

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس -

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: الفنون

تخصص: نقد مسرحي



بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه (ل . م . د) الموسومة

المناهج النقدية المسرحية المغربية

عبد الرحمن بن زيدان - أخوذجا -

إشراف:

أ / د. إدريس قرقوى

إعداد الطالبة:

• علواني فاطمة

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	أستاذ محاضر قسم أ جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس	- د. دين الهنائي أحمد
مشرفا ومقررا	أستاذ التعليم العالي جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس	- أ/د. قرقوى إدريس
مناقشا	أستاذ محاضر قسم أ جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس	- د. قندسي عبد القادر
مناقشا	أستاذ محاضر قسم أ جامعة وهران	- د. عزوز بن عمر
مناقشا	أستاذ محاضر قسم أ جامعة وهران	- د. لخضر منصوري
مناقشا	أستاذ محاضر قسم أ جامعة سعيدة	- د. مباركي بوعلام

السنة الجامعية: 2015 - 2016





قال الله تعالى:

(وَأَنْزَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا)

سورة النساء الآية 113



صدق الله العظيم

كلمة شكر

إلى الذي لا يطيب الليل إلا بشكره، ولا يطيب النهار إلى بطاعته ، ولا تطيب اللحظات إلا بذكره من عليه توكلت وبفضله نجحت إلى "ربي" جل جلاله.

إلى صاحب الكتاب الأبقى والقلب الأتقى والثوب الأنقى خير من هلال ولبي
إلى أبي وحبيبي وشفيعي محمد "صل الله عليه وسلم".
اللهم صلّ على نبينا محمد ما فاض من الذكر دمع عينيه،

إلى من أحمل اسمه بكل فخر، إليك "أبي"
إلى نبع الحنان وأريج الجنان، إليك شمس حياتي "أمي"
أسأل الله أن يجعلكما من الضاحكين المستبشرين الغارسين من ثمار جنته الشارين من حوض
نبيّنا والمحظوظين بشفاعته وأن يقر أعينكما بما تتمنياه لنا في الدنيا.

إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، ومهدوا لنا طريق العلم والمعرفة
إلى أستاذي المشرف وأساتذتي المناقشين وكل من علمني حرفا في هذه الحياة وأسأل الله أن
يفيض من خيره عليهم.
"كن عالما، فإن لم تستطع فكن متعلما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا
تبغضهم".

إهداء

إلى روح عمي وجدتي الطاهرة
وروح كل شهيد زهقت من أجل هذا الوطن العربي
إلى سر وجودي، قوتي وملاذي بعد الله "والدائي الكريمين".
إلى رياحين حياتي كل أفراد عائلتي صغيرا وكبيرا.
إلى توأم روحي "منى"
إلى عائلتي الثانية التي احتضنتني "عائلة سعيدي"
إلى أساتذتي بالجزائر وأهلي بالمغرب الشقيق.
إلى من جمعني بهم الحياة و تذوقوا معي أجمل اللحظات، إلى كل من أحببتهم
في الله
إلى وطني الجزائر .. إلى وطني فلسطين .. إلى كل الوطن العربي.

فاطمة



مَعْدَمٌ

إن الحديث عن النقد المسرحي المغربي هو الحديث عن ما حققه من تراكم نقدي نتيجة لذلك التراكم الغني والمتنوع الذي عرفه الإبداع المسرحي بالمغرب ما أهله ليصبح ضمن ريفرتوار المسرح العربي، فقد كان النقد المسرحي ملاحقا لما أنجز من ممارسات مسرحية مغربية سواء في الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي أو في السينوغرافيا، ما أنتج رصيد نقدي متنوع الرؤى والآليات والمناهج يعكس قيمة الإنتاج الإبداعي المسرحي المغربي.

ومن هذه الفسيفساء من الحركة النقدية المغربية نجد الكثير من النقاد والباحثين يتجهون نحو معالجة القضايا التي تخص (المسرح من تأصيل وتأسيس وتنظير وحدانية) بنقد يغلب عليه الطابع النظري ما أفاض كأس النقد المسرحي المغربي لذا نجد النقد والتنظير في المغرب قد تلازما كما تلازم النقد والإبداع ليشكل العناصر الثلاثة (الإبداع، النقد، التنظير) ثالوثا للممارسة النقدية المسرحية في المغرب، الشيء الذي جعلنا نستحضره في دراستنا للنقد المسرحي المغربي فلا غنى عنه لاستقراء تجربة النقد المسرحي المغربي من منطلق نقد النقد.

ورغم أن النقد المسرحي في المغرب ما يزال في حالة التأسيس، إلا أن بدايته كانت عبارة عن فسيفساء من المقاربات والقراءات التأسيسية ما جعلنا لا نتعمق كثيرا في الحديث عن المدارس والاتجاهات النقدية الواضحة المعالم، فمن دافع الرهبة أن موضوع النقد المسرحي المغربي موضوع حديث علينا وجديد إذ يمكن اعتباره محاولة من المحاولات الأولى التي تطرقت إليها الدراسات الجامعية الجزائرية كما قد يكون البحث الأول في عمر الدراسات الأكاديمية الذي تختص في النقد المسرحي المغربي، ولأن الاعتقاد الراسخ في

عقول الكثيرين بصعوبة الحديث عن موضوع لازال في طريق التأسيس ألا وهو "النقد المسرحي المغربي" وإذا كان هذا الاعتبار السائد الذين سمعناه حتى من نخبتنا المثقفة فكيف يكون الحديث عن مناهج هذا النقد المسرحي المغربي، وكيف يمكن للأطروحة أن تثبت ذلك ناهيك عن قلة الدراسات الأكاديمية في الوطن العربي والمغرب العربي، ما جعلنا نشعر بالرهبة في المراحل الأولى من البحث الذي وجدنا فيه صعوبة نظرا لقلة المراجع والدراسات، إلا انه بعد احتكاكنا بجملة من الدكاترة والنقاد الممارسين لفن المسرح وارتحالنا المتكرر لبلاد المغرب الشقيق التي كشفنا فيها أسرار العلوم وحب التطلع وعشق المسرح من أهلها وكثرة الباحثين المولعين بالمسرح والنقد ، ذهبت الرهبة وخلقت الرغبة فانغرس في أنفسنا حب البحث والتعمق وزادت لهفتنا في الحديث أكثر عن أي موضوع يتعلق بالمسرح المغربي وبنقده وأعلامه بالخصوص وقد كان لنا الحظ حينما كنا نترقب تواجدهم في كذا مهرجانات وملتقيات عربية في الجزائر والمغرب وتونس لنتفاجأ في مهرجان المسرح العربي الذي نظمته الهيئة العربية للمسرح في الرباط بحضور العديد من النقاد المسرحيين المغريين، فاعتنمنا فرصة الوجود ومرافقة السؤال الذي كان يحضرنا مع كل ناقد مسرحي مغربي ما جعلنا نتعلق أكثر بالبحث الذي كنا في طور انجازه وجعلنا نجبه أكثر، كما أن معارض الكتب التي نظمت في الجزائر والمغرب وكذا المكتبات والملقيات التي توفرت فيها الكتب التي تدرس المسرح المغربي وتدرس اتجاهاته، أغنت رصيد الكتب الذي تضمنته مكتبتنا الصغيرة التي تحمل موضوع بحثنا هذا، وما زاد البحث قوة مقارنة بالفترات السابقة هي القراءة المتكررة للكتب التي كانت مبهمة في الأول نظرا لأساليب النقاد المسرحيين في الكتابة، خاصة في حديثهم عن النقد وعالمه

وطرحهم لمواضيع تتشابه بالأسئلة التي تبحث هي الأخرى عن معنى السؤال، إلا أن التطلع الكثير والدراسة المتأنية وفهم السؤال جعلنا نتوصل ولو بجزء قليل إلى فهم قراءاتهم وكتاباتهم لنواصل في انجاز هذه الأطروحة التي كلما وضعنا عليها حبرا مغربيا من بحثنا النظري والتطبيقي إلا وزدنا تعطشا إلى المزيد، ما جعلنا كل مرة نضبط خطة البحث لنخرج في الأخير بخطة محكمة تتضمن ما توفر عندنا من مراجع وما بحثنا فيه في الميدان وما استنتجناه من مقابلات شخصية، ومنه كان علينا إذن أن نركز على الكتب الأدبية ونعيد النظر فيما كتب عن المسرح المغربي والنقد المسرحي المغربي بالخصوص وعن أعلامه، وفي زحمة من الموضوعات استقر رأينا في الأخير على اختيار "المناهج النقدية المسرحية المغربية - عبد الرحمان بن زيدان - أنموذجا" كواحد من النقاد المتميزين الذي جمعنا به جسر المعرفة والتواصل والبحث العلمي، فطالما كنا نلاحظ وجوده المتميز في المهرجانات والملتقيات خاصة التي نظمت بالجزائر التي تعددت زيارته لها حيث تعرفنا به أكثر وقد شجعنا بالافتناع به كشخصية إنسانية عربية قبل أن نعرفه كشخصية مسرحية ناقدة توفرت فيها صفات ميزناها من خلال كلامه المتزن، وفكره الرزين وحكمته البليغة، ومعرفته العميقة، وثقافته الشاملة، وصمته الحاكي، أما كناقد مسرحي فقد حكمنا عليه من خلال كتبه التي توفرت عندنا مجزأة، أي لم نتوفر عليها مرة واحدة بل كل مناسبة كنا نتحصل على مصدر أو اثنين نظرا لندرتها وعدم تواجدها في المكتبات خاصة مؤلفاته القديمة، إلا أن حصرنا الشديد جعلنا نتمكن من الحصول على أغلبها خاصة التي تهم البحث، وبعد تصفحنا لكتاباته النقدية وقعنا في شباك السؤال الاستعماري والرمزي الذي يطرحه في مقدمة كل انطلاقة لكتاباته من خلال مكونه

الثقافي والنقدي المظلل بكيمااء الكتابة النقدية والموضوعاتية التي يخضع فيها الفعل الدرامي للتأويل وللنقد، فأعطى للحوار النقدي قيمته وللقراءة الموضوعاتية اعتبارها، وكان ضمن القضايا المسرحية التي وضع فيها قراءته وعالجها بطرح السؤال الذي در معه الكثير من الأسئلة التي تبحث عن أجوبة لدراسة قضايا المسرح المغربي كالتأصيل، والتأسيس، والتنظير، وسؤال الهوية والأنا والآخر وموضوع التراث.. إلخ، إضافة إلى كتابة مسرحيات أبرز فيها قراءته النقدية وطبقها عليها كالتي وظف فيها التراث "زنوبيا في موكب الفينيق" بغية التأصيل والتأسيس لقراءته النقدية، وكذا "صمت له كلامه" وغيرها من المسرحيات ...، ومنه أصبح البحث يزداد تشابكا في السؤال كلما طغى عامل السؤال على الكتابات ما زاد في ثقافتنا وفهمنا لمعنى النقد ومعنى السؤال كما زاد البحث عن أخبار الدكتور الناقد وجمع المادة المرتبة لما يقتضيه أسلوب البحث، غير انه ونحن في طريق البحث عن آثار الناقد عثرنا على أسماء كثيرة لشخصيات علمية وأدبية أخرى كانت معاصرة للدكتور الناقد "عبد الرحمان بن زيدان"، ليغنى البحث، بحيث يتسع لحركة نقدية ولجماعة من النقاد يكون الناقد عبد الرحمان بن زيدان واسطة العقد فيهم، فرغم الأبحاث والدراسات النقدية التي تناولت الناقد عبد الرحمان بن زيدان إلا أنها لم توفه حقه من البحث كواحد من أكبر النقاد والكتاب العرب والمغرب خاصة وأنه من الذين قدموا مجهودا لا ينكر للمسرح العربي والمغربي في وقت أصيب فيه الفكر بالتدهور والغرسة والضعف، في حين أن الناقد عبد الرحمان بن زيدان ومن معه من نقاد استطاعوا أن يسجلوا انبعاث حركة نقدية مسرحية متكاملة بصمت في مسيرتها النقدية

الأدبية والفنية ووضعت أثرا كبيرا على الاتجاهات النقدية ولازالوا يساهمون في إثراء الحركة المسرحية العربية / المغربية بقراءاتهم ونقدتهم ومفاهيمهم.

يتميز الباحثون المغاربة بأنهم على صلة دائمة ومتينة بالمدارس النقدية المعاصرة حيث تمكنوا من استثمار منجزاتها إلى حد كبير، كما كانوا دوما على صلة بالإنتاج الأدبي في البلدان العربية فعملوا على تنظيم ملتقيات ومهرجانات وعلى إصدار مجلات وكتب والشيء الذي لفت انتباهنا هي تلك الكتب التي تتضمن تأليف جماعي ما يبرز لنا التآلف والود وحب العلم والمعرفة بين النقاد والكتاب والباحثين ولذلك رأينا من المفيد أن نلتفت إلى ما يكتبه أشقاءنا بالمغرب، وبعد الإطلاع على ما جمعناه من مادة لهذا الغرض تبين لنا أن المادة المغربية أوفر بكثير مقارنة مع البلدان العربية وبلدان المغرب العربي خاصة، ما زادنا ثقة في التقدم بهذه الأطروحة رغم تأخر توفرنا على المادة ورغم ضيق الوقت المحدد، إلا أننا لازلنا نطمح إلى البحث أكثر وإلى التطرق إلى مواضيع أكثر كنا قد تجاوزناها نظرا لما يتطلبه البحث العلمي، إلا أننا نسعى في المستقبل إلى مواصلة مسيرة هذا البحث، فبدون شك أن هذا العمل البسيط المتواضع هو عبارة عن حجر أساس لبداية انطلقنا فيها راغبين في ذلك إلى صعود سلم البحث والمعرفة متطلعين إلى المزيد لمعرفة أسرار هذا العالم الجميل والكبير، عالم المسرح، فقد ظل الإحساس بعظم المسؤولية الملقاة على كاهلنا يؤرقنا، ورغم صعوبة المخاطرة في مجال النقد ومخاطرنا بنقد النقد إلا أن التجربة كانت فريدة من نوعها رغم المشقات التي تعرضتينا أثناء مراحل البحث ونحن لازلنا في طور المبادرة والتقدم خطوة خطوة في هذا المجال، إلا أن الجميل في

هذه الرحلة هي المغامرة الممتعة التي أخذتنا نحو التطلع والمعرفة والاكتشاف والإحساس بالثقة والمسؤولية وما يزيد عن ذلك حب هذا الكون المسرحي والنقدي خاصة.

ولعل كل طريق كنا نسلكه في أي قراءة نقدية مغربية كان عامل السؤال يواجهنا لذا طرحنا عدة أسئلة في هذه الأطروحة فكانت أسئلتنا كالتالي:

- كيف واكب النقد المسرحي المغربي ذلك التراكم الإبداعي المسرحي المغربي ؟
- هل حقق النقد المسرحي المغربي ما يكفي من هذا التراكم ليكون مادة نقد ؟
- كيف كانت طبيعة التفاعلات بين تلك التحولات الفكرية والثقافية والسياسية في الجامعة المغربية والخطابات النقدية المتصلة بالأجناس التعبيرية المختلفة ؟
- ما مدى الإسهامات التي قدمها النقاد المسرحيين المغاربة في الحقل النقدي المسرحي؟
- هل استطاع النقد المسرح الأكاديمي أن يفرض نفسه في الساحة النقدية المغربية ؟
- ما هي القضايا التي حظيت باهتمام النقاد المسرحيين وكيف كانت رؤاهم النقدية؟
- ما هي المناهج النقدية التي تمت بها مقارنة الخطابات المسرحية ؟
- متى يكون المنهج النقدي المسرحي صالحا لمقاربة هذه الخطابات ؟
- كيف وظف الناقد المسرحي المغربي المنهج النقدي ، هل اقتصر على منهج واحد، أم وظف عدة مناهج في مقارنته للخطاب النقدي ؟
- ما هي أبرز المقاربات النقدية المسرحية التي ميزت النقد المسرحي الأكاديمي المغربي؟

وللإجابة عن كل هذه الأسئلة سنقف في هذا البحث محاولة منا أن نضع النقاط على الحروف وأن نقرب ونوضح للقارئ ما كان مبهما في النقد المسرحي المغربي والنقد

المسرحي الأكاديمي خاصة ولأن لهذا الأخير السمة الغالبة، كما أن النقد المسرحي الجاد انطلق من الحرم الجامعي لذا كان من المناسب الوقوف عليه ورصد معالمه وخصائصه، وقبل التطرق إلى هذا النقد كان لا بد أن نشكل منهجية لهذا البحث الأكاديمي كما تلزم العادة.

ولتأخذ الخطة مجراها كانت وجهة نظرنا بالنسبة للمنهج المناسب للبحث وحتى لا نقع في الالتباس والإسقاط المتعسف ارتأينا اختيار منهج واحد يناسب فصلا من الفصول أو مبحث من المباحث المقدمة فكان اعتمادنا استقرائي لمقاربة لا تتقيد بمنهج واحد وينفتح على كل المناهج النقدية والتيارات المسرحية كما ينفتح على التاريخ والانثروبولوجيا والفلسفة وهو ما يعرف بـ "نقد النقد"، فلما كان النقد في حد ذاته ملحقة للمنجز الإبداعي، فالبحث الذي نقدمه هو ملاحقة للملاحقة النقدية الأولى لنذكر إدراك العملية المسرحية المقروءة.

وفي ظل هذا التوجه عمدنا إلى تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول تفتتح بمدخل عنوانه بـ "المرجعيات الغربية وأثرها على الممارسة النقدية" لتتوصل إلى معرفة مدى تأثير المرجعيات الغربية على الممارسة النقدية لنعطي لمحة عن هذا المسرح وكيفية تشكله انطلاقا من تعريف الظاهرة المسرحية لننتقل إلى قضية المنهج الذي يقرأ هذه الظاهرة المسرحية ثم إلى إيجاد أثر المرجعيات الغربية على النقد المسرحي المغربي.

فخصصنا الفصل الأول لدراسة المسرح المغربي منذ بدايته وركزنا على أهم المراحل التي مر بها بمواكبة النقد المسرحي فوسمناه بالعنوان التالي: "المسرح المغربي بين النقد والتنظير" والذي احتوى بدوره على أربعة مباحث تدرجت على النحو التالي:

المبحث الأول وقد أخذ عنوان "البدايات الأولى للمسرح المغربي" فكان لا بد من الحديث عن التجربة المسرحية المغربية تاريخيا انطلاقا من تلك الأشكال ما قبل / المسرحية وتأثير الفرق الثقافية الشرقية على الحركة المسرحية المغربية و عامل الاقتباس كبداية أولية للممارسة المسرحية، أما في المبحث الثاني فتطرقنا إلى تلك المحاولات التأصيلية في الوطن العربي فعنوانه بـ "محاولات التأصيل في المسرح العربي" لنقف في العنصر الأول على إعطاء لمحة عن المسرح المغربي وعلاقته بالتراث ثم انتقلنا الى الحديث عن التنظير برؤى نقدية والتنظير في المسرح العربي وفي المبحث الثالث وقفنا على أهم مرحلة مربها المسرح المغربي بمواكبة النقد ألا وهي مرحلة التنظير للمسرح المغربي فعنواننا هذا المبحث بـ "محاولات التأصيل في المسرح المغربي" فذكرنا تلك المحاولات النظرية والتأسيسية للمسرح ابتداء من "المسرح الاحتفالي" مرورا "بمسرح النقد والشهادة" وانتهاء "بالمسرح الثالث" وفي المبحث الأخير والذي كان مبحثا ملما لما تقدم وهو أساس الأطروحة فوسمناه بـ "النقد المسرحي المغربي" لنقف في أول عنصر منه على مفهوم "النقد المسرحي"، ثم ذهبنا إلى ذكر مراحل تطور النقد المسرحي في المغربي ثم انتقلنا الى جانب السيميولوجيا وقراءة المسرح وأخيرا تقديم بيليوغرافيا للمقاربات النقدية المسرحية الأكاديمية في المغرب، حيث لم نتعمق في كل المقاربات واكتفينا بذكر أهم المقاربات النقدية والكتب المقدمة في كل مقارنة لناخذ النماذج النقدية الأكاديمية الأكثر أهمية ونعمق في مقاربات هذه النماذج في الفصل الثاني ، ولأن الناقد الأكاديمي يمثل الثقافة المسرحية تمثلا جيدا، من خلال ثراء أفكاره وإبداعاته وتنوع مجالات اهتماماته الدراسية المتعددة والمتنوعة في التنظير والمقاربات النقدية ارتأينا أن نتوقف عند ثلاث نماذج نقدية

مسرحية أكاديمية تمثل النقد المسرحي المغربي، وهي نماذج لآرائها وزن خاص، حول الوضع الراهن للنقد المسرحي بالمغرب فعنوانا هذا الفصل بـ "أعلام الخطاب النقدي المسرحي المغربي" فاخترنا كل من الناقد الدكتور "حسن المنيعي"، والناقد الدكتور "محمد الكفاط" والناقد الدكتور "مصطفى رمضاني" لنقسم الفصل الثاني إلى ثلاث مباحث تمثل النقد المسرحي الأكاديمي، ومنه يمكننا اعتبار أن البداية الحقيقية لظهور النقد المسرحي الجاد ترجع لفترة السبعينات التي فجر فيها "الدكتور الناقد حسن المنيعي" النقد من خلال كتابه أو رسالته "أبحاث في المسرح المغربي" والذي يرجع له الفضل في تأسيس النقد المسرحي وإدخاله للحرم الجامعي لذا خصصنا المبحث الأول من الفصل الثاني لاجتهادات الناقد "حسن المنيعي" وإسهاماته في إثراء الحقل النقدي فعنوانه بـ "الدرس النقدي الجامعي عند الناقد حسن المنيعي" ولأنه كما يسميه البعض الأب الشرعي للنقد المسرحي المغربي، حيث قسمنا هذا المبحث إلى خمسة عناصر تطرقنا في **العنصر الأول** إلى **المقاربات النقدية عند حسن المنيعي** لنضع قراءة ثانية لقراءاته النقدية أو بمعنى آخر لنقدم ملاحقة ثانية لملاحقته النقدية من خلال كتاباته لنكتشف كيف قرأ الناقد المسرح المغربي وما هي المقاربات التي قارب بها هذا المسرح والمناهج النقدية التي وظفها في قراءته لننتقل إلى **العنصر الثاني** والذي تطرقنا فيه إلى **دور الناقد حسن المنيعي في الجامعة والدرس النقدي** الذي قدمه في الحقل الأكاديمي وإسهاماته الكتابية آنذاك أما **العنصر الثالث** وهو الترجمة عند الناقد حسن المنيعي فقد كان هذا الأخير يتميز بكتاباته المترجمة للغة الآخر حيث ساهم في مجال الترجمة في العديد من المقالات والجرائد والكتب أما في **العنصر الرابع** فتحدثنا عن

الثقافة الغربية والعربية عند الناقد التي تميز بها ن خلال انفتاحه على المعارف والمناهج الغربية وفي العنصر الأخير تحدثنا عن القراءة الشمولية عند الناقد حسن المنيعي وهي قراءة تميز بها الناقد ولعل هاته الخاصية لا يتصف بها إلا الناقد الحقيقي.

أما في المبحث الثاني فقد وقفنا عند رجل فنان كرس حياته لخدمة الفن الدرامي على مستوياته تأليفا وممارسة ونقدا وهو الناقد المبدع "محمد الكفاط" فكتابات النقدية تعتبر رحلة سفر فنية تجول بنا عالم المسرح، فتجعلنا نعيش جمالياته وتحركنا في متحركاته من خلال كتابة فنية واعية تركز على منهج مبسط للقضايا والظواهر، بطرح تساؤلي منطلق من ذات ناقد متشبع بالثقافة المسرحية ومقتنع به وعاشق له كما تشهد كتاباته النقدية، ونركز بالضبط على كتابه "المسرح وفضاءاته" الذي اتضحت فيه معالم النقد عند الناقد محمد الكفاط من خلال القسم الثالث من الكتاب الذي وضع فيه قراءة دراماتورية ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نعنوان المبحث بـ "القراءة المسرحية عند الناقد محمد الكفاط" فقسمنا هذا المبحث إلى أربعة عناصر فأعطينا العنصر الأول عنوان " العملية الدراماتورية في الخطاب المسرحي" لنقدم كعنوان "التحليل الدراماتوري عند محمد الكفاط" في العنصر الثاني ومنتقل بعدها إلى العنصر الثالث في حديثنا عن التجريب القرائي لمسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" التي حللها تحليلًا دراماتوريا من خلال نفس الكتاب "المسرح وفضاءاته" لنتهي في العنصر الأخير إلى المنهج الذي اعتمده الناقد محمد الكفاط في قراءته للمسرح.

وفي المبحث الثالث تطرقنا إلى نموذج آخر من النماذج الأكثر حضورا في النقد المسرحي، وبخاصة في الجهة الشرقية، وهو نموذج نقدي مسرحي أكاديمي والأكثر حضورا

في تأسيس فعل القراءة وفعل الكتابة الدرامية في مدينة وجدة أو في الجهة الشرقية عامة ألا وهو الناقد الدكتور "مصطفى الرمضاني" حيث اخترنا "الخطاب المسرحي النقدي عند الناقد مصطفى رمضاني" كعنوان موسوم لهذا المبحث ففصلناه في ثلاث عناصر، فمن خلال كتابه المشهور: (الحركة المسرحية بوجدة: من التأسيس إلى الحداثة)، حيث نجد الناقد مصطفى رمضاني ينطلق من تاريخ المسرح بوجدة منذ بداياته بتقديمه ذاكرة التجربة المسرحية بوجدة من سنة 1907 إلى سنة 1995 ارتائنا أن يحمل **العنصر الأول** من هذا المبحث عنوان "الناقد مصطفى رمضاني والتأريخ للحركة المسرحية بوجدة" ولعل الناقد نفسه كان مهتما بقضايا التنظير في المسرح المغربي وبالاحتفالية بالخصوص حيث كان من أشد المدافعين عليها، فوضعنا لهذا الموضوع جزءا من البحث تمثل في **العنصر الثاني** حيث عنوانه بـ "الناقد مصطفى رمضاني والتنظير للاحتفالية" فعرفنا فيه مصطلح التنظير، وكذا الاحتفالية، وممارسته النقدية في هذا الجانب ومدى دفاعه عن هذه النظرية (الاحتفالية) لننتقل إلى **العنصر الثالث** ونقدم المنهج النقدي المعتمد في قراءة الناقد مصطفى رمضاني لنعطيه عنوان "المنهج النقدي عند الناقد مصطفى رمضاني".

أما **الفصل الثالث** وهو **الفصل التطبيقي** في الأطروحة والذي اخترنا فيه نموذجا متميزا ألا وهو الدكتور "الناقد عبد الرحمان بن زيدان" كنموذج لدراستنا التطبيقية فوسمنا هذا الفصل بـ "الناقد عبد الرحمان بن زيدان - نموذجا -" فقسمنا هذا الفصل إلى أربعة مباحث، حيث عنواننا **المبحث الأول** بـ "الناقد عبد الرحمان بن زيدان وقراءة المسرح" فتطرقنا في هذا المبحث إلى كيفية قراءة الناقد للمسرح مبرزين

أهم ما تميزت به قراءته انطلاقاً من السؤال النقدي الذي يضعه دائماً مدخلاً لكتاباته، ثم انتقلنا في المبحث الثاني إلى "مفاهيم وأسس قراءة المسرح عند الناقد بن زيدان" لنمر إلى القراءة المنتجة وقضية المصطلح، وقضية المنهج أما في المبحث الثالث فكان حديثنا عن "قضايا التجريب المسرحي" التي عاجلها الناقد في مقارنته انطلاقاً من إشكالية التأسيس المسرحي كما تطرقنا إلى خطاب التجريب ومساءلته للمسرح العربي، لتأخذ قضايا التنظير المسرحي حقها في المبحث الأخير لنعرف كيف نظر الناقد إلى قضية التنظير وفضلاً على ذلك فقد أضفنا قراءة تطبيقية لمسرحية "زنوبيا في موكب الفينيقي" كتجربة تأليف قدمها الناقد موظفاً فيها التراث بكتابة واعية، وأخيراً وكأي بحث ختمنا هذه الأطروحة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة النقدية التي نتمنى أن تشفع لنا، ولا بد لأي باحث أن يصيب ويخطئ أثناء مراحل بحثه فإن تعثرنا فحسبنا أننا حاولنا ونسأل الله الفوز بالأجرين إن أصبنا.

وفي ختام هذه المقدمة نشكر الله على نعمة الصحة والعقل ونعمة البحث العلمي التي مدها لنا آمليين أن يبارك الله لنا في هذا الجهد المتواضع من البحث كما نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان للأستاذ الدكتور "ادريس قرقوي" الذي كان له الفضل الكبير لما وصلنا إليه من مستوى، كما نشكر له انتصاره الدائم للبحوث الأكاديمية التي تُسخر جهودها لخدمة المسرح العربي والمغاربي إبداعاً ونقداً، كما نتقدم بالشكر للدكاترة المناقشين لنا والذين تكلفوا عناء القراءة والسفر من أجل أن يقرأوا لنا ويصلحوا ما يتوجب إصلاحه نذكر الدكتور الدين الهناني، الدكتور عبد القادر قندسي والدكتور عزوز بن عمر والدكتور لخضر منصوري والدكتور بوعلام مياركي والشكر لأهل المغرب

والأساتذة المغريين الذين استقبلونا أحسن استقبال ونخص بالذكر الدكتور عبد المجيد شكر والدكتور عبد الرحمان بن زيدان وأصدقائنا وإخواننا في المغرب ولكل من تمنى لنا التوفيق في العمل وشجعنا ووقف معنا بالتوجيهات والإرشادات والكتب ومن ساعدنا ولو بالدعاء والشكر الكبير للأهل والأساتذة ولكل من علمني حرفاً منذ أن فتحت عيني على الدراسة فكان لهم الفضل في تعليمي وتثقيفي وتشجيعي لصعود سلم العلم.

علواني فاطمة

أبريل 2016

مدخل:

المرجعيات الغربية
وأثرها على الممارسة النقدية

تمهيد:

ترتبط منطلقات الممارسة الإبداعية بالتجربة الإنسانية، ويعد المسرح أحد أقدم الأشكال التعبيرية التي مارسها الإنسان واتخذته وسيلة ليعبر من خلاله عن تطلعاته اتجاه الحياة ومتغيراتها، حيث يحاول نقل تجاربه ليعكس مستواه الفكري والاجتماعي وهو ممارسة طقوسية، كما يشير الناقد يونس الوليدي: (إنها طقوس تمارس في أحد آخر الأمكنة التي لا زال بإمكان الإنسان أن يمارس فيها إنسانيته)¹.

لقد وجد المسرح لتقييم الواقع الإنساني ومحاولة معالجة قضايا الإنسان من زاوية نقدية، مخاطبا الوجدان الشعبي متمثلا مواقف وحالاته، إذ لطالما اعتبر المسرح أكثر الفنون تجسيدا للحياة الجمعية الحية، والأكثر تعبيرا عن التمزق الإنساني، والأقرب إلى الوجدان الجماعي، وبما أن المسرح هو محاكاة للعالم، فإن فهمه يتطلب خطابا معرفيا واصفا وعالما يستقرأ دلالاته وخباياه، كما أن الظاهرة المسرحية ترتبط بالعديد من الفنون، ومجالات الإبداع الرحبة، ففي المسرح نجد التشكيل، والرقص، والموسيقى، والأدب... والعديد من فنون التعبير الأخرى وقد عرفت لفظة المسرح دلالات عدة عبر التاريخ الإنساني، تتأتى من خلال تنوع وتعدد النظرة إلى هذا الفن، إذ استخدمت كلمة مسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، (ويعتبر أرسطو فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة كالملمحة والتراجيديا قادرة على تحقيق المحاكاة من خلال الفعل، وقد كان

¹ - انظر يونس الوليدي "المقدس والفرجوي في الليلة العيساوية" الفرحة بين المسرح والأنثروبولوجيا. كتاب جماعي منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، ط1 2002 ص 31 .

ذلك وراء النظرة التي تحكمتم لفترة طويلة بالنقد الغربي حيث اعتبر المسرح جنسا من الأجناس الأدبية)¹.

تشكل المحاكاة الأرسطية أولى التنظيرات الفعلية للمسرح، إذ قسم أرسطو العمل الدرامي إلى نوعين أساسيين هما التراجيديا والكوميديا، (فعرف التراجيديا على أنها محاكاة لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وعرف الكوميديا على أنها محاكاة لأناس أردياء أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه)². وهذا ما أدلى به الدكتور إبراهيم حمادة في تعريفه للدراما على أنها (كلمة يونانية الأصل Dran ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل يؤدي، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوروبا والكلمة تعني مدلولين، أولا، النص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح أيا كان جنسه، أو لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام، أما المدلول الثاني فالدراما تعني المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة، والتي تعالج مشكلة هامة علاجا مفعما بالعواطف، على أن لا يؤدي إلى خلق إحساس مأساوي)³.

¹ - ينظر، حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 422.

² - ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص، 88.

³ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985، ص 113.

1- مفهوم الظاهرة المسرحية:

لقد تعددت معاني هذه الكلمة في أوروبا مع تجدد العصور من الحضارة اليونانية إلى الرومانية، فالقرون الوسطى فالعصر الحديث ما أدى إلى تعدد المدارس والرؤى، بل وتفرعت العديد من النظريات والنظريات للمسرح، من المحاكاة الأرسطية إلى التغريبية إلى المسرح الفقير إلى مسرح القسوة إلى ما بعد الدراما، وتعددت النظريات بتعدد فنون العرض المسرحي والسياقات التاريخية التي تحكم في إنتاجه، وظل الأفق الذي تحكم في هذه الاجتهادات الوصول إلى نظرية جامعة، وإطار منهجي ومعرفي قادر على بلورة مفهوم الظاهرة المسرحية.

وإجمالاً يقسم ماري كلود هوبير تاريخ تشكل الظاهرة المسرحية إلى أربعة مراحل أساسية، المرحلة الاغريقية والمرحلة الكلاسيكية ومرحلة الدراما والمرحلة المعاصرة، هذه المراحل التي توازي سياقات مجتمعية عرفت حضور ديمقراطية أثينا، وملكية مطلقة ومرحلة ثورية انتهاء بالمرحلة المعاصرة)¹، وضمن هذا السياق شهدت المقاربة للظاهرة المسرحية تنوعاً، من تحليل النص الدرامي، إلى الفن والتمثيل إلى جمالية التلقي، ثلاث مقاربات أساسية تحكم في تشكل المسرح عبر مساره التاريخي الطويل، وتتجه الباحثة والناقدة آن أوبرسفيلد إلى اعتبار صعوبة قراءة المسرح، نظراً لطبيعته الداخلية معتبرة (أننا نتفهم الصعوبات النظرية التي تواجهها، ليس فقط لأن سيميائية المسرح شفافة وخادعة، ولكن نظراً لأن الممارسة المسرحية معقدة وتجعلها في مقدمة المواجهات مع الأنثروبولوجيين والتحليل النفسي واللسانيات والسيميائيات والتاريخ)².

¹ - Marie claude Hubert, les grandes théories du théâtre, Ed. Armand colin, paris, 1998,p7.

² - Anne Ubersfeld .lire le theater 1, edition berbini, 1996, p7.

وفق هذا المنحى يطرح السؤال هل يجب التخلي عن قراءة المسرح ؟ أو مقارنته، كما فعل كثيرون في مراحل تاريخية معينة، كشكل أدبي؟

تقدم أوبرسفيلد مفاتيح أولية لطرق وأساليب مقارنة المسرح، إذ تطمح الى رهان استقرائي يروم تحديد سنن القراءة والتي يمكن، ليس فقط، إضاءة الممارسة النصية ولكن توضيح العلاقات التي توحد هذه الممارسة والتي تتطور الى ممارسة التمثيل¹، وتنتهي أوبرسفيلد الى أن المسرح فن معقد، وهو ما يوازي تصور ناقدة أخرى، متخصصة في الجماليات المسرحية، هي كاترين نورغيت، والتي تشير الى (أن الخطاب حول الفن لا يفترق عن النظريات التي قاربت الفن من كليته، فالجماليات الحديثة تحاول أن تتجه الى أبعد من خطابات الجماليات، إذ تشمل الأشياء والموضوعات والأشكال بشكل يتعامل مع الفن كممارسة ضمن الممارسات الفنية، في أبعادها التاريخية والاجتماعية والسياسية والايديولوجية).²

ومن جهة أخرى تتساءل كاترين نورغيت ماهو المسرح؟ إذ تعتبر الجواب مختلف بحكم طبيعة الظاهرة المسرحية والتي تقوم على مواجهة بين النص والعرض، لذلك تشكك الناقد في كون تعريف المسرح ظل تاريخيا رهين بأحد تفريعاته وأحد مكوناته، مرة من خلال النص الدرامي، ومرة أخرى من خلال العرض، والحال أن التعريف كما تحدده، نورغيت، يجب أن يرتبط بكليته، وهو السر الذي جعل تعريفات المسرح تختلف وتتغير تاريخيا ضمن سياقات مختلفة.

