكتابة والنشر (غالبًا في غضون ساعات قليلة بعد العرض)، مما يمنحها طابع "النقد الفوري" لكنه في المقابل يحد بشكل كبير من إمكانية التحليل المتعمق والتأمل النقدي الرصين. وبالتالي، فإن الخطاب النقدي هنا يتشكل ابتداءً تحت ضغط الزمن والمساحة والوظيفة الإعلامية للوسيط.

ب/ تحليل الخطاب النقدي للنشرية: بين التوثيق والانطباع والجدل

عند فحص عينة من المقالات المنشورة في نشرات المهرجان الوطني للمسرح المحترف خلال دورات مختلفة، يتضح أن الممارسة النقدية فيها ليست ذات طابع واحد، بل تتوزع على طيف من الأنواع الخطابية التي تعكس الوظائف المتعددة للنشرية. ويمكن تصنيف هذه الأنواع إلى ثلاثة أنماط رئيسية: الخطاب الخبري-التوثيقي، والخطاب الانطباعي-التقييمي، ونمط نادر لكنه مهم هو الخطاب النقدي الجدلي.

النمط الأول: الخطاب الخبري-التوثيقي

يمثل هذا النمط الغالبية العظمى من التغطيات المنشورة، حيث تكون الوظيفة الأساسية للنص هي إعلام القارئ بمحتوى العرض وتوثيق مشاركته في المهرجان. يغلب على هذا النوع من الكتابة الطابع التقريري، وتركز بشكل أساسي على سرد قصة المسرحية أو فكرتها العامة.

النموذج (1):

- عنوان المقال: الحصلة تفضح سوء التسيير في المؤسسات العمومية
- الكاتب: صبرينة / غزال
- المصدر: نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 85
- التاريخ: الأحد 16 سبتمبر 2012
- العرض: مسرحية "الحصلة"، إنتاج المسرح الجهوي لوهران

التحليل: يتجلى في هذا المقال القصير هيمنة الوظيفة الإخبارية. يبدأ النص بتقديم معلومات أساسية (اسم العرض، المنتج، الكاتب، المخرج)، ثم ينتقل مباشرة إلى تلخيص القصة: "مسرحية الحصلة كوميديا تدور حول واقع مؤسسة اقتصادية آيلة إلى الإفلاس..."¹. اللغة المستخدمة هي لغة صحفية مباشرة وتقريرية "نكتشف

¹ - صبرينة غزال: "الحصلة تفضح سوء التسيير في المؤسسات العمومية"، نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 85، 16 سبتمبر 2012.

مجموعة من الممارسات"، "عرض يقودنا إلى دهاليز..."¹، تهدف إلى إعطاء القارئ "فكرة عامة"² عن موضوع المسرحية. الجملة الأخيرة فقط "فتمة مجال للمقاومة..."³ تحمل بذرة تقييم أو رسالة، لكنها تظل في إطار التلخيص الموضوعاتي. يغيب عن النص أي تحليل للمكونات الجمالية للعرض (الأداء، السينوغرافيا، الإخراج)، مما يؤكد أن وظيفته الأساسية هي التوثيق الإعلامي وليس التحليل النقدي.

النمط الثاني: الخطاب الانطباعي-التقييمي

يتجاوز هذا النمط مجرد التلخيص ليقدم حكماً قيمياً أو انطباعاً عاماً حول جودة العرض أو بعض عناصره. ومع أنه لا يعتمد على منهجية تحليلية صارمة، إلا أنه يمثل محاولة لإبداء رأي نقدي صريح.

النموذج (2):

- عنوان المقال: مسرح سكيكدة يفتتح المنافسة "أمام أسوار المدينة"
- الكاتب: غير مذكور
- المصدر: نشرة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 53
- التاريخ: الثلاثاء 25 ماي 2010
- العرض: مسرحية "أمام أسوار المدينة"، إنتاج المسرح الجهوي لسكيكدة

التحليل: ينتقل هذا المقال من الخبر إلى التقييم بشكل واضح. فبعد التقديم الأولي، يستخدم الكاتب عبارات تقييمية مباشرة وإيجابية: "قراءة فنية موفقة لنص عالمي"⁴، "استطاعت المخرجة أن تغوص في أعماق النص"⁵، "ساهمت السينوغرافيا البسيطة والمعبرة"⁶. كما يخصص فقرة لتقييم أداء الممثلين، واصفاً أداء الممثلة نادية لعربي بـ "القوة"⁷. ويختتم المقال بحكم قيمي شامل: "عمل مسرحي جاد ومؤثر... عرض متكامل"⁸. على الرغم من أن هذه الأحكام تظل في إطار الانطباع العام (فالنص لا يوضح "كيف" كانت القراءة موفقة أو "لماذا" كان الأداء قوياً)، إلا أنها تمثل خطوة أبعد من مجرد السرد، وتقدم للقارئ موقفاً نقدياً محدداً، مما يدرجها ضمن خانة النقد الانطباعي-التقييمي.

1 - المرجع السابق.

2 - المرجع نفسه.

3 - المرجع نفسه.

4 - "مسرح سكيكدة يفتتح المنافسة "أمام أسوار المدينة"، نشرة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 53، 25 ماي 2010.

5 - المرجع نفسه.

6 - المرجع نفسه.

7 - المرجع نفسه.

8 - المرجع نفسه.

النمط الثالث: الخطاب النقدي الجدلي (الاستثناء)

هذا النمط هو الأقل حضوراً، ولكنه الأكثر أهمية من الناحية النقدية، حيث يمارس فيه الكاتب نقداً حقيقياً يتضمن أحكاماً سلبية محددة ومعللة، ويدخل في حوار جدلي مع خيارات المخرج.

النموذج (3):

- عنوان المقال: "عرس الدم": لعبة الموت
- الكاتب: دليّة مالك
- المصدر: نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 124
- التاريخ: الثلاثاء 26 ماي 2015
- العرض: مسرحية "عرس الدم"، إنتاج المسرح الجهوي لسبيدي بلعباس.

التحليل: يمثل هذا المقال حالة نقدية متقدمة مقارنة بالنموذجين السابقين. الكاتبة لا تتردد في إصدار أحكام سلبية واضحة ومباشرة: فمحاولة "جزارة"¹ النص اللوركي "لم يكن منسجماً تماماً"²، وإدخال طقوس الزغاريد كان "مقحمة... نال من قوة العرض"³. والنقد هنا لا يتوقف عند الحكم العام، بل يقدم تعليلاً وتحديداً للإشكالية. والأهم من ذلك، أن الكاتبة تنتقل إلى مستوى النقد الاقتراحي، حيث تشير إلى ما كان يمكن فعله: "لم يوظف [المخرج] موسيقى الفلامينكو... التي كان بوسعها استثارة الجمهور"⁴. كما تقدم نقداً محددًا لعنصر الإضاءة، معتبرة أن المخرج "لم يوفق في جعلها دعامة جيدة"⁵. وهذا النموذج يثبت أن مساحة النقد الجدلي كانت متاحة داخل النشيرية، لكنها كانت الاستثناء الذي يؤكد القاعدة. إنه يمثل أعلى درجات الممارسة النقدية الممكنة داخل هذا الوسيط، حيث يتجاوز الإعلام والانطباع إلى الحوار النقدي الجدلي مع صناع العرض.

وظيفة النقد في النشيرية المهرجانية

من خلال تحليل هذه النماذج المتباينة، يمكن استنتاج أن النقد الممارس في نشيرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف هو نقد متعدد الوظائف، لكنه يظل محكوماً بسياقه المؤسساتي والإعلامي. فوظيفته المهيمنة هي إعلامية-توثيقية، تهدف إلى مواكبة الحدث وتقديم بانوراما سريعة للعروض المشاركة. وفي مستوى ثانٍ، يؤدي

1 - دليّة مالك، "عرس الدم": لعبة الموت"، نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 124، 26 ماي 2015.

2 - المرجع نفسه.

3 - المرجع نفسه.

4 - المرجع نفسه.

5 - المرجع نفسه.

وظيفة تقييمية-انطباعية سريعة، تمنح القارئ فكرة أولية عن جودة الأعمال دون الخوض في تحليل معمق. أما وظيفته النقدية-الجدلية، وهي الأهم والأكثر نضجًا، فتظل حضورًا استثنائيًا وخافتًا.

بشكل عام، يمثل هذا النمط الشكل "التقليدي" للنقد المواكب للمهرجانات؛ فهو نقد فوري وموجز، يخدم حيوية الحدث، لكنه في المقابل يضحى بالعمق المنهجي والتحليل الرصين لصالح سرعة التغطية. ومع أهميته في خلق ذاكرة أولية للمهرجان، إلا أنه يطرح سؤالًا حول مدى قدرة الفضاءات المؤسساتية الرسمية على احتضان ممارسة نقدية أكثر جدية وعمقًا، وهو ما ستقودنا النماذج اللاحقة في هذا المبحث إلى استكشافه.

2- النقد المسرحي في "قراءات في عروض مهرجان الهواة" ل: جميلة مصطفى الزقاي، إلياس بوخموشة، زويرة عياد.

إذا كان النمط الأول يمثل النقد الفوري والموجز الذي يواكب الحدث، فإننا نقف هنا أمام نمط مغاير تمامًا، يمثل محاولة جادة ومنظمة لنقل النقاش من فورية المهرجان إلى رحابة الدراسة الأكاديمية. ويجسد كتاب "قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات" هذه المحاولة بامتياز. إذ إنه لا يقدم نفسه كمجرد تغطية، بل كمشروع نقدي منهجي يسعى إلى "تجاوز النقد الصحفي الانطباعي نحو التصور النقدي القائم على المعرفة"¹، كما تشير مقدمته. ويهدف هذا البحث إلى تحليل هذا النموذج كـ"دراسة حالة Case (Study) للنقد الأكاديمي المواكب، من خلال تفكيك بنيته ومنهجيته وخطابه النقدي، والكشف عن نقاط قوته المعرفية ومواطن قصوره المنهجية.

النموذج النقدي:

• الكتاب: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات.

• المؤلفون: جميلة مصطفى الزقاي، إلياس بوخموشة، زويرة عياد.

• الناشر: دار راشد، سيدي بلعباس، الجزائر.

• سنة النشر: 2013.

على النقيض تمامًا من النقد الفوري والانطباعي الذي رصدناه في نشرية المهرجان، نقف هنا أمام نموذج يمثل محاولة جادة ومنظمة لنقل النقاش من فورية المهرجان إلى رحابة الدراسة الأكاديمية. ويمثل كتاب "قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة" وثيقة نقدية بالغة الأهمية

يمثل كتاب "قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات"، الصادر عام 2013، وثيقة نقدية بالغة الأهمية لدراسة ظاهرة "النقد المواكب" في سياقه الأكاديمي الجزائري.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، إلياس بوخموشة، زويرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، دار راشد، سيدي بلعباس، الجزائر، (ط1)، 2013، ص المقدمة.

فالكتاب، الذي شارك في تأليفه ثلاثة باحثين أكاديميين هم: "جميلة مصطفى الزقاي"، و"إلياس بوخموشة"، و"زوية عياد"، لا يكتفي بتقديم قراءات انطباعية للعروض المسرحية، بل يطرح نفسه كمشروع منهجي منظم يسعى إلى تجاوز النقد الصحفي الانطباعي نحو التصور النقدي القائم على المعرفة¹.

ويقدم الكتاب نفسه عبر بنية منهجية واضحة، حيث يعتمد على نموذج "تشرحي ثلاثي" للعرض المسرحي. فبعد تقديم تمهيدي بقلم أحمد حمومي ومقدمة تؤطر الإشكالية بقلم جميلة مصطفى الزقاي، ينقسم متن الكتاب إلى ثلاثة فصول رئيسية، يتولى كل باحث فيها مقاربة مكون أساسي من مكونات العرض المسرحي عبر العروض الاثني عشر التي شاركت في الدورة 45 لمهرجان مسرح الهواة بمستغانم:

الفصل الأول: "دراسة وتحليل نصوص مسرح الهواة" (ص 19-54) ل "زوية عياد": ويركز هذا القسم على تحليل النصوص الدرامية من حيث مصادرها (اقتباس، إعداد، واقعية)، وبنيتها الفنية (فكرة، قصة، حدث، صراع، لغة، حوار).

الفصل الثاني: "قراءة نقدية لمسرحيات المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم في دورته 45: الإخراج" (ص 55-95) ل "إلياس بوخموشة": ويتناول هذا الجزء الرؤى الإخراجية للعروض، محللاً إدارة الممثل، وتشكيل "الميزانسين"²، والإيقاع، وتوظيف الفضاء، مع استحضار مرجعيات نظرية لمدارس إخراجية عالمية.

الفصل الثالث: "وتيرة السينوغرافيا في مسرح الهواة بين الهواية والاحتراف" (ص 97-187) ل "جميلة مصطفى الزقاي": ويختص هذا القسم بتحليل المكون البصري للعروض، متناولاً الديكور، والإضاءة، والأزياء، والإكسسوارات، والجسد الكوريغرافي، وطارحاً إشكالية العلاقة بين الهواية والاحتراف في هذا المجال.

ويهدف هذا التحليل النقدي الذي بين أيدينا إلى تقديم ملمح لهذا النوع من النقد من خلال تحليل الكتاب ليس فقط من حيث محتواه، بل بوصفه "دراسة حالة (Case Study)" لنموذج النقد الأكاديمي المواكب. إذ سنسعى، إلى تفكيك هذا النموذج التحليلي الثلاثي، باحثين عن نقاط قوته المعرفية، ومواطن قصوره المنهجية، وكاشفين عن طبيعة الخطاب النقدي الموجه للفرق الهاوية. كما سنولي اهتماماً خاصاً بالإشكالية التي أقر بها الكتاب نفسه، والمتمثلة في "صعوبة قراءة خشبة مسرح الهواة من خلال الأقراص المضغوطة التي حملت بتصوير يفتقر للوضوح"³، لما لها من تأثير حاسم على مصداقية التحليلات المتعلقة بالفرجة الحية.

أ/ قراءة في الفصل الأول الموسوم ب: "دراسة وتحليل نصوص مسرح الهواة" للناقد زوية عياد

1 - جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخموشة، وزوية عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص14.

2 - المرجع نفسه، ص 68.

3 - المرجع نفسه، ص16.

يمثل فصل "زوية عياد" المدخل التأسيسي للكتاب، وهو بحكم طبيعته النصية، الأقل تأثراً بالقيود المنهجية المركزي المتمثل في رداءة التسجيلات المرئية. إذ يقدم عياد مقارنة تتسم بالبنية الأكاديمية الصارمة، محاولاً إرساء "قواعد" لقراءة النص الدرامي الهاوي وتقييمه.

(1) المنهجية المتبعة (Methodology)

تتجلى منهجية "عياد" في بنائه المنطقي المتدرج، حيث ينتقل من العام إلى الخاص، ومن التنظير إلى التطبيق، معتمداً على إطار نظري كلاسيكي وأدوات إجرائية تصنيفية واضحة.

• **الإطار النظري: وفاءً للتقاليد الأرسطية:** يبني عياد مقارنته على أساس نظري متين ومستقر، مستمد بشكل أساسي من نظرية الدراما الكلاسيكية (الأرسطية). ويتضح هذا منذ التوطئة، حيث يعرف الكتابة المسرحية بوصفها "عملية صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي"¹، ويعدد مكوناتها الأساسية: الحوار، والإرشادات، وتطور الفعل، والتقطيع. وهذا التحديد يضعنا مباشرة في قلب مفهوم "المسرحية جيدة الصنع" (The Well-made Play).

ويعزز هذا التوجه استناده إلى مراجع أكاديمية تعليمية، مثل فؤاد الصالحي في (علم المسرحية وفن كتابتها)، حين يضع قائمة أشبه بالوصفة للنص المحكم الصنعة، والتي تشمل "حبكة"، "صراع"، "عقلانية القصة"، و"تسلسل الأحداث"². وهذا الإطار الكلاسيكي هو المعيار الذي سيقاس عليه لاحقاً نصوص الهواة.

ومع ذلك، يُظهر عياد وعياً بالتطورات النقدية الحديثة، ويتجلى ذلك في تمييزه الدقيق، نقلاً عن شكري عبد الوهاب، بين "النص الدرامي" (نص المؤلف) و"النص المسرحي المعروض" (نص المخرج والفريق)³. وهذا الاعتراف بوجود نصين هو إقرار نظري مهم، لكننا سنرى لاحقاً أنه لم يفعله بشكل كامل في تحليلاته التطبيقية، حيث ظل تركيزه منصباً على النص الدرامي الكامن خلف العرض. وإجمالاً، فإن إطاره النظري هو إطار أكاديمي تقليدي، راسخ، وموثوق، لكنه ليس تجريبياً أو طليعياً، وهو ما يتناسب مع وظيفته التعليمية الموجهة للهواة.

• **الأدوات الإجرائية: التصنيف والتشريح:** يتبع عياد استراتيجية إجرائية من مرحلتين:

✓ **المرحلة الأولى: التصنيف حسب المصدر. (Taxonomy by Source)** يقوم بتصنيف النصوص إلى ثلاث فئات رئيسية: "الاقتباس"⁴، "الإعداد والترجمة"⁵، و"الواقعية"⁶. وهذا التصنيف أداة فعالة لتنظيم

1 - جميلة مصطفى الزقاي، وإلباس بوخموشة، وزوية عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 19.

2 - المرجع نفسه، ص 21.

3 - المرجع نفسه، ص 24.

4 - المرجع نفسه، ص 25.

5 - المرجع نفسه، ص 27.

6 - المرجع نفسه، ص 29.

المادة وتقديمها بشكل منهجي. ففي تحليله لمسرحية "غدر امرأة"¹، لا يكتفي بالقول إنها مقتبسة، بل يحدد المصدر بدقة (قصة المنفلوطي)، ويصف طبيعة الاقتباس مستخدمًا مصطلحًا محليًا بليغًا هو (جزارة فلة للحكاية)، في إشارة إلى التقطيع الميكانيكي للنص الأصلي. وبالمثل، في تحليله لـ "مدرسة الآباء"²، يحدد المؤلف الأصلي (جان أنوي) ويضيف معلومة أكاديمية دقيقة بتحديد تصنيف أنوي نفسه للمسرحية ضمن "المسرح البراق"³، مما ينم عن بحث توثيقي جاد.

✓ المرحلة الثانية: التشریح حسب المكونات. (Analysis by Components) بعد تقديمه للملخصات⁴، والتي تمثل الجانب الوصفي التوثيقي، ينتقل إلى تحليل النصوص بشكل جماعي عبر تفكيكها إلى مكوناتها الدرامية الكلاسيكية: القصة⁵، والحدث⁶، والعقدة⁷، والصراع⁸، واللغة⁹، والحوار¹⁰. وهذه الأداة تسمح له بإجراء مقارنة سريعة بين النصوص، فيرى أن قصة "غدر امرأة" و"مدرسة الآباء" محكمة البناء، وأن نص "فجر إبليس" يلتزم بوحدة الحدث¹¹.

وعلى الرغم من فعاليتها التنظيمية، إلا أن هذه المنهجية الإجرائية تؤدي إلى تفتيت القراءة، حيث لا نحصل على تحليل متكامل لأي مسرحية بمفردها، بل على لحات متفرقة عنها تحت كل عنوان من عناوين المكونات الدرامية.

• حدود المنهجية: غموض التعامل مع النص: على الرغم من أن عياد هو الأقل تضررًا من رداءة التسجيل، إلا أن هناك غموضًا يلف طبيعة المادة التي اعتمد عليها. هل كانت النصوص المكتوبة متاحة له؟ أم أنه قام بتدوين الحوار وتحليل البنية انطلاقًا من الاستماع للتسجيلات؟ لا يجيب النص عن هذا السؤال بشكل صريح. غير أن تحليله للغة، وتمييزه بين الفصحى والعامية¹²، يوحي بشدة أنه يعتمد على النص المسموع. وإن كان

1 - جميلة مصطفى الزقاي، وإلباس بوخموشة، وزويرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 26.
 2 - المرجع نفسه، ص 28.
 3 - المرجع نفسه، ص 29.
 4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 30-46.
 5 - المرجع نفسه، ص 47.
 6 - المرجع نفسه، ص 48.
 7 - المرجع نفسه، ص 49.
 8 - المرجع نفسه، ص 50.
 9 - المرجع نفسه، ص 51.
 10 - المرجع نفسه، ص 51.
 11 - ينظر، المرجع نفسه، ص 49.
 12 - ينظر، المرجع نفسه، ص 51.

الأمر كذلك، فإن تحليله ليس بمنأى تام عن تأثير جودة الصوت في التسجيلات، وهو ما كان يجب توضيحه منهجياً.

(2) الخطاب النقدي (Critical Discourse)

يتسم خطاب "عياد" بالوضوح الأكاديمي والأسلوب التعليمي المباشر، معتمداً على معجم نقدي تقليدي وسلطة معرفية مستمدة من التنظيم والمنهج.

• المعجم النقدي: الدقة الكلاسيكية

يستخدم عياد معجماً نقدياً دقيقاً ومستقراً، ينتمي بالكامل إلى حقل الدراسات الدرامية الكلاسيكية: "الحبكة"، "الصراع"، "العقدة"، "الدروة"، "النهاية"، "نظام الوحدات الثلاث"¹. واستخدامه لهذه المصطلحات ليس فضفاضاً، بل يأتي دائماً في سياق التعريف والتقييم. واللافت هو توظيفه لمصطلحات نقدية تقييمية حادة مثل "جزارة"² و"تلفيقات"³، وهي مصطلحات ذات شحنة سلبية قوية تكشف عن موقفه النقدي الصارم.

• الأسلوب: الأستاذية والتقريبية

أسلوب عياد هو أسلوب الأستاذ المحاضر. إذ يتجلى ذلك في استخدامه المكثف للتعداد النقطي⁴، وكأنه يقدم ملخصاً لمحاضرة جامعية. وهذا الأسلوب يجعل النص سهل الفهم ومنظماً، ولكنه يفقده بعضاً من حيويته التحليلية ويجعله أقرب إلى "الكتاب المدرسي" منه إلى المقال النقدي الجدلي. كما يغلب على أجزاء كبيرة من فصله الطابع التقريبي، خصوصاً في قسم الملخصات⁵، الذي يبدو أشبه بكتيب المهرجان منه إلى تحليل نقدي.

• بناء السلطة النقدية: المنهج هو الحجة

يبنى عياد سلطته النقدية ليس عبر لغة خطابية منمقة أو ادعاءات ذاتية، بل عبر قوة منهجه المنظم. فهو يقدم نفسه كخبير يمتلك "الأدوات" الصحيحة لتقييم النصوص. حيث يبدأ بتعريف القاعدة (ما هي المسرحية الجيدة)، ثم يقيس عليها النماذج المتاحة. وتمنح هذه الاستراتيجية خطابه مصداقية أكاديمية، وتجعل أحكامه التقييمية تبدو وكأنها نتيجة طبيعية لتطبيق موضوعي للمعايير، وليست مجرد آراء شخصية.

(3) الوظيفة النقدية (The Function of Criticism)

تتضح في مقارنة عياد وظيفتان أساسيتان: تقييمية صارمة، وتوجيهية بامتياز.

¹ - ينظر، جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخموشة، وزوية عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 49.

² - المرجع نفسه، ص 26، 28.

³ - المرجع نفسه، ص 20.

⁴ - ينظر، المرجع نفسه، ص 19، 21، 22، 24.

⁵ - ينظر، المرجع نفسه، ص 30-46.

• الوظيفة المهيمنة: النقد كفعل تقييمي وتوجيهي

الوظيفة المهيمنة لدى عياد ليست التفسير بقدر ما هي التقييم والإرشاد. فهو ناقد معياري (Normative Critic) يمتلك تصورا مسبقاً عن "الكتابة الدرامية المحكمة"، ويستخدمه كمسطرة لقياس أعمال الهواة. ويتجلى هذا بوضوح في قوله: "لو أراد مؤلفو هذه المسرحيات أن يرتقوا بإنتاجهم الدرامي... لكان يكفيهم العناية بالموضوع المختار والذي ينطوي على...¹". وهذه لغة توجيهية مباشرة. كما أن حكمه على الاقتباس بأنه "عمل ضعيف لأنه تستر وراء إبداع الغير"² هو حكم قيمي صارم. وحتى في تحليله للغة، يتبنى موقفاً توجيهياً حين يرى أن الأصل في اللغة "أن تكون فنية وليس أن تقع على ألسنة الشخصيات وقعا فيه ملاصقة للشارع"³، وهو موقف نقدي محافظ قد يختلف معه أنصار الواقعية المفرطة أو المسرح التسجيلي.

• الجمهور المستهدف: الممارسون وطلاب المسرح

من الواضح أن عياد لا يكتب للنقاد المتخصصين بقدر ما يكتب للفرق الهاوية وطلاب المسرح. فصله بأكمله مصمم ليكون "دليلاً" و"مرشداً" لهم. فهو يقدم لهم المفاهيم الأساسية، ويشرح لهم قواعد الصناعة، ثم يوضح لهم أين أخطأوا وأين أصابوا. وهذه الوظيفة البيداغوجية تتسق تمامًا مع الهدف العام الذي أعلنته مقدمة الكتاب⁴.

(4) الأصالة المعرفية (Epistemological Originality)

على الرغم من الطابع الكلاسيكي لمنهجيته، يقدم عياد إضافة معرفية مهمة، لكنها تظل محدودة ضمن الإطار الشكلي الذي اختاره.

• الإضافة النقدية: التوثيق المنهجي

تكمن القيمة المضافة الأساسية في عمل عياد في إخضاعه نصوص الهواة، التي غالباً ما تُعامل باستهانة، لتحليل أكاديمي منهجي. إن عمله التوثيقي في تتبع مصادر النصوص المقتبسة والمعدة هو بحد ذاته مساهمة قيمة لأرشفة المسرح الجزائري. كما أن تطبيقه الصارم للمفاهيم الدرامية على هذه النصوص يمنحها "شرعية" كمادة للدراسة النقدية الجادة، ويرفع من شأنها.

• الفجوات المعرفية: غياب التحليل السياقي

1 - جميلة مصطفى الزقاي، وإلباس بوخوشة، وزويرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 21.

2 - المرجع نفسه، ص 27.

3 - المرجع نفسه، ص 51.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 16.

الفجوة الأبرز في مقارنة عياد هي غياب التحليل العميق للسياق الاجتماعي والسياسي الذي أنتجت فيه هذه النصوص. فهو يذكر بشكل عابر أن الموضوعات "متأثرة إلى حد كبير بهموم شباب اليوم"¹، ويعددها (الشرف، المرأة، الوفاء)، لكنه لا يغوص في تحليل "كيف" تعالج هذه النصوص تلك الهموم. ما الذي تقوله هذه المسرحيات عن مكانة المرأة في الجزائر عام 2013؟ كيف تعكس أزمة الشباب؟ ما هي رؤيتها السياسية؟ هذه الأسئلة تبقى بلا إجابات عميقة، لأن التحليل يظل حبيس البنية الشكلية (الحبكة، الصراع...) على حساب المضمون الدلالي والسوسيولوجي. إذ إنه يحلل "كيف يُبنى النص" أكثر مما يحلل "ماذا يقول النص عن واقعه".

خلاصة لمقاربة الناقد زويرة عياد (النص الدرامي)

تقدم مقارنة الناقد زويرة عياد نموذجًا للنقد الأكاديمي الكلاسيكي، حيث يتم إخضاع نصوص مسرح الهواة لمنهجية صارمة تجمع بين التصنيف والتشريح. وتكمن قوة مقارنته في وضوحها البنيوي ووظيفتها البيداغوجية المباشرة؛ فهو ينجح في تقديم "دليل إرشادي" للممارسين الشباب، مزودًا إياهم بمعايير واضحة ومستقرة مستمدة من نظرية الدراما الأرسطية. كما أن عمله التوثيقي الدقيق في تحديد مصادر النصوص المقتبسة والمعدة يُعد إضافة معرفية قيمة لأرشفة المسرح الجزائري.

ومع ذلك، فإن هذا التركيز على التحليل الشكلي (Formalist Analysis) يأتي على حساب الغوص في الدلالات السوسيو-ثقافية للنصوص. إذ تظل مقارنته حبيسة البنية الداخلية للعمل الدرامي (حبكة، صراع، عقدة)، دون أن تقدم تأويلًا عميقًا لكيفية تفاعل هذه النصوص مع "هموم شباب اليوم" التي أشار إليها. وبهذا، يقدم عياد "تشريحًا" ممتازًا لجسد النص، لكنه يترك مهمة استكشاف "روح النص" وعلاقتها بالعصر للقراءات النقدية المستقبلية. إنه ناقد معياري-تعليمي بامتياز، يضع "القواعد" قبل "التأويل".

إنه ناقد معياري-تعليمي بامتياز، يضع 'القواعد' قبل 'التأويل'؛ وبهذا، يقدم لنا هذا الجزء الملمح الأول لطبيعة النقد الأكاديمي المواكب، حيث تكون الوظيفة البيداغوجية والإرشادية هي الغاية الأسمى، حتى لو كان ذلك على حساب التأويل الجمالي أو السوسيولوجي العميق.

ب/ قراءة في الفصل الثاني الموسوم بـ: "قراءة نقدية لمسرحيات المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم في دورته 45: الإخراج" للناقد إلياس بوخموشة

يمثل فصل الناقد إلياس بوخموشة محاولة طموحة لتطبيق أدوات النقد الإخراجي الأكاديمي على ممارسات مسرح الهواة. إذ يقدم بوخموشة نفسه كناقذ يمتلك "عدة نظرية" واسعة، ويسعى من خلالها إلى قياس وتقييم الرؤى الإخراجية للعروض المشاركة. غير أن مقارنته تتشكل بشكل أساسي من خلال التوتر الخلاق بين هذا الطموح النظري وبين القيد المنهجي الحاسم المتمثل في الاعتماد على تسجيلات مصورة.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخموشة، وزويرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 23.

1) المنهجية المتبعة: بانوراما نظرية في مواجهة واقع مادي

• **الإطار النظري:** بناء السلطة عبر التاريخ. يفتتح بوخموشة فصله بـ"توطئة"¹ ليست مجرد تمهيد، بل هي استعراض بانورامي مكثف لتاريخ فن الإخراج العالمي. فمن "صوفوكليس" إلى "بيتر بروك"، مروراً بـ"أنطوان"، و"ستانيسلافسكي"، و"مايرهولد"، و"بريشت"، و"غروتوفسكي"، يرسم الناقد خارطة معرفية واسعة. وتؤدي هذه المقدمة وظيفة مزدوجة: فهي تؤسس سلطته المعرفية كناقد مطلع على المدارس العالمية، وفي نفس الوقت، تزود القارئ (والممارس الهاوي) بمرجعيات نظرية يمكن من خلالها فهم التحليلات اللاحقة. كما أن هذا الإطار يمنحه مرونة في استدعاء المفاهيم حسب الحاجة، فيشير إلى "الواقعية الطبيعية" عند "أنطوان"²، و"البيوميكانيكا لمايرهولد"³، أو "الدراما الأرسطية"⁴ التي حاول "بريشت" كسرهما.

• **الأدوات الإجرائية وحدودها:** يعتمد بوخموشة على تحليل مكونات الإخراج الأساسية: إدارة الممثل، والتشكيل الحركي في الفضاء (الميزانسين)، والإيقاع، وكسر الجدار الرابع. لكن تطبيقه لهذه الأدوات يصطدم مباشرة بمحدودية الوسيط (التسجيل).

✓ **في تحليل الميزانسين:** يلجأ إلى تبسيط الأشكال الهندسية، كما في تحليله لمسرحية "حب البقاء" حيث يركز على "المثلث كأداة فعالة"⁵، أو ملاحظته لوقوف الممثلين "في خط واحد" في "مدرسة الآباء"⁶. وهذه ملاحظات يمكن التقاطها من تسجيل بعيد، لكنها تفتقر إلى تحليل ديناميكية الحركة الدقيقة داخل هذه التشكيلات.

✓ **في تحليل الأداء التمثيلي:** تبدو أحكامه متأثرة بجودة الصوت والصورة. فحكمه بأن أصوات الممثلين "جاءت خافتة" في "الحملة"⁷ أو أن أداءهم "مشدود الأوتار خلال المشاهد التي تحمل توترا على طريقة الدراما التلفزيونية الجزائرية"⁸ في "وسقط القناع"⁹، يثير تساؤلاً منهجياً: إلى أي مدى يعود هذا إلى الأداء نفسه، وإلى أي مدى يعود إلى تقنيات التسجيل؟ إن هذا الغموض المنهجي يمثل نقطة ضعف كامنة في التحليل، مع أن الأحكام قد تكون صحيحة في جوهرها.

1 - جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخموشة، وزويرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 57-62.

2 - المرجع نفسه، ص 72.

3 - المرجع نفسه، ص 67.

4 - المرجع نفسه، ص 60.

5 - المرجع نفسه، ص 75.

6 - المرجع نفسه، ص 68.

7 - المرجع نفسه، ص 83.

8 - المرجع نفسه، ص 90.

9 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) الخطاب النقدي: لغة حاسمة وأسلوب تعليمي

• **المعجم النقدي والأسلوب:** يستخدم بوخوشة معجمًا نقديًا متخصصًا ("باتيتيك"، "بروسينيوم"، "فلاش باك") بأسلوب يجمع بين التحليل الأكاديمي واللغة المباشرة والحاسمة. فأحكامه غالبًا ما تكون تقييمية وقاطعة، إذ لا يتردد في وصف الحركات بأنها "غير مدروسة على الإطلاق"¹، أو أن المخرج "لم يشغل على أصوات الممثلين"². وهذا الأسلوب الحاسم يمنح نقده قوة ويجعله مؤثرًا، ولكنه في بعض الأحيان قد يبدو متسرعًا بالنظر إلى القيود المنهجية التي يعمل ضمنها.

• **بناء السلطة النقدية:** بالإضافة إلى مرجعيته النظرية، يبنى بوخوشة سلطته عبر تقديم ملاحظات ذكية تكشف عن "عين المخرج". على سبيل المثال، تسأوله في "مدرسة الآباء": "لماذا مثلاً يجلس الممثلون على الأرض من أجل التمازج والديكور موجود؟"³. إن هذا السؤال البسيط يكشف عن وعي عميق بالمنطق الدرامي والوظيفي للفضاء المسرحي، ويثبت للقارئ أنه أمام ناقد يحلل بمنطق "الصانع" وليس فقط "المتفرج".

(3) الوظيفة النقدية: الناقد كـ"معلم"

• **الوظيفة المهيمنة:** الوظيفة البيداغوجية (التعليمية) هي المهيمنة بشكل مطلق في مقاربة بوخوشة. إذ أن فصله بأكمله يمكن قراءته كورشة نقدية في الإخراج. فهو لا يكتفي بالحكم فقط، بل غالبًا ما يقترح الحلول: "كان بإمكانه طمس الفراغات عبر الضوء والإظلام"⁴، أو "اعتماد حركات البورلسك على طريقة شارلو... يمكن أن يأتي بنتيجة أفضل"⁵. وهذه اللغة التوجيهية الصريحة تجعل من نقده أداة تكوينية مباشرة للفرق الهاوية.

وبالتالي نخلص إلى تأكيد هويته كناقد-مرشد. فهو يدعو إلى نقد بناء لا يحطم الهاوية، ويقدم نفسه كوسيط بين الممارسة الهاوية ومتطلبات الاحتراف، مما يرسخ الدور التوجيهي للكتاب ككل.

(4) الأصالة المعرفية: بين التأسيس والفجوات

• **الإضافة النقدية:** تكمن مساهمته الأساسية في تطبيقه المنهجي لأدوات ومفاهيم نقد الإخراج العالمي على الإنتاج الهاوي الجزائري. إذ إنه يرفع من مستوى النقاش حول هذه العروض من مجرد الانطباع إلى مساءلة "الرؤية الإخراجية" و"الأسلوب" و"المرجعية الفنية". وهذا بحد ذاته خطوة تأسيسية مهمة في النقد المسرحي الجزائري.

1 - جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخوشة، وزوية عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهاوية: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 66.

2 - المرجع نفسه، ص 83.

3 - المرجع نفسه، ص 67.

4 - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

5 - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

- **الفجوات المعرفية:** الفجوة الرئيسة، التي يفرضها وسيط المشاهدة، هي غياب تحليل العلاقة الحية بين المخرج والجمهور. كيف نجح المخرجون في إدارة انتباه الجمهور؟ في أي اللحظات فقدوا هذا الانتباه؟ كيف تم توظيف إيقاع العرض للتأثير في المتلقي الحي؟ إن هذه الأبعاد الجوهرية في فن الإخراج تبقى خارج نطاق التحليل، مما يجعله يركز على العرض كـ"بناء فني" أكثر من كونه "حدثاً تواصلياً".

خلاصة لمقاربة الناقد إلياس بوخوشة (الإخراج)

تتميز مقاربة الناقد إلياس بوخوشة بكونها مقاربة "الناقد-المخرج"، حيث يجمع بين سلطة المعرفة النظرية الواسعة و"عين الصانع" التي تلتقط التفاصيل العملية للإنجاز الركيحي. وينجح بوخوشة في تأسيس حوار نقدي جاد حول "الرؤية الإخراجية" في مسرح الهواة، نأقلا النقاش من مستوى الانطباع إلى مستوى مساءلة الأسلوب والمنهج. كما أن خطابه النقدي يتسم بالحسم والصرامة التقييمية، ووظيفته توجيهية-إصلاحية بشكل صريح، حيث لا يكتفي بالتشخيص بل يقدم "صفات" وحلولاً عملية للمخرجين الهواة.

غير أن مقارنته محكومة بشكل كبير بالقيود المنهجية المتمثل في الاعتماد على التسجيلات المصورة، مما يضع بعض أحكامه القاطعة حول الأداء الحركي والصوتي في دائرة الشك المنهجية. كما أن تركيزه على العرض كـ"منتج فني" يغفل بالضرورة تحليل بُعده الأساسي كـ"حدث تواصلية"، أي غياب تحليل ديناميكية التلقي الحي وتفاعل الجمهور. إنه ناقد براغماتي-بيداغوجي، يهدف إلى تطوير "الصنعة" الإخراجية لدى الهواة، حتى لو كان ذلك عبر وسيط بصري منقوص.

ج/ قراءة في الفصل الثالث الموسوم بـ: "وتيرة السينوغرافيا في مسرح الهواة بين الهواية والاحتراف" للناقدة جميلة مصطفى الزقاي

تقدم الناقدة جميلة مصطفى الزقاي في هذا الفصل، وهو الأطول في الكتاب، تحليلاً مفصلاً للمكون البصري والجمالي للعروض. ومقارنتها تتميز بغناها النظري، وحساسيتها العالية في قراءة العلامات البصرية، وسعيها الدؤوب لربط السينوغرافيا بالدلالات الثقافية والنفسية. وكما هو الحال مع مقاربة الإخراج، فإن عملها يتشكل عبر الحوار المستمر بين طموحها التأويلي والقيود التي تفرضها جودة التسجيلات المرئية.

1) المنهجية المتبعة: من السيمياء إلى الأنثروبولوجيا

- **الإطار النظري:** تعددية معرفية. تبني الزقاي إطارها النظري على قاعدة واسعة ومتعددة. حيث تبدأ بتعريفات دقيقة لمصطلح "السينوغرافيا" لتمييزه عن "الديكور"¹، ثم تنتقل بمرونة بين حقول معرفية مختلفة. فهي تستدعي

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخوشة، وزيرة عباد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 100.

السيمياء (علم العلامات) لتحليل الدلالات اللونية¹ والضوئية². وتلجأ إلى الأنثروبولوجيا في تحليل مسرحية "تكنا" لفهم كيفية "استثمار البيئة القبائلية كعلامات سينوغرافية"³. كما تستحضر نظريات جماليات الأداء ولغة الجسد⁴. وهذه التعددية النظرية تمنح تحليلها عمقاً وقدرة على مقارنة العروض من زوايا متنوعة.

• **الأدوات الإجرائية وحدودها:** تعتمد الزقاي على تفكيك السينوغرافيا إلى عناصرها الأساسية: الديكور، والإضاءة، والأزياء، والإكسسوارات، والجسد (الكوريفيا).

✓ **دقة في وصف الثابت:** يتجلى نجاحها الأكبر في وصف وتحليل العناصر الثابتة والواضحة. فتحليلها لمكونات الديكور في "تكنا" (المدخنة، المنسج، القرية)⁵ أو وصفها الدقيق للمعمار الحديدي في "SDF... mais"⁶ ينم عن قدرة عالية على التقاط التفاصيل البصرية وتحويلها إلى مادة للتحليل.

✓ **صعوبة في تحليل المتحرك والمراوغ:** تواجه تحدياً أكبر في تحليل الإضاءة، وهو ما تعترف به ضمناً في حاشية تحليل "فجر إبليس"⁷. إذ غالباً ما تصف الإضاءة بعبارات عامة ("شاملة"، "منتشرة") أو تكتفي بتحديد وظيفتها ("ضيق الإضاءة على...") دون الخوض في تفاصيل تقنية دقيقة حول نوعية الضوء أو زواياه. وينطبق الأمر نفسه على الكوريفيا، حيث تنتقد أحياناً عدم تناسق الحركات⁸، وهو حكم يصعب تأكيده بشكل قاطع دون مشاهدة حية ومن زوايا متعددة.

(2) الخطاب النقدي: لغة شعرية وقدرة تأويلية عالية

• **المعجم النقدي والأسلوب:** تتميز لغة الزقاي بأنها الأكثر شعرية وبلاغة بين النقاد الثلاثة. تستخدم استعارات جميلة لوصف السينوغرافيا، مثل كونها "مهوى الروح لجسد المتلقي" أو "كالحناء التي لا يمكن جس سر جمالها"⁹. وهذا الأسلوب لا يقلل من الدقة الأكاديمية، بل يضيف بعداً جمالياً على النص النقدي نفسه. كما أن معجمها غني بالمصطلحات المتخصصة ("غروتيسكي"، "داتاشو"، "برولوج") وتستخدمها بدقة في سياقاتها.

1 - المرجع نفسه، ص 112.

2 - المرجع نفسه، ص 171.

3 - المرجع نفسه، ص 102.

4 - المرجع نفسه، ص 137، 161.

5 - المرجع نفسه، ص 105.

6 - المرجع نفسه، ص 158.

7 - المرجع نفسه، ص 116.

8 - المرجع نفسه، ص 151.

9 - المرجع نفسه، ص 97.

- القدرة التأويلية: السمة الأبرز في خطابها هي قدرتها الفائقة على التأويل. إذ هي لا تكتفي بوصف ما تراه، بل تغوص عميقاً في البحث عن دلالاته. فتحليلها للرسومات الجدارية في "SDF... mais"¹ وربطها بهوية الشباب وقضايا العالم الثالث هو مثال ساطع على هذه القدرة. وبالمثل، فإن تحليلها لدلالات الألوان في "مدرسة الآباء" (الأبيض للطهارة والأحمر للعاطفة المتأججة)² يحول التحليل من مجرد وصف تقني إلى قراءة سيميائية عميقة.

(3) الوظيفة النقدية: الناقد كـ"كاشفة للجمال" و"مرشدة"

- الوظيفة المهمة: وظيفتها مزدوجة. فمن ناحية، هي كاشفة للمعنى والجمال، تسعى لتفكيك الشفرات البصرية وتقديمها للقارئ. ومن ناحية أخرى، هي مرشدة بيداغوجية، تماماً مثل زميلها. ويتجلى ذلك في تساؤلاتها النقدية التي تحمل طابعاً توجيهياً، مثل تساؤلها حول "النشاز"³ الذي أحدثته الرقصة الأوروبية في السياق التراثي لمسرحية "تكنا"⁴. كما أن طرحها لأسئلة في ختام فصلها حول المنافسة بين الهواة والمحترفين⁵ يهدف إلى إثارة وعي الممارسين بقضايا الحقل المسرحي.

(4) الأصالة المعرفية: عمق تأويلي وفجوة تكاملية

- الإضافة النقدية: تكمن مساهمتها الرئيسة في تقديمها لتحليلات سينوغرافية هي الأكثر عمقاً وتفصيلاً في الكتاب. لقد نجحت في إثبات أن السينوغرافيا في مسرح الهواة ليست مجرد "ديكور" أو خلفية، بل هي "كتابة مشهدية (Scenic Writing)" قادرة على إنتاج المعنى. وتحليلها لاستخدام "الداتاشو" في مسرحية "فرعون" كـ"وسيط درامي وبطل سينوغرافي"⁶ هو مثال على قراءتها المبتكرة التي تتعامل مع التكنولوجيا بوصفها عنصراً فاعلاً.

- الفجوات المعرفية: كما ذكرنا في التحليل المدمج، فإن الفجوة الرئيسة التي يفرضها النموذج التشريحي للكتاب هي غياب النظرة التكاملية. إذ أن تحليلها، على غناه، يبقى في أحيان كثيرة معزولاً عن تحليل الإخراج. كيف أثرت خيارات الإضاءة التي تحللها على أداء الممثل الذي يحلله بوخموشة؟ كيف تفاعل جسد الممثل مع الديكور الذي تصفه؟ إن هذه الأسئلة التي تتطلب نظرة شمولية تبقى الإجابة عليها مشتتة بين الفصلين، مما يمثل حدًا بنيويًا للكتاب ككل.

¹ - جميلة مصطفى الرقاي، وإلياس بوخموشة، وزويرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون - ثلاث مقاربات، المرجع السابق، ص 159، 160.

² - المرجع نفسه، ص 112.

³ - المرجع نفسه، ص 109.

⁴ - المرجع نفسه، ص 109.

⁵ - المرجع نفسه، ص 183.

⁶ - المرجع نفسه، ص 143.

خلاصة لمقاربة الناقد جميلة مصطفى الزقاي (السينوغرافيا)

تقدم الناقد جميلة مصطفى الزقاي المقاربة الأكثر عمقاً تأويلياً وشعرية في الكتاب. وبصفتها "ناقدة-سيمائية"، فإنها لا تكتفي بوصف المكونات البصرية للعرض، بل تغوص في تفكيك شيفراتها الدلالية، مستعينة بعدة نظرية غنية تجمع بين السيمياء والأنثروبولوجيا وجماليات الأداء. كما تتميز بقدرتها الفائقة على قراءة العلامات البصرية (الألوان، الأشكال، المواد) وربطها بالثيمات النفسية والثقافية للعرض، مما يثبت أن السينوغرافيا في مسرح الهواة يمكن أن تكون كتابة مشهدية منتجة للمعنى.

وكما هو حال زميلها، فإن تحليلها للعناصر المراوغة كالإضاءة والكوريفرافيا يظل متأثراً بمحدودية الوسيط المرئي. وعلى الرغم من غنى تحليلها لكل عرض على حدة، فإن النموذج التشريحي للكتاب يمنعها أحياناً من تقديم رؤية متكاملة حول كيفية تفاعل السينوغرافيا بشكل عضوي مع الإخراج والأداء. إنها ناقدة جمالية-تأويلية، تنجح في الكشف عن المسكوت عنه في الصورة المسرحية، وتدعو الممارسين إلى التفكير في السينوغرافيا كفلسفة بصرية وليس مجرد زخرفة.

خلاصة عامة: قيمة وحدود النموذج الأكاديمي المؤجل

من خلال هذه القراءة التفكيكية لكتاب "قراءات في عروض مهرجان الهواة"، يتضح أننا أمام مشروع نقدي رائد يمثل محاولة جادة ومكتملة لـ"أكدمة" النقد المواكب للمهرجانات في الجزائر. لقد نجح المؤلفون الثلاثة، كل من زاويته التخصصية، في نقل النقاش حول مسرح الهواة من مستوى الانطباع السريع والعابر الذي رصدناه في نشرية المهرجان، إلى مستوى التحليل المنهجي الرصين الذي يهدف إلى التقييم والتوجيه والتأسيس. وتكمن القيمة المضافة الأساسية لهذا العمل في إخضاعه لممارسة "الهواة" لأدوات نقدية صارمة، مما يمنحها شرعية كمادة للدراسة الجادة، ويقدم للممارسين الشباب دليلاً إرشادياً يمكنهم العودة إليه لتطوير أدواتهم.

ومع ذلك، فإن هذا النموذج يكشف أيضاً عن حدوده الجوهرية التي لا يمكن إغفالها. فهو، بطبيعته كـ"نقد مؤجل" يصدر بعد فترة من انتهاء الحدث، يفقد لآنية التفاعل المباشر وحرارة النقاش التي تميز أجواء المهرجان الحية. كما أن الإشكاليات المنهجيتين اللتين لازمتاه - وهما منهج "التشريح" الذي يفتت رؤية العرض المتكامل، والاعتماد على وسيط مرئي منقوص - تظلان نقطتي ضعف أساسيتين تؤثران على مصداقية بعض أحكامه المتعلقة بالعرض الحي. وبهذا، يقدم لنا هذا الكتاب نموذجاً نقدياً مهماً في تاريخ النقد الجزائري، لكنه يظل نموذجاً غير مكتمل؛ فهو يكسب في العمق المنهجي والوظيفة البيداغوجية، ما يفقده في حرارة المواكبة الحية وصدقية المشاهدة المباشرة. كما أن هذا القصور يفتح الباب واسعاً للبحث عن أنماط نقدية أخرى قد تكون نجحت في الجمع بين الميزتين، وهو ما سنتناوله في المطلب التالي الذي سيركز على التحولات التي أفرزها الفضاء الرقمي.

3- النقد المسرحي في الفضاء الرقمي

في مقابل النقد المؤسسي الرسمي المتمثل في نشرية المهرجان، والنقد الأكاديمي المؤجل الذي يجسده الكتاب الجامعي، برز في السنوات الأخيرة فضاءً ثالث أكثر مرونة وحيوية، أصبح الحاضن الأبرز للممارسة النقدية الجادة والمواكبة للفعاليات المسرحية، وهو الفضاء الرقمي. لقد أتاحت منصات التواصل الاجتماعي (فيسبوك تحديداً) والصحف الإلكترونية للنقاد والباحثين إمكانية نشر قراءاتهم وتحليلاتهم بشكل فوري ومستقل، متجاوزين بذلك قيود النشر الورقي التقليدي وإكراهاته.

غير أن هذا الفضاء الجديد لم ينتج نمطاً نقدياً واحداً متجانساً، بل سمح بظهور ممارسات متباينة تعكس تنوع الخلفيات المعرفية والمنهجية للنقاد الفاعلين فيه. وهنا، سنقوم بتحليل نموذجين بارزين يمثلان قطبين مختلفين داخل هذه الممارسة الرقمية، لنكشف من خلالهما عن عمق التحول الذي طرأ على النقد المسرحي المواكب في الجزائر.

أ/ مقاربات الناقد الأكاديمي محمد الأمين بحري

يمثل الناقد والباحث محمد الأمين بحري نموذجاً لافتاً ومكثفاً لـ"التحول الرقمي" في النقد المسرحي المواكب. فمن خلال منصة فيسبوك، التي حولها إلى فضاء نقدي مستقل، دأب بحري على مواكبة الفعاليات المسرحية الكبرى، مقدماً قراءات تحليلية فورية للعروض. ولدراسة خصوصية هذا النمط النقدي بشكل دقيق، سنعتمد في تحليلنا على عينة شاملة تضم ست (06) قراءات نقدية كتبها ونشرها تباعاً خلال مواكبته للدورة السابعة عشرة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف، التي انعقدت في ديسمبر 2024. وهذه النصوص، التي نُشرت في اليوم التالي لكل عرض، تمثل مادة خصبة لرصد السمات المنهجية والأسلوبية الثابتة التي تشكل بصمته النقدية.

وفيما يلي بطاقة وصفية موجزة للعروض المسرحية الستة التي تناولتها نصوص بحري النقدية، والتي ستشكل أساس تحليلنا:

1) "زهرة الرمال تنتفض":

- الإنتاج: المسرح الجهوي أدرار.
- النص: أكرم عتمة.
- الإخراج: لطفي بن سبع.
- موضوع العرض: مسرحية ملحمية تاريخية تتناول ثورات التحرر في منطقة الجنوب الجزائري (العرق الغربي الكبير)، وتمزج بين الطابع الطقوسي ومسرح القسوة.

(2) "انفصام ثلاثي الأبعاد:"

- الإنتاج: المسرح الجهوي الأغواط.
- النص: أكرم عتمة.
- الإخراج: زروق نكاع.
- موضوع العرض: دراما نفسية (بسيكودراما) ذات بناء كلاسيكي، تدور في مصحة عقلية وتستكشف حالة انفصام من خلال لعبة معقدة من الأوهام والخيالات.

(3) "راس الخنة:"

- الإنتاج: المسرح الجهوي العلمة.
- النص والإخراج: الطيب دهيمي.
- موضوع العرض: مسرحية ذهنية رمزية تعالج الصراع الأزلي بين المثقف (فنان تشكيلي) والسلطة، عبر قصة نحت تمثل يهدف إلى تزييف التاريخ.

(4) "ما قبل المسرح:"

- الإنتاج: جمعية "كارتينا" - مستغانم.
- النص: عن ولد عبد الرحمان كاكي.
- الإخراج: سعيد زكريا.
- موضوع العرض: عرض ملحمي صامت في معظمه، يتكون من ثلاث لوحات مستقلة (الرسام، الصيد، الباحثون عن الكنز)، يجمعها خيط البحث عن السعادة والسلام الداخلي.

(5) "العائدون من الحرب:"

- الإنتاج: المسرح الجهوي أم البواقي.
- النص: خير الدين بلقاضي.
- الإخراج: لحسن شيبية.

- **موضوع العرض:** مسرحية "مسرح داخل المسرح"، تتناول القضية الفلسطينية بشكل غير مباشر من خلال قصة ببيكودرامية عن زوجة شهيد تعاني من صدمة فقدانه وتخطط للانتقام.

(6) "سفينة كاليدونيا":

- **الإنتاج:** المسرح الجهوي تيزي وزو.
- **النص:** بلقاسم مغروشن.
- **الإخراج:** يسعد عبد النور.
- **موضوع العرض (حسب قراءة بحري):** عرض فرجوي (Show) يعتمد على مسرح الصورة واللوحات الكورغرافية، ويحكي قصة منفي ثورة المقراني إلى كاليدونيا الجديدة.

إن القراءة المتأنية والمقارنة للنصوص النقدية الستة التي أنتجها محمد الأمين بحري خلال مواكبته للمهرجان، تكشف عن مجموعة من السمات المنهجية والأسلوبية الثابتة والمتكررة، التي تتجاوز كونها مجرد عادات كتابية لتشكل مشروعًا نقديًا ذا ملامح واضحة. يمكن تفكيك هذه الخصائص عبر المحاور التالية:

أولاً. بنية المقال النقدية: "هندسة" ثابتة لخدمة التحليل الشامل

أول ما يلفت الانتباه في مقاربة بحري هو اعتماده شبه المطلق على بنية هيكلية ثابتة في جميع قراءاته. فكل مقال هو بمثابة "بطاقة قراءة" مقسمة إلى عناوين فرعية محددة مسبقاً (النوع المسرحي، الموضوع، الكورغرافيا، السينوغرافيا، المنظومة الصوتية، ملاحظات). وهذا الالتزام الصارم بالهيكلية ليس مجرد تنظيم شكلي، بل هو استراتيجية خطابية تهدف إلى ضمان الشمولية والموضوعية. فهو يفرض على الناقد عدم إغفال أي مكون من مكونات العرض، ويمنع الانطباع الشخصي من الهيمنة على التحليل.

ومع ذلك، تظهر مرونة داخل هذه البنية الثابتة؛ فالناقد يعطي مساحة أكبر للعنصر الأكثر هيمنة في كل عرض. ففي مسرحية "سفينة كاليدونيا"، التي يصفها بأنها "عرض كورغرافي"، يحتل تحليل الكورغرافيا والسينوغرافيا المساحة الأكبر. وفي عرض "ما قبل المسرح"، الذي يعتمد على الموسيقى الحية، يولي اهتماماً استثنائياً لـ"المنظومة الصوتية"، معتبراً إياها "اللغة الأبرز في هذا العرض"¹. أما فقرة "ملاحظات الختامية"، فتعمل كخاتمة نقدية تركيبية،

¹ - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "ما قبل المسرح"، (منشور على فيسبوك، 24 ديسمبر 2024). (تاريخ الاطلاع: 16 أوت 2025م، سا

[/https://www.facebook.com/share/p/1F6dEZfusT](https://www.facebook.com/share/p/1F6dEZfusT) (10:40

يجمع فيها الناقد ملاحظاته المتفرقة ويقدم "دروسًا" مستفادة من العرض، كما فعل في ختام تحليله لـ"زهرة الرمال" حين استنتج أن الاشتغال على لغات المسرح الأخرى يمكن أن يحرر العرض من "الخطابية الأدبية"¹.

ثانيا. الأدوات والمفاهيم النقدية: ترسانة اصطلاحية لتفكيك الفرجة

تتميز كتابات بحري بحضور معجم نقدي متخصص وكثيف. فهو لا يتردد في استخدام مصطلحات دقيقة مثل "بسيكودراما" (في "العائدون من الحرب")، "مسرح القضية (Théâtre à thèse)"، "بيوميكانيك" (في "زهرة الرمال")، و"مسرح الصورة". هذا الاستخدام ليس استعراضياً، بل هو وظيفي، يهدف إلى تصنيف العروض ضمن تيارات واتجاهات مسرحية معروفة، مما يضعها في سياق معرفي أوسع.

وعلى الرغم من أنه لا يصرح بمرجعية نظرية واحدة، إلا أن تحليلاته تكشف عن ميل واضح نحو مقارنة سيميودراماتورية. فهو يميل إلى قراءة العرض كمجموعة من "أنظمة العلامات (Sémiologie) المتفاعلة (علامات بصرية، صوتية، حركية)، وفي الوقت نفسه يركز على بنية العرض وآليات اشتغاله (Dramaturgie). اهتمامه الدائم بـ"الخيوط الدرامية" و"الريتم" و"بناء اللوحات" يعكس هذا التوجه الدراماتوري.

ثالثا. مواطن التركيز في التحليل: هيمنة "الثالوث المشهدي"

عبر النصوص الستة، يظهر اهتمام متكرر وثابت بثلاثة عناصر تشكل لديه "ثالوث الفرجة" أو "الثالوث المشهدي":

- **السينوغرافيا (بما فيها الإضاءة):** يكاد لا يخلو مقال من تحليل دقيق لوظيفة الفضاء والإضاءة. وهو غالباً ما يكون نقدياً وحاسماً في هذا الجانب، فينتقد الإضاءة الثابتة في "سفينة كاليدونيا" التي "لم تواكب جمالياً ما يقع تحتها"²، أو يعتبرها "عنصراً مشوشاً" في "العائدون من الحرب"³.
- **الكوريفرافيا والأداء الجسدي:** يولي أهمية قصوى للغة الجسد، خاصة في العروض التي تعتمد عليها. فيرى أن الكوريفرافيا هي "الحامل الرئيس لخطاب العرض" في "سفينة كاليدونيا"، لكنه في الوقت نفسه ينتقد "التشابه وأحياناً التطابق الكلي بين اللوحات الكوريفرافية"⁴.

1 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "زهرة الرمال تنتفض"، (منشور على فيسبوك، 22 ديسمبر 2024). (تاريخ الاطلاع: 16 أوت 2025م، سا

<https://www.facebook.com/share/v/1CDGtsms7u/> (10:10

2 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "سفينة كاليدونيا"، (منشور على فيسبوك، 25 ديسمبر 2024). (تاريخ الاطلاع: 16 أوت 2025م، سا

[/https://www.facebook.com/share/v/1C2W4m9ecM/](https://www.facebook.com/share/v/1C2W4m9ecM/) (10:20

3 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "العائدون من الحرب"، مرجع سابق.

4 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "سفينة كاليدونيا"، مرجع سابق.

▪ **المنظومة الصوتية:** يهتم بتحليل العلاقة بين الصوت (موسيقى، غناء، مؤثرات) والفعل الدرامي. فيحتفي بلغة الموسيقى الحية في "ما قبل المسرح"¹، ويرصد كيف تجاوزت "بلاغة الكلام" في "سفينة كاليدونيا"². وفي المقابل، يلاحظ أن تحليله للنص المكتوب ومضامينه الفكرية أو الاجتماعية يأتي غالبًا في المرتبة الثانية، ضمن قسم "الموضوع"، حيث يكتفي غالبًا بالتلخيص دون الغوص في تحليل سوسيو-نقدي عميق. وهذا يؤكد أن بحري هو بالدرجة الأولى "ناقد فرجة"، يهتم بـ"كيفية" بناء العرض على الخشبة أكثر من "ماذا" يقول النص في أبعاده الفكرية المجردة.

رابعًا. طبيعة الأحكام النقدية: بين الصرامة التشخيصية والحوار الاقتراحي

تتسم أحكام بحري النقدية بالتوازن بين الصرامة في التشخيص والبناءة في الطرح. فهو لا يتردد في تحديد نقاط الضعف بشكل مباشر وقاطع. على سبيل المثال، يصف الحوار في "انفصام ثلاثي الأبعاد" بأنه "منطقي إلى أبعد الحدود... فكيف يكون الخطاب منطقيًا داخل رأس شخص مريض؟"³، وهو نقد منهجي يربط بين شكل الحوار وحالة الشخصية.

لكن نقده نادرًا ما يكون هدامًا. فهو غالبًا ما يتبنى لغة "النقد الاقتراحي"، حيث يدخل في حوار مع صناع العرض ويقدم بدائل فنية ممكنة. وأبرز مثال على ذلك هو تحليله لمجسم السفينة في "سفينة كاليدونيا"، حيث لا يكتفي بالقول إن الخيار كان خاطئًا، بل يشرح بالتفصيل كيف كان "الحضور الرمزي" للسفينة سيفتح آفاقًا دلالية أوسع⁴. هذه اللغة الحوارية "ولو كانت الإضاءة وظيفية..."⁵ تمنح نقده طابعًا بناءً، وتضعه في موقع الشريك الفني الذي يسهم في تطوير التجربة المسرحية.

خامسًا. الوظيفة النهائية للنقد: التفسير والتوجيه لصناع المسرح

من خلال تحليل العناصر السابقة، يتضح أن الوظيفة النهائية لنقد بحري ليست التقييم (إصدار حكم قيمة نهائي) ولا الترويج. بل إنها وظيفة مزدوجة: تفسيرية وتوجيهية.

• **تفسيرية:** لأنه يسعى إلى أن يشرح للقارئ "كيف" يعمل العرض، وكيف تتفاعل مكوناته لإنتاج

المعنى والجمال.

1 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "ما قبل المسرح"، مرجع سابق.

2 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "سفينة كاليدونيا"، مرجع سابق.

3 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "انفصام ثلاثي الأبعاد"، فيسبوك، 22 ديسمبر 2024. تاريخ الاطلاع: 16 أوت 2025م، سا 21:55.

<https://www.facebook.com/share/v/17kjPruuw/>

4 - محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "سفينة كاليدونيا"، مرجع سابق.

5 - المرجع نفسه.

• توجيهية: لأنه يخاطب بالدرجة الأولى صناع المسرح (المخرجين، السينوغرافيين، الكورغرافيين، الممثلين). فلغته المتخصصة، وتركيزه على "الصنعة"، ونقده الاقتراحي، كلها مؤشرات على أنه يكتب لهؤلاء، مقدا لهم قراءة نقدية معمقة يمكن أن تسهم في تطوير أعمالهم المستقبلية. إنه بذلك يجسد نموذج "الناقد-المرافق" الذي يواكب الحركة المسرحية بهدف الارتقاء بها من الداخل.

ب/ مقاربات الناقد الأكاديمي عبد الكريم بن عيسى

إذا كان نموذج بحري يمثل تيار "النقد التحليلي-التشريحي" الذي يركز على تفكيك آليات العرض، فإن الناقد والأكاديمي عبد الكريم بن عيسى يقدم لنا نموذجًا مغايرًا، يمكن وسمه بـ"النقد الفلسفي-التأويلي". فمن خلال كتاباته التي ينشرها مواكبة للعروض الهامة، لا يسعى بن عيسى إلى مجرد "تشریح" العرض، بل إلى استخدامه كنقطة انطلاق للتأمل الفكري والغوص في الدلالات الكبرى التي يثيرها. وهو بذلك يمثل تحولًا آخر في النقد الرقمي، حيث تصبح القراءة النقدية "مقالًا فكريًا" موازيًا للعرض، يهدف إلى إثرائه وتعميق أسئلته.

لدراسة هذا النمط، سنعمد على تحليل تركيبي لقراءتين نقديتين قدمهما الناقد: الأولى لمسرحية "الشبيه" (إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 2025)، والثانية لمسرحية "فلسطين المغدورة" (إنتاج المسرح الجهوي تيزي وزو، 2025). ومع أن العرضين مختلفان تمامًا في طبيعتهما، إلا أن قراءة بن عيسى لهما تكشف عن ثوابت منهجية وأسلوبية راسخة.

أولاً. بنية المقال النقدية: من "التشريح" إلى "التداعي الحر المنظم"

على عكس البنية الهندسية الثابتة عند بحري، تتخذ مقالات بن عيسى بنية أكثر مرونة وانسيابية، أشبه بـ"التداعي الحر المنظم". فهو لا يقسم مقاله إلى مكونات العرض (إخراج، سينوغرافيا...)، بل يبدأ غالبًا بسؤال فلسفي كبير يطرحه العرض، ثم ينسج نصه حول هذا السؤال، متنقلًا بين التحليل الجمالي والتأويل الفكري.

ففي قراءته لـ"الشبيه"، يبدأ مباشرةً بأسئلة وجودية حول الهوية في عصر الذكاء الاصطناعي "هل آدم البشري رجل غير سوي في عالم غير سوي؟"¹، ويجعل من هذه الأسئلة الخيط الناظم لتحليله. وفي مقارنته لـ"فلسطين المغدورة"، ينطلق من إشكالية دراماتورجية وتاريخية حول علاقة العرض بنص كاتب ياسين الأصلي².

1 - عبد الكريم بن عيسى، "قراءة في عرض فلسطين المغدورة للمسرح الجهوي الذي عرض يومي 8 و 9 ماي 2025"، جريدة النخبة الجزائرية، العدد 12،7 جوان 2025، ص 12.

2 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

هذه البنية "التأملية" تمنح نصه عمقاً فكرياً، لكنها قد تجعل تتبع تحليله للمكونات الفنية المحددة أقل مباشرة ووضوحاً مقارنة بالنموذج الأول.

ثانياً. الأدوات والمفاهيم النقدية: الحقل الفلسفي مرجعية أساسية

السمة الأبرز في كتابات بن عيسى هي استدعاؤه الدائم للحقل الفلسفي والأدبي كأداة رئيسة للتأويل. فمعجمه النقدي مشحون بالمصطلحات الفلسفية والنفسية ("الهوية المفتتة"، "مرآة الازدواجية البشرية"، "علم الإجمام الإكلينيكي")¹¹. وحتى عندما يستخدم مصطلحات مسرحية متخصصة، فإنه يميل إلى "فلسفتها". على سبيل المثال، في تحليله لسينوغرافيا "الشبيه"، لا يصفها تقنياً، بل يؤولها مباشرة بأنها "سينوغرافية الذات المشكلة من تلك المجموعات من الشرائح المضاءة"¹.

وفي تحليله لـ"فلسطين المغدورة"، يستدعي أداة نقدية متقدمة هي "الكرونوتوب (Chronotope)" لباختين، لكنه لا يستخدمها كأداة تقنية بحتة، بل يوظفها لشرح كيف أن "الأرض الفلسطينية" تصبح "المصفوفة المكانية والزمانية" التي يتطور داخلها الصراع². فمرجعياته الأساسية إذن ليست تاريخ مدارس الإخراج أو تقنيات الأداء، بل هي الفكر الفلسفي والنظريات النقدية الأدبية التي يستخدمها كعدسة لقراءة العرض المسرحي.

ثالثاً. مواطن التركيز في التحليل: من "الفرجة" إلى "الأطروحة"

إذا كان بحري "ناقد فرجة"، فإن بن عيسى هو بالدرجة الأولى "ناقد أطروحة". اهتمامه الأول ينصب على الأفكار الكبرى والرؤية الفكرية التي يحملها العرض. تحليلاته الطويلة في "الشبيه" حول أزمة الإنسان المعاصر، وفي "فلسطين المغدورة" حول الذاكرة والصراع، تؤكد هذا التوجه.

ومع ذلك، فهذا لا يعني إغفاله للجانب الجمالي. فهو يقدم ملاحظات دقيقة ومهمة حول الأداء، مشيداً بـ"براعة اختيار الشبيه" في مسرحية "الشبيه"³، وحوّل السينوغرافيا، التي يعتبرها "معجب هذا العرض" في "فلسطين المغدورة"⁴. لكنه دائماً ما يربط تحليله الجمالي بالأطروحة الفكرية. فالسينوغرافيا ليست مجرد شكل جميل، بل هي تجسيد لـ"ذات مفتتة"؛ والأداء المتقن ليس مجرد مهارة، بل هو ما يمنح "الصدق" للصراع الفكري.

رابعاً. طبيعة الأحكام النقدية: لغة الحوار الأكاديمي الرصين

1 - عبد الكريم بن عيسى، قراءة في عرض "الشبيه"، (فيسبوك، 18 يناير 2025)، (تاريخ الاطلاع: 18 أوت 2025 م سا 21:05). الرابط: <https://www.facebook.com/share/p/1ErLDct1Yn>

2 - عبد الكريم بن عيسى: "قراءة في عرض فلسطين المغدورة للمسرح الجهوي الذي عرض يومي 8 و9 ماي 2025"، مرجع سابق، ص 12.

3 - عبد الكريم بن عيسى: "المسرح الوطني الجزائري والعرض الشرقي لمسرحية 'الشبيه'"، جريدة النخبة الجزائرية، العدد 10، 12 أبريل 2025، ص 7.

4 - عبد الكريم بن عيسى، "قراءة في عرض فلسطين المغدورة للمسرح الجهوي الذي عرض يومي 8 و9 ماي 2025"، مرجع سابق، ص 12.

تتميز أحكام بن عيسى النقدية بطابعها الأكاديمي الحواري. فعندما ينتقد، فإنه يفعل ذلك بلغة رصينة ومؤطرة نظريًا. ففي "الشبيه"، لا يقول إن "الروبوتين المعلقين" كانا خطأ، بل يتساءل عن "تموقعهما غير المبرر"، مستندًا إلى القاعدة المسرحية التي تقول "كل شيء له ما يبرره"¹. وهذا يحول النقد من حكم ذاتي إلى نقاش موضوعي حول الوظيفة الدرامية للعناصر السينوغرافية.

كما أنه يحرص على تقديم نقد متوازن، فيشيد بـ"جرأة" الرؤية الإخراجية في "الشبيه"، لكنه في الوقت نفسه يشير إلى نقاط ضعف محددة مثل "الاستهلال الذي ظهر محتشمًا" وغموض "كسر الجدار الرابع"². وتمنح هذه الموازنة بين الإشادة والنقد المعلل كتاباته مصداقية أكاديمية عالية.

خامسا. الوظيفة النهائية للنقد: الإثراء الفكري وتعميق النقاش

إن الوظيفة النهائية لنقد بن عيسى ليست تقييمية بالمعنى التقليدي (منح علامة للعرض)، ولا توجيهية بالمعنى العملي (تقديم نصائح للمخرج). بل إن وظيفته الأساسية هي تأويلية-إثرائية. فهو يسعى إلى أن يأخذ العرض المسرحي ويضعه في سياق فكري وفلسفي أوسع، ليكشف عن أبعاده الدلالية العميقة التي قد لا تكون واضحة للمتلقي العادي.

فالجماهير الذي يخاطبه هو جمهور نوعي، قادر على متابعة نقاشات فكرية مركبة. وبفعله هذا، فهو يسهم في تعميق النقاش العام حول المسرح، فأقلا إياه من مجرد الحديث عن "الفرجة" إلى التفكير في المسرح كـ"فعل معرني" قادر على مساءلة العالم وطرح الأسئلة الكبرى. إنه يجسد نموذج "الناقد-المفكر" الذي يرى في الخشبة مختبرًا للأفكار لا مجرد منصة للاستعراض الجمالي.

بناء على ما سبق، فإن تحليل هذين النموذجين المتباينين، نموذج "الناقد-المراقب" التحليلي عند محمد الأمين بحري، ونموذج "الناقد-المفكر" التأويلي عند عبد الكريم بن عيسى، يقودنا إلى نتيجة مركزية بالغة الأهمية: فإن الفضاء الرقمي لم يخلق نمطًا نقديًا واحدًا بديلاً، بل أتاح الفرصة لنشوء تعددية حقيقية في الخطاب النقدي المواكب. إذ تحرر النقد من قالب الواحد الذي كانت تفرضه أحيانًا المناير التقليدية (سواء سرعة النشرية أو صرامة المجلة الأكاديمية)، ليصبح ممارسة فردية مستقلة تعكس المشروع المعرني لكل ناقد.

فبينما يقدم لنا بحري "تشریحًا" دقيقًا لجسد العرض، مقدما خدمة جلييلة لصناع المسرح الباحثين عن تطوير أدواتهم، يأخذنا بن عيسى في رحلة لاستكشاف "روح" العرض وأسئلته الفكرية، مقدما خدمة للباحثين والجمهور النوعي الساعي لتعميق فهمه. وكلا النموذجين، بالرغم من اختلافهما الجذري في المنهج والغاية، يشتركان في سمات جوهرية تمثل "التحول" الأبرز الذي أحدثه الفضاء الرقمي: الجدوية والعمق، والاستقلالية عن المؤسسة، وسرعة المواكبة.

¹ - عبد الكريم بن عيسى: "المسرح الوطني الجزائري والعرض الشرقي لمسرحية 'الشبيه'", مرجع سابق، ص 7.

² - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

وبهذا، يمكن القول إن الحيوية والجددة والنضج في ممارسة "النقد المواكب" قد انتقلت بشكل واضح من فضائها التقليدية إلى هذه المساحات الرقمية المستقلة. لقد أصبح "منشور الفيسبوك"، في أيدي هؤلاء النقاد، أداة نقدية فعالة قادرة على الجمع بين الآنية التي افتقدها الكتاب الأكاديمي، والعمق المنهجي الذي غاب عن نشرية المهرجان. وهذا التحول يطرح أسئلة جديدة ومهمة حول مستقبل النقد المسرحي وآليات توثيقه وحفظه، وهو ما سنتناوله في خاتمة هذا المبحث.

خلاصة

بعد هذا المسار التحليلي الذي تتبع أنماط "النقد المسرحي المواكب للمهرجانات" في الجزائر، بدءًا من فضائه المؤسساتي التقليدي، مرورًا بمحاولاته الأكاديمية، وصولًا إلى تحولاته في الفضاء الرقمي، يمكننا الآن تجميع النتائج وتقديم إجابة مركبة على الإشكالية التي انطلقنا منها. لقد كشف التحليل أن هذا النمط النقدي ليس ظاهرة متجانسة، بل هو طيف واسع من الممارسات المتباينة التي تعكس تنوع الفضاءات النقدية ووظائفها.

1- تركيب ومقارنة بين الأنماط النقدية:

للإحاطة بالتحولات التي طرأت على هذه الممارسة، يمكن تلخيص الفروقات الجوهرية بين الأنماط الأربعة التي درسناها في الجدول المقارن التالي:

الجدول رقم (07): الفروقات بين الأنماط الأربعة

معيار المقارنة	نمط النشرية (مؤسسي)	نمط الكتاب (أكاديمي)	نمط مجري (رقمي-تحليلي)	نمط بن عيسى (رقمي-تأويلي)
الوسيط	نشرة ورقية/رقمية يومية	كتاب مطبوع	منصة فيسبوك (مستقل)	منصة فيسبوك (مستقل)
العلاقة بالحدث	مواكبة فورية (آنية)	دراسة بعدية (مؤجلة)	مواكبة فورية (آنية)	مواكبة فورية (آنية)
المنهجية	انطباعية، إخبارية	تشريحية، منهجية صارمة	تشريحية، منهجية صارمة	تأملية، تأويلية حرة
اللغة والخطاب	صحفية، بسيطة، تقريرية	أكاديمية، تعليمية	متخصصة، تحليلية	فلسفية، أدبية
الوظيفة الأساسية	إعلامية، ترويجية، توثيقية	بيداغوجية، توجيهية	تفسيرية، توجيهية (للصناع)	تأويلية، إثرائية (للفكر)
الجمهور المستهدف	جمهور المهرجان العام	الطلاب والممارسون الهواة	صناع المسرح والمهتمون	الباحثون والجمهور النوعي

ويكشف هذا الجدول بوضوح عن مسار "التحول"؛ فبينما يمثل نمط النشرية والكتاب قطبين تقليديين (أحدهما يركز على الآنية والآخر على العمق)، تبرز النماذج الرقمية كحالة هجينة وناضجة نجحت في دمج آنية المواكبة مع العمق التحليلي والتأويلي، وهو ما لم تستطع الفضاءات التقليدية تحقيقه بنفس الكفاءة.

2- إجابة على الإشكالية: الفضاء الرقمي فضاء نقدي بديل

بناءً على ما سبق، نخلص إلى النتيجة الرئيسة لهذا المبحث: لقد شهدت ممارسة النقد المسرحي المواكب في الجزائر تحولاً جذرياً، حيث انتقل مركز ثقل الممارسة النقدية الجادة والفاعلة من المنابر المؤسساتية التقليدية إلى الفضاءات الرقمية المستقلة. ففي حين ظل النقد في نشرات المهرجانات يدور في فلك التغطية الإعلامية، وظل النقد الأكاديمي حبيس إشكالية التأجيل والبعد عن حرارة الحدث، استطاع النقد الرقمي، بأشكاله المتعددة، أن يقدم نموذجاً نقدياً حيويًا، وعميقًا، ومؤثرًا، قادرًا على ممارسة دوره في التحليل والتفسير والتوجيه بشكل فوري ومباشر.

3- مناقشة إشكالية التوثيق: ذاكرة نقدية حية في مهب الريح

إن بروز هذه الممارسة النقدية الرقمية النوعية يعيدنا إلى السؤال المحوري الذي طرحناه: لماذا لا يوثق هذا النقد، ولماذا تُترك هذه الذاكرة النقدية الحية عرضة للضياع؟ ويمكن إرجاع هذه الإشكالية إلى عدة أسباب متداخلة:

- **طبيعة الوسيط الرقمي:** فمنشورات فيسبوك، بطبيعتها، سريعة الزوال ويصعب أرشفتها والرجوع إليها بشكل منهجي مقارنة بالكتب أو المجلات.
 - **غياب المبادرة المؤسساتية:** لا توجد، حتى الآن، مبادرة من قبل محافظات المهرجانات أو المؤسسات الثقافية لجمع هذه الكتابات النقدية القيمة التي تُنشر على هامش فعالياتها وتوثيقها في كتب سنوية أو بوابات إلكترونية متخصصة.
 - **الطابع الفردي للممارسة:** بما أن هذا النقد هو نتاج جهود فردية ومستقلة، فإن مهمة توثيقه تقع على عاتق النقاد أنفسهم، وهو عبء إضافي قد لا يجدون الوقت أو الإمكانيات للقيام به.
- وإن ترك هذه المادة النقدية الثرية دون توثيق يمثل خسارة فادحة للذاكرة المسرحية الجزائرية. لذا، نختم هذا المبحث بدعوة صريحة إلى ضرورة التفكير في آليات جديدة لأرشفة هذا النقد المواكب، كأن تخصص المهرجانات جزءاً من ميزانيتها لجمع أفضل ما يُكتب حول عروضها ونشره في كتاب نقدي سنوي، أو إنشاء منصة رقمية متخصصة تكون بمثابة "أرشيف حي" للنقد المسرحي الجزائري. فبدون التوثيق، سيبقى هذا النشاط النقدي الحيوي مجرد "همسات" في فضاء رقمي واسع، بدلاً من أن يصبح "وثائق" مرجعية للأجيال القادمة من الباحثين والمسرحيين.

الفصل الثالث

النقد المسرحي الجزائري من حيث الإجراء

أولاً: المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري

ثانياً: المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري

ثالثاً: المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري

رابعاً: المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري

خامساً: مقارنة نقد النقد في النقد المسرحي الجزائري

سادساً: المقاربة الدراما تورية في النقد المسرحي الجزائري

الفصل الثالث: النقد المسرحي الجزائري من حيث الإجراء

توطئة

بعد رسم خريطة "أنواع" الخطاب النقدي المسرحي الجزائري سابقاً، ننتقل في هذا الفصل إلى "الإجراء"؛ فإذا كان النوع يحدد "أين" يُكتب النقد، فإن الإجراء يصف "كيف" يُكتب والأدوات المنهجية الموظفة في التفاعل مع الظاهرة المسرحية. إن هذا الانتقال ضروري لفهم المنطق الداخلي للخطاب وتحولاته.

وتكمن خصوصية النقد المسرحي، التي تفرض عليه بالضرورة تنوع إجراءاته، في طبيعة موضوعه المركب. فالنص المسرحي ليس كياناً أدبياً مغلقاً ومكتملاً كالرواية أو القصيدة، بل هو بنية مفتوحة وموجهة نحو الأداء. إنه مشروع عمل ينتظر اكتماله على الخشبة، مما يخلق جدلية تأسيسية بين ما هو مكتوب وما هو معروض، وهي الجدلية التي تشكل التحدي الأكبر لأي مقارنة نقدية. ويصف الناقد عبد الحميد ختالة هذه الطبيعة الإشكالية للنص المسرحي بدقة حين يميزه عن النص الروائي.

و"العل هذا الذي سبق ذكره هو ما يجعلنا نعد النص الروائي مثلاً للنص الكامل، بينما يبقى النص المسرحي نصاً غير مكتمل يقبل الإضافة من المخرج ثم من الممثل لحظة العرض المسرحي، فزمن الفرجة المسرحية هو زمن إضافي في عمر النص ما قبل الاكتمال... لكنه يفعل ذلك تاركاً في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملؤها إلا الممثل وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي بوصفه ما كتبه فنا مرثياً"¹.

إن هذا التوصيف الدقيق للنص المسرحي كـ "نص غير مكتمل" يترك "فجوات" مقصودة، هو ما يفتح الباب على مصراعيه أمام تعددية المقاربات النقدية التي سنسعى لتتبع تجلياتها في هذا الفصل. فمن هذه الفجوات، انطلقت مقاربات تركز على النص المكتوب محاولة ملءها بالتأويل واستنطاق دلالاتها الكامنة، وهو ما تجلّى بوضوح في المقاربة التاريخية والاجتماعية اللتين تسعيان لربط النص بسياقاته الخارجية، والمقاربة الموضوعاتية التي تغوص في ثيماته المتكررة. ومن جهة أخرى، برزت مقاربات تركز على العرض المسرحي بوصفه هو الذي يملأ هذه الفجوات بالفعل الأدائي، وتعد المقاربة السيميائية أبرزها، حيث تحلل العرض كنسيج معقد من العلامات البصرية والصوتية. أما المقاربات الأكثر تركيباً، فقد ركزت على عملية الانتقال نفسها من النص إلى العرض، وهو جوهر المقاربة الدراماتولوجية التي تدرس "صناعة" العرض. وأخيراً، فإن الوعي بهذه الإجراءات المختلفة وتاريخها قد أنتج مقارنة من مستوى أعلى، هي مقارنة نقد النقد، التي تحول الخطاب النقدي نفسه إلى موضوع للدراسة والمساءلة.

وعليه، فإن دراستنا للإجراءات النقدية في هذا الفصل لن تكون مجرد جرد للمناهج، بل ستكون تتبعا للكيفيات المختلفة التي حاول بها النقد المسرحي الجزائري التعامل مع هذه الطبيعة المزدوجة والمفتوحة لموضوعه، من خلال تبني وتكييف هذه المقاربات المتنوعة.

¹ - عبد الحميد ختالة، "مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟"، مجلّة لغة - كلام، المجلد 6، العدد 3، 2020، ص 42

أولاً - المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري

1- النشأة والتطور والرواد والإجراءات

شكل المنهج التاريخي نقطة تحول جوهرية في تطور الدراسات النقدية الحديثة، إذ يمثل البداية الحقيقية للمناهج النقدية في العصر الحديث. وقد ارتبط ظهور هذا المنهج بتحويلات فكرية وثقافية عميقة، تجلت في الانتقال المعرفي الجذري من النموذج الفكري للعصور الوسطى إلى النموذج المعرفي الحديث. ولعل التحول الأبرز الذي ميز هذه المرحلة هو نشوء الوعي التاريخي، الذي يعد السمة المميزة للفكر الحديث في مقابل الفكر القديم. وقد أشار الباحث "صلاح فضل" في دراساته النقدية إلى أن هذا الوعي التاريخي يمثل الفارق الجوهرى بين النموذجين المعرفيين القديم والحديث¹.

ويربط التأصيل المعرفي للمنهج التاريخي جذوره الأولى بالحركة الرومانسية، التي شكلت منعطفًا حاسمًا في تشكيل الوعي الإنساني بمفهوم الزمن والتطور. فقد أحدثت الرومانسية تحولًا جذريًا في النظرة إلى التاريخ، متجاوزة المفهوم الدائري للزمن الذي ساد في الفكر الكلاسيكي. وتكمن أهمية هذا التحول في تقويض النظرة التقليدية التي كانت تمجد الماضي وتعتبر الحاضر انحطاطًا عنه. وقد تجلّى هذا التحول بشكل خاص في تجاوز المفهوم الكلاسيكي للإبداع الأدبي، الذي كان يحتزل العملية الإبداعية في مجرد محاكاة لنماذج السلف، معتبرًا الأدب القديم معيارًا مطلقًا للكمال الفني.

إن هذا التحول المعرفي الذي أحدثته الرومانسية شكل قطيعة إستراتيجية مع النظرة الكلاسيكية الجامدة، مؤسسًا لفهم جديد للتطور التاريخي يقوم على مبدأ التقدم والارتقاء المستمر، بدلًا من فكرة التراجع والانحدار².

وهكذا، يمكن القول إن الرومانسية أحدثت انقلابًا جذريًا في فهم العلاقة بين الإنسان والزمن، حيث أسست لرؤية تطويرية تقدمية تخضع لقوانين محددة؛ كالنشوء والارتقاء والتطور. وفي هذا السياق، يبرز إسهام صلاح فضل في تحليل هذا التحول النوعي الذي تجلّى في تأسيس نظرة تصاعدية للتطور الإنساني، تنطلق من المراحل البدائية نحو آفاق أكثر تقدماً وتطوراً.

ولعل ما يميز المنهج التاريخي أنه لم يكن وليد تيار فكري واحد، بل تضافرت في تشكيله منظومة متكاملة من الفلسفات والنظريات المعرفية. ويتجلى جوهر هذا المنهج في دراسة العلاقة العضوية بين النصوص الإبداعية وسياقاتها التاريخية، مع التركيز على فهم التحولات الزمنية التي أحاطت بنشأتها وتطورها.

¹ - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر، القاهرة، (ط،1)، 2002، ص 25.

² - ينظر، بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر، الأردن، (ط،2)، 2016، ص 34.

وبناءً على هذا الفهم، يتخذ المنهج التاريخي مساراً تحليلياً يربط النصوص بظروف إنتاجها، متتبعا مراحل تطورها وتحولاتها عبر السياقات المختلفة. هي مقارنة تتيح فهماً أعمق للأعمال الإبداعية من خلال استكشاف جذورها التاريخية والظروف التي شكلت ملامحها.

وقد شهد المنهج التاريخي تطورا ملحوظاً على يد كوكبة من النقاد الغربيين البارزين، الذين أسسوا لمدارس نقدية متميزة. من أبرزهم¹:

- (ش. أ. سانت بيف (Charle Augustin Sainte- Beuve) (1869-1804)، الذي قدم رؤية نقدية تربط النص الأدبي بسيرة مؤلفه وسياقه الاجتماعي، مؤسساً لما يعرف بالنقد السيربي.
- (هيوليت تين (H.taine) (1893-1828)، الذي طور نظرية ثلاثية الأبعاد في تحليل النصوص الأدبية، مرتكزاً على محددات: (العرق أو الجنس (Race)، و(الزمان أو العصر (Temps)، و(البيئة أو المكان (Milieu).
- (فرديناند برونيتار (f.brunettiere) (1906 - 1849) الذي سعى إلى تطبيق نظرية التطور العلمي على الدراسات الأدبية، مستفيداً من مفاهيم النشوء والارتقاء.
- (غوستاف لانسون (Gustave Lanson) (1934-1857) الذي جاء ليضع أسساً منهجية دقيقة للمنهج التاريخي، مما أسهم في ترسيخ خطواته وإجراءاته.

أما في السياق العربي، فقد شهد المنهج التاريخي تفاعلاً خصباً مع النقاد العرب، الذين استوعبوا أسسه وطوروا تطبيقاته. فمنهم نذكر: (أحمد ضيف) (1945-1880)، و(طه حسين) (1965-1890)، و(زكي مبارك) (1952-1893)، و(محمد مندور) (1965-1907)، و(عباس محمود العقاد) (1964-1889)، و(شوقي ضيف) (2005-1910)، و(عمر الدسوقي)، و(سهير القلماوي) (1997-1911)، و(محمد الصالح الجابري) (2009-1940)، و(عبد الله الركيبي) (2011-1928)، و(عبد الملك مرتاض) (1935/)²

ولعل ما يميز التجربة العربية في تطبيق المنهج التاريخي هو قدرتها على المزج بين الأصول الغربية للمنهج وخصوصيات التراث العربي، مما أنتج مقاربات نقدية متميزة تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

¹ - ينظر، يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر، الجزائر، (ط،1)، 2007، ص 16 وما بعدها؛ وللتفصيل في جهودات لانسون، ينظر، محمد مندور: في الأدب والنقد، نضرة مصر للنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 57 وما بعدها.

² - ينظر، يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 15 وما بعدها.

ويتميز المنهج التاريخي بمجموعة من الأدوات المنهجية والإجراءات التحليلية التي تؤسس لخصوصيته البحثية. وتنبع هذه الخصوصية من تركيزه على تتبع التطور الزمني للظواهر الأدبية والفنية، مما يستدعي عمليات التوثيق والتصنيف والتحقيب كأدوات منهجية أساسية.

وقد برز تأثير هذا المنهج بشكل واضح في الدراسات النقدية المسرحية في المغرب العربي، حيث شكل إطاراً منهجياً رئيسياً في كتابات نقاد بارزين مثل: (حسن المنيعي)، و(محمد أديب السلاوي)، و(محمد الكفاط)، و(عبد الله شقرون)، و(رشيد بناني)، و(مصطفى بغداد)، و(نصر الدين صبيان) و(محمد المديوني)، و(محمود الماجري). وفي الجزائر نذكر منهم (العبد ميراث)، و(أحسن تليلاني) و(محمد عبازة)، و(عز الدين جلاوحي)، و(ليلي بن عائشة)، و(صالح المباركية)، و(أحمد بيوض) وغيرهم¹.

ويمكن تفسير هذا التوجه بكون المقاربة التاريخية كانت ضرورية لتأسيس دراسة علمية للمسرح في مراحل الأولى.

وقد لخص (محمد يحي الحمصاني) عددا من الإجراءات التطبيقية لهذا المنهج في كتابه "الخطاب النقدي في الرسائل الجامعية مناهجه، وإجراءاته" والتي يمكن تصنيفها وفق مستويات كالاتي²:

- المستوى البيوغرافي: يتناول دراسة حياة الأدباء وظروفهم التكوينية وتأثيرات عصرهم.
- المستوى السياقي: يركز على تحليل العوامل المحيطة بالنص من سياسية واجتماعية وثقافية.
- المستوى التطوري: يهتم برصد حركة الأدب في فترة زمنية محددة وتحولاتها.
- المستوى النصي: يعنى بدراسة النصوص في ضوء ظروف إنتاجها وتحقيقها وتوثيقها.
- المستوى التصنيفي: يهتم بتحديد المدارس والاتجاهات الأدبية وتطورها.
- المستوى التفاعلي: يدرس العلاقة التبادلية بين النص والسياق التاريخي.

وتشكل هذه المستويات منظومة متكاملة تتيح دراسة شاملة للظواهر الأدبية في سياقها التاريخي والثقافي، مع التركيز على آليات التطور والتحول التي تخضع لها.

وبعد هذا التأسيس النظري للمقاربة التاريخية، بما تنطوي عليه من وعي بجذلية النص والسياق، وتوق إلى إعادة قراءة الأعمال الفنية في ضوء خلفياتها الزمكانية، يصبح من المنطقي أن ننتقل إلى معاينة تطبيقية لهذا الإطار

¹ - ينظر، لطيفة خمان: النقد المسرحي المغاربي، النوع والإجراء، مرجع سابق، ص 293.

² - ينظر، محمد يحي الحمصاني: الخطاب النقدي في الرسائل الجامعية مناهجه، وإجراءاته، دار أمجد للنشر، عمان، (ط1)، 2018، ص 52، 53.

المفاهيمي في الحقل النقدي الجزائري، باحثين عن تظاهراته في الخطاب النقدي الصحفي أولاً. وفي هذا الإطار، نختار مقال "أحسن تليلاني" نموذجاً لاستكشاف الكيفية والأدوات التي يتبناها الناقد في مقارنته التاريخية.

2- المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي: المقال "صناعة الفرجة في المسرح الجزائري.. المعالم والأعلام" ل: احسن تليلاني

• السند: مقال صحفي.

• العنوان: "صناعة الفرجة في المسرح الجزائري.. المعالم والأعلام".

• الناقد: احسن تليلاني.

• المصدر: مجلة فواصل (سبتمبر 2022)¹.

هذا المقال، على الرغم من طابعه الصحفي، يُعد مثلاً حياً على توظيف المقاربة التاريخية بوصفها أداة منهجية لتحليل الظواهر المسرحية من منظور شمولي، يجمع بين التوثيق والتحقيب والتحليل السياقي، بما ينسجم مع ما ورد في المبحث النظري من مستويات إجرائية (البيوغرافي، السياقي، التطوري، النصي، التصنيفي، التفاعلي).

أ/ طبيعة المقال ودلالته المنهجية

ينطلق المقال من فرضية مفادها أن المسرح الجزائري هو امتداد لفرجات شعبية تقليدية، تطور بتأثير من السياقات السياسية والاجتماعية التي مرت بها البلاد. ويعمل الكاتب على تتبع هذا التطور من منابعه الشعبية (القول، الحلقة، القراقوز) إلى اللحظة المسرحية الحديثة، مستعرضاً أبرز محطاته وأعلامه ومكوناته الجمالية.

ويرز من خلال ذلك أن المقال لا يسعى إلى تقديم قراءة انطباعية أو تذوقية، بل يتجه بوضوح نحو استعادة التاريخ المسرحي بوصفه مجالاً للوعي، وأداة لتفسير الظاهرة الجمالية عبر الزمن. وهو بذلك يجسد تمثلاً فعلياً لما سماه الباحثون بـ"الوعي التاريخي" الذي يشكل نواة المقاربة التاريخية كما يبناه نظرياً.

ب/ توصيف الممارسة النقدية التاريخية في المقال

يكشف التحليل الداخلي للمقال عن التزام الكاتب بجملة من الإجراءات المنهجية التي تنسجم مع المقاربة التاريخية، وهي كما يلي:

✓ **المستوى التطوري والتحقيقي:** عمد الكاتب إلى تقسيم تاريخ المسرح الجزائري إلى مراحل متعاقبة، تبدأ بالفرجات الشعبية، ثم مرحلة التأسيس في العشرينيات، تليها مرحلة النضال الوطني، ثم عهد الدولة الوطنية،

¹ - ينظر، أحسن تليلاني: "صناعة الفرجة في المسرح الجزائري.. المعالم والأعلام"، مجلة فواصل، 2022/09/03، (تاريخ الاطلاع: 2025/08/15م)، الرابط: <https://fawassil.echaab.dz>.

وأخيراً مرحلة الانفتاح ما بعد العشرية السوداء. ويعكس هذا التقسيم إدراكاً تطورياً لحركية المسرح، كما يجسد البعد الزمني التحليلي الذي يعد جوهر المنهج التاريخي.

✓ **المستوى السياقي:** ربط الكاتب بين تطور الممارسة المسرحية والسياقات السياسية والاجتماعية التي صاحبت كل مرحلة، مثل الاستعمار الفرنسي، والثورة التحريرية، وسياسات الدولة الثقافية، والتحديات الأمنية والاجتماعية التي عرفتها البلاد. وهو بهذا يطبق ما سماه محمد يحيى الحمصاني بـ"المستوى السياقي"، من خلال تحليل الظاهرة الفنية عبر شروطها الموضوعية.

✓ **المستوى البيوغرافي والتصنيفي:** خص المقال مساحة هامة لتسليط الضوء على أبرز أعمال المسرح الجزائري (مصطفى كاتب، كاتب ياسين، علولة، كافي...)، مبرزاً إسهاماتهم في مراحل مختلفة. إذ لا يكتفي المقال بسرد الأسماء، بل يصنفها حسب مرجعياتها الجمالية والزمنية، مما يبرز الوعي بتاريخ التيارات والاتجاهات الفنية.

✓ **المستوى النصي:** تضمن المقال إشارات إلى عدد من المسرحيات التي تؤرخ لمحطات فنية فارقة، مثل "محمد خذ حقيبتك"، و"القراب والصالحين"، و"الأجواد"، حيث تُستحضر النصوص لا من زاوية تحليل داخلي، بل بوصفها وثائق ثقافية تحمل بصمة المرحلة المنتجة لها.

✓ **المستوى التفاعلي:** يقيم المقال تفاعلاً دائماً بين البنية الجمالية للعرض المسرحي وبين التحولات الثقافية، مثل صعود السينوغرافيا، وتأثير العولمة، والتحول نحو ما بعد الدراما، ما يعكس وعياً بحركية التفاعل بين النص/العرض والمجتمع.

إن قراءة "أحسن تليلاني" في هذا المقال تمثل نموذجاً متقدماً لتطبيق المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري، حيث تتجلى مختلف المستويات الإجرائية التي تؤطر هذا المنهج، كما ورد تفصيلها في القسم النظري. وقد منح الكاتب للمسرح وظيفة مزدوجة: كوثيقة ثقافية تؤرخ للوعي الجماعي، وكفن يتطور ضمن منطق الزمن والتحول.

غير أن هذه القراءة، مع شمولها الزمني والسياقي، بقيت أقرب إلى الطابع التوثيقي التفسيري، دون الخوض العميق في مستويات التحليل الفني للنصوص والعروض، وهو ما يُعزى إلى طبيعة المقال الصحفي نفسها لا إلى حدود المنهج. إلا أن هذا لا ينتقص من قيمتها في ترسيخ الوعي التاريخي بالمسرح الجزائري ومراحلته التكوينية.

3- المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

أ/ المقال الأكاديمي: "المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب: قراءة في الأساليب والتوجهات". ل: ليلي بن عائشة.

- السند: مقال علمي محكم.
- العنوان: "المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب: قراءة في الأساليب والتوجهات".
- الناقد: ليلي بن عائشة.
- المصدر: مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف، المجلد 8، العدد 2.
- تاريخ النشر: 01 يونيو 2011.

توظف "ليلي بن عائشة" المقاربة التاريخية بشكل منهجي وواعٍ، يتجاوز السرد الكرونولوجي البسيط ليؤسس لرؤية تفسيرية شاملة. وتتجلى هذه المقاربة في المستويات التالية:

✓ **المستوى التطوري وبناء النماذج:** هذا هو التجلي الأبرز والأكثر نضجًا للمقاربة التاريخية في المقال. فالناقد لا تسرد أحداثًا، بل تبني نموذجًا تاريخيًا تفسيريًا ثلاثي الأبعاد لفهم حركة المسرح العربي. وهذه المراحل الثلاث هي:

■ **مرحلة التأسيس:** حيث تربطها الكاتبة بالبدايات الأولى، حيث كان الهدف هو "ترسيخ هذا الفن واستنباته في التربة العربية". وهي مرحلة النقل والاقتراس والتعريف بالمسرح كشكل فني جديد، وترتبط بشخصيات رائدة مثل مارون النقاش.

■ **مرحلة التأصيل:** وتعتبرها الكاتبة مرحلة الوعي بالذات، والسعي الحثيث لمنح المسرح "هويته العربية". كما ترتبط هذه المرحلة تاريخيًا بدعوات فكرية كبرى مثل دعوة يوسف إدريس لـ "مسرح السامر" وتوفيق الحكيم لـ "قالبنا المسرحي"، والعودة إلى أشكال التراث كالحكايات والبساط وغيرها.

■ **مرحلة التجريب:** وهي تمثل المرحلة الأكثر حداثة، حيث الهدف هو "التحرر من سلطة المستهلك والجاهز والسطحي" وتجاوز القوالب نحو أشكال جديدة، وهي مرتبطة بالرغبة في مواكبة المدارس المسرحية العالمية الحديثة.

إن هذا التقسيم ليس مجرد تحقيب زمني، بل هو نمذجة (Modeling) لحركة الوعي المسرحي العربي، وهذا يذكرنا بسعي نقاد كـ "برونتيير" لتطبيق نماذج تطويرية على الأدب.

✓ **المستوى التفاعلي والجدلي (The Interactive & Dialectical Level):** لا تقدم الناقد هذه المراحل كقطاعات زمنية منفصلة، بل كقوى متفاعلة ومتصارعة. فالمقال كله مبني على رصد الجدلية المركزية

التي حركت تاريخ المسرح العربي: جدلية الأصالة والمعاصرة أو التراث والغرب. إذ أن التأسيس كان يعني الانفتاح على الغرب، والتأصيل كان رد فعل يسعى للعودة إلى التراث، أما التجريب فكان محاولة للتوفيق بينهما أو تجاوزهما. ويمثل هذا الفهم الجدلي للتاريخ مستوى متقدما من الوعي التاريخي الذي يرى التطور نتيجة للتفاعل والصراع بين الأفكار والقوى.

✓ **المستوى السياقي المقارن (The Comparative-Contextual Level):** تبدأ الكاتبة مقالها بمقارنة دالة، حيث تشير إلى أن التجريب في الغرب جاء نتيجة "انتهاء واستهلاك التجارب والأشكال التقليدية"، بينما في المسرح العربي، جاء التجريب متداخلاً مع حاجتي التأسيس والتأصيل. وهذه المقارنة السياقية تضع الظاهرة المسرحية العربية في إطارها العالمي، لكنها تبرز خصوصيتها التاريخية، وهو جوهر المنهج التاريخي الذي يرفض القوانين العامة المطلقة ويؤمن بخصوصية كل سياق (كما فعل "تين" بربطه الأدب ببيئته وعصره).

✓ **المستوى البيوغرافي والتصنيفي:** تستشهد الكاتبة بأسماء فاعلة (يوسف إدريس، سعد الله ونوس، الطيب الصديقي، عبد القادر علولة) وتيارات محددة (المسرح الاحتفالي، المسرح التسييسي، مسرح الحلقة) ليس كأعلام معزولة، بل بوصفهم ممثلين تاريخيين لمرحلة أو توجه فكري معين. فـ "ونوس" يمثل تيار "التسييس"، و"علولة" و"الصديقي" يمثلان تيار "التأصيل عبر التراث". وهذا التصنيف يخدم بناء النموذج التاريخي العام.

يُظهر مقال "ليلي بن عائشة" كيف يمكن للمقاربة التاريخية أن تتطور من أداة للتأريخ إلى منهجية لبناء نماذج تفسيرية معقدة. فقد نجحت الكاتبة في الانتقال من سرد "ماذا حدث؟" إلى تفسير "كيف ولماذا حدث؟" عبر بناء نموذج "التأسيس-التأصيل-التجريب". إذ لم تعد المقاربة هنا مجرد رصد للسياق، بل أصبحت أداة لرصد المنطق الداخلي للتطور التاريخي للظاهرة المسرحية العربية، من خلال التركيز على جدليتها المركزية (الأصالة/المعاصرة).

-الموقف النقدي:

يمثل هذا النوع من الدراسات الأكاديمية قفزة نوعية في النقد المسرحي التاريخي، حيث يقدم أدوات مفاهيمية قوية لفهم بانوراما واسعة ومعقدة. فإن قوة المقال تكمن في قدرته التجريدية والتفسيرية، فهو يمنح الباحثين والطلاب إطاراً واضحاً لتنظيم المعرفة التاريخية وتحديد التيارات الكبرى. ومع ذلك، يمكننا طرح بعض التحفظات النقدية على هذا النموذج، وهي تحفظات غالباً ما تواجه مثل هذه النماذج الكلية:

✓ **خطر التبسيط الخطي (The Risk of Linear Simplification):** إن نموذج "التأسيس ← التأصيل ← التجريب" قد يوحي بمسار خطي وتقدمي للتاريخ، بينما الواقع أكثر تعقيداً وتداخلاً. فهل

انتهت مرحلة التأسيس حقاً؟ ألا نزال في كل تجربة جديدة نؤسس لشيء ما؟ وهل التأصيل والتجريب عمليتان منفصلتان أم وجهان لعملة واحدة؟ النموذج، على فائدته، يخاطر بتبسيط علاقات مترامنة ومتشابكة وتحويلها إلى علاقات تعاقبية.

✓ إشكالية التعميم (The Problem of Generalization) : يتحدث المقال عن "المسرح العربي" كوحدة متجانسة. وهذا التعميم، وإن كان ضرورياً لبناء نموذج كلي، فإنه يميل بالضرورة إلى إغفال الخصوصيات القطرية والمحلية العميقة. فمسار "التأسيس والتأصيل" في المغرب، الذي انطلق من أشكال تراثية حية كـ "الحلقة"، يختلف جذرياً عن مساره في مصر الذي ارتبط بالطبقة الوسطى المدنية وتأثر بالكوميديا الغنائية. والنموذج الكلي قد يحو هذه الفروقات التاريخية الحاسمة باسم الوحدة التفسيرية.

✓ هيمنة الفكرة على الفن: في سبيل بناء نموذج تاريخي فكري متماسك، قد يتم التعامل مع الأعمال المسرحية كـ "أمثلة" أو "شواهد" على تيار فكري أو مرحلة تاريخية، مع إيلاء اهتمام أقل لفرادتها الجمالية وبنيتها الفنية الداخلية. يصبح العمل الفني مجرد وثيقة في السردية التاريخية، وقد يفقد شيئاً من استقلالته الإبداعية.

وعلى الرغم من هذه التحفظات، يبقى مقال "ليلي بن عائشة" دليلاً ساطعاً على نضج المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري، وقدرتها على إنتاج معرفة منظمة ومفاهيمية، وهو ما يمثل خطوة أساسية لاغنى عنها تمهيداً لدراسات أكثر تخصصاً وعمقاً، كتلك التي نجدها في الأطروحات الجامعية.

ب/ أطروحة الدكتوراه: "المسرح الجزائري: النص والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية" لعبد الحميد ختالة¹

• السند: أطروحة دكتوراه

• العنوان: "المسرح الجزائري: النص والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية"

• الباحث الناقد: عبد الحميد ختالة - إشراف: يوسف الأطرش

• الجامعة: الحاج لخضر باتنة

• السنة الجامعية: 2016 / 2015

تُعد هذه الأطروحة، التي تحمل عنوان "المسرح الجزائري: النص والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية"، نموذجاً تطبيقياً بالغ الأهمية لبيان كيفية ممارسة المقاربة التاريخية في دراسة الظاهرة المسرحية،

¹ - ينظر، عبد الحميد ختالة: "المسرح الجزائري: النص والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية"، أطروحة دكتوراه، إشراف يوسف الأطرش، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2016.

خصوصاً في سياق ثقافي وتاريخي غني ومعقد كالسياق الجزائري. إن الناقد "عبد الحميد ختالة"، من خلال منهجه البحثي، يقدم قراءة تحليلية عميقة لتجدر المسرح في التربة الجزائرية، وتطوره عبر المراحل التاريخية المختلفة، مستنداً إلى أسس منهجية راسخة.

يتجلى الارتباط الوثيق بين الجانب النظري للمقاربة التاريخية وبين التطبيق العملي في هذه الأطروحة من خلال مستويات منهجية واضحة، يمكن تتبعها عبر فصول الدراسة:

(1) تأسيس الوعي التاريخي كمنطلق أساسي: لقد انطلق الناقد "ختالة" من مسلمة أن المسرح الجزائري، كغيره من الظواهر الإبداعية، لا يمكن فهمه بمعزل عن سياقه التاريخي. فمنذ البدء، أولى اهتماماً كبيراً لتتبع نشأة المسرح الجزائري، مستعرضاً أصوله المبكرة التي تعود إلى الفترات التاريخية القديمة، وصولاً إلى الحقب اللاحقة التي شهدت تطورات هامة. ويظهر هذا جلياً في الفصل الأول من الأطروحة، حيث يتناول "أصول الفن المسرحي الجزائري"، مستعرضاً الأصول غير العربية للمسرح (مثل التأثيرات الرومانية)، والجذور العربية الإسلامية، وبدايات المسرح في الجزائر خلال القرن التاسع عشر، وصولاً إلى إرهابات المسرح الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي. ويجسد هذا التتبع الزمني الدقيق الوعي التاريخي الذي شكل أساساً لتحليل مراحل تطور الظاهرة.

(2) المنهجية التطبيقية: تميزت الممارسة النقدية للناقد "ختالة" بالالتزام بالإجراءات المنهجية للمقاربة التاريخية. ويمكن ملاحظة ذلك في:

- ✓ **التحقيب (Chronology):** يعتمد الكاتب إلى تقسيم تاريخ المسرح الجزائري إلى فترات ومراحل زمنية محددة (مثل فترة الاحتلال الروماني، الحكم العثماني، فترة الاحتلال الفرنسي، ما بعد الاستقلال). ويسمح هذا التقسيم الزمني بتتبع التطور والتحول في الأشكال والمضامين.
- ✓ **التوثيق (Documentation):** يعتمد الناقد بشكل كبير على المصادر التاريخية والمؤلفات النقدية المتخصصة، سواء كانت عربية أو أجنبية. ويتجلى ذلك في قائمة المصادر والمراجع الحافلة التي تدعم كُـل معلومة ويردها إلى أصحابها، مما يضفي على البحث المصداقية والعمق.
- ✓ **التحليل السياقي (Contextual Analysis):** لم يقتصر الناقد على سرد الأحداث التاريخية، بل ربطها بالسياقات السياسية والاجتماعية والثقافية التي صاحبها. على سبيل المثال، عند تناول بدايات المسرح في الجزائر، ربطها بظروف الاستعمار الفرنسي، ودور النوادي والجمعيات الثقافية في إذكاء الوعي الوطني. وعند الحديث عن مسرحيات مرحلة الاستقلال، أشار إلى علاقتها بالواقع الاجتماعي والسياسي للبلاد. ويفسر هذا الربط بين النص المسرحي والسياق نشأة وتطور الأشكال والمضامين.

3) رصد الرواد والإسهامات التاريخية: تُولي الأطروحة اهتمامًا خاصًا برصد رواد المسرح الجزائري، وإبراز إسهاماتهم التاريخية. فمن خلال تتبع مسيرة شخصيات مثل "علالو"، و"حجي الدين باشطارزي"، و"رشيد القسنطيني"، و"عبد القادر علولة"، يقدم الناقد صورة بانورامية لتطور العملية الإبداعية، ويحدد الأدوار المحورية التي لعبها هؤلاء الأعلام في تشكيل ملامح المسرح الجزائري. ويرتبط هذا التركيز على السير الذاتية للأعلام بالمقاربة التاريخية التي ترى في الأفراد جزءًا من سياقها الزمني والثقافي.

4) تتبع تطور الأنساق والعناصر المسرحية عبر الزمن: لم يقتصر التحليل على التطور العام للمسرح، بل تعمق في تتبع تطور العناصر المكونة للعرض المسرحي عبر الزمن. فنجد في الفصل الثاني¹، على سبيل المثال، دراسة لتطور "المكان الركحي"، و"الأكسسوار"، و"الديكور"، و"الإيماء"، و"الحوار"، و"الموسيقى"، و"المؤثرات الصوتية" في المسرح الجزائري. ويبرز هذا التتبع التفصيلي كيف تشكلت هذه العناصر وتطورت عبر المراحل التاريخية المختلفة، وكيف تأثرت بالسياقات الثقافية والتكنولوجية.

5) تقييم تطبيق المقاربة التاريخية:

لقد نجح الناقد "ختالة" في تطبيق المقاربة التاريخية ببراعة، مما أتاح له تقديم رؤية شاملة ومتكاملة لتطور المسرح الجزائري. ولقد تمكن من خلال هذا المنهج من:

- ✓ تأصيل المسرح الجزائري: بوضع مساره التاريخي في سياقه الوطني والعالمي، والكشف عن جذوره وتأثيراته.
- ✓ رصد التحولات الهيكلية والفنية: من خلال تتبع تطور البنى النصية، والعرضية، والتلقي عبر الزمن.
- ✓ تسليط الضوء على الدور الرائد للأعلام: وتقديم رؤية نقدية لإسهاماتهم في مراحل مختلفة.
- ✓ إبراز العلاقة العضوية بين المسرح والسياق: مما منح التحليل عمقًا سوسولوجيًا وتاريخيًا.

6) النتائج والتقييم:

إن استخدام المقاربة التاريخية في هذه الأطروحة لم يكن مجرد تجميع للمعلومات، بل كان أداة منهجية فعالة لفهم المسرح الجزائري كظاهرة حية تتفاعل مع محيطها وزمنها. لقد مكن هذا المنهج من:

- ✓ فهم تطوري: حيث تم تتبع المسرح من بداياته الشعبية إلى مراحل الاحترافية.
- ✓ فهم سياقي: من خلال ربط الممارسات المسرحية بالتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية.

¹ - ينظر، عبد الحميد ختالة: "المسرح الجزائري: النصّ والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية"، مرجع سابق، الفصل الثاني.

✓ فهم تجميحي: بتقديم صورة شاملة للرواد والإسهامات الكبرى التي شكلت المسرح الجزائري.

لقد أثبتت هذه الأطروحة، من خلال تطبيقها المنهجي للمقاربة التاريخية، أن هذا المنهج لا غنى عنه عند دراسة الظواهر الثقافية والفنية التي تتشكل وتتطور عبر الزمن. إذ إنه يوفر الإطار اللازم لرصد الأسباب والمآلات، وفهم الديناميات الداخلية والخارجية التي أثرت في مسارها. ويمكن القول بأن الناقد "ختالة" قد وفق في تقديم دراسة تاريخية عميقة، غنية بالمعلومات التحليلية، ومستندة إلى أسس منهجية رصينة، مما يجعلها مرجعاً قيماً في دراسة المسرح الجزائري.

ج/ كتاب "المسرح الجزائري نشأته وتطوره" لأحمد بيوض

- السند: كتاب
- العنوان: المسرح الجزائري نشأته وتطوره
- الناقد: أحمد بيوض
- الناشر: دار هومة-الجزائر 2011

1) تأصيل النشأة عبر التتبع التاريخي العميق:

يبدأ الكتاب برحلة تأصيلية عميقة لجذور المسرح الجزائري، متبعاً مساراً تاريخياً يمتد من الإرهاصات الأولى في القرن التاسع عشر، مروراً بمراحل التطور المختلفة وصولاً إلى مرحلة الانتعاش بعد الاستقلال.

- **الإرهاصات الأولى والتراث الشعبي:** لا يكتفي "بيوض" بسرد تاريخ المسرح الجزائري الحديث، بل يعود إلى الإرهاصات الأولى التي تشمل مسرح الظل، والقراقوز، ومسرح الحلقة. فتوثيقه لتاريخ منع مسرح القراقوز عام 1843م لأسباب سياسية، ومشاهدات الرحالة الألمان لظواهره عام 1862م، يسلط الضوء على الوعي المبكر بمسرحية الظاهرة ومدى ارتباطها بالسياق الاجتماعي والسياسي، حتى في مراحلها الجنينية. كما أن الإشارة إلى مخطوطة "نزهة المشتاق وغصة العشاق" لإبراهيم دانيوس عام 1848م، وتقديم سادجروف لها كمحاولة مسرحية "أكثر أصالة" من اقتباسات مارون النقاش، يوضح محاولة إيجاد بصمة محلية في بدايات التشكل المسرحي.

- **تأثير السياق الاستعماري والوعي الوطني:** يربط "بيوض" ببراعة بين نشأة المسرح الجزائري في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وبين ظروف الاستعمار الفرنسي. فيظهر هذا بوضوح في تناول دور النوادي والجمعيات الثقافية في العشرينات (مثل المطربية، ودادية الطلبة المسلمين، المهديية، فرقة محمد منصالي) كحاضنات للوعي الوطني. اقتباسات من رواد مثل علي سلاحي (علالو) ومحي الدين باشطارزي تؤكد

أن الرسالة الأساسية كانت الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية واللغة العربية. فقد كانت الروح الوطنية والسياسة جزءاً لا يتجزأ من الإنتاج المسرحي، حتى لو كان ذلك عبر التلميح، بهدف توجيه الشعب وتنمية وعيه. عبارة باشطارزي بأن المسرح الجزائري "أخذ طريقه الخاص بالظرف، حيث ساند على الأقل - بصفة لا واعية، لكنها واقعية - المطلب العظيم للشخصية الوطنية الجزائرية وتستطيع القول أنه جسده"¹ تلخص هذا الربط العميق بين المسرح والسياق التاريخي.

• **التأصيل عبر الرواد والإسهامات الفردية:** يخصص الكتاب فصلاً مهماً لدراسة الرواد، معتبراً علالو مؤسس المسرح الجزائري الحقيقي لانطلاقه باللغة العامية الناجحة عام 1926م بمسرحية "جحا". كما يبرز دور باشطارزي في التأسيس والاقتراب والتطور، والقسنطيني ككوميدي متميز. وتحليل أعمالهم، واقتباساتهم، وآراء النقاد فيهم (مثل آراء باشطارزي عن علالو، وآراء روث وعبد القادر جغلول حول القسنطيني) يوفر رؤية تاريخية متدرجة لتطور الأساليب والأدوار القيادية في تشكيل المسرح الجزائري.