¹ - Ibid p7.

² - Catherine Naugrette. L'esthétique théâtrale, Arnaud colin, 2010, p9

وعلى هذا الأساس، تنبع الحاجة الى خطاب جمالي قادر على تجاوز هذه المنظورات التي ارتبطت، ومن خلال مدارس واتجاهات، بالبعد النصي "الأدبي" وبالبعد الركحي "البصري"، في أفق تشكل خطاب مستقل، يؤشر من جهة على شعرية النص، ومن جهة ثانية على نظرية العرض وهو ما سيستجيب وفق هذا المنظور، الى ما تعبر عنه الناقدة الجمالية نورغيت، بجماليات المسرح تستقي سماتها العامة من تمحيص دقيق لجل الخطابات التي تشكلت سابقا حول المسرح من الإغريق الى اليوم، إذن، لا يمكن أن نجد نظرية كونية للمسرح، أو على الأقل نظرية شاملة تمكنا أن نقارب الظاهرة المسرحية في استقلالية تامة على باقي الفنون الأخرى. ومن هنا، قدرة الظاهرة المسرحية على استدعاء مفاهيم ونظريات من جميع العقول الإنسانية، حتى أصبحت السيميولوجيا والأنثروبولوجيا اليوم، تنضافان الى هذه الحقول المعرفية التي تساهم في فهمنا للظاهرة المسرحية.

2- قضية المنهج وتنوع قراءة المسرح:

زئبقية مفهوم المسرح جعل من سؤال قضية المنهج لقراءة الظاهرة المسرحية من الإشكاليات الحاضرة بقوة في الخطاب النقدي، بل صاحبت مسألة تنوع قراءة المسرح وتعدد قضايا المنهج تشكل الممارسة المسرحية عبر العصور، وأصبح المسرح يرتبط ضمن مسار تشكله بجزء مهم من الحراك المجتمعي والجمالي للسياق الذي تتحرك فيه الممارسة المسرحية، ولا يمكننا أن نجد تأكيداً جزافياً لقضية المنهج والقراءة ضمن فرادة معينة، أو نموذج كوني محدد، بل لقد استطاع المسرح أن يبنى جزءاً مهماً من إشكالياته النظرية والمعرفية في خضم هذا التجاذب بين مدارس واتجاهات ونظريات تراكمت عبر العصور من خلال ما أفرزته الممارسة المسرحية.

يشير الناقد حسن عطية إلى (أن المسرح ظاهرة اجتماعية، وليدة احتياج جمعي يتطلب حدوث هذه الظاهرة ويطورها في الاتجاه الذي يريده¹)، وهو ما يفيدنا في تأكيد عدم قدرة المسرح على بلورة منهجا فريدا يستطيع من خلاله الناقد أو الباحث استخلاص ترسانة محددة من المفاهيم القادرة على استقراء فعلي للظاهرة المسرحية، ولعل انتقال هذه الأخيرة، من السياق المسرحي إلى سياق أكثر انفتاحا على مختلف الخطابات هو السياق الثقافي، أفضى إلى تحول الاهتمام بالمسرح ضمن تفاعله مع خطابات أخرى. يعتبر المسرح فنا مركبا، وهو ما يجعله حاضنا للعديد من الخطابات والأشكال الفنية المتعددة، لذلك يشير الناقد محمد فراح أن هذا (التنوع والتعدد الفني واجه النقد المسرحي في البداية مجموعة من المشاكل المنهجية تمثلت في كيفية التوفيق بين كل هذه الأشكال الفنية، وفي البحث عن مناهج نقدية ملائمة²)، وحين نقوم بحصر أهم الاتجاهات والنظريات التي عرفها المسرح الغربي، على امتداد مساره الطويل، تنكشف أمامنا بعضا من أهم القضايا التي ارتبطت بسؤال المنهج وتنوع القراءة المسرحية، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتناول المسرح عبر مسارات تشكله الطويل.

ولعل الصراع الذي شهده المسرح بعلاقته بالأدب، وحصر الظاهرة المسرحية داخل الخطاب الأدبي، تجيب على جزء من هذا الإشكال المزدوج، ومع تطور الظاهرة المسرحية (بدأت تتبلور بعض الدعوات والمناهج النقدية التي تشير الى ضرورة التخلص من سلطة اللغة، وتلح على ضرورة الابتعاد عن مفهوم أدبية المسرح وإحداث طلاق نهائي بين ظاهرة المسرح والأدب³)، فالوعي باستقلالية الظاهرة المسرحية بدأ يترسخ من

¹ - حسن عطية . المسرح العربي هل تعرف هويته؟" كتاب العربي . المسرح العربي مسيرة تتجدد/ جماعي . (87) يناير 2013 ص10.

² - محمد فراح. المسرح المغربي: بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة ط2000/1. ص23.

³ - محمد فراح. المسرح المغربي، المرجع السابق ص 23.

خلال الوعي بإدراك الظاهرة المسرحية وخصائصها الفنية والجمالية، ومن خلال تمييز الخطاب المسرحي عن باقي الخطابات، خصوصاً الأدبي.

إن النقد المسرحي (أصبح اليوم لا يعتمد على منهج واحد، بل نجده يأخذ من هذا العلم أو ذاك المواضيع والمناهج التي تتلاءم مع الخصائص الموضوعية للفن المسرحي ومع التصورات الجديدة التي أصبحت تنظر إليه كفن مستقل¹)، هذا التطور ساهم بشكل لافت في تطور الخطاب العالم حول المسرح، وأعطى للجوانب المتعلقة بالمنهج وبالجانب الاستقرائي غنى ساهم في بلورة نظريات نخلت من العلوم الإنسانية على الخصوص، وتشكل "الدراماتورجيا" أحد أهم الصياغات النظرية المهمة اليوم، وهي التي وسمها باتريس بافيس (بتقنية (أو شعرية) للفنون المسرحية التي تسعى إلى وضع مبادئ بناء المسرحية²).

وإذا كانت الدراماتورجيا الكلاسيكية تحيلنا على "شعرية" أرسطو وكل الأشكال المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي³، فإن الدراماتورجيا الحديثة انفتحت على كل الفرجات المسرحية في تعدد ما تطرحه من رؤى وأساليب وصيغ وقوالب إخراجية، وانتقل الاهتمام من أدبية المسرح إلى الإخراج المسرحي الذي هيمن على الخطاب المسرحي، وأعاد لسلطة المخرج حضوره وحرر الدراماتورجيا من كل تنميط وفسح المجال أمام تعدد الظاهرة المسرحية وتنوع أساليبها، هذا السياق من التطور الذي عرفته الممارسة النقدية بمرجعياتها الغربية إلى اليوم، يجيب في جزء منه، على إشكالية

¹ - المرجع نفسه، ص 24.

² - باتريس بافيس "الدراماتورجيا، وما بعد الدراماتورجيا" ضمن كتاب، الدراماتورجيا الجديدة الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ترجمة وتعليق خالد أمين وسعيد كرمي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرحة - ط1، 2014 - ص 12.

³ - خالد أمين وسعيد كرمي الدراماتورجيا الجديدة الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة - كتاب جماعي منشورات المركز الدولي لدراسات الفرحة - ط1/2014 - ص 42.

غياب نظرية مسرحية تحدد بنائها الخاص بمفاهيمها ومصطلحاتها، وتقع ضمن منظورها العلمي والمعرفي للمسرح.

ويعد النصف الأول من القرن العشرين، مرحلة تشكل (وعي علمي بالممارسة المسرحية بالغرب، من مؤشرات هذا الوعي إدماج أطروحة العرض ضمن خطاب التجريب، وتأسيس ترسانة نظرية ومفاهيمية جديدة مرتبطة بنص العرض)¹.

ان التحرر من سلطة "النص" وديكتاتورية المؤلف كانت مدعمة بالنظرية الفلسفية، إذ أن بلورة هذا الوعي الجديد بـ "سلطة العرض" تشكل وتزامن (مع انتعاش الخطاب الفلسفي بنظريات تلتقي على اختلاف تياراتها ومصادرها الايديولوجية والفكرية عند فكرة رفض أي حقيقة مطلقة)².

وهناك نماذج كثيرة من الاجتهادات الغربية نذكر منها اجتهادات كل من جوردن كريج واودرلف أيبا وبريخت وستانسلافسكي فقد (شكلت اجتهادات جوردن كريج وأيبا مثلاً، نموذجاً لاستراتيجية تحرير الخطاب المسرحي من سلطة الأدب، كما كان لاجتهادات ستانسلافسكي وبريخت الأثر العميق على مسار المسرح الغربي من خلال طرائق إعدادهما للنص الدرامي، حيث بنى كل منهما أسلوبه وفقاً لكتابة جديدة للنص المسرحي)³، وتحولت "مسرحة المسرح" الى فكرة وأفق للكثير من اجتهادات المسرحيين، طوروا من خلالها أساليبهم ورؤاهم الإخراجية، ابتداء من بريخت لبروك لكانتور، لشاينا، لأرطو.. الخ، كما شكلت مقترحاتهم الدراماتورية تحولاً ومنعطفاً جديداً في تاريخ الممارسة المسرحية، وهذا ما نبه به الناقد حسن المنيعي إذ أصبح

¹ - محمد أبو العلا. "المسرح المغربي من النقد الى الافتتاح". مكاتب ابن خلدون بني ملال، دار التوحيد - ط1/2010. ص10.

² - المرجع نفسه، ن ص.

³ - محمد أبو العلا. "المسرح المغربي من النقد الى الافتتاح". مرجع السابق. ص 12.

(التأريخ للمسرح الحديث هو تأريخ لخطاب متمركز بامتياز حول العرض)¹، فإشكالية المسرح الغربي قد تبلورت فعلا وبشكل واضح في كتابات المخرجين لا في كتابات المؤلفين الدراميين.

يعرف الدكتور جبور عبد النور المسرح حسب ما ورد في معجمه الأدبي بأنه (يعالج المسرح الموضوعات الشائعة في الفنون الأدبية الأخرى، وبخاصة القضايا المتعلقة بطبيعة الإنسان، وما يصدر عنه من أفعال، وما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس وأفعال، ويفرض في هذه القضايا على اختلاف أنواعها، أن يكون لها أصداء وترجمات خارجية قابلة للإظهار على المسرح. وقد تطور المسرح شعريا تم الى أصبح نثريا، وفي المسرحية فإن الأشخاص وحدهم يقومون بالعمل المتجلي من خلال طباعهم، والمترجم عنه أقوالهم ومواقفهم، وليس فيها شيء من السرد الموضح، أو الممهد أو الملخص، بل كل ما تتوصل إليه هو ما نستنتجه من الحوار، أو الممهد أو الملخص، بل كل ما نتوصل إليه هو ما نستنتجه من الحوار، أو مناجاة النفس، أو الملامح أو النبرات، أو تفاصيل المسرح وزخارفه، فيرتكز الانتباه في الشخصيات التي تتعارض وتتناقض أو تتوافق، ومع ذلك فإن الشعور الذي نحس به هو أنه ما نراه أمامنا هو الحياة، أو جزء منها، وهذا ما يميز المسرح عن سواء من الفنون الأدبية الأخرى)².

هل يمكن الحديث عن مفهوم للمسرح كمفهوم محدد، يشير الناقد سالم اكويندي (أن الإجابة بنعم سيكون اختزالا لمفهوم المسرح بذاته، مادام مفهومه هذا لا يعطي ذاته بمثل هذه الرغبة في التحديد. وكأن التحديدات تكون مدعاة للالتباس

¹ - المرجع نفسه ، ص 15.

² - انظر حيدر عبدالنور، "المعجم الأدبي" دار العلم الملايين/بيروت، ط1، 1979.

الحاصل في المفهوم، في حين يغيب الجانب الموضوعي لتماهي المسرح. كما أن الإضافات لا تعطي مفهوما للمسرح، بقدر ما تتوخى النعت لممارسة من ممارساته المتعددة: المسرح الاغريقي، المسرح الروماني، المسرح العربي.. وكذا المسرح الإليزابيتي، مسرح القرون الوسطى¹.

هذه النعوت والإضافات يعتبرها الناقد اكويندي، ليست نعوتا للمسرح الذي يتضمن جوهره في معطى اللحظة التي وجد فيها ليس إلا، وتنساق العديد من الخطابات والاجتهادات لمنظرين ونقاد وباحثين في اعتبار مفهوم المسرح يشترط بالنسق الفكري والمجتمعي والثقافي لمجتمع ما، من هنا تبرز ملاحظة منهجية أساسية: أن المسرح خاضع للحظات وجوده التي هو (ممارسته كقناعة فكرية وجمالية يفرضها معطى عصرها على المستويين الاجتماعي والثقافي وفي شرطهما التاريخي بما هما تطورا لبناء المفهوم ذاته)².

المسرح ظاهرة إنسانية بامتياز، وهو ما جعل من المفهوم ينبنى ويتحدد باستمرار في ظل حركية بناء متجددة، ويصبح مفهوم المسرح يوازي حراكه الداخلي، يتطور بتطور ممارسيه وحركاته وتجاربه فهو مفهوم يبني نفسه باستمرار دون توقف، ومن ثم توقفنا تجربة كل من سوفوكليس ويوريس في المرحلة اليونانية، حيث نتج عن مرحلة وعي مشروطة بـ "سلطة المدينة" اليونانية، أن تطور المسرح أضحى مشروطا بتطور المعطى التاريخي والاجتماعي للمجتمعات الإنسانية، وحين حدد أرسطو التراجيديا وخصائصها تحولت مع يوربيدس الى مفهوم آخر هو الدراما وهذا ناجم على الجدل الذي قام حينها بين سوفوكل ويوربيدس لمفهومي المسرح.

¹ - انظر سالم اكويندي "سلطة المسرح"، منشورات جمعية أسفي للبحث والتوثيق، ط1، 2000، ص7.

² - المرجع نفسه، ص9.

ويعتبر المسرح موقعاً متخيلاً مرئياً ومدركاً بشكل ملموس، كما تشير أوبرسفيدل، حيث (يستمد هذا الموقع في المسرح من عملية الفرجة التي تحمل في طياتها بعداً سيكولوجياً.. وكلمة المسرح هنا ظاهرة مركبة من نص وعرض والتي نجملها في محكي العرض المسرحي)¹، إن جزءاً من تركيبية المسرح يجعلنا ننتبه إلى بعض من تركيبية القراءة، وقراءة المسرح على هذا الأساس تتجانس خلاله العديد من النظريات والتي تتجه جميعها إلى محاولة الإجابة على جزء من إشكالات التعريف والمنهج والمفهوم.

هي سيرورة إذن، جعلت من المسرح "ممارسة للكتابة *une pratique d'écriture* وممارسة للعرض المسرحي *une pratique de représentation*، ولعل هذه الثنائية الشائكة التي فجرت مختلف النظريات المسرحية الحديثة الساعية إلى تبديد هذا التباين)²، كما أنها سيرورة (فكرية وأدبية وفنية تنتج منظوماتها، ومفاهيمها، وجديدها، وكلما أمعن هذا النقد في وجوده فإنه يستحضر بدايات هذه السيرورة التي تبدأ مع الشعريات الكلاسيكية التي أرسى بها أرسطوطاليس أسس هذه السيرورة النظرية في كتابه (فن الشعر)³.

لقد استطاع النقد أن يفرز منظومات نقدية ومفاهيمية امتحت عملياً، من التطور الذي مس العلوم الإنسانية، وهكذا انفتح الخطاب والتفكير في المسرح على حقول سيميولوجية، ولسانية، وبنوية، وسوسيولوجية، ونفسية، وأنتروبولوجية.

¹ - سالم أكويندي "التخيل المسرحي: مقاربات في العرض المسرحي". إصدارات أمنية للابداع والتواصل الفني والأدبي، ط1/1999. ص 16.

² - لطيفة بلخير . توطئة عن راهن النقد المسرحي العربي ضمن كتاب . "نقد المسرح العربي البوصلة والمرساة" مجموعة من الباحثين من البلدان العربية، منشورات الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1/2012، ص 79.

³ - لطيفة بلخير ، عن راهن النقد المسرحي العربي ضمن كتاب . "نقد المسرح العربي البوصلة والمرساة" المرجع السابق ، ص 38.

يعد المسرح (نظام أنظمة، أو ما يصطلح عليه في أدبيات النقد المسرحي، بأنه فن مركب، مادام يعتمد في مكوناته على مجموعة من الفنون من ضمنها الأدب)¹، وحين ميز الناقد رولان بارت المسرح عن الأدب باعتبار المسرح "أكثر كثافة في العلامات"، فلأن المسرح انفتح دائما على مجمل الخطابات، مما جعل طابعه التركيبي يضعه ضمن الفنون الأكثر تداخلا لأنظمة الفنون الأخرى، ومادام المسرح يرتبط بفعل المشاهدة، وهو خاصية تميزه عن الأدب، فإن جوهر تحققه يرتبط بفعل "المسرحية la théâtralité".

لكن، وفق هذا المعطى كيف يمكننا تحديد السمات العامة للخطاب المسرحي؟

يشير الناقد سالم اكويندي ، أن الخطاب المسرحي تتحدد مكوناته كما يلي:

- النص المسرحي أو المواقف التعبيرية.
- السينوغرافية وهي المعطيات المبتوثة في النص المسرحي.
- الإخراج المسرحي والذي يعد نظاما عاما وإيقاعا للعرض المسرحي المعتمد على كل هذه الخطابات باعتباره يشكل السياق الخاص لإنتاج الخطاب المسرحي (بالجمع).

- إننا أمام خطابات مسرحية ولسنا أمام خطاب مسرحي بالمفرد².

على هذا الأساس، لا يمكن تحديد طبيعة للخطاب المسرحي، وذلك راجع لاعتبارات تتحكم في عملية الانتقال من النص الى العرض الى التلقي، بالتالي سمة الانتقال وقابلية الحركة، تجعلهما سمة محددة للخطاب المسرحي عموما وهو ما يؤشر على

¹ - سالم اكويندي . "المتخيل المسرحي"، مرجع سابق، ص 22.

² - سالم اكويندي، المتخيل المسرحي". مرجع سابق، ص 26.

تركيبية المسرح، من جهة، وعلى قدرة المسرح أن يكون نظاما مفتوحا على أنظمة خطابات بالجمع، من جهة ثانية.

بالعودة لهذا المسار الطويل من المنجز النقدي الذي حاول مقارنة واستقراء مفهوم المسرح، خصوصا في التجربة النقدية الغربية، يتعمق أكثر استنتاج عدم قدرة اختزال مفهوم المسرح في ذاته، لذلك أشار الناقد سالم أكويندي الى مفهوم "المسرح ونقيضه" في تأكيد قدرة مفهوم المسرح على بلورة (مفهومين أو أكثر في إطار نفس العصر والمكان بل في نفس اللحظة، وسبب هذا الاختلاف مرتبطا أساسا باللاتجانس الحاصل في التركيبة الاجتماعية والوعي المحصل نتیجتها لدى ممارسي المسرحين أو المسارح)¹.

وحين يحافظ هذا المفهوم الى اليوم على هذه السمة، فلأنه ظل مشروطا بمعطاه التاريخي والاجتماعي، من تم لا يمكن أن يخرج عن سياق تطور المجتمعات البشرية وما أنتجته من مسارح، وأيضا من نظريات حديثة، فتجربة المسرح الملحمي مع بريخت ومسرح القسوة مع أرطو والمسرح الفقير مع غروتوفسكي مثلا، يمثلون تجارب لمنظورات "مسرحية" ارتبطت كل تجربة بسياقها العام الذي أنتجها.

3- أثر المرجعيات الغربية على النقد المسرحي المغربي:

1) التجربة العربية بين التأثير وسؤال الهوية:

عندما تنتقل إلى العالم العربي، فقد بدأ البحث عن معاني الكلمة (مسرح) بترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو فاختلفت الترجمة لكلمتي تراجيديا وكوميديا عند كل من ابن سينا حيث استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي "طراغوديا"، و"قوموديا"، كما

¹ - سالم أكويندي "سلطة المسرح" مرجع سابق، ص 9.

وردتا في النص الأصلي...¹، وهناك من عرفهما على أنهما مديح وهجاء، وتنوعت تعاريف المصطلحات بمرور السنين إلى غاية القرن التاسع عشر حيث (ظهر بعض من رواد هذا الفن في الوطن العربي، نذكر منهم رفاة الطهطاوي الذي استعمل كلمة "سبيكتاكل" للدلالة على العرض المسرحي، "التياتر" للدلالة على مكان العرض، أما كلمة مسرح فإن من استعملها لأول مرة يبقى مجهولا ، إلا أنها كانت ملائمة لهذا النوع من الفنون، كما يمكن أن تكون كلمة مسرح مأخوذة من فعل سَرَحَ عنه بمعنى فرج عنه)².

كلما فتحنا باب النقاش حول تلقي هذا المسرح، ومعرفة أشكال اشتغاله، ورصد مفاهيمه ومصطلحاته، إلا ونطرح العديد من الأسئلة حول مصادر ومراجع هذا النقد، وكيف ساهم الفلاسفة والمنظرون والممارسون في الكتابة المسرحية والإخراج في صياغة الأجهزة المفاهيمية التي تبني النظرية أو تتجاوز نظرية قديمة لتأسيس نظرية جديدة، وكلما اقتربنا من إشكالية هذا النقد، إلا وتكون أهمية معرفته أساسية حين يرتبط هذا النقد بموضوعه الذي هو المسرح، فالنقد موجود قبل وجود المسرح والمسرح موجود قبل القارئ، وفعل القراءة يأتي كمخاض بين النقد والمسرح حين يتم تجريب منهجا من مناهج النقد التي ولدتها المدارس الأدبية والنقدية في العالم وولدتها العلوم الإنسانية فشكلت مناهج مختلفة لكل منهج مؤسسه ولكل تأسيس مفاهيمه.

لكن، قبل ذلك كيف تمثل النقد المسرحي العربي مفهوم "المسرح"؟

¹ - حنان قصاب، د.ماري إلياس، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 424.

² - ينظر حنان قصاب، د.ماري إلياس، المعجم المسرحي. مرجع سابق، ص 425/424.

ظل الخطاب النقدي العربي مرتبطاً بالمنجز المسرحي وتراكماته، وكلما كان هذا المنجز يشي بأسئلة وي طرح قضايا أساسية، كلما كان الخطاب المسرحي يبلور بعضاً من القضايا النظرية والاجتهادات المعرفية الفاحصة والقارئة لهذا المنجز، ولأن جزءاً مهماً من تاريخ الممارسة المسرحية العربية ظل رهيناً باعتبارات، منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، جعل هذه الممارسة لا تنتظم ضمن مسار تصاعدي وغني قادر على إفراز تجارب رائدة واجتهادات معرفية، فإن العودة لتاريخ الممارسة النقدية في العالم العربي يكشف ارتباطها الوثيق بتاريخ تشكل الممارسة الثقافية وما شهدته من إشكالات عبر مسارها الحديث، لهذا فتوصيف (تاريخ النقد المسرحي العربي يقتضي تحديد إشكالية النقد المسرحي العربي نفسه ضمن إشكالية الأزمنة الثقافية العربية التي سعى فيها المسرحيون العرب إلى البحث عن الحلقات الضائعة من هذا المسرح)¹، إذ سعوا إلى استثمار الخزان التراثي العربي.. (فعلوا به المنحى التأصيلي للظاهرة المسرحية العربية في الثقافة الجديدة)²، فمدوا جسور الثقاف الممتدة نحو الغرب والنظريات الغربية بزخمها المعرفي والنظري.

وبذلك ظل الخطاب النقدي المسرحي العربي رهيناً لأسئلة التجريب، لم يستطع أن يفرز لنا خطاباً حثيثاً للمسرح، وأمام هذا التعدد الهائل (في المناهج النقدية الذي تعرفه الساحة الثقافية العربية عرف النقد المسرحي نوعاً من التششت)³.

¹ - عبد الرحمن بن زيدان .توصيفات ومرجعيات النقد المسرحي العربي . من منظور تاريخي . "نقد المسرح العربي: البوصلة والمرساة" مرجع سابق، ص 8.

² - عبد الرحمن بن زيدان ، "نقد المسرح العربي: البوصلة والمرساة" ، مرجع سابق ، ص 8.

³ - محمد فراج. "المسرح المغربي"، مرجع سابق، ص 26.

إن هذه الأزمة المنهجية والمعرفية التي عرفها النقد المسرحي العربي في بداياته التأسيسية الأولى، وجد نفسه (مضطرا على ضوء المناهج والآليات النقدية الحديثة في الغرب، لإعادة النظر في تصوراته النقدية سواء على مستوى الموضوع أو المنهج، ونتيجة لذلك تطورت الأداة النقدية المواكبة للحركة المسرحية العربية)¹، وعلى ضوء الاجتهادات التي رسمت حضور المسرح في العالم العربي عند القرن التاسع عشر، وأخرى تتحدث عن الأشكال "المقابل / مسرحية" وهو ما يشي باستنبات للظاهرة المسرحية داخل الواقع العربي.

كل هذه الاجتهادات وغيرها، لم تستطع الى اليوم بلورة مفهوما "للمسرح" كما قعدته الممارسة المسرحية العربية نفسها، على اختلاف مشاربها واتجاهاتها ومساراتها، إذ ظلت محكومة بكيفية دخول هذا المسرح ضمن المنظومة الثقافية والفنية العربية، وكيف استطاع، تحت تأثيرات وعوامل حضارية وثقافية وفكرية أن يتحرر كقوالب مسرحية "عربية" داخل التربة الثقافية، فمع "توطين" الصيغة الغربية للمسرح في العالم العربي، ظل الخطاب النقدي العربي انطباعيا، لم يستطع التحرر من صيغ البلاغة العربية.

يشير الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن أول توصيف لبدايات النقد المسرحي في الوطن العربي، من بدايات زمن النهضة، وبداية رواج الصيغة الغربية للمسرح (هو رصد ما تميزت به بدايات هذا النقد الذي لم يختلف في خطاباته عن كل المتابعات التي لاحقت ميلاد التأسيس المسرحي الأول.. حيث كانت كل النقود التي تم إنتاجها بتلق إنطباعي تأثري)². لذلك يجمل سمات هذه المرحلة كما يلي:

¹ - نفسه، ص 28.

² - عبد الرحمان بن زيدان "نقد المسرح العربي: البوصلة والمرساة"، مرجع سابق، ص 11.

- الذاكرة النقدية البلاغية العربية، كانت حاضرة بقوة في مقارنة العروض المسرحية.
 - شيوع قراءة ما يقوله مضمون النص ككتابة تاريخية.
 - إنتاج خطاب تمجيدي حافل بالتقريط والمديح.
- وحتى حين حقق العالم العربي تراكمات على مستوى المنجز والممارسة المسرحية، وأمست الظاهرة المسرحية مكونا ورافدا مهما في الممارسة الثقافية العربية، ظلت إشكالية تأسيس فعل قرائي للمسرح حاضرة بقوة، كما وجد النقد المسرحي العربي نفسه منخرطا، (على ضوء المناهج والآليات النقدية الحديثة في الغرب لإعادة النظر في تصوراته النقدية سواء على مستوى الموضوع أو المنهج، وتطورت نتيجة لذلك الأداة النقدية المواكبة للحركة المسرحية العربية)¹.

كثيرا ما يركز النقد المسرحي العربي على أسئلة الهوية والتأسيس والتأصيل، وهي الموضوعات النقدية المركزية التي عالجتها الكثير من الكتابات النقدية في أفق الوصول الى تحديد سمات وخصوصية عربية تتميز على الاجتهادات والخصوصية الغربية، فقد وضع الناقد حسن المنيعي هذه المحاولات عند كل من ("توفيق الحكيم" الذي تبنى ظاهرة "المقلداتي" وعند "يوسف إدريس" الذي تبنى ظاهرة "السامر" وعند "علي الراعي" الذي اقترح ظاهرة "الارتجال" وعند سعد الله ونوس الذي نادى "بالتسييس" وعند "الطيب الصديقي" الذي اقترح "الفرجة الشعبية" وعند "عزالدين المدني" الذي عاصر "التراث"، وعند عبدالكريم برشيد الذي تبنى "الاحتفال"²).

¹ - محمد فراح، "المسرح المغربي"، مرجع سابق، ص 28.

² - يونس الوليدي. حسن المنيعي ويبقى النقد. ضمن كتاب جماعي. "حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي" منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1/2011، ص 53.

فهل استطاعت هذه الاجتهادات أن تتبنى مفهوما "متأصلا" للمسرح؟ هل بلورت هذه التجارب على اختلاف رؤاها وتجاربها وعلى امتداد مسارها الطويل توجهها رائدا استطاع "تأصيل" مفهوم الظاهرة المسرحية في العالم العربي؟ الى أي حد استطاع الخطاب النقدي العربي أن يستقل ويحقق انفصالا و"قطيعة ابستمولوجية" مع المسرح الغربي؟

هذه الأسئلة وغيرها تفترض جدلا أن يكون المسرح يحظى، ضمن السياق الثقافي العربي العام، بوضعه الاعتباري الذي يمكنه من إنتاج منجزه ضمن شروط وسياقات تمكن من التأصيل الكلي للتجربة العربية، والحال أن العديد من الإشكالات التي تحكمت، ليس فقط، في المنجز المسرحي، بل امتدت الى السياق الثقافي العام والمشروع النهضوي العربي والانتكاسات المتواصلة للعديد من المشاريع الثقافية العربية، أدى في النهاية الى انعكاس مباشر للأوضاع الهشة التي تعيشها البلدات العربية، وهو ما يجعل من سيرورة "المسرح العربي" مشروعا غير مكتمل، مادام يجدد نفسه باستمرار، ويبنى نفسه في كل مرة.

بالعودة إلى تاريخ النقد في الغرب سنجد نظريات ومفاهيم ومصطلحات كان وراء ظهورها ثلة من الفلاسفة وعلى رأسهم أرسطو في كتابه فن الشعر الذي يعتبر مفتاحا من مفاتيح التنظير للأجناس الأدبية وممهدا للعديد من التصورات والأرضيات التي ستقف عليها التجارب الموالية في مجال النقد وفي مجال نظريات الأدب، فهو يحمل المبادئ الأولى لفن المسرح استنادا لأعمال المسرحيين الثلاث (أسخيلوس - سوفوكليس - يوريبديدس) الذين شكلت تجاربهم البداية الحقيقية للمسرح من حيث اكتمال حركتهم الإبداعية واحتواءها على أهم قطبين في الكيان المسرحي (عرض -

جمهور)، ومنه بدأ النقد المسرحي يتشكل وفق المتون المسرحية حيث واكبت الحركة النقدية العملية الإبداعية، وكانت تعطيها دفعا وسيرورة زمنية، استطاع من خلالها أهل التنظير المسرحي الاشتغال على الأعمال المسرحية من منظور نقدي، من أجل إثراء المنتج المسرحي وتطويره فنيا وفكريا.

ومن كل المواضيع المتعلقة بالنقد كفاعل معرفي في توليد المعرفة للمسرح لاسيما وان البعد بين أقطاب النقد والمعرفة كالبعد بين الدال والمدلول و قبل الغوص في عمق الممارسة النقدية المسرحية لا بد أن نتوقف عند تعريف النقد وعلاقة بالأدب والمسرح؟ لكلمة النقد والتناقد والانتقاد دلالات لغوية كثيرة منها: نقدت الدراهم وانتقدتها: أخرجت منها الزيف، وعرفت معدنها الأصيل وما داخلها من غش ، ولعل هذا من الدلالات المتأخرة للكلمة وربما كان قبلها "نقد" بمعنى ضرب، يقال: نقدت رأسه بأصبعي إذا ضربته ونقدت الجوزة إذا ضربتها، وقريب منه معنى النقرة، ومن معاني نقد أيضا التقاط الطائر الحب إذا أخذه واحدة واحدة، ومنها لدغ الحية، واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر إلى شخص ما ، تقول نقدت إليه، أي اختلست النظر إليه بحيث لا يراني لأتعرف على أحواله¹، بعد هذا اتسع مفهوم كلمة النقد من الخدش النفسي أو المادي إلى الخدش المعنوي، (فأصبح يطلق على خدش الكلام، وفصل جيده من رديئه، وأصيله من زائفه، ثم بعد هذا اختص أكثر بالنصوص التي تحظى بشيء من الصياغة الفنية المتقنة والموسيقى كالشعر مثلا)²، وقد شاعت كلمة النقد عند الكثير على أنها تتبع العيوب والمثالب، أكثر النقاد القدامى اتفقوا على انه المعنى الذي يشير إلى

¹ - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط9 ، 1992، ص 114 .

² - عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001، ص 13.

التمييز بين الجيد والرديء، (غير أن النقد في العصر الحديث لم يعد يكفي أن يكون وقفا على التمييز بين الجيد والرديء من الآثار الأدبية والفنية ، فقد صار علما تتجاوز دراسته الأسلوب بمعناه اللغوي، إلى التعرف على منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس)¹.

إن التطور الدلالي لهذه اللفظة في الثقافة العربية ينتهي إلى أن كلمة (نقد) تستعمل بمعنيين، معنى فني جمالي، ومعنى علمي، والشيء نفسه في الآداب الغربية الأوروبية فإنها تستعمل كذلك بمعنيين معنى فني ومعنى علمي، ويطلق على النوع الأول النقد الفني، بينما يطلق على النوع الثاني اسم النقد التاريخي ، ومنه قد يكون النقد علما في جانبه النظري كالتنظير لأسس عمل أدبي كالمسرحية ، وقد يكون فنا من جانبه التطبيقي كدراسة مقتضيات الخشبة المسرحية وإطارها العام وفي هذا الصدد يقول لاسل كرومي: (مع إيماننا بأن النقد النظري له مجاله، والنقد التطبيقي له مجاله الخاص به، فلا ينبغي الفصل بين الجانبين في العمل النقدي فكلاهما مكمل للآخر)².

(ومنذ أن كان الأدب كان النقد، ليس في العالم العربي وحده، ولكن في سائر الأصقاع العالمية وعند مختلف الشعوب والأمم، بيد أن النقد في هذه الديار قد طاله الإهمال، وغيبه النسيان والإشكال فيه لا يكاد يختلف فيه عن إشكال الأدب نفسه، حتى وإن كان الأدب قد فرض وجوده ونشأته)³، ومنه يتضح أن الأدب يوجد أولا ثم يوجد نقده لسبب بسيط وهو أن النقد يتخذ موضوعا له ،ومن هنا ينشأ الفرق بينهما

¹ - محمد مندور، في الأدب والنقد، دار تحفة مصر، القاهرة، ب. ط. ب. ت، ص 10.

² - لاسل كرومي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، بيروت، د. ت، ص 12.

³ - محمد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي - بين القديم والحديث - دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2014 ، ص 47.

فالأدب موضوعه الطبيعة والحياة الإنسانية والنقد موضوعه الأدب، فهو فن مشتق من غيره إذ لا يوجد دون أدب.

لما كان الأدب مادة النقد وموضوعه كان لابد من التعرف على طبيعته ووظيفته ولما كان الأدب فنا من الفنون الجميلة المتعددة، فلا بد كذلك من الوقوف عند ماهية هذا الفن وطبيعته ووظيفته وخصائصه بشكل عام، بحيث يشكل هذا الحديث مدخلا مناسباً لدراسة النقد وتاريخه ومذاهبه ومناهجه، (فإذا كان الأدب تصويراً للحياة الطبيعية والإنسانية ونقداً لها، بما للأدب من أدوات ووسائل تختلف عن وسائل العالم والمؤرخ والصحفي، فإن النقد نقداً لهذا النقد وهو - بهذا - مكمل للعمل الإبداعي وغير منفصل عنه، ولا يقوم إلا بعد أن يكون الأول قد فرغ من مهمته وهذه هي طبيعته فلا يضيره أن يكون لاحقاً للأدب معتمداً على الخطوات الأولى في التعامل مع الحياة والكون والإنسان)¹.