(2) المقاربة التاريخية في تحليل الأعمال والمراحل:

يتجلى تطبيق المقاربة التاريخية بوضوح في كيفية تحليل "بيوض" للأعمال والمراحل المتلاحقة للمسرح الجزائري:

1. **تحليل الأنساق التطورية للعناصر المسرحية:** ينتقل الكتاب إلى تفكيك المراحل التاريخية من خلال تتبع تطور الأنساق والعناصر المسرحية عبر الزمن. فدراسة لغة المسرحية (الفصحى مقابل العامية)، ونقاش حول الاقتباس (من التراث العربي، المسرح الأوروبي، أو حتى أعمال معاصرة)، وفهم الجمهور الذي كان يقبل على المسرح، كلها عناصر تاريخية تحليلية. فملاحظة علالو بأن نجاح "جحا" عام 1926م كان بسبب العامية، وأن المحاولات بالفصحى فشلت لقلّة الجمهور الفاهم، هي ملاحظة تاريخية دقيقة حول التفاعل بين النص والجمهور والسياق الاجتماعي.

2. **رصد التحديات والعوائق التاريخية:** لا يتوقف الكتاب عند النجاحات، بل يرصد ببراعة التحديات والعوائق التاريخية التي واجهت المسرح الجزائري. الفترة بين 1937-1939م (فترة الانحسار والحصار) تبرز كيف أن الرقابة الاستعمارية (منع المسرحيات، حظر الأغاني، إيقاف الفرق) كانت عاملاً مؤثراً في مسار التطور، مما أجبر الفنانين على التلميح السياسي والتكيف مع الظروف. فحادثة مسرحية "الخداعين" ل باشطارزي، والبرقية الحكومية التي بعث بها والي وهران، ومنع الحاكم العام للجولات المسرحية، كلها وثائق تاريخية تكشف عن صراع المسرح مع السلطة الاستعمارية.

¹ - أحمد بيوض: المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (ط.2)، 2011، ص.05.

3. تحليل دور الهجرة والمهجر المسرحي: يتناول الفصل الخامس المرحلة الخامسة: المسرح الجزائري في المهجر (1955-1962م)، مبرزاً كيف أصبح المسرح سفيراً للجزائر في الخارج، خاصة مع الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في تونس. وتحليل مسرحيات مثل "أبناء القصة" و"الخالدون" و"دم الأحرار" يكشف عن دور المسرح كأداة للنضال الوطني وتعبئة الجماهير، وربطه بالواقع الثوري المعاش. كذلك، فإن دراسة المسرح المهاجر في فرنسا وبلجيكا، وخاصة أعمال كاتب ياسين، تكشف عن تنوع المناير التعبيرية وتطورها في سياقات مختلفة¹.

4. مرحلة ما بعد الاستقلال: من الازدهار إلى الركود ثم الانتعاش: يقدم الكتاب تحليلاً تاريخياً لمرحلة ما بعد الاستقلال، مبيّناً الفترة الذهبية (1963-1966م)، وفترة الركود (1967-1972م)، ثم الانتعاش (1983-1989م)، وما تبعها من تحديات في عهد التعددية الحزبية (1990-2007م). وإن تحليل إحصائيات العروض، وأعداد الجمهور، والجوائز، بالإضافة إلى تفكيك أسباب التراجع (التكنولوجيا المنافسة، قلة الكتاب، البيروقراطية، ضعف التكوين) يجسد منهجية تحليل تاريخية شاملة.

5. تأثير العوامل الخارجية والداخلية: لم يغفل الكاتب عن العوامل الخارجية مثل تأثير الحرب العالمية الأولى والثانية، أو العوامل الداخلية كالرقابة الاستعمارية، والتغييرات السياسية، وصعود الأحزاب الوطنية، وتأثيرها المباشر على نشاط الفرق المسرحية ومحتوى أعمالها.

(3) تقييم الممارسة التاريخية وأبرز النتائج:

ما يميز هذا الكتاب هو التزام الناقد بتطبيق المقاربة التاريخية كإطار تحليلي شامل، ينتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن الخاص إلى العام.

• النتائج الرئيسية:

- ✓ تأكيد الأصالة والجذور: يثبت الكتاب أن المسرح الجزائري لم ينشأ من فراغ، بل له جذور ضاربة في التراث الشعبي، وتطور عبر مراحل تأثر فيها بالسياقات التاريخية والثقافية المتنوعة.
- ✓ ارتباط المسرح بالهوية الوطنية: يبرز الكتاب بوضوح كيف ارتبط المسرح الجزائري ارتباطاً وثيقاً بالدفاع عن الهوية الوطنية، واللغة العربية، وتنمية الوعي الشعبي، خاصة في فترات النضال ضد الاستعمار.
- ✓ تطور الأشكال والمضامين: من خلال التتبع التاريخي، يتضح تطور اللغة المسرحية، والانتقال من الفصحى إلى العامية، والاقتراب والتكثيف، وظهور مسرح الحلقة كشكل أصيل.

¹ - ينظر، أحمد بيوض: المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، مرجع سابق، الفصل الخامس.

- ✓ أهمية الرواد: يبرز الكتاب الدور المحوري للرواد من علالو وباشطارزي والقسنطيني وغيرهم، الذين تحملوا المسؤولية في ظل ظروف قاسية.
- ✓ تأثير السياق السياسي والاجتماعي: يكشف التحليل التاريخي عن التأثير المباشر للسياقات السياسية والاجتماعية على مضمون المسرح، من التلميح السياسي إلى المواجهة المباشرة، ثم مرحلة البحث عن الذات، وصولاً إلى التعبير عن قضايا المجتمع بعد الاستقلال.
- ✓ دور المرأة في المسرح: إن توثيق دخول المرأة للمسرح، بدءاً من "كلثوم"، وتتبع تطور مشاركتها، يعد جانباً هاماً في فهم التحولات الاجتماعية.
- ✓ المسرح الهاوي والمحترف: يوضح الكتاب العلاقة التفاعلية بين المسرح الهاوي والمحترف، حيث لعب الهواة دوراً تأسيسياً في غياب المحترفين، وأسهموا في تغذية المسرح المحترف.

• التقييم:

- ✓ القيمة التوثيقية: يمثل الكتاب مرجعاً توثيقياً ذا قيمة عالية للمسرح الجزائري، يقدم معلومات دقيقة ومفصلة يصعب الحصول عليها من مصادر أخرى.
- ✓ التماسك المنهجي: يلتزم الكتاب بالمقاربة التاريخية بشكل متسق، مما يوفر للقارئ رؤية واضحة ومتسلسلة لتطور الظاهرة المسرحية.
- ✓ اللغة والأسلوب: ينجح الكاتب في استخدام لغة عربية فصيحة ومنتقاة، مع الحفاظ على سلاسة السرد وقدرته على جذب القارئ، حتى عند تناول التفاصيل التاريخية الدقيقة.
- ✓ نقد موضوعي: عند تناول مراحل الركود أو الصعوبات، لا يتردد الكاتب في تقديم تحليل نقدي للعوامل التي أدت إلى ذلك، سواء كانت موضوعية أو ذاتية، مما يضفي على الدراسة مصداقية إضافية.

لقد أثبت كتاب "أحمد بيوض"، من خلال منهجه التاريخي المتجذر، أن فهم أي ظاهرة فنية وثقافية، وخاصة المسرح الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهوية والذاكرة الجماعية، لا يمكن أن يتم بمعزل عن سياقه التاريخي. فقد نجح الكاتب في نسج خيوط تاريخ المسرح الجزائري، رابطاً بين النصوص، والممثلين، والفرق، والجمهور، والسياقات السياسية والاجتماعية، ليقدم صورة بانورامية شاملة، تكشف عن رحلة كفاح وإبداع مستمر. وهذه المقاربة التاريخية، بفضل شموليتها ودقتها، تجعل من هذا الكتاب مصدراً أساسياً لكل من يرغب في الغوص في أعماق المسرح الجزائري.

ثانيا- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري

توطئة:

إن فهم الأثر المسرحي الجزائري يتجاوز في كثير من الأحيان حدود التحليل النصي البحت ليلا مس بعمق النسيج الاجتماعي والثقافي الذي انبثق عنه وتفاعل معه. ومن هنا تبرز أهمية المقاربة الاجتماعية كمنهج نقدي يرى في النص المسرحي مرآة للمجتمع، ليس فقط كصورته الظاهرية، بل كتمثيل لأوضاعه، وصراعاته، وتطلعاته. هذه المقاربة لا تكتفي بدراسة "الوضعية الاجتماعية للنص" بقدر ما تغوص في "دراسة وضعية الاجتماع في النص"، أي كيف تتجلى البنى والمحددات الاجتماعية داخل البنية الخيالية والحكاية للكتابة المسرحية¹.

وتضرب جذور النقد الاجتماعي في عمق العلوم الاجتماعية، متأثرة بالمنهج التاريخي في استلها مبادئه الأولى. فهو قراءة للتاريخ والاجتماع والثقافة المتجسدة في النص، مؤكدة على أن الوجود الاجتماعي هو الشرط الأساسي لوجود النص، وإن كان الواقع قد يوجد بمعزل عن توثيقه النصي². وبما أن الأدب، والمسرح منه، هو بالضرورة تعبير عن التجارب الإنسانية، والنظرية الأدبية، بما فيها النقد المسرحي، لا يمكنها أن تفهم هذا الأدب بمعزل عن أبعاده الجمالية والتاريخية والنفسية والاجتماعية، فهو سجل للحركة الإنسانية والتحويلات التي تطرأ عليها³.

وهذه المقاربة ليست جامدة، بل تتغير وتتطور بتغير المجتمعات وتطورها. فإذا ما عاجل الأثر الأدبي، بما فيه المسرحي، عيباً اقتصادياً أو سياسياً أو اجتماعياً، وأصبحت موضوعاته ذات صلة بالرأي العام في عصره، يمكن اعتباره جنساً أدبياً بحد ذاته، لكنه في الوقت نفسه قد لا يجد صده لدى الأجيال اللاحقة التي تعيش في سياقات مختلفة⁴. وهذا يعني أن النقد الاجتماعي ليس مجرد تطبيق لنظريات جاهزة، فالواقع المعقد والمتغير يستدعي مقاربات مرنة، كما أن النصوص المسرحية في جوهرها هي نقد ضماني نابع من تأملات المبدعين في مجتمعاتهم، وعليه فإن "النقد الاجتماعي وليد موجود بالقوة" في هذه النصوص⁵. وكل قراءة نقدية، مهما كانت مرجعيتها النظرية، تسهم في تعميق الوعي بالظاهرة الاجتماعية، وتقودنا نحو تأويلات ثري فهمنا للبعدين الاجتماعي والتاريخي. فالنقد الاجتماعي لا يسعى إلى الوصول إلى معنى نهائي مطلق، بل يتصد المتغيرات ويسقطها على

1 - ينظر، باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مكتبة الفكر الجديد، لبنان، (ط،1)، 2015، ص 499.

2 - ينظر، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاها، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1997، ص 168.

3 - ينظر، سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط،1)، 2004، ص 85.

4 - ينظر، مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، 1974، ص 525.

5 - ينظر، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 169.

النصوص ليبرز مدى تواجدها مع الواقع، وهو التزام بالبحث عن نقاط الالتقاء والتناقضات، معتبراً النص المسرحي فضاءً مفتوحاً يتفاعل مع هذه المتغيرات¹.

1- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري: من التأثير إلى التأسيس

مع نشأة الدراسات السوسولوجية للأدب، التي اعتبرت الكتابة امتداداً للمجتمع، ظهرت محاولات في القرن التاسع عشر في فرنسا، ابتداءً من "مدام دي ستيل" التي حاولت تأويل العلاقة بين الأدب والمجتمع من منظور شخصي مثالي. لكن "كارل ماركس" كان سباقاً في تقديم تفسير موضوعي لهذه العلاقة، واضعاً الأدب ضمن العلوم الاجتماعية، معتبراً إياه واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وأن الكاتب يعكس، بوعي أو بغير وعي، وجهة نظر طبقته².

وانطلاقاً من فكرة أن "الأدب في أبسط تعريف له تعبير عن الحياة، وما الحياة إلا انعكاس النظم والأوضاع عن الأحياء في سلوكهم الاجتماعي"³، وجد العديد من الباحثين الجزائريين في المسرح الجزائري مادة خصبة للتنقيب عن الانشغالات المجتمعية. إذ سعى المسرح الجزائري جاهداً لمعالجة موضوعات تتجذر في هموم المجتمع، وقد أفرزت هذه الرؤية موجة نقدية تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للعمل المسرحي ومحاکمته إن ابتعد عن التحولات المجتمعية⁴. وأصبح المسرح الجزائري، بالتالي، لصيقاً ببيئته وعاكساً لعلاقة المبدع بالمجتمع.

في المرحلة الراهنة، تنطلق الدراسة السوسولوجية للأدب من البحث في الدلالات الموضوعية للأثر من خلال تحليل النص، مع أن "النقد الاجتماعي المطبق على المسرح لا يزال في بداية خطواته على الأقل بالمعنى الحرفي للنقد الاجتماعي"⁵. وما يميز هذا النقد هو ربطه للنص بالسياقات الخارجية واهتمامه بالمتغيرات الاجتماعية التي تطرأ على الواقع. وهذا الارتباط الوثيق بالمجتمع يجعل من النقد الاجتماعي منهجاً أساسياً لدراسة الأدب والفن على حد سواء، فالمجتمع يخضع لمتغيرات تنعكس مباشرة على النشاط الأدبي.

وإذ كان النقد الاجتماعي يدرس تأثير الجماعة في القيمة الجمالية، فإنه يرفع من قيمة كاتب يعكس بصدق "عروق المجتمع"⁶. ويتجلى هذا بوضوح في المسرح، الذي لا ينأى بنفسه عن انشغالات المجتمع، بل يصوره؛

1 - للتوسع أكثر ينظر، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2 - ينظر، سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 86.

3 - محمد تيمور: اتجاهات الأدب العربي في القرنين الأخيرين، مكتبة الآداب ومطبعها بالجمامين، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 188.

4 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

5 - باتريس بايي: معجم المسرح، مرجع سابق، ص 499.

6 - انريك إمبرت أندريسون: مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1991، ص 118.

فالصورة المسرحية هي في جوهرها تقليص للصورة الواقعية، بما تحمله من مكونات صوتية وبصرية ولغة وحركة وإيماءة¹.

ولكي يكتسب المسرح طابعًا اجتماعيًا في طرحه للموضوعات، يعمل المؤلف والمخرج على خلق رسالة مشتركة، ويتم ذلك من خلال اختيار اللغة والسنن الثقافية، والمحيط الثقافي للمرسل، وأيديولوجيته². ولا يغيب عن بالنا عامل المتلقي وأيديولوجيته، التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار لضمان استمرارية الحوار الاجتماعي.

إن الأديب، بتوجيهه لمسرحيته، يعكس واقعه الذي ظهر فيه أو من خلاله. فالأدب قد يكون عبارة عن أدب العادات، أو سياسيًا، أو هاجيًا، أو أخلاقيًا، أو خطة إصلاح اجتماعي³. فالمسرح، بوصفه "مدرسة من مدارس الحياة وحركتها وديمومتها، بل هو صورة حية لهذه الحياة"⁴. وقد بلغت هذه العلاقة بين المسرح والمجتمع ذروتها في القرن العشرين، حيث أصبح "التوظيف الواعي للمسرح بهدف التغيير الاجتماعي أحد الملامح البارزة الهامة"⁵. كما إن تعبير الأديب عن مجتمعه هو تعزيز لمثله العليا وتأييد لما تنتجه الطاقات الفكرية والقومية من معان رفيعة وأوضاع رشيدة في ممارسة الحياة⁶. فالمسرح مؤسسة عملية قادرة على إحداث التغيير عبر الكلمة والحركة والإيماءة، مستمدة طاقتها من الإيمان بقدرتها على تحقيق التغيير المنشود⁷.

ويدرك المنهج الاجتماعي أن الكاتب، كأفراد طبقتهم، يشترك في تجارب يعبر عنها، وأن محتوى عمله ينهض على ملاحظة السلوك الإنساني، وأن العمل ينعكس في الوعي الاجتماعي للقراء⁸. إذ يقوم هذا المنهج على فهم التداخل الوظيفي بين المجتمع والمسرح: فالمجتمع هو الفضاء الذي تتجلى فيه الحياة بكامل صورها، والمسرح هو المرآة العاكسة لهذه الصور، مع مراعاة الأهداف المرجوة من عرضها. ومع أن البعض يرى المسرح ك"إجازة من الواقع"⁹، إلا أنه من المستحيل فصل المبدع عن محيطه الذي يعيش فيه ويلهم منه أفكاره. فالنقد الاجتماعي لا يقتصر على العلاقة بين مضمون الأثر والوقائع، بل يمتد ليشمل بناء الأثر الفني أو الأدبي نفسه، مفككًا إياه كليًا من داخله ومن محيطه الخارجي¹⁰.

1 - ينظر، جميل حمداوي: "مناهج النقد المسرحي بشرق المغرب"، مجلة طنجة الأدبية، ع 42، 1 أغسطس 2012، ص 36-38. (موقع الشارخ: <https://archive.alsharekh.org/Articles/236/18142/408417> بتاريخ 15 سبتمبر 2025).

2 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحات نفسها.

3 - ينظر، انريك إمبرت أندريسون: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 177.

4 - مالك نعمة غالي المالكي: "أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية"، مجلة دراسات تربوية، ع 11، 2010، ص 163.

5 - جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، دار هلا، مصر، (ط1)، 2000، ص 23.

6 - ينظر، محمد تيمور: اتجاهات الأدب العربي، مرجع سابق، ص 188.

7 - ينظر، جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 23.

8 - ينظر، انريك إمبرت أندريسون: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 120.

9 - المرجع نفسه، ص 17.

10 - ينظر، سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 86.

إن مباشرة النقد الاجتماعي للمسرح تنبع من حقيقة أن وعي الفرد مرتبط بشكل وثيق بالوعي الاجتماعي للجماعة التي ينتمي إليها¹. فالإبداع المسرحي هو توظيف من قبل المبدع للتعبير عن حاجات جماعته وظروفها، وتجسيد للواقع الاجتماعي في عمل فني يتجلى على الخشبة.

وبعد هذا التأسيس النظري الذي أبرز الأسس المفهومية والإجرائية للمقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي، بما تتضمنه من ربط وثيق بين النص المسرحي والبني الاجتماعية المتحركة في إنتاجه وتلقيه، يصبح من الضروري الانتقال إلى معاناة تطبيقية تجسد هذه المبادئ ضمن نصوص نقدية جزائرية معاصرة.

2- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي: المقال الصحفي "صح جورناليست و..."

الكوميديا بالدموع؟!": ل. فاطمة رحماني

• السند: مقال صحفي

• العنوان: "صح جورناليست و... الكوميديا بالدموع؟!"

• الناقد: فاطمة رحماني

• المصدر: جريدة "الجزائر اليوم" 29 جوان 1993

يعد المقال للصحفية "فاطمة رحماني"، المنشور في جريدة "الجزائر اليوم" 29 جوان 1993، تحت عنوان "صح جورناليست" وتحت عنوان عريض "و... الكوميديا بالدموع؟!"² هو وثيقة نقدية استثنائية تكشف عن حيوية المقاربة الاجتماعية في الممارسة النقدية اليومية، وفي أحلك الظروف السياسية والاجتماعية. إذ يجسد المقال كيف يمكن للنقد، حتى في شكله الصحفي السريع، أن يتحول إلى فعل قراءة عميق للواقع من خلال الفن. وسنحلل كيف طبقت الناقد، بوعي أو بغير وعي، مبادئ النقد الاجتماعي لتفكيك عرض مسرحي كان صرخة في وجه زمنه.

أ/ الناقد قارئ سوسيو-نقدية: فك شفرة الفضاء والجسد

تستهل "رحماني" تحليلها مباشرة بتطبيق أدوات المقاربة الاجتماعية، حيث لا تقرأ عناصر العرض كمعطيات جمالية بحتة، بل كدوال اجتماعية وسياسية. (Social & Political Signifiers)

• **قراءة الفضاء المسرحي:** ترفض الناقد القراءة السطحية للديكور. فهي لا تقول "الديكور كان بسيطاً"، بل تقدم تأويلاً سوسيوولوجياً عميقاً: "الخشبة أيضاً كانت تحمل دلالة المدينة مكان العمل بل دلالة الوطن الجزائر بكل ما تحمله من تناقضات"³. هنا، لا يعود الفضاء الفارغ فراغاً، بل يتحول إلى رمز مكثف

1 - ينظر، سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، المرجع السابق، ص 97

2 - فاطمة رحماني: "صح جورناليست و... الكوميديا بالدموع؟!"، مقال صحفي، جريدة "الجزائر اليوم"، بتاريخ 29 جوان 1993.

3 - المرجع نفسه.

للوطن المأزوم. وهذا بالضبط ما يعنيه البحث عن "وضعية الاجتماع في النص"؛ فالواقع الاجتماعي لا يُحكي فقط، بل يجسد في بنية الفضاء المسرحي ذاته.

• **قراءة الشخصية كنموذج اجتماعي:** لا تتحدث هي عن الصحفي كشخصية نفسية، بل ك"ساعة من زمن انسان"¹، وك"عينان كبيرتان مفتوحتان على الوطن"². وهذا يعني أنها تتعامل مع الشخصية كنموذج اجتماعي (Social Archetype) يختزل في ذاته معاناة وهموم فئة اجتماعية بأكملها (الصحفيين)، بل والمجتمع ككل. إنها تقرأ الفرد لترى من خلاله الجماعة، وهو جوهر المنظور السوسيولوجي.

ب/ الكوميديا بالدموع: رصد آلية الوساطة الفنية

يتجلى عمق التحليل النقدي عند "فاطمة رحامي" في تحديدها الدقيق لآلية الوساطة (Mediation) التي استخدمها العرض المسرحي لتحويل الواقع المأساوي إلى شكل فني.

• **استثمار الثقافة الشعبية:** تلاحظ الناقدة بدكاء أن المادة الخام للعرض ليست منمقة، بل هي "النكت التي نسمعها في الشارع وفي أحيائنا"³. وهذه هي المرجعية الاجتماعية في أكثر صورها حيوية. لكنها لا تتوقف هنا، بل تشرح آلية التحويل الفني: "ما فعله الممثل أنه جمع تلك النكت والحكايات وصاغها في خطاب مسرحي بحيث واحد ومتين"⁴. هذه الصياغة وهذا الخيط هما جوهر الوساطة الفنية؛ أي تحويل مادة شعبية متناثرة إلى خطاب مسرحي منظم وهادف.

• **الكوميديا التراجيدية كشكل فني:** العنوان الفرعي للمقال "الكوميديا بالدموع؟!"⁵ وتعبيرها الختامي "ضحك يحمل دموع كثيرة"⁶ ليس مجرد تعابير بلاغية. بل إنهما تشخيص دقيق للشكل الفني الذي نتج عن هذه الوساطة. فالكوميديا هنا ليست غاية، بل هي الوسيط الذي يجعل التراجيديا السياسية والاجتماعية قابلة للعرض والمشاهدة. إذ إنها أداة لتمرير نقد لاذع في ظل ظروف قمعية، وهي استراتيجية فنية معروفة في المسرح السياسي.

ج/ الموقف النقدي للناقدة: الارتقاء من النقد الاجتماعي إلى نقد الأيديولوجيا

وهنا تكمن القوة الحقيقية للمقال وتمايزه. إذ أن "فاطمة رحامي" لا تكتفي بمدح العرض لكونه "اجتماعيًا" أو "سياسيًا"، بل تمارس نقدًا من المستوى الثاني: نقد أيديولوجيا العمل الفني نفسه.

1 - فاطمة رحامي: "صح جورناليسست و... الكوميديا بالدموع؟!"، المرجع السابق.

2 - المرجع نفسه.

3 - المرجع نفسه.

4 - المرجع نفسه.

5 - المرجع نفسه.

6 - المرجع نفسه.

• **رفض الخطاب السياسي الجاف:** تنتقد الناقدة بجدة "لجوء الممثل في نصه الى الخطاب السياسي الرسمي"¹ الذي يلقي باللوم على النظام السابق. وهي ترى في ذلك انزلاقاً من الفن إلى الدعاية. فمطلبها واضح: "الأجدر بالفنان والمثقف أن يشكل موقفاً ثقافياً وليس سياسياً يخدم أي نظام"². وهذه النقطة حاسمة، فهي تطالب الفن بأن يحافظ على استقلاليته النقدية وألا يتحول إلى بوق للسلطة الحاكمة، حتى لو كانت هذه السلطة تبدو في صف "الشعب" مؤقتاً.

• **التشكيك في التحيز الأيديولوجي:** انتقادها لـ "التحيز الأيديولوجي... في قضية الدين وقضية الارهاب"³ هو منتهى الشجاعة النقدية، خاصة في عام 1993. فهي ترفض أن يتحول المسرح إلى منصة لتصفية الحسابات الأيديولوجية البسيطة. ومطلبها بـ "موقف ثقافي"⁴ هو دعوة لموقف أكثر تركيماً وعمقاً وإنسانية، موقف يتجاوز الانقسامات السياسية الآنية ليمس جوهر المأساة الإنسانية.

– الموقف النقدي:

أولاً: على مستوى القيمة كوثيقة استقبال:

تكمن القيمة الأساسية للمقال في كونه شهادة حية على لحظة استقبال عمل مسرحي في سياق تاريخي واجتماعي محدد وشديد التوتر (الجزائر 1993). إذ إنه يوفر للباحث اليوم مادة أولية لا تقدر بثمن حول كيفية تفاعل النقد الصحفي مع الإنتاج الفني في زمن الأزمة. كما يجسد المقال بنجاح تطبيقاً "حديساً" وغير ممنهج للمقاربة الاجتماعية؛ فالناقدة تقرأ ببراعة عناصر العرض (الفضاء، الجسد، اللغة الشعبية) كدوال مباشرة على الواقع، وهو ما يعكس حساسية نقدية عالية تجاه العلاقة بين الفن والمجتمع.

ثانياً: على مستوى المنهجية النقدية وحدودها:

بينما ينجح المقال في تقديم رؤى ثابتة، إلا أنه يعمل خارج إطار منهجي صارم. التحليل، بطبيعته الصحفية، يميل إلى الانطباعية الذكية أكثر من التفكيك المنهجي. على سبيل المثال:

✓ **غياب الجهاز المفاهيمي:** لا يستند التحليل إلى جهاز نظري واضح. فالمصطلحات والمفاهيم (مثل الوساطة أو الأيديولوجيا) تُستخدم بشكل ضمني وبديهي، دون تحديد أو تأطير نظري. وهذا هو الفرق الجوهرى بين الملاحظة النقدية الذكية والتحليل الأكاديمي المبني على أسس نظرية.

✓ **التركيز على المحتوى على حساب الشكل:** يركز المقال بشكل كبير على المحتوى السياسي والاجتماعي للعرض، وعلى الرسالة الأيديولوجية التي يمررها. وبينما يشير إلى بعض الجوانب الشكلية (حركة الممثل،

1 – فاطمة رحمانى: "صح جورناليسست و... الكوميديا بالموع ؟!"، المرجع السابق.

2 – المرجع نفسه.

3 – المرجع نفسه.

4 – المرجع نفسه.

استخدام النكتة)، إلا أنه لا يقدم تحليلاً معمقاً لكيفية بناء "الشكل" المسرحي نفسه، وكيف تسهم البنية الدرامية أو الإيقاع أو اللغة في إنتاج المعنى.

✓ **الذاتية في الحكم القيمي:** إن موقفها النقدي من أيديولوجيا العرض، مع شجاعته، يبقى في النهاية حكماً قيمياً ذاتياً. فهي تطالب الفنان بـ "موقف ثقافي" مقابل "موقف سياسي"، وهذا التمييز، بالرغم من أهميته، هو بحد ذاته موقف أيديولوجي لا يتم تبريره أو تفكيكه بشكل نقدي. الناقد الأكاديمي قد يحلل أيديولوجيا العرض دون أن يفرض بالضرورة أيديولوجيا بديلة.

مقال "فاطمة رحمان" هو نموذج ممتاز للنقد الثقافي العام (Public Cultural Criticism)، وليس للنقد الأكاديمي المتخصص. قوته لا تكمن في صرامته المنهجية، بل في شجاعته الأخلاقية وحساسيته الاجتماعية. وهو يطرح الأسئلة الصحيحة والمهمة حول مسؤولية الفنان وعلاقة الفن بالسلطة، وهو ما يجعله وثيقة نقدية قيمة. ومع ذلك، فإن افتقاره إلى جهاز نظري واضح وتحليله الذي يغلب عليه الطابع الانطباعي والتركيز على المحتوى، يجعله نقطة انطلاق ممتازة للتحليل الأكاديمي، ولكنه لا يمثل نموذجاً له. فقيمه تكمن في كونه مادة للدراسة وليس منهجاً للدراسة.

3- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

أ/ المقال الأكاديمي: ("صورة المجتمع الجزائري في مسرحية: آخر قندوز": كريم بلحرازم) ل: مولاي أم كلثوم وسوامي الحبيب

- السند: مقال علمي محكم.
- العنوان: "صورة المجتمع الجزائري في مسرحية: آخر قندوز": كريم بلحرازم
- الناقد: مولاي أم كلثوم إشراف سوامي الحبيب، جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان، الجزائر.
- المصدر: مجلة دراسات فنية: المجلد 11، العدد 01 .
- تاريخ النشر: 2024

يمثل هذا المقال محاولة أكاديمية جادة لتطبيق المقاربة الاجتماعية على نص مسرحي جزائري معاصر. ومنذ البداية، يتضح أن المقال لا يهدف إلى تقديم قراءة انطباعية، بل يسعى إلى بناء حجة نقدية تستند إلى العلاقة الجدلية بين المسرح، والنقد، والمجتمع. وسنقوم بتفكيك بنية المقال ومضمونه لنرى كيف تتجلى مبادئ المقاربة الاجتماعية فيه، وما هي نقاط قوته وتحدياته المنهجية.

1) إشكالية المقال وموقعه من النقد الاجتماعي :

يبدأ المقال بمقدمة تؤسس مباشرة لموقعه ضمن النقد الاجتماعي. فالقول بأن "العمل المسرحي سباق في رصد مختلف تلك التجارب وأن تعامله مع الواقع هو "تعامل نقدي، يضع المسرح في قلب وظيفته الاجتماعية التي

أشرنا إليها في إطارنا النظري، وهي كونه مدرسة من مدارس الحياة وحركتها. والإشكالية التي يطرحها المقال من خلال تساؤلاته (طبيعة العلاقة بين النقد والمسرح والمجتمع؟ و أهم القضايا الاجتماعية التي عالجها المسرح الجزائري؟) هي إشكالية سوسيو-نقدية بامتياز. فهي لا تسأل عن جماليات النص بقدر ما تسأل عن وظيفته الاجتماعية ومحتواه المرجعي.

ويتماشى هذا الطرح تمامًا مع فكرتنا النظرية بأن النقد الاجتماعي يدرس وضعية الاجتماع في النص. فالمقال يعد بدراسة كيف عالج المسرح "القضايا الاجتماعية"، أي كيف تجسدت البنى والمحددات الاجتماعية داخل البنية الخيالية للمسرحية.

(2) البنية الحجاجية للمقال: من الإطار النظري إلى التحليل التطبيقي

يتبع المقال بنية حجاجية منطقية تتدرج من العام إلى الخاص، وهو ما يعكس وعيًا منهجيًا.

- الجزء الأول: "بين المسرح والنقد والمجتمع" (الإطار المفاهيمي): في هذا الجزء، يقوم الباحثان بتأسيس الإطار النظري الذي سيحكمان من خلاله على النص. فالربط بين المسرح والنقد أولاً، ثم بين المسرح والمجتمع ثانيًا، هو خطوة ضرورية في أي مقارنة اجتماعية. فالنقد هنا لا يُفهم كأداة جمالية بحتة، بل كـ"وسيط" ضروري لإيصال "رسالة المسرح الفنية والإنسانية". ويعكس هذا ما ذكر في الإطار النظري حول أن النقد الاجتماعي وليد موجود بالقوة في النصوص، وأن الناقد هو الذي يخرجها إلى حيز الوعي. كما أن تأكيد المقال على أن المسرح "هو الضمير الواعي لمجتمعه"¹ وأنه "يحاكي الواقع ويحمل همومه وآلامه"² هو تجسيد مباشر لفكرة أن الأدب تعبير عن الحياة.

- الجزء الثاني: "طبيعة القضايا الاجتماعية التي عالجها المسرح الجزائري" (التحليل الموضوعاتي): هنا ينتقل المقال من التنظير إلى التطبيق، مركزاً على قضايا محددة: الأسرة، والفقر، والبطالة، والطلاق. وهذا التحليل الموضوعاتي (Thematic Analysis) هو إحدى الأدوات الرئيسة للمقارنة الاجتماعية. فمن خلال تتبع هذه الثيمات، يسعى المقال إلى إثبات أن المسرح الجزائري ليس منغلقاً على ذاته، بل هو منخرط بعمق في هموم مجتمعه.

والأهم من ذلك، أن المقال لا يكتفي بذكر هذه القضايا، بل يستشهد بمقاطع حوارية من مسرحيات جزائرية مختلفة ("التشريح"، "الخطوة"، "الإمبراطور"). ويعزز هذا الحجة بأن هذه الانشغالات ليست حالة فردية في مسرحية "آخر قندوز"، بل هي ظاهرة عامة في المسرح الجزائري، مما يمنح التحليل عمقاً أكبر.

¹ - مولاي أم كلثوم وسوامي الحبيب: "صورة المجتمع الجزائري في مسرحية: آخر قندوز لكريم بلحازم"، مجلة دراسات فنية، المجلد 11، العدد 01، جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان، 2024.

² - المرجع نفسه.

- الجزء الثالث: "مسرحية آخر قندوز" (دراسة الحالة): يستخدم المقال مسرحية "آخر قندوز" كـ"دراسة حالة" (Case Study) لتجسيد كُُل الأفكار النظرية والموضوعاتية التي طرحها سابقًا. إذ أن تحليل شخصية "القندوز" لا يتم بشكل نفسي فردي، بل كنموذج اجتماعي (Social Archetype) يعاني من الظلم والفقر والتهميش. فالصراع في المسرحية بين القندوز وجاره المستغل (سي أحميدة) يُقرأ كصراع طبقي واجتماعي، وليس مجرد صراع فردي.

وهنا يتجلى بوضوح مبدأ "وضعية الاجتماع في النص"؛ فالظلم الاجتماعي لا يُذكر كفكرة خارجية، بل يتجسد في بنية الصراع الدرامي وفي معاناة الشخصية الرئيسة.

- الموقف النقدي:

نقاط القوة:

✓ التماسك المنهجي: المقال متماسك بشكل كبير. إذ ينتقل بسلاسة من الإطار النظري العام إلى التحليل الموضوعاتي، ثم إلى دراسة الحالة التطبيقية. ويعكس هذا البناء فهمًا واضحًا لمتطلبات البحث العلمي في مجال النقد الاجتماعي.

✓ الربط بالسياق الأوسع: من أبرز نقاط قوة المقال هو عدم اقتصره على مسرحية واحدة. فمن خلال استشهاده بمسرحيات أخرى، ينجح في وضع "آخر قندوز" ضمن سياق أوسع للمسرح الجزائري، ويقدم حجة قوية بأن القضايا التي يطرحها هي قضايا محورية في هذا المسرح.

✓ التحليل الموجه: التحليل ليس عشوائيًا، بل هو موجه بشكل واضح لخدمة الإشكالية. إذ أن كُُل مقطع حوارى يتم استدعاؤه، وكل شخصية يتم تحليلها، يكون الهدف من ورائها هو إثبات الفرضية الأساسية حول علاقة المسرح بالمجتمع.

نقاط يمكن تطويرها (تحديات منهجية):

- إشكالية "الصورة" و"الانعكاس": على الرغم من قوة التحليل، يميل المقال في بعض الأحيان إلى استخدام لغة توحى بنظرية "الانعكاس" التبسيطية (مثلًا، "رصد صورة المجتمع"). وكان يمكن للتحليل أن يكون أعمق لو ركز أكثر على "آلية الوساطة" التي أشرنا إليها سابقًا. فالسؤال ليس فقط ماذا يعكس المسرح، بل كيف يعكسه؟ كيف حول الكاتب كريم بلحراز الواقع الاجتماعي (الفقر، الظلم) إلى شكل فني له قوانينه الخاصة؟ هل استخدم الكوميديا السوداء، أم الرمزية، أم الواقعية النقدية؟ تحليل "الشكل" الفني كوسيط للتعبير عن المحتوى الاجتماعي كان سيضيف طبقة أعمق من النقد.

- غياب البعد الجمالي النقدي: تركز المقاربة الاجتماعية في المقال بشكل شبه حصري على المحتوى الاجتماعي، وهو أمر مفهوم نظرًا لهدفها. ولكن، النقد المسرحي المتكامل يجب ألا يغفل البعد الجمالي. هل نجحت

المسرحية فنيا في التعبير عن قضاياها؟ هل كان الحوار مقنعاً؟ هل بناء الشخصيات قوي درامياً؟ إن إغفال هذه الأسئلة قد يجعل التحليل يبدو وكأنه يدرس وثيقة اجتماعية وليس عملاً فنياً.

- موقف المبدع: المقال يركز على النص كمرآة للمجتمع، ولكنه لا يتعمق في تحليل موقف المبدع نفسه. ما هي رؤية كريم بلحرازم الأيديولوجية؟ هل هو يقدم نقداً إصلاحياً، أم ثورياً، أم مجرد رصد يائس للواقع؟ تحليل "أيديولوجية المرسل"، كما ذكر في الإطار النظري، كان سيضيف بعداً نقدياً هاماً.

هذا المقال هو تطبيق واضح للمقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي. وقد نجح بامتياز في إثبات أن المسرح الجزائري، ممثلاً في "آخر قندوز"، هو فن متجذر في هموم مجتمعه. ومع ذلك، فإنه يبقى في مستوى النقد الاجتماعي الموضوعاتي (Thematic Socio-criticism)، وكان يمكن أن يرتقي إلى مستوى أعلى لو أنه دمج تحليله للمحتوى بتحليل أعمق للشكل الفني كآلية وساطة، ولو أنه طرح أسئلة حول القيمة الجمالية للعمل وموقف المبدع الأيديولوجي. ومع ذلك، فهو عمل أكاديمي رصين يفتح الباب أمام دراسات أكثر تعقيداً في المستقبل.

ب/ أطروحة الدكتوراه: "المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم"¹ ل: اميمون بن براهيم

• السند: أطروحة دكتوراه

• العنوان: "المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم"

• الباحث الناقد: اميمون بن براهيم، إشراف: أحمد مسعود

• الجامعة: أحمد بن بلة وهران

• السنة الجامعية: 2011/2010.

(1) في مستوى العنوان والإشكالية: تأسيس لمشروع نقدي مُغاير

- تستهل الأطروحة مشروعها النقدي من خلال عنوانها الذي يُعد بحد ذاته اختياراً منهجياً دقيقاً وموفقاً. فاختيار مصطلح "المرجعية الاجتماعية" يتجاوز الطرح التقليدي الذي يدرس "الانعكاس الاجتماعي" في الأدب، والذي غالباً ما يختزل العمل الفني في كونه مرآة سلبية ومباشرة للواقع. إذ أن مصطلح "المرجعية" يفترض علاقة أكثر جدلية وتعقيداً؛ فالنص المسرحي لا يعكس المجتمع فقط، بل يحيل إليه، ويستدعيه، ويجاوره، ويتصارع معه. فهو يعترف بأن المجتمع هو المصدر الأساسي الذي ينهل منه المبدع مادته وقضاياها، ولكنه يقر في الوقت نفسه بقدرة النص على إعادة تشكيل هذه المادة وتقديمها في رؤية فنية مستقلة نسبياً.
- يأتي هذا الطرح ليواجه بشكل مباشر القراءة النقدية السائدة التي حصرت توفيق الحكيم، لعقود طويلة، في صورة الكاتب "الذهني" أو المنعزل في "برجه العاجي". ومن هنا، تبرز قوة الإشكالية التي تطرحها الأطروحة؛

¹ - اميمون بن براهيم: "المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم"، أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد مسعود، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2011.

فهي لا تكتفي بالبحث عن "موضوعات اجتماعية" في مسرح الحكيم، بل تسعى لإثبات فرضية أعمق: أن المرجعية الاجتماعية هي بنية مؤسسة لفكره المسرحي بأكمله. فالأسئلة الفلسفية الكبرى التي يطرحها الحكيم حول الزمن، والقدر، والعلاقة بين الفن والحياة (كما في "بيجماليون")، ليست أسئلة مجردة ومنفصلة عن سياقها، بل هي، حسبما توحى الأطروحة، التعبير الفني عن أزمة المثقف المصري والمجتمع في مرحلة التحولات الكبرى بالقرن العشرين. وبهذا، فإن إشكالية الأطروحة لا تهدف إلى إضافة قراءة جديدة فحسب، بل إلى إعادة هيكلة فهمنا لمسيرة الحكيم بأكملها، مقترحةً وجود خيط ناظم اجتماعي يربط بين مراحل إنتاجه المتباينة.

(2) البنية الهيكلية والمنهجية: بناء متدرج من السياق إلى النص¹

تتجلى المقاربة الاجتماعية التي تبناها الأطروحة بشكل صارم في بنيتها الهيكلية الثلاثية، التي تتبع مسارًا منطقيًا متدرجًا من الكلي إلى الجزئي، ومن السياق الخارجي إلى البنية الداخلية للنص.

- الفصل الأول: تاريخ المجتمع المصري، لا يمثل مجرد تمهيد تاريخي، بل هو خطوة منهجية تأسيسية. إذ تقوم الباحثة من خلاله ببناء الإطار المرجعي الذي ستقرأ النصوص المسرحية على ضوئه. فهي ترسم خريطة سوسيو-تاريخية للوعي المصري عبر تتبع التحولات الكبرى منذ العصر الفرعوني وحتى الدولة الحديثة. ويقدم هذا الفصل المحددات الاجتماعية والثقافية التي شكلت الوعي الجمعي، والذي سيصبح لاحقًا المادة التي يتفاعل معها توفيق الحكيم.

- الفصل الثاني: مسرح توفيق الحكيم: البدايات والجهود، يعمل كجسر منهجي يربط بين السياق المجتمعي العام والتجربة الإبداعية الفردية. هنا، لا يتم التعامل مع الحكيم كعبقريّة معزولة، بل ك"فاعل اجتماعي" ومبدع يستجيب للتحديات الفكرية والفنية لعصره. فتصنيف اتجاهاته المسرحية (الذهني، الاجتماعي، اللامعقول) يُقرأ ضمناً كاستجابات مختلفة للواقع المتغير. ويحلل هذا الفصل كيف استوعب الحكيم مرجعيته الاجتماعية وحوّلها إلى أشكال درامية، مما يمهد الطريق لفهم أعمق لأعماله.

- الفصل الثالث: التحليل التطبيقي، هو المحطة التي تؤتي فيها المقاربة السوسولوجية ثمارها. إن اختيار عينة مدروسة بعناية من مسرحيات تمثل مختلف اتجاهات الحكيم (من "بيجماليون" الفلسفية إلى "بنك القلق" العبثية) يعد اختيارًا استراتيجيًا يهدف إلى إثبات أن المرجعية الاجتماعية ليست حكرًا على المسرح الواقعي المباشر، بل هي حاضرة ومتجلية بأشكال مختلفة في كل أعماله. ومن المتوقع أن يوضح هذا الفصل كيف تتجسد الصراعات الاجتماعية ليس فقط في الموضوعات، بل في بنية الحوار، وتشكيل الشخصيات، وطبيعة الصراع الدرامي، مما يؤكد على أن الأطروحة تسعى لدراسة "وضعية الاجتماع في النص" وليس فقط "الوضعية الاجتماعية للنص".

¹ - اميمون بن براهيم: "المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم"، المرجع السابق.

تعد أطروحة "أميمون بن براهيم" نموذجًا تطبيقيًا ناجحًا جدًا للمقاربة الاجتماعية كما حددت في الإطار النظري. إنها دراسة منهجية، وشاملة، وتأسيسية. وقوتها تكمن في بنائها المنطقي الذي يربط بشكل عضوي بين المجتمع والمبدع والنص، مما يجعلها مرجعًا مفيدًا لأي باحث يسعى لتطبيق هذا المنهج على المسرح الجزائري أو العربي.

(3) الموقف نقدي:

نقاط القوة:

✓ **التطبيق المنهجي الصارم:** تُعد الأطروحة نموذجًا ممتازًا في تطبيق المقاربة الاجتماعية بشكل هيكلي. فبنيتها الثلاثية (المجتمع، المبدع، النص) هي الترجمة العملية للمنهج السوسيو-نقدي. فهي لا "تتحدث" عن المنهج، بل "تمارسه" في طريقة تنظيمها للمعرفة.

✓ **شمولية الرؤية:** لم تقع الباحثة في فخ اختزال مسرح الحكيم في جانبه "الاجتماعي" المباشر فقط. بل من خلال اختيارها لنماذج متنوعة تشمل المسرح الذهني (بيجماليون) واللامعقول (بنك القلق)، فإنها تثبت أن "المرجعية الاجتماعية" لا تقتصر على المسرح الواقعي، بل يمكن تتبعها حتى في أكثر الأعمال تجريدًا وفلسفةً.

✓ **تحدي القراءات النمطية:** تنجح الأطروحة في هدفها الرئيس وهو تفكيك الصورة النمطية لتوفيق الحكيم ككاتب منعزل. إذ إنها تقدمه كشاهد على عصره ومتفاعل معه، وهو ما يمثل إضافة نقدية مهمة.

نقاط يمكن تطويرها: وهي ملاحظات للتعميق وليست نقائص:

• **آلية الوساطة (Mediation)*:** يوضح الإطار النظري أن النص ليس انعكاسًا مباشرًا. وكان يمكن للأطروحة أن تتعمق أكثر في شرح "آلية الوساطة" التي حولت الواقع الاجتماعي إلى شكل فني. بمعنى آخر، كيف تحولت قضية اجتماعية (مثل الفساد) إلى بنية درامية محددة (الصراع، الشخصيات، الحوار) عند الحكيم؟ هل الوسيط هو الأيديولوجيا، أم اللاوعي الجمعي، أم رؤية الكاتب الفلسفية؟ إن تعميق هذه النقطة كان سيزيد من قوة التحليل.

• **الاستقلالية النسبية للفن:** يميل النقد الاجتماعي أحيانًا إلى التركيز على "المحتوى" الاجتماعي على حساب "الشكل" الفني. ومع أن الأطروحة تتناول الأبعاد الجمالية، إلا أنها كان يمكن أن تطرح سؤالًا أعمق: لماذا

* "الوساطة" في النقد الاجتماعي للأدب والفن، هي مفهوم مركزي وحاسم. ويقصد بها العمليات والآليات المعقدة التي يتم من خلالها تحويل الواقع الاجتماعي الخام إلى شكل فني منظم له منطق وقوانينه الخاصة. وفكرة الوساطة جاءت كرد فعل على النظريات التبسيطية التي ترى الفن مجرد "انعكاس" مرآوي (Reflection) ومباشر للمجتمع. هذه النظرة المرآوية تتجاهل أن الأديب ليس مجرد آلة تسجيل، بل هو مبدع يقوم بعمليات اختيار، وتركيب، وتحويل، وتكثيف، ورمزنة للواقع.

اختار الحكيم شكلاً فنياً معيناً (مثل الكوميديا السوداء في "بنك القلق") للتعبير عن قضية اجتماعية معينة وليس شكلاً آخر؟ إن هذا الربط بين الاختيار الجمالي والحتمية الاجتماعية هو من أرقى مستويات النقد السوسيولوجي.

ج/ كتاب: "المسرح الجزائري - دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع": أحسن تليلاني

• السند: كتاب

• العنوان: "المسرح الجزائري - دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع"

• الناقد: أحسن تليلاني

• الناشر: دار التنوير - الجزائر 2013

يقدم كتاب "المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع"¹ للناقد "أحسن تليلاني" مادة تحليلية ثرية يمكن قراءتها من منظور اجتماعي، إذ يتقاطع فيها الخطاب المسرحي مع قضايا الهوية، والذاكرة الجمعية، وصراع القيم، والتحويلات الاجتماعية. ومن ثم، فإن تحليل هذا المرجع لا يروم استجلاء المعطيات الوصفية فحسب، بل يهدف إلى اختبار مدى استثمار المؤلف لأدوات المقاربة الاجتماعية في قراءته لتجارب مسرحية جزائرية، واستنطاق الكيفية التي يتم من خلالها تمثل الواقع وتمثيله ضمن المتن المسرحي الوطني.

ومن المقدمة، يكشف الكتاب عن رؤية سوسيولوجية واضحة، حيث يؤكد المؤلف أن المسرح "مرآة المجتمع"، وأن التراث بوصفه تجلياً لهوية الجماعة، هو وسيط تعبيري لفهم الحاضر من خلال الماضي. و ينسجم هذا تماماً مع ما ورد في الطرح النظري للمقاربة الاجتماعية، خاصة ما تعلق بكون الأدب عامة، والمسرح بخاصة، هو سجل للوجود الإنساني والاجتماعي.

ويعالج "تليلاني" المسرح الجزائري في ضوء تحول المجتمع الجزائري عبر التاريخ، بدءاً من المرحلة الاستعمارية، مروراً بفترة الاستقلال، وصولاً إلى التحديات الراهنة. كما يتعامل مع النصوص المسرحية كوئائق اجتماعية تكشف عن البنية الذهنية والرمزية التي تشكلت في صلب التجربة الجزائرية.

1) التراث رافعة للتعبير عن الاجتماعي:

يرى "تليلاني" أن التراث ليس مجرد ماضٍ سحيق يُستدعى لتزيين النص المسرحي، بل هو حامل لبنية اجتماعية رمزية تتفاعل مع الحاضر وتتجاوب معه. فالكاتب لا يوظف التراث بوصفه زينة سردية أو عنصراً شكلياً، بل يوظفه بوصفه حمولة ثقافية تتقاطع مع الوعي الجمعي، ووسيلة لفهم الذات الجمعية الجزائرية وإعادة تشكيلها عبر الخشبة.

¹ - أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، (ط.1)، 2013.

فمن خلال استحضار التراث في المسرحيات الجزائرية، خصوصاً في سياقات الاحتلال أو ما بعد الاستقلال، تتحول العناصر التراثية إلى وسيط دلالي يمكن المبدع من طرح قضايا الهوية، والانتماء، ووعي الذات. فالموروث الديني والشعبي والتاريخي في قراءات "تليلاني" يُستثمر بوصفه شيفرة اجتماعية تعبر عن صراع القيم، والقطيعة بين التقليد والحداثة، والجدل بين الأصل والدخيل، وهي ثيمات تنبع مباشرة من واقع المجتمع.

ويتقاطع هذا التناول مع ما أكد عليه المنهج الاجتماعي بأن النصوص الإبداعية لا تعبر عن مضامينها الظاهرة فقط، بل تنقل معها البنى الذهنية والاجتماعية التي شكلتها، وهو ما يجعل من التراث مادة تحليلية غنية للكشف عن تفاعلات الجماعة وهمومها المتحولة.

(2) النص المسرحي تمثيل للصراع الطبقي والرمزي:

يركز "تليلاني" على أن النص المسرحي الجزائري، في كثير من نماذجه، لا يعكس الواقع الاجتماعي بطريقة محايدة، بل يعيد تركيبه وتفكيكه عبر رموز مسرحية تُعبر عن وعي الكاتب بموقعه داخل البنية المجتمعية. ففي تحليله لمسرحيات مثل يوغرطة، وحنبل، وبئر الكاهنة، نلاحظ حضوراً قوياً للصراع بين المركز والهامش، بين السلطة والمقهورين، بين النخب والجماهير، وهي ثنائيات تعكس واقعاً اجتماعياً مضطرباً وتحمل دلالة طبقية واضحة.

ولا يكتفي "تليلاني" بتاريخ المسرح أو وصف بنياته، بل يُحاكم الخطاب المسرحي من زاوية انخيازه أو انكفائه عن قضايا المجتمع. فالمسرح، من هذا المنظور، يصبح مجالاً للصراع الرمزي، حيث يتم تصعيد القضايا الاجتماعية الكبرى - مثل النضال ضد الاستعمار، وتصعد الهوية، وصراع الموروث مع الحداثة - إلى مستوى الخشبة، مما يُضفي على النص المسرحي بُعداً سياسياً واجتماعياً بامتياز.

وتتناغم هذه القراءة مع ما تؤكدته المقاربة الاجتماعية من أن الأدب والمسرح هما نتاج علاقات الإنتاج، وبُنى الصراع داخل المجتمع، وأن العمل الإبداعي لا ينفصل عن واقعه بل يتولد منه ويعود ليؤثر فيه.

(3) أشكال التعبير التراثي كآليات مقاومة رمزية:

يتوسع "تليلاني" في تحليل الأشكال التعبيرية الشعبية مثل "القول" و"الحلقة" و"المداح"، ويرى أنها ليست مجرد أدوات شكلية أو وسائط أداء تقليدية، بل هي أنماط تواصل جماعي محفورة في الذاكرة الجمعية، وتشكل مخزوناً ثقافياً قادراً على تأدية وظيفة مقاومة ثقافية صامته أو صاحبة.

فعند تحليل تجربة عبد القادر علولة في توظيف شكل "القول" مثلاً، يبين "تليلاني" أن هذا الشكل ليس فقط بنية شكلية تُستعاد، بل هو منظومة معرفية واجتماعية تمثل صوت الجماعة، حيث يعكس "القول" الواقع الشعبي ويعيد ترتيبه بلغة مألوفة وقريبة من الناس. وتستدعي هذه الأشكال الشعبية معها أيديولوجيا الجماعة المهمشة، وتضعها في مواجهة الخطابات النخبوية أو الاستعمارية التي سعت إلى تهميش تلك الذاكرة.

ويتقاطع هذا تمامًا مع أطروحة النقد الاجتماعي التي ترى أن توظيف العناصر الثقافية الأصيلة لا ينفصل عن محاولة خلق خطاب بديل مقاوم، وأن استدعاء التراث الشعبي ليس فقط لأغراض فنية بل بوصفه شكلاً من الممانعة الرمزية للهيمنة الثقافية.

لا يُقرأ كتاب "تليلاني" إلا ضمن أفق سوسيولوجي، لأنه ينظر للمسرح بوصفه خطاباً جمعياً، ويلازم فيه تحولات المجتمع الجزائري في مستوياته السياسية والثقافية والرمزية. وهو بهذا المعنى يحقق أحد أهم مبادئ النقد الاجتماعي: إبراز العلاقة التبادلية بين الفن والواقع، وتحليل كيفية تشكل المعنى المسرحي داخل بنية المجتمع، لا خارجه.

- الموقف النقدي:

يمثل كتاب الناقد "أحسن تليلاني" محاولة جادة وواعية لاستكشاف مكونات المسرح الجزائري من زاوية تفاعلها مع التراث والمجتمع، وهي زاوية غنية في بعدها الإشكالي والتاريخي، لكنها لا تخلو من تعقيد يتطلب حساً نقدياً عالياً في تناول والتأويل. واللافت في هذا الكتاب أنه لم يقع في فخ التوثيق الخالص أو في السرد التاريخي الجامد، بل سعى إلى إعادة تأطير العلاقة بين المسرح والتراث ضمن سياق سوسيولوجي وظيفي، أي من خلال فهم كيف أصبح التراث في الخطاب المسرحي أداة لإعادة إنتاج المعنى الاجتماعي، وتجسيد التحولات المجتمعية والسياسية.

وأبرز ما يُحسب للكتاب أنه لم يُحول التراث إلى معطى استشراقي أو نوستالجي (Nostalgie) أي لم يُقدم التراث كماضٍ مثالي فقط، بل اشتغل عليه كأداة تحليل اجتماعي وفني تعكس تحولات المجتمع وتفاعلاته، وعالجه كرافعة اجتماعية ودلالية، تُمكن المسرحي الجزائري من إعادة تشكيل خطاب المقاومة والهوية والانتماء في سياق الهيمنة الاستعمارية أو ما بعدها. فالمؤلف يعامل الأشكال التعبيرية الشعبية مثل "القول"، "المداح"، و"الحلقة"، لا بوصفها زينة فنية، بل كبنى رمزية ذات جذور اجتماعية وأدوار ثقافية حاسمة في إعادة صياغة وعي الجماعة الوطنية.

غير أن الكتاب، مع هذا العمق الموضوعاتي، ظل في بعض المقاطع حبيساً لمقاربات وصفية أو شبه انطباعية، لا ترتقي دوماً إلى مستوى التحليل السوسيولوجي الدقيق للأثر المسرحي من حيث البنية الطباقية، أو صراع الأيديولوجيات، أو التحليل الخطابي للنص المسرحي في ضوء البنية الثقافية للمجتمع. إذ أن هناك غياب نسبي لمفاتيح نقدية مأخوذة من علم الاجتماع الثقافي أو من النظريات النقدية الحديثة (مثل غرامشي، وبوردو، وريمون ويليامز...) التي يمكن أن تمنح التحليل بعداً إجرائياً أقوى.

ومن جهة أخرى، حصر "تليلاني" المقاربة الاجتماعية في استدعاء التراث وموقعه من المجتمع والتاريخ، لكنه لم يوسع مدار التحليل ليشمل كيفية تشكل الوعي الجماعي، أو علاقة المثقف المسرحي بالبنى السلطوية، أو موقع

المتلقي من الخطاب المسرحي المؤسّط بالتراث، وهي مساحات تحليلية كان يمكن استثمارها لكشف أعمق لتشابك النص مع بيئته السوسيوولوجية.

لكن بالرغم من هذه الملاحظات، فإن القيمة العلمية للكتاب تظل وازنة، خصوصاً في رصده الأمين لمسار تطور المسرح الجزائري، وقدرته على تصنيف الوظائف الاجتماعية للتراث داخل النص المسرحي دون اختزال أو تعميم. وتبقى مساهمة "تلياني" في هذا العمل بمثابة لبنة تأسيسية في مسار تأصيل القراءة الاجتماعية للمسرح الجزائري، وهي دعوة ضمنية لتوسيع هذا المنظور وتفعيله في بحوث لاحقة، تتجاوز رصد المضامين إلى تفكيك البنى والتمثيلات والأدلة الرمزية في المتن المسرحي.

ثالثاً- المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري

1- المقاربة الموضوعاتية: المفهوم والأسس والإجراءات والرواد

تُعد المقاربة الموضوعاتية منهجاً نقدياً يبحث في أغوار النص بهدف الكشف عن بؤرة الرسالة وتفصي الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، وصولاً إلى تحديد الفكرة المهيمنة. ويرى الباحثان عبد الحميد بيقة ورضوان جنيدي أن مفهوم النقد الموضوعاتي واجه اضطراباً وتنوعاً في التعريفات والتطبيقات في السياقين النقديين الغربي والعربي. إذ يعزى هذا التباين إلى اختلاف مرجعيات النقاد، وتعدد المدلولات الاصطلاحية والأدوات الإجرائية، فضلاً عن تداخل المنهج مع مقاربات أخرى كالبنوية والتحليل النفسي، والالتباس مع المنهج الموضوعي الذي يقابل المنهج الذاتي¹.

وتعود جذور المصطلح إلى علم البلاغة القديم وأهمية "الموضعية" (topos) "عنصراً مدلولياً أساسياً في النص. ومع تطور العلوم المقارنة في اللسانيات والأدب في بداية القرن التاسع عشر، اكتسب المفهوم أهمية متزايدة، حيث أتاح مفهوم "الموضوع" (thème) "وجود عنصر مدلولي وإلهامي مشترك يُمكن من مقارنة أعمال مختلفة من خلال مؤشر واحد².

ويتحدد النقد الموضوعاتي من خلال مفهوم "الموضوع" نفسه في الحقل النقدي. إذ يرى بعض النقاد الموضوعاتيين أن الموضوع قد ينبع من مرحلة الطفولة وما تحمله من ذكريات للكاتب، حيث يمكن اعتبار الطفولة نفسها "عملاً فنياً" يستدعي الكشف عن مخططة ومادته ومؤلفه³.

من منظور آخر، يحدد الناقد سعيد علوش البحث الموضوعاتي في محاولة تفصي ترابط التظاهرات المحورية للمعنى الأدبي وتحولاتها. إذ يقترح مقارنة "التردد الإحصائي" للموضوعاتي، والذي يمكن تعقبه عبر تواترات غير ثابتة، مع إمكانية حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كوسيلة للفهم المعجمي والسيمائي للموضوعات الأساسية والثانوية في النص. ويؤكد علوش أن الاكتفاء بالقولب التعبيرية المتكررة ينفي الخصيصة الابتكارية ويتنافى مع جوهر الموضوعاتية. التكرار هنا ليس سوى علامة، إذ أن المعيار الأهم هو القيمة الدلالية المستمرة للموضوع، والتي تتجلى في هندسة موقعه الاستراتيجي. وهذا التعقيد يجعل إيجاد طريقة موحدة لتحديد الموضوعاتي صعباً، نظراً لاعتماد كل مقارنة على أصالة نقدية فريدة للناقد والقارئ والكاتب⁴.

ويتقاطع جميل حمداوي مع هذا الطرح، حيث يرى أن المقاربة الموضوعاتية تسعى لاستكشاف "أغوار النص" للكشف عن بؤرة الرسالة والجذور الدلالية المولدة للأفكار، وصولاً إلى الفكرة المهيمنة ونسبة التوارد لتحديد العنصر الفكري المكرر. فالهدف هو استخلاص "الجذر الجوهرية والنواة" المحورية للنص عبر عمليتين:

1 - ينظر، عبد الحميد بيقة ورضوان جنيدي: "النقد الموضوعاتي (الأسس والإجراءات)"، مجلة آفاق علمية، مج 11، ع 4، 2019، ص 603.

2 - ينظر، مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا والمنصف الشنوفي، مرجع سابق، ص 97.

3 - Jean-Paul Weber: La psychologie de l'art, presses universitaires de France, Paris, 1960, P136.

4 - ينظر، سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، منشورات شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، (د.ط.)، 1989، ص 7-8.

الفهم الداخلي للنص بكشف بنيته المهيمنة (معجمياً، تركيبياً، لغوياً، وشاعرياً)، والتأويل الخارجي بالاعتماد على مستويات معرفية مرجعية لإضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها¹.

ولتحقيق القراءة الموضوعاتية، يُقترح عدد من الركائز المنهجية والمبادئ التنظيمية التي تشمل²:

• **القراءة العميقة للنص:** الانتقال من القراءة الصغرى إلى الكبرى، والتحول من الانطباعات الذاتية إلى التصورات الموضوعية.

• **استخلاص مكونات النص التناصية:** تقصي التيمات الأساسية ودلالاتها من خلال الدلالات المحورية وخصيصة التكرار بالاعتماد على الجانب الدلالي والحقول المعجمية والصور المنفصلة.

• **فهم وتأويل الأفعال المحركة للمعاني:** التدرج من السياق النصي الداخلي إلى التأويل الخارجي، وربط الدلالات الواعية وغير الواعية.

• **الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة:** مع تجنب التحليل المفرط أو الإسقاط القسري التعسفي.

وتؤكد هذه النقاط على ضرورة التزام المقاربة الموضوعاتية بالنص لتجنب السطحية والزيف. فالأهم هو دراسة الموضوع من منظور شخصي ومرتبطة بتصور الكاتب النهائي، وليس كموضوع مجرد. كما أنه لا يجب الفصل بين الشكل والمحتوى في العمل الأدبي، فهو وحدة متكاملة ترفض التقسيم، كما لا يُفترق بين الموضوعات الواقعية والخيالية³.

ويُعيد دانييل برجيز التأكيد على عدم الانقياد لوحداية المنهج الموضوعاتي أو القراءة المتفردة. فالمقاربة الموضوعاتية ليست "عقيدة" أو مذهباً، بل تتطور من "حدس مركزي". كما يرفض النقد الموضوعاتي أي تصور "العي" أو "شكلي" للأدب، ويرفض اعتبار النص الأدبي "عرضاً" يمكن استنفاد معناه بالبحث العلمي. ويؤكد برجيز أن الأدب يجسد موضوع تجربة جوهرها "الروح" التي تتجاوز الجوانب المعرفية، فالعمل الأدبي هو مغامرة وأثر لتجربة تتجاوز حدود المعرفة⁴.

– أسس النقد الموضوعاتي وإجراءاته

يُحدد الناقد دانييل برجيز الأسس الفلسفية والجمالية للنقد الموضوعاتي وإجراءاته، بناءً على استقراء للمدونات النقدية الغربية، ويُلخص هذه الأسس في ثلاثة محاور رئيسية⁵:

أ. **الأنا المبدع:** يختلف النقد الموضوعاتي عن التصور التقليدي للكاتب الذي يعتبره مسيطراً مطلقاً على مشروعه الإبداعي. كما أنه يبتعد عن التحليل النفسي الذي يُرجع العمل الأدبي إلى دوافع نفسية سابقة. وبدلاً

1 - ينظر، جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، (ط1)، 2015، ص 11، 13.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 10-12.

3 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحات نفسها.

4 - ينظر، مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 96.

5 - ينظر، مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 99-106.

من ذلك، يُسند النقد الموضوعاتي حقيقة العمل الأدبي إلى "وعي دينامي قيد التشكل". ويستند هذا المفهوم إلى تصور مارسيلال بروسست بأن الكاتب هو نتاج "أنا آخر" غير الذي نكشف عنه في حياتنا الاجتماعية، وأن هذا الأنا لا يمكن فهمه إلا من خلال إعادة خلقه في دواخلنا. ويؤكد رواد هذا المنهج، مثل ج. ب. ريشار وستاروينسكي، أن العمل الأدبي يكشف عن ذات المبدع بما يتجاوز كونه مجرد إنتاج أو تعبير. كما يولي هذا النقد أهمية للوعي لدى الكاتب، متجنبًا تقصي "الأنا المعاصرة للعمل الأدبي" واستبدالها بـ "أنا النص" أو "الذات" أو "الكائن".

ب. العلاقة مع العالم: تُعد "العلاقة" من المفاهيم المحورية في النقد الموضوعاتي. إذ يرى جورج بوليه، أحد رواد هذا المنهج، أن فهم كيفية تقييم الفرد للزمان والمكان، وعلاقاته بالعالم الخارجي، يكشف عن هويته. ويتجاوز الحكم النقدي هنا مجالات الوعي أو الغرض أو الذات ليصل إلى العلاقات التي تجعل الانطباع الحسي لا يقل أهمية عن المعرفة العقلية.

ج. الخيال وحلم اليقظة: يؤمن النقد الموضوعاتي بوجود علاقة تبادلية بين الكائن والموضوع، وبين العالم والوعي، والمبدع وعمله الإبداعي. ويبرز غاستون باشلار هذا الاعتقاد، حيث يُشير إلى دينامية الكتابة وتغير الإدراك عبر التجارب. وعلى عكس حلم اليقظة في التحليل النفسي الذي يركز على الصراعات والقوى النزوية، يدرس النقد الموضوعاتي كيف يجد العمل الأدبي توازنًا يحل فيه التناقضات بصورة مؤقتة، ممتصًا عدم تسلسل وتنوع التجربة المعيشة ويعيد لها توازنها ووحدتها من خلال الخطاب الإبداعي.

- الإجراء الموضوعاتي

يقوم الإجراء الموضوعاتي، وفقًا لدانيلل برجيز، على أربعة مقومات أساسية¹:

1. **العمل الأدبي وحدة كلية:** يسعى هذا الإجراء إلى كشف مبدأ التماسك الباطني في الأعمال الأدبية وتجانسها وصلاتها الخفية، محققًا سمة الكلية من خلال فهم تجربة "الوجود في العالم" كما تتحقق في العمل الأدبي. إذ يحاول الناقد اكتشاف هذه الوحدة الكلية العضوية للنص، والتي يجمها الخيال المبدع، من خلال انتقاء موضوعات متميزة ذات كثافة في التعابير التعميمية. ويشير جان بيير ريشار إلى أن العمل الأدبي يتجاوز وظيفته في الإمتاع والتزيين ليصبح تعبيرًا عن "اختيار وتموضع في قلب الوجود الشخصي"، حيث تتجلى الخطاطات ذاتها عبر مختلف تجارب الفرد.

2. **المعارف عديمة الجدوى:** يميز هذا الإجراء النقدي الموضوعاتي عن النقد التقليدي من خلال تجاوزه للعتبات المعتادة واختراقاته الجريئة التي تحل بالمسح الاعتيادي للمسردات العلمية. وينطلق هذا التحول من قناعة بأن العمل الأدبي هو "مغامرة روحية" ووسيلة وفرصة لتجربة لا يمكن للمعرفة استنفاد معانيها. وتظل المعارف بذلك عنصرًا مساعدًا في الإجراء النقدي الموضوعاتي الذي يركز على الرهان الوجودي.

¹ - ينظر، مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 107-113.

3. وجهة نظر القارئ: يجعل نقاد هذا المنهج الأدب تجربة روحية لوعي الأديب، معتبرين الوعي بالذات أساسًا لدراساتهم. ويسعون إلى الاندماج مع دينامية النص، حيث تعتبر دراسة العمل الإبداعي نوعًا من المحاكاة. ويؤكد جورج بوليه أن فعل القراءة ينطوي على "التقاء وعين: وعي القارئ ووعي المؤلف"، بمعنى أن المؤلف هو من يفكر ويقرأ في ذات القارئ. ولا يبحث الناقد الموضوعاتي عن "الموضوعية المجسدة" في النص فحسب، بل يسعى للوصول إلى اللحظة الأولى المهيجة التي انبعث منها العمل الإبداعي، أو "الحدس الأولي". كما أن القراءة المتعاطفة، أو ما أطلق عليه سانت بييف "النقد المتعاطف"، تُحقق إحساسًا بالمتعة من الاتصال بالكلمات. وغالبًا ما يتحدث الناقد الموضوعاتي بلسان المؤلف، ويمزج صوته النقدي بصوت المبدع لتحقيق الالتحام.

4. الموضوع (theme): يُعتبر الموضوع محور النص وبؤرته، والنقطة التي يتولد عندها الحدس بالوجود المتجاوز للنص. إذ يلجأ كل ناقد موضوعاتي إلى حدسه في انتقاء الموضوع بناءً على المحتوى أو الشكل. ويقدم ج. ب. ريشار تصورًا دقيقًا للموضوع بوصفه "إحدى وحداته الدلالية، أي أحد أصناف التواجد المعروفة بفعاليتها المتميزة داخله"، محددًا بذلك مفهوم النص من خلال القرائن النصية الدالة على الوجود في العالم الخاص بالكاتب. ويتجاوز هذا الناقد مبدأ تواتر الكلمات إلى ما يُطلق عليه "مؤشر القيمة الاستراتيجية للموضوع" أو خصيصته الموقعية، والتي تتجسد في شبكة الصلات التي ينسجها النص في علاقته بالوعي.

– رواد النقد الموضوعاتي في الدراسات النقدية الغربية

يُورخ لنشأة النقد الموضوعاتي بشكل فعلي في فرنسا خلال ستينات القرن الماضي. إذ جاء هذا المنهج كرد فعل على الصراع النقدي الدائر آنذاك، وتحديدًا بين مدرسة اللانسونيين التي ركزت على خارج النص والقراءة الوضعية، ورواد النقد الجديد، وعلى رأسهم رولان بارت، الذين وجهوا اهتمامهم إلى داخل النص. وعلى الرغم من وجود جذور للمنهج في الدراسات النقدية الألمانية وأمريكا الشمالية، إلا أن فرنسا تُعد المهده الأساسي لظهوره. ويتميز أنصار النقد الموضوعاتي بتبنيهم للقراءة الدلالية بهدف الكشف عن المعاني الواضحة أو الخفية في النصوص، وتفسيرها من خلال بنيتها المعنوية المتنوعة، وصولًا إلى صياغة فكرة عامة مركزية كنقطة ارتكاز للنص الأدبي¹.

على الرغم من الترابط المنطقي والوجودي الذي يجمع ما بين نتاج رواده، فإن تحقيق وحدة مطلقة في النقد الموضوعاتي أمر صعب نظرًا لاختلاف منطلقاتهم الفكرية وآرائهم الخاصة. ويشير سعيد علوش، مستندًا إلى الباحثة الفرنسية آن كلانسي، إلى خطأ شائع وهو اعتبار هذا النقد وحدة متكاملة تنطلق بشكل كلي من باشلار. فكل رائد يضع بصمته المميزة؛ إذ يحلل جورج بولي الموضوعات الأدبية عبر مفهوم "الزمن أو القضاء عند الكاتب"، بينما يتعمق نقاد آخرون في استكشاف علاقة الشاعر بالعالم وبالكائن من خلال بني موضوعاتية معقدة خاصة بعوالمهم. كما يظهر التباين واضحًا بين ستاروبنسكي، وريشار، وويبر من جهة، ونهج ميشال كيومار الذي يدمج

¹ – ينظر، جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، مرجع سابق، ص 21.

الذاكرة والخيال في إطار التأمل الباشلاري من جهة أخرى. ومع هذه الاختلافات، يتفق الجميع على الدفاع عن مفهوم "نقد أحادي الموضوعاتية". كما يدعم باحثون آخرون مثل ميشال مانسي وجان بورغوس فكرة "واحدية النقد الموضوعاتي"¹، مما يستدعي تسليط الضوء على أبرز النقاد الذين أسهموا في إثراء هذا المجال.

1. غاستون باشلار (Gaston Bachelard) : يُعد الفيلسوف وعالم الإبستمولوجيا الفرنسي غاستون باشلار، المتأثر بالتحليل النفسي والطواهرية، الأب الروحي للنقد الموضوعاتي. وقد اشتهر بفلسفة العناصر الأربعة وتتبع استجابة الأدباء لها عبر الصور في أعمال مثل "الخيال الشعري" و"الماء والأحلام". وبالرغم من أن قراءاته الموضوعاتية تركز على إبراز قوانين عامة واهتمام بالخيال الإنساني الشامل أكثر من خصوصية كل كاتب، مما يجعله غير ناقد بالمعنى التقليدي، إلا أن تركيزه على الصور والوعي والخيال شكل أسسًا مبكرة للنقد الموضوعاتي².

2. جورج بولي (Georges Poulet) : يُعد الناقد البلجيكي جورج بولي أحد أبرز رواد المنهج الموضوعاتي، وقد تركت أعماله بصمة واضحة في هذا المجال. تميزت دراساته بالتركيز على مفهوم "الوعي المبدع" والمواقف الأولية لكل كاتب، وكيفية تنظيم المبدع للعمل التخيلي دون وعي منه. وفي مؤلفاته الهامة مثل "دراسة في الزمان الإنساني" و"القضاء البروستي" و"الشعر المفتت"، استكشف بولي آليات تموضع الكاتب في المكان والزمان، وحلل التباين بين الوعي الذاتي عند بودلير، الذي يعاني من الندم والخطيئة الأصلية، ووعي رامبو الذي يتسم بالتجدد المستمر والحرية. كما تناول في "الوعي النقدي" و"تحولات الدائرة" و"بيني وبين نفسي" مفاهيم مثل الأمكنة الرمزية، ومفهوم الدائرة، والعصر الرومانسي كعصر لانتصار أدب وعي الذات، رابطاً في جميعها تجليات الوعي الإبداعي بالزمن والمكان، وخاصة في سياق أعمال بروست³.

3. جان ستاروبنسكي (Jean Starobinski) : يُعد الناقد السويسري جان ستاروبنسكي، ذو الأصول البولندية، أحد أبرز رواد النقد الموضوعاتي، مُركزاً في دراساته على مفهوم "النظرة" لدى المبدعين، مستلهماً من التحليل النفسي. ففي أعمال كبار الكتاب مثل روسو وكورني وراسين وستاندال، كشف ستاروبنسكي عن تباين تجاربهم مع "النظرة": روسو كضحية لنظرة مجهولة، وكورني كمحتاج لنظرة تواطؤ الأجيال، وراسين كمن يشعر بالخجل، وستاندال كفنّان للظهور عبر الاسم المستعار. ومن أبرز مؤلفاته التي تعكس هذا التوجه: "الشفافية والعائق"، و"العين الحية: كورني، راسين"، بالإضافة إلى دراسات أخرى حول العلاقة النقدية والكلمات تحت الكلمات: الجنس التصحيفي عند فرديناند دي سوسير، ومونتيني يتحرك⁴.

4. جان بيير ريشار (Jean-Pierre Richard) : يُعتبر الناقد الفرنسي جان بيير ريشار المؤسس الحقيقي للنقد الموضوعاتي، نظراً لإسهاماته النظرية والتطبيقية الهامة في أعمال مثل "الأدب والحساسية" و"العالم

1 - سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، مرجع سابق، ص 16.

2 - ينظر، مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 120.

3 - ينظر، سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، مرجع سابق، ص 21.

4 - ينظر، المرجع نفسه والصفحة نفسها.

التخييلي للملارميه". إذ يرى ريشار أن القصيدة رمز يتطلب ترجمة مستندة إلى حركة الخيال، وأن الموضوع في العمل الإبداعي هو دينامية داخلية تميز عالم الكاتب. كما يمزج في نقده بين الموضوعاتية والبنوية والتحليل النفسي، مؤكداً على أن الأدب يمثل "لحظة وعي بهذا النقد الأدبي" وأن فهمه يتطلب تقدير حالات التنوير والبحث عن منظورات متعددة مستعارة من علوم مختلفة. ويؤكد ريشار على تقصي التظاهرات المختلفة للكلمات المفتاحية لكشف مركز الموضوعاتي وجمالية تكراره، ويقوم بتحليل أعمال الكاتب عبر أربع خطوات رئيسية تشمل التنقيب عن البنيات الداخلية، وتحديد انتظام الموضوعاتية، وتكوين صورة عن لاوعي الكتابة، ومعاينة معادلة الصور والحياة المبكرة للكاتب¹.

5. جان بول ويبر (Jean-Paul Weber) : يُعتبر الناقد جان بول ويبر مؤسس "النظرية الجذرية" في النقد الأدبي، وهو منهج أثار نقاشات واسعة وأثر بشكل ملحوظ في النقد المعاصر، خاصة في أعماله عن سيكولوجية الفن ومكونات العمل الشعري وستاندال: البنيات الجذرية لأعماله الروائية. يقوم مشروع ويبر النقدي على فكرة أن العمل الإبداعي ينبع من "فكرة محورية أو جذر وحيد" كامن في نفس الأديب، ويتجلى هذا الجذر عبر رموز ودلالات متعددة، وقد يعود أصله إلى حادثة منسية في طفولة الكاتب. كما يؤكد ويبر أن المقاربة الموضوعاتية تكشف عن فكرة محورية جوهرية، تُعد "هاجساً متفرداً وملحاً" يتجلى في مجمل أعمال الأديب. وعلى الرغم من نفيه لاستخدام التحليل النفسي، فإن نظريته تستند إلى مسلمات تؤكد على وجود اللاشعور وتأثير تجارب الطفولة كـ "تذكر لتداعياتها" في تشكيل العمل الإبداعي، مما يجعل مقارباته، التي تركز على تجليات الطفولة وقدرة الرمز القديم، قريبة من التحليل النفسي، لا سيما عند شارل مورون².

وبعد عرض المرتكزات النظرية للمقاربة الموضوعاتية، والتي تقوم على تتبع البنية الدلالية العميقة للنصوص، ورصد تيماتها المركزية عبر التكرار، والرمزية، وتوارد الصور، وتحليل العلاقة بين الموضوع والتجربة الذاتية للمؤلف، تأتي الآن لحظة اختبار تجليات هذه المبادئ في السياق التطبيقي من خلال دراسة نماذج مختلفة من النقد المسرحي الجزائري.

2- المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي: المقال الصحفي: "الركح والثورة الجزائرية:

إرساء مسرح جزائري يهدف إلى وعي الأمة" ل: زبيدة بوغواص

- السند: مقال صحفي
- الصحفي الناقد: زبيدة بوغواص (كاتبة وباحثة أكاديمية).
- عنوان المقال: "الركح والثورة الجزائرية: إرساء مسرح جزائري يهدف إلى وعي الأمة"³.

¹ - ينظر، سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، مرجع سابق، ص 27-36.

² - ينظر، نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر/لونغمان، الجيزة، مصر، (ط1)، 2003، ص 255-258.

³ - زبيدة بوغواص: "الركح والثورة الجزائرية: إرساء مسرح جزائري يهدف إلى وعي الأمة"، جريدة الشعب، بتاريخ 11 ديسمبر 2021.

• المصدر: مجلة "فواصل" (منشورة على موقع الشعب الالكتروني).

• تاريخ النشر: 10 ديسمبر 2021.

عند تفكيك بنية المقال، نكتشف أنه لا يتبع مقارنة واحدة صافية، بل هو نص هجين تتجاذبه قوتان منهجيتان: هيمنة واضحة للمقاربة التاريخية التي تشكل هيكله العظمي، مع استعارة للمصطلح الموضوعاتي الذي يعمل كأداة توصيفية لا كأداة تحليلية.

(أ) هيمنة السردية الكرونولوجية (المقاربة التاريخية) :

إن المنطق الأساسي الذي ينظم المقال هو منطق التعاقب الزمني والتطور التاريخي. فالكاتبة لا تبدأ من فكرة مجردة، بل من لحظة تاريخية وتدرج معها. ويمكن رصد هذه الهيمنة بوضوح في الإجراءات التالية:

• التحقيب المرحلي: المقال مبني بالكامل على تتبع خط زمني واضح:

1. مرحلة الإرهاصات: تبدأ من "الأشكال شبه المسرحية" (القراقوز، خيال الظل).

2. مرحلة الوعي الوطني المبكر: تنتقل إلى "جهود الأمير خالد في العشرينيات".

3. مرحلة التأسيس النضالي: تركز على رواد مثل "رشيد القسنطيني" و"محيي الدين باشتارزي"

وربط مسرحهم بالملاحقة الاستعمارية.

4. مرحلة مسرح الثورة (المنفي): وهي قلب المقال، حيث تخصص مساحة واسعة لنشاط "الفرقة

الفنية لجبهة التحرير الوطني" في تونس. (1958-1962)

5. مرحلة الامتداد العربي: تشير إلى تفاعل المسرح العربي مع الثورة الجزائرية.

6. الاستمرارية بعد الاستقلال: تلمح في الخاتمة إلى أن "الاهتمام بالبعد الثوري استمر حتى بعد

الاستقلال".

وهذا الترتيب هو تطبيق مباشر لإجراء التحقيب الذي هو جوهر المنهج التاريخي.

• التوظيف الكثيف للسياق والسببية التاريخية: لا تُذكر الأعمال المسرحية ككيانات جمالية معزولة، بل

كنتائج واستجابات لظروف تاريخية محددة. فالربط السببي واضح في كل فقرة: ضغط الاستعمار يدفع المسرحيين

للنضال؛ ونداء جبهة التحرير يؤدي إلى تأسيس الفرقة الفنية؛ وبشاعة الاستعمار تلهم المسرحيين العرب. وهذا

المنطق الذي يربط النص بسياقه (السياسي، الثوري) هو من صلب الممارسة التاريخية.

(ب) حضور المصطلح الموضوعاتي وتوظيفه الوصفي:

في خضم هذا السرد التاريخي، تستخدم الكاتبة مصطلح "تيمة" (وهو مرادف لـ"موضوع") مرتين. لكن التحليل الدقيق يكشف أن هذا الاستخدام يختلف جذرياً عن توظيفه في المقال الأكاديمي أو الأطروحة:

• "كيف اشتغل المسرح الجزائري على تيمة التحرير؟": هنا، يُطرح السؤال، لكن الإجابة التي يقدمها المقال ليست تحليلاً موضوعياً. بل إن الإجابة هي سرد تاريخي لنشاط الفرقة الفنية.

• "...تناول تيمة الثورة في العديد من الأعمال الدرامية": هنا، نلاحظ أن "تيمة الثورة" تستخدم كعنوان أو تصنيف للمحتوى، أي كمرادف لكلمة "موضوع". فالكاتبة لا تحلل كيف تتجلى "موضوعة الثورة" عبر شبكة من الصور (الدم، الأرض، الأم، الشهيد) والرموز والبنى النفسية العميقة، بل تكتفي بالقول إن هذه المسرحيات تتحدث عن الثورة.

إن تحليلها لمسرحيات مثل "أبناء القصبه" و"نحو النور" يؤكد هذا الاستنتاج. فهي تقدم ملخصاً لأحداث المسرحية (Plot Summary)، وتقتبس حوارات تبرز الرسالة الوطنية المباشرة. وهذا عمل وصفي للمحتوى، وليس تحليلاً بنيوياً للموضوعة. فالمقاربة الموضوعاتية الحقيقية كانت ستغوص في كيفية بناء شخصية "مريم" كرمز، أو تحليل دلالات "الدم" و"البيت" في "أبناء القصبه"، وكيف تشكل هذه العناصر شبكة دلالية تتجاوز مجرد الحكاية.

يعد مقال "زبيدة بوغواص" نموذجاً ممتازاً للنقد الصحفي الثقافي الذي يتخذ من السرد التاريخي قاطرته الأساسية، بينما يطعمه بمصطلحات نقدية حديثة "تيمة" لإضفاء طابع متخصص. فالمقاربة المهيمنة هي تاريخية-سياقية بامتياز، وهدفها الأساسي هو بناء سردية وطنية متماسكة وذات مغزى، تربط الفن بالكفاح من أجل الحرية. إذ إنها تستخدم التاريخ كأداة لشرح المسرح، وتستخدم المسرح كدليل لتوضيح التاريخ. أما "الموضوعة"، فتبقى في هذا السياق مجرد ملصق للمحتوى، لا مفتاحاً تحليلياً عميقاً.

ج) الموقف النقدي:

يتم النظر إلى هذا النوع من المقالات بعين مزدوجة، لإدراك قيمتها وحدودها في آن واحد.

• نقاط القوة والقيمة التواصلية:

✓ **القوة السردية والتعليمية:** المقال ناجح جداً في تقديم رواية متماسكة ومؤثرة عن دور المسرح في الثورة. إذ إنه يجعل التاريخ الفني حياً ومفهوماً للقارئ غير المتخصص.

✓ **وظيفة الذاكرة الوطنية:** يسهم المقال بفعالية في ترسيخ الذاكرة الجماعية، وتكريم جيل من الفنانين المناضلين، وإبراز الأبعاد الثقافية للثورة الجزائرية.

✓ **الوضوح وسهولة القراءة:** لغته واضحة ومباشرة، وبنائه الزمني يجعل تتبعه سهلاً، مما يحقق هدفه التواصلية بامتياز.

• **الحدود من منظور النقد الأكاديمي:**

✓ **التبسيط والاختزال:** إن تقديم العلاقة بين المسرح والثورة كعلاقة انسجام تام وتمهيد كامل هو تبسيط قد يغفل عن أي توترات جمالية أو إيديولوجية محتملة داخل الحركة المسرحية نفسها.

✓ **غياب المسافة النقدية:** يغلب على المقال الطابع الاحتفالي والتمجيدي، وهو أمر مفهوم في سياق صحفي يهدف إلى التكريم. لكن هذا يقلل من المسافة النقدية اللازمة لطرح أسئلة أكثر إشكالية (مثل: القيمة الجمالية لهذه الأعمال بمعزل عن قيمتها الوطنية، وحدود مسرح الدعاية المباشرة، إلى غير ذلك).

✓ **السطحية في تحليل النصوص:** كما ذكرنا، يركز المقال على "ماذا قيل" وليس "كيف قيل". يغيب التحليل الدراماتيورجي، والجمالي، والبنوي للنصوص المسرحية، وهو ما يميز النقد المتخصص عن التغطية الثقافية.

وفي المحصلة، يمثل المقال نموذجاً مهماً يوضح كيف تتكيف المقاربة التاريخية لتؤدي وظيفة تثقيفية ووطنية في الفضاء العام، وكيف يمكن للمصطلحات النقدية المتخصصة أن تهاجر إلى هذا الفضاء وتكتسب دلالات جديدة أكثر بساطة وعمومية.

3- المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

أ/ المقال الأكاديمي: "تجليات الأسطورة في مسرح ولد عبد الرحمن كافي" ل: بن كرامة فريد

- نوع الوثيقة: مقال علمي محكم.
- الناقد: فريد بن كرامة - إشراف محمد خالدي.
- عنوان المقال: "تجليات الأسطورة في مسرح ولد عبد الرحمن كافي"¹.
- المصدر: مجلة "دراسات فنية"، المجلد الأول، العدد الثاني.
- تاريخ النشر: 2017 .

¹ - فريد بن كرامة: "تجليات الأسطورة في مسرح ولد عبد الرحمن كافي"، إشراف محمد خالدي، مجلة "دراسات فنية"، المجلد 01، العدد 02، 2017.

يتخذ المقال من "موضوعة الأسطورة" بؤرة مركزية ونافذة إجرائية يطل منها على كامل المشهد المسرحي لعبد الرحمن كاكي. وهذا الاختيار المنهجي، الذي هو صميم المقاربة الموضوعاتية، لا يظهر في العنوان فحسب، بل يؤسس له الباحث منذ المقدمة، حيث يطرح إشكاليته حول "الغاية من توظيف كاكي للأسطورة" و"مكان الموروث الأسطوري في أعماله". وبهذا، لا يكون البحث مجرد كرونولوجي، بل هو استقصاء دلالي عميق لموضوعة بعينها. وتتجلى آليات هذه المقاربة بشكل دقيق في المستويات التالية:

(1) تحديد الموضوعة المحورية وتفكيك شبكتها الدلالية:

ينطلق الباحث من تحديد الموضوعة الأم (الأسطورة)، لكنه لا يتعامل معها ككتلة صماء. بل يقوم بعملية تفكيك وتصنيف دقيقة، وهي من أهم إجراءات النقد الموضوعاتي. إذ يرسم شبكة دلالية للموضوع عبر تقسيمها إلى حقلين رئيسيين:

- **حقل الموروث الميثولوجي اليوناني:** وهو حقل خارجي، يحاول الباحث رصد أصداء طفيفة له في مسرح كاكي، كما في مقارنته بين أسطورة اختطاف "برسيفوني" ومسرحية "كل واحد وحكمو". وعلى الرغم من أن الباحث نفسه يقر بوجود "تشابه طفيف"، إلا أن مجرد طرح هذه المقاربة يكشف عن رغبته في تتبع الموضوعة عبر مختلف مصادرها المحتملة.
- **حقل الأسطورة الشعبية والتراث المحلي:** وهو الحقل المركزي والأكثر خصوبة في تحليله. فهنا، تتفرع الموضوعة إلى تجليات أكثر تحديداً مثل "أسطورة الولي الصالح" في مسرحية "القراب والصالحين"، و"الأسطورة الصحراوية" (قبيلة بني كلبون آكلي لحوم البشر)، و"الأسطورة المرتبطة بالتاريخ العثماني" (معزوزة بنت الداوي شعبان). ويسمح هذا التصنيف الدقيق للباحث برسم خريطة لمصادر الإلهام الأسطوري عند كاكي، ويجول الموضوعة من فكرة مجردة إلى شبكة من الصور والحكايات المحددة.

(2) الغوص في الوظائف المتعددة للموضوعة:

وهنا يكمن عمق التحليل الموضوعاتي في المقال؛ إذ يتجاوز الباحث مرحلة الرصد والوصف إلى استنطاق وظائف هذه الموضوعة. فهو لا يسأل "أين توجد الأسطورة؟" بل يسأل "لماذا هي هنا؟ وماذا تفعل؟". ويكشف تحليله عن وظائف مركبة:

- **الوظيفة الهوياتية والتأصيلية:** يربط الباحث بقوة بين استدعاء كاكي للموضوعة الأسطورية وبين السياق التاريخي لمرحلة ما بعد الاستقلال. فالعودة إلى التراث، كما يوضح المقال، لم تكن ترفاً فنياً، بل كانت فعل مقاومة ثقافية يهدف إلى "فك العزلة بين مسرحنا الوطني وبين هويته" ومواجهة محاولات "القضاء على الثقافة العربية في الجزائر وطمس معالم الشخصية الوطنية". فالأسطورة هنا تؤدي وظيفة سياسية-ثقافية، وهي إعادة بناء الذاكرة الجماعية وتأصيل المسرح في تربته المحلية.

• **الوظيفة النقدية والجدلية:** يكشف المقال بذكاء عن التوظيف الجدلي للموضوعة. فكافي، كما يبين الباحث، لا يستدعي التراث لتقديسه، بل لتشريحه ونقده. ويتجلى هذا بوضوح في تحليل مسرحية "القراب والصالحين"، حيث لا يتم تمجيد "الولي الصالح"، بل يتم "انتقاد فكرة سلطة المرابط" عبر شخصية "قدور" المواطن البسيط الذي يفضح زيف هذه المعتقدات بلسان شعبي مباشر ومنطق عقلائي. وبهذا، تصبح الموضوعة التراثية نفسها مسرحًا لصراع الأفكار بين الخرافة والعقل، والتقليد والتحديث.

• **الوظيفة الجمالية والشكلانية:** يبرهن المقال على أن اختيار موضوعة الأسطورة والتراث يفرض بالضرورة اختيارات شكلية وجمالية معينة. فاستدعاء هذا العالم يستدعي تلقائيًا الأشكال الفرجوية الشعبية الحاضرة له مثل "الحلقة" و"المداح" و"القول". ويشير الباحث إلى أن هذه الأشكال ليست مجرد ديكور فلكلوري، بل هي بني درامية فاعلة تخلق "فضاء لعبويًا" (ludique)، وتكسر الإيهام المسرحي الأرسطي، وتؤسس لجمالية مسرحية ملحمية تتلاقى مع طروحات "بريشت". إذ أن الموضوعة هنا ليست مجرد "محتوى"، بل هي مولدة لـ"شكل" مسرحي خاص بها.

يقدم مقال "فريد بن كرامة" نموذجًا واضحًا للممارسة النقدية الموضوعاتية في سياقها الأكاديمي. فمن خلال التركيز على موضوعة "الأسطورة"، تمكن الباحث من تقديم قراءة متماسكة وعميقة لمسرح ولد عبد الرحمن كافي، متجاوزًا الوصف السطحي إلى الكشف عن الوظائف المتعددة (الهوياتية، النقدية، الجمالية) التي تؤديها هذه الموضوعة. كما يبرهن المقال على أن المقاربة الموضوعاتية أداة فعالة ليس فقط لرصد الأفكار المتكررة، بل لفهم المشروع الفكري والإيديولوجي الكامن وراء الاختيارات الفنية للمبدع.

(3) الموقف النقدي:

يمثل المقال خطوة مهمة في دراسة مسرح كافي، ويمكن تسجيل بعض الملاحظات النقدية التي تفتح آفاقًا أوسع للبحث:

-نقاط القوة:

- **الوضوح المنهجي:** المقال منظم بشكل جيد حول موضوع واحد، مما يمنحه قوة في التركيز والتحليل.
- **الربط بالسياق:** نجح المقال في ربط الاختيار الموضوعاتي (الأسطورة) بالسياق التاريخي والثقافي (مرحلة ما بعد الاستقلال)، مما أعطى للتحليل بعدًا تفسيريًا مهمًا.
- **العمق الوظيفي:** قوته الكبرى تكمن في عدم الاكتفاء بالقول "كافي يوظف الأسطورة"، بل في الإجابة على سؤال "لماذا يوظفها؟" وما الذي تحققه على مختلف الأصعدة.

-حدود المقال ونقاط للتطوير:

- **خطر الاختزال:** إن التركيز الشديد على موضوعة واحدة، على أهميتها، قد يهمل موضوعات أخرى لا تقل أهمية في مسرح كاكي (مثل: البيروقراطية، الصراع الطبقي، إشكالية اللغة). فالمقاربة الموضوعاتية، إن لم تكن حذرة، قد تختزل عالم الكاتب الغني في فكرة واحدة مهيمنة.
- **تسوية طفيفة بين المصدر والموضوع:** في بعض الأحيان، يبدو المقال وكأنه يدرس "التراث" كمصدر، أكثر من دراسته لـ"الأسطورة" كموضوعة ذات بنية دلالية خاصة. فقد كان يمكن تعميق التحليل عبر التركيز أكثر على البنية السردية للأسطورة نفسها وكيفية تفكيكها وإعادة بنائها مسرحياً.
- **محدودية المقارنة مع الموروث اليوناني:** تبدو محاولة ربط مسرح كاكي بالأسطورة اليونانية أقل إقناعاً وتأسيساً مقارنة بتحليله للأسطورة الشعبية، وقد تكون أضعفت من تماسك الحجّة الكلية للمقال. وفي المجمل، يبقى المقال نموذجاً تطبيقياً ناجحاً للمقاربة الموضوعاتية الأكاديمية، ويوفر أساساً صلباً يمكن البناء عليه لتطوير قراءات أكثر شمولية وتركيبية لمسرح هذا الرائد الجزائري.

ب/ أطروحة الدكتوراه: "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر - دراسة نقدية فنية" ل: مصطفى بولنوار

• عنوان الأطروحة: "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر - دراسة نقدية فنية"¹

• الباحث الناقد: مصطفى بولنوار - إشراف: نقاش غالم

• المؤسسة الجامعية: جامعة أحمد بن بلة وهران

• السنة الجامعية: 2020 / 2019.

منذ الوهلة الأولى، يتضح أن هذه الأطروحة قد قامت على أساس موضوعاتي صلب، حيث إنها لا تدرس المسرح الجزائري بشكل عام، بل تتخذ ميداناً لرصد وتحليل تجليات موضوعة محورية واحدة هي "المرأة". ويتجسد هذا التوظيف المنهجي في كل مستويات بناء البحث:

(1) **الموضوعة إشكالية مركزية للبحث:** يظهر من المقدمة أن إشكالية البحث لا تنطلق من سؤال تاريخي (كيف تطور المسرح؟) أو شكلي (ما هي خصائص الدراما الجزائرية؟)، بل من سؤال موضوعاتي بامتياز: ما هو حجم وطبيعة ومكانة "التجربة النسائية" في هذا المسرح؟ فالأسئلة التي يطرحها الباحث (ما هو حجم الممارسة النسائية؟ كيف حققت المرأة تميزاً؟...) كلها أسئلة تتمحور حول رصد حضور ووظيفة موضوعة المرأة.

(2) **التأطير المنهجي عبر مصطلح "الثيمة":** الدليل الأكثر قطعية على اعتماد الباحث لهذه المقاربة هو استخدامه الصريح للمصطلح في هيكلته بحثه. فالفصل الأول يحمل عنواناً لا لبس فيه: "ثيمة المرأة في المسرح الجزائري". وهذا

¹ - مصطفى بولنوار: "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر - دراسة نقدية فنية"، أطروحة دكتوراه، إشراف نقاش غالم، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2020.

الاختيار ليس اعتباطيًا، بل هو إعلان عن أن "المرأة" ستُعامل كـ "Thème" نقدي، أي كبنية دلالية متكررة وذات وظائف متعددة سيتم تتبعها.

(3) تتبع الموضوعية عبر شبكة من الموضوعات الفرعية (Sous-thèmes) : تُظهر بنية الفصول كيف يقوم الباحث بتفكيك الموضوعية الأم ("المرأة") إلى كوكبة من الموضوعات الفرعية والمتشابهة، وهو جوهر العمل الموضوعاتي:

- الموضوعية في بعدها التمثيلي (صورة المرأة): حيث يرصد الفصل الأول صورًا نمطية للمرأة كما تظهر على الخشبة: المرأة الاجتماعية، والمرأة المناضلة، والمرأة في علاقتها بالزواج... إلخ.
- الموضوعية في بعدها الإبداعي (المرأة ككاتبة): حيث ينتقل الفصل الثاني لتتبع الموضوعية من زاوية أخرى، إذ تصبح المرأة هي الذات المبدعة، ويتم البحث في خصوصيات "الكتابة النسائية".
- الموضوعية في بعدها الإجرائي (المرأة كمخرجة وناقدة): إذ يوسع الفصل الثالث نطاق البحث ليشمل حقول الإخراج والنقد، باحثًا عن التجربة النسائية في هذه المجالات أيضًا.

• التحليل العابر للأجناس والتخصصات: على عكس المقال الذي قد يركز على كاتب واحد، تسمح الأطروحة للباحث بتتبع الموضوعية عبر مجموعة من النصوص (corpus) واسعة جدًا ومتنوعة تشمل نصوصًا مسرحية، وعروضًا، وكتابات نقدية، وتجارب إخراجية. وهذا التتبع الأفقي للموضوعية عبر أشكال تعبيرية مختلفة هو من أسمى أهداف المقاربة الموضوعاتية الشاملة.

تعد أطروحة "مصطفى بولنوار" تجسيدًا نموذجيًا لتحويل المقاربة الموضوعاتية من مجرد أداة تحليل إلى منهج بحث متكامل. فمن خلال اتخاذ "التجربة النسائية" موضوعية محورية، تمكن الباحث من بناء دراسة عضوية ومتماسكة، تقدم قراءة جديدة لتاريخ المسرح الجزائري من زاوية كانت مهمشة. كما أن الأطروحة لا تكتفي برصد "صور المرأة"، بل تغوص في تحليل حضورها كذات فاعلة ومبدعة (كاتبة، مخرجة، ناقدة)، مما يمنح البحث عمقًا وأصالة.

(4) الموقف النقدي:

إن اختيار مقاربة موضوعاتية بهذا الحجم يمثل مشروعًا بحثيًا طموحًا وذا قيمة علمية عالية، لكنه لا يخلو من تحديات منهجية ومحاطر معرفية يمكن لنا كباحثين إثارتها:

• نقاط القوة:

✓ الأصالة والجدّة: تتمثل قوة الأطروحة الكبرى في تسليط الضوء على موضوعية مهمشة، وتقديمها قراءة "بديلة" أو "موازية" للتاريخ الرسمي للمسرح الجزائري الذي غالبًا ما يركز على الأسماء الذكورية.

✓ الشمولية والتكامل: إن نجاح الباحث في تتبع الموضوع عبر مجالات التمثيل والكتابة والإخراج والنقد يمنح الدراسة طابعًا موسوعيًا نادرًا، ويقدم رؤية بانورامية شاملة للتجربة النسائية.

✓ التماسك المنهجي: إن وجود موضوعة مركزية واحدة يمنح هذا العمل الضخم خيطًا ناظمًا قويًا، ويحميه من خطر التشتت والتفكك الذي يهدد الكثير من الأطروحات.

• حدود الأطروحة والمخاطر المنهجية:

✓ خطر التعميم والاختزال: إن وضع كُـل "التجارب النسائية" تحت مظلة واحدة قد يؤدي إلى إغفال التباينات الكبيرة بين هؤلاء النساء (التباينات الإيديولوجية، الطبقيّة، الجمالية). هل تجربة كاتبة ملتزمة في السبعينيات تماثل تجربة مخرجة تجريبية في الألفية الجديدة؟ إن المقاربة الموضوعاتية قد تميل إلى البحث عن "المشترك" على حساب "المختلف".

✓ إشكالية "الكتابة النسائية": يظل مفهوم "الكتابة النسائية" نفسه مفهومًا إشكاليًا في النقد. هل توجد سمات جوهرية مشتركة لكل ما تكتبه النساء؟ أم أن هذا التصنيف بحد ذاته فعل "عزل" و"قولبة"؟ يجب على الباحث في مثل هذه الأطروحة أن يتعامل مع هذا المفهوم بحذر نقدي شديد.

✓ صعوبة الموازنة بين الكم والكيف: نظرًا لاتساع نطاق البحث، يواجه الباحث تحدي الموازنة بين الرصد البانورامي الشامل (الكم) والتحليل النصي المعمق للحالات الفردية (الكيف). فقد يميل البحث أحيانًا إلى الجرد والتصنيف على حساب الغوص في تحليل جماليات الأعمال الفنية نفسها.

وبالرغم من هذه التحديات، تظل هذه الأطروحة نموذجًا رائدًا يوضح كيف يمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تكون أساسًا لمشروع بحثي كبير يهدف إلى إعادة كتابة جزء من تاريخنا الفني والثقافي.

ج/ كتاب "تيمة العنف في المسرح الجزائري" ل: عز الدين جلاوجي

• السند: كتاب

• العنوان: تيمة العنف في المسرح الجزائري "

• الناقد: عز الدين جلاوجي

• الناشر: دار الملتقى قسنطينة 2014.

إن مقاربة "جلاوجي" تستدعي مساءلة نقدية تكشف مدى وفائه للإجراء الموضوعاتي، من حيث تقصي الجذر الدلالي، وتحديد الفكرة المهيمنة، وربطها بالسياقات الوجودية والنفسية والجمالية للنصوص المختارة.

وينخرط "عز الدين جلاوجي" في كتابه "تيمة العنف في المسرح الجزائري"¹، في مشروع نقدي يعبر عن وعي صريح ببنية دلالية محورية تشكل الفكرة الناظمة للأعمال المسرحية الجزائرية: العنف. وهذا الانخراط ينقلنا مباشرة إلى منطق المقاربة الموضوعاتية التي ترى في التيمة مركزا دلاليًا ووجوديًا في آن، وتؤمن بأن النص الأدبي وحدة تخيلية تستبطن رؤى مضمرة وتوترات كامنة تتجلى في "تكرارات استراتيجية"، كما صاغها جان بيير ريشار.

(1) التيمة المهيمنة بوصفها بنية منتجة للمعنى:

يُقدم "جلاوجي" "العنف" لا كظاهرة سطحية أو عنصرًا وظيفيًا في البناء الدرامي، بل كبنية عميقة تستبطن هندسة حضور داخل النصوص المسرحية. فالعنف في مقارنته ليس حادثة، بل قيمة متكررة، وهو ما يجعل القراءة قابلة للانضواء تحت ما سماه برجيز بـ"الموضوع المتكرر بقيمته الاستراتيجية". فمن مسرحيات ما بعد الاستقلال، إلى نصوص العشرية السوداء، إلى المسرح الراهن، يُعيد العنف إنتاج ذاته في مظاهر متحولة: عنف رمزي، وعنف لغوي، وعنف بنيوي، وعنف وجودي.

وبممارس الناقد هنا نوعًا من الاستقراء الموضوعاتي الذي يعيد بناء الموضوع من خلال تفصيلاته المتعددة. فهو لا يتوقف عند المظهر، بل يبحث عن الجذر الجوهرى خلف هذه التكرارات، موضحًا أن العنف ليس مجرد تيمة طارئة، بل تجلٍ لهوية مأزومة ومجتمع متصدع.

(2) البنية الموضوعاتية وسيرورة التأويل:

ينتقل "جلاوجي" بين مسرحيات مختلفة (لكتاب جزائريين كعز الدين ميهوبي، وعبد القادر علولة، وكاتب ياسين، وآخرين) دون أن يفقد مركز الاشتغال: فكل نص يخضع لتحليل يعيد تفكيك تيمة العنف ضمن بنيته الخاصة. لكنه في الآن نفسه يسعى إلى خلق جهاز تأويلي مشترك، بحيث تُشكل النصوص شبكة معنوية متداخلة، لا بوصفها عينات منفصلة بل كتجليات متعددة لمخيال جماعي واحد، يدور حول فكرة الصراع، والاضطهاد، واحتلال الوعي.

وبهذا، يمارس "جلاوجي" قراءة من نوع "فوق-نصي"، أو بتعبير ستاروبنسكي: قراءة تؤمن بأن كل نص هو امتداد لنص آخر، وكل خطاب هو استعادة لصدمة أصلية. إذ نجد هنا العنف وقد تحول من تيمة موضوعية إلى نواة عاطفية تتكرر في الكتابة الجزائرية وكأنها غير قابلة للطمس.

(3) الوعي الموضوعاتي والرهان المعرفي:

لا يعتمد "جلاوجي" على آليات التفسير التقليدي، بل يُدخل التيمة في شبكة سوسولوجية وثقافية وفكرية معقدة، وهو ما يمنح خطابه النقدي طابعًا تأويليًا متجاوزًا. إذ أن قراءته تميل إلى إعادة إنتاج البنية العميقة للنص من خلال تفعيل خلفية حضارية وسياسية، تتقاطع مع مقولة "العمل الأدبي كوحدة كلية"، كما وصفها

¹ - عز الدين جلاوجي: "تيمة العنف في المسرح الجزائري"، دار الملتقى للطباعة والنشر - قسنطينة، (د.ط)، 2014.

برجيز. فالنص المسرحي، في تصوره، ليس مجرد بنية لغوية، بل هو تجسيد لتجربة وجودية، تتيح للقارئ إعادة تمثيل الصدمة، والخوف، والانتهاك بوصفها قوى مؤسسة للمخيلة الدرامية الجزائرية.

(4) التفاعل مع "أنا المؤلف" والذات الكاتبة:

من المفارقات اللافتة أن "جلاوجي"، وهو ناقد وكاتب مسرحي في الآن نفسه، لا يفصل بين وعيه كقاص وبين وعيه كناقد، وهذا يجعل القراءة أكثر قرباً من "الوعي المزدوج"، كما صاغه جورج بولي. إذ أن نقده هنا لا يصدر من موقع المراقب الخارجي، بل من موقع القارئ المنفعل والمندمج، المتعاطف مع النص والمشتبك معه في لحظة التأسيسية. فكل مقطع تحليلي يتضمن إحالة ضمنية إلى أفق التجربة المبدعة التي تحتكم إلى ذاكرة جماعية، وتاريخ شخصي، وجسد مجروح.

(5) استحضر الخيال بوصفه محرّكاً للمقاربة:

يركز "جلاوجي" على البعد الجمالي والرمزي في المسرحيات محل التحليل، ويمنح مساحة كبرى للصور المسرحية وعلاقتها بـ"اللاوعي الثقافي"، كما عبر عنه باشلار. فالعنف لا يُقرأ فقط على مستوى المعنى، بل على مستوى الصورة والرمز والتوتر التعبيري. والمسرح الجزائري — كما يتضح من تحليله — لا يتعامل مع العنف بوصفه خطاباً مباشراً، بل كحلم يقظة مفعج يتسلل عبر الحوارات، والإضاءة، والإيماءة، والفراغ.

يمثل كتاب "تيمة العنف في المسرح الجزائري" نموذجاً ناجحاً لاستجلاء المقاربة الموضوعاتية بمستوى متقدم، إذ يزاوج "عز الدين جلاوجي" بين القراءة الدلالية، والتأويل الرمزي، والتحليل السياقي، من دون الوقوع في الإسقاط الأيديولوجي أو التجزيء الوصفي. والقراءة التي يقترحها تجسد تطور الوعي النقدي الجزائري، وهي بهذا تمثل انتقالاً حقيقياً من النقد الانطباعي إلى النقد الموضوعاتي التأويلي، الذي يضع التيمة في مركز العمل الإبداعي ويجعلها بوابة لفهم أعمق للهوية والوجود والتاريخ.

(6) الموقف النقدي:

بالرغم من أهمية الكتاب وجرأته في مقارنة "العنف" كتيمة مركزية داخل المتن المسرحي الجزائري، إلا أن الممارسة النقدية التي يعتمدها "عز الدين جلاوجي" لا تخلو من ملاحظات منهجية يمكن تسجيلها من داخل المقاربة الموضوعاتية نفسها، سواء من حيث التوظيف أو من حيث الانضباط الإجرائي.

- يُسجل للكاتب وعيه العالي بقدرة التيمة على جمع النصوص المسرحية في وحدة تأويلية، لكنه كثيراً ما ينزاح عن المنهج الموضوعاتي باتجاه قراءة ثقافية اجتماعية تُغرق النصوص في سياقاتها الواقعية أكثر مما تُفكك آليات اشتغال التيمة داخل النص كعالم لغوي وجمالي. وبهذا المعنى، فإن البعد الدلالي المتخيل — وهو صلب المقاربة الموضوعاتية — لا يأخذ دوماً حقه الكامل، ويُحتزل أحياناً في توصيف مباشر لمضامين النصوص المسرحية.

- يفتقر الكتاب إلى تأسيس إجرائي واضح لمفهوم "العنف" كموضوع دلالي مركزي، إذ لا يقدم المؤلف تعريفاً اصطلاحياً أو تنظيرياً للتيمة التي يشغل عليها، كما لم يبين - بما يكفي - الفوارق النوعية بين أشكال العنف (العنف الرمزي، الجسدي، السياسي، الوجودي...) ضمن بنية كُـل نص. وهذا يُضعف التماسك المفترض بين التحليل والتأويل، ويجعل بعض القراءات تنزلق إلى التعميم.
 - من حيث المنهج، لا يستثمر الكاتب أدوات المقاربة الموضوعاتية كاملة: إذ غابت القراءة النفسية للعنف (كحلم يقظة، أو انعكاس للذاكرة الجماعية)، وغاب أيضاً الاشتغال على الصور الشعرية المسرحية بوصفها تجليات للهاجس الموضوعاتي، وهو ما يجعل البعد الجمالي في القراءة النقدية باهتاً أحياناً لصالح البعد السوسولوجي.
- ومع ذلك، لا يمكن إغفال أن الكتاب يمثل مساهمة نوعية في تهيئة المقاربة الموضوعاتية ضمن النقد المسرحي الجزائري، بل ويكشف عن تطور في الوعي النقدي المحلي تجاه أهمية ربط التيمات بالأبعاد الثقافية والتاريخية. والأهم، أن "جلاوجي" يؤسس من خلال هذا الكتاب لرؤية ترى في المسرح وثيقة وجودية/اجتماعية تُقرأ لا من الخارج، بل من الداخل - من عمق الوجدان والصدمة والهوية.

رابعاً- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري

1- المقاربة السيميائية: مفاهيم وأسس

يواجه الفكر النقدي العربي المعاصر تحديات جوهرية تستدعي إعادة النظر في منطلقاته المعرفية وأدواته التحليلية. وفي هذا السياق، يبرز المنهج السيميائي كأحد أبرز المناهج الحديثة التي تتطلب اهتمامًا خاصًا، نظرًا لما يتسم به من تعقيد معرفي وثراء منهجي. فهذا المنهج، الذي يُعد من أكثر الإنجازات الفكرية تطورًا في الحداثة الغربية، يحتاج إلى جهود متخصصة لفهم آلياته وتطبيق مبادئه، حتى من قبل الباحثين الذين درسوه في بيئته الأصلية¹. ولذلك، تُعتبر الجهود المبذولة لإدماج هذا المنهج في السياق النقدي العربي خطوة استراتيجية مهمة، تسعى إلى بناء قدرات نقدية ذاتية وتطوير أدوات تحليلية متقدمة تتجاوز مجرد الاستيراد المعرفي إلى التفاعل الإبداعي مع المناهج الحديثة.

يُعتبر المسرح، بوصفه فنًا حيًا يجمع بين عناصر متعددة ومتفاعلة، مجالًا مثاليًا لتطبيق المقاربة السيميائية، لاسيما في جانبها المتعلق بالعرض المسرحي. وفي هذا السياق، يتحول الممثل من مجرد شخص يؤدي دورًا إلى كيان دلالي مستقل، حيث يجسد مشروعًا سيميائيًا متكاملًا يحمل في طياته شبكة معقدة من المعاني والإشارات. إذ قد يظهر هذا الممثل في دور الذات الفاعلة التي تسعى لتحقيق هدف معين، أو قد يجسد الخصم الذي يقف عائقًا أمام تحقيق هذا الهدف، وفي كلتا الحالتين ينشأ صراع درامي حول القيمة المرغوبة يتجسد في التفاعل بين الرغبة والمقاومة. ومن منظور سيميائي، يمر الممثل عبر مراحل متدرجة من التطور الدلالي تشمل مرحلة التحفيز التي تدفعه للعمل، ومرحلة الترشيح التي تهيمه لمواجهة التحدي، ومرحلة الإنجاز التي يحقق فيها الفعل المطلوب، وأخيرًا مرحلة التقييم التي تكشف عن نتائج هذا الفعل وتداعياته².

إن المقاربة السيميائية لا تنظر إلى النص بوصفه نصًا لغويًا فحسب، بل ترى فيه نسيجًا دلاليًا مركبًا، يحتوي على أنساق متعددة من العلامات التي تتجاوز اللفظة إلى الجسد، والحركة، والإضاءة، والترتيب البصري، بل وحتى الصمت. وعليه، فإن النص المسرحي "يخضع لمفاتيح متعددة لاستقراء غوره، وإن حددت المقاربة السيميائية الخطوط العريضة لولوج عمق النص، فإنها تظل مقارنة مطاطة وقابلة للإثراء مع ما وصلت إليه أحدث التأويلات على مستوى العلامة، الحركة، الإيماءة"³.

وتظل البنية الدلالية للنص المسرحي أحيانًا كامنة وغير مكتملة حتى تتجسد على خشبة المسرح، حيث يصبح الأداء المسرحي بمثابة قراءة تفسيرية ثانية تعيد بناء المعنى وتكشف عن أبعاد جديدة لم تكن واضحة في النص المكتوب. وهنا يلعب الممثل دورًا جوهريًا في هذه العملية التحويلية، فهو يدخل كقوة إبداعية هدامة وبناءة

¹ - ينظر، صليحة لطرش: "تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري (1970-2012)", مخطوط دكتوراه، إشراف إبراهيم صدقة، جامعة محمد لفين دباغين، سطيف، 2016-2017، ص 27.

² - ينظر، جميل حمدوي: بناء المعنى السيميائي في التصوص والخطابات، (د.ط)، (د.ت) ص 336 موقع الالوكة الرابط:

https://www.alukah.net/books/files/book_3732/bookfile/semya2y.pdf

³ - طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، 2011، ص 170.

في آن واحد، إذ يفكك البنية الأولية للشخصية كما تصورها الكاتب، ثم يعيد تشكيلها من جديد وفق رؤيته الفنية وفهمه للدور¹.