إجمالاً، يتشكل خطاب النقد (في نسق قائم على العلاقات المتبادلة بين خمسة مكونات: المنهج والموضوع والمصطلح والبناء والرؤية. وفي جدل العلاقات بين هذه المكونات لا يكون الموضوع معطى سلفاً، مثلما لا يكون المنهج ناجزاً للاستنساخ)².

يستمد النقد المسرحي هويته من هذه العلاقات بين المكونات، لكنه يحتفظ بخصوصية موضوعه: المسرح، بحكم أن هذا الأخير يتميز عن باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى كما أنه يتوسل (بلغات إنسانية شاملة. ففضلاً عن الملفوظات اللسانية

¹ - شلتاغ عيود شراد . مدخل الى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر ط1، عمان، 1988، ص 56.

² - عبد الحليل بن محمد الأزدي "أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث"، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة مراكش ومجلة الملتقى، المطبعة الوراقة الوطنية بمراكش، ط1/2009، ص 24.

ولغة الجسد، يتوسل بلغات تعبيرية أخرى مثل الموسيقى، والتشكيل، والسينوغرافيا، والإضاءة، والأزياء، والماكياج¹.

2) أسئلة النظرية والمنهج:

ارتبط النقد المسرحي العربي بقضاياها الإشكالية المرتبطة بإشكالية المنهج، فهذا الأخير يشكل (مرجعا داخليا لمجموع المصطلحات المنتظمة في نسقه.. إن الممارسة النقدية هي دوما وبمعنى ما تشييد جديد للمنهج)²، واعتبارا لمركزية المنهج في الخطاب النقدي المسرحي، نتساءل عن طبيعة حضور المنهج في النقد المسرحي على ضوء التراكمات التي تحققت، وإذا كان السؤال ينصب إلى سؤال النظرية والمنهج، فهو يتقصى في جانب مهم مسارات تشكل الممارسة النقدية العربية، على ضوء ما تراكم من منجز فعلي للظاهرة المسرحية وتحققها في الواقع.

والحال، إذا كانت النظريات في الغرب لا زالت إلى اليوم تراكم عبر سياقاتها المختلفة، مفاهيم متراكمة للخطاب النقدي فإن النقد المسرحي العربي، لا يمكنه أن يشكل استثناء عكسيا لهذا الوضع بحكم أنه ظل أسيرا لطبيعته الإشكالية، وضمن هذا السياق الوظيفي، وفي ظل غياب كلي لنظريات ومناهج نقدية تواكب التطورات التي أفرزتها العلوم الإنسانية، ظل الحديث عن النقد إنتاج مضاعف لسيرورة الحديث عن صيغ دالة على الأزمة، و(بما أن غاية هذا النقد هي إنتاج معرفة لا محاكمة النتائج من حيث علاقته بالتاريخ والمجتمع، فإن فعل تأصيل خطابه قد قام في الغالب على استهلاك

¹ - مصطفى رمضاني، "نقد النقد المسرحي المغربي"، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1/2014، ص 14.

² - عبد الجليل بن محمد الأزدين، "أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث"، مرجع مذكور، ص 28.

مفاهيم نقدية وتصورات نظرية تحتفي بالواقعي والشكلائي والبنوي¹، لذلك يلخص الناقد حسن المنيعي صورة الخطاب النقدي العربي (بصورة شبه مشوهة عن أوضاعه وممارساته، بحيث ينحصر الحديث عنه باعتباره "نقدا ترقيعيا" لا يراعي المنطلقات المعرفية للنظرية الغربية، بل يتعامل مع بعض مفاهيمها الإجرائية حسب قناعة كل ناقد)².

جزء كبير من هذه الاختلالات التي يعاني منها النقد المسرحي العربي تتفرع عبر مستويين رئيسيين:

✓ مستوى يتعلق بالتباسات نظرية ومفاهيمية.

✓ ومستوى آخر يتعلق بغياب منهج وظيفي.

فعبر مسارات تشكل هذا الخطاب النقدي، وعبر تتبع راصد لمختلف الاتجاهات والتوجهات التي عبر عنها تبعا لمقتضيات المراحل التاريخية التي مر بها، كانت المقاربات الحديثة للمسرح لم تستطع أن تتخلص من شرطها التاريخي في غياب حضور النقد المسرحي ضمن نسق ثقافي عام عربي. فظل سؤال النظرية والمنهج أحد أهم الاستشكالات الكبرى التي خيمت على العديد من نقاشات النقاد والباحثين العرب، ضمن مؤتمراتهم ومهرجاناتهم وندواتهم على امتداد الخريطة العربية.

(لا ريب أن نقد النقد خطاب معرفي يعتمد إلى مساءلة المنجز قصد استجلاء بعده الإجرائي، ومنطقه الداخلي، وبنيته الحجاجية، وعدته المنهجية والمعرفية والمرجعية وهذا ما يكشف عن مدى تمثل الناقد المفاهيم والمرجعيات والنظريات المستند إليها في

¹ - أحمد زكي كنون . دراسة توثيقية في أعمال حسن المنيعي . ضمن كتاب "حسن المنيعي ومسارات النقد العربي والمغربي"، مرجع سابق، ص88.

² - مرجعه نفسه، ن ص.

المقاربة النقدية¹ ، التي تقوم بالتمحيص والتقويم والتنبيه، إذ ينبغي للكتابة النقدية أن تكون طاقة ناضجة بمكونات معرفية تخلف أثرا في الإبداع المسرحي.

ومن أجل صقل هذا الإبداع الفني يقوم النقد المسرحي باستعانة مناهج ومعارف تسعفه للتحليل والمساءلة والتفكيك كالمناهج الأسطورية والمنهج الانتربولوجي والمنهج المقارن، وكتب التاريخ والفلسفة والتفسير وآليات القراءة ، لذا نجد النقد المسرحي في الوطن العربي انفتح انفتاحا واسعا على النقد الغربي ومناهجه التي تتميز بالدقة والصرامة والموضوعية، فرغم افتقار الناقد المسرحي العربي للذائقة المسرحية وانكفاء الثقافة العربية على ذاتها، إلا أن هاته المناهج والمرجعيات الغربية مكنت النقد المسرحي العربي من الانسلاخ من المقاربات التقليدية والتركيز على الجانب الايديولوجي، واغناؤه بالمفاهيم النقدية وبآليات اشتغال النص والعرض في إطار مناهج جديدة كالمناهج النفسي، والاجتماعي والبنوي والبنوي التكويني والسيمولوجي، وجمالية التلقي، ما جعل النقاد المسرحيين يجددون أدواتهم ويعدلون رؤاهم الفنية والجمالية لتنفجر من ذلك أسئلة نقدية جديدة جعلت هذا الناقد يهتم بالتنظير ليحقق بفعل السؤال نقدا مغايرا مهووسا بتأويل الدلالات وتفكيك شفرات العرض.

يشير برهان غليون بأن (الغرب هو المنهل الأول للعلوم والعارف والقيم الكبرى والإبداعات الإنسانية²)، لهذا نجد الكثير من التجارب النقدية المسرحية تعكف من خلال أبحاثها وترجماتها على تمثل المرجعيات والنظريات الغربية لتطبقها على الإبداع المسرحي العربي، ومن بين هذه الدراسات المسرحية النقدية التي واكبت الحركة المسرحية

¹ - لطيفة بلخير، نقد المسرح العربي، البوصلة والمرساة، مرجع سابق، ص 74.

² - لطيفة بلخير، نقد المسرح العربي البوصلة والمرساة، مرجع سابق، ص 75 عن كتاب، الوعي الذاتي، لبرهان غليون، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، ص 107.

وأسهمت في تحولها وساعدت على امتثال آليات الكتابة الدرامية نذكر على سبيل الممارسة النقدية بالمغرب والتي تميزت بمدى وعيها بمنطلقات المرجعية ، ومدى تمكنها من عدتها النقدية ككتابات الدكتور الناقد ورائد الحركة النقدية المسرحية بالمغرب "حسن المنيعي" والذي تمثلت كتاباته في "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، "هنا المسرح هنا بعض تجلياته"، "المسرح والسيمولوجيا"، "المسرح والارتجال"، إضافة إلى "قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد" لصاحبة الناقد عبد الرحمان بن زيدان، وكتاب "المسرح وفضاءاته" للناقد محمد الكغاط، "الفن وأسطورة الأصل" للناقد خالد أمين، والكثير من الكتابات النقدية العديدة لـ (حسن يوسف، سعيد الناجي، مصطفى رمضاني، عبد الكريم برشيد، عبد المجيد شكير، عز الدين بونيت ... إلخ) والتي تميزت بالصرامة العلمية والمرجعيات المتعددة والمعارف المنهجية.

ولأن المسرح العربي جزء لا يتجزأ من المسرح العالمي، فكان لا بد للناقد المسرحي العربي أن يعود إلى المرجعيات الفكرية ليستمد أدواته المعرفية، ذات الصلة التناسلية التي تربط الأشكال الدرامية بأصولها الأولى انطلاقاً من المسرح اليوناني إلى الروماني ومسرح القرون الوسطى والمسرح الشكسبييري وكذا كوميديا ديلارتي إلى مسرح النهضة والمسرح الحديث والمعاصر.

فبعد مرحلة (استيعاب تدريجي للفن المسرحي في كل بلد عربي استمر إلى حدود الستينات، وتمخض عنه فيض من الكتابات الدرامية.. بحيث لم يعد مجرد إدانة للغرب الكولونيالي فقط، بل انتقاداً لاذعاً للأوضاع الفاسدة في البلدان العربية وللعلاقة المتوترة بين الشعب والسلطة الحاكمة)¹، حيث يرى الناقد حسن المنيعي في هذا السياق أن

¹ - حسن المنيعي، "حركية الفرجة في المسرح"، الواقع والتطلعات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1/2014، ص 14.

التعبير عن هذه الإنتاجات كان من خلال توظيف السرد العربي، التاريخ، والأسطورة كانت حصيلتها (هيمنة التراث باعتباره أداة للبحث عن صيغة مسرحية عربية، ووسيلة لترسيخ هوية قومية ثقافية)¹. هذه البداية الجديدة للمسرح العربي وهي تحاول تقعيد وترسيخ خصوصية وصيغة مسرحية عربية، استندت على قدرتها ابتكار أساليب فنية تمتح من العلاقة بين الكتابة الدرامية وتقنيات العرض، انطلاقاً من جدلية الواقع، والتاريخ والايديولوجيا.

وقد استطاع المسرحيون العرب أن يستثمروا فضاء الخشبة، وتطويع كتابة نصية درامية باعتماد روافد متعددة، هذا التحول أفرز ظهور مسرح ما بعد الدراما والذي حظي حضوره في (الثقافة المسرحية العربية عبر تفاعل قوي مع شعريات مسرحية تعنى بجماليات الخشبة، والأداء التمثيلي وتلقي الجمهور. وهو ما جعل التنظير العربي يركز على شعريتين)²، في إحالة لمسرح القسوة لأرطو والمسرح الملحمي لبريخت.

ويظل ملمح ما بعد الدراما بمواصفاته التي تؤثر على علائق جديدة مع مكونات الفرجة والمتلقي، أحد أهم سمات المسرح العربي السنوات الأخيرة، لكن إلى أي حد استطاع الخطاب النقدي أن يبلور أدوات استقرائية لهذا الحراك؟ وإلى أي مدى تمكن النقد المسرحي أن يؤسس ويقعد لنفسه، عبر أدوات إجرائية ونظريات مخصصة ومفاهيم أكثر وعياً بضرورة المنهج؟

إن الرؤية الاختزالية حاضرة بقوة في مسارات تشكل هذا الخطاب النقدي العربي، مع أن تطور النقد المسرحي العربي ارتبط بالمنجز الإبداعي الركحي الذي تحقق وهو ما

¹ - مرجع نفسه، ص 14.

² - حسن المنيعي، "حركية الفرجة في المسرح"، مرجع سابق، ص 42.

كان له الأثر المباشر والتأثير القوي على النقد، غير أنه لا زال (بدوره يجرب أدواته وآلياته، إنه نقد يتعامل مع نصوص درامية أو عروض مسرحية سمتها الأساسية هي تجريبيته، لذلك فإن القراءة الأولى لهذا النقد تكشف عن ميزة يطبعها في الغالب التشتت المنهجي)¹.

لم يستطع المسرح العربي أن يخرج من "جلباب" المسرح الغربي ولم يحقق ذاك الانفصال الكلي الذي يمكنه من تأصيل المسرح في العالم العربي، بل ظل ذاك النشدان إلى "المسرح العربي" المعبر عن هويته الخاصة وخصوصيته رهان وأفق مؤجل، فمنذ مسرحية مارون النقاش (1848) "البخيل"، استطاع المسرح أن يحضر في الثقافة العربية باعتباره فناً جديداً، لكن من خلال الاتكاء على تقنيات غربية استنبتت في تربة جديدة، دون البحث عن إيجاد صيغة عربية بديلة تعبر عن هويتها الخاصة.

نشأ النقد العربي المعاصر مستفيداً من النقد الغربي ومن أدواته النقدية، ورغم انفتاحه على الشعرية الغربية، إلا أنه لم يفرز لنا نظرية عربية أو مشروعاً نقدياً عربياً يعي مركزية الثقافة العربية وتشعباتها وخصوصيتها، ولعلنا نتذكر تلك المقولة الشهيرة لإدوارد سعيد والتي تقول "يساورني الانطباع بأننا في العالم العربي نقوم بالنسخ المباشر"، وهو ما يؤشر على أزمة مضاعفة لوضع الخطاب النقدي العربي عبر مساراته الطويلة، لقد حاولت العديد من الاجتهادات بلورة نظرية عربية، مستندة على وعي حداثي، إلا أن هذا المعطى محكوم بضرورة تحديد الصياغات النظرية التي تحكمته فيه وطبيعة المعرفة التي بلورها في مجال الخطاب النقدي.

¹ - محمد فراح "المسرح المغربي"، مرجع سابق، ص 25.

أما وأن يكون الخطاب النقدي المسرحي محورا مركزيا لهذا النقد، فإن الأمر يزداد تعقيدا بحكم جدة الممارسة المسرحية في العالم العربي، واتكاء النقد المسرحي على "الصيغة الأدبية" في مقارنته لفنون العرض والأداء من هنا تنطلق حاجتنا لنقد النقد، كحاجة معرفية لتملأ سمات محددة للخطاب النقدي العربي الذي تشكل حول الظاهرة المسرحية في العالم العربي، إن (النقد أحد مهن المسرح التي تؤدي قبل العرض أو بعده، إنه يسبق اللعب ويمدده، ولكنه لا يشارك فيه. وهذا يعني أنه يوجد خارج المسرح وداخله)¹ حيث ينبهنا جاك نيشي إلى أن (كل متعة جمالية قائمة على الذوق تؤدي إلى الانتقائية، والاستقرار، والنسبية، وخط الذات بالموضوع والموضوع بالذات)².

لم يستطع النقد المسرحي العربي أن ينتقل الى مرحلة التفاعل الإيجابي مع النظريات الغربية، وتحويلها الى أدوات لتفكيك الخطاب المسرحي بجميع مكوناته الجمالية والمعرفية. كما لم يتمكن هذا الخطاب أن يبلور ويؤسس لخطاب نقدي عربي، فقد وطوع مفاهيم مستمدة من شعريات أثرت عمليا التنظير المسرحي ووطورت بنياته الداخلية.

عمليا شكلت الظاهرة المسرحية في العالم العربي موقع اهتمام للنقاد العرب، ويعتبر الناقد عبد الرحمان بن زيدان أحد النقاد العرب الأكثر صلة بأسئلة المسرح العربي وقضاياها، بل لقد استطاع أن يبلور أحد أكثر "المشاريع" النقدية لنقد الخطاب العربي. ويعتبر كتابه القيم "معنى الرؤية في المسرح" خلاصة أساسية ترى في أفول الوعي بدهشة التنظير مقدمة للانتقال إلى دهشة الكتابة كمشروع مرتقب للمسرح العربي، في حين يرى

¹ - حسن المنيعي، "النقد المسرحي العربي"، (إطالة على بداياته وتطوره)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1/2011، ص 127.

² - مرجع نفسه، ص 133.

الناقد، والمؤسس للدرس المسرحي في الفضاء الجامعي، حسن المنيعي أن (المسرح العربي ظل يتأرجح بين "الأنا والآخر"، وهو ما ساهم في تطور النقد كما كان سببا في ظهور حركة التأصيل للمسرح العربي)¹.

لقد شكلت مرحلة السبعينات قفزة نوعية في تاريخ الإبداع المسرحي بالمغرب، فإذا ما عدنا إلى قبل هاته المرحلة فإننا نستشف (نقصا واضحا كلما حاولنا بحث أو دراسة تطور المسرح على مستوى النص والإخراج، بالإضافة إلى قلة المؤلفين المسرحيين والمخرجين الموهوبين والممثلين المقتدرين، يمكن القول أن المسرح المغربي اقتصر على فضاءات المسرح الغربي الشيء الذي جعل الفعل المسرحي لا يعكس التجربة اليومية النابعة من جوهر الواقع المغربي، واستثمر في الاشتغال على نصوص أجنبية من خلال المثاقفة والاقتباس والترجمة أو ما يسمى بمغربة المسرح الغربي²)، وهذا ما جعل الخطاب المسرحي يتأخر حتى مرحلة السبعينات ليعرف نهضة فنية جديدة تمثلت في ظهور بعض الاتجاهات المسرحية التي سادت في المغرب، كان لها أثر كبير على المسرح العربي نظرا لغايتها في تأسيس مسرح مغربي له خصوصيته وهي (الاحتفالية، المسرح الفقير، مسرح المرحلة، مسرح النقد والشهادة، المسرح الثالث، المسرح الفردي، المسرح التجريبي)، قادتها مجموعة من الأعلام التي بلورت فعل الكتابة الدرامية والركحية وهم (عبد الكريم برشيد، محمد مسكين، المسكيني الصغير حوري الحسين، محمد الكفاط محمد تيمد عبد الحق زروالي) حيث سعى هؤلاء المبدعين إلى اقتراح مجموعة من الصيغ حاولوا من خلالها أن يعكسوا وجهات نظرهم في كيفية تأصيل تجربة مسرحية مغربية تراعي خصوصيتها

¹ - مرجع نفسه، ص 70.

² - عفا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، النايا للنشر، ط1، 2013، ص 119،

الثقافية وتعمل في نفس الوقت على تحقيق مثاقفة مع الآخر بالاستفادة من التجربة المسرحية العالمية وقد تكاثفت جهود هؤلاء وتم ترويجها في بيانات أو في كتابات تنظرية أو كتابات إبداعية وعروض مسرحية¹، غير أنها أثارت نقاشا بين العاملين في مجال المسرح خاصة أهل النقد فقد ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي المغربي (بإشكالية توظيف التراث في أذهان كثير من المسرحيين المغاربة، غير أن طرح هذه الإشكالية قد اصطدم بمجموعة من المشاكل نظرا لأنه كان ينطلق من ثنائية مفتعلة هي ثنائية الأصالة والمعاصرة²).

وانطلاقا من هذه الاعتبارات يمكننا القول أن المسرح المغربي خرج بحلة التجريب من تلك الأشكال والنماذج المسرحية الجاهزة التي كانت مفروضة عليه محاولا من ذلك تحطيم بنيات المسرح الكلاسيكي بحثا عن مضامين فكرية الشيء الذي يبرهن على رغبة المسرحيين المغاربة في ربط تجاربهم المسرحية بالتراث الفكري والحضاري المغربي بغية تطور الصيغ المسرحية وتأصيلها بما يلاءم المعطيات الحضارية والثقافية للجمهور المغربي ومن أجل تحقيق التواصل مع هذا الجمهور ما جعل التجريب يأخذ مكانة مميزة في المسرح المغربي.

¹ - حميد اتباتو، هوية المسرح المغربي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرار، فاس السنة الجامعية 1996-1997، ص 77.

² - محمد فراح، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 35.

الفصل الأول:

المسرح المغربي

بين النقد والتنظير

المبحث الأول: البدايات الأولى للمسرح المغربي

إن الحديث عن الممارسة النقدية التي تستهدف المسرح المغربي تحليلا ودراسة يأخذنا إلى التطرق إلى أبرز الممارسات والقضايا التي عاجلت موضوع المسرح وكانت وراء نقاشات نقدية عدة وكذا طروحات تنظيرية ومنهجية تخص الظاهرة المسرحية بالمغرب حيث تناسلت آراء النقاد بين وجود هذه الظواهر في شكلها التراثي، وبين هذا المسرح الوافد على المجتمع المغربي وحول نوعية العلاقة التي تربطهما أو تضعهما على طرفي النقيض فكان لزاما علينا تحديد البدايات الأولى للمسرح المغربي ومقومات النقد المسرحي بالمغرب ومعرفة قضاياها ومشاكله، فمن البديهي أن كل دراسة نقدية تصاحب ممارسة مسرحية من أجل تحليلها وتطويرها.

فكيف كانت بدايات المسرح المغربي ؟ وما مدى تأثير الفرق المسرحية الأجنبية والعربية ؟ يمكننا تحديد المؤثرات التي توضح لنا مسار النقد المسرحي في المغرب منذ نهاية الحرب العالمية الأولى إلى يومنا هذا بحصرها في الثقافة المحلية والتراث والنهضة الأدبية الحديثة والثقافة الغربية، وما بين تلك الثقافية المحلية والتراث نجد تداخلا إذ تعتبر الثقافة المحلية تراثا منظورا إليه بطريقة خاصة مواتية للإنسان المغربي، ومناسبة لظروفه الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في هذه الفترة.

فما هي هذه الثقافة المحلية وما مدى أثرها في حركة النقد المسرحي ؟

إذا كان من الضروري الحديث عن التجربة المسرحية بالمغرب فليكن حديثا عن بدايات هذه التجربة تاريخيا، فالمسرح باعتباره فنا شاملا تتداخل فيه جميع الفنون من (شعر وغناء ورقص وموسيقى وأداء ...) شكل أول جسر امتد بين الثقافية العربية وأفق الحداثة، وتعد

والتنظير

الخطبة التي ألقاها مارون النقاش في تحديده الإطار النظري لمشروعه المسرحي التحديثي سنة 1848 بمناسبة رفع الستار عن أول عرض مسرحي أنجزه بعد عودته من رحلة أوروبية تعرف من خلالها على المسرح أقدم وثيقة حتى الآن تحمل بيانا متكامل التصور لأنواع الممارسة الفنية في ثقافتنا العربية، وتميزت هذه الخطبة باستحضارها لأفق الممارسة المسرحية والاختيارات الجمالية.

(ولئن نظر إلى هذه الوثيقة قبل الآن أنها اعتراف بانتساب تجربة نقاش إلى أصل غربي، مما أدى إلى إدانتها في خطاب التأصيليين في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي فإن الوقت قد حان لإنصافها بعيدا عن الغشاوة الإيديولوجية التي صيغت تحت تأثير تلك الإدانة، فقد كانت الخطبة نصا يؤرخ للحظة اللقاء بين أشكال الترفيه العربية التقليدية التي كانت مزدهرة في المحيط الثقافي لمارون النقاش وبين القالب الجديد الذي اقتبسه من الغرب تحت اسم المسرح¹).

إن ما جاء به مارون النقاش في هذه الخطبة عبارة عن صب مادة فرجوية عربية في قالب أوروبي، ورغم وعيه بكم الخطورة التي يتقدم نحوها في هذه المغامرة إلا أنه كان يصبو إلى تحقيق هدف إصلاحي اجتماعي وتربوي معتبرا أن ما يقوم به بتحديد، فالأمر لم يكن عنده مجرد إجراء تقني، بل كان في عمله محكوما بوعي ناظم ذي ملامح نهوضية ومحمل التجربة عبارة عن مادة فرجوية أدمجت في سياق تقليدي أدبي معروفة في فضاءات وسياقات عربية

¹ - عز الدين بونيت، المسرح العربي من إشكالية التأصيل إلى تحديات صناعة الفرجة، التجارب المسرحية مسارات وبصمات من وقائع الملتقى العلمي 25-26-27 أكتوبر 2011، بجاية، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 100.

والتنظير

من بيئة الكاتب، صبت في قالب بدأ يتخذ شكله الشعبي في المسارح الأوروبية للنصف الأول من القرن التاسع عشر.

يمكننا القول أن المسرح بدأ مع مارون النقاش في الشام، وعند استلام أبو الخليل القباني المشعل في دمشق كان عليه مواجهة اضطهاد الفكر المحافظ ومخاوفه فاتجه إلى القاهرة، حيث بدأ مسارا جديدا ومغايرا من أجل تأسيس مسرح عربي ، فازدهر هذا الأخير ضمن كوكبة من أشكال الفرجة، وتحول إلى أداة لترفيه الطبقة الأرستقراطية، ولازالت بقايا هذه المرحلة موجودة في المسرح الشعبي المصري إلى يومنا هذا. وبعد زيارة الفرقة المسرحية شمال إفريقيا (تونس، الجزائر، المغرب) كانت الجزائر خاضعة للاستعمار الفرنسي سنة 1832 م بينما دخلت تونس ضمن النفوذ سنة 1882، وكلتا الدولتين كانت خاضعة قبل ذلك لنفوذ السلطنة العثمانية، وفي سنة 1923 وصلت طلائع المسرح العربي إلى المغرب الأقصى مع زيارة فرقة فاطمة رشدي وقد لقيت إستقبالا حقيقيا، فالنخبة المتعلمة في فاس كانت في أوج عطشها لما عاشه المغاربة منذ القرن الخامس عشر من حروب صليبية وتوسع أوروبي أدخلتهم في مواجهات مع القوة المتعاضمة (البرتغال وإسبانيا)، فخضعوا قبل عشر سنين لمعاهدة الحماية 1912 وخرجت آنذاك نخبة من العلماء القرويين من ثورة عزلت فيها السلطان الذي وقع على معاهدة الحماية وبايعت أخاه، إضافة إلى القرون الطويلة التي واجهوا فيها المسيحيين على مزيد من الانغلاق الثقافي والانعزال فتميز المسرح المغربي آنذاك بالانعزال عبر تاريخه، فكان يعوق تطور الأدب المنحصر في تقليد نماذج الشرق الإسلامي والأندلس، (وكانت الثقافة الغربية في بداية القرن العشرين عتيقة إلى حد بعيد، لهذا شكل مجيء المسرح الشرقي بداية ثورة حقيقية في البنيات

والتنظير

الثقافية المغربية، حيث تم استقباله باعتباره شكل تعبير للنخبة وسرعان ما وجه إلى ميدان العمل الوطني، وخلال سنوات الأربعين شكلت الفرق المسرحية النشطة في كل من فاس وسلا وتطوان امتدادا للخلايا السياسية السرية مما كلف المسرح المغربي عداوة سلطة الحماية وتوجسها، الذين لم تلبث الدولة المستقلة بعد ذلك أن ورثتها¹.

ومن خلال العرض لهذا المسار يظهر أن موقع هذا الشكل من أشكال التعبير الفني ضمن الأنساق العربية قد تراوح بين انتمائه إلى مجال ثقافة النخبة التي تحولت إلى خطابات ضابطة وناظمة لها أو ما يعرف بالثقافة العالمة وبين مجال الثقافة الشعبية، وشكل جزءا لا نزاع فيه من ثقافة النخبة في المغرب وقد أسهمت هذه الملابس في تفتين العلاقة بين المسرح المغربي والمسرح الأوروبي ودفعته إلى أن يتخذ طابعا تجريبيا يغلب عليه البعد الأدبي، فقد (اقتبس بعض المسرحيون المغاربة فن المسرح من المغرب لسد ثغرة التأليف بالمغرب نظرا لقلّة المسرحيين والمخرجين المختصين وكان موليير (Molière) أحد الأقطاب الذي انكبت عليه جل المحاولات عربية كانت أم مغربية، كما لعبت اللغة الفرنسية التي نشرها المستعمر دورا حاسما في تلقي المغاربة الأعمال الفرنسية²)، حيث اقتبست عنه مسرحيات معروفة نذكر منهم مسرحية (الطيب المغصوب - البخيل - طريف) للمهدي المنيعي، ومسرحية (ولي الله، والفضوليات، والحاج العظمة) قدمها أحمد العليج، كما اقتبس الطيب الصديقي مسرحية (مومو بوخرصة) من يونيسكو، ومسرحية في (انتظار مبروك) لبيكيت، إضافة إلى مسرحية (شهداء الغرام) التي اقتبسها نجيب حداد عن شكسبير، محاولين من

¹ - عز الدين بونيت، المرجع السابق، ص 107.

² - عفا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، منشورات الناية للطبع، ط1، 2013، ص 10.

والتنظير

خلال استعراض هذه المسرحيات تبليغ الخطاب السياسي المناهض للاستعمار وإثارة القضايا الاجتماعية.

1. الأشكال الماقبل / مسرحية:

ارتبط المسرح في المغرب بوجود أشكال تنطوي على إرهاصات مسرحية تقوم في الأساس على فنون الحكى والرقص والموسيقى والغناء والأداء الفني من حركة وارتجال وقول، وتعرف هذه الأشكال عند دارسي المغرب بـ "الماقبل/مسرح" وهو (مسرح لا يرتبط بمفهوم الدراما التقليدية لعدم قيامه بسلطة وهمية وبروزه فرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية، وذلك بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور¹)، وانطلاقا من هذه الأشكال يمكننا الحديث عن بداية المسرح المغربي التي تمثلت في تلك المفاهيم الإحتفالية لدى البرابرة وسرد الروايات والأساطير مروراً بفنون التهريج واللعب التلقائي (الحلقة)، وصولاً إلى ممارسة بعض الشعائر ذات الطابع الديني (سيدي الكتفي) ظواهر الصرع عند قناوة وحمادشة، مسرح الندب والنواح في ضريح الهادي بن عيسى، موكب الشموع بمدينة سلا وأغاني الأطفال التقليدية التي كانت تؤدي في الأعياد الدينية وشهر رمضان إضافة إلى ممارستين تأطرتا في نطاق الفرجة المسرحية كفرجة (سلطان العرب) والتي تندرج ضمن لعبة رسمية قامت بتأسيسها السلطة والتي عرفت إبان حكم المولى رشيد (1666-1672) حيث تقوم على أساس التمثيل من خلال إعادة جو ملكي في ظل

¹ - حسن المنيعي، المسرح المغربي، المسالك والوعود، إطلالة على تاريخ المسرح المغربي، تأليف مجموعة من الباحثين، الهيئة العربية للمسرح 2013، ص

والتنظير

المسرح واللعب والفكاهة وقراءة الشعر، وفرجة (البساط) الذي يرجع تاريخه إلى عهد الملك سيدي محمد بن عبد الله (1757-1790) الذي كان يشاهد عروضه ويطلع من خلالها على تعسفات الإدارة وعلى سلوكياتها المتطرفة اتجاه المواطنين وما تقتضيه من أعمال الظلم في حقهم.

فإذا كان الباحث والناقد حسن المنيعي يسمي هذه الأشكال بما قبل مسرحية والذي يعتبرها البداية الأولى للمسرح المغربي حيث يقول: (الواقع أنه بالإمكان رصد البداية الحقيقية (رغم طابعها الضمني) في مسرح تلقائي متجذر في الحضارة المغربية لم يخضع لأية وساطة أجنبية، وأعني بذلك المسرح الطقوسي الذي يستمد تقاليده وإيقاعاته من الجسد المغربي عبر احتفالاته الدينية والشعبية، والذي تجسدت معالمه في تظاهرات فرجية تقوم على الحكى والسرد واللعب، والموسيقى، وتظاهرات اصطلاح بعض الدارسين على تسميتها بالأشكال الما- قبل مسرحية¹)، فإن البعض يسميها بالأشكال المجهضة للمسرح المغربي نظرا لعدم تطورها فنيا لتصبح مسرحا، أما الأستاذ عبد الله شقرون فيسميها بالمظاهر الأصلية للمسرح المغربي، أو المسرح الشامل حيث يتحدث عن هذه الظواهر مبرزاً ثراء الثقافة المغربية بها قائلا: (لقد حفل المغرب القديم بمظاهر تعتبر ضرباً من المسرح، وما حفلات البساط وسيدي الكتفي وسلطان الطلبة سوى مواسم برزت فيها مهرجانات تشخيصية جديرة بالدراسة)².

¹ - حسن المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، ط1، مطبعة سندي، مكناس المغرب، 2003، ص 7.

² - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب، الهيئة العربية للمسرح، 2009، الشارقة، ص 7.

والتنظير

تعتبر هذه الظواهر الشعبية بمثابة خزان للذاكرة الثقافية المغربية المرتبطة بالزمن الشعبي الفني، لذا نقدم وصفا لهذه الظواهر الاحتفالية الشعبية لنبرز قيمتها الفنية التي توطد الوشائج بين الماضي والحاضر. ومن بين هذه الظواهر الإحتفالية الشعبية نقف عند تعريف كل من الحلقة والبساط، سيدي الكتفي وسلطان الطلبة.

الحلقة: يصعب تحديد تاريخ معين لظهور الحلقة إذ تعد من أقدم الفنون الأدائية، (وتأخذ اسمها من شكلها الدائري وفضاءها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقعه ذاك جمهوره مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى في حالة حلقة رواة السير الشعبية مثلا وحلقة العرافة وذلك لحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات الخطاب المرسل، أو طالبا لما يكفي من حميمية أثناء الإستماع، ضمن هذا الفضاء الرحب يقوم الحلايقي بعدة حركات وتعابير جسدية وينتقل بسرعة وحرية وينجز حركات وألعاب بهلوانية يستدعيها العرض "الحكاية أو الأسطورة" المقدم للجمهور¹.

يشرف على تقديم فرجة مسرح الحلقة بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية أو الألعاب البهلوانية قد يسمى مداحا أو قوالا وهو شخصية مسلية يعرض إبداعاته في الأسواق وساحات المدن الكبرى كساحة الفن بمراكش وباب جامع الفنا وباب منصور العليج بمكناس والتي تمتاز بشهرة عالمية ويزورها الناس من كل أقطار العالم وكثيرا ما كان الجمهور يشارك في العرض وهذا باستدعاء صاحب الحلقة أحد الحاضرين كأن يسأله أو

¹ - لخضر منصوري، الحلقة فضاء قديم جديد للتجريب المسرحيضمن كتاب: المسرح الإفريقي، بين الأصالة والمعاصرة، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2009، ص 58.

والتنظير

يُمسك بعض من الإكسسوارات التي يستعملها صاحب العرض أو يجعله وسيطا أو أداة للمشهد المقمص.

وارتباط الحلقة بهذه الذاكرة الثقافية الشعبية بكل الأساسيات التي تحافظ على إيقاعات المتعة والإمتاع، إنما يرجع الى طبيعة ارتباطها في اغلب الأحيان بالمدينة وفضاءاتها ومؤسساتها الدينية منها والتربية مما يجعلها تتحرك ضمن النسيج الاجتماعي والجماعي للمجتمع المغربي فالحلقة كما يعرفها حسن المنيعي (هي «مهد المسرح المغربي»، أي أنها البؤرة الأولى التي ساهمت في ترسيخ وسائل التعبير المسرحي وتحقيق التواصل مع الجمهور من خلال مشاركته الفعلية في كل ما يقترح عليه من سرد عجائبي ومن عروض شيقة ومتنوعة يروم أغلبها إلى التسلية وإلى نقد الأوضاع الحياتية¹).

لقد كان للحلقة الفضل الكبير في مد الخبرة للكتاب والمخرجين المغاربة فيما يخص تقنيات التمثيل الشعبي والحوارات ما يمثل مرجعيتهم في الكتابة الدرامية أثناء توظيفهم لها في جمعهم بين الكتابة والإخراج، كما أن لها دور فعال في تثقيف الشعب وتعريفهم بهويتهم وتعتبر مركز الإشعاع الفني حيث يرى الدكتور خالد أمين في دراسته للحلقة أن (الحلقة موضع حر ومتحرر من تراتبية الثقافية العالمية، وأنها تعتبر الفضاء الأكثر تمسرحا ضمن الفضاءات اللعبوية في ساحات السوق، وأنها تعتبر منبعا حيا للإشعاع الفني والتسلية، وتسهم في تمثيل الوعي التاريخي والهوية من خلال تعبير فني مصوغ دراميا، وأنها الفضاء السردي الجمالي نصاشفها بامتياز تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو من خلال الانتقال من

¹ - حسن المنيعي، أوضاع المسرح المغربي من خلال الموقع الإلكتروني <http://www.minculture.gov.ma/index.php/2010-01-11-01-40-04/etudes-essai/299-hassan-lamniae-theatre-marocain>

والتنظير

الحكايات الشعبية والملفوظات القصصية إلى الرقص الطقوسي، والباننوميم المسرحي، والارتجال الخلاق¹.