وبهذا، تصبح القراءة السيميائية متعددة المدارات، لا تختزل النص في بُعد اللغوي أو في خطية الحكاية، بل تفتح على جسد العرض ولغته البصرية، وإمكاناته التأويلية غير المحدودة؛ إذ أن "النص المسرحي يقترح بين يدي القارئ مساحات شاسعة لإمكانات لا حدود لها، ورؤى أثرى من أن يحصرها طرح بمستوى مسطح أحادي"². ولقد وجدت هذه الرؤية النظرية صداها العميق في الممارسة النقدية الجزائرية المعاصرة، حيث لم تعد المقاربة السيميائية مجرد ترف فكري أو تطبيق آلي للمناهج الغربية، بل أصبحت أداة إجرائية ضرورية لفهم الطبيعة المركبة للعرض المسرحي الحديث. إذ يرى النقاد الجزائريون المعاصرون أن المعنى لا يُستخرج من النص المكتوب فقط، بل يُصنع على الخشبة من خلال تفاعل شبكة معقدة من العلامات اللفظية وغير اللفظية التي تشكل "لغة العرض". هذا الوعي المنهجي يتجلى بوضوح في تحليلاتهم التي تتجاوز المضمون الأدبي لتغوص في جماليات الفرجة، كما يوضح الناقد "عبد الحميد ختالة" في مقارنته للعلاقة بين النص والعرض: "يضطلع فن العرض المسرحي بتشكيل المكان الركحي وفق قراءة عميقة جدًا للنص المسرحي المؤهل للعرض، إذ تتشاكل الأجسام والألوان والفراغات واللغة والحركة من أجل صناعة الفعل الدرامي بصياغة الدلالات المكانية ضمن المقولة العامة للمسرحية... إذ يشتغل المهتم بالعرض المسرحي على الجمع بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة تكوينات بصرية-مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي"³.

أ/ الخطاب المسرحي بين النص والعرض: تفصيل العلامة السيميائية

يبرز هذا التحليل بوضوح انتقال الوعي النقدي من "النص" إلى "العرض"، ومن "الأدبية" إلى "المسرحية". فالتركيز هنا ليس على بلاغة الحوار أو بنية الحبكة، بل على "التكوينات البصرية-المشهدية" وقدرتها على "التوليد الدلالي". إن تفكيك العرض إلى مكوناته العلاماتية (الأجسام، الألوان، الفراغات، اللغة، الحركة، الديكور، الإضاءة، الأزياء) والتعامل معها كعناصر تتفاعل لإنتاج المعنى، هو جوهر المقاربة السيميائية التي ترى في الخشبة نصًا بصريًا موازيًا للنص اللغوي، وقابلًا للقراءة والتأويل. وبهذا، لا يعود النقد مجرد تعليق على "ماذا يقول" المسرح، بل يصبح تحليلًا لـ"كيف يقول" المسرح، أي تفكيكًا لآليات صناعة المعنى في فضائه الفرجوي.

لا تكفي السيميائيات بتحليل النص المسرحي كبنية لغوية مستقلة، بل تتعامل معه بوصفه جزءًا من تجربة أدائية أشمل. فالمسرح بطبيعته فن مركب، تُنتج دلالاته في تفاعل حميم بين النص والعرض، وبين ما هو مكتوب وما يجسد على الخشبة، وبين القول والحركة، وبين المعنى والسياق البصري. ولهذا فإن التحليل السيميائي ينطلق من

1 - ينظر، طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، المرجع السابق، ص 170.

2 - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3 - عبد الحميد ختالة، "صناعة الفضاء المسرحي: من العمارة إلى الركح" مرجع سابق، ص 32.

ضرورة "دراسة شكل الخطاب تفكيكًا وبناءً، وذلك من خلال تحيين العمل الأدبي وصفياً، وتحيثه بنويًا كنسق من العلاقات الداخلية، ودراسته سانكرونيًا قصد تحديد بناه الداخلية"¹.

وهذه المقاربة لا تفصل العرض عن النص، بل تعيد ربطه به عبر مستويات تحليل متعددة: فونولوجية، ومورفولوجية، ودلالية، وتركيبية، وتداولية، وبصرية. إذ تسعى هذه المستويات مجتمعة إلى الكشف عن "البنية العميقة التي تتحكم في إنتاج النص الدرامي، أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى والدلالة، ورصد علاقة الدال بالمدلول"².

ويبدو واضحًا أن الممارسة السيميائية تجد في العرض المسرحي ميدانًا خصبًا أكثر من النصوص الجامدة، لما يتوفر فيه من أدوات تطبيقية حية تساعد الناقد على "دراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي، وتبيان القواعد البنيوية المجردة التي تتحكم في الفرجة المسرحية"³.

ومع أن ظهور السيميائيات المسرحية في الساحة النقدية العربية جاء متأخرًا بحوالي عقدين عن نشأتها الأولى في مدرسة براغ الشكلانية، إلا أن هذا التأخر لم يحل دون تفاعل النقاد العرب الإيجابي معها، خاصة بعد توفر الترجمات الأساسية للمؤلفات المرجعية في هذا المجال. فقد بدأ الاهتمام الحقيقي بالسيميوطيقا المسرحية في السياق العربي بعد صدور كتاب "أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا" تحت إشراف "سيزا قاسم" و"نصر حامد أبو زيد"، وتزامن ذلك مع ترجمة مجموعة من الدراسات الأساسية ذات التوجه السيميائي في حقل المسرح والدراما، والتي قدمها رواد هذا المجال أمثال (أوبرسفيلد، وباتريس بافيس، وكيرو إيلام، وإلين أستون، وجورج سافونا)⁴.

كما تتميز المقاربة السيميائية عن القراءة التقليدية أو الخطية في أنها لا تهدف إلى الوصول إلى "معنى ثابت للنص"، بل تركز على استكشاف تنوع المعاني وتعدددها. إذ تنطلق هذه المقاربة من مبدأ أن النص الواحد يحمل دلالات متعددة تتكشف عبر مستويات مختلفة من الفهم وفي لحظات زمنية متباينة، مما يجعل كل قراءة تقدم رؤية مختلفة عن القراءات الأخرى. وبناءً على هذا المفهوم، فإن البنية الداخلية للنص لا تتضح من خلال قراءة منفردة، وإنما تتطلب مجموعة من القراءات المتوازنة والمتكاملة التي تكشف عن طبقات المعنى المختلفة⁵.

إن سيميولوجيا المسرح لا تهدف إلى "العثور على المعنى الصحيح، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة"⁶، لأن عملية التفسير لا تقتصر على الناقد وحده، بل تتسع لتشمل جميع الأطراف المشاركة في العملية الإبداعية والتلقي، بما في ذلك المخرج والممثل والقارئ والمشاهد، حيث يسهم كل طرف في بناء المعنى وإثرائه من خلال منظوره الخاص وتفاعله مع النص⁷. وهذا الاحتفاء بتعددية التأويل ليس مجرد حداثة نقدية غريبة، بل هو

1 - جميل حمداوي: بناء المعنى السيميائي، مرجع سابق، ص 330

2 - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3 - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

4 - المرجع نفسه، ص 332

5 - ينظر، سامية أحمد أسعد: "سيميولوجيا المسرح"، مجلة فصول، مج 1، ع 2، أبريل 1981، ص 67.

6 - المرجع نفسه، ص 69.

7 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

فعل معرفي عميق يتجذر في صلب التفاعل الإنساني مع العلامة بوصفها تحديًا للعقل وقدرته على فك الشفرات. ولعل أروع تجسيد لهذا الفعل التأويلي الراقي نجده في الحوار القرآني البليغ بين نبي الله سليمان ومملكة سبأ، حين أراد أن يختبر فطنتها وقدرتها على قراءة ما وراء العلامة الظاهرة. فلم يسألها سؤالاً مباشراً، بل قام بفعل سيميائي بامتياز: غير وهياً علامة تعرفها (عرشها)، ثم عرضها عليها في سياق جديد ليقرأ قراءتها لها. يقول تعالى: ﴿قَالَ نَكُرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنْظُرْ أَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ (41) فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ ۖ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ...﴾¹ (النمل: 41-42).

هنا، تكمن العبقرية السيميائية في جواب الملكة: "كأنه هو". إنها لم تقل "نعم هو" فتكون قد سقطت في فخ التطابق الساذج، ولم تقل "لا ليس هو" فتكون قد أنكرت التشابه البين. بل قدمت جواباً تأويلياً يقر بالتشابه (كأنه) دون أن يجزم بالمطابقة (هو). لقد قرأت العلامة في سياقها الجديد، وأدركت أن هناك فعلاً مقصوداً وراء هذا التغيير، فكان جوابها هو التعبير الدقيق عن "المعنى الممكن" وليس "المعنى اليقيني". وهذا بالضبط ما يفعله المتلقي في المسرح؛ فهو يرى على الخشبة ديكوراً "كأنه" بيت، وممثلاً "كأنه" ملك، فيمارس نفس الفعل التأويلي الذي مارسه بلقيس، متجاوزاً سطحية العلامة إلى عمق دلالتها المحتملة.

بل يتجاوز العرض المسرحي أحياناً المفهوم التقليدي للبطولة الدرامية، حيث تنتقل الصورة المسرحية من ارتباطها بالمثل إلى ارتباطها بعناصر أخرى مثل الديكور أو أي مكون آخر من مكونات العرض. وبهذا المعنى، لا تعود البطولة محصورة في الشخصية الرئيسة كما كان الحال في المسرح الكلاسيكي، بل قد تنتقل إلى العناصر البصرية والأيقونية أو حتى إلى الديكور والأثاث المسرحي².

وبناءً على ذلك، تتضح أفضلية المقاربة السيميائية في التعامل مع العروض المسرحية الحية مقارنةً بالنصوص المكتوبة الثابتة، حيث يمكن القول إن المنهج السيميولوجي يحقق تطابقاً طبيعياً مع طبيعة العرض المسرحي نفسه، نظراً لاعتماد كليهما على مفهوم العلامة كأساس للتواصل وإنتاج المعنى³. ومع ذلك، ما تزال هناك محاولات سيميائية جادة لقراءة النصوص المسرحية عبر تحليل ما تحمله من علامات لغوية وبلاغية، حتى خارج سياق الركب.

ب/ عتبات التحليل السيميائي للنص المسرحي

يتعامل المنهج السيميائي في التحليل المسرحي مع النص بوصفه بنية مفتوحة قابلة للتفكيك، وليس كياناً مغلقاً منجزاً. ويتم هذا التفكيك من خلال ما يُصطلح عليه بالعتبات النصية، وهي مداخل تحليلية أولية تتوزع على امتداد البنية الدرامية وتعمل كمفاتيح جوهرية لاستكشاف الطبقات الدلالية المتعددة في العمل. وتتضمن هذه العتبات التحليلية العنوان والشخصية والفضاء المكاني، حيث تعتبر كل عتبة منها منفذاً أولياً للولوج إلى

¹ - سورة النمل: الآيات (41-42).

² - ينظر، جميل حمداوي: بناء المعنى السيميائي، مرجع سابق، ص 337.

³ - ينظر، مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، (ط، 1)، 2014، ص 21.

النسيج الدرامي وفهمه كفضاء سيميائي مركب من العلامات والرموز، بدلاً من تناوله كسلسلة من الأحداث المتتابعة أو الحوارات المنفصلة.

(1) عتبة العنوان: العلامة التي تسبق النص

يمثل العنوان أولى الوحدات الدلالية التي يواجهها المتلقي في تعامله مع النص، ويحتل مكانة خاصة بوصفه المدخل الأساسي والأداة الأولى للولوج إلى الأعماق الدلالية للنص، حيث يعمل كأداة استنطاق وتأويل تمكن من تفكيك النص وإعادة تركيبه من خلال الكشف عن بنياته الدلالية والرمزية المتعددة¹. فهو يشكل بنية سيميائية مستقلة تحمل وظيفة إشارية مزدوجة، حيث يعمل كدال يشير إلى النص ويرتبط به، دون أن يكشف عن مضمونه بشكل كامل. ويترك هذا التوتر بين الإشارة والإخفاء أثراً دلاليًا في النص، مما يفتح مساحات تأويلية متعددة أمام المتلقي للتفاعل مع العمل.

إن العنوان "يعد نظامًا سيميائيًا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تُعري الباحث لتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة"²، ولذلك أولته الدراسات السيميائية عناية كبيرة، خصوصًا في الأدب الثري والمسرحي، على عكس الشعر الذي "يمكنه الاستغناء عن العنونة والتسمية ما دام يبنى على اللاتساق واللائسجام"³.

ودور العنوان لا يقتصر على البعد الإيحائي فحسب، بل يمتد ليؤسس علاقة تواصلية نوعية بين المبدع والمتلقي، حيث يعمل كحلقة وصل بين مقاصد المؤلف وتحليلاتها الدلالية في العمل الأدبي. وانطلاقًا من هذا الفهم، يتم تناول العنوان ضمن إطار تحليلي مزدوج يجمع بين دراسته كبنية مستقلة تحمل دلالة ذاتية خاصة بها، وبين فحص تفاعله مع العناصر الأخرى في النص والكيفية التي يوجه بها هذه العناصر نحو إنتاج المعنى الشامل للعمل⁴.

(2) عتبة الشخصية المسرحية: العلامة المؤنسة

تحتل الشخصية المسرحية موقعًا محوريًا في البنية الدرامية، إذ تتجاوز وظيفتها كونها مجرد محرك للحدث الدرامي لتصبح دالًا سيميائيًا حيًا ومتحركًا. وفي هذا السياق، تضطلع الشخصية المسرحية بدور الوسيط الحامل للمضمون الفني والتعليمي، متجسدة في النص والخطاب اللغوي، وهي من منظور التحليل السيميائي، تعمل كنسق من العلامات المتداخلة التي تنقل المعنى عبر مستويات متعددة من التأويل. فهي لا تقتصر على نقل المحتوى الظاهري للحدث الدرامي، بل تتحول إلى نظام معقد من الرموز والدلالات التي تتفاعل مع النص والسياق الثقافي والاجتماعي للعرض المسرحي، وبهذا المعنى، تصبح الشخصية المسرحية جسرًا تواصليًا بين النص المكتوب

1 - ينظر، عمار شلواي: الملتقى الثالث للسيمياء والتّصّ الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19-20 أبريل 2004، ص 373.

2 - بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، (ط،1)، 2001، ص 33.

3 - المرجع نفسه، ص 34

4 - ينظر، محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998، ص 8.

والمتلقي، حيث تحمل في طياتها الأبعاد الفكرية والجمالية والتربوية للعمل المسرحي، وتنقلها عبر آليات التمثيل والأداء إلى الجمهور بطريقة حية ومباشرة¹.

وتُفهم الشخصية في التحليل السيميائي، كمورفيم مركب، يتكون من دال (شكل حركي أو لغوي) ومدلول (قيمة أو دلالة اجتماعية/نفسية/رمزية)².

ويتيح هذا التصور تحليل الشخصية في ضوء أبعادها الثلاثة³:

• البعد الجسدي (الهيئة، الجنس، المظهر...)

• البعد الاجتماعي (الوظيفة، التعليم، الطبقة...)

• البعد النفسي (الانفعالات، الأهداف، الرغبات...)

وهي أبعاد لا تظهر فقط من خلال اللغة، بل أيضاً من خلال الأداء، والحركات، والصمت، والتوترات، وغيرها من العناصر. ف"الشخصية ما هي إلا وحدة دلالية لا تولد إلا من وحدات المعنى، فلا تكون إلا من الجمل التي تقولها أو تُقال عنها، وما الشخصية إلا علامة لغوية مركبة دالة ورامزة إلى ذاتها"⁴.

وتنفرد الشخصية المسرحية بخاصية جوهرية تميزها عن نظيرتها في الأجناس الأدبية الأخرى، وهي قدرتها على التفاعل المباشر والآني مع المتلقي عبر الأداء الحي فوق الخشبة. ويضعها هذا التفاعل الحضور في تباين واضح مع الشخصية السردية التي تبقى محتجزة داخل حدود النص المكتوب والعالم التخيلي للحكي، وإن الفارق الأساسي بين الشخصية المسرحية والشخصية السردية يكمن في طبيعة التجسيد والحضور؛ ففي المسرح، تتمتع الشخصية بحياة مستقلة تمكنها من سرد حكايتها بصوتها الخاص وحضورها الجسدي المباشر، مما يخلق علاقة تواصلية فورية مع الجمهور، بينما في السرد، فإن الشخصية تخضع لوساطة الراوي الذي يتولى مهمة الحكي عنها، فتصبح موضوعاً للسرد وليس ذاتاً ساردة، ويفضي هذا التمايز في آليات التجسيد والحضور إلى اختلاف جوهري في طبيعة التلقي والتأثير، فالشخصية المسرحية تملك القدرة على الإقناع والتأثير المباشر من خلال حضورها الفيزيائي وأدائها الحي، بينما تعتمد الشخصية السردية على قوة الوصف والتصوير اللغوي لتحقيق تأثيرها في المتلقي، وبهذا المعنى، تكتسب الشخصية المسرحية بعداً وجودياً فريداً يجعلها كائناً حياً يتنفس ويتحرك ويتفاعل في الزمان والمكان الحقيقيين للعرض، مما يمنحها قوة تأثيرية مضاعفة وحضوراً استثنائياً في الوعي الجمعي للمتلقين⁵.

(3) عتبة الفضاء المسرحي: الحاوي الزمني والدلالي

¹ - ينظر، ربيعة رويقي: "سيميائية العلامة في المسرح الجزائري"، مخطوط ماجستير، إشراف صالح المباركية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، ص 86.

² - ينظر، فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط،1)، 2013، ص 38.

³ - ينظر، فاطمة يوسف: مسرحية المناهج، نموذج تطبيقي لمسرحية منهج تاريخ مصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتاب، (د.ط)، 2006، ص 28.

⁴ - محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007، ص 124.

⁵ - ينظر، مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، دار الفكر، عمان، (ط،1)، 2000، ص 114.

إن الفضاء المسرحي ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو بنية دلالية في حد ذاته، يتشكل من أبعاد متعددة¹:

• الحيز النصي: ما يُدونه الكاتب ضمن تعليماته.

• الحيز الدرامي: ما يتصوره القارئ في ذهنه.

• الحيز الركحي: فضاء الحركة فوق الخشبة.

• الحيز السينوغرافي: تفاعل الممثلين والجمهور داخل العرض.

• الحيز الداخلي: ما يستبطنه النص من رؤى استيهامية أو رمزية.

وتسهم كل هذه الأبعاد في خلق المعنى، حيث يتضافر ما يقوم به الممثل من حركات وتنقلات على الخشبة مع الإكسسوارات والديكور والإضاءة من أجل إيصال رسالة إلى المتلقي.

وللمكان المسرحي دلالة مزدوجة: رمزية واجتماعية. إذ "من خلاله يرمز الكاتب إلى ما يجري في الواقع، إذ أن أفعال البشر تقع دائماً في مكان وزمان محددين"². كما ترتبط اللغة والمظهر الخارجي للشخصية بالمكان الذي تتواجد فيه، مما يجعل الفضاء جزءاً من بناء الشخصية ذاتها.

أما الزمن، فهو محور أساسي في تشكيل النص وتحسيد أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية، ويتنوع في المسرح بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، وتُبنى عليه دلالات التوتر، والانتظار، والاستباق، والانفراج³.

ج/ تعددية القراءة في المقاربة السيميائية: انفتاح الدلالة وتعدد التأويل

من أبرز الخصائص التي تمنح المنهج السيميائي تميزه في الحقل النقدي المعاصر هو قدرته على مقاومة التأويل الأحادي؛ فالدراسة السيميائية لا تنشُد الحقيقة النهائية، بل تحتفي بتعدد القراءات وانفتاح النص. ولهذا، فإن كل قراءة تُنتج تأويلاً جديداً، وهي بذلك تفتح "سناً" دلاليًا جديداً، ف"لا يمكن أن تكون القراءة السيميولوجية قراءة نهائية لأن كل قراءة جديدة تبرز سنناً، والبحث عن المعاني يعني تسميتها ووضعها أمام معاني أخرى ولا يقرر حقيقة معينة"⁴.

وتتعامل السيميولوجيا المسرحية مع العلامة ليس بوصفها انعكاساً للواقع، بل بوصفها كياناً مفتوحاً على سلسلة من الإحالات والعلاقات الممكنة. ولذا فهي لا تبحث عن معنى "صحيح" بل عن "عدة معاني ممكنة"، والتفسير لا يمنح سلطة واحدة، بل يتوزع بين "المخرج أو الممثل أو القارئ أو المشاهد"⁵.

¹ - ينظر، باتريس بافي: معجم المسرح، مرجع سابق، ص 214.

² - ربيعة رويقي: "سيميائية العلامة في المسرح الجزائري"، مرجع سابق، ص 99.

³ - ينظر، معمري فواز: "قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لمحمد عمري"، مخطوط ماجستير، إشراف العمري بوطابع، جامعة المسيلة، 2013-2014، ص 86.

⁴ - سامية أحمد أسعد: "سيميولوجيا المسرح"، مرجع سابق، ص 67.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

وبعبارة أخرى، فإن المسرح السيميائي لا يُسلم المعنى جاهزاً، بل يطلب من المتلقي أن يُشارك في إنتاجه، سواء عبر التلقي البصري، أو التأويل الثقافي، أو التأثر الشعوري. وينسجم هذا تماماً مع مقولات التحليل السيميائي التي تفكك كل عنصر من عناصر العرض (الديكور، الأضواء، الحركات، الصمت، وغيرها) بوصفه علامة دالة داخل النسق العام.

إن التعددية السيميائية المتأصلة في طبيعة الشخصية المسرحية تجعل العرض المسرحي أكثر استجابة للتحليل السيميولوجي من النص الجامد، نظراً للتماثل البنيوي بين المنهج والموضوع المدروس القائم على مفهوم العلامة كنقطة التقاء أساسية. فإذا كانت السيميولوجيا تتخذ من العلامة أداة للمقاربة النقدية والتحليلية، فإن العرض المسرحي يعتمد على العلامة كآلية اشتغال جوهرية في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة، مما يجعل منه بنية سيميائية معقدة تتضمن شبكة من العلامات المتداخلة والمتفاعلة - لغوية وبصرية وحركية وصوتية ومكانية - تشكل في مجموعها خطاباً سيميائياً متكاملًا يثبت فعالية المنهج السيميولوجي في كشف طبقات المعنى المختلفة والمتعددة¹.

غير أن هذا لا ينفي وجود الدراسات السيميائية للنصوص المسرحية، حيث ظهرت مقاربات متعددة تسعى لاستنطاق النص المكتوب بمعزل عن العرض الحي، من خلال تحليل العلامات اللغوية والرمزية المضمنة فيه واستكشاف شبكة الدلالات الكامنة التي يحملها النص في بنيته الداخلية.

د/ التلقي السيميائي بين التأويل والاشتغال المسرحي

تُبرز المقاربة السيميائية المسرحية كيف يتحول المتلقي من مشاهد سلبي إلى منتج للمعنى. فالنص المسرحي لا يُستهلك كما هو، بل يُعاد إنتاجه داخل ذهن المتلقي عبر ما يُتيحه من إشارات ورموز. وهكذا تتداخل الذات المتلقية مع النص، ومع كل العناصر السينوغرافية التي تُحيط به، لتنتج فرجتها الخاصة.

وقد ذهب رشاد رشدي مع ذلك بوضوح مبينا أن المسرح لا يمكن عزله عن شرطه الزماني والمكاني²، وإن القراءة التي تنغلق على نفسها تسقط في فخ التقنين الجاهز. فالمعنى المسرحي، حسب المقاربة السيميائية، هو بالأساس ناتج عن التفاعل بين العلامة وسياقها، وبين البنية والقراءة، وبين الحضور المادي للممثل، والتأويل الذهني للمشاهد.

وعليه فإن كان الإطار النظري قد بين أن السيميائيات تتيح قراءة متعددة الأبعاد، تفتح على العلامة في شموليتها (جسد، فضاء، صمت، إضاءة)، وتتجاوز البحث عن "المعنى الصحيح" إلى استكشاف "المعاني الممكنة"، فإن السؤال الجوهرى الذي يطرح نفسه الآن هو: كيف تجلت هذه الرؤية في الممارسة النقدية الفعلية في الجزائر؟ وهل استطاع النقد الجزائري، سواء في شكله الصحفي اليومي، أو الأكاديمي المتخصص، أن يستوعب هذه الأدوات ويتفاعل معها بشكل خلاق ومُنتج، أم اكتفى باستيراد المصطلح وتطبيقه بشكل وصفي أو تزييني؟

¹ - ينظر، مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، مرجع سابق، ص 21.

² - ينظر، رشاد رشدي: فنّ كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.ت)، ص 41.

وللإجابة عن هذا الإشكال، سنقوم بدراسة تحليلية لأربعة نماذج اخترناها بعناية لتمثل مستويات مختلفة من الخطاب النقدي (مقال صحفي، مقال أكاديمي محكم، و أطروحة دكتوراه، وكتاب نقدي) وستمكنا هذه القراءة المتدرجة من رصد أشكال الحضور السيميائي في كل مستوى، وتحديد مدى عمق الاشتغال به، وكشف نقاط القوة والضعف، وصولاً إلى بناء موقف نقدي شامل حول راهن المقاربة السيميائية وآفاقها المستقبلية في المشهد النقدي المسرحي الجزائري.

2- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي: المقال الصحفي "عن التحليل السيميولوجي

للعرض المسرحي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع" ل: فوزية عكاك

- السند: مقال صحفي.
- العنوان: "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع".
- الناقد: فوزية عكاك.
- المصدر: مجلة الثقافة، العدد 6-7.
- تاريخ النشر: 01 يونيو 2005.

الوثيقة عبارة عن مقال صحفي للناقد "فوزية عكاك"، من مجلة الثقافة عدد 6-7 بتاريخ 1 يونيو 2005. ويتناول بالعرض والتحليل مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"¹. كما يتضح من النص أنه ليس مجرد عرض انطباعي للمسرحية، بل هو تقديم لدراسة منهجية قامت بها الكاتبة، مع التركيز على تبرير وشرح المقاربة السيميائية التي اعتمدها. ويحمل النص، بأسلوبه المباشر وشكله الجزأ، سمات الكتابة الصحفية التي تهدف إلى إيصال فكرة نقدية متخصصة لجمهور أوسع.

على الرغم من الاختصار والأسلوب المباشر الذي يميز المقال، فإنه يعتبر بياناً منهجياً واضحاً يتبنى المقاربة السيميائية بشكل صريح وجذري. وتتجلى هذه المقاربة في عدة نقاط جوهرية تتقاطع مباشرة مع الإطار النظري لهذا المبحث:

- الإعلان المنهجي ورفض المقاربات التقليدية: تفتتح الكاتبة نصها بتحديد منهجها بوضوح لا لبس فيه: "التحليل السيميولوجي". والأهم من ذلك، أنها تبني شرعية اختيارها على أساس "استبعاد المناهج القديمة"² التي تركز حصراً على "تحليل النص المكتوب"³. ويضع هذا الموقف النقدي الحاسم القارئ مباشرة في قلب الجدلية التي أثرناها في الجزء النظري، وهو الانتقال من مركزية النص (Logocentrism) إلى مركزية العرض، واصفةً العمل الذي يقتصر على النص بأنه "عمل مبتور"⁴.

1 - فوزية عكاك: "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)", مجلة الثقافة، العدد 06-07، وزارة الثقافة، الجزائر، بتاريخ 01 يونيو 2005.

2 - المرجع نفسه، ص 66.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

• تعريف اللغة المسرحية كشبكة علامات: تقدم الكاتبة تعريفًا إجرائيًا دقيقًا لما تعنيه بـ"اللغة المسرحية"، وهو تعريف سيميائي بامتياز: "دراسة العلامات اللفظية وغير اللفظية"¹. وتصف هذه العلامات غير اللفظية بأنها "المكملة والمساعدة والبديلة والنائبة"²، وهذا يظهر فهمًا عميقًا لطبيعة التفاعل بين الأنساق العلاماتية المختلفة في العرض المسرحي، حيث لا تعود الكلمة هي الحامل الوحيد للمعنى، بل تتفاعل مع أنساق أخرى (جسد، إضاءة، حركة) تكملها أو حتى تناقضها.

• العرض المسرحي كوحدة عضوية وكلية: تؤكد الكاتبة على أن "العرض المسرحي هو وحدة عضوية"³ وأن "النص الأدبي جزء من العملية المسرحية [...] لا قيمة له إلا في إطار الكل"⁴. ويمثل هذا الطرح ذروة الفكر السيميائي المسرحي الذي يرى في العرض كيانًا كليًا لا يمكن اختزاله في أحد مكوناته. إنها بذلك تتبنى بالكامل فكرة أن المعنى لا يوجد كامنًا في النص، بل يُنتج عبر تفاعل جميع عناصر العرض على الخشبة، وهو ما يتوافق مع تأكيدها النظري على أن العرض هو "قراءة تفسيرية ثانية تعيد بناء المعنى"^{*}.

• الانتقال من سؤال "المعنى" إلى سؤال "كيفية إنتاج المعنى": وهذه هي النقطة الأكثر دقة وأهمية في المقال. إذ تصرح الكاتبة بأن "التوجه الجديد في الدراسات المسرحية لا يكمن في البحث عن المعنى فقط وإنما في كيفية إنتاج هذا المعنى وتحقيق الاتصال"⁵. وتكتنف هذه العبارة التحول الجوهرية الذي أحدثته السيميائيات: الانتقال من النقد التأويلي (الذي يبحث عن رسالة المؤلف) إلى النقد البنيوي (الذي يفكك آليات بناء الدلالة). إنها تبحث عن "كيف" يشتغل العرض، لا فقط "ماذا" يقول.

هذا المقال الصحفي، مع إيجازه، يمثل تبنياً كاملاً وواعياً للمقاربة السيميائية. فهو ليس مجرد استخدام عابر للمصطلح، بل هو دفاع وشرح وتبشير بهذا المنهج. فالناقدة "فوزية عكاك" لا تطبق المنهج بصمت، بل تشرح لقرائها لماذا هذا المنهج ضروري ومهم لفهم المسرح فهمًا صحيحًا. وبذلك يؤدي المقال وظيفة مزدوجة: نقد المسرحية، و تثقيف الجمهور نقديًا. كما إنه يبرهن على أن السيميائيات قد بدأت تتجاوز أسوار الأكاديمية لتصل إلى الفضاء العام عبر وسيط الصحافة.

-الموقف النقدي:

يكتسي هذا النموذج أهمية قصوى لعدة أسباب:

• نقطة قوة أساسية: القوة الكبرى لهذا المقال تكمن في طابعه التبسيطي والتعليمي. لقد نجحت الكاتبة في تقديم أفكار سيميائية معقدة (مثل أولوية العرض، وآليات إنتاج المعنى) بلغة مباشرة وواضحة، مما يجعله نموذجًا

1 - فوزية عكاك: "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)"، المرجع السابق، ص 66.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* ينظر، الفصل الثالث: رابعا- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري، 1- المقاربة السيميائية: مفاهيم وأسس، ص 254.

5 - فوزية عكاك: "عن التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)"، مرجع سابق، ص 66.

ممتازًا لكيفية "ترجمة" النظريات النقدية الحداثية للجمهور غير المتخصص. فهو يمثل جسرًا بين النقد الأكاديمي والنقد الصحفي.

• ملاحظة حول حدود المقال: بطبيعة الحال، وبسبب قيود النشر الصحفي، يظل المقال في مستوى البرنامج المنهجي (Programmatic Statement) أكثر من كونه تحليلًا تطبيقيًا مفصلاً. فنحن نقرأ ماتنوي الكاتبة فعله، وتبريراتها لذلك، لكننا لا نرى التحليل السيميائي التفصيلي لعلامات مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نفسها. المقال يتحدث عن التحليل، أكثر مما يقدمه. وهذا ليس عيبًا في المقال، بل هو سمة من سمات جنسه.

• الأهمية: يمثل هذا المقال دليلًا حيًا على بداية تغلغل المقاربة السيميائية في الخطاب النقدي الجزائري اليومي. إذ إنه يوضح أن هذا المنهج لم يعد مجرد رفاهية أكاديمية، بل أصبح أداة نقدية يتبناها النقاد في ممارستهم العملية ويقدمونها للجمهور كبديل للمناهج التقليدية. كما أن إدراجه في أطروحتنا يبرهن على اتساع رقعة تأثير السيميائيات، وانتقالها من مرحلة التنظير إلى مرحلة التداول العام.

3- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

أ/ المقال الأكاديمي: "سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية (الدالية) للكاتب عز الدين ميهوبي"، للباحثة نوال غزلان

- السند: مقال علمي محكم.
- العنوان: "سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية 'الدالية' للكاتب 'عز الدين ميهوبي'".
- الناقد: نوال غزلان (جامعة آكلي محمد أولحاج بالبويرة).
- المصدر: مجلة المعيار، المجلد 26، العدد 5.
- تاريخ النشر: 2022.

الوثيقة قيد التحليل هي مقال أكاديمي محكم بعنوان: "سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية 'الدالية' للكاتب عز الدين ميهوبي"¹، للباحثة "نوال غزلان" من جامعة آكلي محمد أولحاج بالبويرة. وقد نُشر المقال في "مجلة المعيار"، وهي مجلة علمية محكمة، في المجلد 26، العدد 5، سنة 2022.

ويتجلى الاشتغال السيميائي في هذا المقال بشكل واضح ومنهجي، حيث ينتقل من التقديم النظري العام إلى التطبيق الإجرائي الدقيق، وهو ما ينسجم مع بنية البحث الأكاديمي الرصين. ويمكن رصد هذا الحضور عبر المستويات التالية:

¹ - نوال غزلان: "سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية 'الدالية' للكاتب عز الدين ميهوبي"، مقال علمي محكم، مجلة المعيار، المجلد 26، العدد 05، جامعة آكلي محمد أولحاج - البويرة، 2022.

(1) التأسيس النظري الواعي: لا تكتفي الباحثة بالادعاء بتطبيق السيميائيات، بل تبدأ مقالها بمقدمة توظف فيها المنهج، وتُعرف المسرح بوصفه "منتجًا للعلامات والإيماءات"¹ و"بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة"²، مستشهدة بمرجعيات غربية أساسية في الحقل (بيتر بوغاتيريف، ومدرسة براغ، وبيرس، وسوسير) وعربية وجزائرية (أنوال طامر، وأحمد جاب الله). وهذا التأسيس، وإن كان موجزًا، يربط الدراسة بسياقها المعرفي ويمنحها الشرعية المنهجية اللازمة، مؤكدًا على فهم الباحثة بأن السيميائيات ليست مجرد قراءة انطباعية، بل هي منهج له أصوله ورواده.

(2) تحديد الحقل السيميائي بدقة: من أبرز نقاط القوة في هذا المقال هو عدم خضوعه لإجراء التحليل السيميائي الشامل والفضفاض. فبدلاً من ذلك، قامت الباحثة بتحديد مجالها التحليلي بدقة متناهية في "سيميائية الأصوات"³، وقسمته إجرائيًا إلى محورين: الأصوات المنطوقة (الصوت الإنساني) والأصوات غير المنطوقة (الصمت، الموسيقى، المؤثرات الصوتية). ويسمح هذا التحديد الدقيق بتحليل عميق بدلاً من مسح سطحي، ويُظهر وعياً بأن العرض المسرحي هو "نسيج دلالي مركب"، كما أشرنا في إطارنا النظري، وأن تفكيك أحد أنساقه (النسق الصوتي) يمكن أن يكشف الكثير عن بنية العمل ككل.

(3) التحليل الإجمالي للعلامات الصوتية المنطوقة: عند تحليلها للأصوات المنطوقة، لا تتعامل الباحثة مع الحوار كلغة مجردة، بل كأداء صوتي محمل بالدلالات. فهي تربط خصائص الصوت (الحدة، القوة، الغلظة، النبرة) بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، وهو ما يتوافق تمامًا مع "عتبة الشخصية" التي ناقشناها في الجزء النظري من هذا المبحث، والتي تتجاوز الملفوظ إلى الجسد والصوت. على سبيل المثال، فإن تحليلها لصوت شخصية "بودبزة" كصوت حاد وقوي يعكس سلطته وعنفه، وصوت "الواهم" المرن الذي يعكس طبيعة شخصيته، هو تطبيق مباشر لمفهوم "الشخصية كعلامة مؤنسة".

(4) تحليل العلامات الصوتية غير المنطوقة (الصمت والموسيقى): يبرز العمق السيميائي بشكل أكبر في هذا الجزء. فالباحثة تتعامل مع الصمت ليس كغياب للكلام، بل كعلامة دالة لها وظيفتها الدرامية (صمت الحيرة، والترقب، والدهشة)، وهو ما ينسجم تمامًا مع ما ذكرناه نظريًا حول أن السيميائيات تقرأ حتى الفراغات والإشارات غير اللفظية. كما تحلل الموسيقى والمؤثرات (صوت الديك، صوت المكنسة) كعلامات تسهم في بناء "عتبة الفضاء" وتحديد إيقاع العرض ودلالاته الرمزية. وإن تحليلها لتحول صوت "عمود المكنسة" من دال على "الكنس" إلى دال على "الحكم والسلطة" هو مثال نموذجي على التحليل السيميائي الذي يرصد تحولات المعنى داخل النسق المسرحي.

1 - نوال غزلان: "سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية 'الدالية' للكاتب عز الدين ميهوبي"، المرجع السابق، ص 731.

2 - المرجع نفسه، ص 732.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) **التوظيف المنهجي للجداول:** تتويج التحليل بجدول يلخص الخصائص الصوتية لكل شخصية (علو الصوت، ودرجته، وجرسه، وسرعته، وإيقاعه) هو علامة على النضج المنهجي. فهذا الجدول لا يمثل مجرد تجميع للمعلومات، بل هو أداة تحليلية بصرية تكثف النتائج وتبرز العلاقات بين العلامات الصوتية وأدوار الشخصيات، مما يضفي على الدراسة طابعًا علميًا منظمًا يتجاوز السرد النقدي التقليدي.

يُظهر مقال "نوال غزلان" تمثلاً ناضجاً للمقاربة السيميائية في الحقل الأكاديمي الجزائري. فهو يتجاوز مجرد استخدام المصطلح إلى التوظيف الإجمالي الفعلي لأدواته. ولقد نجح المقال في تطبيق التحليل السيميائي على حقل دقيق (الأصوات) ضمن مسرحية محددة، وكشف عن كيفية إنتاج العلامات الصوتية (المنطوقة وغير المنطوقة) للمعنى الدرامي، وتفاعلها مع بناء الشخصية والفضاء والإيقاع. وبهذا، يؤكد المقال عملياً على صحة منطلقاتنا النظرية بأن المقاربة السيميائية تجدد في "جسد العرض" ومكوناته غير اللفظية ميداناً خصباً للكشف عن "تعددية المعاني الممكنة" التي لا يتيحها التحليل الأدبي التقليدي للنص المكتوب وحده.

-الموقف النقدي:

على الرغم من القيمة العلمية الواضحة للمقال ونجاحه في تطبيق المنهج السيميائي بصرامة وفعالية، يمكننا كباحثين في هذا المجال تسجيل بعض الملاحظات النقدية التي تهدف إلى فتح آفاق النقاش:

- **نقطة قوة أساسية:** تتمثل القوة الكبرى لهذا العمل في التركيز المنهجي. فبدلاً من الضياع في محاولة تحليل كل العلامات المسرحية، اختارت الباحثة نسقاً واحداً (الصوت) وحفرت فيه عميقاً، وهذا نموذج يُحتذى به في الدراسات الأكاديمية التي تسعى للعمق بدلاً من الاتساع.
- **ملاحظة حول الإطار العام:** استهلّت الباحثة ملخصها بالقول إن المسرح "فن دخيل على العالم العربي عموماً والجزائر خصوصاً"¹. ومع أن هذه الفكرة لها جذورها التاريخية في بعض الكتابات النقدية، إلا أنها أصبحت اليوم طرحاً إشكالياً متجاوزاً في الدراسات المسرحية المعاصرة التي تميل إلى دراسة الأشكال الفرجية التراثية وتطور المسرح العربي ضمن سياقاته الخاصة. لذا كان من الممكن صياغة الإشكالية دون الحاجة إلى استدعاء هذه المقولة التعميمية.
- **إمكانية للتطوير:** بالرغم من دقة تحليل النسق الصوتي، كان يمكن للدراسة أن تتعمق أكثر لو أنها ربطت هذا النسق بشكل أكثر جدلية مع الأنساق السيميائية الأخرى في العرض. على سبيل المثال، كيف يتفاعل صوت الممثل مع حركته الجسدية (Kinesics)، أو مع ملابسه (Costume)، أو مع موقعه على الخشبة (Proxemics)؟ إن عزل النسق الصوتي، مع فائدته المنهجية، قد يُغفل أحياناً أن العلامة المسرحية لا تنتج معناها إلا في تفاعلها مع شبكة العلامات الأخرى.

¹ - نوال غزلان: "سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية 'الدالية' للكاتب عز الدين ميهوبي"، المرجع السابق، الملخص.

وفي المحصلة، يمثل هذا المقال خطوة متقدمة في النقد المسرحي الجزائري، ويبرهن على وجود وعي أكاديمي جاد بقدرة المنهج السيميائي على إنتاج معرفة دقيقة ومنظمة حول آليات اشتغال العرض المسرحي، متجاوزاً بذلك القراءات الانطباعية أو ذات التوجه الأدبي الخالص.

ب/ أطروحة الدكتوراه: "سيمياء العرض المسرحي الجزائري: تجربة مسرح الموجة أمودجاً"، للباحثة نادية غوار
 • السند: أطروحة دكتوراه.

• العنوان: "سيمياء العرض المسرحي الجزائري: تجربة مسرح الموجة أمودجاً".

• الباحثة الناقدة: نادية غوار - إشراف: رأس الماء عيسى.

• الجامعة: جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (كلية الآداب والفنون - قسم الفنون).

• السنة الجامعية: 2022/2021.

الوثيقة هي أطروحة دكتوراه بعنوان: "سيمياء العرض المسرحي الجزائري: تجربة مسرح الموجة أمودجاً"¹، من إعداد الطالبة "غوار نادية" وإشراف "رأس الماء عيسى"، وقد قدمت لنيل شهادة الدكتوراه في قسم الفنون بكلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، خلال السنة الجامعية 2021-2022.

ومن خلال (العنوان والمقدمة)، يمكننا استنباط الكيفية التي تم من خلالها بناء المشروع البحثي على أسس سيميائية خالصة، وتتجلى المقاربة المقصودة في النقاط التالية:

(1) العنوان عتبة سيميائية كبرى: يُعد العنوان بحد ذاته إعلان منهجي للنص، فهو لا يكفي بوصف الموضوع، بل يعلن عن المنهج بوضوح ("سيمياء")، ويحدد مجاله بدقة ("العرض المسرحي الجزائري")، ويختار نموذج التطبيق ("تجربة مسرح الموجة"). ويعكس هذا التحديد الثلاثي (منهج-مجال-نموذج) وعياً أكاديمياً عميقاً بضرورة بناء إشكالية بحثية محددة وقابلة للتحليل، وهو ما ينسجم مع الطابع المنهجي الصارم الذي تتطلبه السيميائيات.

(2) التمييز الجوهرى بين النص والعرض: تؤكد الطالبة في مقدمتها على أن "كل شيء في العرض المسرحي علامة"²، وأن العمل المسرحي بوصفه "فعالاً سيميائياً" تتشكل بنيته من "علامات صوتية وحركية"³. ويضعنا هذا التأكيد مباشرة في صلب الإشكالية التي طرحناها في الإطار النظري، وهي الانتقال من تحليل النص الأدبي إلى تحليل العرض الحي بوصفه نسيجاً من العلامات المتفاعلة. الأطروحة، إذن، تتبنى منذ البداية المفهوم الجوهرى للسيميائيات المسرحية الذي يرى في العرض كياناً دلاليًا مستقلاً.

¹ - نادية غوار: "سيمياء العرض المسرحي الجزائري: تجربة مسرح الموجة أمودجاً"، أطروحة دكتوراه، إشراف رأس الماء عيسى، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2022.

² - المرجع نفسه، ص (ت).

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الإشكالية البحثية ذات المنحى السيميائي¹: تطرح الطالبة إشكالياتها الرئيسة في شكل تساؤلات سيميائية بحتة: "إلى أي مدى يمكن للسيميائية أن تقارب العرض المسرحي وتكشف عن دلالاته العميقة؟ وما هي الآليات التي يشتغل عليها المخرج لإنتاج العلامة في العرض المسرحي؟". هذه الأسئلة لا تبحث عن "مضمون" المسرحية أو "رسالة" المؤلف بالمعنى التقليدي، بل تبحث في آليات إنتاج المعنى (Signification)، وكيفية اشتغال العلامة (Sign)، وهو جوهر المقاربة السيميائية.

(4) هيكل البحث كتطبيق للمنطق السيميائي²: يكشف مخطط البحث عن بنية منطقية تنتقل من العام إلى الخاص، ومن النظري إلى التطبيقي.

- الفصل الأول ("العلامة في العرض المسرحي"): يُخصص بالكامل لتأسيس المفهوم المركزي في السيميائيات وتطبيقه على المسرح، وهو ما يثبت أن "العلامة" هي حجر الزاوية في التحليل.
 - الفصل الثاني ("الإخراج في المسرح الجزائري"): ينتقل إلى فاعل أساسي في إنتاج العلامات (المخرج)، ويبحث في آليات اشتغاله.
 - الفصل الثالث (دراسة تطبيقية): يتوج العمل بتحليل عرض مسرحي محدد، مما يجسد الانتقال من بنية التفكير المجردة إلى الممارسة التحليلية. ويترجم هذا الهيكل بامتياز المنطق السيميائي الذي يقتضي أولاً تحديد الأدوات والمفاهيم ثم تطبيقها إجرائياً.
- تُمثل هذه الأطروحة نموذجاً للبحث الأكاديمي الجزائري الذي استوعب المقاربة السيميائية ليس كأداة نقدية فحسب، بل كمنهج متكامل يوظف البحث من عنوانه وإشكاليته حتى هيكله وتطبيقاته. ويتجلى فيها بوضوح الانتقال من مستوى "استخدام المصطلح" إلى مستوى "التفكير بالمنطق السيميائي"، حيث يصبح الهدف هو الكشف عن أنساق إنتاج الدلالة في العرض المسرحي. وبهذا، تُعتبر الأطروحة مثلاً عملياً على النضج الذي بلغته الدراسات السيميائية في الجامعة الجزائرية، وقدرتها على مقارنة الظاهرة المسرحية المحلية بأدوات نقدية حديثة ومعقدة.

- الموقف النقدي:

يتيح تقييم الأطروحة لنا بطرح ملاحظات نقدية حول بنية المشروع البحثي ومنطقاته:

- نقطة قوة أساسية: تتمثل القوة الرئيسة في اختيار "تجربة مسرح الموجة" كنموذج. إذ يدل هذا الاختيار على نضج بحثي، فالطالبة لم تختَر كاتباً واحداً أو نصاً مفرداً، بل تجربة مسرحية جماعية لها خصوصيتها، مما يتيح دراسة السيميائيات في سياق "ممارسة" مسرحية حية وليس فقط في "نص" مكتوب. ويتوافق هذا تماماً مع ما أكدناه نظرياً من أن العرض هو الميدان الأرحب للتحليل السيميائي.

¹ - نادية غوار: "سيمياء العرض المسرحي الجزائري: تجربة مسرح الموجة نموذجاً"، المرجع السابق، ص (ث).

² - المرجع نفسه، ص (ج).

• ملاحظة حول الإطار النظري: تخصص الأطروحة فصلاً كاملاً (المدخل والفصل الأول) للتنظير للسميائيات والعلامة المسرحية (يمتد على أكثر من 80 صفحة). ومع أهمية هذا التأسيس، إلا أن التحدي الأكبر في مثل هذه الأطروحات هو تجنب السقوط في فخ الاستعراض المعرفي للنظريات الغربية على حساب التحليل الدقيق والمعمق للنموذج الجزائري. لذا يبقى السؤال قائماً حول مدى نجاح الباحثة في خلق جدلية حقيقية بين هذا الكم النظري وبين خصوصية "مسرح الموجة".

• إمكانية للتطوير: تطرح الأطروحة نفسها كدراسة لـ "سيميائ العرض المسرحي الجزائري" ثم تتخذ "مسرح الموجة" أنموذجاً. وهنا تكمن نقطة إشكالية قابلة للنقاش: إلى أي مدى يمكن اعتبار تجربة "مسرح الموجة"، وهي تجربة لها سماتها الخاصة وقد تكون تجريبية أو طليعية، "أنموذجاً" مثلاً للمسرح الجزائري ككل؟ ربما كان من الممكن أن يكون العنوان أكثر دقة لو صيغ كـ "دراسة سيميائية لتجربة مسرح الموجة"، لتجنب إشكالية التعميم التي قد يطرحها مفهوم "الأنموذج".

وبشكل عام، تدل هذه الوثيقة على وجود اشتغال أكاديمي جاد ومعمق بالمقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري. إنها تمثل المستوى الأعلى من التمثل المنهجي، حيث تصبح السيميائيات هي الإطار الناظم للرؤية والإشكالية والبناء البحثي بأكمله، مما يجعلها مساهمة قيمة في حقل الدراسات المسرحية الجزائرية.

ج/ كتاب "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"، للناقد عز الدين جلاوجي.

• السند: كتاب

• العنوان: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر

• الناقد: عز الدين جلاوجي

• تاريخ النشر: 2020 م

المؤلف كتاب بعنوان: "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"¹، للناقد والروائي الجزائري "عز الدين جلاوجي" (2020).

ويمثل هذا الكتاب تنوُّجاً لمسار بحثي طويل، ويتميز بأنه لا يكتفي بالمقاربة الأدبية التاريخية، بل يُدمج بوعي منهجي صريح المقاربة السيميائية كأداة تحليلية مركزية، مما يجعله حقلاً تطبيقياً مثالياً لدراستنا. وسنقوم في هذا التحليل بتفكيك الكيفية التي وظف بها المؤلف المنهج السيميائي لاستنطاق النص المسرحي الشعري، والانتقال به من بنيتة الأدبية إلى فضائه العلاماتي.

إن الاشتغال السيميائي في هذا الكتاب ليس مجرد تزيين مصطلحي، بل هو مقارنة منهجية عميقة تتجلى في بنية التحليل نفسها، حيث ينتقل المؤلف من التأسيس النظري إلى التفكيك الإجرائي لمكونات العمل المسرحي. ويمكننا رصد هذه التجليات الدقيقة في المستويات التالية:

(1) من التأسيس النظري إلى التوظيف الإجرائي:

¹ - عز الدين جلاوجي: "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"، دار المنتهى، الجزائر، (د.ط)، 2020.

يكشف المؤلف عن وعي منهجي عالٍ حين يخصص فصلاً أو مبحثاً تمهيدياً لتأطير مقارنته السيميائية. فهو لا يفترض معرفة القارئ بالمنهج، بل يقوم بتقديمه، مشيراً إلى رواده الكبار (مثل سوسير، وبيرس، وبارت، وغريغاس...) وموضحاً أهمية أدواته في تحليل الخطاب المركب كالمسرح. وهذا التأسيس المنهجي، الذي يسبق التطبيق، هو بحد ذاته علامة على جدية المقاربة، حيث تتحول السيميائيات من مجرد "منهج نقدي" إلى "إطار معرفي (Episteme)" ينظم رؤية الناقد للعالم النصي والفرجوي.

(2) تفكيك عتبات النص والعرض كنظام علاماتي:

هنا تبرز القوة التحليلية للمؤلف، حيث يطبق المفاهيم النظرية بشكل دقيق على ما أسميناه في إطارنا النظري بـ"عتبات التحليل السيميائي". إذ نرى المؤلف وهو:

• يقرأ "عتبة الفضاء": فلا يتناول "جلاوجي" الفضاء المسرحي كخلفية جغرافية، بل كـ"نص سينوغرافي" يُقرأ ويُفكك. حيث إنه يحلل كيفية تحول عناصر الديكور (سواء كانت واقعية أو رمزية)، والإضاءة (بألوانها وشدتها)، بل وحتى الفراغ والصمت على الخشبة، إلى "علامات" تنتج المعنى. كما يوضح كيف يمكن لعمود حجري بسيط في مسرحية شعرية أن يتحول إلى "دال" يشير إلى مدلولات متعددة كالقوة، أو التاريخ، أو السجن، وذلك عبر تفاعله مع حركة الممثل واللغة الشعرية.

• يحلل "عتبة الشخصية": يتجاوز المؤلف التحليل النفسي أو الاجتماعي التقليدي للشخصية ليتعامل معها كـ"حزمة سيميائية (Semiotic Bundle)" فهو يقرأ الشخصية في أبعادها الثلاثة التي أشرنا إليها (الجسدي، الاجتماعي، النفسي) ليس من خلال حوارها فقط، بل من خلال علامات أخرى: طريقة لباسها، ونبرة صوتها، وإيماءاتها، وصمتها. فالشخصية، في تحليله، لا "تقول" فقط، بل "تُشير" بجسدها وحضورها، فتصبح "علامة مؤنسة" متحركة على الركح.

• يتعامل مع "الكلمة الشعرية كعلامة أدائية": وهذه هي النقطة الجوهرية والأكثر أصالة في الكتاب. فبما أن موضوعه هو "المسرحية الشعرية"، فإن "جلاوجي" يوظف السيميائيات ليظهر كيف أن الكلمة الشعرية في المسرح ليست مجرد لغة أدبية، بل هي "علامة أدائية (Performative Sign)" إذ إنه يحلل إيقاعها، وموسيقاها الداخلية، وطريقة إلقائها، بوصفها علامات صوتية لها نفس أهمية العلامات البصرية. فالصورة الشعرية لا تُقرأ فقط، بل "تُشاهد" وتُسمع وتُحس عبر أداء الممثل.

(3) السيميائيات مدخل لكشف "الشعرية (Poetics)":

إن الغاية النهائية للمؤلف ليست مجرد تصنيف العلامات، بل استخدام السيميائيات للكشف عن "شعرية العرض". فهو يوضح كيف أن تفاعل الأنظمة العلاماتية المختلفة (اللغوية، الجسدية، البصرية، الصوتية) هو ما ينتج "الشعرية" في المسرح الشعري. وبهذا، تصبح السيميائيات هي الأداة التي تسمح بالانتقال من "شعرية النص (Poetics of the Text)" إلى "شعرية العرض (Poetics of Performance)"، وهذا يمثل فهماً عميقاً ومتقدماً لوظيفة المنهج السيميائي في النقد المسرحي.

يُظهر كتاب "عز الدين جلاوجي" تمثلاً ناضجاً وعميقاً للمقاربة السيميائية، وينقلها من حيز الدراسات الأكاديمية المتخصصة إلى مجال التأليف النقدي الشامل. إذ لم يكتب المؤلف باستعراض المنهج، بل وظفه ببراعة كأداة إجرائية فعالة تتناسب مع خصوصية موضوعه (المسرحية الشعرية). وبهذا، يبرهن الكتاب على أن السيميائيات ليست مجرد منهج تحليلي، بل هي "طريقة في الرؤية" تسمح للناقد بقراءة الظاهرة المسرحية في كليتها، رابطاً بين النص والعرض، وبين اللغة والجسد، وبين الدلالة والجمالية.

-الموقف النقدي:

- نقطة قوة أساسية: "تبيئة" المنهج السيميائي: تكمن القوة الكبرى لهذا العمل في نجاحه في "تبيئة" (Contextualization) المنهج السيميائي وتطويره لخدمة النص المسرحي المغربي. فالمؤلف لا يُسقط المفاهيم الغربية بشكل آلي، بل يستخدمها بمرونة للكشف عن خصوصيات النصوص المحلية، مما يجعل المنهج أداة منتجة للمعرفة وليس مجرد استعراض نظري.
- ملاحظة حول التوازن بين النص والعرض: بالرغم من وعي المؤلف بأهمية العرض، إلا أن طبيعة الكتاب كدراسة أدبية مقارنة تجعل كفة النص المكتوب ترجح أحياناً على حساب العرض المتخيل أو الفعلي. فالتحليل السيميائي للنص يظل أغنى وأكثر تفصيلاً من تحليل العلامات الأدائية التي يفترضها هذا النص. وهذا ليس قصوراً بقدر ما هو خيار تفرضه طبيعة المادة المدروسة (نصوص أدبية) والهدف من الكتاب.
- الأهمية: يعد هذا الكتاب دليلاً محورياً في أطروحتنا، فهو يمثل النقطة التي تنتقل فيها السيميائيات من كونها "منهجاً أكاديمياً" متخصصاً إلى كونها "أداة نقدية معتمدة" في صلب الممارسة النقدية الجزائرية والمغربية. إذ إنه يجسد مرحلة النضج التي بلغت هذه المقاربة، وقدرتها على إنتاج قراءات معمقة ومبتكرة، مما يؤكد الفرضية التي انطلقنا منها حول أهمية ومركزية المنهج السيميائي في تجديد النقد المسرحي المعاصر.

خامسا- مقارنة نقد النقد في النقد المسرحي الجزائري

1 - الأسس النظرية لمفهوم "نقد النقد"

يستدعي البحث تساؤلاً مركزياً حول مدى تقدم الدراسات النقدية الجزائرية، للانتقال من مرحلة "النقد" إلى "نقد النقد"، وما إذا كان النقاد يؤسسون لمقاربة الأعمال النقدية بمنهجية علمية تتجاوز حدود النقد التقليدي. وعلى الرغم من عمومية السؤال، إلا أن التركيز سينصب على النقد المسرحي الجزائري، مع الإشارة إلى أن موضوع نقد النقد قد تناولته العديد من الأقلام في النقد الأدبي بشكل عام¹.

يُعرف "نقد النقد" بأسماء متعددة مثل "قراءة القراءة" أو "ميتانقد" أو "ما بعد النقد" أو "النقد الشارح". ويرى الباحث أنه يمثل مرتبة أعلى من النقد نفسه، نظراً لأنه يتطلب ملكات وشروطاً خاصة تتجاوز العمل الإبداعي والنقدي معاً. ويواجه تعريف هذا الحقل المعرفي تحدياً بسبب كثرة الإمدادات والسجلات المحيطة به². ومن التعريفات المقدمة: "خطاب واصل، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله"³. ويشير هذا التحديد إلى أن جوهر نقد النقد يكمن في تناوله للأعمال النقدية.

هنا بالضبط، يتحول "نقد النقد" من مجرد ممارسة أكاديمية إلى ضرورة أخلاقية ومعرفية. إنه محاولة لإقامة "ميزان القسط" في حقل الخطاب النقدي. وهذه الحاجة العميقة إلى معيار للعدل والتقييم، وإلى ميزان توزن به الأقوال والأحكام، هي مبدأ كوني أصيل، لم يتجل في أي خطاب كما تجل في الخطاب القرآني، الذي جعل من "الميزان" أساساً للنظام الكوني والأخلاقي. يقول تعالى في سورة الرحمن:

﴿وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ (7) أَلَّا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ (8) وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ (9)﴾⁴ (الرحمن: 7-9).

يمكن قراءة هذه الآيات البيّنات كـ "دستور" لممارسة "نقد النقد". فـ "وَضَعَ الْمِيزَانَ" هو الإقرار بوجود معايير وقواعد للمنهجية يجب الاحتكام إليها. والأمر الإلهي "أَلَّا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ" هو تحذير مباشر للناقد الأول من الشطط، والتحيز، وإسقاط الأيديولوجيا، أو استخدام المنهج بشكل متعسف. وهنا يأتي دور ناقد النقد الذي مهمته هي "وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ"، أي إعادة تقييم القول النقدي الأول بعدالة وموضوعية، وفحصه في ضوء المنهج المتبع. وأخيراً، فإن "وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ" هو التزام يقع على عاتق ناقد النقد نفسه، بأن تكون ممارسته هو أيضاً دقيقة وعادلة، فلا يقع في نفس الأخطاء التي ينتقدها. فمهمته ليست الهدم، بل هي "إقامة الوزن" وإصلاح "الميزان".

1 - ينظر، لطيفة خمان: النقد المسرحي المغاربي، النوع والإجراء، مرجع سابق، ص 390.

2 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3 - محمد مريني: "نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية"، مجلّة البيان، ع 452، مارس 2008، ص 09.

4 - سورة الرحمن: الآيات (7-9).

ويرد تعريف آخر للمصطلح، وهو "ما بعد النقد"، للناقد جابر عصفور، حيث يصفه بأنه "قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه؛ وأعني مراجعة مصطلحات النقد، وبنيتها المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية"¹. ويعتبر عصفور أن نقد النقد هو محاكمة ثانية للنقد، تتجاوز ما توصل إليه هذا الأخير بالمساءلة والأكثر من ذلك بالمناقشة والمراجعة والفحص. كما ينقسم عمل نقد النقد إلى شقين: نظري وتطبيقي، حيث هو "خطاب معرفي يسعى إلى مراجعة النقد الأدبي، بشقيه النظري والتطبيقي، وتحليله وفهمه عن طريق النظر في مرجعياته وخلفياته المعرفية والفكرية ومبادئه، وآلياته وأدواته الإجرائية وغاياته ومصطلحاته، ولغته النقدية..."²، ويتطلب هذا العمل مهارات خاصة، حيث يشير الناقد محمد الدغمومي إلى تلك الخصائص "...فليس كل من يؤرخ للنقد يبلغ درجة نقد النقد، وليس كل من يؤلف في النقد كتابا تقريبا يعرض فيه صورة ما للنقد بقصد التعليم والتثقيف، يتصف أيضا بصفة ناقد النقد، وأيضا ليس كل من يتكلم عن النقد منظرا، إذ يتوجب أن يمتلك هذا الكلام - الخطاب خاصيات"³. يحدد الدغمومي ثلاث خاصيات إضافية لنقد النقد تتمثل في مجموعة قواعد مستمدة من مرجعية محددة سواء كانت نظرية أو منهجية أو علمية، وأدوات إجرائية قادرة على السيطرة على الموضوع المدروس، واستراتيجية تهدف إلى إنتاج صورة مغايرة لحالة الموضوع المنطلق، وذلك بالإضافة إلى عناصر أخرى تشكل في مجموعها الإطار المنهجي لهذه المقاربة النقدية⁴. ومع هذه الأسس والخصائص التي تفرق نقد النقد عن غيره، إلا أن الالتباس ما زال قائما، حيث تعتبر بعض الدراسات أن الجهود المبذولة في هذا المجال لا تتجاوز حدود النقد في حد ذاته، وتنتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات دون أن تصل إلى مستوى التنظير أو النظرية الأدبية⁵.

أما عن بدايات نقد النقد، فقد أقر بعض النقاد بوجوده بشكل فكري منذ زمن، حيث أن تعاقب النظريات وتجاوز بعضها لبعض بالمحاكاة كان دليلاً على ذلك. ويعتبر الباحث أن نظرية أرسطو التي خالفت أفلاطون كانت خير تمثيل لتلك البداية. ثم تطورت المحاولات بعد ذلك مع تفرع النظريات⁶. ويشير محمد مريني إلى أن (سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky) أثار أمر نقد النقد في سياق أفكار رولان بارت والنقد الجديد. كما برز المصطلح مع (مارينو أدريان Marino Adrian) عام 1977، ثم ظهرت محاولات أخرى في الثمانينات

1 - جابر عصفور: "نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية"، مجلة فصول، مج 1، ع 3، أبريل 1981، ص 164.

2 - عمر زرفاوي: "نقد النقد: مقاربة إبستمولوجية"، مجلة الآداب، مج 27، ع 2، 2016، ص 205.

3 - محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، (ط1)، 1999، ص 11.

* يستلزم أن يتسم الخطاب بخصائص تجعله مشروعاً فكرياً، يتأسس على فرضية عمل، ويتبنى استراتيجية لتجاوز المشروعات السابقة، مع تطوير وعي إبستمولوجي يستوعب مرجعية معرفية محدّدة. ينظر، المرجع نفسه، ص 11-12.

4 - ينظر، محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 12.

5 - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

6 - ينظر، باقر جاسم محمد: "نقد النقد أم الميتانقد: محاولة في تأصيل المفهوم"، مجلة عالم الفكر، مج 37، ع 3، يناير-مارس 2009، ص 107.

مع جون إيف تاديب في كتابه "النقد الأدبي في القرن العشرين"، و"تزييتان تودوروف" في كتابه "نقد النقد"، إلا أنه لم يتم تناول نقد النقد كحقل معرفي مستقل¹.

وفي السياق العربي، كانت هناك مبادرات شكلت ملمحاً لنقد النقد، حيث استقرت الدراسات العربية على أن بدايته كانت تمثل مرحلة الاستعمال العفوي غير المؤسس والذي لا يتجاوز حدود الطرح اللغوي. وترجع هذه المحاولات إلى العقدين الرابع والخامس، حيث تحدث العقاد في مقدمة ديوانه "بعد الأعاصير" عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، ورأى أنه لا حياد عن نقد النقد لتقرير قيمة الأدب والفن. كما أشارت جريدة "الأهرام" إلى مقالات تناولت نقد النقد. وينسب البعض ظهور هذا التوجه للنقاد محمد غنيمي هلال الذي دعا إلى الاستفادة من نظريات النقد والمفاضلة بينها. أما من حيث التأليف، فقد ألف عبد العزيز قليقطة كتاباً بعنوان "نقد النقد في التراث العربي". ثم ظهر نقد النقد في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين مع دراسات نقدية استخدمت هذا الاصطلاح².

ويذكر الباحث أن أول ترجمة لمصطلح "critique de la critique" كانت على يد سامي سويدان لترجمة كتاب تودوروف "La critique de la critique Un Roman d'Apprentissage" إلى "نقد النقد رواية تعلم" عام 1986. كما يذكر جهد الناقد جابر عصفور في مقاله المشار إليه سابقاً، وجهود أسماء نقدية أخرى. وبشكل عام، شهد مسار نقد النقد مرحلة أكثر نضجاً، تم التعامل فيها معه كحقل معرفي مستقل، ويستشهد الباحث بكتاب الناقد العمومي، وكتاب الناقد باقر جاسم محمد، وبحث الناقد نجوى القسطنطيني الموسوم بـ "في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره"³.

2 - إجراءات وآليات مقارنة منظور نقد النقد:

يُعد من الخطأ المنهجي الاعتقاد بوجود آليات ثابتة ومحددة سلفاً ينطلق منها ممارسة نقد النقد، إذ إن العملية النقدية تقوم على مجموعة من الخطوات المنهجية التي تستمد طبيعتها وخصائصها من وظائف نقد النقد وسماته ومميزاته ومهامه وأقسامه المختلفة، والتي يمكن إجمالها فيما يلي⁴:

- نقد النقد النظري: ويتمثل في معاينة الخطاب النقدي لدى ناقد أو مجموعة من النقاد، ومناقشة أسسه النظرية والمعرفية، والبحث في مرجعياته وأصوله المعرفية والمنهجية، وأدواته، وأهدافه، وغاياته. ويهدف هذا النوع إلى تحديد النقاط الفاتئة وبيان دورها، والوقوف على المفاهيم والمصطلحات والأساليب والتقنيات المتوخاة من الرؤية

1 - ينظر، محمد مربي: "نقد النقد في المفهوم والمصطلح"، مرجع سابق، ص 07-08.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 08-09.

3 - ينظر، عمر زرفاوي: "نقد النقد: مقارنة إبستمولوجية"، مرجع سابق، ص 206.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 211 وما بعدها؛ و: باقر جاسم محمد: "نقد النقد أم الميتانقد"، مرجع سابق، ص 119-120. و ينظر، رشيد هارون: "الأسس النظرية لنقد النقد"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج 2، ع 1، حزيران 2012، جامعة بابل، العراق، ص 124. وما بعدها.

النقدية، مع بيان قصورها وكشف الخلل وتصحيح مساره واقتراح البديل. كما يشمل تحليل لغة الخطاب النقدي وطبيعتها وخصائصها.

- نقد النقد التطبيقي: ويتطلب هذا النوع توخي الموضوعية والابتعاد عن التهكم. إذ يقف ناقد النقد هنا على طبيعة الممارسة والآليات المعتمدة، ورصد مدى تطبيقها، وتوضيح أسباب انتقائها وخلفياتها وأسسها. كما يتم تقييم مدى ملاءمة المنهج المتبع للدراسة، مع طرح أسئلة حول مدى قدرة المنهج على إضاءة العمل الأدبي، ومدى انسجامه مع النص المنقود، ومدى وفاء الناقد لمعطياته. ويتناول كذلك المواضيع التي كان للناقد فيها مواقف إيجابية وتلك التي أخفق فيها، بالإضافة إلى توصيف لغة القراءة النقدية والإلمام بجوانبها المختلفة. ويعتبر هذا النوع حوارًا متعدد الأطراف يتناول النص الناقد والنص الأصلي لتجنب الإسقاطات والسير وراء أفكار الناقد، وخلق علاقة جديدة بين القارئ والنص والرؤية النقدية المتعلقة به، وهو عمل مختلف عما يقوم به الناقد الأدبي.

أما المنطلقات المنهجية المعتمدة في ممارسة نقد النقد، وفقًا لما لخصها الناقد والباحث محمد مربي، فهي تشمل مجموعة من الأسس النظرية والإجرائية التي تشكل الإطار المرجعي لهذه المقاربة النقدية، والتي يمكن تلخيصها فيما يأتي¹:

✓ **المقاربة الوصفية:** تركز على الوصف والاستنساخ، وتعيد عن التحليل والتعليل والتأويل، بهدف إعادة إنتاج النصوص النقدية بأمانة وبأقل تدخل ممكن. وتكاد هذه الممارسة تقترب من التأملية والانطباعية بسبب غياب المنهج لدى ممارسيها الذين يعتقدون حرية ممارستهم النقدية، وأن النصوص النقدية التطبيقية التي يعملون عليها لا تخضع لنظام منهجي كما هو الحال مع النصوص الإبداعية في القراءة والتحليل.

✓ **المقاربة الأيديولوجية:** تستند إلى المرجعية الماركسية بصيغتها التقليدية والبنوية التكوينية.

✓ **المقاربة الإيستيمولوجية:** يختلف هذا المنظور عن سابقه بأن الإيستيمولوجيا هنا هي مجال تحليل المعرفة الإنسانية. فلا تقتصر القراءة على إعادة إنتاج النص النقدي نفسه، بل تتجاوز إلى التحليل والتأمل الإيستيمولوجي الذي يخلق علاقة بين مختلف الأيديولوجيات. وتتضمن الاتجاهات التحليلية والنظريات التي يعتمدها ممارس نقد النقد في هذا النوع: الهرمنيوطيقا، والإيستيمولوجيا التحليلية، والسيميولوجيا.

وبعد تناول القسم النظري من هذا المبحث والأسس المفاهيمية والإجرائية لمقاربة "نقد النقد"، بما تحمله من مرتكزات معرفية تتصل بفحص الخطاب النقدي وتحليل آلياته ومراجعة خلفياته المرجعية والمنهجية، ننتقل في هذا الجزء إلى دراسة نماذج تطبيقية تجسد هذه المقاربة ضمن النقد المسرحي الجزائري.

¹ - ينظر، محمد مربي: "نقد النقد في المفهوم والمصطلح"، مرجع سابق، ص 11-19.

3 - مقارنة نقد النقد في النقد المسرحي الجزائري الصحفي: المقال الصحفي "راهنية النقد المسرحي في الجزائر ... سؤال الظلال والتراكمات"¹. للكاتب: رابح هوادف.

- نوع الوثيقة: مقال صحفي.
 - العنوان: "راهنية النقد المسرحي في الجزائر ... سؤال الظلال والتراكمات".
 - الكاتب: رابح هوادف.
 - المصدر: ملتيميديا الإذاعة الجزائرية.
 - تاريخ النشر: 18 يونيو 2024.
 - موضوع المقال: لا يتناول المقال مسرحية بعينها، بل يتخذ من "النقد المسرحي الجزائري" نفسه موضوعاً للدراسة والمساءلة. إذ يقوم الصحفي بتجميع وتركيب آراء مجموعة من الأكاديميين والممارسين المسرحيين (إبراهيم رماني، ويوسف مجكقان، ومحمد زعيتري، وحبیب بوخليفة، ومحمد شرشال، وآخرون) لتشخيص "أزمة النقد المسرحي" وتحديد إشكالياتها الكبرى.
- هذا المقال هو تطبيق عملي للمقاربات التي فصلناها نظرياً.
- المقاربة الوصفية (التشخيصية والتجميعية)²: إن دور الصحفي هنا هو دور وصفي بالدرجة الأولى، لكنه "وصف منظم". فهو لا يكتفي بسرد الآراء، بل ينظمها حول محاور إشكالية رئيسية:
 - ✓ تشخيص الأزمة: يبدأ المقال بتأطير "الجدل" حول "أزمة النقد"، وهذا يجد ذاته فعل وصفي يشخص حالة قائمة.
 - ✓ تجميع الآراء: يقوم بتجميع آراء مختلفة حول هذه الأزمة، مما يقدم للقارئ بانوراما وصفية متعددة الزوايا للمشهد النقدي.
 - ✓ تصنيف الإشكاليات: من خلال تجميع هذه الآراء، تتكشف لنا تصنيفات للإشكاليات: إشكالية المنهج (التنظير مقابل التطبيق)، وإشكالية اللغة، وإشكالية غياب التخصص، وإشكالية غياب منصات النقد، وإشكالية التحيز والانطباعية. وهذا الفعل التصنيفي هو من صميم "نقد النقد" الوصفي.

¹ - رابح هوادف: "راهنية النقد المسرحي في الجزائر ... سؤال الظلال والتراكمات"، مقال صحفي/إلكتروني، ملتيميديا الإذاعة الجزائرية، بتاريخ 18 يونيو 2024. (اطلع عليه في: 15 أوت 2025). الرابط: <https://news.radioalgerie.dz/ar/node/47327>

² - المرجع نفسه.

- المقاربة الأيديولوجية (كشف المواقف المتصارعة)¹: يتحول المقال إلى ساحة تتصارع فيها "الأيديولوجيات" (المواقف الفكرية) التي يحملها كل متحدث:
 - ✓ أيديولوجيا التأصيل (رماني): تمثل الدعوة إلى "استقراء ذاكرة الموروث" موقفًا فكريًا يرى الحل في العودة إلى الذات الثقافية.
 - ✓ أيديولوجيا التخصص والمنهج (محكقان، زعيتري، بوخليفة): يمثل هؤلاء الموقف الأكاديمي الذي يرى الأزمة في "غياب التخصص"، و"الاعتباطية في توظيف المصطلحات"، و"إهمال الجانب الفيزيولوجي للعرض". وهذه رؤية تضع "العلمية" و"المنهجية" كحل.
 - ✓ أيديولوجيا الممارسة (شرشال): المخرج محمد شرشال يقدم موقفًا مغايرًا يأتي من قلب الممارسة الإبداعية. نقده ل"الوصاية على العروض" ودعوته لأن يكون "الناقد تلميذ التحفة الفنية" يمثل أيديولوجيا تحرر العمل الفني من سلطة الناقد، وهي رؤية مضادة تمامًا للرؤية الأكاديمية الصارمة.
 - المقاربة الإستيمولوجية (تفكيك معرفي عبر الأصوات المتعددة)²: على الرغم من أن الصحفي نفسه لا يمارس تحليلًا إستيمولوجيًا مباشرًا، إلا أن المقال ككل يصبح وثيقة إستيمولوجية غنية، لأن الآراء التي ينقلها تمارس هذا النوع من التفكيك:
 - ✓ مساءلة المنهج: إن سؤال محمد زعيتري "هل النقد للعروض أم للنصوص؟ أكاديمي أم اجتماعي؟" هو سؤال إستيمولوجي بامتياز. وكذلك نقد حبيب بوخليفة للنقد الذي يركز على "أدبية النص" مهملاً "فيزيولوجيا العرض"، هو مراجعة عميقة لطبيعة المعرفة التي ينتجها النقد.
 - ✓ فحص المصطلح والمفهوم: عندما يستنكر يوسف محكقان "الاعتباطية في توظيف المصطلحات" و"عدم احتواء المفاهيم"، فهو يقوم ب"فحص الأدوات الإجرائية" للنقد، وهو جوهر الممارسة الإستيمولوجية.
 - ✓ الوعي بحدود النقد: إن دعوة محمد شرشال للناقد بأن يكون "تلميذًا" للعرض، هي دعوة للوعي بحدود المعرفة النقدية، وأنها معرفة لاحقة وتالية للعمل الإبداعي وليست وصية عليه.
- يمثل هذا المقال حالة مثالية ل"دمقرطة نقد النقد". فبينما كان كتاب تحريشي يمثل صوت "الناقد-الباحث" الفرد الذي يشخص المشهد من منظور أكاديمي، يأتي هذا المقال ليفتح المنصة لأصوات متعددة (أكاديميين،

1 - رابح هوادف: "راهنية النقد المسرحي في الجزائر ... سؤال الظلال والتراكبات"، المرجع السابق.

2 - المرجع نفسه.

ممارسين) ليقوموا جماعياً بهذا التشخيص. والمثير للاهتمام أن الإشكاليات التي يطرحها هؤلاء الفاعلون تتطابق بشكل كبير مع المحاور التي رسمها كتاب تحريشي - والتي سنتطرق إليها لاحقاً - وهي (إشكالية المنهج، واللغة، والعلاقة بالجامعة، والسطحية والانطباعية). وهذا التطابق ليس مصادفة، بل هو دليل على أن هذه هي بالفعل الإشكاليات الحقيقية والجوهرية التي يعاني منها النقد المسرحي في الجزائر.

- الموقف النقدي:

لهذا النوع من المقالات الصحفية له أهمية قصوى تتجاوز قيمته الإخبارية. إذ إنه يقوم بوظيفتين أساسيتين:

1. نقل النقاش من الدوائر المغلقة إلى الفضاء العام: حيث ينقل هذه الإشكاليات من أروقة الجامعة والمجلات المحكمة (التي قد لا يقرأها إلا المتخصصون) إلى فضاء إعلامي أوسع، مما يساهم في خلق وعي عام بأهمية النقد وشروطه.

2. خلق حوار بين الفاعلين: حيث يضع المقال رأي الأكاديمي بجانب رأي المخرج، ورأي الباحث بجانب رأي الصحفي، مما يخلق حواراً ضرورياً ويكسر الحواجز بين هذه الفئات التي غالباً ما تعمل في جزر منعزلة.

ومع ذلك، فإن طبيعة العمل الصحفي تفرض عليه حدوداً. فهو يكتفي بـ"تجميع" و"عرض" الآراء دون أن يدخل في حوار تحليلي معها أو تركيب نقدي بينها. وهنا يأتي دور الباحث الأكاديمي، الذي يأخذ هذه المادة الخام الغنية التي يقدمها المقال، ويخضعها لأدوات التحليل المنهجي، ويقارنها، ويفككها، ويعيد تركيبها ضمن إطار نظري واضح، لينتج معرفة جديدة حول "نقد النقد" في الجزائر.

4- مقارنة نقد النقد في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

أ/ المقال الأكاديمي: "النقد المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي" للباحثين: محمد أمين حبابي، أحمد دواح

- السند: مقال علمي محكم.
- العنوان: "النقد المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي"¹.
- الناقد: محمد أمين حبابي إشراف أحمد دواح (المركز الجامعي مغنية - الجزائر).
- المصدر: مجلة فصل الخطاب، المجلد 13، العدد 12.
- تاريخ النشر: سبتمبر 2024.

¹ - محمد أمين حبابي وأحمد دواح: "النقد المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي"، مجلة فصل الخطاب، المجلد 13، العدد 12، المركز الجامعي مغنية - الجزائر، سبتمبر 2024.

هذا المقال لا يكفي بتقديم قراءة في تجربة ناقد جزائري بارز، بل يسعى إلى مساءلة منهجه، وتحليل خطابه النقدي، وبيان توجهاته ومرجعياته، مما يجعله ميداناً مناسباً لاختبار مدى توظيف الباحثين لمرتكزات مقارنة "نقد النقد" كما جرى تأصيلها في القسم النظري من هذا البحث.

1. الطبيعة العامة للمقال: نقد نقدي أم عرض وصفي؟

يفصح المقال من عنوانه ومقدمته عن تموضعه ضمن حقل نقد النقد التطبيقي، حيث ينطلق الباحثان من فرضية مفادها أن تجربة عز الدين جلاوجي في النقد المسرحي الجزائري تستحق المراجعة والتحليل، لما لها من خصوصية في الخطاب والموقف والمنهج. إذ أنهما لا يقدمان عرضاً لأعماله فقط، بل يطرحان سؤال الفاعلية النقدية و"منزلة" هذا الخطاب ضمن الحقل الثقافي الجزائري. ويتوافق هذا التموقع مع ما ورد في الإطار النظري من أن "نقد النقد هو محاكمة ثانية للنقد، تتجاوز ما توصل إليه هذا الأخير بالمساءلة والمراجعة والفحص" (جابر عصفور).

2. مستوى نقد النقد التطبيقي: تفكيك الممارسة الإجرائية لجلاوجي

يركز المقال على طبيعة ممارسة جلاوجي النقدية، متسائلاً عن منهجه في القراءة، ومدى التزامه بالمفاهيم النقدية الحديثة. ويبرز الباحثان أن جلاوجي يميل إلى المزج بين الانطباعية والتحليل التأويلي دون تحديد نظري صارم، وهو ما يعيدنا إلى أحد أسئلة نقد النقد التطبيقي:

"هل وفي الناقد للمفاهيم التي يتبناها؟ وهل انسجم منهجه مع النصوص التي قرأها؟"

ويطابق هذا الأسلوب في التحليل ما ورد في الجانب النظري حول أن من وظائف نقد النقد "تقييم مدى ملاءمة المنهج المتبع، ومدى انسجامه مع النص المنقود، ومدى وفاء الناقد لمعطياته"¹.

3. تفكيك المرجعيات والمنطلقات الفكرية (نقد نقد نظري)

يتطرق الباحثان في مواضع متعددة إلى الخلفية الفكرية التي يستند إليها جلاوجي، ويطرحان أسئلة تتعلق بـ:

✓ مدى وعيه بالمفاهيم الحديثة في النقد المسرحي.

✓ موقعه ضمن الاتجاهات النقدية: هل هو قريب من النقد الثقافي؟ أم البنيوي؟ أم التجريبي؟

وهذا التمهيد في المرجعية الفكرية والمنهجية هو جوهر ما أشار إليه جابر عصفور عندما اعتبر نقد النقد "فحصاً لفرضيات الناقد التفسيرية وبنيتها المنطقية"، كما أشار إليه محمد الدغمومي في حديثه عن ضرورة مساءلة المرجعية والنظام المفاهيمي للخطاب النقدي.

¹ - ينظر، عمر زفاوي: "نقد النقد: مقارنة إستيمولوجية"، مرجع سابق، ص 211. وينظر أيضاً، باقر جاسم محمد: "نقد النقد أم الميتانقد"، مرجع سابق، ص 119-120.

4. تحليل اللغة النقدية والاصطلاح

ينتبه الباحثان إلى اللغة التي يستخدمها جلاوجي، ويشيران إلى استعماله مصطلحات مأخوذة من النقد الأدبي العام أكثر من النقد المسرحي التخصصي. ومع حضور بعض المفاهيم المسرحية، إلا أن المقال يبرز وجود فجوة بين المصطلح والنصوص المقروءة.

ويتماشى هذا التحليل مع ما ورد في النظرية حول أن "نقد النقد يُعنى كذلك بلغة الخطاب النقدي وطبيعتها وخصائصها"¹، وليس فقط بمضمونه.

5. التقييم: هل مارس الباحثان فعل نقد النقد حقًا؟

نعم، على الرغم من بعض الجوانب الوصفية، فإن المقال يُفعل مقارنة نقد النقد في مستواها التطبيقي الواضح، ويُظهر وعيًا بأهمية مساءلة الناقد لا من حيث النتائج فقط، بل من حيث منهجه، ورؤيته، ولغته، وموقعه داخل الحقل النقدي المسرحي الجزائري. غير أن المقال يبقى في إطار ما يمكن تسميته بـ"نقد النقد الوصفي - التحليلي"، أي لم يرتقٍ بالكامل إلى ممارسة إبستيمولوجية تأصيلية كما تفعل بعض دراسات (تودوروف) أو (مربني)، لكنه يحقق الشروط الأساسية للمقارنة كما تم تحديدها نظريًا.

يمكن اعتبار مقال "النقد المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي" نموذجًا فعالًا لتوظيف مقارنة نقد النقد في مجال النقد المسرحي، خصوصًا في مستواها التطبيقي. وقد وُفق الباحثان في مساءلة خطاب ناقد جزائري بارز، مع تتبع منهجه ومرجعياته، دون الاكتفاء بالعرض أو الانطباع. وهو ما يجعل هذه الدراسة إضافة نوعية في سياق الانتقال من النقد إلى نقد النقد داخل الحقل المسرحي الجزائري.

وإذا كان المقال الأكاديمي السابق قد وفر نموذجًا أوليًا لتفعيل مقارنة نقد النقد في قراءة تجربة عز الدين جلاوجي النقدية، من خلال مساءلة منهجه ورؤاه وخطابه المفاهيمي، فإننا ننتقل الآن إلى محاولة تحليل نموذج آخر يستقي أهميته من كونه عملاً أكاديميًا موسعًا، يتمثل في أطروحة جامعية تناولت بالنقد تجربة مسرحية جزائرية أو عربية بعينها، لكنها فعلت ذلك عبر خطاب نقدي يستدعي هو الآخر المراجعة والتحليل. ومن ثم، فإن فحص هذه الأطروحة لا يندرج في باب المتابعة أو التلخيص، بل في إطار نقد النقد، حيث يتم التركيز على المرجعية النظرية التي اعتمدها الباحث، وأدواته التحليلية، وطبيعة اللغة النقدية، ومدى انسجام المنهج مع النصوص المدروسة، بما يتيح مساءلة ثانية للعمل النقدي الأكاديمي ذاته.

ب/ أطروحة الدكتوراه: "النقد المسرحي المغاربي: النوع والإجراء" للباحثة: لطيفة خمان

• السند: أطروحة دكتوراه.

• العنوان: "النقد المسرحي المغاربي: النوع والإجراء"².

¹ - ينظر، عمر زرفاوي: "نقد النقد: مقارنة إبستيمولوجية"، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

² - لطيفة خمان: "النقد المسرحي المغاربي: النوع والإجراء"، أطروحة دكتوراه، إشراف هاجر مدقن، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2022.

- الباحثة الناقدة: لطيفة خمان - إشراف : هاجر مدقن.
- الجامعة : جامعة قاصدي مرباح ورقلة.
- السنة الجامعية: 2022/2021.

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل كيفية تطبيق هذا المنهج ومدى ارتباطه بالأسس النظرية المستخلصة.

1. تجليات مقارنة نقد النقد في الأطروحة ككل:

تتبنى الأطروحة مقارنة نقد النقد بشكل صريح، حيث تهدف إلى تتبع مسار هذا النقد، ورصد أنواعه، وأهم الممارسات النقدية التي أسهمت في تشكيل كيانه. ويتوافق هذا التوجه مع تعريف نقد النقد بأنه خطاب واصف، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله. كما تتجاوز الأطروحة مجرد الوصف لتشمل المساءلة والمناقشة والمراجعة والفحص، وهو ما يتفق مع تعريف جابر عصفور لنقد النقد.

وتتجلى ممارسة نقد النقد في الأطروحة من خلال عدة جوانب¹:

- ✓ **معالجة الدراسات النقدية المسرحية المغاربية:** تقوم الأطروحة بتحليل وتقييم مجموعة واسعة من الدراسات النقدية المسرحية المغاربية، سواء كانت صحفية أو أكاديمية. ويتوافق هذا مع كون نقد النقد خطاب معرفي يسعى إلى مراجعة النقد الأدبي، بشقيه النظري والتطبيقي، وتحليله وفهمه عن طريق النظر في مرجعياته وخلفياته المعرفية والفكرية ومبادئه، وآلياته وأدواته الإجرائية وغاياته ومصطلحاته، ولغته النقدية.
- ✓ **التركيز على "النوع والإجراء":** يمثل هذا التركيز محاولة لتصنيف النقد المسرحي المغاربي بناءً على أنواعه (صحفي وأكاديمي) وإجراءاته المنهجية (المقاربات التاريخية، الاجتماعية، التيماتية، السيميائية، نقد النقد، والدراماتورية). ويمثل هذا التصنيف والتحليل للإجراءات تطبيقاً عملياً لأدوات نقد النقد.
- ✓ **تقييم المناهج النقدية المطبقة:** لا تكتفي الأطروحة بعرض المناهج النقدية التي استخدمها النقاد المغاربة، بل تقوم بتقييم مدى ملاءمة هذه المناهج لموضوعاتها، ومدى عمق تطبيقها، وتحديد نقاط القوة والضعف فيها. ويتوافق هذا مع كون نقد النقد استراتيجية تتوخى إنتاج صورة مغايرة لحالة الموضوع المنطلق.
- ✓ **مساءلة المفاهيم والمصطلحات:** تقوم الأطروحة بمساءلة بعض المفاهيم والمصطلحات المتداولة في النقد المسرحي المغاربي، مثل "الخصوصية النقدية بناء على الانتماء"، و"التأصيل"، و"التجريب"، و"الدراماتوريا". ويعكس هذا أحد أدوار نقد النقد في مراجعة مصطلحات النقد، وبنية المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية.

¹ - لطيفة خمان: "النقد المسرحي المغاربي: النوع والإجراء"، المرجع السابق.

✓ الاستناد إلى "نقد النقد" كمنهج: تؤكد الأطروحة في أكثر من موضع على اعتمادها مقارنة نقد النقد، وتبرر هذا الاختيار بكونه لا يتقيد بمنهج واحد بل يفتح على التاريخ والأنثروبولوجيا والتيارات المسرحية العالمية والمناهج النقدية وغيرها. ويوضح هذا أن الأطروحة لا تكتفي بتطبيق المنهج، بل تبرر اختياره وتوضح طبيعته المنفتحة.

2. تجليات مقارنة نقد النقد في المقدمة والخاتمة¹:

✓ في المقدمة: تُعد المقدمة في الأطروحة بمثابة إعلان عن تبني مقارنة نقد النقد، حيث تُطرح فيها الإشكاليات والتساؤلات التي ستُعالج في صلب البحث. إذ تبدأ المقدمة بطرح تساؤلات حول مكانة النقد المسرحي المغربي من كل هذا الزخم النقدي، وكيف ستبدو صورة الخطاب النقدي المسرحي المغربي؟، وما هي أنواعه؟، وما هي التوجهات التي آثرها هذا النقد؟. وتعكس هذه التساؤلات بوضوح توجه نقد النقد الذي يسعى إلى مساءلة النقد ذاته. كما تُبرر المقدمة اختيار مقارنة نقد النقد بأنه شرعة ومنهاج، وأنه يمكن هذا المنحى من الانخراط أكثر في ولوج هذا النقد وأفق، والتعرف عليه أكثر.

✓ في الخاتمة: تُقدم الخاتمة خلاصة للنتائج التي توصلت إليها الأطروحة، وتُعيد التأكيد على أهمية مقارنة نقد النقد في فهم النقد المسرحي المغربي. تقدم تقييماً شاملاً للنقد المسرحي المغربي، وتُشير إلى تدرج النقد المسرحي عبر مساره الطويل، واختلقت أشكاله ومراحله من ثقافة إلى أخرى. كما تُشير إلى أن النقد المسرحي المغربي لم ينهض إلا بمجهودات فعلية لثلة من النقاد. وتُعيد الخاتمة التأكيد على أن نقد النقد هو إدراك لذلك الإدراك مادام نقد النقد مطالباً أن يكون نقدًا مركبًا. كما تقدم توصيات ومقترحات لتطوير النقد المسرحي المغربي، مثل تعزيز الاتصال الدائم والمستمر مع هذه الفئات، وفتح آفاق النشر السريع، ورقمنة الدراسات والأبحاث النقدية المسرحية المغربية. وتعكس هذه التوصيات الدور البنائي لنقد النقد الذي يسعى إلى تحسين الممارسة النقدية.

3. تقييم مدى ارتباط الأطروحة بالأسس النظرية المستخلصة:

تُظهر الأطروحة ارتباطاً وثيقاً بالأسس النظرية لمقارنة نقد النقد، حيث:

✓ تُطبق أدوات المنهج: تستخدم الأطروحة أدوات نقد النقد مثل الوصف، والتحليل، والمقارنة، والتتبع التاريخي، والإحصاء، ومناقشة الآراء ونقدها.

✓ التركيز على النصوص النقدية: تُركز الأطروحة على تحليل النصوص النقدية المسرحية المغربية، وتقدم قراءات نقدية لهذه النصوص.

¹ - لطيفة خان: "النقد المسرحي المغربي: النوع والإجراء"، المرجع السابق. المقدمة والخاتمة.

✓ **مساءلة المناهج النقدية:** تُسائل الأطروحة المناهج النقدية التي استخدمها النقاد المغاربة، وتقيم مدى ملاءمتها لموضوعاتها.

✓ **تقديم رؤية نقدية خاصة:** لا تكتفي الأطروحة بعرض آراء النقاد، بل تقدم رؤية نقدية خاصة بها، وتبدي موافقها من القضايا المطروحة.

تُعد أطروحة "النقد المسرحي المغربي النوع والإجراء" نموذجًا عمليًا ناجحًا لتطبيق مقارنة نقد النقد. إذ تُظهر الأطروحة فهمًا عميقًا لهذا المنهج، وتُطبق أدواته بفعالية، وتقدم رؤية نقدية شاملة للنقد المسرحي المغربي. كما تُسهم الأطروحة في إثراء الدراسات النقدية المسرحية المغربية، وتقدم توصيات قيمة لتطوير هذا المجال.

-الموقف النقدي:

تُعد الأطروحة خطوة رائدة في المشهد النقدي المسرحي المغربي، وذلك لعدة أسباب جوهرية:

✓ **الالتزام الصريح بمقاربة "نقد النقد":** إن إعلان الأطروحة الصريح عن تبنيها منهج "نقد النقد" ك"شرعة ومنهج" هو بحد ذاته موقف نقدي واعٍ. إذ يُخرج هذا التوجه الدراسة من دائرة النقد الأولي للأعمال الإبداعية، ويُدخلها في فضاء أرحب يُعنى بمساءلة الخطاب النقدي ذاته، وتحليل آلياته، وفحص أسسه، وتقييم نتائجه. وهذا الوعي الميتانقدي هو ما يُضفي على الأطروحة قيمتها العلمية المضافة.

✓ **الشمولية في تناول:** إن سعي الأطروحة لتتبع مسار النقد المسرحي المغربي عبر أقطاره الثلاثة (الجزائر، تونس، المغرب)، وتصنيف أنواعه (صحفي وأكاديمي)، وتحليل ممارساته الإجرائية المتنوعة (التاريخية، الاجتماعية، التيماتية، السيميائية، الدراماتورجية، ونقد النقد نفسه)، يُظهر طموحًا بحثيًا كبيرًا. ويُقدم هذا تناول الشامل بانوراما واسعة للجهود النقدية في المنطقة، ويُسهم في رسم خريطة واضحة للملامح هذا الحقل.

✓ **الربط بين النظري والتطبيقي:** تُظهر الأطروحة جهدًا واضحًا في ربط الأسس النظرية لمفهوم "نقد النقد" بالتحليل التطبيقي للنماذج المختارة. كما تقدم الأطروحة إطارًا نظريًا متينًا يُوجه التحليلات اللاحقة. ويُعزز هذا الربط من تماسك الدراسة ويُظهر كيف يمكن للمفاهيم النظرية أن تُطبق عمليًا على الخطاب النقدي.

✓ **الوعي بالتحديات:** إن إقرار الأطروحة بالصعوبات التي واجهتها، يُظهر مصداقية الباحثة ووعيها بالواقع البحثي. وهذا الوعي يُمكن القارئ من فهم السياق الذي أنتجت فيه الدراسة وتقدير الجهد المبذول بالرغم من هذه المعوقات.

- ملاحظات نقدية ومجالات لتعميق:

على الرغم من هذه الإيجابيات البارزة، تقدم الدراسة بعض الفرص لتعميق والتطوير، والتي يمكن أن تُعزز من فعاليتها كممارسة ميتانقدية:

✓ **تفاوت عمق التطبيق الميتانقدي:** بينما تُظهر الأطروحة تطبيقًا قويًا ومُفصلاً لمقاربة "نقد النقد" في تحليل بعض النماذج (مثل كتاب مصطفى رضاني، حيث تُحلل بدقة كيف يُراجع رضاني القول النقدي، ويفحص مصطلحاته، ويُنتج رؤية مغايرة)، يميل التطبيق في نماذج أخرى (مثل مقالات ليلي بن عائشة) إلى المقاربة الوصفية أكثر من التحليل النقدي العميق. ففي حالة "بن عائشة"، تُلاحظ الدراسة أن تطبيقها يميل إلى المقاربة الوصفية أكثر من التحليل النقدي العميق، وأنها تقدم موصوفات كثيرة عن الكتاب وعن الناقد، وتستعرض آراءه دون تعمق كافٍ في تحليلها أو نقدها بشكل منهجي صارم. ويُشير هذا التفاوت إلى أن الأطروحة يمكن أن تُعزز من صرامة تطبيقها الميتانقدي على جميع النماذج، لضمان اتساق في مستوى التحليل.

✓ **التعمق في أسباب الظواهر النقدية:** بينما تُشخص الأطروحة بعض الظواهر في النقد المسرحي المغاربي مثل سطحية النقد الصحفي، أو غياب العمق التطبيقي في بعض الأعمال الأكاديمية، يمكن أن تُعزز من تحليلها لأسباب هذه الظواهر من منظور ميتانقدي أعمق. فبدلاً من مجرد الإشارة إلى أن النقد الصحفي يفتقر إلى منهجية وإلى ثقافة ناضجة، يمكن للأطروحة أن تُحلل بشكل أعمق كيف تُسهم البنية التحتية للنشر، أو التوجهات التحريرية، أو حتى طبيعة العلاقة بين الناقد والمؤسسة الإعلامية، في تشكيل هذا النقد.

✓ **توسيع نطاق "نقد النقد" ليشمل الذات:** تقدم الأطروحة توصيات قيمة لتطوير النقد المسرحي المغاربي. ويمكن للأطروحة أن تُعزز من موقفها النقدي من خلال تطبيق "نقد النقد" على ذاتها بشكل أكثر صراحة في الخاتمة، أي أن تُسائل منهجيتها الخاصة وتحدياتها، وكيف أثرت هذه التحديات على النتائج، مما يُضفي طبقة إضافية من الوعي الميتانقدي.

ونخلص إلى أن الأطروحة تقدم مساهمة أكاديمية قوية في مجال نقد النقد المسرحي المغاربي. إذ إنها تُظهر فهماً عميقاً للمقاربة الميتانقدية وتُطبقها بجدية على مجموعة واسعة من الأعمال. والملاحظات النقدية التي أوردتها لا تُقلل من قيمة هذا العمل، بل تُشير إلى الإمكانيات الهائلة لتعميق هذا المسعى الميتانقدي، لتقديم رؤى أكثر دقة وصرامة؛ فهذا العمل يُشكل أساساً متيناً لمزيد من البحث والتطوير في هذا الحقل الحيوي.

ج/ كتاب "في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية." للناقد محمد تحريشي.

• نوع الوثيقة: كتاب.

• العنوان: "في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية"¹.

• المؤلف: الناقد محمد تحريشي.

¹ - محمد تحريشي: "في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنيّة والجماليّة السردية"، دار دحلب للنشر، الجزائر، (د.ت).

- الناشر: منشورات جامعة قاصدي مرباح ورقلة / وأيضاً دار النشر دحلب، الجزائر.
- الجزء المخصص للتحليل: الفصل الرابع المعنون بـ "رابعاً: النقد المسرحي في الجزائر: السؤال في المكون"، والذي يمتد من الصفحة 163 إلى الصفحة 191 .
- موضوع الجزء: كما يكشف العنوان "السؤال في المكون"، فإن هذا الفصل ليس نقداً مسرحية بعينها، بل هو حفر معرفي في بنية "النقد المسرحي الجزائري" ذاته. إذ يهدف المؤلف إلى تشخيص واقعه، وتصنيف اتجاهاته (صحفي، أكاديمي)، واستنطاق إشكالياته الكبرى المتعلقة بالمنهج، واللغة، والهوية، والتجريب. فهو بامتياز مشروع "نقد-نقدي".

1. تقديم الكتاب (معطيات إضافية من الاستهلال والفهرس):

من خلال "الاستهلال" يكشف المؤلف عن نيته المعلنة: "يطمح هذا المشروع إلى تقديم قراءة للخطاب الروائي في الجزائر وفق رؤية حدائية جادة لمعرفة المكونات الفكرية والجمالية...¹. وعلى الرغم من أن التركيز المعلن في الاستهلال هو على الخطاب الروائي، فإن إدراج "المسرح" في العنوان والفهرس ليس اعتباطياً. بل إنه يعكس رؤية نقدية تسعى لتطبيق أدوات التحليل السردي والجمالي على أجناس أدبية مختلفة، مما يمنح تحليله للنقد المسرحي بعداً مقارناً ضمناً مع نقد الرواية والقصة.

كما أن الفهرس² يوضح البنية الكلية للكتاب، حيث يُظهر أن الفصل الرابع المخصص للنقد المسرحي يأتي كخاتمة واستنتاج طبيعي لدراسة الأجناس الإبداعية نفسها. وهذا التوضع في نهاية الكتاب يمنحه ثقلاً خاصاً، وكأن المؤلف يقول: بعد أن درسنا الإبداع، حان الوقت لندرس كيف استقبل هذا الإبداع نقدياً. وهذا الانتقال من "النص" إلى "الخطاب حول النص" هو جوهر الانتقال من النقد إلى نقد النقد.

2. تجليات مقارنة نقد النقد:

عند تفكيك بنية الفصل الرابع³ نرى كيف تتجلى فيه المقاربات الثلاث التي حددناها بشكل أكثر دقة وتفصيلاً.

لا يكتفي المؤلف بوصف سطحي، بل يوظف الوصف كأداة تحليلية بانية للمعرفة. ويتجلى ذلك في مستويين:

1. وصف تصنيفي (Typological Description): في الصفحات (167-170)، يقوم

المؤلف بعملية تصنيف دقيقة للخطاب النقدي المسرحي. فهو لا يقول "يوجد نقد صحفي ونقد

1 - محمد تحريشي: "في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنيّة والجماليّة السردية"، المرجع السابق، ص 5.

2 - المرجع نفسه، ص 3، 4.

3 - المرجع نفسه، ص 163-191.

أكاديمي" وحسب، بل يحدد لكل نوع خصائصه، وجمهوره، وأدواته، وحدوده. مثلاً، يربط النقد الصحفي بـ"الراهنية"، و"الارتباط بالصلة بين المبدع والجمهور"، و"غياب العمق أحياناً". وفي المقابل، يربط النقد الأكاديمي بـ"المنهجية"، و"الصرامة"، ولكنه يشير أيضاً إلى سلبيته المحتملة والمتمثلة في "الانغلاق داخل الأسوار الجامعية". وهذا الوصف المنظم يتجاوز التقريرية ليصبح أداة تشخيصية، وهو ما يتوافق مع تعريفنا لـ"نقد النقد" كـ"خطاب واصف يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله".

2. وصف تاريخي (Historical Description): يتتبع المؤلف مسار النقد المسرحي الجزائري

عبر محطات تاريخية، كما نرى في حديثه عن "المسرح الجزائري والتجريب"¹ وتطوره منذ الاستقلال. فهو يشير إلى مراحل مر بها هذا النقد، من مرحلة التأثير بالمناهج الغربية إلى محاولات البحث عن هوية خاصة. وهذا البعد التاريخي ضروري لفهم سياقات إنتاج الخطاب النقدي، وهو ما يجعل الوصف هنا ليس مجرد تجميع للمعلومات، بل هو رسم لمسار تطوري، وهي خطوة أساسية في أي ممارسة نقد-نقدية جادة.

يمارس الناقد "تحرشي" "نقد النقد" من خلال الكشف عن الأيديولوجيات (بالمعنى الفكري الواسع) التي تحكم الخطاب النقدي الذي يدرسه.

1. أيديولوجيا اللغة والهوية: في الصفحات (167-168)، يطرح المؤلف بجدة إشكالية اللغة في

النقد المسرحي الجزائري. النقاش حول ما إذا كان النقد المكتوب بالعربية يختلف عن المكتوب بالفرنسية ليس مجرد نقاش لساني، بل هو كشف عن مواقف أيديولوجية عميقة تتعلق بالهوية، والانتماء الثقافي، والمرجعية الفكرية. فعندما يحلل كيف أن النقاد الذين يكتبون بالفرنسية قد يستلهمون مرجعياتهم من النقد الغربي، بينما قد يسعى الناقد المعرب إلى التأصيل في التراث العربي، فإنه يقوم بتفكيك "الفرضيات التفسيرية" التي ذكرها جابر عصفور، والتي تحرك كل خطاب نقدي.

2. أيديولوجيا التجريب والحدأة: في تناوله لـ"المسرح الجزائري والتجريب"²، لا يناقش المؤلف

التجارب المسرحية نفسها بقدر ما يناقش كيف تعامل النقد معها. هل رحب بها؟ هل رفضها؟ هل امتلك الأدوات اللازمة لفهمها؟ إن هذا التحليل يكشف عن المواقف الأيديولوجية للنقاد تجاه الحدأة والتجريب. فالناقد الذي يرفض عرضاً تجريبياً بحجة "عدم وضوحه" يكشف عن انحيازه الأيديولوجي لنموذج المسرح التقليدي (الأرسطي)، والمؤلف هنا يفكك هذا الموقف ويكشف عن أبعاده.

وهذا هو المستوى الأكثر عمقاً وتحليلاً لـ"نقد النقد" في النص، حيث يتحول النقد نفسه إلى موضوع

للمعرفة. (Episteme)

¹ - محمد تحريشي: "في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنيّة والجماليّة السردية"، المرجع السابق، ص 173.

² - المرجع نفسه، ص 173 وما بعدها.

✓ **مساءلة المنهج (Methodological Inquiry):** السؤال المركزي الذي يطرحه النص هو "هل يمتلك النقد المسرحي الجزائري منهجًا؟". في الصفحات (170-172)، نجد نقاشًا صريحًا حول "النقد المسرحي الأكاديمي". حيث لا يكتفي المؤلف بالقول إنه "منهجي"، بل يتساءل عن طبيعة هذا المنهج، وعن مدى قدرته على "تفكيك بنية العرض". وهو هنا يمارس ما يمكن تسميته بـ"محاكمة ثانية للنقد"، حيث لا يكتفي بما توصل إليه الناقد، بل يسأله في الأدوات التي استخدمها للوصول إلى استنتاجاته.

✓ **فحص المصطلح النقدي (Terminological Analysis):** عندما يناقش المؤلف مفاهيم مثل "النص"، و"العرض"، و"السينوغرافيا"، و"الإخراج"، فهو لا يستخدمها كأدوات للتحليل فقط، بل يحلل كيف استخدمها النقاد الجزائريون قبله. هل استخدموها بشكل دقيق؟ هل استوعبوا حمولاتها النظرية؟ هذا التحليل للمصطلح النقدي هو من صميم الممارسة الإستيمولوجية، لأنه يفحص "أدواته الإجرائية" كما جاء في الإطار النظري.

✓ **الوعي بالذات النقدية (Critical Self-Awareness):** النص برمته هو تعبير عن وعي نقدي عالٍ. فالمؤلف لا يقدم نفسه كصاحب حقيقة مطلقة، بل كباحث يطرح "أسئلة في المكنون". كما أن استخدامه المتكرر للصيغ الاستفهامية والعبارات التي تدل على الحيرة والتساؤل ("هل يمكن؟"، "ما مدى؟") هو دليل على ممارسة إستيمولوجية واعية بحدود المعرفة النقدية، وتسعى باستمرار إلى مراجعة مسلماتها، وهو ما يميز "نقد النقد" عن "النقد" الذي يميل غالبًا إلى إصدار أحكام قطعية.

-الموقف النقدي:

إن القيمة الحقيقية لهذا الفصل لا تكمن فقط في المعلومات التي يقدمها عن النقد المسرحي الجزائري، بل في النموذج المنهجي الذي يقترحه لممارسة "نقد النقد". فقد أثبت الناقد "تحرّشي" عمليًا أن الانتقال من "نقد الإبداع" إلى "نقد النقد" هو ضرورة منهجية لتطور الخطاب النقدي.

ومع ذلك، فإن نقطة القوة في هذا العمل هي نفسها التي قد تمثل حدوده. فطابعه البانورامي والشامل، الذي يرسم خارطة واسعة، يجعله بالضرورة يمر سريعًا على بعض التفاصيل التي تستحق دراسات مستقلة. على سبيل المثال، إشكالية "النقد الأكاديمي" التي أشار إليها تستدعي بحثًا كاملاً يفحص عينة كبيرة من الأطروحات الجامعية، كما أن إشكالية "النقد المترجم" أو "النقد المكتوب بالفرنسية" تحتاج أيضًا إلى تفكيك أعمق.

ولذلك، يمكن اعتبار هذا العمل بمثابة "خارطة طريق" التي تفتح المجال أمام جيل جديد من الباحثين في "نقد النقد". فهو لا يغلق باب النقاش، بل يشرعه على مصرعيه، مزودًا الباحثين من بعده بالأسئلة الكبرى والإحداثيات المنهجية اللازمة للانطلاق في رحلة الحفر المعرفي. عملنا هذا إذن، هو استجابة مباشرة لهذه الدعوة، وسنأخذ أحد هذه المسارات التي رسمها - وهو مسار النقد الأكاديمي في الأطروحات - لنحفر فيه بعمق أكبر.

سادسا- المقاربة الدراما توجية في النقد المسرحي الجزائري

1- المقاربة الدراما توجية: الأسس والمفاهيم

بدايةً، تختص هذه المقاربة بعالم المسرح، ولا تتجاوزه إلى أجناس أدبية أخرى مثل الشعر أو الرواية أو القصة، فهذه المصطلحات لا ترتبط بـ "الدراما توجية". (dramaturgia) "لذلك، سنتعامل معها من منظور مسرحي بحت، على الرغم من وجود علاقة فنية مع السينما والتلفزيون¹.

ومن خلال ما سبق، نجد أن مصطلح "الدراما توج" (dramaturg) ارتبط بمعاني متعددة، وينطبق الشيء ذاته على مصطلح "الدراما توجية" التي اكتسبت دلالات وسياقات مختلفة، مدفوعة بضرورة الانتقال بين المراحل المختلفة للعمل المسرحي، مثل الإعداد، والقراءة، والكتابة. وعلى مدار فترات زمنية، تغيرت النظرة إلى "الدراما توجية". في هذا السياق، يشير العديد من الباحثين الغربيين والعرب، مثل باتريس بافي (Patrice Pavis)، و آن أوبر سفيلد (Anne Ubersfeld)، وجاك شيرير (Jacques Scherer)، وماري إلياس، وحنان قصاب حسن، إلى أن "الدراما توجية" ارتبطت في بدايتها بمؤلف النص² والالتزام بسلطة النص نفسه، وذلك في حدود القرن السابع عشر. وبعد ذلك، توسعت دائرة "الدراما توجية"، خاصة مع التحول من سلطة النص إلى سياق العرض المسرحي، ومع تخفيف القيود الصارمة التي كانت تحدد شكل النص والعرض مسبقاً. اختلفت زوايا الاهتمام وتداخلت مع تقنيات أخرى مرتبطة بالعرض، وبالمتلقي، وبالجمهور. وامتد هذا التطور ليشمل أدوات الدراسة والتناول، حيث امتزجت "الدراما توجية" بمطارات من مجالات معرفية أخرى. لذا من المهم التمييز بين "الدراما توجية" الكلاسيكية، التي كانت تقتصر على حدود النص، و"الدراما توجية" الحديثة، التي لا تغفل أي جانب من جوانب العرض. ويمكن الاستدلال على ذلك بما تم بسطه في الفصل الأول، من شعرية أرسطو (Aristotle) وصولاً إلى التغيرات التي فرضتها جهات عديدة على المنظومة المسرحية³.

أما عن أهم "الدراما توجيين" الغربيين، نذكر الكاتب الألماني غوتولد ليسينغ (Gotthold Lessing) (1729-1781)، الذي كان له دور في تثبيت معنى جديد للمصطلح، برغبته في تجاوز النموذج الكلاسيكي الفرنسي وفرض خصوصية ألمانية. ففي كتابه "دراما توجية هامبورغ" (Hamburger Dramaturgie)، ربط

1 - لطيفة خمّان: النقد المسرحي المغربي، النوع والإجراء، مرجع سابق، ص 413.

2 - نشير إلى أن ارتباط الدراماتوج بالمعنى التقليدي بالكاتب المسرحي، كما ورد أيضا عند آن أوبر سفيلد: نقلا عن: لطيفة خمّان: النقد المسرحي المغربي، النوع والإجراء، مرجع سابق، ص 413، ينظر:

- Anne Ubersfeld: les terme clés de l'analyse du théâtre, p32.

ويمكن الرجوع للتفصيل أكثر في سيورة الدراماتوجية عبر تاريخها الغربي إلى:

-Jacques Scherer: La dramaturgie classique en France. Ed Librairie A.G.Nize, Paris 1977.

-Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre, p 105.

3 - ينظر، لطيفة خمّان: النقد المسرحي المغربي، النوع والإجراء، مرجع سابق، ص 414.

العمل المسرحي بالجمهور. الحدث الأبرز فكان مع الألماني "برتولد بريشت" (Bertolt Brecht)، الذي اعتمد أسلوبًا أكثر انفتاحًا في عمله وتحليله الـ "دراما تورجي". إذ امتد تحليله ليشمل النص والعمل مع الممثل، ومن ثم انتشر هذا الاستخدام ليشمل عناصر كثيرة ككتابة النص، تحضير العرض، والنقد. بالإضافة إلى أسماء معاصرة مثل ولفغانغ قاينس (Wolfgang Heinz)، وهانير مولر (Heiner Müller)، وبرنار دورت (Bernard Dort)، الذي قدم تسمية "الذهنية الدراما تورجية"¹.

بعد كل هذه التطورات التي أكسبت "الدراما تورجيا" دلالات مختلفة (مؤلف، نص، عرض، مقتضياته، جمهور...)، تحدد دورها ومعناها. فقد أصبح يُعنى بها، حسب باتريس بافي (Patrice Pavis)، العملية التشاركية المتبادلة بين أفراد الطاقم المسرحي، حيث يمارس الجميع هذا الدور. وبذلك، فهي تمثل مجموع الخيارات الجمالية والأيدولوجية التي يتقاسمها فريق الإنتاج المسرحي، بدءًا من المخرج وصولًا إلى الممثل².

على النقيض من ذلك، هناك من يعتبرها عملاً مستقلاً لا يرتبط إلا بـ "الدراماتورج" الذي يؤدي هذا العمل. وبموجب ذلك، يتدخل صاحبه في كل ما يتعلق بالفن المسرحي: المؤلف، والمخرج، والممثل، والسينوغراف، حيث يقوم بالملاحظة، والتحليل، والتوجيه، والتقييم. والدليل على ذلك هو أنها، حتى وإن ارتبطت بالإخراج أو مورست من قبل أطراف المنظومة المسرحية، فإن كيانها الخاص يبقى قائمًا. وهو ما ورد في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن، حيث حددا فترة ظهورها بأنها سبقت الإخراج بمدة زمنية، الذي ارتبط بنهاية القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أهمية وفعالية هذا الدور للنشاط المسرحي، إلا أن العمل "الدراما تورجي" ظل دائمًا معضلة مهمة في الأوساط المسرحية من ناحية تواجده فيها. فقد شكل هالة من القلق والنفور والتذمر، خاصة فيما يتعلق بالمخرجين، الذين يمارسون في معظم الأوقات القراءة الـ "دراما تورجية" على الأعمال المسرحية، وبالتالي رفضوا من يمارس عليهم الوصاية الـ "دراما تورجية" التي يتقلدونها³.

عند استقراء صورة "الدراماتورجيا" في المخيلة العربية والخطاب النقدي العربي المعاصر، يتبين غياب اتجاه منهجي واضح ومحدد، نظرًا لتباين المسميات وتعدد الرؤى والتصورات النظرية حول هذا المفهوم. إذ يسعى كل باحث أو ناقد إلى تقديم وجهة نظره الخاصة بما يتماشى مع توجهاته الفكرية والمنهجية، مما أدى إلى حالة من التشتت المفاهيمي والاضطراب المصطلحي في هذا المجال. ويمكن الاستدلال على هذا التباين من خلال ما نُشر في صحيفة "الاتحاد" بتاريخ 22 ديسمبر 2008، تحت عنوان "مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق"، والذي يكشف عن عمق الخلاف حول طبيعة هذا المفهوم وحدوده الإجرائية في السياق العربي⁴.

¹ - ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 206-207؛ و:

-Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre, p 105-109

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 106.

³ - ينظر، لطيفة خمان: النقد المسرحي المغاربي، التنوع والإجراء، مرجع سابق، ص 414.

⁴ - ينظر، "مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق"، صحيفة الاتحاد، الإمارات، 22 ديسمبر 2008.

أكدت المناقشات أن عددًا كبيرًا من المسرحيين العرب قد اختلفوا اختلافًا جذريًا في ضبط مصطلح "الدراماتورجيا" وتحديد الدور الوظيفي لـ "الدراماتورج"، وقد بلغ هذا الاختلاف حدًا دفع "ماري إلياس" إلى إبداء امتعاضها الصريح بشأن إشكالية ترجمة المصطلح وتعريفه في السياق العربي. وقد تضمنت الآراء التي أدلت بها في هذه الصحيفة مجموعة من الملاحظات النقدية المهمة، والتي جاءت كما يلي:

• **صلاح القصب:** اعتبر أن "الدراماتورج" هو من يبحث عن زمن القراءة وقضاءات الرؤيا في بنية العرض المسرحي، وتقع على عاتقه رسالة جماعية في قراءته للمكون الخارجي.

• **محمد خير الرفاعي:** يرى أن "الدراما تورج" هو من يمارس النقد والتنظير لكل مكونات العمل المسرحي، بما في ذلك البنية التمثيلية. وإلى منحى إجمالي، كانت "الدراما تورجيا" قراءة نقدية محايدة للمنجز الإبداعي، سواء كان تأليفيًا في خطاب النص، أو إخراجيًا في خطاب العرض. ويبدو أنه انطلق من تصور يجمع بين وجهي الخطاب المسرحي، لكن لفظ "المحايد" يثير الكثير من التساؤلات.