تلك هي مميزات هذا المسرح الدائري التقليدي الذي لا زال متبع الى يومنا هذا كما ذكرنا في الساحات الكبرى لازال المتلقى ينجذب إليها ويستمتع بكل ما يلقيه المداحون من بطولات تاريخية يجد هويته فيها ويؤكد هذا القول الدكتور عبد الرحمن بن زيدان: (إن الحلقة بكل ما تحتويه من مكونات لصناعة الفرجة، بكل تقنيات الحكيم، والتمثيل، والألعاب البهلوانية، والسحرية، والغناء، تبقى الفرجة الاقدر على استرجاع المتلقي المغربي كي يستمتع بما تقدمه من فرجات، وتظل - إضافة إلى هذا - الأقدر على الحفاظ على عبقرية القصص المروية وحكايات البطولة للأبطال الشعبيين ، وتبقى الأقدر - أيضا على تقديم سير الأنبياء وغزوات الرسول (ص)²).

البساط: لكلمة البساط معان كثيرة من ناحية الإشتقاق، فالبساط في العامية المغربية تعني أول غرفة في الطابق الأول من البيت المغربي، والبسط هو المداعبة والجرأة وترك الاحتشام أما في اللغة العربية فتدل على الزرية هذا من حيث اللفظ أما من حيث المعنى فقد عرف هذا اللون منذ زمن بعيد ورغم أن البعض يشير على أنه مكان إلا أنه يعبر عن فرجة ابتدأت في أول حفل قدم أمام حضرة السلطان محمد بن عبد الله، (ونظرا لأهمية هذه التظاهرة الترفيهية التي كانت ترمي كذلك إلى وعظ الناس وإرشادهم، فإن الملوك كانوا يحيطون المبسطين بحفاوة كبرى، يرفعون شؤوهم ويفتحون أبواب قصورهم لسائر الممثلين

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب، مرجع سابق، ص 9.

² - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب، مرجع سابق، ص 10.

والتنظير

الذين كانوا يرفعون عنهم وعن حاشيتهم، بواسطة مسلياتهم التي تنطوي على فيض زاخر من العناصر الدرامية المغربية الأصيلة، لذلك، فقد كان هؤلاء الملوك يشاركون أحيانا اللعب، نتيجة ما يلمسونه في تلك النتاجات من فنون اجتماعية وانتقادية، إلى درجة أنه أصبح من التقليد أن تنظم خلال المواسم والأعياد الدينية -عاشوراء وعيد الأضحى - مهرجانات ضخمة تلتقي فيها الطوائف والجماعات بساحة القصر، وتتبارى فيما بينها، مما يجعل المتفرجين أمام نبع دافق للتسلية الرفيعة¹، وجرت العادة أن تقوم القبائل بتقديم الهدايا للمخزن الشريف في عهد المولى الحسن الأولى لكسب الرضى من السلطان وتعليقه بها، وهي فرص لكل قبيلة تشخص أمام السلطان تمثيلاتها حيث نذكر قصة إحدى القبائل التي قصدت قصر الملك حاملة معها أكياس من النقود الذهبية التي علموا بعد فتحها إنها ملئت ليلا بنقود مزيفة فأدركوا آنذاك أن قائد القبيلة هو من فعل ذلك ولم يستطيعوا بذلك إبلاغ السلطان، فتفطنوا إلى الاتفاق مع ممثلين من أهل فاس بتمثيل القصة بتفاصيلها أمام الملك، وبعد التمثيلية فهم الملك فعاقب القائد على فعلته، لتكون مدينة فاس أول مكان نشأ فيه البساط، لكن الشيء نفسه كان يتقنه أهل مراكش لذا فقد عرفت المدينتين هذا الشكل من الفرجة الشعبية ، وفي هذا الصدد يقول الدكتور عبد الرحمان بن زيدان أن (فرجة البساط ظاهرة مسرحية شعبية تقليدية أصلها من مدينة مراكش ومدينة فاس ، كعاصمتين تاريخيتين مغربيتين يقوم فيها عنصر الدهشة في بناء الفرجة على تأثيث زمن العرض في المناسبات، والأعياد الدينية، بمناسبة عيد الأضحى أو في إحتفالات المغاربة بعاشوراء، وينهض أساس العرض على تنظيم استعراضات كرنفالية تتجه نحو مكان الحفل الذي غالبا

¹ - حسن المنيعي، الموقع الإلكتروني، مرجع سابق، ص 24.

والتنظير

ما يكون في القصر السلطاني، أو في منزل أحد الأعيان، أو وجهاء القوم وأعيان المدينة¹. ومنه تكمن أهمية البساط كفن غير منغلق على جوانب التسلية بقدر ما يبرز ظاهريته كفن يفضح أساليب الظلم وسلبات المجتمع وقد ترك أثره في مسرحنا رغم عدم توفرنا على نصوص مكتوبة إلا أنه بعض المغاربة احتضنوه في شكله المعروف للإستفادة منه من أجل هندسة العرض التي توجه ابتكاراتهم الدرامية.

سيدي الكتفي: انحدر هذا اللون من فرجة البساط في مدينة الرباط عاصمة المولى يوسف آنذاك، ظهر نتيجة تكتل الحرف الصناعية وتنظيمها في المغرب وذلك بتكوين فرقة من طائفة الخرازين الرباطيين سميت نفسها (بمجموعة سيدي الكتفي) حيث يدل على (هز الأكتاف والتدافع بالمناكب وغيرها من معتاد حركات الجذبة التي تخوض فيها فرق التصوف والأذكار وسواها من تجمعات الطوائف الدينية كعيساوة وحمادشة ودرقاوة .. الخ²)، كما يؤسس عروضه عن طريق علاقات قائمة في مجموعة مغلقة تحدد اجتماعها في أحد أعيان المدينة أو في زاوية.

سلطان الطلبة: يرجع تاريخ هذه التظاهرة إلى عهد السلطان مولاي رشيد في القرن السابع عشر (1666-1672)، حيث كانت تجري حفلات السلطان بطريقة تقليدية مسرحية إذ ي فيها رواد المسرح عرضا ضخما ذلك أن المسرحيون يتصرفون بدون شعور على خشبة المسرح ويدوم التمثيل أسبوعا كاملا إلى أن تنقضي الليلة السابعة ويكون من صالح سلطان

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب، مرجع سابق، ص 10.

² - عقا امهاوش، مرجع سابق، ص 13، عن كتاب حسن بحراوي، المسرح المغربي، في الأصول السوسيوثقافية، ص 62.

والتنظير

الطالب أن يغادر عرشه وإلا تعرض للضرب من طرف حاشيته أو فإلقائه في الوادي لإشعاره بتعطيل سلطته وزيف ملكه.

يرى الناقد سالم أكويندي أن (كون هذه الممارسة مازال لها حضورها القوي فيما تحتزنها الثقافة الشعبية وتمدنا به على مستويات تمظهرات هذه الثقافة في السلوك المعيشي، ومنها أصبح المسرحيون المغاربة يستمدون موضوعاتهم وطرق اشتغالهم في بناء الفرجة المسرحية ونذكر منها على الخصوص فرجة اعبيدات الرمي والبساط والمداح والراوي والحلقة، والتي يمثل انعقاد لقاءات ومواسمها فرصا اجتماعية للإعلان عن حضور الذات الجمعية للناس، والانتماء لهوية الجماعة حسب مواقع تجاودها على خارطة المغرب¹).

إذا كانت هذه الفرجات تمثل ريبيرتوارا شعبيا رغم عدم خضوعها الى تقطيع في الفصول والمشاهد وعدم احترامها لقواعد مسرحية، لكنها تنطوي على إرهاصات درامية، وتقدم لنا فرجة فإن بدايات المسرح المغربي ستعرف انطلاقتها بفضل التحول الذي كان وراءه الاحتكاك بالتجارب العربية والغربية وفي بناء قاعات العروض في المدن التقليدية، كما أن كل هذه الأشكال لفنون الفرجة هي بمثابة فرجات فنية موازية للقلب المسرحي الغربي شأنها شأن فنون النو والكابوكي اليابانية والكاتاكال الهندي والرقص الباليي ... الخ.

(لقد كان الإنسان المغربي ممثلا بالفطرة يظهر حالاته النفسية والإنفعالية من خلال تفاعلاته الفيزيولوجية، فظهرت مجموعات عبيدات الرمي وسيدي الكتفي، والبساط فقد يفاجئ المتفرج الغريب من عروض هؤلاء الناس لأول وهلة قبل أن يتوصل غلى الحقيقة التي

¹ - سالم الكويندي، المسرح المغربي بين الفرجة والنسق السياسي، مجلة المسرح المغربي الآن، وجوه .. وأحوال، الهيئة العربية للمسرح، العدد 17 ... يناير، 2015، ص 7، 8.

والتنظير

تكمن في عفوية تقمص كل الشخصيات الأسطورية و الواقعية والتي تنبجس جميعها من الفضاء المجتمعي المعيش¹، ولأن المسرح من الظواهر الفنية الطارئة على الثقافة المغربية لم يعرف المغرب المسرح إلا بعد احتكاكه بالثقافة الغربية مع الإستعمار الفرنسي والإسباني الذي كانت له مساهمات في بناء المؤسسات المسرحية والتي استطاع المغاربة من خلاله التعريف بهذا الفن وآلياته، كما استفادوا من تلك الزيارات التي قامت بها الفرق العربية والمصرية بالخصوص والتي سبق ذكرها فنقلوا عنهم هذا الفن الذي نبتت إرهاباته الأولى فوق التربة المغربية.

يعتبر المسرح من بين القضايا الثقافية والفنية التي اصطدم بها العرب وجعلتهم يبحثون عن السبل الموضوعية التي تسمح لهم بالتمكن من آلياته وتقنياته من أجل مواجهة التحديات الاجتماعية والسياسية والثقافية، فحاول بعض رواد المسرح الأوائل إخراج هذا الفن وعملوا على تأسيسه انطلاقا من معطيات حضارية بمضامين اجتماعية وثقافية عربية لكن في قوالب وصيغ مسرحية غريبة.

(أما مصادر المسرح أي مؤثراته الأساسية فهي كما سبق تأثره بالمسرح في المشرق العربي والمسرح الغربي عن طريق الاحتكاك الذي كان بين الشعوب والدول المستعمرة وعلى رأسها فرنسا وإسبانيا، فبالرغم من الحجر الشديد الذي كان مضروبا على الفكر العربي من طرف الإدارات الاستعمارية، فإن طبقة واعية من أبناء المغرب العربي استطاعت أن تشاهد بعض المسرحيات الأوروبية التي كانت تمثل في كبريات المدن²).

¹ - محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 30، 31.

² - محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ط2، ص 383.

والتنظير

يؤكد الناقد سالم الكويندي أن (الانبثاق العضوي للممارسة العضوية وانتظام فرجاتها وتلقيها كآلية في الوعي الاجتماعي لدى المغاربة منذ نشأة وتكون المجتمع، وانخراط الفعل السياسي فيها، لإعلان دولة بمختلف أنماط الحكم فيها الشيء الذي لا يدعو للغربة في احتضان الممارسة المسرحية العربية الوافدة عليه من المشرق العربي والانفتاح بالتالي على الممارسة المسرحية الغربية التي استقدمها المستعمر¹).

ومهما يكن فإن التأثير الغربي في المسرح المغربي كان ضعيفا في البداية لأن النظام الاستعماري لم يسمح لأبناء الشعب المغربي بالاستفادة مباشرة من ثقافته وآدابه وفنونه حفضا لسلطته المطلقة على هذا الشعب عن طريق إبقاءه على حاله من الجهل والتخلف ولهذا اتجه الرواد الأوائل في تأليفهم للمسرحيات إلى الأساطير والآداب الشعبية البسيطة لاستقاء موضوعاتهم دون تطوير هذه الأساطير بحيث تعالج قضايا فكرية أو فلسفية أو اجتماعية معاصرة ولعل الأثر الوحيد الذي تركه المسرح الغربي هو اهتمام القائمين عليه منذ البداية بما كان يتطلبه من لباس وديكور وغيرها على أن الفصل الأكبر في هذا الاهتمام بالمظاهر الشكلية للمسرح إنما يعود بالدرجة الأولى إلى اتصال المغاربة بالفرق المسرحية الزائرة أما بعد الحرب العالمية الثانية ، قوي اتصال الطبقة المثقفة بالثقافة الغربية مما جعلها تستفيد عن طريق الترجمة للتمثيلات وقراءة المسرحيات الغربية في لغاتها الأصلية، من المسرح الأوروبي استفادة لا تقل عن استفادتها من المسرح الشرقي.

2- تجربة الترجمة والاقتباس في المسرح المغربي:

¹ - سالم الكويندي، المسرح المغربي بين الفرقة والنسق السياسي، مرجع سابق، ص 12.

والتنظير

إن زيارة الفرق المسرحية إلى المغرب كان لها تأثير بشكل أو بآخر على المسرح المغربي والذي لم يقتصر فقط على المواقف السياسية والإيديولوجية التي تجشبت الاستعمار والظلم المجتمعي، وإنما امتد إلى جوانب فنية منحت المسرح المغربي شكلا مشابها للعمل الدرامي في المشرق العربي وفي الغرب وهذا ما يؤكد الدكتور حسن المنيعي في قوله: (لقد عرف المسرح عندنا في حدود العشرينات - وعن طريق المشرق العربي، وبما أن عملية الاحتضان لهذا الفن تمت على يد ثانية لا انطلاقا من الأصول، فإن هذه الوضعية ستطرح مشكلات نوعية على النقد المغربي، كما ستجبره فيما بعد أن ييث فيها لتأكيد حضوره أو فعاليتها، لأن الإخفاق في ذلك من شأنه أن يقلص دون الفن المسرحي¹)، حيث تأثر كل من الرواد أمثال المهدي المنيعي، ومحمد الزغاري ومحمد القري وعبد الواحد الشاوي ومحمد بن الشيخ وغيرهم بالفرق القادمة من المشرق العربي، وحفزهم ذلك على التشبع بالفن الدرامي والترجمة، والتمثيل.

إن الارتباط الوثيق للاقتباس بالبدايات الأولى للمسرح المغربي هو حقيقة لا مفر من الإعتراف بها منذ تعرف العرب على الأشكال المسرحية الغربية التي نقلها مارون النقاش الذي يعد كما ذكرنا سابقا (أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية مارون النقاش الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة 1841، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية (البخيل) المعربة عن (موليير) وذلك في أواخر سنة 1847²) إلا أن الإرهاصات الأولى أو ما سميت

¹ - حسن المنيعي، هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، ط1، 1990، ص 88.

² - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، دت. دط. ص 17.

والتنظير

بالأشكال (المقابل مسرحية) التي كانت متوفرة في البيئة المغربية جعلت المسرح المغربي يأخذ خصوصية تميزه عن المسارح العربية الأخرى من حيث البداية الشيء الذي هيا الجمهور المغربي نفسيا لاستقبال واحتضان هذا اللون المسرحي.

رغم فسيفساء هذه الأشكال الشعبية التراثية من حيث تنوع المظاهر المسرحية وانتشارها الواسع وغنى الفلكلور المغربي وثرأه بكل الألوان التي تتضمن العنصر الدرامي والتي تقوم على الفرجة إلا أن ذلك لم يكفي لخلق مسرح مكتمل منذ بدايته فهناك اختلاف واضح يميز البيئة العربية والمغربية بالخصوص عن البيئة الأوروبية، وهذا ما يشير إليه علي الراعي في قوله: (رغم تنوع وغنى الفلكلور المغربي في ميدان الظواهر المسرحية، مسرح الحلقة ومسرح البساط واحتفال سلطان الطلبة، فإن المسرح بدأ في عشرينيات القرن الحالي في المغرب بالطريقة ذاتها التي بدأ بها في الأقطار العربية الأخرى، ولدت شرارته زيارة الفرق المسرحية العربية من مصر، كما أسهمت الفرق الأوروبية أيضا في بث فكرة المسرح، ولو على نطاق ضيق¹).

تعد مرحلة الاقتباس أول محطة أرسى عليها المسرح بالمغرب دعائمه منذ بداياته الأولى والتي تحدث عنها الناقد حسن المنيعي قائلا: (كانت البداية تروم إلى خلق ممارسة مسرحية من خلال بناء أسس هيكل عام للفن المسرحي، في هذا النطاق حاولت مجموعة من المسرحيين المغاربة الخروج بالعمل المسرحي من حدوده الضيقة إلى آفاق أوسع وأرحب عن طريق الاقتباس والترجمة ودراسة طرق الإخراج الأوروبي²).

¹ - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 498.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ط2، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، يناير، 2002، ص 8.

والتنظير

تعتبر قضية التأسيس من بين القضايا التي واجهت النقد المسرحي المغربي، فتأثير التجارب المسرحية العربية والاحتكاك بها دفعهم إلى التفكير في محاولة تأسيس المسرح بالمغرب بخصوصيات فكرية وحضارية وفنية تعانق همومهم وقضاياهم، كما لا ننسى التأثيرات الغربية والتي تمثلت في الملامح المولييرية التي ميزت أعمال المسرحيين المغاربة الأوائل الذين أعطوا الأولوية للاهتمام بعملية الترجمة والاقتباس وحاولوا أن يطبعوها بطابع مغربي لتعتبر أعمالهم بمثابة إرهاصات أولى للظاهرة المسرحية المغربية . كما أن هذا التأثير لم يكن سببا في عرقلة تطور المسرح في المغرب، ولم ينقص منه، فما أشرنا سابقا أنه فن طارئ على الثقافة المغربية فلولاها لما استطاع المغاربة تكوين أفكارهم المسرحية ولما عملوا على بناء صيغة مسرحية تتلاءم وطبيعة واقعهم المغربي بما يتميز من متناقضات ومتغيرات.

شهدت سنة 1923 نشاطا حركيا للممارسة المسرحية فتأسست بعض الفرق في المدن الكبرى كالدار البيضاء، وفاس، مراكش، طنجة، تطوان ومكناس وتجسدت في أعمال المسرحيين الذين تأثروا بالفرق المسرحية كمسرحية طرتوف للمهدي المنيعي ومسرحية المنصور الذهبي لمحمد بن الشيخ، ومسرحية صلاح الدين الأيوبي لنجيب الحداد، ومسرحية في سبيل المجد لعبد الواحد الشاوي... إلخ، وقد كان يركز المسرح المغربي على كتابة تهدف إلى توعية الجمهور بقضاياها، وتهدف إلى التعبير عن مواقف وطنية تفضح غطرسة الاستعمار وسياسته القمعية، ولم تنحصر النصوص المسرحية على اللغة الفصحى فقط بل اعتمدت كذلك على اللهجة العامية كمسرحية دموع اليتيمة لرشاد بوشعيب كما اهتم بعض المثقفين بقضايا المسرح وما يصبوا إليه من أهداف نبيلة عن التغطية الصحفية أو والكتابة النقدية.

والتنظير

يربط الناقد أديب السلاوي تطور الفنون وتطور المجتمع، مما يضفي على اتجاهه الواقعي وضوحاً أكبر، حيث يجعل اهتمام المسرح بالإنسان والمجتمع يفيد به باعتباره فناً في حاجة إلى التجديد والتطور يساعده على بلورة اتجاهه وتعميق أفكاره، حيث يؤكد على ضرورة الاهتمام بالمسرح المغربي وبقضايا الإنسان والمجتمع وبالقضايا القومية والوطنية، وقضايا التطور الحضاري حيث يقول في هذا الصدد: (بالنسبة إلينا كمغاربة، ينبغي توظيف كل الأصوات الإبداعية لصالح معركتنا ضد التخلف، وبالتالي ضد الإقطاعية، وضد التوقع الحضاري ذلك أن تطور الفنون من جهة أخرى رهين بنجاح حركات التحرر، رهين بخلق الظروف المناسبة لخلق نظافة فنية شعبية على مستويات كثيرة¹).

رغم أن الظواهر (الما قبل/ مسرحية) التي سبق ذكرها لم تعزز وجودها بنصوص مسرحية إلا أن الدعوة إلى استلهمها أدى إلى ظهور اتجاهات مسرحية تتعامل مع هذا الموروث وتوظفه من أجل تبرير غياب المسرح بمفهومه الحداثي بالمغرب ونفي علاقتها بالمسرح الغربي إلا أن الطابع الذي ميز التنظيرات المتمثلة في كل من الاحتفالية ومسرح النقد والشهادة والمسرح الثالث نظراً لأنها لازالت تتعامل مع نصوص أجنبية ولا زالت تعتمد بعض التقنيات الغربية في كتابة النصوص وعملية الإخراج لكبار المسرحيين أمثال بريخت وغروطوفسكي وارطو وبيتر بروك وغوردن كريج وادولف آيبا وستانسلافسكي وميرهولد .. إلخ وهذا ما يصعب على كل دارس للمسرح المغربي نفيه لعلاقة المسرح المغربي بالمسرح الغربي نظراً للتفاعل الثقافي والحضاري و محاولة المغاربة الاستفادة من الإرث المسرحي الغربي وتوظيف بعض أساليبه وتقنياته في الكتابة المسرحية والركحية.

¹ - محمد مصايف، ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 388.

والتنظير

لقد ازدهرت المكابدة الميدانية لإنجاز مشاريع نقدية حيث صاحب تلك البواكير المسرحية الأولى مجموعة من الدراسات النقدية التي كانت تقوم على المنهج الذوقي الانطباعي والتي نشرتها بعض الصحف الوطنية، واهتمت هذه الدراسات بإشكالية تأسيس مسرح مغربي بسمياته وخصوصياته بعيدا عن تلك التأثيرات الغربية والعربية الشيء الذي حفز المسرحيين المغاربة لإعادة النظر في الظاهرة المسرحية والبحث عن شكل مسرحي يحتضن ثقافتهم المغربية ويعبر عن وجدانهم كما ساهمت في تجارب مسرحية تبلور معظمها في مسرح الهواة بالمغرب كالمسرح الاحتفالي والمسرح الثالث ومسرح النفي والشهادة، ومسرح المرحلة ، فأثارت بعض القضايا الأساسية في المسرح والتي تتضمن أفكار نابغة من الثقافة الشعبية وتطعيم الفن المسرحي بها ما نفسر به توظيف التراث الشعبي المغربي في التجارب المسرحية المغربية وهذا ما نجده عند منظر الاتجاه الاحتفالي عبد الكريم برشيد والذي استلهم التراث الشعبي المغربي في أعماله المسرحية (سالف لونجة) والتراث العربي (ابن الرومي في مدن الصفيح)، إضافة إلى استلهامه التراث الغربي في مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء).

إن هذه الخصوصية التي أصبح المسرح المغربي يتسم بها كانت بمثابة كردة فعل على الصيغ والأشكال الغربية ، كما كانت بمثابة ثورة عامة وعميقة استهدفت البنيات التحتية لهذا الفن¹ فقد نشأ محافظا على شكله نقلا واقتباسا من الغرب أما روحه وأسسها فقد نقلها من التراث الشعبي المغربي، وعلى هذا الأساس اتجه المهتمون بالحركة المسرحية المغربية من كتاب ومخرجين إلى البحث عن صيغة مغربية عربية للمسرح كما طرحت الثوابت الثقافية

¹ - محمد الفراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية ، دار الثقافة مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000 ص

والتنظير

إطار فكري وحضاري محفز للبحث والدراسة والتجريب من أجل استنباط مسرحا مغربيا شكلا ومضمونا رافضا للشكل الأوروبي مستوحيا قوالبه ونماذجه من التراث الشعبي ومستمدا لغته من الحكايات والقصص الشعبية والأساطير المغربية.

ارتبط المسرح المغربي في مراحل تأسيسه بفعل التأصيل والذي لا يعني مجرد العودة إلى التراث واغتراف محتوياته المادية والوجدانية والفكرية فحسب بل بأصالة نتاجه الإبداعي المسرحي المغربي المرهون بالخصوصية التي أفرزها التكوين الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي، إذ تهدف الكتابات التأسيسية الجديدة في المسرح المغربي والتي تتعامل مع التراث إلى جعل جوهر المادة التراثية إسقاطا حيا للواقع الإنساني.

نستخلص من هذا أن إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي المغربي والتي ارتبطت بإشكالية توظيف التراث في أذهان المغاربة المسرحيين، اصطدمت بمشاكل عدة نظرا لانطلاقها من ثنائية الأصالة والمعاصرة إذ لا يمكن للأصيل أن يكون معاصرا ومنه يمكننا القول أن: (المسرح المغربي يعيش حالة تجريب منطلقا في ذلك من ضرورة الخروج عن الأشكال والنماذج المسرحية الجاهزة التي فرضت عليه، والبحث عن أشكال تعبيرية مسرحية جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل وذلك بهدف تحطيم بنيات المسرح الكلاسيكي والعمل على إعادة النظر في علاقات الإنتاج المسرحي¹)، فعملية التجريب في المسرح المغربي لم تكن مجرد بحث على صيغ وأشكال جديدة، بل بحثا عن مضامين فكرية تتلاءم وهذه الأشكال، فبغض النظر عن قيمة التجارب المسرحية المغربية أصبح للتجريب المسرحي مكانا بارزا قائما بذاته، وكانت هذه التجارب التي ساهم فيها أغلب المخرجين والكتاب

¹ - محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، مرجع سابق، ص 34.

والتنظير

المسرحيين تقصد إلى تطوير الصيغ المسرحية وتأصيلها بما يتلاءم مع المعطيات الحضارية والثقافية.

رغم كل هذه الجهود المسرحية التي أرادت إثبات أصالتها ورغم البدايات المبكرة للمسرح في المغرب إلا أن المسرح المغربي أصبح يعاني من مشاكل وأزمات نظرا لتكرار تلك التجارب والعروض التي أصبحت تخضع لاختيارات مسبقة كانت تعرض من أجل ملء الفراغ ولم تلق أي إضافات جديدة ترصد بها هموم المغاربة اليومية ومشاكلهم، إلا أن الدراسات حول المسرح كانت قليلة جدا، إضافة أنها لم تهتم بحركة التأليف المسرحي ومشاكل اللغة والحوار ولعل سبب ذلك يرجع إلى قلة الممارسة النقدية الجادة للحركة المسرحية وتتبعها ومحاولة الكشف عن أهميتها وفعاليتها في بلورة أسس منهجية ثابتة للتجارب المسرحية المغربية.

المبحث الثاني: محاولات التأصيل في المسرح العربي

لقد ازدهرت المكابدة الميدانية لإنجاز مشاريع نقدية حيث صاحب تلك البواكير المسرحية الأولى مجموعة من الدراسات النقدية التي كانت تقوم على المنهج الذوقي الانطباعي والتي نشرتها بعض الصحف الوطنية، واهتمت هذه الدراسات بإشكالية تأسيس مسرح مغربي بسمياته وخصوصياته بعيدا عن تلك التأثيرات الغربية والعربية الشيء الذي حفز المسرحيين المغاربة لإعادة النظر في الظاهرة المسرحية والبحث عن شكل مسرحي يحتضن ثقافتهم المغربية ويعبر عن وجدانهم كما ساهمت في تجارب مسرحية تبلور معظمها

والتنظير

في مسرح الهواة بالمغرب كالمسرح الاحتفالي والمسرح الثالث ومسرح النفي والشهادة، ومسرح المرحلة، فأثارت بعض القضايا الأساسية في المسرح والتي تتضمن أفكار نابغة من الثقافة الشعبية وتطعيم الفن المسرحي بها ما نفسر به توظيف التراث الشعبي المغربي في التجارب المسرحية المغربية وهذا ما نجده عند منظر الاتجاه الاحتفالي عبد الكريم برشيد والذي استلهم التراث الشعبي المغربي في أعماله المسرحية (سالف لونجة) والتراث العربي (ابن الرومي في مدن الصفيح)، إضافة إلى استلهامه التراث الغربي في مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء). إن هذه الخصوصية التي أصبح المسرح المغربي يتسم بها كانت بمثابة كرامة فعل على الصيغ والأشكال الغربية، كما كانت بمثابة ثورة عامة وعميقة استهدفت البنيات التحتية لهذا الفن¹، فقد نشأ محافظا على شكله نقلا واقتباسا من الغرب أما روحه وأسسها فقد نقلها من التراث الشعبي المغربي، وعلى هذا الأساس اتجه المهتمون بالحركة المسرحية المغربية من كتاب ومخرجين إلى البحث عن صيغة مغربية عربية للمسرح كما طرحت الثوابت الثقافية إطار فكري وحضاري محفز للبحث والدراسة والتجريب من أجل استنباط مسرحا مغربا شكلا ومضمونا رافضا للشكل الأوروبي مستوحيا قوالبه ونماذجه من التراث الشعبي ومستمدا لغته من الحكايات والقصص الشعبية والأساطير المغربية.

- فكيف ساهم هذا التنظير المسرحي المغربي في تفعيل الوعي وتغيير المفاهيم المسرحي؟

1) التجربة المغربية وعلاقتها بالتراث:

أ- في ماهية التجريب:

¹ - محمد الفراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 2000، ص

والتنظير

ولد المسرح مجرباً و استطاع أن يحافظ على استمرارية، رغم منافسة بقية الفنون والتي عرف كيف يوظفها ويحتويها، ليصبح جزءاً لا يتجزأ منه، يقول "باتريس بافيه" عن التجريب: (هو موقف الفنانين إزاء التقليد وإزاء المؤسسة المسرحية، وبالتالي إزاء الاستغلال التجاري)¹.

يتضح لنا أن التجريب هو الإيمان بوجود شكل سابق والاعتراف به، والتجريب في المسرح هو مجموعة من الاقتراحات تفتح آفاق جديدة من أجل إيجاد صيغ مختلفة للخطاب، والتواصل في التعامل مع النص الدرامي والسينوغرافيا.

وكذا الممثل والجمهور، أو صفة التجريبية في المسرح كما بقية الفنون، لا ترتبط بتيار فني محدد أو بفترة زمنية معينة، أو بحركة مسرحية ما، فقد كان التجريب و لا يزال الدافع الأول لتطور المسرح منذ ولادته)².

بقيت الدراما الأرسطية وفق قواعد أرسطو مثلما هي مدونة في كتابه " فن الشعر"، وجاءت بعدها دراما أرسطية مختلفة عنها، وظهرت بعدها الرومانسية فقامت بتهديم وحدة المكان والزمان، وجعلت الصراع بين الفرد والمجتمع مهمة بمبدأ التفرد وتلتها الواقعية بعد سقوط نابليون واهتزاز الاعتقاد في طبيعة الإنسان المثالية، وكانت لكتابات اوجيست كونت 1798_ 1857 الفضل في بروز التيار الواقعي وبطريقة علمية تحليلية للنفس البشرية، ويقول إميل زولا في هذا الصدد: "لقد وصلنا إلى ما هو واقعي وهو القوة الوحيدة في القرن التاسع عشر"³، وتعني هنا الواقعية تقديم الواقع بطريقة جمالية.

¹ - جازية فرقاني، التجريب في المسرح الجزائري، المسرح دوت كوم، 16 أفريل 2004.

² - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 118.

³ - رشاد رشدي، الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر، مصر، ط1، 2000، ص 153.

والتنظير

يجب على المسرحي قبل ممارسة التجريب أن يكون متشعبا بقواعد المسرح الأرسطي، ودارسا للتجارب التي خاضت غمار التجريب متفاديا في ذلك مشكلة التكرار، فمثلا معرفة أسس المسرح الكلاسيكي وتقاليده تساعد المخرج في تحقيق الاختلاف فينطلق من تجارب سابقة ليأتي بالجديد.

فالقول بالتجريب يعني ضمنا الإيمان بوجود شكل فني سابق هو أرضية تنطلق منها الممارسة العملية التجريبية¹، فالبحث والتجديد والتجريب أشياء ضرورية للمحافظة على النشاط المسرحي، والقضاء بعض الشيء على الروتين الذي تعود فعالياته من خلال أساليب توارثت لدى الكتاب والمخرجين، وهذا لا يعني رفض ما هو قديم، فالتجريب يعتمد على أسس قديمة لأرسطو، ولكن من أجل الاستمرارية في الإنتاج والتميز في الأداء، فعلى الفنان أن ينقب ويبحث ويجرب ويقتبس باستمرار مع استيعاب شروط الوعي الاجتماعي، إذن فالتجريب هو إيجاد آليات حديثة للنص والعرض المسرحي، قصد التغيير والتطوير، وهو البحث عن أشكال جديدة، تستفيد من القديم وتتحداه لتخلق الجديد.

ويعد برتولد بريخت 1889_1956، من بين الكتاب القلائل الذين نظروا في أعمالهم في كتاب "الارجانون الصغير" وكتب مجموعة من المسرحيات التي ثار من خلالها على المسرح الأرسطي ونذكر منها: "الإنسان الطيب في ستشوان" "السيد بونتيلا وخادمه بانتي" ذات الطابع الصيني مستخدما فيها التراث، " دائرة الطباشير القوقازية" فهو يرى ان المسرح الأرسطي لم يعد صالحا، وقد استنفد أغراضه وينفي في ذلك وجود الميثولوجيا في زمن تغزوه الآلهة، وإن المتفرج يقف موقفا سلبيا، مسلوب الإدارة، فيرى أن يبقى المتفرج في

¹ - جازية فرقاني، تجليات المسرح التجريبي في الجزائر، التجربة الملحمية نموذجا، www.elmasrah.com.

والتنظير

وضعية مرقب لا منسجم فيقول في هذا الصدد " الفن الذي لا يضيف شيئاً إلى تجربة الجمهور، والذي يغادره كما وجده، والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية ويؤكد آراء فجة ومهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئاً¹ .

أراد بريشت أن يحول المتفرج من السلبية إلى الإيجابية فتوصل إلى ما يسمى بالتغريب الذي يعني نزع البديهي عن الحادثة أو الشخصية فيثير الاندهاش حولها، حيث يظهر المؤلف، ويرى بعض النقاد أن التغريب البريختي استمد بدوره من فلسفة هيغل، (إن التغريب البراخي ذو علاقة متينة بالاغتراب الهيجلي الذي كان ماركس قد استعار منه والذي يعني عند هيغل بصفة مبدئية عدم الانسجام بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى، وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعني حالة انحدار وتأييد الظلم الذي يهوي بالوجود الإنساني فيصبح الإنسان سلعة تباع وتشتري)² .

لقد هدف بريشت من خلال أعماله إلى خدمة الإنسانية وتوضيح الوسائل التي بواسطتها يمكن السيطرة على المصير البشري، فهو يرى أن أكبر متعة يحققها المسرح هي المشاركة الفعالة التي تضمن تطبيق المتفرج لما يراه على المسرح.

لكن بعد الحرب لعالمية الثانية وجراء ما لحق بالعالم من دمار من جميع النواحي، ظهر إلى الوجود مسرح العبث الذي أراد أن يصور عبثية الحياة على خشبة المسرح، فأصبحت الشخصية غير مفهومة.

¹ - مناد الطيب، أثر المسرح البريختي في أعمال كاكي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 1995، 1996، ص 19.

² - مناد الطيب، أثر المسرح البريختي في أعمال كاكي، رسالة ماجستير ص 25.

والتنظير

من مشكلات هذا المصطلح أن الكثيرين يتهمون بالالتباس والضبابية، وأن بعض المسرحيين لا يؤمنون بالتجريب وبعضهم الآخر فهم أنه معادل للحرية المطلقة في تقديم العرض المسرحي، وهذا ما جعل الجمهور ينقسم أيضا إلى قسمين: الأول مؤيد، والثاني معارض.

إن مصطلح التجريب يعني تجاوز السائد للوصول إلى ما هو جديد وأكثر إبداعا، وهذا يؤكد بأن المسرح يبقى مسرحا بأهدافه وفنياته وقدرته على العطاء وإقناع المتلقي وتحريك نبضه ومخاطبة فكره ومشاعره وما يعاني منه التجريب في المسرح العربي و الغربي معا، فهو يدير ظهره للمتلقي ولا يهتم به ، فهم أم لم يفهم ؟ استمع أم لم يستمع؟ ولهذا أطلق عليه البعض مسرح الانعزال وآخرون قالوا عنه إنه مسرح النخبة.

إن الأمة تسعى للتخلص من عوائق الحياة والظلم والاستعمار تتطلع إلى مسرح طليعي ناهض، مسرح يخاطب المتلقي ويجسد حلمه ويطرح أسئلته الاستعراضية فحاجتنا إلى التجريب تعادل حاجتنا إلى المسرح، وحاجتنا إلى الفن، وما (دام المسرح فن الإنسان والفكر والفن والجمال فإن التجريب في المسرح يمثل روح هذا الفن، و إن تخلينا عن الروح فقد تخلينا عن الحياة إذ ما فائدة الجسد بلا روح.

يرى بعض النقاد أن علاقة التجريب في المسرح العربي مع الغرب هي علاقة غير متكافئة لذا يتميز التجريب في المسرح العربي بمدى وعي الذات بضدها / الآخر، إلا أن هذا التمييز لا يعني الانفصال كليا عن الغرب هو حسب رأي الناقد عبد الرحمان بن زيدان

والتنظير

(لا يقوم على تثاقف الحضارات والثقافات والفنون سيكون حتما تجريبيا محكوما عليه بالتوقف والتكرار والتقليد ، لغياب الوعي الضدي الذي يضبط عملية التثاقف¹).

ويرى بعض النقاد المطلعين على ثقافة الغرب وأدبياته الفنية أنه (تجريب للتأسيس وهذا ما يمكن ان نميزه عن التجريب في الغرب²) كما يرى أن (التجريب نوعان :تجريب هادف يقوم على رؤية فنية وفكرية من أجل الإغناء والتطوير وخلق الأشكال والمناهج الجديدة وتجريب يستهدف تحطيم كل مضمون اجتماعي في الفن³).

إن قضية التجريب تأخذ اهتماما خاصا للنقاد المسرحيين نظرا لأنها تعكس بعدهم الثقافي والفكري والنقدي المسرحي ولعل أي ممارس نقدي لهذه الظاهرة يفسر مدى تشبعه بثقافات الغير ومنفتحا بفكره على التراث لذلك نجد هناك جدل وحدة في الرد حيث تخص الموضوعات قضايا التنظير للمسرح ما يجعل الناقد يظهر قدراته النقدية ويساهم في إفراز منظورات جمالية مختلفة.

ب- في ماهية التراث:

يشكل التراث القيمة الثابتة لكل أمة؛ فمنه تبني منه حاضرها ومستقبلها، لذا ينهل المبدعون تجاربهم الفياضة بالقيم المبعوثة في نفوس الناس، ليعبروا من خلالها وجودهم ووجود حاضريهم، فقد نشأ المسرح معتمدا على التراث سواء الشعبي أو التاريخي أو الأسطوري حيث كان مصدرا قديما قدم المسرح، هذا ما جعل كثيرا من كتاب المسرح يعتمدون عليه ويستمدون منه مواضيع مسرحياتهم.

¹ - عبد الرحمان بن زيدان إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 66.

² - عبد الكريم برشيد، "الكتابة بالحبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، ط1، 2003، ص 104.

³ - نفس المرجع، ص 88.

والتنظير

يعني مصطلح التراث الشعبي حسب ابن منظور هو: (الورث والورث، والإرث والوارث وإراث والتراث واحد...، والورث والتراث والميراث في المال وارث في الحسب التراث: ما يخلفه الرجل لورثته)¹.

يوحي المعنى اللغوي لهذه اللفظة بالاتصال بين الأجيال ووجود الماضي، في الحاضر، لذلك اتجه بعض المبدعين إليه في العصر الحديث ليعبر ومن خلاله عن بعض الأجيال)². يرى حسن حنفي (أن التراث: هو المنقول إلينا أولاً والمفهوم لنا ثانياً والموجه لسلوكنا ثالثاً، ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حي يقوم بالحلقة الأولى لشعور التاريخي، وبالحلقة الثانية لشعور التأمل، وبالحلقة الثالثة لشعور العلمي)³. يشمل مصطلح التراث عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة لبيئة، ومن مكان لمكان في الضمير الإنساني المعاد.

وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية والموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفلكلور الممارس، وسواء ظل على لغته الفصحى، أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من البيئات، وسواء كان من الفلكلور النمطي العربي العام أو كان من الفلكلور البيت الذي تفرضها البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة، ويضم هذا المصطلح أيضاً الأدب الشعبي والمدن والشفهي وحاصو إلا تراث عبر المكان والزمان...

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث . بيروت. مادة ورث.

² - سيد إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دار المرجاح، الكويت، 2000، ص 39.

³ - سيد إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص 40.

والتنظير

يشمل هذا المخزون الثقافي والمتنوع والمتوارث من قبل آبائنا وأجدادنا على قيم دينية وحضارية وشعبية وتاريخية إضافة إلى العادات والتقاليد، وهذا ما نراه في الإنسان العربي الذي يحيا بتراثه، فيتمسك به في أقواله وأفعاله، فالتراث هنا روح ماضيه وروح حاضره ومستقبله كذلك، وبشعور الكاتب المسرحي بمدى ثراء التراث وغناه، هذا الشعور الذي يمنحه معطيات وطاقات تضيفي في عمله الإبداعي وتمده بدلالات لا حصر لها.

إن الخاصية التي تميز مصطلح التراث هي اتفاق معظم الباحثين على ضرورة العودة إليه والاهتمام به دون الخوض في تفاصيل تلك العودة فهو علم يدرس قضايا المجتمع والإنسان، فقد أضحى التراث اليوم مجالا واسعا لمعرفة الماضي وتفسير الكثير من ظواهر الحاضر فهو يحوي جميع المخلفات الشعبية مثل القصص والشعر والموسيقى والأهازيج والمنحوتات، كما أن التراث تحول إلى منهل للفضاءات الإبداعية العربية كالرواية، المسرح، والفنون التشكيلية.

إن البحث في حقل التراث ودراسته سيتوجب وجود ثلاث فنون رئيسية إنسانية يمكننا حصر هذا الحقل، فهي تمثلت وهي خلاصة الموروث الشعبي وهي:

- الأمثال الشعبية يضاف إليها الألغاز والنكت.

- الأغاني الشعبية (الشعر الشعبي كمادة).

- السير الشعبية (المداح والقوال).

تعتمد هذه الفنون على الذاكرة في انتقالها من جيل إلى جيل آخر ومن مجتمع إلى مجتمع، ونظرا لثراء هذه الفنون وغناها فقد أضحت مادة خصبة لما عرف بالتوظيف والاستفادة من خصائصها ومضامينها سواء على مستوى الشكل أو المضمون في ألوان

والتنظير

وأجناس أدبية متنوعة، فمحاولة التوظيف في الأدب عموما والمسرح خصوصا في حد ذاتها ظاهرة لها جذورها، لذا ذهب البعض إلى القول أن البداية التاريخية للمسرح كانت بداية تراثية حيث أصبح التراث بديلا خياليا للواقع وفي هذا تكمن طاقته التعبيرية الخصبة، ومعمولية الثرية، عكس المعاناة التي يعيشها الفرد يوميا.

إن رجوع الكاتب المسرحي إلى التراث وتوظيفه، له دلالة على مدى شعوره ومعرفته بالتراث وثرائه، فهو يمدّه بمعطيات وطاقات ودلالات تعبيرية تساعد في عمله الإبداعي حيث يقوم بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي عندما يقوم بتوظيفه.

2) التنظير برؤى نقدية مغربية :

لعل الكثير من الكتابات النقدية المسرحي بالمغرب اهتمت بقضايا التنظير الذي ارتبط بالتجريب والإبداع المسرحي في الوطن العربي وبتأصيل المسرح وحمائته من هاجس التيار التغريبي حيث أثار موضوع التنظير (زوبعة من النقد لأن أغلب النقاد كانوا يتساءلون عن إمكانية الحديث عن مثل هذا التنظير¹).

يعرف الناقد مصطفى رمضاني التنظير بأنه (تصور يعكس اجتهادا جديدا يخص الظاهرة في إطارها العام ومن خلاله تحدد الأدوات والإجراءات والأهداف العامة للعملية الإبداعية موضوع التنظير غير أن هذا لا يعني أن التنظير يختلف عن النقد اختلافا كلياً، وإنما الاختلاف الأساسي يكمن في طبيعة كل منهما. فالتنظير نوع من النقد الشامل لأنه ينطلق من استقراء الظاهرة في كليتها لاقتراح تصور يمكن أن يكون بديلا لما هو سائد من

¹ - مصطفى رمضاني، "مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز"، مطبعة تريفية، بركان، دت، ص 11.

والتنظير

أنماط الإبداع. أما النقد فيعتمد على ملاحظة خاصة إذ يدرس الإبداع أو الظاهرة في إطارها الخاص¹.

وفي تعريف آخر للمنظر عبد الكريم برشيد فالتنظير هو: (علم المسرح سواء كان هذا المسرح في آنيته أو في مستقبلية²) كما يعرفه من الجانب النقدي على أنه (نقد شامل لأنه لا ينتقد المسرحيات - كوحداث صغيرة - ولكنه ينتقد المسرح / الكل وبهذا فهو يطرح كل المسرح العربي - في كينونته الحالية والممكنة - للتساؤل والشك - إنه إذن لا يبحث في مكونات النص / العرض، ولكنه يبحث في المكونات الحضارية والتاريخية والاجتماعية والفكرية للمسرح العربي³) أما الهدف من التنظير فهو نقل المسرح العربي (من حال الصمت إلى حال الكلام ومن السكون إلى الحركة ومن التبعية إلى الاستقلال⁴).

كما عرف الناقد عبد الرحمان بن زيدان التنظير هو: (هو وضع قواعد جديدة وفق تصورات معينة ورؤية للعالم تعكس مجموعة الطموحات والمشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة أو فرقة⁵).

ويعطي الناقد عز الدين بونيت مفهوما آخر للتنظير فيقول أنه: (كل تفكير في المسرح عبر نفسه عن نفسه بشكل منظم وصريح . شريطة أن يتضمن تصورا عن طبيعة المسرح

¹ - مصطفى رمضاني، "مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز"، المرجع السابق، ص 11.

² - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وبداية عصر التنظير، ضمن كتاب جماعي بعنوان "المسرح المغربي بين التنظير والمهنية"، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما التابع لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، ص 46.

³ - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالحبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 93.

⁴ - عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، 1992، ص 111.

⁵ - عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، 1992، ص 102.

والتنظير

ووظيفته وكيفية اشتغاله، سواء انطوى هذا التفكير على نظرية متكاملة أم اقتصر على تقديم تأملات جزئية¹.

من خلال ما ذكرناه من رؤى نقدية يتضح أن للنقاد المسرحيين بالمغرب والوطن العربي اهتمام كبير بموضوع التنظير والذي أدركوا من خلاله استحالة تقديم أي إضافة من الغرب إلى الوطن العربي لذا عمد الباحثون إلى البحث في صيغة مسرحية تخرج من هيمنة الجلباب الغربي، وهذا ما توفر في تلك الحركة التفعيلة التي نادت بتأصيل المسرح وهي ما تمثلت في الاحتفالية، مسرح النقد والشهادة، المسرح الثالث، مسرح الرحلة، المسرح التجريبي.

3) التنظير في المسرح العربي:

لقد حاول العديد من المنظرين المسرحيين بدءاً من مارون النقاش إلى غاية ظهور الجماعات المسرحية العودة إلى الأشكال المسرحية التي عرفها المسرح في الوطن العربي لتأصيل الظاهرة المسرحية وتقريب هذا الفن من الوجدان العربي بعد تفطنهم بأن (المسرح القائم يحمل ثوباً أوروبياً منذ نشأته مما جعل الحياة الثقافية التي يعيشها المواطن العربي خارج مركزها بعيداً عن عقل ووجدان الأمة العربية وباعتبار أن المسرح يلعب دوراً في التكريس

¹ - عز الدين بونيت، "الخطاب التنظيري وحدود الممارسة في المسرح المغربي، هل انتهى عصر التنظير ؟" ضمن كتاب جماعي بعنوان المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، منشورات مجموعة البحث، في المسرح والدراما التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان ألتوبريس، 2004، ص 31.

والتنظير

للهوية العربية، لذا فقد سعوا إلى توظيف هذه الأشكال في نصوصهم وعروضهم المسرحية على نحو (الحلقة، الراوي، المداح، السامر، سلطان الطلبة، الحكواتي) رغبة في التأصيل. شهدت التجربة المسرحية تحولاً كبيراً في بنية النص المسرحي، تجلّى ذلك عبر الاشتغال الجمالي في بنية النص المسرحي في محاولة لتتبع الأشكال الفلكلورية والتراثية والطقوس الدينية المقاربة للشكل المسرحي والقابعة في المورث الشعبي واستنطاقها في تأسيسات نصية لتكون منطلقاً وإطاراً لهوية كتابية مسرحية. وقد أدى هذا الاشتغال تداول وهيمنة مفاهيم جديدة لمشاريع مسرحية كمسرح السامر، ومسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي ومسرح البساط¹) التي تعد من بين الممارسة المسرحية الأكثر تعبيراً وأكثر حضوراً في ثقافتنا العربية.

يعد يوسف إدريس أول من نادى إلى تأصيل المسرح العربي بنشر بيانات تنظيرية في كتابه "نحو مسرحي عربي" الذي طالب من خلاله إلى ابتداع شكل عربي بديل على قالبه التقليدي الأرسطي حيث أبرز مدى أهمية العودة إلى الجذور الموروث الشعبي الشيء الذي دفعه استخدام مسرح السامر وسيلة لخلق مسرح مصري لا يعتمد على صيغة المسرح المستورد من الغرب ... بل يقوم على الشكل المسرحي كما تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير الشعب المصري في الريف والمدن والذي يصفه يوسف إدريس أنه حفل مسرحي، والذي أراد تحقيقه بشكل واضح وجلي في مسرحية "الفرافير"²)، إلا أن انحصاره في حدود التنظير دون التطبيق، إذ لم يلتزم بشكل السامر سوى في (مسرحية واحدة هي مسرحية

¹ - مروان ياسين الدليمي، الخروج عن مسار اللعبة، على الرابط الإلكتروني، www.startimes.com.

² - عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1992، سوريا دمشق، ص 173.

والتنظير

"الفراير" لتطبيق ولم تؤثر دعوته دعوته في جيله أو في الأجيال التي لحقته من الكتاب والمخرجين ذلك إن القيمة ليست للتنظير وإنما القيمة للقدرة على خلق اتجاه أو تيار، أو صنع ظاهرة يتم بعد ذلك التنظير لها¹.

ليأتي بعده توفيق الحكيم بقلب جديد وسؤال جديد عن كينونة المسرح العربي (هل يمكن أن نخرج عن نطاق القلب العالمي، وأن نستحدث قلبا وشكلاً مسرحياً من داخل أرضنا وباطن تراثنا²) ... فيجيب عن ذلك في كتابه "قلبنا المسرح" والذي يعتمد فيه على صيغ الحكواتي والمداح والمقلداتي وهي أشكال التي تعبر عن الهوية العربية والتي يزخر بها التراث، غير أن طموح الحكيم الزائد لمشروع التأصيل للمسرح جعله يغفل عن خصوصية الثقافة العربية وكذا الغربية بينما يشترط في قلبنا العربي (كي يسمى قلبا حقيقيا أن يكون صالحا لان تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء³)، وهذا ما لاحظته إبراهيم حمادة حين أكد أن مقدمة هذا الكتاب (تتصف بالعجلة بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية لموضوع خطير كهذا وبالتفكك بسبب توالي الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها وبالتردد بسبب قلة حماسة الكاتب وضالة إيمانه الموضوعي بالدعوة التي ينادي بها⁴).

كما تقدم علي الراعي بدعوة أخرى لتأصيل للمسرح في كتابه "الكوميديا المرتجلة" حيث دعا من خلاله إلى (خلق مسرح مرتجل يهتم بلغة العرض التي يشترك الكل في

¹ - حورية محمد، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 139.

² - توفيق الحكيم، قلبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، 1988، ص 13.

³ - المرجع نفسه، ص 14.

⁴ - إبراهيم حمادة، توفيق الحكيم والبحث عن قلب مسرحي، نقلا عن، عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي، ص 162.

والتنظير

إبداعها وعرضها بشكل ارتجالي بدل النص المكتوب سلفاً، ولكي تتشكل هذه الصيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملاً تدرج فيه الدراما بالرقص والغناء والموسيقى، عرض يرضى عنه الجمهور في مشاركة تلغي ثنائية الممثل المتفرج بدون تكلف وافتعال¹ ثم جاء سعد الله ونوس معلناً عن دعوة جديدة في كتابه "بيانات لمسرح عربي جديد وتنظير مسرحي جديد حيث يرفض استخدام الأشكال التراثية ظناً منه أن ممكن لهذه الأشكال أن (تكون أشكال الفرحة الشعبية مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضماناً لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول.. وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للعمل لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل²)، إلا أن يوسف إدريس لم يكثرث أو يشكل موضوع يركز فيه على فكرة التأصيل بينما كان يبحث عن صيغة تضمن له التواصل مع المتلقي العربي والذي أعطاه اسم "المسرح التسييسي"، حيث يقول في هذا الصدد (لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها بحثاً عن تقاليد أكبر، كنت أريد أن أتواصل مع جمهوراً واسعاً، وكنت أريد أن يكون مسرحي حدثاً اجتماعياً وسياسياً يتم مع هذا الجمهور³)، فمن الواضح أن "ونوس" كان يفكر في قضايا المجتمع العربي عبر التجريب الذي وجدته طريقاً للبحث عن تلك الخصوصية التي تخص المسرح العربي انطلاقاً من متلقيه العربي الذي "ونوس" درس استجاباته وعاداته في التذوق والقضايا التي يعاني منها، حيث وفق في الجمع بين التنظير والممارسة الإبداعية حيث طبق آراءه النقدية على منجزه المسرحي.

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، مرجع سابق، ص 100.

² - سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ج3، ص 91.

³ - حوار مع سعد الله ونوس، جريدة السفير، لبنان، ع 5497، الخميس، 1990/02/01، ص 16، ص 42.

والتنظير

كانت هذه الدعوات الفردية الثلاث التي دعت إلى التأصيل ،أما عن الدعوات الجماعية فقد تفرعت من أقطار الوطن العربي "جماعة المسرح الاحتفالي" بالمغرب و"فرقة مسرح الحكواتي" في لبنان و"جماعة الفوانيس" الأردنية و"جماعة السراشق" المصرية. لقد حاول هؤلاء الرواد المؤصلون للمسرح أفرادا وجماعات على في إيجاد قالب عربي أصيل بديلا عن القالب الغربي الذي طالما كان ملازما للمسرح العربي لمدة طويلة، الأمر الذي أبعد هذا الفن عن الواقع العربي ما جعلهم يعودون إلى الأشكال الفرجوية التي مارسها الإنسان العربي، وان اختلفوا في كيفية توظيفهم لهذه الأشكال، وتعد جماعة المسرح الاحتفالي من أبرز الفرق المسرحية التي سعت إلى الاشتغال على الأشكال الفرجوية وتوظيفها في النص والعرض المسرحي الاحتفالي.

المبحث الثالث: محاولات التأصيل في المسرح المغربي

1- المسرح الاحتفالي:

والتنظير

الاحتفالية هي (نظرية من ابتكار المفكر والناقد الروسي المعاصر ميخائيل باختين، الذي أقام بها البناء التنظيري والنقدي لمفهوم المهرجان أو الكرنفال أو الاحتفالية الشعبية¹). تقوم الاحتفالية على ثلاثة معايير:

1) أن الحاضر الحي المعيش بالفعل هو القاعدة التي ننطلق منها لفهم الواقع الراهن وتقييم معطياته وتشكيل ملامحه، ذلك أن الماضي ليس قضيتها برغم أن جذورها تكمن فيه.

2) لا تعتمد على الأساطير والخرافات..، لأنها تتخذ من التجربة الحية والخبرة المعيشة مصادر للابتكار الحر والإبداع.

3) رفضها للتوجه الفردي وتأكيدها على تعدد الأساليب واختلاف الأصوات مهما بلغ التضاد أو التناقض فيما بينها، وفي هذا تكمن حيويتها وخصوبتها وتجددها².

يعتبر التراث من (أهم مكونات النظرية الاحتفالية إلى جانب الشعبية، والعفوية، والتلقائية، ودائرية الزمن، والتحدي، والإدهاش، والتحرر من العلبة الإيطالية نحو فضاءات خارجية ترتبط بالشعب والجماهير³).

وفي تعريف آخر للناقد المغربي حسن المنيعي (الاحتفالية أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياننا وكتابتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكالياته.. وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية)⁴.

¹ - نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2003، ص 1.

² - ينظر نفس المرجع، ص 3.

³ - محمد الكفاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ص 295.

⁴ - حسن لمنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص 45.

والتنظير

إن كلمة الاحتفال "Cérémonie" مأخوذة من (اللاتينية التي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج أو سياسية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب الأولمبية¹).

وقد ورد هذا المصطلح الاحتفالي في معجم "Larouss" بمعنى (هو كل ما ينتسب إلى العيد حيث يكون هناك مشاركة جماعية²).

يعرف "باتريس بافيس Patrice Pavis: الاحتفال بقوله: (قد ننسى في بعض الأوقات أن الاحتفال هو الشكل الوصفي للعيد، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله دُيونيزوس تقام كل عام في أيام معلومة، حيث توجد التسلية والمرح والالتقاء، وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للإحتفال³).

وقد ظهرت هذه النظرية الاحتفالية (تيارا يسعى إلى تأسيس خطاب درامي متميز في المسرح الهاوي المغربي والثقافة العربية عموما وقد أكد المسرح الهاوي بالمغرب التواجد الفاعل للتنظير المسرحي الاحتفالي، واهتمامه المستمر بمسألة تأسيس السؤال النقدي حول الممارسة المسرحية في الوطن العربي، وصولا إلى وضع حد للتبعية الثقافية التي عرفها العالم العربي إبان

¹ - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 03.

² - le petit Larousse illustré 21 de Montparnasse: paris, 2007, p 459.

³ - Patrice Parvis: Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Paris, 2002, P 139.

والتنظير

نهضته في المشرق والمغرب معا عبر السير بخطى حثيثة مترابطة بدءا بالإبداع مرورا مرورا بالنقد وانتهاء بالتنظير¹.

رغم سيطرة المرجعية الغربية على الممارسات المسرحية بالوطن العربي والمشرق العربي خاصة والتي عجزت عن الخروج من هيمنة الغرب والتي اعتبرت الأشكال الغربية إرثا حضاريا، إلا أن وقوف المسرح الاحتفالي موقف النقيض ضد المسرح الدرامي الذي يعتمد على المحاكاة لفل إنساني، والمسرح الملحمي الذي يعتمد على تحويل ما حدث في الماضي أو يسرد حكايته بعيدا عن الفعل، (إن المسرح الاحتفالي يعمل على نزع الفاصل ما بين الواقع والوهم عبر خلق تظاهرة آنية يحضرها الجميع ويشارك فيها الجميع²).

تفرض الاحتفالية طابع الاستهلال والتهجين وتقف جاهدة مستجيبة للوجدان الشعبي بغية تحقيق تلك الأبعاد الثقافية والفكرية والاجتماعية والتاريخية التي من شأنها خلق مسرح عربي/ مغربي بهويته فهي بذلك تعتمد على التجريب الميداني الذي يشاركه عامة الناس إذ تقهر التصورات الفكرة حبيسة التجارب المختبرية المغلقة، بينما تتخذ المواسم والأماكن العمومية والأسواق مختبرا لها كما هو الحال في ساحة الفنا بمراكش.

✓ عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي:

لعل أول من ارتبط اسمه بالمسرح الاحتفالي أو الاحتفالية في المسرح العربي المبدع المغربي "عبد الكريم برشيد" والذي ظهرت من خلال مجموعة بيانات حيث يربط فيها (بين الاحتفال والحفلة والعيد، على أساس أن الناس في العيد يخرقون ممل الحياة العادية وان

¹ - عبد المجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، منعطف التحول من الإيديولوجي إلى الجمالي، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2014، ص 48.

² - البيان الأول للمسرح الاحتفالي، جريدة العلم، الرباط، ع 468، 10/05/1979، البند 56.

والتنظير

الحفلة هي لحظة فيها زخم خاص لأنها تفترض التمرد على الحدود القمعية للحياة اليومية، وتدعو هذه البيانات إلى جعل المسرح عيداً من الأعياد المتكررة والممتدة، لها حرمتها وقدسيته وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي وفي عادات الناس وأخلاقهم¹.

إن الإصرار على العودة إلى طقس الاحتفال في الواقع هو إصرار على العودة إلى الجذور الأولى للمسرح ويحيلنا إلى الرجوع بالإنسان إلى حقيقته التي يرى فيها واقعه فيفتخر بالقيم الإنسانية ويعتز بها والتي لا تستحضر إلا في المجتمعات الأصيلة في إطار جمعي وتواصل مباشر.

مما لا شك فيه فإن التراث الذي لازال يأخذ اهتماماً كبيراً في صياغة الأعمال المبتكرة التي تنبع في جوهرها من عبق أريجها فهو السند الأساسي الذي تركز عليه في الجوانب الإجرائية والتنظيرية للكثير من الأعمال الإبداعية، لذا يعتبر التراث (من أهم مكونات النظرية الاحتفالية إلى جانب الشعبية والعفوية والتلقائية ودائرية الزمن والتحدي والإدهاش والتحرر من العلبة الإيطالية نحوى فضاءات خارجية ترتبط بالشعب والجماهير²).

منذ أن أعلن المبدع عبد الكريم برشيد عن اتجاهه الجديد سنة 1976، بتأسيسه مشروع جديد أصدر فيه مجموعة من البيانات الفردية، كما ظهرت بيانات جماعية لأعضاء المسرح الاحتفالي للتعريف بالنظرية وتبيان مرتكزاتها الفنية والجمالية والفلسفية التي تؤسس لمسرح عربي جديد مغاير للمسرح الغربي، كما انصبت هذه البيانات الفردية والجماعية على

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 6.

² - محمد الكفاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ص 295.

والتنظير

شرح النظرية وتوضيح أسسها الدلالية والتقنية في مجال السينوغرافيا والإخراج وتأليف النص الاحتفالي.

إن أول بيان أصدره عبد الكريم برشيد سنة 1976 هو "بيان المسرح الاحتفالي" وذلك على صفحات (الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، ثم اصدر بيانا آخر تحت عنوان "الفاء الواقعية الاحتفالية في المسرح" وذلك في مجلة الثقافة الجديدة سنة 1977، ثم اصدر بيانا آخر يحمل عنوان "جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح" بالملحق الثقافي لجريدة العلم¹)، وبعد هذه البيانات الفردية تم جمع شمل جماعة المسرح الاحتفالي لإصدار البيان الأول والتي تشكل أفرادها من (نقاد وممثلين ومخرجين وهم:

- الطيب صديقي: ممثل ومخرج.

- ثوريا جبران: ممثلة.

- عبد الكريم برشيد: كاتب ومخرج.

- عبد الرحمان بن زيدان: ناقد وكاتب.

- عبد الوهاب عدوية: مخرج.

- محمد الباتولي: مخرج وشاعر².

ليصدر بعد هذا البيان ستة بيانات في التنظير المسرحي لتتم الإجابة على ما تعلق من أسئلة حول قضايا المسرح الراهنة، كما انضم مجموعة من المهتمين إلى الجماعة، ما أدى إلى تمتين العلاقات وإنتاج تجارب مسرحية عربية إذ يبقى المسرح ذو ميزة جماعية يفرز نوعا

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 46.

² - مرجع نفسه، ص 46.

والتنظير

من القناعات الفكرية التي تعكس روح الجماعة والمجتمع ، لذا يظل البيان عمل تأسيسى بإبداع فكري إشراقه علمية تجريبية في عالم المسرح في كل زمان ومكان ، فالمكان في النص الاحتفالي مكان منفتح على كل الأماكن فالنص الاحتفالي يقوم على التلقائية والبساطة وتحطين القواعد الساكنة، وفي هذا السياق يتحدث الناقد مصطفى رمضاني والذي يقوم دائما مدافعا عن الاحتفالية وبياناتها فيما يخص النص الاحتفالي: (ان الاحتفالية ترفض معنى النص كما هو متعارف عليه في المسرح الأرسطي، لأنه لا وجود لمؤلف واحد يكتب نصا نهائيا حتى يحفظ الممثلون حواراته وإنما كل ما يطرحه المؤلف يعتبر مشروعا قد يتطور وقد يتغير نهائيا حسب ما يضيفه المشاركون في الحفل المسرحي، وهذا يعني أنه لا مجال للحديث عن زمن العرض المسرحي، إذ أن تدخلاتهم في العرض قد تطول أو تقصر، بل تمتد إلى ما وراء مكان العرض في الشارع والبيت وفي كل مكان. فوجود الإنسان المشارك يعني بالضرورة وجود نص. لهذا فلا داعي لوجود مؤلف، لأنه مضمون اللقاء هو النص نفسه فاللقاء المسرحي يقتضي وجود من يشارك بالحوار والنقاش والسؤال والجدل والتفكير والحركة¹).

لعل أهم رواد المسرح الاحتفالي في المغرب والذين سعوا إلى تأسيس المسرح ودافعوا عن النظرية الاحتفالية إضافة إلى المجموعة الأولى التي تشكلت وسبق لنا ذكرها نذكر: مصطفى رمضاني، ومحمد البلهيسي، ومحمد عادل، ومصطفى سلمات، ومحمد قيسامي، والتهامي جناح، وفريد بن مبارك، وعبد العزيز البغيل، ورضوان أحدادو، وبو شتي الشيكري، ومحمد أديب السلاوي، وسليم بن عمار، والكرزاي بو شعيب.

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 50.

والتنظير

وكتنظيراً فقد ساهم في إثراء الاحتفالية كل من: (عبد الكريم برشيد) تنظيراً، ونقداً وتاريخاً (مصطفى رمضاني)، وتأليفاً (رضوان أحدادو)، وإخراجاً (الطيب الصديقي)، وتمثيلاً (مصطفى سلمات)، أو صحافة (الكرزاي بو شعيب)، أو إخراجاً تلفزيونياً (فريد بن مبارك).

إن الميزة التي تميز بها المسرح الاحتفالي عن غيره من المسارح هو توسع أثره على كل الشعوب ويتم فيه التواصل الجمعي وفعل المشاركة فقد ركز برشيد على جوهر الاحتفالية بغية إعطاءها شرعيتها وتأصيلها حيث يقول الناقد حسن المنيعي في هذا السياق أن: (الاحتفالية أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتاباتهما التي تعلن عن النقلة الأصيلية في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة باشكالياتها .. وكذا عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية¹).

من هذا القول يتضح أن الاحتفالية حققت مبتغاها نظراً لجديتها ومرونتها وهذا يعود لارتكازها على أسس تسعف الظاهرة المسرحية حيث تتمثل هذه الأسس حسب برشيد فيما يلي:

- أن المسرح احتفال قبل كل شيء.
- أن الاحتفال هو بالأساس لقاء.
- أن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها لتشكل الجماعة والمجتمع.
- أن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم.

¹ - حسن لمنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 4.

والتنظير

- أن لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللفظ إنها لغة-لغات الجسد ككل¹

لقد آمنت الاحتفالية بمبدأ التجريب حيث فتحت باب النقاش والبحث لكل باحث من أجل الإضافة والتعديل كما جاء في البيان الأول: (هذه هي إذن الأسس التي يقوم عليها البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي وهي أسس ومبادئ عامة، وإن الاتفاق حول هذه المبادئ الأساسية لا يعني بالضرورة انتفاء الخصوصية لدى الكاتبين والمخرجين، ذلك لأن الاجتهاد شيء أساسي وضروري لخلق اتجاه مسرحي ينطلق أساسا من واقع الإنسان العربي، ومن عقليته، وروحه، وخصوصياته المختلفة²).

لعل الاحتفالية كغيرها من النظريات التي قوبلت بالاستحسان من جهة وبالانتقاد من جهة أخرى، فرغم بدايتها القوية التي داع صداها كل أقطار المسرح العربي إلا أنها ما لبثت حتى تمت إدانتها وبشكل قاطع من طرف بعض النقاد الذين أكدوا ذلك التباين بين الجانب النظري والجانب التطبيقي وكل ما جيء في تلك البيانات المثقلة الحشو كما يصفها الناقد سعيد الناجي وهو يرى أن ما جاء في البيان (يناقض أي بعد مهني أو تجريبي ويهدم كل ما يقود إلى ذلك³)، كما يقوم منتقدا الاحتفالية في أنها شكلت (تحيالا على مهنية المسرح المغربي، وذلك حين رهنته بتصور تقليدي ومحافظ، وحين تخلى عنها أغلب من وقع عليها في البيان الأول "كالطيب صديقي وثريا جبران مثلا"⁴) بدليل أن "الطيب صديقي" أثناء تصريحه في إحدى اللقاءات الفكرية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الأول،

¹ - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993، ص 12.

² - لبيان الأول للمسرح الاحتفالي، جريدة العلم، الرباط، ع 469، 18/5/1979، من البند 57.

³ - سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، المغرب، 2004، ص 127.

⁴ - المرجع نفسه، ص 130.

والتنظير

حيث صدم الجميع بما فيه أهل المؤيدين للاحتفالية في قوله: (فيما يخص الاحتفالية أطلعوني - يقصد أصحاب النظرية - على بيان أصدره وطلبوا مني أن أساندهم انطلاقا على كوني اشتغلت على الأشكال الفرجية وحقيقة حاولت أن أساعدهم لي قرأت بعض النصوص وحضرت بعض العروض فاتضح لي أن هذا كاد أن يكون انفصالي بالنسبة للتنظير¹).

كما أن هناك العديد من النقاد الرافضين للاحتفالية الذين انتبهوا إلى الغموض والتناقض في فكرها الفلسفي حين ركزوا على الأساس الفلسفي الذي قامت عليه وهناك من ركز على الجانب التقني الذي تمثله السينوغرافيا والديكور ونذكر منهم "جميل حمداوي" الذي يرفض (أن يقوم المسرح الاحتفالي على الاقتصاد في التاثيث السينوغرافيا والتكشف في الديكور بحجة تقريب الممثل من الفرجة العربية الشعبية الأصيلة الأصيلة، ويعتبر ذلك هروبا من الفشل التقني الذي يعاني المسرح العربي عامة، ودعا الى ضرورة تطوير المؤثرات الصوتية والموسيقية والتحكم في الاضاءة جماليا وفنيا ودراميا، والتجديد في السينوغرافيا بدلا من الاهتمام بالمضامين التراثية والأشكال ما قبل المسرحية وتوظيف القوالب الشعبية فحسب²).

لقد استطاعت الاحتفالية إيصال صداها إلى أقطار المسرح العربي وتوسيع دائرتها حيث عملت على مشاركة النقاد والمبدعين أصحاب المواقف الداعمة لها بالقضايا والمفاهيم والتي تسعى لتأصيل الظاهري المسحية في الوطن العربي، هذا فيما يخص المسرح الاحتفالي وما

¹ - حمدي الجابري، المخرج المسرحي العربي ناقلا ومبدعا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 79.

² - جميل حمداوي: قراءة في كتاب "مسرح عبد الكريم برشيد" لمصطفى رضاني على الموقع الإلكتروني: <http://www.alwatanvoice.com>.

والتنظير

تضمنه من أسس لنظريته والتي مفهوما يرتبط بالجماعة والتطوعات الإبداعية، أما عن المسرح النقدي أو ما نسميه بمسرح النقد والشهادة والذي أتى على يد المبدع محمد مسكين الذي يولي أهمية كبير لميتافيزيقا الجسد قبل الاهتمام بالنص المكتوب ليتقدم بمفهوم آخر للممارسة النقدية.