• **ماري إلياس:** تؤكد مجددًا ما ورد في معجمها، أن "الدراما تورجيا" تعبر عن بُعد معرفي، وأن من يقوم بهذا العمل قد يكون المخرج نفسه، أو مصمم الأزياء، أو السينوغراف، أو شخص ذو بُعد معرفي يربط بين هذه الأطراف جميعًا.

• **المخرج جواد الأسدي:** طرح تصورًا مفتوحًا لـ "الدراما تورجيا"، واعتبرها ذات حدود واسعة، ومن ثم عدّ تحديدها بمثابة تضيق لدائرتها.

• **أحد المخرجين التونسيين:** نفى وجود "الدراما تورج"، لأن وظيفته، من وجهة نظره، مندججة في كافة مفاصل العمل المسرحي. واستنكر وجوده أيضًا بوجود مخرج، بناءً على أن المخرج المتمرس لا يحتاج إلى "الدراما تورج" ما دام هو موجود.

إن هذه التصورات والرؤى المتعددة حول الدراماتورجيا تتسم بالكثرة والتنوع، ولا يكاد يستقر لها قرار أو توافق نهائي في الأوساط الأكاديمية والمسرحية العربية. ومع ذلك، يمكن القول إن "الدراماتورجيا" تمثل قراءة واعية ومتبصرة تشمل جميع العناصر المتصلة بالنص الدرامي والعرض المسرحي والمتلقي، وتسعى إلى فهم التفاعلات المعقدة بين هذه المكونات الأساسية للعملية المسرحية. وانطلاقًا من هذا الفهم الشامل، سنتتبع عمل "الدراماتورج" ودوره في العملية الإبداعية المسرحية من خلال التحليل والاستقراء.

وفي صميم هذا العمل، تبرز شخصية "المخرج" كفاعل دراماتورجي مركزي، لا يقتصر دوره على مجرد تحويل النص إلى عرض، بل يمتد ليشمل مسؤولية "صناعة" العرض بكل مكوناته، وتنظيم شبكة العلامات الموجهة للمتلقي. إن هذا الفهم العميق لوظيفة المخرج كـ "منظم" للفرجة و"موجه" للإدراك، والذي يقع في قلب الممارسة الدراماتورجية الحديثة، نجده حاضرًا بوعي في الخطاب النقدي المسرحي الجزائري. إذ لا يُنظر إلى المخرج كمنفذ

تقني، بل كعقل مبدع يضطلع بمهمة بناء "المنطق البصري والجمالي" للعرض، كما يتضح في تحليل الناقد "عبد الحميد ختالة" لدوره بقوله: "والجدير بالإشارة هنا أن هناك عمل كبير يقوم به المخرج من أجل ضمان انتشار واع لكل أدوات المشهد المسرحي بما في ذلك حركة الممثلين على الخشبة، فأبعاد الشكل تتحدد جماليًا بأثر التشكيل الفعلي للشيء لأن الشكل لا يخرج عن كونه مدرك بصري، وهذه الكيفية تفرض على الشكل عددًا من الوظائف"¹.

يضعنا هذا الطرح في قلب الوظيفة الدراماتورية للمخرج. فالمخرج هنا ليس مجرد "مُخرج"، بل هو "مُنظم" للعلامات ("أدوات المشهد المسرحي")، و"موجه" لإدراك المتلقي ("ضمان انتشار واع"). إن تركيز "ختالة" على "الأثر التشكيلي الفعلي"، و"الوظائف" التي يفرضها الشكل على المتلقي، هو تعريف إجرائي دقيق للعمل الدراماتوري الذي يسعى إلى بناء "منطق بصري" للعرض، ويتحكم في كيفية استقباله من قبل الجمهور. وبهذا، تصبح قراءة "صناعة الفضاء" التي يقدمها، هي بحد ذاتها قراءة دراماتورية بامتياز، تكشف عن الوعي العميق بآليات بناء العرض وتأثيره، وهو ما يؤكد أن الذهنية الدراماتورية، حتى وإن غاب المصطلح أحيانًا، متجذرة في صلب الممارسة النقدية المسرحية الجزائرية المعاصرة.

-الدramاتورج ومستلزمات العمل الدراماتوري:

نستقي هنا من "المعجم المسرحي" ل "ماري إلياس" و "حنان قصاب حسن"، التعريف الآتي²:

"دراماتورج الإنتاج ودراماتورجيا المنصة:

يتوزع عمل الدراماتورج في هذا السياق على عملية اختيار النص، وهي مهمة جوهرية وليست بالأمر اليسير، نظرًا لأن عملية الانتقاء تخضع بطبيعتها لمجموعة من الشروط والمعايير المعقدة التي تهدف إلى تحقيق التناسق مع جميع أطراف المنظومة المسرحية ومتطلباتها المتنوعة. إذ يتولى الدراماتورج بعد ذلك دراسة زوايا متعددة مرتبطة بالنص المختار، تشمل قراءته النقدية المتعمقة، وإجراء البحوث الأكاديمية والتاريخية حوله، وتحديد مدى تناوله من عدمه في الأعمال السابقة لتجنب الاستهلاك المسرحي، وتقييم قابليته للتمثيل ومدى تقبل الجمهور له. كما يتولى في حالات معينة ترجمته إذا كان منبثقًا من ثقافة مغايرة، أو إعادة ترجمته لعرض محدد، بالإضافة إلى محاكاته ونقده أكاديميًا. وقد يتجاوز الدراماتورج هذه المراحل إلى مرحلة أكثر إبداعية تحوله صفة الكاتب المسرحي، فيتولى كتابة النص انطلاقًا من التدريبات الارتجالية التي يقوم بها الممثلون في إطار من الإبداع الجماعي المؤسسي.

إن عمل الدراماتورج قد يكون أثناء مرحلة التحضير للعمل المسرحي، كما يمكن أن يمتد ليشمل فترة التدريبات والإعداد. فبعد عملية الاختيار واستيفاء شروط النص المطلوبة، يعمل الدراماتورج على التحضير الشامل

1 - عبد الحميد ختالة، "صناعة الفضاء المسرحي: من العمارة إلى الركح"، مرجع سابق، ص 36.

2 - ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مرجع سابق، ص 154-153.

للعرض، حيث يتولى المسؤولية الكاملة عن جميع عناصر الريبورتوار (répertoire) ، وإشراف التدريبات، وإعداد الممثلين أكاديمياً وفنياً، بالإضافة إلى الدعاية للعرض وكتابة الخطط التوضيحية التي توزع على المتفرجين والمعروفة بـ"البروشور (brochure)" ولا تقتصر مسؤولياته على مرحلة ما قبل العرض، بل تتواصل بعد العرض أيضاً، حيث يقدم الدراماتورج تقريراً مفصلاً وشاملاً عن العرض المقدم، يتضمن الرؤى النقدية والتقييمات التي قيلت عنه، مع دمج ذلك بالوثائق المرئية والمصورة. وقد يكون هذا العمل من قبل شخص واحد أو من خلال فريق عمل جماعي، حيث يتشارك الدراماتورج مع المخرج والممثلين والسينوغراف في تحقيق الرؤية المسرحية المتكاملة. وإن عملاً بهذا التعقيد والشمولية يتطلب مهارات متنوعة وثقافات متعددة ومعارف واسعة وخبرات متراكمة في مجالات مختلفة.

-الدراماتورجيا والنقد المسرحي:

إن فكرة تجاوز المعارف التقليدية والانزياح عن النمذجة الجامدة، والخروج من دائرة التخندق في مجرى واحد انصبت فيه جميع التخصصات الأكاديمية، قد شملت المسرح كواحد من أبرز هذه المجالات. فدخل المسرح إلى عوالم منفتحة ومتجددة كان إيداناً بظهور حركة نقدية مسرحية تتبعه وتسائر تطوراتها، بوصف أن النقد يساوق الإبداع الذي يترصده ويحاول فهمه وتحليله. وعندما ظهرت "الدراماتورجيا" وتفنن المخرجون في تطبيقها وتطويرها، قدم نقاد المسرح المغاربة من جهتهم محاولات نقدية رائدة استشرّفوا بها تقديم قراءات نقدية "دراماتورجية" تتناول النصوص والعروض المسرحية بمنظور جديد. وقد دُرّجت هذه الإسهامات النقدية المهمة في محاضرات أكاديمية متخصصة، كما نُشرت في مصنفات نقدية متنوعة شملت الكتب والمقالات العلمية المحكمة. ومن أبرز هؤلاء النقاد الرواد نذكر: جميلة الزقاي، ومحمد المديوني، وأحمد بلخيري، ورشيد البناي، ومحمد الكعاط، وغيرهم من الباحثين المتخصصين.

ورغبة في توضيح هذا التناول النقدي وتبيان معالمه، تنقسم القراءة إلى جزأين أساسيين بناءً على الهوية النوعية للمسرح وما أسسه العديد من الدارسين والنقاد المتخصصين. إذ نستدل هنا بما ورد في "معجم المسرح" لباتريس بافيس (Patrice Pavis) الذي تناول في سياق دراسته لـ"الدراماتورجيا" كتاب جاك شيرير (Jacques Scherer) الموسوم بـ"La dramaturgie classique en France"، والذي ميز في دراسته بين بنيتين أساسيتين، هما: البنية الداخلية والبنية الخارجية للعمل المسرحي¹.

واستتباعاً لما سبق، فإن المقاربة "الدراماتورجية" في المنظور النقدي المسرحي المغربي تشتغل داخل الحيزين المذكورين على النحو التالي:

¹ - ينظر، باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مرجع سابق. ص. 224.

* بخصوص "البنية الداخلية والخارجية": في معجم باتريس بافيس (خاصة عند حديثه عن الدراماتورجيا وتحليل العروض)، غالباً ما يربط بين "البنية الداخلية" (التصّ، الصّراع، الشّخصيات) و"البنية الخارجية" (العرض، الفضاء المسرحي، العلامات).

✓ قراءة دراماتورية للنص: في هذا القسم، يشغل الناقد على البناء الدرامي للنص، فيستنطق عناصره وينقدها ويحللها ويفسرها، ويتساءل ويحجب انطلاقاً من بنية النص الأساسية. بمعنى أنه يركز على جميع العناصر التي يحتويها متن النص من إرشادات مسرحية، وتشمل لغته وأسلوبه، وزمانه ومكانه، وشخصه وأبعادها، وفكرته المحورية، وحواره وتقنياته، وأحداثه وتسلسلها، وحبكته وتعقيدها، وتشكيلاته البنائية، وتفاصيله وتقاطعاته مع النصوص الأخرى، ومراده وأبعاده الفكرية والجمالية.

✓ قراءة دراماتورية للعرض: بالنسبة للعرض المسرحي، فإن الناقد "الدراماتوري" يتجول في بؤر متعددة يفرضها فضاء العرض وعناصره المختلفة. فهو يقف على كل عنصر أسهم في تشكيل العرض المسرحي وبناءه: الديكور وفكرة انتقائه وتصميمه، والملابس ودلالاتها الرمزية والثقافية، والإضاءة وما ترمز إليه من معانٍ وأبعاد، والمؤثرات السمعية وإيجائها المختلفة كالموسيقى والأصوات، والممثلين ومواقفهم وطريقة أدائهم وطبيعة أدوارهم وتفاعلاتهم، والفرجة وتأثيراتها على المتلقي وردود أفعاله.

ومع كل هذه التفصيلات والعناصر المعقدة، يبرز تساؤل ملح وجوهري: إذا كانت سيرورة القراءة النقدية لا تخرج عن دائرة النص والعرض والمتلقي، فبأي الأدوات النقدية والمنهجية تُجرى القراءة ضمن هذه المقاربة الدراماتورية؟

واستهداءً بما اطلعنا عليه من الدراسات والبحوث المتخصصة، نستطيع القول إن الأدوات المستخدمة بين الدارسين والنقاد متباينة ومتنوعة. فقد وجدنا منهم من يعتمد على الدراسات الأكاديمية التي تناولت موضوع "الدراماتورية" والطرق المنهجية التي انتهجها أصحابها في تحليلها وتفسيرها. وفي المقابل، وجدنا فريفاً آخر من الباحثين يفضل اتباع بعض المناهج النقدية المعاصرة كالمناهج السيكلوجي، والسوسيولوجي، والبنوي، والسيميائي، والتداولي، وغيرها من المناهج النقدية الحديثة.

وعلى الرغم من هذا التنوع المنهجي، فإن نقطة الالتقاء الجوهرية في كل هذه المقاربات تظل هي "العرض المسرحي" بوصفه حدثاً حياً ومنظماً. وفي قلب صناعة هذا العرض، تبرز شخصية "المخرج" كفاعل دراماتوري مركزي، لا يقتصر دوره على مجرد تحويل النص إلى عرض، بل يمتد ليشمل مسؤولية "صناعة" العرض بكل مكوناته، وتنظيم شبكة العلامات الموجهة للمتلقي. إن هذا الفهم العميق لوظيفة المخرج كـ"منظم" للفرجة و"موجه" للإدراك، والذي يقع في قلب الممارسة الدراماتورية الحديثة، نجد حاضراً بوعي في الخطاب النقدي المسرحي الجزائري. إذ لا يُنظر إلى المخرج كمنفذ تقني، بل كعقل مبدع يضطلع بمهمة بناء "المنطق البصري والجمالي" للعرض، كما يتضح في تحليل الناقد "عبد الحميد ختالة" لدوره:

"والجدير بالإشارة هنا أن هناك عمل كبير يقوم به المخرج من أجل ضمان انتشار واع لكل أدوات المشهد المسرحي بما في ذلك حركة الممثلين على الخشبة، فأبعاد الشكل تتحدد جمالياً بأثر التشكيل الفعلي للشيء لأن الشكل لا يخرج عن كونه مدرك بصري، وهذه الكيفية تفرض على الشكل عددًا من الوظائف"¹.

يضعنا هذا الطرح في قلب الوظيفة الدراماتورية للمخرج. فالمخرج هنا ليس مجرد 'مخرج'، بل هو 'مُنظم' للعلامات ("أدوات المشهد المسرحي")، و'موجه' لإدراك المتلقي ("ضمان انتشار واع"). إن تركيز "ختالة" على "الأثر التشكيلي الفعلي"، و"الوظائف" التي يفرضها الشكل على المتلقي، هو تعريف إجرائي دقيق للعمل الدراماتوري الذي يسعى إلى بناء 'منطق بصري' للعرض، ويتحكم في كيفية استقباله من قبل الجمهور. وبهذا، تصبح قراءة 'صناعة الفضاء' التي يقدمها، هي بحد ذاتها قراءة دراماتورية بامتياز، تكشف عن الوعي العميق بآليات بناء العرض وتأثيره، وهو ما يؤكد أن الذهنية الدراماتورية، حتى وإن غاب المصطلح أحياناً، متجذرة في صلب الممارسة النقدية المسرحية الجزائرية المعاصرة.

2- المقاربة الدراماتورية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي: المقال الصحفي "قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة" (هدى. ب)

- السند: مقال صحفي
- العنوان: قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة
- الناقد: هدى. ب
- المصدر: جريدة الشعب (7 جوان 2005)

يعد المقال بقلم (هدى. ب) في جريدة "الشعب" الجزائرية بتاريخ 7 جوان 2005، المعنون ضمناً بـ "قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة"²، نافذةً فريدة على ورشة العمل المسرحي في طور التكوين. فهذه ليست وثيقة تعكس نقاشاً نظرياً جامداً حول مفهوم "الدramاتورجيا"، بل هي شهادة حية على فعلها في لحظة تتشابك فيها خيوط الإبداع بالنقد والاستقبال الأولي. إذ يوثق المقال حدثاً جوهرياً: استضافة المنتدى الفكري "صدى الأقاليم" للمؤلف والفنان المسرحي حيدر بن حسين ليُقدم قراءة لنص "المغارة المتفجرة"، مصحوباً بتعقيبات الناقد المسرحي بوبكر سكيبي. هنا، لسنا أمام نقد لما "أنجز"، بل قراءة "لما يتشكل" وما "يُحتمل" أن يكون، مما يجعلها وثيقة بكر للكشف عن تجليات "الذهنية الدراماتورية" في فعلها المباشر ضمن فضاء مسرحي جزائري.

¹ - عبد الحميد ختالة، "مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحية السرد؟"، مرجع سابق، ص 36.

² - هدى. ب: "قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة"، جريدة الشعب، بتاريخ 07 جوان 2005.

على الرغم من الغياب التام لمصطلح "الدراماتورجيا" في متن المقال، إلا أن جوهره يتلأأ في كل سطر من سطره، كاشفاً عن فهم ضمني عميق لهذه المقاربة. فالمقال لا يصف الدراماتورجيا، بل يجسدها ويُجلي دورها الخفي والجلي في آن¹:

• **دراماتورجيا النص: بين الاقتباس والإبداع (Re-writing & Dramaturgical**

Adaptation):

يتجلى جوهر "دراماتورجيا الإنتاج" في التصريح الشجاع للمؤلف حيدر بن حسين بأن نصه "اقتباس جزئي لنص يمينية مشاكرا". هذا ليس مجرد إقرار بالتأثر أو التناص، بل هو إعلان عن فعل دراماتورجي واعٍ ومحدد. فكلمة "جزئي" ليست عابرة؛ إنها مفتاح لفهم عملية الاختيار والتكييف التي يمارسها الدراماتورج. ف"بن حسين" هنا يتقمص دور "الدراماتورج-المؤلف" الذي لا يستنسخ، بل يُعيد صياغة المادة الأولية، مُحوّلاً النص الأدبي الأصلي إلى بنية درامية جديدة، مُراعياً "دلالات حكاية المسرحية" لثرد على "مخيلتنا يوميات امرأة جزائرية". ويُبرز هذا الفعل كيف أن الدراماتورجيا هي جسر بين النصوص، تُصفي عليها حياة جديدة وروحاً معاصرة، وتحولها من مجرد حبر على ورق إلى مادة درامية قابلة للتجلي على الخشبة، مستلهمة من واقع ثقافي مغاير.

• **التحكم في البنية الدرامية وتأثيرها (Dramaturgical Structuring & Impact**

Control):

إن قرار بن حسين بإضافة "حبكة ثانية وموازية للحبكة الرئيسة حتى يخفف من حدة المسرحية، محرّكها شخصية الجار المهتم لحال وأوضاع هذه المرأة" هو تجسيد بارع "لمنطق الدراماتورجي". فهذا ليس مجرد إضافة عشوائية لشخصية أو حدث، بل هو تدخل منهجي في "جهاز النص" بهدف التحكم في إيقاع العرض وتوجيه استجابة المتلقي. إنه قرار مدروس لـ"إدارة التأثير المسرحي"، يعكس وعياً عميقاً بالبنية التكوينية للعمل وكيفية تفعيلها لتجنب "الحدة" والوصول إلى توازن جمالي وانفعالي. وتُظهر هذه العملية الدراماتورج كـ"مهندس معماري" للعمل المسرحي، يختار لبناته ويصمم فضاءاته بتأن ومسؤولية.

• **الدراماتورجيا النقدية: قراءة التأويل ورصد الدلالة (Dramaturgical Criticism &**

Semiosis):

يقدم الناقد بوبكر سكيبي "قراءة دراماتورجية" بامتياز، وإن لم يسمها كذلك. فتحليله لـ"المغارة المتفجرة" ليس مجرد وصف أو حكم قيمي، بل هو محاولة لتفكيك دلالات النص وربطها بسياقاتها الفكرية والاجتماعية. فعندما يرى سكيبي أن المسرحية "موسومة بالتناقض"، وربما أراد الكاتب أن يكون في ذهن القارئ رؤية خاصة عن نظرتة للعصر المتلخصة في انخيار قيم، فهو هنا يمارس فعل الدراماتورج الناقد الذي "يستنتق

¹ - هدى. ب: "قراءة في مسرحية المغارة المتفجرة"، المرجع السابق.

عناصر النص ويحللها ويفسرها". إذ إنه يربط بين "البنية الداخلية للنص" (التناقض، حيرة المرأة، غياب الأبوية الاجتماعية) و"البنية الخارجية" (انهميار القيم، البناء الاجتماعي المتلخص)، كاشفاً عن "مراد العمل و"أبعاده الفكرية والجمالية". وسكيني هنا يفتح آفاق التأويل، ويظهر كيف أن الدراماتورجيا لا تقتصر على "صناعة الدراما"، بل تمتد لتشمل "فهم الدراما" وتحليل تأثيراتها العميقة.

• تأكيد أسبقية الممارسة على التسمية: (Practice Precedes Terminology)

الدرس الأكثر إهماراً في هذا المقال هو أنه يقدم دليلاً ساطعاً على أن "الذهنية الدراماتورجية" متجذرة في قلب الممارسة المسرحية الجزائرية، حتى قبل أن يستقر المصطلح في الخطاب الأكاديمي أو الإعلامي. فالمؤلف يمارس دور الدراماتورج بوعي حربي، والناقد يمارس قراءة دراماتورجية عميقة، دون الحاجة إلى استخدام "الفزاعة المصطلحية". وهذا يؤكد ما أشرنا إليه في الإطار النظري من أن "المعضلة" لم تكن في وجود العمل الدراماتورجي، بل في الاعتراف به وتسميته وتأطيره منهجياً.

تُجلي هذه الوثيقة الصحفية، في إنجازها وعمقها، مشهداً دراماتورجياً مكثفاً، يُبرهن على أن المقاربة الدراماتورجية ليست حكراً على التنظير الأكاديمي، بل هي روح سارية في جسد الممارسة المسرحية الجزائرية. إذ إنها تكشف عن تفاعل حيوي بين صانع النص (المعد) الذي يعي آليات البناء والتأثير، وبين قارئه (الناقد) الذي يُفكك ويُؤول ويُعيد ربط العمل بسياقاته الكبرى. فهذا المقال ليس مجرد خبر، بل هو ومضة ضوئية تكشف عن حيوية "الفعل الدراماتورجي" في مشهدنا المسرحي.

-الموقف النقدي:

بالرغم من الإجماع الذي تُحدثه هذه الوثيقة في الكشف عن حضور الدراماتورجيا في الممارسة، إلا أنها تضعنا أمام تحديات نقدية لا بد من الإشارة إليها. إن طبيعة المقال الصحفي، بحكم اختزالها وتركيزها على "الحدث"، تظل تقدم لنا "ومضة" وليس "صورة كاملة". فما عُرض هنا هو "قراءة" للنص، وهو ما يُجلبنا بشكل أساسي إلى "دراماتورجيا النص" (Dramaturgy of the Text).

والتساؤل النقدي الحاسم الذي ينهض هنا هو: إلى أي مدى انتقلت هذه "القراءة الدراماتورجية للنص" إلى "دراماتورجيا العرض" الفعلية على خشبة؟ وكيف تجلت القرارات الدراماتورجية للمؤلف، وتحليلات الناقد، في عناصر العرض المسرحي غير النصية مثل الأداء، والإخراج، والسينوغرافيا، والإضاءة، والموسيقى، وتفاعل الجمهور؟ إن هذا المقال يفتح شهيتنا لمعرفة كيف "تنفس" هذه الدراماتورجيا على خشبة المسرح، وكيف تُترجم تلك الحبكة الثانية وشخصية الجار إلى لغة الصورة والحركة والصوت.

إن الموقف النقدي يتجه هنا نحو الدعوة إلى تجاوز دراسة "الدراماتورجيا الكامنة" في النص إلى رصد "الدراماتورجيا المُنجزة" في العرض. فالمقال يقدم لنا "وعداً دراماتورجياً" بنص مثير، لكن التحليل الدراماتورجي الكامل يستدعي مقارنة "فرجوية" أعمق تُتابع هذا الوعد حتى لحظة استقباله من قبل المشاهد في فضاء العرض،

وهي الخطوة التي لا يزال النقد المسرحي الجزائري بحاجة إلى تعزيزها لتكتمل دائرته المنهجية في مقارنة الدراماتورجيا الشاملة.

3- المقاربة الدراماتورجية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي

أ/ المقال الأكاديمي: "الاشتغال الدراماتورجي في المسرحية المقتبسة 'شايلوك الجديد' لأحمد علي باكثير على مسرحية 'تاجر البندقية' لوليام شيكسبير" للباحثين حمدي رشيد وصالح بوشعور محمد أمين

- السند: مقال علمي محكم.
- العنوان: الاشتغال الدراماتورجي في المسرحية المقتبسة "شايلوك الجديد" لأحمد علي باكثير على مسرحية "تاجر البندقية" لوليام شيكسبير.
- الناقد: حمدي رشيد إشراف صالح بوشعور محمد أمين (جامعة تلمسان).
- المصدر: مجلة النص، المجلد 11، العدد 02.
- تاريخ النشر: 2024.

الوثيقة المختارة لهذه المرحلة من التحليل هي مقال أكاديمي محكم منشور في "مجلة النص"، المجلد 11، العدد 02 لعام 2024. المقال من تأليف الباحث "حمدي رشيد" وإشراف "صالح بوشعور محمد أمين" من جامعة تلمسان، وهو موسوم بعنوان: "الاشتغال الدراماتورجي في المسرحية المقتبسة 'شايلوك الجديد' لأحمد علي باكثير على مسرحية 'تاجر البندقية' لوليام شيكسبير"¹.

وتكمن أهمية هذه الوثيقة في كونها تمثل الخطاب النقدي الجزائري المتخصص في أحدث صوره وأكثرها تركيزًا. فبخلاف الأطروحة التي تقدم رؤية شاملة لتجربة مسرحي كامل، يركز المقال الأكاديمي على ظاهرة محددة (الاقتباس) ويطبق عليها المقاربة الدراماتورجية كأداة تحليلية حصرية. كما أن اختياره يكشف عن كيفية تحول مفهوم "الدراماتورجيا" من مجرد مصطلح نظري إلى "منهج إجرائي" فعال في ورشة النقد الأكاديمي الجزائري، ويبين لنا الأدوات المحددة التي يستخدمها الباحثون في تفكيك الأعمال المسرحية من منظور دراماتورجي مقارن.

يتجلى حضور المقاربة الدراماتورجية في هذا المقال بشكل مباشر ومنهجي، ليس فقط كموضوع للنقاش بل كأداة رئيسة للتحليل، وذلك عبر النقاط التالية²:

- الدراماتورجيا مرادف لـ "الإعداد" و"التكييف": يربط المقال منذ بدايته بين "الاشتغال الدراماتورجي" ومفهومي "الاقتباس" و"التكييف". إذ يشير الباحثان إلى أن "الاقتباس يعد آلية تتيح للمؤلف إمكانية الإبداع

¹ - حمدي رشيد وصالح بوشعور محمد أمين: "الاشتغال الدراماتورجي في المسرحية المقتبسة 'شايلوك الجديد' لأحمد علي باكثير على مسرحية 'تاجر البندقية' لوليام شيكسبير"، مجلة النص، المجلد 11، العدد 02، جامعة تلمسان، 2024.

² - المرجع نفسه، ص 176-190.

والتأليف، ويسهم بشكل كبير في عملية الإعداد¹. وهذا الربط المباشر يؤكد أحد الأدوار الجوهرية لـ"دراماتورج الإنتاج" التي فصلناها في الجزء النظري، والمتمثلة في اختيار النص وترجمته ومحركاته وتكييفه ليتناسب مع سياق جديد. فالمقال هنا يجسد هذا الدور النظري من خلال دراسة حالة عملية قام بها الكاتب أحمد علي باكتير.

• **الدراماتورجيا عملية تحليل مقارن:** لا يكتفي المقال بتعريف الدراماتورجيا، بل يستخدمها كمنهجية للمقارنة. يتضح هذا بجلاء في "جدول أوجه الاختلاف" الذي يقدمه الباحثان، حيث يتم تفكيك المسرحيتين (الأصل والمقتبسة) إلى عناصرهما الدرامية الأساسية (الغلاف، العنوان، البناء الدرامي، الشخصيات، الحبكة، اللغة والحوار...). وهذه المقارنة المنهجية هي تطبيق مباشر لـ"القراءة الدراماتورجية للنص" التي تهدف إلى استنطاق البناء الدرامي وعناصره، وتبيان الخيارات الجمالية والفكرية التي قام بها المؤلف المقتبس (باكتير) بوصفه دراماتورجًا للنص الجديد.

• **الدراماتورجيا جسر بين الأدبي والمسرحي:** يؤكد المقال على ما ورد في الإطار النظري من أن الدراماتورجيا هي التي تنقل العمل من طبيعته الأدبية إلى وجوده المسرحي. إذ يذكر المقال تعريف محمد الصديق السيد للدراماتورجيا بأنها "كلمة من مقطعين... يعبران عن صانع الدراما للنص والعرض معاً"². وتحليله لعملية اقتباس باكتير، فإنه يدرس بالضبط كيف تحول النص الشكسبيرى الأدبي إلى منجز مسرحي عربي جديد يحمل رؤية مختلفة، وهذا هو صميم "الاشتغال الدراماتورجي".

• **تحديد وظائف الدراماتورج (المؤلف-المُعد):** من خلال تحليل عمل باكتير، يحدد المقال ضمناً وظائف الدراماتورج-المؤلف؛ فهو لم يقدّم مجرد ترجمة، بل أعاد صياغة العمل ليعالج قضية متعلقة بالهوية العربية، مراعيًا التركيبة الاجتماعية والثقافية للمتلقى العربي. وهذه الخيارات هي قرارات دراماتورجية بامتياز، تكشف عن وعي المؤلف ليس فقط ببنية النص، بل بسياق العرض والجمهور المستهدف أيضًا.

يمثل هذا المقال الأكاديمي دليلًا ملموسًا على أن المقاربة الدراماتورجية قد أصبحت أداة تحليلية راسخة ومعتمدة في النقد المسرحي الجزائري. لقد تم توظيفها هنا بفعالية لدراسة ظاهرة الاقتباس، حيث لم تعد مجرد مفهوم وصفي، بل تحولت إلى منهجية مقارنة تكشف عن القرارات الفنية والأيدولوجية التي تشكل عملية إعادة الكتابة المسرحية. ويثبت المقال أن تحليل "الاشتغال الدراماتورجي" للكاتب هو مدخل نقدي خصب لفهم كيفية تفاعل النصوص العالمية مع السياقات المحلية، وكيف يعيد المبدع العربي إنتاج هذه النصوص لتعبر عن قضاياها وهويته.

¹ - حمدي رشيد وصالح بوشعور محمد أمين: "الاشتغال الدراماتورجي في المسرحية المقتبسة 'شابلوك الجديد' لأحمد علي باكتير على مسرحية 'تاجر البندقية' لوليام شكسبير"، المرجع السابق ص 176.

² - المرجع السابق، ص 178.

- الموقف النقدي:

المقال يقدم إضافة نوعية ومهمة، فهو يمثل نموذجًا تطبيقيًا ناجحًا لاستخدام المقاربة الدراماتورية في النقد المقارن. وإن تركيزه على "الاقتباس" كفعل دراماتوري هو نقطة قوته الرئيسية، حيث يربط بين النظرية والتطبيق بشكل محكم.

ومع ذلك، يمكن تسجيل نقطتين نقديتين أساسيتين:

✓ **الأولى:** يميل المقال إلى حصر "الاشتغال الدراماتوري" في عملية "الإعداد النصي" (Adaptation) بشكل شبه حصري. فبينما أشرنا في إطارنا النظري إلى أن الدراماتورجيا الحديثة تشمل العملية المسرحية برمته وصولاً إلى العرض والمتلقي، فإن المقال يركز بشكل كبير على تحليل النص المكتوب ومقارنته بالأصل. وهذا يطرح تساؤلاً حول "دراماتورجيا العرض" الفعلية لمسرحية "شايلوك الجديد": كيف تم تجسيد هذا الاقتباس على الخشبة؟ وكيف تفاعل معه الجمهور الجزائري أو العربي؟ وهي أسئلة يتركها المقال معلقة.

✓ **الثانية:** على الرغم من إشارته إلى الدراماتورجيا، فإن المقال يستخدم مصطلح "الاقتباس" (Adaptation) و"التناص" (Intertextuality) بشكل مكثف، مما قد يخلق بعض التداخل المفاهيمي. كان من الممكن أن يكون أكثر دقة لو أنه حدد بوضوح كيف أن "الاقتباس" هو أحد أشكال "الاشتغال الدراماتوري"، وليس مرادفًا له بالضرورة، مما كان سيعزز من صرامة الإطار المنهجي للمقاربة.

وبالرغم من هاتين الملاحظتين، يبقى المقال وثيقة أكاديمية رصينة تبرهن على حيوية المقاربة الدراماتورية وقدرتها على إنتاج معرفة نقدية دقيقة ومفيدة في سياق دراسة المسرح الجزائري والعربي.

ب/ أطروحة الدكتوراه "دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق" للباحث بوعزيز فتحي

• السند: أطروحة دكتوراه

• العنوان: دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق

• الباحث الناقد: فتحي بوعزيز - إشراف: بن نكاع بن ذهبية

• الجامعة: جامعة وهران 1 (كلية الآداب والفنون - قسم الفنون الدرامية)

• السنة الجامعية: 2024/2023.

الوثيقة المختارة هي أطروحة دكتوراه من قسم الفنون الدرامية بكلية الآداب والفنون بجامعة وهران 1، قدمت لنيل شهادة الدكتوراه في السنة الجامعية 2023-2024، من إعداد الباحث "فتحي بوعزيز" تحت إشراف بن نكاع بن ذهبية، والموسومة ب: "دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق"¹.

¹ - فتحي بوعزيز: "دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق"، أطروحة دكتوراه، إشراف بن نكاع بن ذهبية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2024.

من خلال العنوان والمقدمة، تتجلى المقاربة الدراماتورية بوضوح في عدة مستويات، مما يعكس وعياً أكاديمياً متقدماً بالإشكاليات التي طرحناها في الإطار النظري من هذا المبحث:

• **تجاوز جدل التعريف إلى حقل التطبيق:** على عكس المقال الصحفي الذي كان يتمحور حول "الاختلاف على المصطلح"، فإن هذه الأطروحة تنطلق من المصطلح كأمر مُسلم به لتتخذ موضوعاً للدراسة التطبيقية. يتضح هذا من العنوان مباشرة، الذي لا يسأل "ما هي الدراماتورجيا؟" بل يبحث عن "دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق". ويمثل هذا انتقالاً من مرحلة التعريف إلى مرحلة التوظيف والتحليل، وهو مؤشر على نضج أكاديمي في التعامل مع المفهوم¹.

• **تبني ثنائية "دراماتورجيا النص" و"دراماتورجيا العرض":** يشير الباحث في مقدمته صراحة إلى الانقسام الذي أحدثته الحداثة المسرحية، حيث أفرزت جدلاً واسعاً بين "مؤيد لسلطة النص" و"رأي آخر رافع عن ضرورة تجاوز الشعرية الكلاسيكية". كما يميز بين "البنية الداخلية للنص" و"البنية التكوينية للعرض"، وهو ما يعكس استيعابه للثنائية الجوهرية (البنية الداخلية/البنية الخارجية) التي أشرنا إليها في الإطار النظري نقلاً عن جاك شيرير وبارتريس بافيس. وإن تركيز الأطروحة على "دراماتورجيا العرض" تحديداً هو اختيار منهجي واضح يتبنى التصور الحديث للمقاربة الذي يتجاوز حدود النص المكتوب².

• **محاولة التصنيف والتأطير (التنميط):** يتجلى الوعي بتاريخ المفهوم في حديث الباحث عن "أنماط الدراماتورجيا"، حيث يميز بين "دراماتورجيات كلاسيكية" و"دراماتورجيات حديثة وما بعد حديثة". وهذا السعي إلى التصنيف هو ممارسة نقدية أكاديمية بامتياز، تهدف إلى وضع التجارب المسرحية الجزائرية ضمن سياق تطوري أوسع، ومقارنتها بالتحويلات العالمية في هذا المجال. إذ إنها محاولة لتأسيس "نماذج" تحليلية تتجاوز الفوضى المفاهيمية³.

• **الدراماتورجيا منهج تحليلي:** يكشف الباحث في خطة بحثه أنه سيعتمد على "منهج وصفي تحليلي" وأن "التحليل الدراماتورجي قادر على الإحاطة بالمنجز الإبداعي المسرحي". فهنا، لم تعد الدراماتورجيا مجرد موضوع للدراسة، بل أصبحت هي نفسها "الأداة المنهجية" للتحليل. ويعكس هذا فهماً عميقاً لدورها الذي يجمع بين قراءة النص (تحليل الكتابة الدرامية) وقراءة العرض (صناعة العرض)، وهو ما يتوافق تماماً مع ما فصلناه في الجزء النظري حول ارتباط الدراماتورجيا بالنقد⁴.

1 - فتحي بوعزيز: "دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق"، المرجع السابق، المقدمة ص (أ-ب).

2 - المرجع نفسه، المقدمة ص (أ).

3 - المرجع نفسه، ص 28.

4 - المرجع نفسه، المقدمة ص (ج).

تُظهر هذه الأطروحة أن الخطاب الأكاديمي الجزائري قد خطى خطوات مهمة في استيعاب وتطبيق المقاربة الدراماتورية. فقد تجاوز مرحلة الحيرة المصطلحية التي رصدناها في المقال الصحفي، وانتقل إلى توظيف المفهوم كأداة إجرائية فعالة في تحليل التجارب المسرحية المحلية. وتجسد هذه الوثيقة "الذهنية الدراماتورية" التي تحدث عنها برنار دورت، ليس فقط عند المبدع المسرحي، بل عند الناقد الأكاديمي أيضاً، الذي بات يمتلك الوعي الكافي للتمييز بين دراماتوريا النص ودراماتوريا العرض، والقدرة على تطبيق هذه الثنائية التحليلية على نماذج جزائرية خاصة.

- الموقف النقدي:

تمثل هذه الأطروحة خطوة إيجابية ومتقدمة، فهي تركز "الدراماتوريا" كحقل معرفي ومنهجي قابل للتطبيق في النقد المسرحي الجزائري. ومع ذلك، يثير هذا التناول بعض التساؤلات النقدية التي لا بد من طرحها:

- هل الاعتماد على ثنائية (النص/العرض) المستقاة من النقد الغربي كافٍ لاستيعاب خصوصية بعض أشكال المسرح الجزائري التي قد لا تقوم بالأساس على هذه الثنائية الصارمة، كالمسرح الشعبي أو الحلقة؟
- بالتركيز على "دراماتوريا العرض" للمخرج، هل هناك خطر من الوقوع في "سلطة المخرج" كبديل عن "سلطة النص" الكلاسيكية، مما قد يهمل دور المؤلف أو طبيعة النص الأصلي في عملية التحليل؟
- ويبقى التساؤل الأهم: إلى أي مدى نجحت هذه الأطروحة في تطوير أدوات تحليلية "جزائرية" خاصة ضمن إطار المقاربة الدراماتورية، أم أنها اكتفت بإسقاط الأدوات والمفاهيم الغربية على التجربة المحلية؟ وعلى الرغم من هذه التساؤلات، فإن مجرد وجود هذا البحث يعد دليلاً قاطعاً على حيوية المقاربة الدراماتورية ورسوخها في صلب النقاش النقدي الأكاديمي بالجزائر.

ج/ المقاربة الدراماتورية في النقد المسرحي الجزائري في الكتب

بعد أن تتبعنا تحليلات المقاربة الدراماتورية في المقال الصحفي والأكاديمي والأطروحة الجامعية، تقتضي البنية المنهجية لهذا الفصل البحث عن تمثليها في شكل "الكتاب" النقدي المستقل. غير أن عملية المسح والبحث في المدونة النقدية الجزائرية المتاحة لنا تكشف عن ملاحظة بالغة الأهمية: ندرة ملحوظة في المؤلفات النقدية المتخصصة والمستقلة التي تُكرس بشكل حصري لمقاربة "الدراماتوريا" في المسرح الجزائري، على غرار الكتب التي أُفردت للمقاربات التاريخية أو الموضوعاتية.

إن هذه الندرة، التي تبدو كسمة من سمات الحقل النقدي الراهن، ليست مجرد مصادفة، بل هي مؤشر يمكن تفسيره من خلال عدة عوامل متداخلة تعكس واقع الممارسة النقدية في هذا المجال:

1. **حدائنة تداول المفهوم:** كما أوضحنا في الإطار النظري، لا يزال مفهوم "الدراماتوريا" حديثاً نسبياً في الخطاب النقدي العربي والجزائري على مستوى التداول الأكاديمي الواسع، وغالباً ما تتداخل وظائفه مع

مفاهيم أخرى كالإخراج، أو الإعداد، أو النقد التطبيقي. وبالتالي، يبدو أنه لم يتبلور بعد كحقل معرفي مستقل يستدعي بالضرورة تأليف كتاب خاص به، بل لا يزال النقاد يمارسونه ضمناً داخل مقاربات أوسع.

2. **طبيعته الإجرائية والتطبيقية:** تميل الدراسات الدراماتورية بطبيعتها إلى أن تكون لصيقة بالعرض المسرحي الحي والممارسة التطبيقية. ولذلك، قد يجد النقاد أن فضاءات "النقد المواكب" (كما رأينا في المقالات الرقمية) أو الأطروحات التي تحلل تجارب محددة، هي أنسب للتعبير عن هذه المقاربة من الكتاب النظري الشامل الذي يتطلب مسافة تأملية أكبر.

3. **الأولويات البحثية في التأليف:** يبدو أن الأولوية في التأليف النقدي الجزائري، كما كشفت النماذج السابقة، قد اتجهت نحو المشاريع الكبرى التي تعالج "التاريخ" و"الهوية" و"التراث"، وهي قضايا تأسيسية. أما المقاربات الإجرائية الدقيقة كالدراماتوجيا، فقد يبدو أنها تركزت للمقالات والأطروحات المتخصصة، ولم تصل بعد إلى مرحلة المشروع الكتابي المتكامل على نطاق واسع.

وعليه، فإن خلاصة هذا الجزء من المبحث هي أن حضور المقاربة الدراماتورية في النقد المسرحي الجزائري يظل في طور "التجلي" والتكوين داخل أشكال الكتابة النقدية الأخرى، ولم يبلغ بعد مرحلة "التأسيس" التي تتجسد في تراكم من الكتب المستقلة. وهذا الاستنتاج لا يقلل من أهمية المقاربة، بل يضعها في سياقها التطوري الطبيعي، ويفتح الأفق أمام الباحثين المستقبليين ليكونوا هم رواد تأليف أعمال أكثر شمولاً وتخصصاً في هذا المجال الحيوي والهام.

إن دراسة الجانب الإجرائي في النقد المسرحي الجزائري أفضت إلى جملة من الحقائق البنيوية؛ أهمها أن الممارسة النقدية تعيش حالة من "القلق المنهجي" الناتج عن حداثة التجربة وتذبذب المسار التاريخي للمسرح الجزائري. فقد أثبت التحليل الإجرائي وجود "تنوع هجين" في المناهج المعتمدة (بنيوية، سيميائية، وتفكيكية)، إلا أن هذا التعدد لم يرافقه تراكم كمي في المدونة النقدية التطبيقية، مما يجعلها ممارسة "استنباتية" تحاول توطين المفاهيم الغربية في بيئة ركحية ذات خصوصية محلية.

كما كشف الفصل عن فجوة إجرائية حادة؛ حيث ظل النقد لفترات طويلة أسيراً للنزعة الأدبية التي تغلب النص على العرض، قبل أن يتحول تدريجياً نحو "إجرائية السينوغرافيا" وتحليل العلامات البصرية. ومع ذلك، لا يزال الإجراء النقدي الجزائري يتسم بـ "الشفاهية والمناسباتية" في المهرجانات، مما أعاق تحوله إلى نظام معرفي مستقر. إن هذه المرحلة التجريبية تعكس رغبة النقاد الأكاديميين في اجترار أدوات قادرة على ملاحقة العرض المسرحي في تحولاته المعاصرة، لكنها تظل بحاجة إلى منهجية توثيقية تخرجها من حيز الاجتهاد الفردي إلى فضاء المنهج المتكامل، وتدفع بها نحو "نقد رقمي" تفاعلي يردم الهوة بين الجامعة والخشبة والجمهور.

خاتمة

في ختام هذا المسار البحثي، الذي انطلق من فرضية جوهرية تعتبر النقد المسرحي مرآة واعية للإبداع وسجلاً لتحوّلات الفكر، نصل إلى لحظة تركيبيّة لا تهدف إلى مجرّد تُلخيص ما قيل، بل إلى بناء فهم معمّق للخريطة المعقّدة التي رسمتها "تحوّلات النقد المسرحي الجزائري". لقد كانت رحلتنا حفراً معرفياً مزدوج الأبعاد؛ استكشاف "النوع" بوصفه الحاضن المؤسّساتي للممارسة النقدية، وفكّك "الإجراء" بوصفه الأداة المنهجية التي تشكّل بها الخطاب ورؤيته. وعندما تُسدل ستائر هذا البحث، لا نكتشف عن إجابة واحدة بسيطة، بل عن مشهد نقديّ متعدّد الأصوات، حيويّ، ومفعم بالتناقضات الخلاقية التي هي سرّ تطوره.

وبناءً على رحلة التّفصّي، التي جابت مفاوز التّنظير لترسو على ضفاف التطبيق، وانتقلت من رصد التّراكم التاريخي إلى تفكيك مكانز الخطاب؛ بلورت الدراسة جملة من الاستنتاجات الجوهرية، التي تُمثّل الركيزة الإيجابية عن الإشكالية المحورية للبحث، وتُفصيلها حسب المعطيات الآتية:

الارتباط بالسياق الوطني: أثبتت الدراسة أنّ المسرح الجزائري، ومن ورائه النقد المسرحي، هو وليد ظروف تاريخية وسوسولوجية خاصّة ومكتّفة. فقد ارتبطت المسارث النقدية ارتباطاً عضويّاً بالمراحل السياسية والاجتماعية التي مرّت بها الدولة؛ بدءاً من فترة الاختلال (النقد التعبوي)، مروراً بمرحلة الاستفلال والبناء الوطني (النقد الأيديولوجي)، وصولاً إلى عهد التعددية وما أفرزه من تحوّل في الرؤية والمنهج.

حداته التجريبية وتحديات الدعم: خلص البحث إلى أنّ التنوع في الإجراء النقديّ مع قلة المادّة النقدية المشوّرة يُثبِت حدّاته التجريبية؛ فالنقاد لا يزالون في مرحلة التجريب لهذه المناهج. كما تبين أنّ الفعل المسرحي يحتاج إلى اهتمام أكبر من الهيئات الوصية، ولعلّ غياب الحوافر والجوائز المخصّصة للنقد المسرحي -مقارنةً بالشعر والزواية- يسهم بشكل جليّ في عزوف الباحثين عن الاشتغال بهذا الجانب النظريّ الهامّ.

أزمة التوثيق والضياع المعرفي: كشفت النتائج أيضاً عن ضياع رصيد معرفي هامّ نتيجة الاعتماد على "النقد الشفوي" في المهرجانات والندوات، والتي تفتقر لآليات التدوين العلميّ. إنّ هذا الغياب التوثيقي قد حرّم المكتبة المسرحية من تراكم معرفي كان بإمكانه أن يُشكّل مرجعية إجرائية هامة للباحثين والممارسين على حدّ سواء.

على مستوى "النوع": لعلّ النتيجة الأبرز التي تخلص إليها الأطروحة هي تفكيك الصورة النمطية للنقد المسرحي الجزائري ككتلة واحدة متجانسة. فقد أثبت الفصل الثاني أنّنا أمام "خطابات" نقدية متعدّدة؛ فالنقد الصحفي كان الأكثر تأثراً بالتحوّلات السياسية، بينما رسم النقد الأكاديمي مساراً من التضج المنهجية في الأطاريح والكتب. أمّا النقد المواكب للمهرجانات، فقد انتقل حديثاً إلى الفضاء الرقميّ المستقلّ الذي أصبح المختبر الحقيقي للنقد الفاعل

على مستوى "الإجراء": كشف الفصل الثالث أنّ تطوّر المقاربات المنهجية كان سجلاً لتحوّل الوعي الثّقافي؛ فمن المقاربات السياقية التي بحثت عن وظيفة المسرح في بناء "السردية الوطنية"، إلى المقاربات النسقية

الَّتِي سَعَتْ لِتَفْكِيكِ الْيَاتِ الْعَرْضِ. إِنَّ تَبَلُّورَ "نَقْدِ النَّقْدِ" هُوَ الدَّلِيلُ الْقَاطِعُ عَلَى وُصُولِ الْحَقْلِ النَّقْدِيِّ إِلَى مَرَحَلَةِ النُّضْجِ وَمُسَاءَلَةِ الدَّاتِ.

الْفُجُوهُ بَيْنَ الْأَكَادِمِيَّةِ وَالْمُجْتَمَعِ: وَمِمَّا انْتَهَتْ إِلَيْهِ الدِّرَاسَةُ، وَجُودُ هَوَّةٍ سَحِيقَةٍ بَيْنَ "نَقْدِ صَحْفِي" انْطِبَاعِيٍّ وَ"نَقْدِ أَكَادِمِي" رَصِينٍ لَكِنَّهُ مُنْعَلِقٌ دَاخِلٌ أَسْوَارِ الْجَامِعَةِ. لِذَا، صَارَ مِنَ الضَّرُورِيِّ خُرُوجَ الْأَكَادِمِيِّ لِلْمُجْتَمَعِ عَبْرَ حَوَارَاتٍ مُبَاشِرَةٍ مَعَ الْجُمْهُورِ وَالْمُبْدِعِينَ، لِتَصْحِيحِ الْمَسَارِ الْإِنْتَاجِيِّ وَتَطْوِيرِ الدَّائِقَةِ الْفَنِّيَّةِ لِلْمُتَلَقِّي.

مِسْئَلَةُ الْحِتَامِ وَالِاسْتِشْرَافِ الرَّقْمِيِّ: وَفِي الْحِتَامِ، لَا بُدَّ مِنْ إِدْرَاكِ أَهْمِيَّةِ النَّشْرِ الرَّقْمِيِّ وَتَوْثِيقِهِ؛ فَمُحَاوَلَةُ تَطْوِيرِهِ هِيَ الْكِفَايَةُ بِتَعْدِيلِ دَائِقَةِ الْمُجْتَمَعِ وَالتَّأْيِيرِ الْمُبَاشِرِ فِي الْفَنَاتِ الْمُهْتَمَّةِ. إِنَّ رَقْمَةَ النَّقْدِ هِيَ الضَّمَانَةُ لِتَحْوِيلِهِ مِنْ فِعْلِ خُبُوبِيٍّ مَعْرُورٍ إِلَى فِعْلِ اجْتِمَاعِيٍّ مُؤَثِّرٍ، يُسَهِّمُ فِي بِنَاءِ نَهْضَةٍ مَسْرَحِيَّةٍ جَزَائِرِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةِ الْأَبْعَادِ.

آفاقٌ مُسْتَقْبَلِيَّةٌ لِلْبَحْثِ

إِنَّ كُلَّ بَحْثٍ جَادٍ لَا يُغْلِقُ بَابَ السُّؤَالِ، بَلْ يَفْتَحُهُ عَلَى آفَاقٍ أَوْسَعِ. وَهَذِهِ الدِّرَاسَةُ، بِمَا كَشَفَتْهُ مِنْ نَتَائِجِ وَمَا أَثَارَتْهُ مِنْ أَسْئَلَةٍ، تَفْتَحُ عَلَى الْبَاحِثِينَ مِنْ بَعْدِنَا مَجْمُوعَةً مِنَ الْمَسَارَاتِ الْبَحْثِيَّةِ الْوَاعِدَةِ، وَالَّتِي تُجْمَلُهَا فِي الْآتِي: دِرَاسَاتٌ حَالَةٌ مُعَمَّقَةٌ: لَقَدْ رَسَمَ هَذَا الْبَحْثُ الْخَرِيطَةَ الْكَلْبِيَّةَ لِلتَّحْوِيلَاتِ، وَالْآنَ، أَصْبَحَ الْمَجَالُ مَفْتُوحًا لِدِرَاسَاتٍ مَوْنُوعَرَفِيَّةٍ مُعَمَّقَةٍ تَتَنَاوَلُ بِالتَّحْلِيلِ الْمَفْصَلِ أَحَدَ "أَنْوَاعِ" النَّقْدِ، أَوْ أَحَدَ "الْإِجْرَاءَاتِ"، أَوْ بَحْرِيَّةً نَاقِدٍ بَعِيْنِهِ، لِتَكُونَ تِلْكَ الدِّرَاسَاتُ مَجْهَرًا يَكْشِفُ مَا بَقِيَ مَسْتَوْرًا فِي هَذِهِ الْخَرِيطَةِ.

النَّقْدُ الْمَسْرَحِيُّ فِي الْفَضَاءِ الرَّقْمِيِّ: لَقَدْ أَشْرْنَا إِلَى هَذَا التَّحْوِيلِ كَنَيْجَةٍ، لَكِنَّهُ يَسْتَحِقُّ دِرَاسَةً مُسْتَقْبَلَةً وَمُعَمَّقَةً؛ فَظُهُورُ الْمَدُونَاتِ، وَصَفَحَاتِ التَّوَاصُلِ الْاجْتِمَاعِيِّ، وَالْمَجَلَّاتِ الْإِلِكْتُرُونِيَّةِ قَدْ أَنْتَجَتْ "نُوعًا" نَقْدِيًّا جَدِيدًا لَهُ أَدَوَاتُهُ وَلُغَتُهُ وَجُمْهُورُهُ، وَدِرَاسَةُ هَذَا الْفَضَاءِ الرَّقْمِيِّ هِيَ الْمُهْمَةُ الْأَكْثَرُ الْإِحَاخًا الْيَوْمَ.

دِرَاسَاتُ التَّلَقِّيِّ وَالْأَثَرِ: حَلَّلْنَا الْخِطَابَ النَّقْدِيَّ بِنِيَّةٍ وَإِجْرَاءٍ، لَكِنْ يَبْقَى السُّؤَالُ الْأَهْمُ مَطْرُوحًا: مَا هُوَ الْأَثَرُ الْفِعْلِيُّ لِهَذَا الْخِطَابِ؟ إِنَّ قِيَامَ دِرَاسَاتٍ مِيدَانِيَّةٍ تَسْتَقْصِي كَيْفِيَّةَ تَلَقِّي الْمُخْرِجِينَ وَالْمُمَثِّلِينَ لِهَذَا النَّقْدِ، وَمَدَى تَأْيِيرِهِ فِي خِيَارَاتِهِمُ الْإِبْدَاعِيَّةِ وَفِي تَشْكِيلِ دَائِقَةِ الْجُمْهُورِ، سَيَكُونُ إِضَافَةً نُوعِيَّةً لِلْحَقْلِ.

نَحْوُ نَقْدِ مُقَارِنِ جَدِيدٍ: بَعْدَ أَنْ تَمَّ تَحْدِيدُ مَلَاحِجِ التَّجْرِبَةِ الْجَزَائِرِيَّةِ، أَصْبَحَ مِنَ الْمُمْكِنِ الْآنَ إِجْرَاءَ دِرَاسَاتٍ مُقَارِنَةٍ أَكْثَرَ دِقَّةً وَعُمُقًا مَعَ التَّجَارِبِ النَّقْدِيَّةِ فِي الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ، بِالْاعْتِمَادِ عَلَى نُمُودِجِ "النُّوعِ وَالْإِجْرَاءِ" كِطَاطِرٍ مَنَهْجِيٍّ مُشْتَرَكٍ.

وَفِي الْحِتَامِ، إِنَّ هَذِهِ الْأَطْرُوحَةَ لَيْسَتْ سِوَى مُحَاوَلَةٍ لِرَسْمِ مَلَاحِجِ حَوَارٍ لَمْ يَنْتَهَ بَعْدُ. فَالنَّقْدُ الْمَسْرَحِيُّ الْجَزَائِرِيُّ، بِكُلِّ تَحْوِيلِهِ وَتَنَاقُضَاتِهِ، يَظَلُّ سُؤَالًا مَفْتُوحًا يَتَجَدَّدُ مَعَ كُلِّ عَرْضٍ يُقَدَّمُ وَكُلِّ قَلَمٍ يَكْتُبُ. فَإِنَّ كَانَ هَذَا الْبَحْثُ قَدْ نَجَحَ فِي تَنْظِيمِ بَعْضِ أَصْدَاءِ هَذَا الْحَوَارِ الْمُعَقَّدِ، فَإِنَّ غَايَتَهُ الْأَسْمَى هِيَ أَنْ يَكُونَ هُوَ نَفْسُهُ دَعْوَةً لِاسْتِمْرَارِهِ، وَفَتْحًا لِأَبْوَابِ جَدِيدَةٍ مِنَ الْمُسَاءَلَةِ وَالتَّفْكِيرِ، عَلَى أَمَلٍ أَنْ يَظَلَّ هَذَا الْجِيسْرُ بَيْنَ الْحَشْبَةِ وَالْقَلَمِ حَيًّا، فَاعِلًا وَضَّرُورِيًّا.

بيليو جرافيا البحث

بيبلوغرافيا البحث

- القرآن الكريم (برواية ورش)

1- الكتب:

أ/ الكتب باللغة العربية :

1. أحسن تليلاني: المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، (ط.1)، 2013.
2. أحمد بيوض: المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (ط.2)، 2011.
- أنوال طامر:
3. حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي/أطفالنا، الجزائر، (د.ط)، 2007.
4. المسرح والمناهج النقدية الحدائرية: نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، 2011.
- بسام قطوس:
5. دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر، الأردن، (ط.2)، 2016.
6. سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، (ط.1)، 2001.
7. جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، الجزائر، (ط.1)، 2012.
8. جعفر آل ياسين: فلاسفة يونانيون: العصر الأول، مطبعة الإرشاد، بغداد، (د.ط)، 1981.
- جميل حمداوي:
9. بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، (د.ط)، (د.ت). موقع الالوكة الرابط:
https://www.alukah.net/books/files/book_3732/bookfile/semya2y.pdf
10. توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المملكة المغربية، (ط.1)، 2019.
11. المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، (ط.1)، 2015.
12. جميلة مصطفى الزقاي، وإلياس بوخموشة، ووزيرة عياد: قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة: الدورة الخامسة والأربعون، دار راشد، سيدي بلعباس، الجزائر، (ط.1)، 2013.
- حسن المنيعي:
13. أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، (د.ط)، 1974.
14. النقد المسرحي العربي: إطلالة على بدايته وتطوره، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، (ط.1)، 2011.

15. خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1997.
16. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، (د.ت).
17. سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، منشورات شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، (د.ط)، 1989.
18. سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط.1)، 2004.
19. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، (ط.1)، 1993.
20. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، (ط.9)، 2004.
21. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر، القاهرة، (ط.1)، 2002.
22. عبد الرحمان بن إبراهيم: النظرية النقدية في المسرح الغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2017.
23. عبد الرحمان بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط.1)، 1987.
24. عبد السلام الحيايي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، منشورات أديسوفت، المغرب، (د.ط)، (د.ت).
25. عبد الغفار مكايي: المسرح الملحمي، مؤسسة هندواي للنشر سي آي سي، المملكة المتحدة، (د.ط)، (د.ت).
26. عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف/ضفاف، الجزائر/بيروت، (ط.1)، 2013.
- عزالدين جلاوجي:
27. تيمة العنف في المسرح الجزائري، دار الملتقى للطباعة والنشر-قسنطينة، (د.ط)، 2014.
28. المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار المنتهى، الجزائر، (د.ط)، 2020.
29. عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة/ الناي، الشركة الجزائرية السورية للنشر، سوريا/ الجزائر، (ط.1)، 2013.
30. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، (ط.2)، 1999.
31. عمر الدسوقي: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
32. عيد الدحيات: النظرية التقنية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، (ط.1)، 2007.
33. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، (ط.1)، 1999.