فما هو المسرح النقدي وكيف طرحت قضاياها ؟

2- مسرح النقد والشهادة:

تعتبر مرحلة السبعينات مرحلة حاسمة بالنسبة للمسرح في المغرب والوطن العربي، حيث تشبعت جماعة الهواة بمبادئ الاشتراكية والدعوة إلى الحرية والتوجه لإعادة النظر في القضايا (السياسية، الثقافية، الاجتماعية) من أجل بلورة أفكارهم للنهوض بمشروع ثقافي جديد في محاولة منهم لتأسيس مسرح مغاير تقترح فيه صيغ مسرحية بأساليب فرجوية متنوعة تعني بوجود مسرح مغربي.

لعل سؤال كينونة المسرح العربي، وغياب وجوده كمسرح معترف به وظهوره كفعل حدائي عند الغرب هو ما جعل المبدع "محمد مسكين" يدخل غمار التجربة المسرحية بالمغرب من خلال كتابة نصوص ومقالات مسرحية تهتم بالتنظير، محاولا إيجاد إجابة لكل طرح تخلل بحثه النقدي.

يعد محمد مسكين من أبرز الأسماء التي ساهمت في إبراز المشهد المسرحي المغربي كتابة ونقدا وتنظيرا، مركزا على (جموعة من الطروحات التي صاغها كمشروع تأسيس لدراما

والتنظير

مغايرة، تنبني رؤيتها على إخراج المسرح العربي من غربته، وتدعوه إلى الاستفادة من الاجتهادات الأرطية¹.

لقد تفتن "محمد مسكين" لتلك الانطلاقة المسرحية العربية التي اعتمدت على "الاقتباس" في بدايتها، فرأى أنها انطلاقة غير طبيعية، ما أدى بالخطابات المسرحية في الانكفاء على ذاتها، وإهمالها لتاريخ المسرح العربي تحت ظل الاحتفاء، لهذا عمل مسكين منتقدا أساليب التعامل مع المسرح ضمن صيغة جديدة تحدد الممارسة المسرحية أعطاها اسم "مسرح النفي والشهادة"، ليسير على نهج من سبقه في التنظير ونخص عبد الكريم برشيد وتنظيره للمسرح الاحتفالي.

- فما المقصود بـ"خطاب النفي والشهادة"؟

يجيب محمد مسكين على هذا السؤال قائلا: (إن المسرح النقدي كما اتصوره، ينبني على مجموعة من الأسس النظرية التي تتجاذبها محاور ثلاثة، تتوزع عبر البعد الأيديولوجي ثم البعد المعرفي وأخيرا البعد الجمالي، فعلى المستوى الأيديولوجي يعتبر المسرح النقدي أن مشروعية كل كتابة مسرحية تأتي من قدرتها على الإخلاص للحظتها التاريخية وقدرتها على استيعاب خصائص هذه اللحظة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا²).

يأخذ مسرح "النقد والشهادة" عند محمد المسكين اسم ثانيا هو "النفي والشهادة" إذ يعتبر أن كل كتابة (هي نفي لما سبق وتجاوز له، نفي للمألوف العادي بل إنها نفي لذاتها

¹ - محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، من هاجس التنظير إلى انجاز العرض، ط1، 2014، المطبعة السريعة، القنيطرة، ص 53.

² - عبد المجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، منعطف التحول من الإيديولوجي إلى الجمالي، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2014، ص 48.

والتنظير

¹، فمسرح النفي عند محمد مسكين هو ذلك المسرح الذي (يكسر المؤلف ويؤسس خطابه خارج قوالب الإدراك والفهم، هاته القوالب التي أصبحت تأسر الإنسان العربي ضمن حدود ضيقة (...). لهذا يمكن القول أن مسرح النفي هو مسرح نقدي ببعدين أساسيين: نقد لهاته المؤسسات، ومحاولة لتأسيس عقلانية جديدة، أي عقلانية نقدية²).

أما الشهادة فهي تعني أن لكل كتابة شهادة تؤرخ مرحلتها التاريخية ولحظتها، ونظرا لأن المسرح يبقى أسير الملاحظات والشهادات والتتبع، حيث (يشهد من خلاله الإنسان على ذاته ولحظته التاريخية وماضيه وحاضره، إن الكتابة في المسرح النقدي تعني الشهادة على انشطار الذات³)، إذ يعتبر نص النفي مجالا تتجلى فيه محاولة الكشف عن الواقع، والكتابة المسرحية لا عند حدود البعد المعرفي، وإلا تحولت درسا اجتماعيا باهتا، إنها تكتسب مشروعيتها الإبداعية من خلال إخضاع هذا البعد المعرفي إلى قراءة جمالية⁴.

ينطلق محمد مسكين في مشروعه النقدي من فكرة مفادها أن (الكتابة المسرحية لا تحقق ذاتها كنص إلا من خلال محايتها لنص سابق هو الواقع، وهاته المحايدة لا تتم إلا من خلال قراءة هذا النص الواقع، لهذا فالكتابة في مسرح النفي هي كتابة واقعية، ولكن ليس بدلالة إعادة إنتاج الواقع، بل تأسيس واقع يتحرك ضمن المحددات والآفاق الجمالية

¹ - المرجع نفسه، ص 48.

² - المرجع نفسه، ص 49.

³ - عبد المجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، منعطف التحول من الإيديولوجي إلى الجمالي، مرجع سابق، ص 49.

⁴ - عبد الرحمان بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 52.

والتنظير

المسرحية¹، فالنفي في رأي محمد مسكين (ليس مجالا لتجلي الواقع، ولكن مجالا لتجلي محاولة الكشف عن هذا الواقع²).

تتميز القراءة عند محمد مسكين بمصاحبتها للأسئلة القلقة، التي تتخلل أسس القراءات السابقة للنص المسرحي بطرح أسئلة جديدة ومغايرة من اجل بلورة تصور جديد للإبداع المسرحي في المغرب، ومما لا شك فيه فإن محمد مسكين يعطي أولوية علامات النص الدرامي في مسرحه النقد إذ يقدم هذا المسرح نفسه على أنه ("كتابة على كتابة" تستمد واقعيتها من تعرية حاضر الواقع المغربي ومن أصوله المتجذرة في التراث³)، فبعد نظر محمد مسكين إلى المسرح المغربي الكلاسيكي وجد أن معظم النصوص ترصد الواقع رصدا سطحيا في تعاملها مع المواضيع الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، اعتبر محمد مسكين النص المسرحي نصا خاضعا (لثقافة السائدة قصد احتلال موقع ضمنها، فيظل رد الفعل وليس الفعل، نص الاستسلام والإستجداد والأجوبة الجاهزة⁴).

ترتكز الأسس النظرية عند محمد مسكين على ثلاث أبعاد هي:

1) البعد الإيديولوجي:

يأخذ هذا البعد مساحة كبيرة في التجربة المسرحية (التقليدية) من خلال تعامل المسرحيين مع التراث، إلا أن محمد مسكين يرى أن الكتابة المسرحية تهتم بالتغيير (إنها

¹ - محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، "دفاتر مسرحية"، العدد الأول، السنة الأولى يناير 1987، ص 49.

² - المرجع نفسه، ص

³ - عقا أمهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، مرجع سابق، ص 166.

⁴ - محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، مرجع سابق، ص 48.

والتنظير

كتابة مستقبلية مؤمن بالتطور والتجاوز المستمر، تلك هي التي تحاول الإسهام في بناء إنسان جديد من خلال فقد وتجاوز واقع معين والدعوة لواقع مناقض¹.

(2) البعد المعرفي:

تحمل كتابة النقد والشهادة في هذا البعد منحى معرفي يبحث عن حلول موضوعية للواقع الذي تتحكم الميكانيزمات في سيرورته، حيث يقول محمد مسكين عن هذا البعد الذي تصبح فيه الكتابة الدرامية في لحظة زمنية (قراءة لهذه اللحظة واستيعابا عميقا لها على جميع المستويات²).

(3) البعد الجمالي:

يرفض محمد مسكين أن يكون المبدع المسرحي أسيرا للتراث، فهو يبحث عن جمالية الفن في التراث لإضفاء طابع الجمالية على العرض المسرحي حيث يقول في هذا الصدد الحوار مع الماضي الذاكرة والتراث لا يجب أن يتحول ممارسة للخضوع (..) لأن عيب الكتابة المسرحية عندنا لحد الآن هو سقوطها في نزعة استسلامية لشبح الماضي، لهذا فهي لا تخضعه وإنما تخضع له³.

كما يحدد محمد مسكين أسس كتابة "النقد والشهادة" في ثلاث عناصر هي:

1. الشخصية:

وهي الأساس الذي يحرك العناصر الأخرى من حدث وحوار، إذ تكتسب دلالتها بارتباطها مع الذات الإنسانية، حيث يعتبرها محمد مسكين أنها: (العلة الانطولوجية أي

¹ - المرجع نفسه، ص 49.

² - محمد مسكين، المرجع السابق، ص 49.

³ - محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، المرجع السابق، ص 52.

والتنظير

الوجودية للكتابة المسرحية ككل، إذا كان هذا الوجود يأخذ معناه ودلالته من الإنسان، فإن الإنسان يأخذ أبعاده من الشخصية وغيرها¹.

2. الحدث:

إن الحدث هو الفعل الذي يفجر الشخصية لما تكنه من مدسوسات، إذ تكمن أهميته في مدى تأثيره على شخصية ما²، إذ يولي محمد مسكين أهمية بالغة لما له من أهمية في العمل الدرامي.

3. الحوار:

هو العنصر الذي يمنح الكتابة وحدتها الدلالية، فهو مكون نصي إلى جانب الإرشادات المسرحية، ويتميز هذا الحوار عن الحوارات السردية الأخرى كونه (يشغل على وظيفتين: الأولى تعبيرية وترتبط بين المؤلف وشخصه، والثانية تواصلية وتمتد من المؤلف إلى الناس³).

لقد اعتمد محمد مسكين في تأسيسه لمسرح النقد والشهادة "تقنية الكولاج" والتي وظفها في كتاباته المسرحية حيث نشرت في مجموعة كاملة بتقديم للدكتور الناقد حسن المنيعي والدكتور الناقد عبد الرحمان بن زيدان، (وتضم هذه المسرحيات :

- تراجيديا السيف الخشبي 1983.

- عاشور (اصبر يا أيوب) 1985.

- مهرجان المهايل / النزيف 1987.

¹ - المرجع نفسه، ص 53.

² - مرجع نفسه، ص 56.

³ - محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، مرجع سابق، ص 62.

والتنظير

- امرأة - قميص - زغاريد 1991.

- نيرون السفير المتحول 1991.

- مواويل البنادق الريفية 1991¹.

يتضح من خلال هذا الطرح الذي دعا إليه محمد مسكين أن التصور النظري لمسرح النقد والشهادة قدم انجازا تقنيا جماليا والذي لم يتوقف عند خصوصي المسرحية بل شمل لغتها في أبعادها الرمزية حيث حقق في ذلك بلاغة الفعل المسرحي، أو ما يسمى بالكولاج المسرحي. إن الكتابة المسرحية في المسرح النقدي هي ليست كتابة عادية، أنها كتابة شمولية تتزين بالأشكال والألوان والأصوات، وضمن هذا الثراء التنظيري، تساهم نظرية أخرى على بساط مسرح النقد والشهادة ألا وهو المسرح الثالث.

- فكيف كان خطاب المسرح الثالث ؟

3- المسرح الثالث:

يمكننا أن نعتبر مرحلة السبعينات والثمانينات في المسرح المغربي، مرحلة هاجس السؤال، الذي راود التنظيرات المسرحية كما، وقد قدم مجموعة من جيل الهواة إضافات للمسرح المغربي تسعى إلى تجسيد مفهوم المسرح وتجريبه على أرض الواقع ، بأفكار وقراءة فكرية تخرج عن نطاق القراءات التقليدية الكلاسيكية، كما يهدف إلى تغيير الواقع المسرحي بربطه بالسياسة والاقتصاد، ولعل المسكيني الصغير هو من يتزعم هذا الاتجاه باعتباره مؤسس المسرح الثالث حيث يعطي هذا الأخير اسما آخر وهو "بالمسرح البديل".

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 55.

والتنظير

جاء المسرح الثالث بعد إصدار البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي مباشرة، حيث طلع ببيانه الأول سنة 1980 بمشروع رؤية مسرحية جديدة والذي يحدد فيه خصائصه وميزاته، وأسسها التي يركز عليها في محاولته النظرية: (التاريخ/التراث، الزمان، المكان)، فهي تنظر إلى التاريخ وعلاقته بالزمان والمكان برؤى نقدية يتبنى فيها منظومة المسرح الفقير والذي يركز وأيضا على ما تسمى بالثالث: (الروح، العين، الأداة)، وتتميز خصوصية المسرح الثالث ببناءها على الوضوح الإيديولوجي، ورفضها لأشكال الهيمنة والتبعية والاستغلال، ليتوازي أشكال الاختيار مع البعد الوظيفي للمسرح الثالث.

وقد اقترح بيان المسرح الثالث من أجل إيجاد مسرح أصيل (أن يكون فهم هذه الاختيارات محكوما بالشروط التي تدخل في تكوين الوعي المسرحي البديل، ومن هذه الشروط، الوعي بطبيعة المكان الذي يتم فيه التفاعل والتعامل العالم على صعيد الوجود الإنساني، والوعي بكيفية رؤية هذا المسرح إلى شكل الوجود في الزمن وفي الشكل والمضمون الحصريين حيث يجب أن يكونا حافزين دائما إحساسا الجمهور العربي¹).

يشير المسكيني في تقديمه للورقة النظرية إلى تفسير اتخاذه قرار الاختيار قائلا: (لقد كان علي تجربة مسرحية تحمل مشروعا ورؤية مسرحية جديدة أن ستقرئ بحدوء ماهية المسرح وأن تبحث في تقنية متونه المؤسسة للعرض واختياراته ومواضيعه التي عرفت تجاذلات مع نصوص ومتون عالمية سابقة لكي تنتهي في الأخير - بالرغم من عمر الممارسة المسرحية القصير في المغرب والعالم العربي - إلى اجتهد مقنع وطرح نظري يشكل إطارا مفتوحا على

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 54، 55.

والتنظير

التجارب المسرحية المغربية التي جعلت من أوراقها الفنية سندا فنيا في إغناء النص والعرض وطرق التشخيص انطلاقا من مرتكزات المسرح الثالث الأساسية¹.

تحدد هذه الورقة التنظيرية مرتكزات مشروع المسرح الثالث التي يبنى عليها تصوره للعناصر المكونة للظاهرة المسرحية بغية التغيير وتحقيق ما سماه المسكيني الصغير بالمسرح البديل وهي:

1) المكان: المكان في منظور المسرح الثالث هو ذلك الفضاء المفتوح الذي يشمل كل البقاع العربية والمغربية والإفريقية والعالمي كما جاء في البيان: (المكان: المغربي، العربي، الإفريقي، العالمي، لأن منطق المكان يفرض حدا أدنى للمفاهيم والتعاون والتفاعل على صعيد الوجود الإنساني، كما أن المكان هو امتداد جغرافي بالنسبة لكل قطر بجميع قيمة الروحية وإمكاناته المادية والبشرية، وهذا يعد شرطا في حماية الذات والمواجهة، مواجهة العدو أيا كان: استعماريًا، طبقيًا، اقتصاديًا، سياسيًا، اجتماعيًا، إيديولوجيًا، فكريًا، ثقافيا²..

2) الزمان: لعل الزمان يبقى مرتبطا دائما بالمكان وبالحدث، فهو عنصر ضروري في الثالوث التنظيري، (ولا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكاني الحضاري وبالتالي فإن الزمان في المسرح الثالث هو مقياس ومعيار لمعرفة المسرح المغربي / العربي من وجود الآخرين حيث يفعل ويتفاعل³).

¹ - المسكيني الصغير، المسرح الثالث مشروع رؤية مسرحية جديدة، "بيان تطوان 1980"، منشورات مركز المسرح الثالث للأبحاث والدراسات الدرامية، ط1، 2003، ص 5، 6.

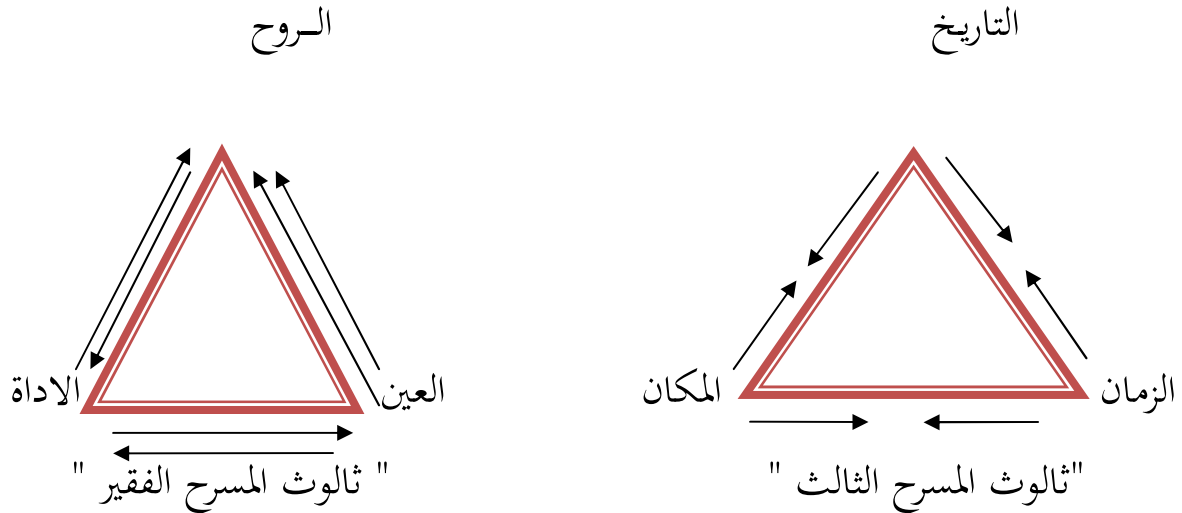
² - مرجع نفسه، ص 10.

³ - المسكيني الصغير، المسرح الثالث مشروع رؤية مسرحية جديدة، "بيان تطوان 1980"، مرجع سابق، ص 10، 11.

والتنظير

3) التاريخ: وهو ذاكرة الحدث الدرامي فمن اجل الحاضر وجب توظيف الماضي لخدمة هذا الحدث، ما يعني أن التاريخ في منظور المسرح الثالث هو الحاضر، فهو يستغل التاريخ كما يستغل الماضي بغية إحياء تلك البطولات التاريخية والأعاجاد الفردية ليضيفي بها قيمة العمل الدرامي كما جاء في البيان: (أن التاريخ حركة حية يمكن استعارتها وتشخيصها مر أخرى، بناء على الموقف من الذات ومن الآخر، فالاستقرار التاريخي في المسرح الثالث ينبنى على قناعات إيديولوجية مرحلية، فليست البطولة من صنع شخص واحد (...). فلا يمكن أن نستقرأ التاريخ من أجل التاريخ لأن المسرح الثالث ينفي عملية النسخ والنقل التلقائي، ولأنه ينفي أن يكون المسرح مجرد مسرح للطرف والملح والغرائب واستعراض الأعاجاد الفردية¹.

ولتوضيح شكلي لهذه العناصر المكونة للمسرح الثالث نقدم الثالث التالي :



¹ - مرجع نفسه، ص 11.

والتنظير

لقد استطاع المسرح الثالث أن يعكس البعد الإيديولوجي من خلال تقنية الثالوث التي اعتمدها في محاولته التنظيرية، والتي تقوم على أساس فضح ذلك التناقض والصراع الاجتماعيين عبر التاريخ والمكان والزمان وتبنيه لتقنية المسرح الفقير كمبرر لاختياره مع ما يتلاءم واقع المبدع المسرحي ومحيطه وإبراز ذلك الصراع والتناقض الاجتماعيين .

إن هذه التصورات والمبادئ التي بلورها مشروع المسرح الثالث ساهمت في إثراء المسرح المغربي فيما يخص تجربة التأليف عند لمسكيني الصغير وتجربة الإخراج عند عبد القادر عبابو رغم صعوبة التوفيق بين التنظير والممارسة الميداني فرغم توظيف المسكيني للتراث إلا أنه لم يخرج من ظل القلب الغربي وسقط في ما نسميه بمغربة المسرح الغربي من خلال إتباعه نهج المسرح الغربي من نظرية المسرح الفقير عند غروطوفسكي.

خلاصة:

وخلاصة لما قدمناه في هذا المبحث يمكننا القول أن لهذه النظريات أثر في تطور النقد المسرحي بالمغرب فكل هذه التنظيرات تسعى لإيجاد مسرح عربي مستقل بذاته الشيء الذي جعل الكثير من المسرحيين يتعاملون مع التراث بنوعيه الأدبي والشعبي، لتجعل في الآخر المسرح العربي يتأرجح بين الأنا والآخر ولعل هذه النظريات هي التي كانت سببا في ظهور حركة التأصيل التي تدعو إلى إنتاج نصوص ذات مرجعية تراثية والتي يبقى الناقد مصطفى رمضاني الوحيد الذي دافع عنها معتمدا في ذلك على "الاحتفالية" الذي يراها أكثر إحاطة بينما يرى الناقد حسن يوسف أن المسرح المغربي لم يعد (في حاجة إلى نظرية تتحول مع مرور الزمن إلى فزاعة في الحقول الشاسعة لهذا المسرح تعمل على حجب أهمية العمل الإبداعي وتقف في وجه صيرورة الأجيال والحساسيات والأفكار والتطلعات التي من شأنها

والتنظير

أن تضمن حيوية المسرح المغربي واستمرارية (..) لذا فإن العمل العلمي الذي أنجزه البحث الجامعي عندنا يستحق كل التقدير، لأنه حرص على ترسيخ تقاليد جديدة في التنظير المسرح والكشف عن الروافد الأصلية لبعض النظريات السائدة بيننا¹.

مما لا شك فيه أن رؤية النقاد المختلفة حول عملية تأصيل المسرح التي لم تكن على وعي بموضوعه وبعلاقته بالغرب وكذا نظرياته التي لم تخضع لتطور مرجعي في بناءها ولأبحاث مختبرية يمكنها إفراز إنتاجات فكرية وجمالية في العرض المسرحي لذا فهذه الدعوات لم تتمكن من تيارا مسرحيا كما يلزم رغم دفاع الناقد مصطفى رمضاني على تيار الاحتفالية والواقع أنها خلفت جدلا بين النقاد المسرحيين وهذا الموقف لا يعتبر موقفا هادما لحركات التأصيل بل بالعكس أخذ موضوع التنظير حقه من البحث العلمي الأكاديمي وساهم هذا الأخير في دعم الحركة المسرحية المغربية فالنقد المسرحي استطاع من خلال هذه التيارات التنظيرية أن يطور من مفاهيمه وأدواته الإجرائية، وعلى قراءة العرض من منظوره الفني والمعرفي فيوضح السلبيات ويعرف بالنظريات الغربية. لذا يمكننا القول أن للنقد المسرحي الجامعي دورا كبيرا في تطوير الظاهرة المسرحية المغربي وتبعتها منذ بدايتها ودراسة مضامينها وتحليل نظرياتها.

¹ - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، الإطالة على بدايته وتطوره، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، "سلسلة دراسات الفرجة 13" ط1، 2011، ص 90، 91.

المبحث الرابع: النقد المسرحي المغربي

1- في مفهوم النقد المسرحي:

لقد شاعت كلمة النقد على أنها تتبع العيوب والمثالب، إلا أن أكثر النقاد القدامى اتفقوا على أنها المعنى الذي يشير إلى التمييز بين الجيد والردىء، (غير أن النقد في العصر الحديث لم يكفيه أن يكون وقفا على التمييز بين الجيد والردىء من الآثار الأدبية والفنية، فقد صار علما تتجاوز دراسته الأسلوب بمعناه اللغوي، إلى التعرف على منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس¹)، إنه فن تحليل الأعمال الأدبية، وهو محاولة منضبطة يشترك فيها ذوق الناقد وفكره، للكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الأعمال الأدبية كما أن له (القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها²).

وفي دراسة له عن علاقة الأدب بالنقد يقول شلتاغ عبود شراد: (إذا كان الأدب تصويرا للحياة الطبيعية والإنسانية ونقدا لها، بما للأدب من أدوات ووسائل تختلف عن وسائل العالم والمؤرخ والصحفي، فإن النقد نقدا لهذا النقد، أو تفسيرا لهذا النقد وهو - بهذا - مكمل للعمل الإبداعي وغير منفضل عنه، ولا يقوم إلا بعد أن يكون الأول قد فرغ من مهمته - وهذه هي طبيعته، فلا يضيره أن يكون لاحقا للأدب معتمدا على خطوات الأولى في التعامل مع الحياة والكون والإنسان³)، فالنقد يختلف عن الأدب في أنه (عملية عقلية منظمة مرتبطة بتطور الإنسانية ونضجها الفكري، بينما يكون الأدب قائما على

¹ - محمد مندور، في الأدب والنقد، دار تحضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 10.

² - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين الحديث والقلم، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص 419.

³ - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، ط1، 1998، عمان، ص 56.

والتنظير

الإنفعالات التي يقف فيها دور العقل وضوابطه وقواعده، وهو قد لازم الإنسانية منذ نشأتها ومرورها بمراحل الطفولة، بينما جاء النقد لاحقا لهذه المراحل، وإن كانت له صورة بدائية ملازمة لتلك المراحل¹.

إن النقد الأدبي هو (نُهج يعبر به الناقد عن مواقفه من الحياة والفن، نُهج واضح للممارسة النقدية التي تفصل بين النظرية والتطبيق²)، ولعل أي نقد يتبع منهجا معيناً لدراسة العملية الأدبية وتحليلها وقد تعددت مناهج النقد الأدبي ما بين المنهج التاريخي، الاجتماعي، النفسي، البنيوي، الأسلوبي، التفكيكي والجمالي فالمنهج لغة حسب ما ورد في لسان العرب لابن منظور: (هو الطريق والسبيل والوسيلة التي يتدرج بها للوصول إلى هدف معين³) أما اصطلاحاً فهو (الطريق الواضح ومثله النهج والمنهاج وهو في الدرس الأدبي تعاملاً يقوم على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وفكرية، وذلك من خلال أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس الفكرية المذكورة⁴)، كما يمكن اعتباره خطة يلتزمها الناقد لتحديد مساره وضبط افكاره.

النقد هو المرآة التي يمكن لرجال المسرح أن يروا فيها وجوههم من دون أقنعة المسرح فالقراءة والتأويل والنقد حلقات أساسية في الفعل المسرحي، ولا تقتصر وظيفة النقد على التقييم والتقويم فقط، بل له مهام أخرى هي تحليل الأعمال المسرحية مما يتيح لأهل المسرح أن يطوروا أعمالهم ويحسنوها مستقبلاً (فالنص الجيد يخلق نقده الممتاز الذي يساوقه كما

¹ - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 57.

² - لطيفة إبراهيم برهم، دراسات في نقد النقد، دار الينابيع، ط 1، 2009، ص 29.

³ - ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، ط 3، 1993، مادة نُهج.

⁴ - وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، 2007، ص 17.

والتنظير

يصنع الحلزون قوقعته فالنقد يمكن أن يكون تنظيرا فيسبق العمل الابداعي ويمده بالتصور الفطري المناسب ويهيئ له أسباب النجاح والتألق¹، فالقراءة النقدية لأي نص مسرحي او اي عرض مسرحي تجر متاعب لا حصر لها فتصب على الناقد الذي يتعب ويجتهد لكي يخلق رؤيته نقدية تليق بالعرض.

بظهور النقد كممارسة أدبية إجتماعية بدأت التوجه إلى تأسيسه نقد منطلق من مشروع رؤية جديدة تستوعب دور المسرح في التغيير، وقد لعبت التراكمات الموجودة دورا أساسيا في خلق صراع أدبي نقدي للرفع من مستوى قراءة النصوص قراءة علمية على مستوى الكتابة الأدبية والسينوغرافية والعرض الذي يلتقي فيه النص والإخراج مع الجمهور، ويعتمد هذا النقد المسرحي على (دراسة الحوار والحركة المسرحية، وترتيب المشاهد ومراعاة وحدة المكان والزمان، والاتجاه المدرس ونجاح الحبكة ويركز على المحور الذي تدور عليه المسرحية في حال نجاحهم في أداء أدوارهم، وبشكل عام فإن النقد المسرحي يربط عمل المؤلف بعمل المخرج، ويراعي أحاسيس الجمهور²).

إضافة إلى ذلك فالممارسة النقدية الأكاديمية لعبت دورا إيجابيا في دراسة التجارب المسرحية حيث أعطى لهذه الحركة المسرحية معنا من خلال الإبداعية المسرحية حيث فتحت الجامعات والمعاهد أحضانها للتيارات النقدية الحديثة اي أن للجامعات المغربية فضلا كبير في بناء المسار النقدي الجديد في بلورة رؤى نقدية حديثة وبديلة.

¹ - حميد علاوي، الخطاب النقدي، مجلة المهرجان الوطني للمسح المحترف، العدد 71، الخميس 26 ماي 2011.

² - حنان قصاب، ماري الياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص 665، 666.

والتنظير

وقد عرف النقد الجامعي أشكالاً وتظاهرات أخرى تنظر إلى مفهوم القراءة نظرة أخرى مغايرة عن القراءات السابقة فالقراءة هنا لمست بفعل بسيط يقتصر على رؤية الأعمال المسرحية بنظرة سلبية كما يرى الأغلبية غير عارفين لدور النقد وإنما هو ذلك الفعل الخلاق والعمل الدؤوب الذي يقوم به النقد في تحليله للعمل المسرحي بحثاً عن الدلالات الكاملة.

وفي إطار تتبع الحركة المسرحية منذ بدايتها وإحتكاكه بالغرب واغناء الكتابة النقدية والمعرفة بالمشطلحات والمفاهيم المسرحية و المشاركة في الملتقيات والمهرجانات التي كثيراً ما عالجت إشكالية النقد في المسرح وضمن الممارسة النقدية استطاع المسرح المغربي ان يجد أدواته الفنية فيلتمس منهاجه ومفاهيمه كالمسرحية والتمسرح.

والقراءة السيميولوجية والفضاء المسرحي، من المصطلحات والمناهج التي تتدخل في وصف الظاهرة المسرحية في هذا الصدد نظمت مهرجان للمسرح و عدة ملتقيات تطرح فيه إشكالية النقد وكذا التلقي واللغة وكل ما يخص العمل المسرحي ومدي تأثير المناهج الغربية في ذلك حيث ألقى الدكتور علي عواد العراقي المقيم بالأردن محاضرة حول نظريات التلقي المسرحي من حيث المنطقات والهداف إذ تجاوز الجانب النظري إلى تطبيقاتها على النصوص، وقدم الدكتور واسيني الأعرج موضوعاً حول إشكالية التلقي في مجتمع اللامسرح متناولاً الموضوع من زاوية نقدية مختلفة خاصة وأن المسرح لم يتأصل بعد.

كما تكلم الناقد الدكتور برشيد بوشعير عن صدى المناهج الغربية لابتكار مناهج جديدة خاصة بهم مازالت مقيدة بمنهج النقد الملحمي حيث قال: (بريخت رأى أن المسرح

والتنظير

الأرسطي لا يناسب تطور العصر، وأن متعة التطهير أصبحت متعة انحلالية في نظرة مثل شرب الخمر¹.

لعل من اهم الأسباب التي أدت إلى تأخر النقد المسرحي الى سنوات السبعينات هي تلك الأبعاد السياسية لأن العديد من التجارب التي حاولت تقديم مدلولات في العرض المسرحي بصورة رمزية أولها النقد بكشف المستور والمضامين المبطنة في مستويات عديدة كاللغة، وهنا تكمن خطورة البعد السياسي، فالنقد يشتغل على إثارة المسكوت عنه والمحظور وتأويل التجارب المسرحية، وكشف رسائلها وخباياها، والأخطر من ذلك هو البعد المعرفي والجهل بقيمة النقد المسرحي.

(إن حاجتنا إلى النقد الواعي والمبدع البعيد عن التغبين والظلم والهوى تماثل حاجتنا إلى الإبداع، لأن النقد ابداع آخر لأنه عامل بناء وتطوير فهو يبين الهدف الأعلى للعرض موضحا دلالاته ومقدما في ذلك رأيا فنيا وجماليا، فيضيء الفكرة ويقف على مواطن الخلل مبينا الايجابيات حتى يستدرك المتلقي ما فاتة ويعمق معرفته بالمسرح ويدفع القارئ إلى الولوج في عوالم النقد والقراءة)²، قد يعتقد الكثير أن النقد المسرحي ما هو إلا رؤى سطحية وتقريره للعروض، إلا أن العرض لا يكتمل إلا وهو مصاحب بالنقد، فهو يقدم دراسته النظرية في سبيل تطوير الاعمال المسرحية التي لا ينبغي استثناءه من دائرة النقد المسرحي.

¹ - برشيد بوشعير، التلقي بين المناهج الغربية والتأصيل، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، العدد 74، الاثنين 30 ماي 2011.

² - هيثم يحي خواجة، لماذا لم ينفع النقد المسرحي فن المسرح إلى المام، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، مرجع سابق.

والتنظير

إن النقد ضروري جدا، ووعي هذه الضرورة يحتم وجود نقد قادر على الامساك بالامور ثم عرضها ضمن لغة متخصصة ومفيدة وهنا نستطرد قليلا لنشير الى ان معظم الاعمال النقدية في مجال المسرح يشوبها الكثير من عدم الدقة النابعة من عدم التخصص والكفاءة وعدم وجود الاجتهاد والابداع النقيدين لدى صاحبها، ومعظم ما كتب من نقد ازاء المسرح المغربي يطلعنا على كما لا بأس به من المحاولات النقدية لم يستند في عمله الى مبررات موضوعية وعلى مقاييس علمية، التي على اساسها ينتقد العمل المسرحي تقول **ماجدة حمود** في هذا الصدد (وجب علينا الاسهام في تطور انتاجنا الثقافي احتراماً للجهود الفكري الذي يمارسه الباحث والمبدع والناقد وتعلم الاصغاء الى الآخرين فبدل من ان نعتبر النقد محل جدل وحقد بين الفنانين نتعلم من منه تحويل النقد الى نوع من تبادل الافكار بعيدا عن التعصب لذواتنا والاستهانة بالآخرين)¹.

بالإضافة إلى ضرورة العمل لإيجاد قاموس نقدي أو مصطلحات ومفردات نقدية مفعمة بمعانيها وبإمكاناتها الدلالية، لتأسيس خطاب نقدي يساهم في دفع عجلة المسيرة الفنية المسرحية، تتساءل أين تكمن ضرورة النقد المسرحي وبالتالي عبقرية الناقد الموضوعي في التبسيط والشرح والتفسير لإيماء قدرات المشاهد ولتوعية الناس باتجاه الاقبال على المسرح.

إن للناقد عامة والناقد المسرحي خاصة، مهمات جدية ووكثافة ذلك أن مهمة النقد تتطلب سعة الاطلاع بالإضافة إلى التعمق في الاختصاص، إذ على الناقد المتخصص الذي يقوم بنقد عرض مسرحي ما أن يكون ملما أو على الأقل مطلعاً على المعاني العلمية

¹ - حمود ماجدة، الجمهور والمسرح، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، مرجع سابق.

والتنظير

والجمالية للغات جميع العناصر المكونة له من نص أدبي مسرحي وديكور وأزياء ورقص وإضاءة وتمثيل.

وما من شك في أنه لا غنى في الذوق عن الموهبة والفطر السلمية فبدونها لا يمكن البحث عن عن ناقد مبدع مهما طال البحث في بدل الجهد والتثقيف، وإذا ما توفرت الموهبة فلا يمكن الوقوف عندها إذ لا بد الكسب والتدريب ومعالجة فنون القول كما لا بد من الاستفادة من تجارب كل الأدباء والنقاد باختلاف اتجاهاتهم وأن يكون الناقد منفتحاً على المناهج الغربية وقراءة التجارب المسرحية تحت ظل التيارات المسرحية منذ عصر أرسطو إلى يومنا هذا، والتعرف على كل من بريشت، ستانيسلافسكي وجون بول سارتر والبير كامو، ومايرخولد وغروطفسكي وبيتر فايس.. الخ من خلال أفلامهم وتجاربهم .

قد نجد صعوبة في الحديث عن الجهود النقدية المسرحية إذا ما فارناها بحدينا عن التجارب الإخراجية نظراً لظالة الحركة النقدية ومما لا شك فيه فإن هذا العجز يرجع إلى عدم الاهتمام بالنقد وإنكار دور الناقد الفعال والذي لا يزال يعيش حالة قطيعة ونبد وتهديد لفظي ونفر من الكتاب والمخرجين هذا بسبب انتشار أنواع النقد من انطباعي وإخباري وكذا السطحي وغياب الناقد المتخصص.

2- مراحل تطور النقد المسرحي المغربي:

لقد رافق النقد المسرحي المغربي التجربة المسرحية المغربية منذ بدايتها إلى يومنا هذا حيث مر بعدة مراحل محكومة بمسيرة هذه التجربة المسرحية و(بنوعية الثقافة التقليدية الموروثة عن الذاكرة القرائية للبلاغة والشعر العربيين في غياب تمثل حقيقي لخصوصية

والتنظير

المسرح¹، التي شكلت فعل قراءة المسرح والتي كانت انطباعية وتأثرية في بدايتها وهي أول مرحلة انطلق منها النقد المسرحي في سنوات الستينات.

1) مرحلة النقد الإنطباعي التأثري (بمرحلة الذوق):

ظهر النقد المسرحي في هذه المرحلة ذوقيا، انطباعيا، ذاتيا وتأثريا من خلال التعريف الصحفي والنقد في الجرائد التي تلتزم في مقالاتها بتلخيص المسرحيات دون إطناب تكيفا مع الكتابة الصحفية ومنه بدأ النقد (تعريفيا إعلاميا للتجارب المسرحية، كما كان يركز على الأساس على التذوق والانطباعات المفرطة في الذاتية، ويرجع هذا إلى أن النقاد المغاربة قد أخضعوا النقد المسرحي لما يخضع له الشعر والقصة والرواية دون النظر إلى خصوصية المسرح والعمل على تقييم مضامينه أو مناقشة أفكاره²)، ولعل من ساهم في هذه الوضعية بعض الأعلام الصحفية الملزمة بتغطية التظاهرات الثقافية والفنية، وفي هذا السياق يقول الناقد مصطفى رمضاني منتقدا هاته الأعلام: أن (في ظل هذه الكتابات الصحفية الانطباعية، برزت بعض الكتابات الشاذة التي أساءت كثيرا إلى النقد المسرحي، وإلى الحركة المسرحية عامة وهي كتابات أفاكة تعكس جزءا من الوضعية التي ساهمت في ترخيصها بعض الصحف المنحازة³). ورغم ذلك لل يمكننا التعميم فهناك ثلة من الكتاب الصحفيين المهتمين بالمسرح أو كان لهم علاقة مباشرة به في الجامعات أو الجمعيات أو مع الفرق قبل الالتحاق بسلك الصحافة وأولئك الذين شغفوا بحب الاطلاع واحتكاكهم

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 57.

² - محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، مرجع سابق، ص 44.

³ - مصطفى رمضاني، نقد النقد المسرحي المغربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014، ص 23، 24.

والتنظير

باللقاءات المسرحية والمهرجانات الثقافية فكانت لهم لمسة نقدي ترعى خصوصيات الحركة المسرحية وتساعد في تطويرها.

من هذه الاعتبارات السابقة الذكر والتي يفسرها الناقد "حسن المنيعي" بأنها أم نقدية مرت على هذه المرحلة حيث يرجعها للأسباب التالية:

- عدم تبلور النقد في مناهج او تيارات واضحة.
- سقوط الناقدين في التعميم والتعليق .
- تضخيم المقولات النقدية للخطابات المحشوة التي لا يتحملها النص المسرحي.
- فهم تبسيطي للعلاقة بين الفن والواقع.
- تغليب الجانب الأدبي على الجانب الفني.
- دورانية ونقص في الثقافة المسرحية¹.

2) مرحلة النقد الاجتماعي الايديولوجي:

في هذه المرحلة التي عرف فيها المجتمع المغربي والعربي عامة في أواسط السبعينات تحولا حضاريا، بدأ النقد المسرحي بالتبلور والتمنهج حيث اهتم بمضامين المسرح وربطه بمرجعياته والتركيز على علاقته بالواقع الاجتماعي حيث كان (يستجيب أكثر ما يستجيب الى طبيعة الثقافة الماركسية التي كونت بمرجعياتها خطاب النقد المسرحي، ومن بين أعلام هذا النقد، سالم اكويندي، عز الدين بونيت، ومحمد بهجاجي)².

¹ - محمد فراح المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 45، نقلا عن حسن المنيعي، ملحق جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد 295، شتنبر 1988.

² - عبد الرحمان بن زيدان، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 61.

والتنظير

وعن طبيعة الخطاب النقدي في هذه المرحلة يقول الناقد عز الدين بونيت: (إن الخطاب النقدي المسرحي المغربي يغلب عليه طابع تحليل المحتوى، دون أن يعني هذا وجود جهاز مفاهيمي ونظري متكامل للقيام بهذه العملية وإنما يتم الأمر انطلاقاً من التحليل الايديولوجي القائم في أغلبه على إسقاط العديد من المحتويات الايديولوجية على اشتغال الاشارات المسرحية، دون أن يكمل هذا الاشتغال يستلزم بالضرورة، هذه المحتويات بالذات¹).

من خلال هذا القول يتضح أن النقد الايديولوجي قد اعتمد على الجانب المضموني للنصوص المسرحية المغربية، ولم يولي اهتماماً للآليات التي تنظر للنقد المسرحي إلا أن النقاد المغريين الذين كانت اتجاهاتهم موضوعية والذين تميزوا بوعيهم وثقافتهم الشاملة وانفتاحهم على المناهج الغربية، عملوا على التغيير والتحويل من خلال ممارساتهم الادبية الاجتماعية، ولعل من بين هؤلاء النقاد، الناقد بن زيدان والذي يقول في هذا السياق: (بدأ التوجه إلى تأسيس نقد منطلق من مشروع رؤية جديدة تستوعب دور المسرح في التغيير، وقد لعبت التراكمات الموجودة دوراً أساسياً في خلق صراع أدبي نقدي للرفع من مستوى قراءة النصوص قراءة سيميائية على مستوى الكتابة الأدبية والسينوغرافية، والعرض الذي يلتقي فيه النص والإخراج مع الجمهور²).

تعتبر هذه المرحلة خطوة خطاها إلى التغيير في الرؤى دفعت النقد إلى إعادة النظر في قراءتهم للمسرح بآليات وأدوات نقدية جديدة تؤسس للنقد المسرحي، ومن بين النقاد

¹ - عز الدين بونيت، حول بعض قضايا الخطاب المسرحي المغربي التاريخية والمعرفية، مجلة خطوة، عدد 3-4، سنة 1986، ص 33.

² - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية 7، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 253.

والتنظير

الذين أسسوا لفعل قراءة مغايرة وطوروا من أدواتهم النقدية الدكتور الناقد حسن المنيعي "أبحاث في المسرح المغربي"، "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناع الفرجة"، "المسرح والسيمولوجيا"، "هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته" ...

3) مرحلة النقد المعرفي:

لعل اختيار تسمية النقد المعرفي من النقد العارف أو الشامل للتجارب المسرحية والقارئ لها، حيث استفاد النقد من المرحلتين اللاتين سبقتة، إضافة إلى المهرجانات والمقتنيات المسرحية التي كانت تنظم في المغرب حيث أصبحت تشكل فضاءات للدراسة والبحث في العملية المسرحية، فاكتمل من خلالها النقد المسرحي أدوات فنية أغنى بها الحقل النقدي كما التمس مناهج ومفاهيم يقارب بها من أجل وصف وتحليل الظاهرة المسرحية كعرض مسرحي، ومن بين هاته المفاهيم: التمسرح، القراءة السيميوجرافية، الفضاء، المسرحية، الفضاء المرئي.. الخ

لعل الإنطلاقة الأولى التي تعود إلى تشكل النقد المعرفي هي تبلوره داخل الجامعات المغربية وانفتاحها على المناهج النقدية الجديدة وعلى محيط الابداع المسرحي الذي ساعد على تطور المناهج النقدية المسرحية (فمن المعروف أن ثلثة من الأساتذة الجامعيين لعبوا دورا رياديا في ادخال مادة المسرح إلى الجامعة المغربية ولم يقف بعضهم عند الحديث عن النص المسرحي وتاريخه وأعلامه، بل تجاوز ذلك إلى الحديث عن اشكاليات وقضايا أخرى فنية وتقنية، كالإخراج والسينوجرافيا، والتعريف ببعض المخرجين واتجاهاتهم والمدارس الفنية، وغير ذلك مما له علاقة بالفرجة المسرحية عموما¹)، كما ساعد ذلك اللجوء إلى حقول المعرفة

¹ - مصطفى رمضاني، نقد النقد المسرحي، مرجع سابق، ص 38.

والتنظير

التي تسعى الى فعل المغايرة والتطوير من الأدوات الإجرائية والقرائية، وقد كان الفضل الكبير لهذه الجامعات المغربية في بلورة رؤية نقدية حديثة وبناء مسار نقدي جديد، والتي تحتفي بمنجزات المسرح الوروي الحديث وتهتم بالدراسات العلمي التي انبتت تجربة نقدية مسرحي خاصة وهي تجربة النقد المسرحي الجامعي (الذي نقل تلقي المسرح من مستواه العادي إلى مستوى الفهم والتفسير والتأويل والإبداع، ويمثل هذا المنحى، الدكتور حسن المنيعي، والدكتور عبد الرحمان بن زيدان، والدكتور مصطفى رمضاني، والدكتور عبد الواحد بن ياسر والدكتور يونس لوليدي حيث بدأ الاهتمام بعلامات العرض والجسد، والسينوغرافيا والنتروبولوجيا والأسطورة¹).

مما لا شك فيه أن ذلك الجدل القائم في النقد المسرحي بين المتمين من النقاد الأكاديميين حول سؤال الهوية، والتراث والتجريب والتأصيل وكل ما يخص المسرح هو الذي أفرز ظاهرة التنظير التي خرج من لدنها قراءات لم تبقى في حدود قراءة النص والعرض بل تعدت ذلك الى التنظير للظاهرة المسرحية عامة والذي ساهم فيه كل من عبد الكريم برشيد، محمد مسكين، المسكيني الصغير الى جانب بعض النقاد امثال حسن المنيعي، عبد الرحمان بن زيدان عبد الله شقرون، سالم اكويندي، محمد الكغاط محمد أديب السلاوي، مصطفى القباج .. الخ.

ومن الاسماء النقدية التي استفادت من الدرس النقدي الجامعي وعالجت قضايا المسرح المغربي في بحوثها واطاريجها نذكر خالد أمين، عبد المجيد شكير، سعيد ناجي، حسن يوسف نوال بنبراهيم، عز الدين بونيت محمد الوادي، سعيد كريمي، لحسن قناني ..

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 61.

والتنظير

وغيرهم، وبفضل اهتمامات كتابات هذه الاقلام النقدية ذات الطابع الاكاديمي التي أصدرت بحوثها في كتب لتمتد مساحات المغرب ويصل صداها خارج حدود المغرب حيث بدأت الدراسات في التطور والنضج واتسعت الرؤية النقدي الى بناء العرض واتجه النقد الى التركيز على الفرجة التي تشكل كل العناصر من أجل مسرحية المسرح (الدراماتوجيا)، بالاعتماد على مناهج حديثة الظهور في قراءة للعرض المسرحي كا المنهج السيميولوجي.

3) السيميولوجيا وقراءة المسرح المغربي:

تميزت سنوات الثلاثينيات بتحول مهم في تاريخ الدراسات المسرحية منذ جذورها الأرسطية إذ تحول العرض المسرحي الذي ظل لحقبة من الزمن ملحقا وتابعا بحقل الأدب إلى حقل مستقل بذاته وهذا بظهور حلقة براغ اللسانية التي وضعت سيميائيات خاصة به تحرره من تلك التبعية، ويضاف إلى هذا جمهور دوسوسير في تأسيس هذا العلم، وهي يعرفها على أنها (العلم الذي يدرس حياة الدلائل اللسانية وسط الحياة الاجتماعية وتتميز السيميولوجيا بطابعها الواسع)¹، وفي هذه الحالة يمكن القول أن اللسانيات ليست إلا فرعا من السيميولوجيا.

لقد حاولت الدراسات النقدية الحديثة الاستفادة من هذا العلم ومن أدواته التحليلية باعتبارها أدوات قادرة على رصد ودراسة النصوص الفنية والإبداعية، وعلى الإمساك بمعانيها ودلالاتها، وهكذا وجد النقد المسرحي في الدرس السيميولوجي حقلًا واسعًا للتنظير والتطبيق.

¹ - ينظر احمد بن مرسل، التحليل السيميولوجي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، ص 15.

والتنظير

إن ما يجعل من عملية التحليل السيميولوجي عملية معقدة هو ذلك الامتزاج والتداخل الرهيب في الدلائل والرموز والعلامات في الخطاب المسرحي، وإذا كان هذا الخير عبارة عن شبكة معقدة تتداخل فيها مجموعة من الأنسجة التواصلية إلى تتعدد وتباين.

تنطلق السيميولوجيا من عملية وصفها لما يعرض على خشبة المسرح بتحديد العلاقة بين العلامات والدلائل المسرحية وذلك من خلال تحويل العرض المسرحي إلى تقليد أيقوني فهي كما يعرفها "باتريس بافيس" أنها: (ليست علما جديدا أو مجالا بكرا للبحث، بقدر ماهي دراسة تمهيدية وابستيمولوجيا لعلوم الفرجة، اي أنها تفكير حول العلاقة بين مشروع دراماتورجي وتحقق ركحي¹)، وإذا كانت الأيقونة هي العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه، فالمسرح إذا هو ميدان واسع لهذه الأيقونة، مثلا جسد الممثل وصوته يمكن اعتبارها أيقونة أساسية في المسرح، والدليل على ذلك أن للممثل طاقة حسية تجعله يقوم بحركات مختلفة على الركح، ويكون هذا من خلال التأكيد على فرديته أو تخيله منها مثل الحركات الفيزيولوجية اللاإرادية تقبل على أنها وحدات دالة اي ان المشاهد يتقبل هذه المكونات الغير مقصودة من تمثيل الممثل على أنها علامات، ولا ينبغي للمقاربة السيميولوجية أن تقف على حدود الوصف، والتصنيف للشفرات المسرحية، فعليها أن ترصد كل الأشكال التواصلية، وهذا ما يؤكد أن المسرحي يوجد داخل العرض في شكل صوت له حضور أنه يسبق العرض أولا ويرافقه ثانيا.

يمكن الحديث إذا عن مقارنة سيميولوجية للنص المسرحي في غياب خاصية التمسرح التي تميز هذا النص من بقية النصوص الإبداعية الأخرى ذلك أن هذه الخاصية هي التي

¹ - باتريس بافيس، "قضايا السيميولوجيا المسرحية"، ترجمة محمد العماري، عبر الموقع الإلكتروني: <http://aslimnet.free.fr/ress/singes/9.htm>

والتنظير

تفتح للقراء أبوابا جديدة تمكنه من تحديد خاصية أو بالأحرى خصوصيات الفن المسرحي في تجسيدها النصي قبل أن تترجم فوق خشبة المسرح من خلال العرض.

ومن بين النقاد الذين اعتمدوا على المقارب السيميولوجية في المغرب نذكر الناقد عز الدين بونيت في كتابه "الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتحليلات"، والتي تعتبر في أصلها أطروحة جامعية جمع فيها ما هو نظري وتطبيقي حدد فيها مصطلحات دلائلية سيميوطيقية، فرغم توظيفه لأكثر من منهج إلا أنه يتكأ على نماذج لنظريات سيميائية، كما يوضف مصطلحات سيميائية أن دراسة الشخصية كعلامة يستدعي تجميع المعطيات النصية في كل مستويات اشتغال النص: التحلي الخطابي العيني، البنية السطحية المجردة، البنية العميقة¹، كما أنه يدرس الشخصية على أساس دراسة علامة من علامات الخطاب المسرحي، وكشهادة من الناقد حسن المنيعي فإن هذه الدراسة تصنف ضمن الدراسات التي تدل على (تطور النقد المسرحي وعلى ثرائه وتجاوزه للخطاب التقليدي (...)) وفق منهج متعدد الأبعاد يستفيد من علوم شتى كالإتاريخ، والفلسفة، والانتروبوجيا، والشعرية والسيميائية المسرحية².

كانت هذه دراسة من الدراسات الحديثة التي تسعى الى تطوير النقد المسرحي ولعل النقد المسرحي في المغرب شهد دراسات نقدية أكاديمية عدة أغنت الحقل النقدي بتعدد مناهجها وتنوع مقارباتها التي انفتحت على مقاربات نقدية غربية.

4) بيليوغرافيا المقاربات النقدية الأكاديمية في المسرح المغربي:

¹ - عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح الغربي بنيات وتحليلات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، سلسلة الأطروحات والرسائل 2، 1992، ص 17، 18.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي، "من التأسيس الى صناعة الفرجة"، مرجع سابق، ص 117.

والتنظير

إن التطور الذي شهدته الحركة المسرحية في المغرب بفضل تلك الممارسات النقدية الأكاديمية التي واكبت الظاهرة المسرحية منذ بدايتها واهتمت بقضاياها المتمثلة في التاصيل والتنظير والتجريب والهوية، الشيء الذي رسخ الدرس الأكاديمي في الجامعة المغربية وطور من البحث العلمي والاهتمام بقضايا المسرح المغربي والعربي.

فرغم ان النقد المسرحي الاكاديمي تتعلق موضوعاته بكل قضايا المسرح سواء نقدا او تحليلا أو تنظيرا الا المناهج المتبعة او الموظفة في المقاربة النقدية تختلف عند ناقد لآخر حسب توجهه، وذوقه وعمق معرفته ومؤهلاته العلمية. فهناك من يوظف عدة مناهج وهناك من يزاوج بين منهجين وهناك من يكتفي بمنهج واحد في مقارنته النقدية.

وهذه الورقة عبارة عن بحث بيبليوغرافي مختصرة للمقاربات النقدية التي وظفت في كتابات أهم أعلام النقد المسرحي الأكاديمي:

1) المقاربة التاريخية:

وتبناها كل من الناقد "حسن المنيعي" في كتاب: "أبحاث في المسرح المغربي" والذي يعتبر أول أطروحة جامعية حول المسرح المغربي، وكتاب "المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، والناقد "محمد أديب السلاوي" في كتبه: "المسرح المغربي: البداية والامتداد"، و: "المسرح المغربي من أين وإلى أين؟"، و "الاحتفالية في المسرح المغربي". والناقد "محمد الكغط" في كتابه: "بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البدايات إلى الثمانينات"، "المسرح وفضاءاته".

2) المقاربة الموضوعاتية:

تبناها كل من:

والتنظير

- الناقد "عبد الرحمن بن زيدان: في كتابه: "المقاومة في المسرح المغربي"
- الناقد "محمد الوادي" في كتابه: "تجليات صورة اليهودي في المسرح العربي".
- الناقد "يونس الوليدي" في كتابه: "المسرح والمدينة".

3) المقاربة الايديولوجية الاجتماعية:

تبناها الناقد "عبد الرحمن بن زيدان" في كتابه: "المقاومة في المسرح المغربي"، وكتاب: "قضايا المسرح المغربي".

4) المقاربة الانتروبولوجية:

الناقد "حسن المنيعي" في كتاب: "أبحاث في المسرح المغربي"، وكتاب "المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، وكتاب: "هنا المسرح هنا بعض تجلياته".

- الناقد "يونس لوليدي" في كتاب "المسرح والمدينة". وكتاب: "الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر".

- الناقد "عبد الواحد ابن ياسر" في كتابه: "حياة التراجيديا".

- الناقد حسن يوسف في مؤلفه: "المسرح والأنثروبولوجيا".

- الناقد أحمد بلخيري في كتابه: "الوجه والقناع في المسرح".

5) المقارب السيميائية:

- الناقد "عز الدين بونيت" في كتابه: "الشخصية في المغرب العربي بنيات وتجليات".

- الناقد "محمد التهامي لعماري" في كتابه: "مدخل لقراءة الفرجة".

- الناقد أحمد بلخيري: "سيمياء المسرح".

6) المقاربة الدراماتورية:

والتنظير

- الناقد "محمد الكغط" في كتابه: "المسرح وفضاءاته".

- الناقد "أحمد بلخيري" في كتابه: "نحو تحليل دراماتورجي".

7) المقاربة الجمالية:

- الناقد "عبد المجيد شكير" في كتابه: "الجماليات بحث في المفهوم ومقاربات للتمظهرات والتصورات".

- الناقدة "نوال بنبراهيم" في كتابها: "جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للابداع المسرحي".

8) المقاربة البلاغية:

- الناقد "محمد أنقار" في كتابه "بلاغة النص المسرحي".

9) المقاربة الإقليمية:

- الناقد "مصطفى رمضاني" في كتابه: "الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة".

10) المقاربة الانطباعية:

- الناقد عبد الكريم برشيد في كتابه: "الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة- الجزء 1"، وكتاب "الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة- الجزء 2".

- الناقد "سعيد الناجي" في كتاب: "البهلوان الأخير: أي مسرح لعالم اليوم؟"

11) المقاربة الفلسفية:

- الناقد "عبد الواحد بن ياسر" في كتابه "حياة التراجيديا".

12) المقاربة الاحتفالية:

والتنظير

-
- الناقد عبد الكريم برشيد في: "الاحتفالية في أفق التسعينيات، الاحتفالية إلى أين؟"،
وكتاب: "المسرح الاحتفالي"، وكتاب "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي"
وكتاب: "فلسفة التعييد الاحتفالي".

13) المقاربة التفكيكية:

- الناقد "خالد أمين": "الفن المسرحي وأسطورة الأصل" الناقدان "مصطفى رمضاني"
و"محمد يحيى قاسمي: في كتاب مشترك: "ببليوغرافيا المسرح المغربي" الناقد محمد
أديب السلاوي تحت عنوان: " دليل المسرح المغربي".

الفصل الثاني:

أعلام الخطابة النقدية

المسرحي المغربي

توطئة:

يأخذنا الحديث عن مسيرة النقد المسرحي إلى الحديث عن مسيرته الثرية بمناهجها ومقارباتها وانفتاحها على المناهج المسرحية الغربية ما يفسر لنا وعيهم بالظاهرة المسرحية، ورغم الكم الهائل من النقاد المسرحيين الأكاديميين ومقارباتهم سنقف عند بعض النقاد الذين من خلال كتاباتهم النقدية شهدت الساحة المسرحية حركة نشيطة وضعوا بصمتهم فيها فلمسنا مواطن الجد والكد والحرص على المساهمة الرزينة من أجل رقي الممارسة المسرحية وتطويرها. ولا بد أن نبدأ من رائد النقد المسرحي المغربي ألا وهو الناقد حسن المنيعي.

المبحث الأول: الدرس النقدي الجامعي عند الناقد حسن المنيعي

يعد الدكتور الناقد "حسن المنيعي" المؤسس الأول للنقد المسرحي الجامعي، إذ يعتبره جميع النقاد المغاربة رائد الحركة النقدية المسرحية وأيقونتها، فهو من أثث فضاء المسرح في حلقة التناول النقدي الأكاديمي، بعد تأخره سنين وفقره من الجانب الفكري والنظري والفلسفي والجمالي، كما أن انشغالاته لا تمت بخبرة مسرحيو ولا بتاريخ ثقافي أو فني أو جمالي، حيث قام بربط النظريات النقدية بالبحوث الجامعية ليخرج النقد من طابعه الانطباعي إلى طابع البحث العلمي، ليتقدم العديد من الباحثين المسرحيين بإنتاجات نقدية مسرحية أكاديمية مستفيدين من المناهج والمقاربات وكذا المصطلحات المسرحية التي شكلت عدتهم النقدية، ما أفاض المشهد الثقافي نقدا وإبداعا.

1- المقاربات النقدية عند حسن المنيعي:

لعل المتصفح لكتابات الناقد "حسن المنيعي" ذلك التنوع الأدبي في لمستته النقدية التي شملت المسرح والنقد والتشكيل والترجمة، فكتاباته لا تنحصر داخل الحرم الجامعي فقط بل تتعدى ذلك إلى الجرائد والمجلات والكتب النقدية الجامعة، فقد كانت بدايته النقدية ضمن مجلات مغربية منذ 1964، حيث تنوعت إسهاماته في النقد الأدبي من رواية وشعر وفن تشكيلي وترجمة فتعدت مؤلفاته بما يزيد عن ثمان عشر مؤلفا بداية من كتابه "أبحاث في المسرح المغربي" 1974 وهو عبارة عن رسالة دكتوراه تحت إشراف المستشرق "شارل بيللا" بجامعة: "السربون" بباريس، والذي يؤرخ للحظة تاريخية بحثة تكشف عن الأشكال الدرامية التقليدية في المغرب وبذور فن الفرجة بغية إثبات وجود

المسرح المغربي كفن اقتناعاً منه بتاريخ وطنه وحبا فيه وما تنطوي عليه الأرض المغربية من ثقافة وأصالة وتراث حيث يقول الناقد عن كتابه: (عندما فكرت في تحضير دراسة عن المسرح المغربي لنيل دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس، كان يدفعني لذلك أولا إحساس غريب يعرب عن شدة تعلقي بالفن الدرامي، وثانيا طغيان حاجة أكيدة تفرض علي تحقيق عمل نافع بالنسبة لبلدي ولو أدى بي ذلك إلى اقتحام آفاق قدسية لأرض بكر لم يجرؤ أي أحد على اكتشاف مكوناتها¹).

لقد كانت هذه الرسالة بداية مسار ثقافي بالنسبة للناقد مزجت بين تحصيله العلمي ومستواه الفكري والثقافي، وخضعت لقراءة ارتكز فيها على التأريخ للمسرح المغربي منذ بدايته إلى نهاية الستينات معتمدا على مصادر وملاحق مهمة والملاحقة المشهدة والإخبارية، فقد تميز الناقد بتتبعه للعروض المسرحية دون كلل أو ملل، وتحليل المشهد المسرحي فنيا، وقد ساعده في ذلك "فرقة المعمورة" في إدراك التمارين المسرحية والإعدادات الفنية أثناء تحضيرها لمسرحية "عطيل"، فعمل الناقد انحصر في مناقشتهم لأبعاد النص لتلقى في الأخير جهودا كانت حصيلتها نجاح وتآلق لهذه الفرقة التي عرضت المسرحية باللهجة المغربية والتي أثارت إعجاب الجمهور بما فيهم الأجانب.

إن هذه التجربة المسرحية الهاوية دفعت الناقد إلى الاشتغال حول المسرح منذ ظهور الأشكال ما قبل المسرحية إلى مرحلة تأسيس الرواد للمسرح في عهد الحماية ثم عهد الاستقلال... لينشر هذه الأطروحة في كتاب بعد ثلاث سنوات والذي صادف

¹ - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات شرفات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 5.

إقبالاً وإعجاباً كبيرين من طرف الفنانين والأدباء والمثقفين كما عرف رواجاً غير محدود، ليصل صده خارج حدود المغرب.

يقدم الكتاب إشعاعاً لتاريخ المسرح المغربي خص في الجزء الأول التقليد المسرحي في المغرب ما يظل الأشكال قبل مسرحية من حلقة وبساط وجزءاً للتجارب المتبعة منذ سنة 1919 وجزءاً لحركة مسرح الهواة من سن 1940 إلى سنة 1971 لينتقل إلى جزء آخر يخص المسرح الاحترافي وأنواع أخرى من المسرح لينتهي إلى التجديد في المسرح.

إن الناقد من خلال هذا البحث التاريخي أراد أن يحقق طفرات بعيدة المدى للمسرح المغربي حيث يقول عنه في هذا الصدد: (إنه يتحتم علينا ألا نؤطره في شكل واحد، بل علينا أن نجعل كل الابتكارات - سواء كانت مستمدة من التراث أو لا - تعكس إحساسات شعبنا، وتطرح قضاياها، وتعالج انهماكاته، وتهتم بتفتيح الجماهير وإثراء كل فرد¹).

يتضح في هذا الكتاب أن الناقد ركز على الجانب التاريخي للمسرح المغربي ما يدل أنه انتهج المقاربة التاريخية فكان من بين الأوائل الذين استعانوا بالمنهج التاريخي في مقارباتهم النقدية المسرحية كما قدم دراسة يتقاطع فيها التاريخ والفن والتحليل وعلى الخصوص المقارنة، والمساءلة الجمالية التي تعني بالأبعاد النصية والفرجوية على مستوى الكتابة الدراماتورية².

¹ - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 194.

² - مرجع نفسه، ص 16.

مما لا شك فيه أن أول من تبنى المقاربة التاريخية في المسرح هو الناقد حسن المنيعي باعتبار أن الكتاب أول أطروحة تقدم في تاريخ المسرح المغربي، فهذه المقاربة ترصد خلال التشديد على التطور والتعاقب والمراحل والبدائيات والنهايات وهذا ما تطرق إليه الناقد حسن المنيعي في بحثه الذي امتاز بالجدية في العمل والتسلسل المنطقي والاحترافية وتتبع الحركة المسرحية بدقة ما يبرز حرصه في كتابة التأريخ للمسرح بأمن وحماية.

لم يتوقف الناقد حسن المنيعي في كتابته عن المسرح المغربي بل صار مهتما أكثر، فأبدع بعد ذلك وأنتج كتابات أخرى ترصد مسار المسرح المغربي وتعالج قضاياها نذكر منها: "هنا المسرح.. هنا بعض تجلياته" وكتاب "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة" التي اهتم فيها بالجانب الطقوسي وبالاحتفالات الشعبية والأشكال الفرجية وقدم ثقافات المغرب التقليدية ما يعني أن الناقد ذهب بالتفكير في الجانب الانتروبولوجي للمسرح المغربي الذي يبحث في معايير إنتاج المسرح الفرجي حيث يعرف الناقد حسن المنيعي بأنه: (دراسة الظواهر والطقوس الاحتفالية وتحليلها تحليلًا علميًا وفنيًا لا أدراك ما يمكن أن تمدنا به من منطلقات درامية تساهم في تعميق البحث المسرحي واثراء الحركة المسرحية¹).

فمنذ بداية التفكير في تحديث المسرح وخطاب النقد المسرحي لدى الناقد يراوده، لذا صار انشغال تأصيل هذا الخطاب موازي لتأصيل الممارسة المسرحية بالمغرب وربطها بسؤال الهوية ومرجعية الذات فيواصل الناقد الحفر في عمق التجربة المسرحية المغربية لرصد الاتجاهات التي أنارت طريقه لكشف الجذور الأولى لهذه فيبحث فيدرس التراث

¹ - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 41.

الفني المغربي، (وبما أن العمل يؤطر ضمن مجال الفرجة وينتمي في الآن ذاته إلى حقل الأدب، فقد كان لزاما البحث عن آليات اشتغاله من خلال رصد قوانين الكتابة وتفسير كيفية اشتغال عناصر العرض وذلك عبر تحديد مرجعيات الإخراج ومنطقاته وحصر أنماطه وأشكاله، وضبط المستويات والميكانيزمات الناعمة لسيرورة العرض والمؤطرة لعناصره ومكوناته داخل الفضاء الركحي وفي علاقة كل ذلك بالمتلقي¹).

ولعل ظروف نشأة المسرح المغربي هي التي حكمت عامل التلقي الذي رافق الممارس النقدية منذ ظهور تلك الأشكال التي تربط بين كل العناصر بما فيهم العنصر الأساس المتمثل في المتلقي، هذا الأخير الذي ترتقي العملية المسرحية برقيه ونضجه، فهي تحتاج إلى من يحاورها ويجادلها، لتتطور وتحسن وترفع من مستواها وبالتالي (تخلص النص من بعده الأحادي وانبائه من نصوص متعددة ومتداخلة ومن متواليات سردية أو حكائية تراعي مفهوم التمسرح الذي حول اللغة الركحية إلى ميتا - لغة يستطيع المتلقي أن يزاو عليها فعاليتها التأويلية والتفكيكية²).

إن البحث عند الناقد حسن المنيعي يرتبط بالفرجة وبخاصية التراث وبالسؤال عن الهوية ففي حديثه عن الفرجة يقول الناقد: (إن أشكال المسرح التقليدي التي أشرنا إليها تكون ريبيرتوار شعبيا بالرغم من أن عناصرها لا تخضع لتقطيع في الفصول أو المشاهد، ولا تحترم القواعد المسرحي المتداولة فإنها تنطوي على إرهابات درامية، بل تقدم لنا

¹ - محمد محبوب، شعرة المسرح المغربي من خلال "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، ضمن كتاب، حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي، مرجع سابق ص 62.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 88.

فرجة نعيشها في واقع حياتنا وفي شتى لقطاتها الملحمية (الحلقة) وظواهرها المعبرة عن الاتجاهات الحديثة لمسرح مغربي تخلو إبداعاته من كل التأثيرات الأجنبية¹.

لقد حاول الناقد في كتاباته التركيز أكثر على ظاهرة التراث ويدعو إلى التعامل معه بالإعتماد على (أسس علمية وفنية ترمي بالأساس إلى استيعاب رموزها لإعادة تركيبها من منطلق فاعلية عربية تؤسس لممارسة مسرحية مستقبلية ذات لغة متنوعة²).

يتضح جليا من خلال الحديث عن هذه المظاهر والطقوس الاحتفالية والأشكال الفرجوية استعانة الناقد بالبحث الانثروبولوجي المرتبط بسؤال الهوية ودراسة التراث المغربي ما جعل الباحث يفحص في أعماق هذا التراث هذا من جهة ومن جهة أخرى التفت الناقد إلى العناصر السينوغرافية للنص المسرحي حين تحدث عن جمالية العرض من خلال ذلك التصور الذي ينظر إلى كل العناصر جماليات النص والعرض، حيث يتحدث عن الإضاءة ووظائفها التقنية والجمالية والتعبيرية، وعن الديكور واشتغاله والملابس ودلالاتها وكل يرتبط بالخشب لصبح النص فيها ضمن العناصر المكونة للعرض المسرحي³). وهذا ما يعني أن الناقد تعامل مع التحليل الفني أو الدراماتورجي.

ومنه يمكننا القول أن المقاربات التي برزت في الكتابة النقدية للناقد حسن المنيعي تمثلت في المقاربة التاريخية، والمقاربة الانثروبولوجية والمقاربة الدراماتورجية ولعل المقاربة

¹ - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 36.

² - حسن المنيعي، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، ط1، 1990، ص 6.

³ - محمد الكفاط، "حسن المنيعي والنقد الشامل"، دراسة ضمن كتاب جماعي، "الكتابة النقدية عند حسن المنيعي"، منشورات اتحاد الكتاب بفاس عن أعمال اليوم الدراسية، 95، ص 11.

الأولى والتي انطلق منها الناقد في كتاباته الأولى هي المقاربة التاريخية التي أخذت الحجم الأكبر من خلال اعتماد الناقد للتأريخ للمسرح المغربي.

2- حسن المنيعي والدرس الجامعي:

لعل علاقة الناقد حسن المنيعي بالتدريس في الجامعة المغربية لما يزيد عن أربعة عقود رسخت البحث العلمي والأخلاقي في عقول وتجارب الباحثين الشباب من خلال التشجيع الدائم لاكتشاف المناهج الغربية في النقد الروائي بهدف تأهيلهم لامتلاك أدوات الاشتغال على النصوص الروائية، فيجدر الإشارة إلى أن البدايات الأولى لتأسيس درس المسرح في الجامعة في سنوات السبعينات، (ويعود فضل هذا التأسيس إلى المبادرة التي قام بها الدكتور حسن المنيعي بكلية الآداب والعلوم الانسانية بفاس حيث عمل على تخصيص درس للدراما وعواملها المختلفة تاريخيا ونظرية¹).

وقد أدرجت مادة المسرح ضمن حصص لقراءة الأعمال والدراسات الأدبية كالمسرح الكلاسيكي (المولييري)، والمسرح الايليزابيتي والشكسبييري في الشعبتين الفرنسية والانجليزية، حيث كان التعامل مادة المسرح كمادة أدبية تأخذ نفس اعتبارات الشعر والقصة والرواية، ثم أوليت مهمة الانتباه إلى خصوصية هذا المسرح والنظر إليه لما يلاءم طبيعته، ليظهر وعي نقدي يعتبر المسرح أدبا وفرجة تستقطب مفاهيم وأسس ومصطلحات ساعدت في إثراء الحقل المسرحي الجامعة بعد فتح مدرسة تقوم على

¹ - حسن يوسف، ذاكرة العابر عن الكتابة والمؤسسة في المسرح المغربي، دار ويلي للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 2004، ص 114.