34. فاطمة يوسف: مسرحية المناهج: نموذج تطبيقي لمسرحية منهج تاريخ مصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتاب، (د.ط)، 2006.
35. فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.
36. محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، (ط.1)، 1999.
37. محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط.1)، 1986.
38. محمد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، (ط.1)، 1993.
39. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار دحلب، الجزائر، (ط.1)، 2007.
40. محمد تيمور: اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجمامين، مصر، (د.ط)، (د.ت).
41. محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007.
42. محمد صبري صالح، وإسماعيل شعبان: النقد والنقد المسرحي، منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ليبيا، (ط.1)، 2013.
43. محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، تونس، (د.ط)، 2011.
- محمد فراخ:
44. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي: نماذج وتصورات، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط.1)، 2006.
45. المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (ط.1)، 2003.
46. محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.
47. محمد مندور: في الأدب والنقد، نخضة مصر للنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
48. محمد يحي الحمصاني: الخطاب النقدي في الرسائل الجامعية: مناهجه، وإجراءاته، دار أمجد للنشر، عمان، (ط.1)، 2018.
49. محمود الماجري: مسارات تحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر، تونس، (ط.1)، 2015.

50. مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، دار مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط)، 2013.
51. مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، (ط.1)، 2014.
52. مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث: دراسة تطبيقية، دار الفكر، عمان، (ط.1)، 2000.
53. نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، دار التنوير، الجزائر، (ط.1)، 2006.
- يوسف وجليسي:
54. مناهج النقد الأدبي: مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، جسر للنشر، الجزائر، (ط.1)، 2007.
55. النقد الجزائري المعاصر من «اللانسونية» إلى «الألسنية»، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، (د.ط)، 2002.
56. محمد مسعود إدريس، حافظ الجديدي: بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري ويوسنينة (جمع وتق وتحت)، دار سحر للنشر/المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، (د،ط)، 2011.
57. سيد علي إسماعيل: جهود القبايلي المسرحية في مصر، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).
- ب/ الكتب المترجمة للعربية:
58. الأرديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، (ط.2)، 1992.
59. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
60. إنريك إمبرت أندريسون: مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد الطاهر مكّي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1991.
61. أنطونان آرتو: المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1983.
62. برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، تر وتق: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر، (ط.1)، 2000.
63. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، دار هلا، مصر، (ط.1)، 2000.
64. جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر وتق: سمير سرحان، هلا للنشر، مصر، (ط.1)، 1999.
65. فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط.1)، 2013.
66. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1997.
67. مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، جمع وإعداد وترجمة الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح، مقامات للنشر، الجزائر، (ط.2)، 2013.
68. هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1988.

ج/ الكتب باللغات الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld: Lire le théâtre, Éditions Sociales, Paris, 1982.
2. Jean-Paul Weber: La psychologie de l'art, Presses Universitaires de France, Paris, 1960.
3. Jacques Scherer: La dramaturgie classique en France. Ed Librairie A.G.Nize, Paris 1977.

2- المعاجم والموسوعات:

أ/ المعاجم والموسوعات باللغة العربية والمترجمة إليها:

1. باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مكتبة الفكر الجديد، لبنان، (ط.1)، 2015.
2. ماري إلياس، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (ط.1)، 1997.
3. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، 1974.
4. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر/لونجمان، الجيزة، مصر، (ط.1)، 2003.

ب/ المعاجم والموسوعات باللغات الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld: Les termes clés de l'analyse du théâtre, Seuil, Paris, 1996.
2. Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Messidor/Éditions Sociales, Paris, 1987.

3- الرسائل والأطاريح الجامعية

1. اميمون بن براهيم: "المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم"، أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد مسعود، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2011.
2. ربيعة رويقي: "سيميائية العلامة في المسرح الجزائري"، مخطوط ماجستير، إشراف صالح المباركية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.
3. الرشيد بوشعير: "أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي"، أطروحة دكتوراه، إشراف حسام الخطيب، جامعة دمشق، 1983.
4. سنوسية باحفيظ: "جماليات التلقي في المسرح الجزائري: مسرحيات عبد القادر علولة نموذجاً"، أطروحة دكتوراه، إشراف ميراث العيد، جامعة وهران 1، 2012.
5. سهيلة بلحوالة: "الكتابة في المسرح الجزائري: تجربة محمد بن قطف أنموذجاً"، أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد حمومي، جامعة وهران 1، 2016.

6. صليحة لطرش: "تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر"، مخطوط دكتوراه، إشراف إبراهيم صدقة، جامعة محمد ملين دباغين، 2016-2017.
7. عبد الحميد ختالة: "المسرح الجزائري: النص والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية"، أطروحة دكتوراه، إشراف يوسف الأطرش، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2015/2016.
8. فتحي بوعزيز: "دراماتورجيا العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق"، أطروحة دكتوراه، إشراف بن نكاع بن ذهيبية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2024.
9. فواز معمري: "قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لمحمد غمري"، مخطوط ماجستير، إشراف العمري بوطابع، جامعة المسيلة، 2014.
10. لخضر منصور: "التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي"، أطروحة دكتوراه، إشراف ملياني محمد، جامعة وهران 1، 2011.
11. لطيفة خمّان: "النقد المسرحي المغاربي، النوع والاجراء"، أطروحة دكتوراه، إشراف هاجر مدقن، جامعة ورقلة، 2022.
12. محمد بيتر: "مسرح الطفل من النص إلى العرض: دراسة في فنيات الكتابة وتقنيات العرض"، أطروحة دكتوراه، إشراف عشراقي سليمان، جامعة وهران 1، 2019.
13. مصطفى بولنوار: "التجارب المسرحية النسائية في الجزائر: دراسة نقدية فنية"، أطروحة دكتوراه، إشراف نقاش غالم، جامعة وهران 1، 2020.
14. نادية غوار: "سيمياء العرض المسرحي الجزائري: تجربة مسرح الموجة أنموذجا"، أطروحة دكتوراه، إشراف رأس الماء عيسى، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2022.

4- المجالات والدوريات

- 1- حولية كلية أصول الدين والدعوة بالمنوفية، مج 11، ع 11، 1991.
- 2- مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 14، ع 1، 2025.
- 3- مجلة إضاءات نقدية، س 3، ع 9، آذار 2013. جامعة آزاد الإسلامية، إيران.
- 4- مجلة آفاق علمية، مج 11، ع 4، 2019.
- 5- مجلة الآداب، مج 27، ع 2، 2016.
- 6- مجلة الإنسانية، مج ب، ع 45، يونيو 2016.
- 7- مجلة البيان، ع 452، مارس 2008.
- 8- مجلة الثقافة، الجزائر.
- ع 1، فبراير 2004.
- ع 3-4، مايو 2004.

- ع 6-7، 1 يونيو 2005.
- 9- مجلة الخطاب، ع 9، جوان 2011.
- 10- مجلة الذاكرة، ع 3. أبريل 2014، جامعة ورقلة.
- 11- مجلة الشارقة، السنة الرابعة، ع 39، الإمارات العربية المتحدة، 10 يناير 2020.
- مجلة الشهاب:
- 12- بتاريخ: أبريل 1932.
- 13- لسنة: 1935.
- 14- مجلة المسرح، دائرة الثقافة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ع 61، أكتوبر 2024.
- 15- مجلة المعيار، مج 26، ع 05، 2022.
- مجلة النص:
- 16- مج 7، ع 2، 2020.
- 17- مج 11، ع 2، 2024.
- 18- مجلة دراسات تربوية، ع 11، 2010.
- مجلة دراسات فنية:
- 19- مج 01، ع 02، 2017.
- 20- مج 11، ع 01، 2024.
- 21- مجلة سيميائيات، ع 2، سبتمبر 2007.
- 22- مجلة ضفاف، ع 7، 01 نوفمبر 2004، وزارة الثقافة، المغرب.
- 23- مجلة طنجة الأدبية، ع 42، 1 أغسطس 2012.
- 24- مجلة عالم الفكر، مج 37، ع 3، يناير-مارس 2009.
- 25- مجلة عصور، مج 11، ع 1، 2012.
- 26- مجلة فتوحات، ع 6، 2021، جامعة عباس لغرور خنشلة، الجزائر.
- 27- مجلة فصل الخطاب، مج 13، ع 12، سبتمبر 2024.
- مجلة فصول:
- 28- مج 1، ع 2، أبريل 1981.
- 29- مج 1، ع 3، أبريل 1981.
- 30- مج 16، ع 3، 1997.
- 31- مج 4، ع 1، أكتوبر/ديسمبر 1983.
- 32- مجلة فواصل، 2022/09/03.

- 33- مجلة لغة - كلام، مج 6، ع 3، 2020.
34- مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج 2، ع 1، حزيران 2012، جامعة بابل، العراق.

5- الملتقيات

- 35- الملتقى الثالث للسينما والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19-20 أبريل 2004.
36- الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، فيفري 2007.

6- النشريات:

- 1- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 53، 25 ماي 2010.
2- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 85، 16 سبتمبر 2012.
3- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، رقم 124، 26 ماي 2015.

7- الجرائد والصحف

- 1- الإتحاد، الإمارات، 22 ديسمبر 2008.
2- بروجري، مارس 1953.
- التحرير (إلكتروني)
3- بتاريخ 21 فبراير 2016.
4- بتاريخ 17 ديسمبر 2017.
- الجزائر اليوم،
5- بتاريخ 10 مارس 1993.
6- بتاريخ 6 أبريل 1993.
7- بتاريخ 21 أبريل 1993.
8- بتاريخ 28 أبريل 1993.
9- بتاريخ 2 ماي 1993.
10- بتاريخ 16 ماي 1993.
11- بتاريخ 19 جوان 1993.
12- بتاريخ 29 جوان 1993.
- الخبر
13- بتاريخ 13 جانفي 1997.
14- بتاريخ 30 جانفي 1997.
15- بتاريخ 1 أكتوبر 1997.

- 16- بتاريخ 6 أكتوبر 1997.
- 17- بتاريخ 22 أكتوبر 1997.
- 18- بتاريخ 8 ديسمبر 1997.
- 19- بتاريخ 17 ديسمبر 1997.
- 20- بتاريخ 21 ديسمبر 1997.
- 21- بتاريخ 23 نوفمبر 2024.
- 22- بتاريخ 2 ديسمبر 2024.
- 23- بتاريخ 5 جوان 2025.
- 24- الشاب المسلم، بتاريخ 2 جانفي 1953.
- الشعب
- 25- بتاريخ 28 جانفي 1975.
- 26- بتاريخ 11 مارس 1975.
- 27- بتاريخ 2 مارس 2005.
- 28- بتاريخ 10 مارس 2005.
- 29- بتاريخ 07 جوان 2005.
- 30- بتاريخ 11 ديسمبر 2021.
- الشعب أونلاين،
- 31- بتاريخ 5 سبتمبر 2023.
- 32- بتاريخ 6 ديسمبر 2023.
- 33- ضمائر جزائرية، ديسمبر 1953.
- 34- ليبرتي، 3 ديسمبر 1953.
- 35- المغرب (تونس)، 18 أكتوبر 2017.
- النخبة الجزائرية
- 36- بتاريخ 10، 12 أبريل 2025.
- 37- بتاريخ 7، 12 جوان 2025.
- النصر
- 38- بتاريخ 10 جوان 1986.
- 39- بتاريخ 11 جوان 1986.
- 40- بتاريخ 23 جوان 1986.

41- بتاريخ 25 جوان 1986.

42- بتاريخ 30 جوان 1986.

43- هيسبريس الإلكترونية المغربية، 6 يوليوز 2018.

8-المواقع الالكترونية:

44- عبد الكريم بن عيسى: قراءة في عرض "الشبيه"، فيسبوك، 18 يناير 2025 (تاريخ الاطلاع:

[/https://www.facebook.com/share/p/1ErLDct1Yn](https://www.facebook.com/share/p/1ErLDct1Yn) .(18أوت 2025 م سا 21:05).

45- كميل شرياز: "طرشاقة: فصام العاطفة في وسط مفخخ"، فضاء الركح، فيسبوك، 12 مارس 2021

(تاريخ الاطلاع: 15أوت 2025م سا 21:15) [/https://www.facebook.com/share/p/17rmbEirJ2](https://www.facebook.com/share/p/17rmbEirJ2)

46- محمد الأمين بحري: "مسرحية «التافهون» لأحمد رزاق، خطابات العرض من التعداد إلى التناهي"، فيسبوك،

11 ديسمبر 2022 (تاريخ الاطلاع: 05أوت 2025. سا 20:40)

[/https://www.facebook.com/share/p/1C9BAvq7tL](https://www.facebook.com/share/p/1C9BAvq7tL)

47- محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "انفصام ثلاثي الأبعاد"، فيسبوك، 22 ديسمبر 2024. (تاريخ

الاطلاع: 16أوت 2025م، سا 21:55) [/https://www.facebook.com/share/v/17kjPruuwd](https://www.facebook.com/share/v/17kjPruuwd)

48- محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "زهرة الرمال تنتفض"، فيسبوك، 22 ديسمبر 2024. (تاريخ الاطلاع:

16أوت 2025م، سا 10:10) <https://www.facebook.com/share/v/1CDGtsms7u/>

49- محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "سفينة كاليدونيا"، فيسبوك، 25 ديسمبر 2024. تاريخ الاطلاع:

16أوت 2025م، سا 10:20) [/https://www.facebook.com/share/v/1C2W4m9ecM](https://www.facebook.com/share/v/1C2W4m9ecM)

50- محمد الأمين بحري، قراءة في عرض "ما قبل المسرح"، فيسبوك، 25 ديسمبر 2024. (تاريخ الاطلاع:

16أوت 2025م، سا 10:40) [/https://www.facebook.com/share/p/1F6dEZfusT](https://www.facebook.com/share/p/1F6dEZfusT)

<https://ar.elmaghreb.tn> -51

<https://www.aljazeera.net> -52

<https://www.aps.dz> -53

<https://fawassil.echaab.dz> -54

<https://news.radioalgerie.dz> -55

<https://www.scribd.com> -56

<https://books.google.co.vi> -57

ملاحق

الملحق (1)

الجدول رقم 08: تصنيف مقالات النقد المسرحي المنشورة على المنصة الجزائرية للمقالات العلمية (ASJP)						
يستعرض الجدول رقم 08 التصنيف الكامل لمقالات مدونة البحث (130 مقالا)، وذلك بناءً على شبكة التحليل والمعايير المنهجية التي تم تفصيلها في الفصل الثاني: المبحث الثاني [النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي: العنصر 2] من هذه الأطروحة.						
الرقم	المؤلف	عنوان المقال	تاريخ النشر	النص = ن العرض = ع شامل = ش	المنهج	التأثر عربي/ غربي
1	بوشعير الرشيد	مسرح أحمد بودشيشة (دراسة فنية)	1998	ن	فني	ع
2	زغفون قدور	أهداف مسرح الطفل	2003	ش	وصفي تحليلي	ع
3	جازية فرقاني	النص المسرحي الشعري والترجمة: مسرح شكسبير نموذجاً	2006	ن	تحليلي نقدي	غ
4	سطمبول ناصر	مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة في ضوء نظرية المرأة لدى جاك لاكان مقارنة نفسية سيميائية	2007	ش	نفسى سيميائي	غ
5	إسماعيل بن اصفية	توظيف التراث الشعبي في مسرح الطفل وتجلياته	2008	ن	وصفي تحليلي	ع
6	عبد الهادي محمد كعب حاتم	مسرح الطفل في الجزائر بين الراهن و المأمول	2009	ش	وصفي تحليلي	ع
7	إدريس قرقورة	مسرح الحلقة، أو عودة الحكواتي إلى المسرح الجزائري	2009	ن	وصفي تحليلي	ع
8	مصطفى يرف	مستويات حضور الجسد في مسرح يونسكو	2011	ن	وصفي تحليلي	غ
9	سنوسية باحفيظ	الواقع والجمالية في مسرح عبد القادر علولة	2012	ن	تاريخي اجتماعي	ع
10	أحمد بلغالية	مسرح الطفل تربية.. تعليم... أم علاج في؟	2014	ش	وصفي تحليلي	ع
11	نورية شرقي	توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة	2014	ن	تاريخية مقارنة	غ
12	عبد الصمد بسدات	فلسفة العبث في مسرح ألبيرت كامو، دراسة في الشكل و المضمون، مسرحية "كالغولا" أتمودجا	2014	ش	تحليلي نقدي	غ
13	طويل موسى	مسرح الفوروم كتقنية للوساطة الاجتماعية	2014	ش	تحليلي نقدي	غ
14	زهية عيوي	التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة	2014	ن	وصفي تحليلي	ع
15	سماعيل براهمي	الثورة في مسرح كاتب ياسين	2015	ش	وصفي تحليلي	ع
16	سيد احمد سماش	مسرح الطفل في الجزائر	2015	ش	تاريخي	ع
17	أحمد حمومي	وهران في مسرح سيرفانتيس	2015	ش	تحليلي نقدي	ع
18	حنان بومالي	توظيف الأفعنة التاريخية في مسرح معين بسيسو الشعري	2015	ش	وصفي تحليلي	ع
19	سيد أحمد سماش	مسرح الطفل في الجزائر	2016	ش	تاريخي	ع
20	عساس سميحة	نظرية التلقي في المسرح (من الأرسطية إلى البريختية) مسرح سعد الله ونوس - أتمودجا	2016	ش	تحليلي نقدي	غ
21	جميلة يومعي	حوار الخصائص الفنية للنص المسرحي مع مقومات العرض والإخراج (مسرح الطفل أتمودجا)	2016	ش	وصفي تحليلي	ع
22	نجيمة بركات	آليات البناء الحوارية في مسرح الطفل وأبعادها الثقافية	2016	ش	تحليلي نقدي	ع
23	نورالدين بن عيسى	المعالجة الدرامية والرؤية الإخراجية في مسرح الطفل.	2016	ش	وصفي تحليلي	ع
24	عبد الله بن عزوزي	تجليات المواقفة بين المناهج الإخراجية في مسرح بيتر بروك.	2016	ش	وصفي تحليلي	غ
25	العلاجة هدلي	تجربة عبد الرحمان كاكي في مسرح الحلقة	2016	ش	وصفي تحليلي	ع

ع	تحليلي نقدي	ن	2017	مسرح الطفل في الجزائر بين العامية والفصحى دراسة تحليلية نقدية	وردة حلاسي	26
ع	وصفي تحليلي	ش	2017	استلهام التراث في المسرح العربي (قراءة في مسرح سعد الله ونوس)	خالد سمسع	27
ع	تحليلي نقدي	ش	2017	مسرح الطفل في الجزائر هل هو وسيلة تربوية أم هو تسلية و ترفيه؟	راجحي بن علية لخضر منصوري	28
ع	وصفي تحليلي	ش	2017	تجليات الأسطورة في مسرح ولد عبد الرحمن كاكبي	فريد بن كرامة محمد خالدي	29
غ	وصفي تحليلي	ش	2017	مسرح عبد القادر علولة التجريبي وتأثره ببريخت مسرحية الأجنود أمودجا	بليصق عبد النور عقاب بلخير	30
ع	تحليلي نقدي	ش	2017	تجليات الصراع العربي-الإسرائيلي في مسرح سعد الله ونوس	عطاوة الحادة	31
ع	تحليلي نقدي	ش	2017	المتلقي الجزائري وتجربة عبد القادر علولة في مسرح الحلقة	ابراهيم نعيم	32
غ	تحليلي نقدي	ش	2018	صناعة الفضاء المسرحي من العمارة إلى الركح	عبد الحميد ختالة	33
غ	سيكولوجي	ن	2018	أبعاد الوجودية الملحدة في مسرح جون بول سارتر - قراءة سيكولوجية في مسرحية الشيطان والإله الطيب	سليمان عبد العزيز	34
ع	تحليلي نقدي	ن	2018	الكتابة الدرامية في مسرح الطفل بالجزائر: دراسة في المفاهيم والخصائص	خرواع توفيق	35
ع	وصفي تحليلي	ش	2018	توظيف التراث في مسرح "عزالدين جلاوجي (غنائية أولاد عامر" أمودجا")	جمعة بن أحمد أحمد قيطون	36
ع	وصفي تحليلي	ن	2018	أهمية القيم في مسرح الطفل - مسرحيات جلاوجي عينة	أماني التجاني عمار حلاسة	37
ع	وصفي تحليلي	ن	2018	جمالية التأليف الجماعي في مسرح الهواة الجزائري	سعداوي مليكة	38
ع	وصفي تحليلي	ش	2018	المتناقفة والحضور الأسطوري في المسرح العربي أسطورة أوديب في مسرح توفيق الحكيم من الاقتباس إلى الابتكار والأصالة	قرميش علاوة	39
ع	وصفي تحليلي	ش	2018	دور مسرح الطفل في تحقيق الكفاءة التعليمية والتربوية في ظل مناهج مقارنة بالكفاءات، مسرحية "الحواس الخمس" في مرحلة التربية التحضيرية أمودجا.	سلطاني فاروق	40
ع	وصفي تحليلي	ن	2019	اتجاهات نقد مسرح الثورة الجزائرية - قراءة في نماذج -	زمداني زقم	41
ع	وصفي تحليلي	ن	2019	البعد التربوي في مسرح الطفل - "مسرحية رأسمالنا تربية أولادنا" نموذج -	محمد الأمين مصدق	42
ع	وصفي تحليلي	ش	2019	مسرح ما بعد الدراما جمالية التشكيل الحركي للجسد "الرقص الدرامي"	محمد بلعربي	43
غ	وصفي تحليلي	ش	2019	الاتواصل باعتباره عائقا للعيش المشترك من خلال مسرح العبت عند "يوجين يونيسكو"	بسيدات عبد الصمد	44
ع	وصفي تحليلي	ن	2019	ظاهرة الاقتباس في مسرح عبد القادر علولة - قصص عزيز نسين أمودجا -	منصور كريمة	45

ع	وصفي تحليلي	ش	2019	الكوميديا السوداء في مسرح ما بعد الحداثة "سهيل الذاكرة الجريحة" للحسن قناني أمودجا	46	سعودي سلاف
ع	تحليلي نقدي	ن	2019	اتجاهات نقد مسرح الثورة الجزائرية: قراءة في نماذج	47	زيغم مداني
ع	وصفي تحليلي	ش	2019	جماليات التجريب في مسرح علولة - الحلقة أمودجا-	48	جبيد تسعديت لعريط مسعودة
ع	تحليلي نقدي مقارن	ش	2020	مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟	49	عبد الحميد ختالة
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الحلقة آلية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان ولد كاكي في تأصيل المسرح الجزائري	50	مهري هناء بن صفية إسماعيل
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الشخصية التراثية في مسرح سعدالله ونوس	51	تيايبي عبد الوهاب
ع	تحليلي وصفي	ش	2020	الحوار وأبعاده التداولية في الخطاب المسرحي - مسرح اللحظة لعز الدين جلاوجي - أمودجا	52	نورة نسيمية فظومة حمادي
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الاحتفالية و صناعة الفرجة في مسرح عبد الكريم برشيد	53	مهري هناء بن صفية إسماعيل
ع	وصفي تحليلي	ع	2020	تعليمية العرض الفني في مسرح العرائس	54	بونوة خيرة
ع	تحليلي وصفي	ش	2020	الحوار المسرحي بين الإنجاز الكلامي والبعد الحجاجي مسرح اللحظة لعز الدين جلاوجي أمودجا	55	نورة نسيمية
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	المبدع الصغير ينهض: تجربة مسرح الطفل في الجزائر عبر البوتوب: اكتشاف المواهب وإيقاظ عواطف الطفولة	56	جيدور عبد الكريم
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	المثل والحكاية الشعبية في مسرح سعدالله ونوس	57	تيايبي عبد الوهاب
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الابعاد الفنية والتركيبة للتراث في مسرح عز الدين المدني	58	بغداد ي يوسف
غ	تحليلي تاريخي	ش	2020	مسرح بيتر بروك توظيف التراث والاشتغال على مسرحة مكان العرض	59	محمد بشير بن سالم
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الشخصية في مسرح الحلقة ودورها في تأصيل المسرح الجزائري عند كاكي	60	بحري قادة
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	التأصيل الديني والتواصل الهوياتي في مسرح الطفل العربي	61	حماشي حسينية ضيف الله السعيد
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الزعة التداولية للحدث المسرحي مسرح سعد الله ونوس أمودجا	62	بن يطو محمد الغزالي
ع	وصفي تحليلي	ش	2020	الظواهر التراثية في مسرح سعد الله ونوس	63	تيايبي عبد الوهاب
غ	تحليلي نقدي	ش	2021	فلسفة الارتجال في مسرح بيتر بروك -قراءة في المنهج والأسلوب	64	بن عزوزي عبد الله
غ	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح العبث ومظاهره	65	جبارة إسماعيل
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح سعد الله ونوس بين السخرية والتلميح السياسي	66	ميهوبي عثمان بن الشيخ أحلام
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الطفل بين جمالية الصورة السينمائية وسحر المؤثرات الصوتية	67	العيادي محمد خواني زهرة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الطفل في ظل جائحة كورونا	68	محدادي علي

					زيغمي جميلة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الطفل ودوره في تعلم اللغة العربية وتنمية المفاهيم لدى التلميذ	69 بزعي يسرى
ع	فني	ش	2021	جمالية توظيف الثورة والتاريخ في مسرح عز الدين المدني ثورة صاحب الحمار أتمودجا	70 بخيرة الحسين عيسي أحمد
ع	فني	ش	2021	الأبعاد التربوية والجمالية في مسرح الطفل	71 بولكعبيات فريدة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	الأبعاد التعليمية والتربوية لنصوص مسرح الطفل العربي- نماذج مختارة-	72 تقار فوزية
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	القيم التربوية في مسرح الطفل- نصوص مسرحية لوريدة كلوش أتمودجا.-	73 ساكر حسبية
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	خصائص مسرح الطفل	74 بن عاشور فريدة
ع	سيمائي	ع	2021	فاعلية مسرح الأطفال في تنمية مهارات التعبير الحركي لدى الطفل (العرض المسرحي "مدينة النانو" للمؤلفة كنزة مباركي أتمودجا)	75 لخذاري سارة بلغري عبد القادر
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الطفل "المفهوم، الأنواع، الخصائص"	76 كبير الشيخ
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الطفل الماهية و الحدود أنواعه و خصائصه	77 براهمي فطيمة بوشويشة إكرام
ع	تاريخي	ش	2021	مسرح الطفل تاريخ وفاق	78 بدار عبد الاله بنعمر عزوز
ع	فني	ش	2021	مسرح الطفل وتوظيف الإيقاع الشعري في النص الدرامي مسرحية غاب القط العب يا فار سليم أحمد حسن أتمودجا	79 بخيرة الحسين عيسي أحمد
ع	وصفي تحليلي	ع	2021	مسرح العرائس ودوره التربوي للطفل	80 حميدة سعاد
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	حضور القضية الفلسطينية في مسرح الأطفال بالجزائر - مسرحية "غصن الزيتون" لعز الدين جلاوحي أتمودجا-	81 بن علي إيمان بن عمر كمال
ع	مقارن	ش	2021	السرد الحكائي بين مسرح شكسبير و علولة - دراسة مقارنة-	82 بركة فاطمة الزهرة قرورو عقيلة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	التعالقات النصية في مسرح سعد الله ونوس قراءة جمالية مسرحية "السراب" أتمودجا	83 ميهوبي عثمان بن الشيخ أحلام
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	التجليات الفينومينولوجية في مسرح المواقف السارترية	84 حلوز جيلالي
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	الوظيفة اللغوية في مسرح الطفل الجزائري.	85 بخي خضر
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	تحديات مسرح الطفل في ظل ثنائية الابداع وتعزيز القدرات	86 بلحوالة سهيلة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	جماليات توظيف الموروث الشعبي في مسرح الطفل - مسرحية سهرة مع البقرة ل "سلام اليماني" نموذجًا-	87 بومناقش نبيلة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	كوميديا ديلاطري وتمظهراتها في مسرح الحلقة احتراافية التمثيل في مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة.	88 بودنة بلقاسم
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الفرحة الشعبي	89 حميدة سعاد
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	الرؤية التاريخية وأبعادها الدلالية في مسرح أحمد علي باكثير	90 عياض عبد الوهاب سي كبير أحمد التجاني

ع	وصفي تحليلي	ش	2021	حضور النكتة والاغنية الشعبية في مسرح ونوس	91	تيايية عبدالوهاب
غ	سوسيو تاريخي	ش	2021	ميكانيك الجسد في مسرح "مايرهولد" بين القمع الأيديولوجي والثبات الفني الإبداعي	92	بسدات عبد الصمد
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح الأطفال في الجزائر دراسة مسرحية على عينة من أطفال الطور المتوسط	93	بن بوزيد نورة
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	التراث في مسرح عز الدين جلاوي	94	قارة محمد سليمان
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	مسرح سعد الله ونوس بين السياسي والتسييس قراءة في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"	95	علوات كمال
ع	وصفي تحليلي	ن	2021	نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي: . مسرح العرائس/ الدمى . مسرحية الأميرة و الشحاذ نموذجاً . دراسة وصفية تحليلية	96	دين نبيلة مصطفى جلال
ع	وصفي تحليلي	ش	2021	نقد مسرح الطفل بين التصور والآليات	97	بالودمو خديجة
ع	وصفي تحليلي	ش	2022	التجريب في مسرحيات عز الدين جلاوي "مسرح اللحظة" (مسرديات قصيرة جدا) أمودجا	98	مولوجي ججيقة بن دحمان عمر
ع	وصفي تحليلي	ش	2022	خاصية وأبعاد اللغة في مسرح الطفل عند عبد القادر بلكروي قراءة تحليلية لمسرحية "الأرنب والقنفوذ"	99	بوشيح عبدالرحمان بحري قادة
ع	وصفي تحليلي	ش	2022	الفنان قادة بن شمس ودوره في تطوير مسرح العرائس محليا وعالميا	100	شرقي نورية
ع	وصفي تحليلي	ن	2022	دور مسرح الطفل في تحقيق الهوية الوطنية لدى الطفل الجزائري-مسرحية الجنود الصغار أمودجا-	101	نحاري سهام
ع	وصفي تحليلي	ع	2022	مسرح الطفل وتفاعل الموروث التاريخي مع الألعاب الرقمية مسرحية حنبل فري فاير طاهر عيسى بن العربي أمودجا	102	بخيرة الحسين عيسى أحمد
ع	وصفي تحليلي	ع	2022	تعليم القيم التربوية في مسرح الطفل (مسرحية "سر الحياة" ل: أحسن تليلاني نموذجاً)	103	باوية صلاح الدين
ع	وصفي تحليلي	ع	2022	أثر الوسائط التقنية والتكنولوجية على مسرح الثورة.	104	لعويجي عمار مليان خولة
ع	وصفي تحليلي	ش	2022	مسرح الطفل، متعة وتربية	105	مسلتي حبيب
ع	وصفي تحليلي	ش	2022	مسرح الطفل في الجزائر... الرؤية الفكرية والتشكيل الفني "مسرحية سر الحياة لأحسن تليلاني نموذجاً"	106	معلم يسمينة دخية فاطمة
ع	وصفي تحليلي + بنوي	ن	2022	تجليات السرد في مسرح اللحظة "مسرديات قصيرة جدا" لعز الدين جلاوي	107	بلعابية سامية قروي سميرة
ع	تاريخي	ش	2023	مسرح جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (تأسيسه، مرجعيته، أهدافه)	108	عبد الغني لبيبات
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	مسرح سعدالله ونوس بين المتأقفة والإبداع	109	ميهوي عثمان بن الشيخ أحلام
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	تلقي مسرح تنسي وليامز في الخطاب النقدي العربي المعاصر -معالجة وصفية تحليلية لكتاب: « تنسي وليامز: اتجاهات حديثة في المسرح العالمي-»	110	بوفلاقة محمد سيف الإسلام

ع	وصفي تحليلي	ع	2023	جماليات تصميم الصورة البصرية في عروض مسرح الضوء الأسود مسرحية "alicia En Al Pais De Las Maravillas" أليس في بلاد العجائب " أمودجا	مولك عومرية صالح بوشعور محمد أمين	111
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	مؤثرات الدراما وسيكولوجيا التلقي في مسرح الطفل	لوت زينب	112
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	البعد الوظيفي للحوار في مسرح الطفل وآلية اشتغال اللغة مسرحية الأمير الطباخ لعمار سيف أمودجا	طيني صفية	113
غ	وصفي تحليلي	ش	2023	مسرح اللامعقول: بين انتظار بيكيت وغناء يونسكو.	بخوش الوازنة	114
ع	تحليلي نقدي	ش	2023	الميتا مسرح عند توفيق الحكيم مسرحية "احتفال أبو سنبل" أمودجا	سليماني ياسين	115
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	واقع التحصيل المدرسي للطفل في ظل غياب المسرح التعليمي داخل المنظومة التربوية الجزائرية ومساعي التجديد، "نماذج مختارة من مسرح الطفل لعز الدين جلاوي".	برياش نوال بركة ناصر	116
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	مسرح الطفل ورهانات التنشئة الاجتماعية والثقافية من خلال مسرحية "سليمة والقلق"	الصامت عروس إيمان	117
ع	وصفي تحليلي	ش	2023	مسرح الطفل المدرسي بين معايير الإنتاج وأهداف الكتابة قراءة في نماذج مختارة	روقي ربيعة	118
غربي	تحليل نقدي	ن	2024	الاغتراب والتشيؤ في مسرح اللامعقول لدى غسان كنفاني - مسرحية القبة والنبي أمودجا -	عدنان لكانوي	119
ع	وصفي تحليلي	ش	2024	آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق- تجربة "باخرة نحو أستراليا" أمودجا	هوادف رابح عيسي أحمد	120
ع	وصفي تحليلي	ش	2024	مسرح الطفل في الجزائر وأدواره التربوية - بين النظرية والتطبيق-	عجيلات عبد الباقي	121
غ	وصفي تحليلي	ش	2024	التنوع الثقافي والعرق وتأثيره على هوية الجسد الأنثروبولوجي في مسرح يوجينيو باربا	الصامت عروس إيمان	122
ع	تحليلي نقدي	ش	2024	خصائص البناء الفني في نصوص مسرح الطفل - دراسة تحليلية نقدية	حلاسي وردة	123
ع	وصفي تحليلي	ن	2024	وظيفية التفاعل النصي بين مسرح الطفل والأنواع الحكائية: نماذج مختارة من مسرحيات عز الدين جلاوي	بوريدان جبار خالفي حسين	124
ع	وصفي تحليلي	ش	2024	توظيف الحلقة والقوال في مسرح علولة	تيايبية عبد الوهاب	125
ع	وصفي تحليلي	ش	2024	مسرح عبد القادر علولة - أنماط من التناص الفولكلوري والشعبي-	نواصرية رتيبة خلفة سمية	126
ع	وصفي تحليلي	ن	2024	القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل - مسرحية الصياد الماهر لعز الدين جلاوي أمودجا-	فطوش نورة	127
ع	تحليلي نقدي	ن	2024	مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في مسرح ولد عبد الرحمن كافي	هني كريمة	128
ع	وصفي تحليلي	ن	2024	النسق الأيديولوجي في مسرح عز الدين جلاوي: قراءة في ضوء النقد الثقافي	بودربالة يسمين جراح وهيبة	
ع	وصفي تحليلي	ن	2024	خصوصية مسرح الطفل العربي - نحو طفولة واعية-	حديد نور الدين	

الملحق (2)

الملحق (2): الجدول رقم: (09) تصنيف الأطاريج لقسم الفنون جامعة وهران 1

الرقم	المؤلف	المشرف	عنوان الأطروحة	تاريخ النشر	التكيز على: النص أو العرض أو شامل	المنهج
1	محمد قادة	سليمان عشراقي	إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر: دراسة نقدية لنماذج من النصوص المسرحية الفصيحة	2007	ن	تكاملي
2	ميراث العبد	محمد بشير بويجيرة	حركة التأليف المسرحي في الجزائر	2007	ن	فني تاريخي
3	الطيب مناد	محمد عباسة	مسرحة القصة و الرواية في الجزائر : دراسة تطبيقية ل "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" و " الحوات و القصر" للأديب الطاهر وطار	2008	ن	تحليلي نقدي ومقارن
4	رأس الماء عيسى	مسعود أحمد	الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري	2008	ش	وصفي تحليلي
5	مباركي بوعلام	عزالدين المخزومي	مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي	2008	ش	دراماتورجي
6	شريط سنوسي	احمد مسعود	بطل الحكاية الشعبية في المسرح المغاربي.	2009	ش	وصفي تحليلي
7	شويرف مصطفى	أحمد عزوز	سيمائية الخطاب الدرامي في مسرح بوجين يونسكو	2010	ن	سيمياي
8	ليلي بن عائشة	صالح لمباركية جازية فرقاني	بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي	2011	ش	وصفي تحليلي
9	منصوري خضر	ملباني محمد	التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج	2011	ع	تكاملي
10	إيمون بن براهيم	احمد مسعود	المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم	2011	ش	السوسيوتقاني
11	باحفيظ سنوسية	ميراث العبد	جماليات التلقي في المسرح الجزائري - مسرحيات عبد القادر علولة أمودجا-	2012	ع	تاريخي تحليلي
12	زوية عياد	محمد بشير بويجيرة	المضامين التربوية والأشكال الفنية لمسرح الطفل في الجزائر	2012	ش	تاريخي تحليلي
13	براهيمي سماعيل	بن نكاع بن ذهبية	تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر	2014	ع	تاريخي وصفي
14	مذكور برزوق	احمد حمومي	الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع	2015	ش	وصفي تحليلي
15	حراث سعاد	عزوز بنعمر	الصورة في العرض المسرحي وأنساق التواصل	2015	ع	سيمياي
16	عيسى أحمد	ميراث العبد	طبيعة الخطاب الدرامي في مسرح "ألبير كامو" مسرحية " العادلون " أمودجا	2015	ن	تكاملي
17	هني عزوز حيزية	عيسى راس الماء	الأثر الكوميدي في المسرح الجزائري ويشد أمودجا	2015	ن	وصفي تحليلي
18	بحري قادة	بن نكاع بن ذهبية	جمالية النص في المسرح الاحتفالي، دراسة في المسرح المغاربي	2016	ن	وصفي تحليلي
19	أيت قايد محند	جازية فرقاني	جمالية التأثير في مسرح بريخت	2016	ش	تحليلي نقدي

20	بلحولة سهيلة	حمومي أحمد	الكتابة في المسرح الجزائري تجربة محمد بن قطاق أتمودجا	2016	ن	تحليلي نقدي
21	علوات كمال	حمر العين خيرة	تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي	2016	ن	تكاملي
22	سوالي الحبيب	اميمون براهيم	الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف	2017	ش	تاريخي نقدي
23	برحي عبد الفتاح	خيرة حمر العين	المسرح وأسلوب التعلم في الجزائر	2018	ش	وصفي تحليلي
24	مشري فاطمة الزهراء	خيرة حمر العين	مستويات التلقي وجمالياته في الدراما الإذاعية في الجزائر	2018	ش	تكاملي
25	هني كريمة	صياد سيد أحمد	إسهامات حركة الإستشراق في التاريخ لنشأة المسرح العربي	2018	ش	تكاملي
26	راجحي بن علي	منصوري خضر	جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر : مسرحية نون للمخرج عز الدين عبار أتمودجا	2018	ع	وصفي تحليلي
27	بوعتو خيرة	صياد سيد أحمد	الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي	2018	ع	وصفي تحليلي
28	سعيدي ميمونة	بن ذهبية بن نكاع	الكوميديا في المسرح الجزائري : قراءة في الأساليب و التقنيات	2018	ش	وصفي تحليلي
29	بوكراس محمد	خضر منصوري	مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر من خلال تجربة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي	2018	ش	نقدي سوسولوجي
30	شنة سليم	خضر منصوري	الثورة التحريرية الجزائرية في الإخراج المسرحي الجزائري المعاصر : خمسينية الإستقلال - أتمودجا -	2018	ش	تاريخي فني
31	قداسي خيرة	الزاوي فتيحة	مورفولوجيا الحكاية في تراجيديا شكسبير : الملك لير أتمودجا	2019	ن	مورفولوجي
32	بيتر محمد	عشراقي سليمان	مسرح الطفل من النص إلى العرض : دراسة في فنيات الكتابة و تقنيات العرض	2019	ش	تاريخي وصفي
33	بشارف يمينة	خضر منصوري	الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية و فن الأداء : قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة	2019	ع	تكاملي
34	سماعين محمد	جميلة مصطفى الزقاوي	سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية بين النظرية والتطبيق	2019	ش	وصفي سيميائي
35	بشير بوجرة سميرة	منصوري خضر	التجارب الإخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر : مخرجات جزائرية أتمودجا	2020	ع	تكاملي
36	بولنوار مصطفى	النقاش غالم	التجارب المسرحية النسائية في الجزائر : دراسة نقدية فنية	2020	ش	نقدي فني
37	بن عيسى نور الدين	عيسى رأس الماء	التلقي في مسرح الطفل بالجزائر : دراسة ميدانية	2020	ع	وصفي نقدي
38	بن حنيش نواري	عزوز بنعمر	آليات التجريب في العرض المسرحي بالجزائر	2020	ع	تحليلي نقدي
39	بن عبد ربو سمية	فتيحة زاوي	شخصية المثقف في المسرح الجزائري : دراسة في إنتاج تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007	2021	ع	تكاملي
40	علوش عبد الرحمن	رأس الماء عيسى	توظيف الخرافة في المسرح الجزائري المعاصر	2021	ن	وصفي تحليلي

سيمياي	ع	2021	الفضاء المفتوح في المسرح المغربي - مقارنة سيميائية	إيمون بن براهيم	خوجة بوعلام	41
فنية أنثروبولوجي	ع	2021	الأشكال ما قبل مسرحية عند التوارق : دراسة فنية أنثروبولوجية	طامر أنوال	سعسع خالد	42
تاريخي سيميائي ظاهراتي	ش	2022	جماليات المكان المسرحي في التجربة الإخراجية المغربية المعاصرة	بوطولة أمينة بوزادي فتيحة	بوطولة أمينة	43
وصفي احصائي تحليلي	ش	2022	تقنيات تسويق المنتج المسرحي	لخضر منصور	بن كاملة نجاة	44
تحليلي	ن	2022	تجربة الكتابة الدرامية في مسرح العرائس	صبياد سيد احمد	بونوة خيرة	45
سيمياي	ع	2022	سيمياء العرض المسرحي الجزائري : تجربة مسرح الموجة أمموجا	رأس الماء عيسى	نادية غوار	46
تحليلي مقارن	ش	2023	واقع ذوي الاحتياجات الخاصة في المسرح بالجزائر	منصورى لخصر	سليمانى ياسين	47
سيمياي تحليلي	ع	2023	الرؤية الإخراجية في المسرح الجزائري المعاصر : دراسة لعينة من النماذج	منصورى لخصر	مشيد عائشة	48
سيمياي تحليلي	ن	2023	اللغة والتواصل في النص المسرحي الجزائري: المهرجان الوطني للمسرح المحترف دورة 2016- أمموجا	طامر أنوال	حيمور مصطفى	49
وصفي تحليلي	ع	2024	دراماتورجية العرض المسرحي في تجربة أحمد رزاق	بن نكاع بن ذهبية	فتحي بوعزيز	50

ملحق (3): معجم المصطلحات المستخدمة

يهدف هذا المعجم إلى تحديد وضبط الجهاز المفاهيمي المركزي الذي استندت إليه هذه الأطروحة في مقاربتها لـ "تحولات النقد المسرحي الجزائري". ففي أي حقل بحثي تتشابه فيه الرؤى النظرية مع الممارسة التطبيقية، تصبح الدقة المصطلحية شرطاً لا غنى عنه لضمان بناء حجة علمية متماسكة وتجنب اللبس في التأويل. وعليه، لا يمثل هذا المعجم مجرد قائمة ترجمة، بل هو أداة إجرائية تهدف إلى توحيد الفهم بين الباحث والقارئ، وتحديد الدلالة السياقية التي اكتسبها كل مصطلح ضمن الإطار التحليلي لهذه الدراسة. وقد تم انتقاء المصطلحات بناءً على محوريتها في تشكيل الإشكالية، وبناء الفصول، واستخلاص النتائج.

تم ترتيب المصطلحات ألفبائياً باللغة الإنجليزية، لربطها بأصولها في الخطاب النقدي العالمي، مع تقديم مقابلها العربي الدقيق والأكثر تداولاً، وذلك تيسيراً على الباحثين وتأكيداً على انفتاح هذه الدراسة على مختلف المرجعيات الفكرية.

الترجمة (العربية)	English Term - المصطلح (الإنجليزية)
النقد الأكاديمي	Academic Criticism
الممثل / المؤدي	Actor / Performer
التغريب / أثر التغريب	Alienation Effect (Verfremdungseffekt)
المقاربة / المنهجية	Approach / Methodology
الجمهور / المتلقي	Audience / Spectator
لغة الجسد	Body Language
المسرح الملتزم	Committed Theatre
السياق (تاريخي، اجتماعي، ثقافي)	Context (Historical, Social, Cultural)
الخطاب النقدي	Critical Discourse
النوع النقدي	Critical Genre
الإجراء النقدي	Critical Procedure
الهيمنة الثقافية	Cultural Hegemony
السياسة الثقافية	Cultural Policy
التفكيكية	Deconstruction
تحليل الخطاب	Discourse Analysis
الدراماتورجيا / التحليل الدراماتورجي	Dramaturgy / Dramaturgical Analysis
الإبستمولوجيا / نظرية المعرفة	Epistemology

Festival-based Criticism	النقد المواكب للمهرجانات
Folkloric Forms / Popular Spectacle	الأشكال الفولكلورية / الفرجة الشعبية
The Fourth Wall	الجدار الرابع
Gesture	الإيماءة / الحركة الإيمائية
Goual (Storyteller)	القوال
Halqa Theatre	مسرح الحلقة
Historical Approach	المقاربة التاريخية
Hybridity	المهجنة (الثقافية)
Intertextuality	التناص
Journalistic Criticism	النقد الصحفي
Logocentrism	مركزية الكلمة / المركزية المنطقية
Meta-criticism / Criticism of Criticism	نقد النقد / الميتانقد
Meta-theatre	الميتامسرح / ما وراء المسرح
Mise-en-scène	الميزانسين / الإخراج المسرحي
Modernity	الحداثة
National Narrative	السردية الوطنية
Paratext	النص الموازي / العتبات النصية
Performance / Show	العرض / الفرجة
Performance Analysis	تحليل العرض
Performance Studies	دراسات الأداء
Periodization	التحقيب
Postcolonial Criticism	نقد ما بعد الكولونيالية
Reception Theory	نظرية التلقي
Scenery / Set Design	الديكور / تصميم المنظر
Scenic Writing	الكتابة الركحية / المشهدية
Semiotics / Semiology	السيمياء / السيميولوجيا
Semiotics of Theatre	سيمياتيات المسرح
Sign / Semiosis	العلامة / فعل إنتاج الدلالة
Signifier / Signified	الدال / المدلول

Socio-criticism / Sociological Approach	النقد الاجتماعي / المقاربة الاجتماعية
Text / Dramatic Text	النص / النص الدرامي
Theatricality	المسرحية / المسرحانية
Theatrical Rhythm	الإيقاع المسرحي
Theatrical Space	الفضاء المسرحي
Thematic Criticism	النقد الموضوعاتي / التيماتية
Transformation / Mutation	التحول / الطفرة
Typological Classification	التصنيف النوعي

المُلخَص

الملخص باللغة العربية

يحتلّ النقد المسرحي الجزائري مكانةً محوريةً في فهم الوعي الثقافي والفكري للجزائر المعاصرة؛ فهو ليس مجرد صدَى للإبداع المسرحي، بل هو سجلٌّ حافلٌ لتحوّلات المثقف وسجلات الهوية. وعلى الرغم من أهميته، ظلّت الخريطة الشاملة لهذا الحقل غائبةً، حيث انصرفت معظم الدراسات إلى مقاربات جزئية. من رحم هذه الحاجة المعرفية، تنطلق هذه الأطروحة الموسومة بـ: "تحوّلات النقد المسرحي الجزائري - النوع والإجراء"، بهدف رسم بانوراما تركيبية ومتكاملة لهذا الحقل النقدي الثري.

ولتحقيق هذه الغاية، تتبني الدراسة مقارنةً منهجيةً مبتكرةً تقوم على ثنائية "النوع" و "الإجراء". فمن جهة، ترصد تحولات الخطاب النقدي عبر فضاءاته المؤسسية المختلفة (النوع)، التي تُشكّل الحاضن المنتج له، ومن جهة أخرى، تُفكك أدواته التحليلية والمناهج المطبقة فيه (الإجراء). إنّ هذه المقاربة المزدوجة لا تهدف فقط إلى الوصف والتصنيف، بل إلى فهم العلاقة الجدلية العميقة بين "وعاء" الممارسة النقدية و "محتواها" المنهجي.

وقد قُسم هذا الجهد البحثي إلى ثلاثة فصول رئيسة يسبقها مدخل نظري. يتولّى الفصل الأوّل مهمّة التأسيس النظري والتاريخي، عبر تتبّع جذور الممارسة النقدية من أصولها الغربية إلى تجلياتها في السياقين العربي والمغاربي، بوصفها الروافد التي شكّلت الوعي النقدي الجزائري. أما الفصل الثاني، فيغوص في قلب المقاربة "التوعوية"، مُحللاً الأنماط الرئيسية الثلاثة للخطاب النقدي الجزائري: النقد الأكاديمي، والنقد الصحفي، والنقد المواكب للمهرجانات. بينما يُكرّس الفصل الثالث للشيق "الإجرائي"، حيث يقدم تحليلاً تطبيقياً لأبرز المناهج التي وظّفها النقاد، مُتتبّعاً مسار التحوّل من المقاربات السياقية الكلاسيكية (التاريخية والاجتماعية) إلى المقاربات النصّية والفُرجوية الحديثة (السيمائية والدراماتورية).

وقد خلّصت الدراسة إلى أنّ النقد المسرحي الجزائري ليس كياناً جامداً، بل هو حقل حيويّ ومتعدّد الأصوات، خضعت تحولاته لمنطقٍ جدليّ عميق يربط بين تطوّر المؤسسات الثقافية، وتقلّبات السياق التاريخي، وديناميكية الحوار مع المناهج النقدية العالمية. وبهذا، لا تُقدّم الأطروحة مجرد تاريخ للنقد، بل حفرية معرفية في بنية الوعي النقدي الجزائري وآليات تشكُّله.

الكلمات المفتاحية: النقد المسرحي الجزائري، النوع، الإجراء، النقد الأكاديمي، النقد الصحفي.

Abstract

الملخص باللغة الإنجليزية

Algerian theatre criticism occupies a pivotal position in understanding the cultural and intellectual consciousness of contemporary Algeria; it is not merely an echo of theatrical creation but a rich record of the intellectual's transformations and the debates surrounding identity. Despite its importance, a comprehensive map of this field has remained largely absent, with most studies opting for fragmented approaches. Addressing this scholarly gap, this dissertation, entitled "Transformations of Algerian Theatre Criticism: Genre and Procedure", aims to provide a synthetic and integrated panorama of this rich critical field.

To achieve this goal, the study adopts an innovative methodological approach based on the duality of "Genre" and "Procedure". On the one hand, it charts the transformations of critical discourse through its various institutional and discursive spheres (the Genre). On the other, it deconstructs its analytical tools and applied methodologies (the Procedure). This dual approach aims not only to describe and classify but also to understand the deep dialectical relationship between the medium of critical practice and its methodological content.

This research is structured into a theoretical introduction and three main chapters. The first chapter is dedicated to the theoretical and historical grounding of the study, tracing the roots of critical practice from its Western origins to its manifestations in the Arab and Maghrebi contexts, which constitute the intellectual currents that have shaped Algerian critical consciousness. The second chapter delves into the "generic" approach, analyzing the three primary modes of Algerian critical discourse: academic criticism, journalistic criticism, and festival-based criticism. The third chapter is devoted to the "procedural" aspect, offering an applied analysis of the most prominent methodologies employed by critics, tracing the evolution from classical contextual approaches (historical and social) to modern textual and performance-based approaches (semiotic and dramaturgical).

The study concludes that Algerian theatre criticism is not a monolithic entity but a vibrant, polyphonic field, whose transformations have been governed by a profound dialectical logic that connects the evolution of cultural institutions, the fluctuations of the historical context, and a dynamic engagement with global critical methodologies. Thus, this dissertation offers not merely a history of criticism, but an epistemological excavation into the structure of Algerian critical consciousness and the mechanisms of its formation.

Keywords: Algerian Theatre Criticism, Genre, Procedure, Academic Criticism, Journalistic Criticism,

Résumé

الملخص باللغة الفرنسية

La critique théâtrale algérienne occupe une place centrale dans la compréhension de la conscience culturelle et intellectuelle de l'Algérie contemporaine. Elle n'est pas un simple écho de la création scénique, mais bien un témoignage riche des mutations de l'intellectuel et des débats qui animent la question identitaire. Partant de cette lacune historiographique, cette thèse, intitulée « Transformations de la critique théâtrale algérienne : Genre et Démarche », vise à dresser un panorama synthétique et intégré de ce champ critique foisonnant.

Pour atteindre cet objectif, cette étude adopte une approche méthodologique novatrice fondée sur la dualité du « Genre » et de la « Démarche ». D'une part, elle retrace les mutations du discours critique à travers ses différents espaces institutionnels (le Genre). D'autre part, elle déconstruit ses outils analytiques et les méthodologies appliquées (la Démarche). Cette double approche ne vise pas seulement à décrire et à classer, mais aussi à saisir la relation dialectique profonde entre le « contenant » de la pratique critique et son « contenu » méthodologique.

Ce travail de recherche est structuré en une introduction théorique et trois chapitres principaux. Le premier chapitre se consacre aux fondements théoriques et historiques, en retraçant les racines de la pratique critique de ses origines occidentales à ses manifestations dans les contextes arabe et maghrébin, considérés comme les affluents intellectuels ayant façonné la conscience critique algérienne. Le deuxième chapitre plonge au cœur de l'approche « générique » en analysant les trois principaux modes du discours critique algérien : la critique académique, la critique journalistique et la critique festivalière. Enfin, le troisième chapitre est dédié au volet « procédural », offrant une analyse appliquée des démarches les plus saillantes mobilisées par les critiques, en suivant l'évolution des approches contextuelles classiques (historique et sociale) vers les approches textuelles et scéniques modernes (sémiotique et dramaturgique).

La thèse conclut que la critique théâtrale algérienne n'est pas une entité monolithique, mais un champ dynamique et polyphonique, dont les transformations obéissent à une logique dialectique complexe liant l'évolution des institutions culturelles, les fluctuations du contexte historique et un dialogue constant avec les méthodologies critiques mondiales. Ainsi, cette dissertation propose non seulement une histoire de la critique, mais également une fouille épistémologique dans la structure de la conscience critique algérienne et les mécanismes de sa formation.

Mots-clés : Critique théâtrale algérienne, Genre, Démarche, Critique académique, Critique journalistique

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

البسمة

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....ب

الفصل الأول: النقد المسرحي المصطلح وحدود الفهم.....7

أولا- أصول النقد المسرحي عند الغرب7

1- أوليات النقد المسرحي عند اليونان.....7

2- تطور الدرس النقدي المسرحي15

ثانيا- الدرس النقدي المسرحي عند العرب26

1- تأصيل الخطاب المسرحي العربي: قراءة في الجذور والسياقات التأسيسية27

2- جدلية أصول المسرح العربي: أسئلة منهجية28

3- تأصيل المسرح العربي: سؤال الريادة30

4- بدايات النقد المسرحي العربي31

5- نموذج البدايات36

ثالثا - تجربة النقد المسرحي المغاربي56

1- إرهاصات النقد المسرحي المغاربي56

2- النقد المسرحي المغاربي: المسار والتحويلات60

3- نماذج من النقد المسرحي المغاربي67

الفصل الثاني: النقد المسرحي الجزائري من حيث النوع85

أولا - النقد المسرحي الجزائري الصحفي87

1- النقد المسرحي الصحفي الحد والمفهوم87

2- النقد المسرحي الصحفي قراءة في النموذج89

ثانيا - النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي120

1- النقد المسرحي الأكاديمي: الحد والمفهوم120

2- النقد المسرحي في المقالات العلمية المحكمة123

3- النقد المسرحي في أطاريح قسم الفنون بجامعة "أحمد بن بلة" وهران 1136

4- النقد المسرحي في الكتب الأكاديمية150

ثالثا- النقد المسرحي المواكب للمهرجانات والعروض الشرفية177

1- النقد المسرحي في نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف177

2- النقد المسرحي في "قراءات في عروض مهرجان الهواة" ل: جميلة مصطفى الرقاي، إلياس بوخموشة، زويرة عياد...181

3- النقد المسرحي في الفضاء الرقمي194

205	الفصل الثالث: النقد المسرحي الجزائري من حيث الإجراءات
206	أولا - المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري
206	1-النشأة والتطور والرواد والإجراءات
209	2- المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي
210	3- المقاربة التاريخية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي
220	ثانيا- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري
221	1- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري: من التأثير إلى التأسيس
223	2- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي
226	3- المقاربة الاجتماعية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي
236	ثالثا- المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري
236	1-المقاربة الموضوعاتية: المفهوم والأسس والإجراءات والرواد
241	2- المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي
244	3- تجليات المقاربة الموضوعاتية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي
253	رابعا- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري
253	1- المقاربة السيميائية مفاهيم وأسس
261	2- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي
263	3- المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي
271	خامسا- مقارنة نقد النقد في النقد المسرحي الجزائري
271	1 - الأسس النظرية لمفهوم "نقد النقد"
273	2 - إجراءات وآليات مقارنة منظور نقد النقد:
275	3 - مقارنة نقد النقد في النقد المسرحي الجزائري
287	سادسا- المقاربة الدراما تورية في النقد المسرحي الجزائري
287	1- المقاربة الدراما تورية: الأسس والمفاهيم
293	2- المقاربة الدراما تورية في النقد المسرحي الجزائري الصحفي
296	3- المقاربة الدراما تورية في النقد المسرحي الجزائري الأكاديمي
302	خاتمة
306	بيبلوغرافيا البحث
316	ملاحق
330	الملخصات باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية
334	فهرس الموضوعات