البحث العلمي لمجموعة من الباحثين المهتمين والولعين بفن المسرح ليساهموا بأبحاثهم العلمية الرزينة والجادة ويرجع فضل هذه الدراسات الى رائد النقد المسرحي حسن المنيعي. يقول الناقد سعيد الناجي في هذا السياق: (مع الدكتور حسن المنيعي، لم نتعلم كيف نمارس النقد فقط، حين يكون النقد مهارات وأدوات إجرائية يتم تمثيلها واختبارها، ولكننا تعلمنا كيف نكون نقادا، وكيف نفوس علاقتنا بالظاهرة المسرحية في امتدادها الثقافي والأدبي أي في علاقتها بالأجناس الأخرى¹).

لقد تميز الناقد بحضوره الوازن في الوسط الجامعي لإلقاء تكوين علمي جاد للطلبة الجامعيون بكل ما يخص المسرح من إخراج ونص وتمثيل من أجل إنعاش وتطوير الثقافة المسرحية فكما أشار الناقد أنه لا يمكن لهذه الأخيرة أن تزدهر في رحاب الكلية عن طريق درس "مغلق" تنحصر أهدافه في توصيل بعض المعلومات عن الكتابة الدرامية كمجرد كتابة أدبية إنما ينبغي أن يكون منطلقا لتطوير حاسة الذوق لدى الطلبة وفرصة لتفجير طاقاتهم الإبداعية والنقدية الانجازية²).

وفي شهادات لطلبته الذين استفادوا من الدرس المسرحي النقدي الجامعي وانتهجوا نهج أستاذهم الدكتور الناقد حسن المنيعي وأصبحوا الآن دكاترة يعترفون بجهود الناقد الطويلة المدى نذكر الدكتور "محمد عز الدين التازي": (اكتشفنا نحن الطلبة أن من بين أساتذتنا من يستهلكون معارف جاهزة توجد في بطون الكتب، ومن بينهم أيضا من يطرحون المعرفة كسؤال ثقافي منهجي وكأفق للتحرر من جاهزة المعارف، وكان من بين

¹ - سعيد الناجي، في تجربة حسن المنيعي النقدية، ميثاق النقد المسرحي أو في معنى أن تكون ناقدا ضمن كتاب، حسن المنيعي مسارات النقد المغربي والعربي، مرجع سابق، ص 43، 44.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 125.

هؤلاء، أستاذ متميز في خطابه التعليمي ولغته المشرقة وانفتاحه على الثقافة الغربية هو استأذنا حسن المنيعي، الذي ظل يراهن أن تكون دروسه مناسبة لانفتاح آفاق جديدة على التفكير النقدي المعاصر الذي يخص قضايا الأدب والفن¹.

3- الترجمة عند حسن المنيعي:

يعتبر الدكتور الناقد أول من درس الترجمة في الجامعة الغربية في سنة 1965، حيث تشكل الترجمة منفذا أساسيا للمعرفة الأدبية والفنية، والذي يؤكد أن النقد العربي والمغربي لن يتطور إلا إذا تلاقت أفكاره وانفتحت آفاقه على الترجمة، وتأخذ هذه الأخيرة نصيبها من كتابات الناقد حسن المنيعي بمختارات دقيقة، ومعرفته لاهمية الترجمة في النقد المسرحي (هي ما يجعله يضيف إلى كتابه "الجسد في المسرح" ملحقا لـ "مارتن فان بورن" يحمل عنوان "الجسد في الرواية" وفيه يترجم الدراسة الهامة "الغروتيسكي: تمظهراته لدى غومبروفت"²)، وهي دراسة للعلاقة بين الجسد الكلاسيكي والجسد الكروتيسكي لدى مارتن، وقد حرص على انتقائه للنصوص ومترجمات مؤسسة تتلاءم مع كبيعة المتلقي العربي وتطور في معرفته الأدبية والفنية، (فمنذ كتاب "التراجيديا كنموذج" الذي صدر سنة 1975، أعلن المنيعي أن الترجمة تشكل منفذا أساسيا للمعرفة الأدبية والفنية، لذلك كان يعتبرها بمثابة الأخت السيامية للكتابة. ومن تم تحول لديه تمثل الفعل الترجمي إلى فعل كتابي أصلي تصبح فيه المحتويات المترجمة قريبة من القارئ العربي ومسيرة للفهم والاستيعاب³).

¹ - محمد عز الدين التازي، حسن المنيعي كما عرفته ضمن كتاب، حسن المنيعي سارات النقد المغربي والعربي، مرجع سابق، ص 250.

² - محمد أمنصور، "حسن المنيعي ناقدا روائيا"، ضمن "كتاب جماعي حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي، مرجع سابق، ص 10.

³ - حسن يوسف، حسن المنيعي، تجربة نقدية بين ميثاقي المعرفة والتواصل، نفس المرجع، ص 84.

كما نشر كتاب لع بعنوان "آفاق مغربية" في سنة 1981 والذي ضم فيه ترجمة لدراسة على مراد تحت عنوان "أدب المغرب العربي المكتوب بالفرنسية".

لقد انشغل الناقد حسن المنيعي في مشروعه النقدي بالترجمة بكل وعي وحفظ، فكانت هذه الترجمة لبنة نقدية مؤسسة تولدت من خلالها مفاهيم مصطلحات أغنت مقارنته النقدي المسرحية، كما كان لها الفضل في انفتاح الدارسين على النظريات والأفكار، وبلورة مشاريعهم النقدية.

تبرز ملامح قوية في نقده الثقافي من خلال مختاراته المترجمة التي يستند عليها في ثقافته النقدية فمن غايات الترجمة إنها تصل بين ذاتين أو عالمين يختلفان في اللغة ولا يتم هذا التوصل إلا بوجود طرف ثالث وسيط ألا وهو المترجم وعلى هذا الأخير أن يتسم بالمعرفة والأمانة وسعة الثقافة والقدرة على إحداث التأثير المشهود في المتلقي وهذا ما توفر في الناقد حسن المنيعي وفي إسهامه في الترجمة بامتياز بين الترجمة وإعادة ترجمة النصوص الأدبية حيث كان الناقد متلقي قبل انتقاله إلى الترجمة، وفي هذا الصدد يرى الناقد يونس الوليدي أن (المواضيع التي ترجمها د. المنيعي ضمن مشروعه النقدي تتنوع بين الاتجاهات والمدارس التي ربطها بأسماء أصحابها مع العودة إلى جذورها وبداياتها، مروراً بالمرحلة التي قطعتها، وذلك حتى يتمكن القارئ المغربي بصفة عامة والطالب الجامعي بصفة خاصة من التعرف عليها والاقترب من مصادرها الأساسية¹).

¹ - يونس الوليدي، تجليات الفعل النقدي عند حسن المنيعي، دراسة في كتاب الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب مطبعة البلايل، فاس، 1996، ص 34.

إن هدف الناقد حسن المنيعي من الترجمة بعدما وجد فيه صفات المترجم هو أولاً ملء ذلك الفراغ الذي ساد الساحة الجامعية من الترجمة كما أن الهدف الأكبر هو وضع الترجمة في خدمة المسرح من أجل بناء نقد مسرحي مغربي وتطويره غنياً بمعرفته بالنظريات الغربية والمناهج النقدية الحديثة.

4- الثقافة الغربية والعربية عند المنيعي:

لقد كان للثقافة الغربية دور كبير في تأسيس النقد المسرحي عند الناقد حسن المنيعي، ولعل دراسة مسرحيات موليير واكتسابه للغة المولييرية هي التي مكنته من التحكم في قراءة المصادر الغربية، ليساهم في كتابة مقالات ودراسات نقدية عن الرواية الجديدة الفرنسية، ورأي النقد الغربي حول "الرواية الجديدة من خلال نموذج صومويل بيكيت" كما كتب عن "مفهوم الإبداع الروائي عند ألبرتو مورافيا عند ألبيرتو".

ومنه فقد ساهم الناقد حسن المنيعي في تقديم أهم النظريات والاتجاهات الغربية من أجل إفادة القارئ بمستجدات المسرح العالمي، (ويقدم المنيعي في إطار الدراسات التي خصصها للمسرح الغربي أسماء لها وزنها داخل الحركة المسرحية العالمية، واستطاعت أن تغير ثوابت هذه الحركة كما أنه ذكر أهم أعلامه المسرحية بغية استخلاص أهم المميزات التي تميز مسرحها ومن بين الأسماء البارزة التي تعرض لها الدكتور حسن المنيعي نذكر "بروتولد بريشت"، "جورج شحادة" وإدوارد ألي، و"جان جانيه" و"يوري ليون" و"هارولد بنتر"¹.

¹ - يونس الوليدي، حسن المنيعي وبقى النقد، ضمن كتاب، حسن المنيعي ودراسات النقد المغربي والعربي، مرجع سابق، ص 52.

تناول الناقد الكثير من الدراسات والاتجاهات والنظريات الغربية التي قدمها للساحة المسرحية المغربية فعرف الطلاب الأكاديميين في الحرم الجامعي بمستجدات المسرح العالمي كالتراجيديا والمسرح اليوناني وتطور التاريخ المسرحي الأمريكي مركزا على "مسرح الوقعة" و"مسرح الحي" و"المسرح المفتوح" و"مسرح الخبز والدمى".

أما في الثقافة العربية فقد خصص الناقد حديثة في بعض كتبه التي تعالج قضايا التأسيس والتأصيل، وكذا مسألة الهوية وكل ما يخص المسرح في الوطن العربي والمغربي ما يتضح جليا فيما يضمنه كتاباته والتي تطرق فيها إلى المحاولات التأصيلية لكل من "توفيق الحكيم"، "يوسف ادريس"، "علي الراعي"، "سعد الله ونوس" و"عبد الكريم برشيد" و"طيب صديقي" كما ركز كثيرا على ظاهرة التراث والأشكال الفرجوية التقليدية العربية والمغربية خاصة التي لازال يقدم صورتها والتي يدعو إلى الاهتمام بها فالمسرح المغربي في حاجة إلى الرعاية المادية و الأدبي ، كما أعطى اهتماما كبيرا لمسرح الهواة الذي وظف التاريخ والأسطورة في مسرحياته وكذا المسرح الاحترافي الذي يعالج قضايا اجتماعية، كما اهتم بالنقد المسرحي المغربي في كتابه "هنا المسرح هنا بعض تجلياته" وأتمه بكتاب "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، فهو يرى ان النقد المسرحي المغربي استفاد من العلوم الإنسانية والنظريات الغربية حيث ساعد ذلك على تطوره وتطور مصطلحاته ومفاهيمه.

كتب ودراسات الناقد حسن المنيعي:

تعد كتابات الناقد حسن المنيعي إرثا للخزانة المغربية والعربية نذكر أهم دراساته

وكتبه:

- أبحاث في المسرح المغربي 1974.
- التراجيديا كنموذج 1975.
- آفاق مغربية 1981.
- نفحات من الأدب والفن 1981.
- هنا المسرح هنا بعض تحليلاته 1990.
- المسرح والسيميولوجيا 1995.
- دراسات في النقد الحديث 1995.
- الجسد في المسرح 1996.
- قراءات في مسارات المسرح المغربي.
- قراءة في الرواية 1997.
- المسرح مرة أخرى 1996.
- المسرح فن خالد 1996 قراءة في مسارات المسرح المغربي.
- عن النقد العربي.

5- النقد الشمولي عند حسن المنيعي:

لعل الناقد حسن المنيعي لا يحتفظ في كتاباته النقدية بفكرة واحدة وإنما يثير الكثير من الأفكار لخلق استفزاز الثابت فيها وخلط ما هو منتظم بضده، وما هو منسي بالمهمش في قالب نقدي جمالي متلاقح بانفتاح معرفي وحوار ثقافي لهذا فقد اتسمت كتاباته النقدية بطابع "الشمولية" والاستقلالية التي تضفي لكتابات الناقد حسن المنيعي عمقا في نقد الإحساس والذائقة، ما يجعلنا نعتبر الخطاب النقدي عند المنيعي هو خطابا نقديا جماليا، فهي كتابة (تحاول الكشف عن العلاقة المتحركة في ميكانيزمات الظواهر الأدبية في نشأتها وتطورها¹).

من بين الخصائص التي تميز بها الناقد حسن المنيعي من خلال كتاباته خاصية "الشمولية" وتتخذ هذه الخاصية عدة مظاهر وهي (انفتاح الناقد على مختلف أنواع المعرفة والعلوم كعلم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات بكل فروعها، والتاريخ والاثروبولوجيا كعلوم تفيد في ممارسة النقد²).

يبرز الرصيد النقدي والمعرفي الكبير والمتنوع المستوى المعرف الذي بلغته ثقافته الأدبية والعربية والمغربية فقد سعى الناقد من خلال هذه "الشمولية" المعرفية إلى خدمة الثقافة العربية والمغربية النقدية فقرأه الفعل النقدي لدى المنيعي لم تبقى في حدود القراءة والمشاهدة والاستماع، بل تجاوز ذلك إلى التلقي الشامل الذي ينفعل مع مختلف الخطابات الأدبية والفنية.

¹ - عبد الرحمان طنكوك، الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، نشرة فرع اتحاد الكتاب بفاس، مرجع سابق، ص 74.

² - عبد الرحمن بن زيدان، اشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 69.

وانطلاقاً من الكتابات النقدية للدكتور حسن المنيعي ونذكر من بينها كتاب "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة" نجد أنه زاهر بتعدد المستويات ومحمل بالأسئلة الانفتاحية، حيث ينفرد كل مستوى من هذه المستويات بمحور نقدي (يحيلنا إلى كثير من القضايا النقدية المحتاجة إلى مزيد من التمحيص والمناولة المتأنية، خاصة أن المنيعي كان شديد الاحتراز من تسليط أي منهج جاهز على موضوعه، لهذا دأب على الإغتمار في بناء منهج خاص منبثق من شمول أفكاره وأنساق منظوره للواقعية النقدية كما يريدونها هو¹).

إن هذا الطرح الشمولي الذي يميز دراسة المنيعي التي تقوم على رؤية تاريخية في معالجة القضايا المسرحية فهو يتطرق إلى كل مراحل المسرح وتطوره وإنجازاته وأعلامه سواء في الغرب أو عند العرب أو في المغرب ولم يترك المنيعي دراسة إلا وعالجها وناقشها وطرحها على إن يفتح باب النقاش للطلبة والباحثين والنقاد وكل المهتمين بمجال المسرح، مستفيداً من التجارب الغربية والمناهج النقدية.

لقد زواج الناقد بين النظرية والممارسة النقدية بين الأنا والآخر من خلال تقنية الشمول التي جعلت منه نموذج الناقد المتمرس الذي لا يقف عند حدود الانطباع الذاتي والتسرع الحكم في العلاقات الأدبية بالنص بل يتعدى إلى استكشاف المستويات العميقة للنصوص من خلال عمله النقدي الدؤوب.

¹ - محمد المعروز، الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، من أجل نقد شامل، ضمن كتاب، "حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي"، مرجع سابق، ص 31.

إن وعي الناقد بجسور التواصل التي تربط بين اللاحق والسابق التي تربط تلك التراكمات والإسهامات التي أتى بها الناقد المنفتح على المعارف والحوارات الثقافية دليل على إيمانه بالتلاقح الذي يمد الممارسة بحياة نقدية معرفية فنية وجمالية تجعل مسارها المسرحي متطورا ومنفتحا على مناهج ونظريات الآخر.

■ ميثاق الممارسة النقدية `code de pratique`:

عندما يتحقق ذلك التراكم في المشهد المسرحي، ويتحقق الوعي لدى كل أطراف العمل المسرحي فلا بد من توفر ناقد مسرحي له صفاته التي تميزه أو توفر "بروفایل" خاص بالناقد، وبحثا عن هذا البروفایل وبحثا عن ملامحه ومواصفاته وعلاقته بمتابعة الظاهرة المسرحية، تقدم بعض النقاد المسرحيين بمناقشة ميثاقا نقديا لبناء بروفایل الناقد وبناء سياق العلاقة التي تربط بين الناقد والظاهرة المسرحية وبالفن ورهاناته.

لقد كانت الحاجة إلى بناء نموذج للناقد في ميثاق نقد أخلاقي بنبل في المقاصد ورفعاً في المستوى والسلوك من أجل تطور التجربة المسرحية وترقيتها، ومن بين بنود التي تعطي نموذج الناقد الفاعل وهو ما توفر عفويا في الدكتور الناقد حسن المنيعي وهو ما اكتشفه وأجمع عليه النقاد والباحثين الذين كانوا ضمن تأسيس هذا الميثاق.

لعل تجربة الناقد حسن المنيعي تبني نموذج الناقد المسرحي أو "بروفایل profile" نظرا للميزات التي يتميز بها كمبدع وكأستاذ وكناقد بالخصوص و أول شيء نذكره من هذه الصفات هي:

- مشاهدة كل المسرحيات وتتبعها واعطيها حقها من التركيز والدقة والتحليل ورغم انه يمكن لأي متلقي أن يكون مشاهدا ناقدا عاديا إلا أن صفة الناقد الحقيقي كما يقول الدكتور حسن المنيعي (هو الذي يستطيع إدراك آليات اشتغال العمل المسرحي وتحديد أصولها ومستجداتها اعتمادا على ثقافة الشخصية¹).
- الانفتاح على شساعة الكتب العربية والغربية.
- الانفتاح على الدراسات الغربية والمناهج المسرحية.
- سعة المعرفة والامتداد الثقافي والمتنوع.
- أنه ناقد موضوعي يتمتع بالكرامة الفنية ويسمو في علاقته بالمسرح.
- تشجيعه للتفكير في المسرح.
- الموضوعية والابتعاد عن الذاتية.
- سلامة الصحة فيزيولوجيا وبسيكولوجيا.

¹ - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، "اطلالة على بداياته وتطوره"، مرجع سابق، ص 8.

المبحث الثاني: القراءة الممسرحة عند الناقد محمد الكفاط

1. العملية الدراماتورية في الخطاب المسرحي:

المسرح فن مركب يجمع بين مساحتين النص المكتوب كجنس أدبي، والعرض المشاهد كفن حي، يشكل القطب المقابل للمتلقى أثناء طقس المشاهدة، فيكون المبدع المسرحي من هذا المنطلق ملزما بتقديم عملا فنيا يحدث التفاعل المطلوب دون أن يحس المتلقي بتلك الغرب أو الهوة التي تفصل بينه وبين ما يشاهده على مستوى الفضاء المسرحي.

يتطلب نجاح العمل المسرحي جهدا مشتركا يبدأ من قلم المؤلف مرورا بفنيات المخرج وتقنياته في تحويل النص المحمل في صفحات الورقة إلى حياة حية في الفضاء المسرحي وصولا إلى الاستقبال (وهو مفهوم حديثا نسبيا في الخطاب النقدي المسرحي فهو يدل على العناصر التي تتحكم في خلق جمهور ما للعرض المسرحي)¹، فالمسرح فن جماهيري يبدأ من المتلقي وينتهي إليه، ما يعني أن على رجل المسرح أن يكون دقيقا في اختيار نوع الخطاب الموجه للجمهور، وما هي الطريقة التي يخاطب بها ؟

كل هذا عن طريق استغلال آليات التفسير والتأويل وفهم ما وراء القصد والكلمة، فالمخرج مثلا في عملية إخراجه عبر تفكيكه للنص يعد مفسرا ومؤولا وناقدا أيضا، ألا

¹ - أنظر ماري إلياس، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 27.

يدعو كل هذا إلى ضرورة إيجاد وسيط يدقق في عملية نقل معطيات النص المكتوب إلى فضاء حي؟

يتمثل هذا الوسيط في "الدراماتورج": (فالدراماتورجيا مجموع آليات وفيات في كتابة الأعمال الأدبية المقروءة — مثل الرواية — وكذا القابلة للتجسيد والعرض الحي — العرض الوسائطي — مثل السينما)¹.

لم يحظ هذا المصطلح الدلالي اليوناني الأصل بأي مرادف عربي دقيق كغيره من المصطلحات الأجنبية مثل الكوريغرافيا، البارودي، الفودفيل...، (فكلمة دراماتورجي هي مصطلح دلالي واسع، فهي تدل على وظائف عدة ظهرت مع تطور المسرح حيث يقول أندري بازان: تمثل دراماتورجيا المسرح كليا وتأخذ ثلاث أرباع تطبيقها في السينما، كما أنها تمثل نصف آليات وفيات كتابة الرواية)².

يمر الفعل المسرحي من مسارات متعددة قبل أن يصل إلى الجمهور عبر المؤلف والدراماتورج ومصمم الأزياء ومصمم الإضاءة والممثل، والجمهور والناقد، ولكل واحد حدود تلقيه، إذ يتعامل الناقد مع الفعل المسرحي باحترافية لأنه مطالب بالنش في حقيقة المتخيل وينبغي أن يكون قادرا على إبراز تلك الحقيقة ومساءلتها، فالناقد قارئ محترف، ونظرا لأهمية المتلقي في تشكيل الفعل المسرحي ثم إحداث وظيفة جديدة والتي تمثلت في إدخال الدراماتورجي، هذا الأخير الذي يضطلع بمهمة أكبر تتمثل في تكييف النص مع العرض، وبهذا المعنى تبدو الدراماتورجيا مهارة تلقي عند حفتها دينامية تلقي النص المسرحي

¹ - بوخوشة إلياس، الدراماتورجيا في إمبراطورية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2009، ص 10.

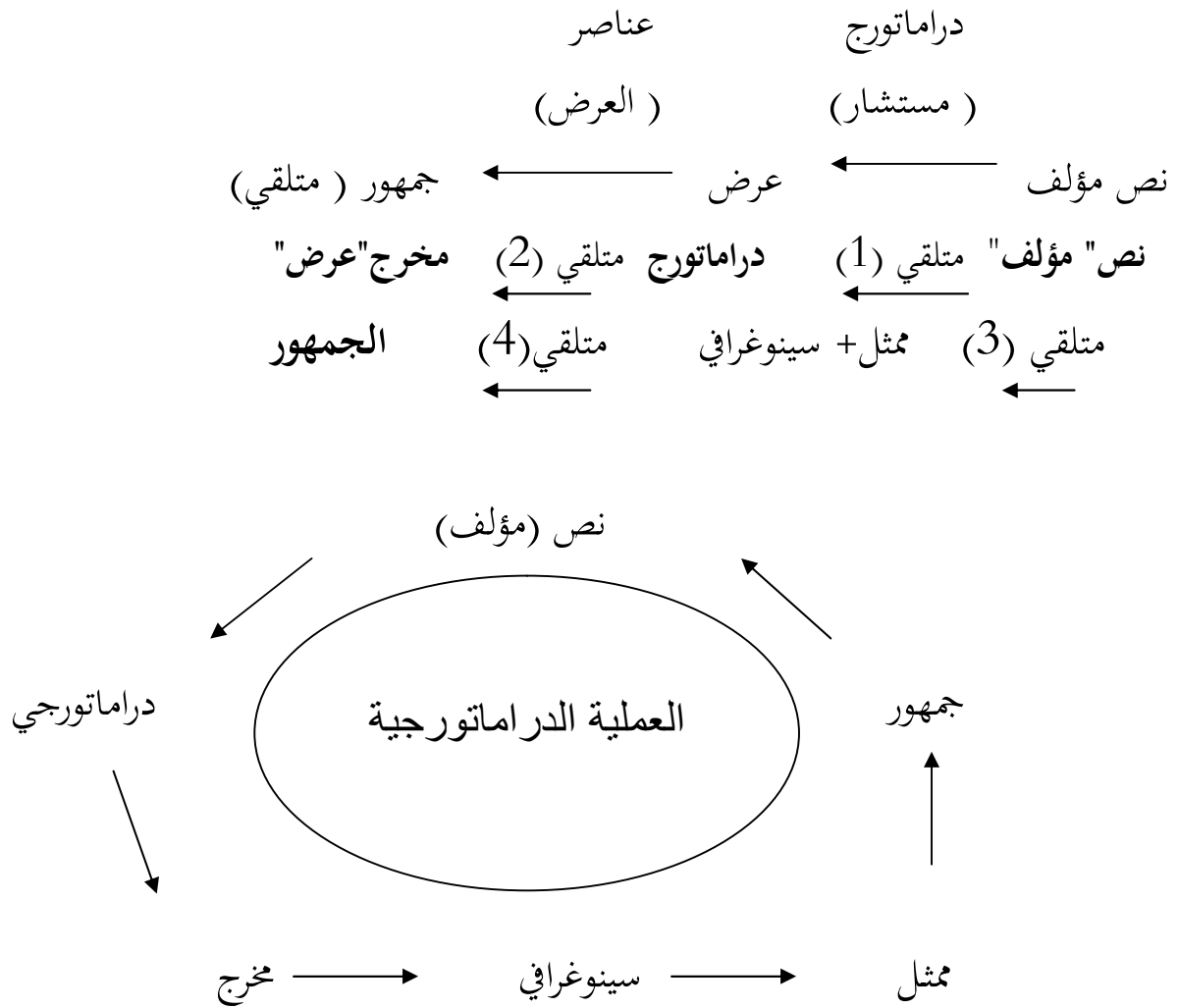
² - مرجع نفسه، ص 11.

ودينامية الإخراج ونقل النص على نصوص أخرى مخالفة تبني مكونات الخشبة، (إن إضفاء الطابع المفهومي Conceptualisation على الدراماتورجيا لم يأت إلا مع دراماتورجيا هامبورغ لـ LISSING، حيث ميز هذا الأخير بين Dramtierer مؤلف النصوص المسرحية بالمعنى الذي كان سائدا و DRAM dramaturge أي دراماتورج وهو مستشار أدبي (Conseiller Littéraire)¹.

يغدو الدراماتورجي بعد تحليله للنص المسرحي ناقد أول وهو مطالب بأن يكون حاذق أول يفترض الاختلالات والهفوات ويملاها كما يحدد في ملاءم نزاعات الخشبة، بكل دوره في العمل المسرحي فمثلا يبحث مصمم الأزياء في أنماط وعادات وتقاليد ومستوى الشخصيات الورقية ثم يرسمها فوق أجساد متخيلة، ويكتشف مهندس الصوت العلاقة الممكنة بين جسد المسرحي والخشبة والجمهور والنص لبلورة هذا التكتل في قالب تعبيرى، ومنه يتدخل كل جنس حسب ثقافته وتصوره الأمثل للظاهرة لتطويره النص الورقي عبر سيرورة من التلقي فتولف قالب مسرحي، ويحتضن المخرج هذه الفعاليات المتنوعة من التلقي فيبلورها هو الآخر لتجعل منه ناقدا ممتازا، وبعد كل هذه الفعاليات وأنماط تلقيها يواجه المخرج المحك الحقيقي الذي هو جسد الممثل بحمولته لثقافية المضمره ومواقفه الخاصة، حيث يوجهه فيسطر انتقالاته وتحركاته ويسمح له في نفس الوقت بالإضافة والإبداع.

وقد افترضنا ضمن هذا الشكل (المخطط) لإيصال فكرة كيفية تلقي وتشكل الفعاليات لكل من عناصر العرض:

¹ - عبد المجيد شكير، مجلة نزوي، العدد 12، 26 جوان 2009.



تتحول الشخصية (الممثل) إلى علامة عن طريق الممثل على خشبة المسرح، حيث يجعل العرض المسرحي الشخصيات الورقية المتخيلة الموجودة في النص تتحول إلى كائنات حية عن طريق الممثل (إن الممثل في السياق المسرحي يلعب دور الوسيط الذي تنقل الشخصية عبره إلى المتفرج ... فالممثل هو الذي يؤلف بشخصية القناة الأولى التي تصل

من خلالها الشخصية ... ولو أدت وظيفة الممثل بوسيط غير حي مثل الدمية¹، حيث تجسد وتحيا الشخصية على الخشبة بواسطة الممثل.

وفي المسرح يتعلق الأمر بالمرسل الذي يمثله المؤلف أو الشخصية والممثل، وفي جانب المتلقي هناك الشخصية مستمتعا أو مشاهدا، فالخطاب المسرحي يظهر انه موجه إلى الشخصيات في حين هو موجه إلى المتفرج، وللحوار في المسرحية خصوصيته باعتباره جزءا تواصليا معقدا بين الشخصيات ثم بين الممثلين ثم بين المؤلف والجمهور. وفي المسرحية يعتبر النقد المعاصر الشخصية كائنا ألسنيا فهي أداة فنية يعدها الكاتب كأداة وظيفية تتحول إلى كائن حي في حالة الفعل إذن فالممثل المسرحي مطالب بتلقي العمل المسرحي كما يتصوره المخرج في صورته النموذجية.

ونعود للحديث عن ذلك الوسيط الذي والذي له دور كبير في تحليل النص وتأويله وتفسير شفراته، وقد أثبت الكاتب الألماني لسنغ المعنى الجديد للكلمة لتشمل بمجمله بما فيه من عمل الممثل وتشكل العرض في كتابه **دراماتورجيا هامبورغ** الذي انطلق فيه من الرغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوصية المحلية الألمانية وميز ليسنغ بين مؤلف النصوص المسرحية بالمعنى الذي كان سائدا والدراماتورج²، انتشر وتطور أسلوب الدراماتورجيا للنص والعمل مع الممثل عن طريق **بريخت** الذي أعطاه معنا جديدا وصار هذا مصطلح الدراماتورجيا يغطي مجال المسرح بما فيه من كتابة للنص وتحضير للعرض ودراسة تاريخ المسرح والنقد، ومنه أصبحت مهمة الإنتاج المسرحي تتم ما

¹ - الين سبتون وجورج ساقونا، المسرح والعلامة، ترجمة سباعي السيد، أكاديمية الفنون، مصر، دط، 1996، ص 71.

² - عواد علي، التجربة الدراماتورجية في المسرح، مجلة الدستور، عبر الموقع الإلكتروني www.masrah.com.

بين الدراماتورجيا والإخراج حيث يقوم هذا الأخير بالإعداد التقني Scénique للمشهد المسرحي بينما تقوم الدراماتورجيا بالإعداد النظري وقد جعل منها بريخت المسؤول عن العرض ومنسقه.

إن نقص النصوص المسرحية وعدم فهمها، وكذا الإبهام الذي يغطي العرض حين لا تفهم شفراته جعلت من العملية الدراماتورجية عملية مهمة فهي تبني صبرا متينا بين النص والعرض فهي كعملية الإنارة فتمثل الدراماتورجيا ذلك السلك الواصل بين القاطعة والمصباح.

كثيرا ما نتعرض لهذا المصطلح لكننا لا نعرف ماهيته الحقيقية ووظيفته المعينة، فأحيانا نلاحظ ظهور الدراماتورج في العرض مع اسم المخرج من دون أن يكون له جهد دراماتورجي حقيقي وإما أن الدراماتورج لا يدرك دوره في العملية المسرحية ا وان الطرفين يجهلان ما يتعين عليهما أو أنهما يتعمدا وضعه بغية مصلحة بينهما، وتسمى القراءة التي يقوم بها المخرج في غياب الدراماتورجي بالتمسرح.

2- التحليل الدراماتورجي عند الناقد محمد الكفاط:

عندما نتحدث عن خاصية الأعمال الدرامية، وخاصية التمسرح فلا بد أن نذهب الى المنهج التحليلي الذي يدرس ظاهرة التمسرح في النص الدرامي ويدرس علاقة النص الدرامي بالإخراج وهذا ما يأخذنا إلى التحليل الدراماتورجي.

لا شك أن كل متطلع على المسرح العربي والمسرح المغربي خاصة عندما يمر على مصطلح الدراماتورجيا يتبادر في ذهنه الناقد المبدع محمد الكفاط، هذا الأخير الذي تميز

بتعدد مواهبه والذي وضع بصمته في المسرح التجريبي تأليفا وتشخيصا وإخراجا، ولم تتوف صفاته في الجانب الفني الإبداعي بل صفة الناقد المسرحي تحضر هي الأخرى لتضفي رونقا وتميزا في مساره المسرحي.

لعل المتصفح لكتاب "المسرح وفضاءاته" لصاحبه الناقد المبدع محمد الكغطا ينتبه إلى الأهمية التي يوليها لتحليل الدراماتورجي في قراءته للمسرح في القسم الثالث من الكتاب، حيث يعرض رؤيته لهذا المنهج التجريبي الذي يناسب مقارنة النص المسرحي، حيث يتناول في هذا الجانب الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية، حيث أحاط بأهم عناصر السينوغرافيا، كما ركز على سائر العناصر التي من شأنها أن تتيح النص من الكتابة الدرامية إلى تصور العرض بتقنياته، لينتقل بعد ذلك إلى قراءة دراماتورية لمسرحية "سهرة مع ابي الخليل القباني" لسعد الله ونوس.

نجد في هذه الدراسة ان الناقد عند تحليله الدراماتورجي لا ينحصر في دراسته البنية الدرامية بل يتعدى ذلك، (فهو يربط النص بالعرض، ويضع تصورا شاملا للعمل المسرحي بما فيه المتلقي وردود فعله¹).

فالدراماتورجيا في معناها العام هي (تقنية أو علم الفن الدرامي الذي يبحث في إيجاد مبادئ مجردة، حيث تعترض هذا المفهوم وجود مجموعة من القواعد الخاصة والتي تكون ضرورية في المعرفة المسرحية لكتابة نص مسرحي وتحليله بشكل سليم²)، ويعطي

¹ - محمد الكغطا، حسن المنيعي والنقد الشامل، دراسة ضمن كتاب جماعي بعنوان "الكتابة النقدية عند حسن النيعي"، منشورات اتحاد كتاب العرب، مطبعة البلايل، فاس 1996، ص 14.

² - سالم أكويندي، المتخيل المسرحي مقارنة في العرض المسرحي، اصدارات أمنية للابداع والتواصل الفني والأدبي، دار النشر المغربية، ط 1 1999، ص 33.

"باتريس بافيس" مفهوما آخر للدراماتورجا حيث يعتمد فيه على (التمييز الذي قدمه "شيرر" بين البنية الداخلية للنص المسرحي أو الدراماتورجيا بمعناها الدقيق والبنية الخارجية حيث أبرز أن هذه الأخيرة لها علاقة بالعرض المسرحي من خلال النص غداً أن البناء الداخلي للنص هو مجموعة من العناصر التي تتأسس عليها المسرحية المقدمة¹).

اهتم الباحثون بعلاقة النص الأدبي بالقارئ، حيث ذهب الكثير إلى تصنيف القراء ودراسة طرق تلقيهم واتفقوا على أن عملية استكمال النص تظل مستمرة مع كل قراءة، إلا أن هذا لا ينطبق مع النص المسرحي الذي يظل مفتوحاً على العرض وهذا ما يشير إليه الناقد محمد الكغطا في قوله: (لا نتصور مؤلفاً مسرحياً يكتب نصاً وفي نيته أن يقدمه للقراء فقط. هذا مع العلم أن كل النصوص قابلة للمسرحة²).

كما أن علاقة النص الأدبي هي علاقة مباشرة، أما علاقة النص المسرحي بالمشاهد فتختلف عن ذلك، إذ نجد أنها تمر بعدة محطات يدخل فيها المخرج والممثل والسينوغرافي وتختلف أيضاً في الحالة النفسية والخارجية التي يتبادلها الطرفين.

لذا يدعوا الناقد محمد الكغطا إلى تخلص النقد المسرحي من هيمنة الطابع الأدبي نظراً لأن ظل (فترة طويلة من الزمن "نقداً أدبياً" ينطلق من النصوص الدرامية، ويحاول إظهار مزاياه الأدبية وتحليلها، ولم يكن هذا الاتجاه خاصاً بنقاد المسرح الغربيين، فقد تبعهم

¹ - سالم أكوندي، المتخيل المسرحي مقارنة في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 33.

² - محمد الكغطا، المسرح وفضاءاته، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، 1996، ص 186.

في ذلك النقاد العرب منذ أن استوردوا المسرح منهم في أواسط القرن التاسع عشر، وربما لا يزال النقد المسرحي العربي، إلى الآن، أكثر من غيره ارتباطاً بالجانب الأدبي في المسرح¹.
تعمل القراءة المسرحية حسب قول الناقد عبد الرحمان بن زيدان على: (تحديث القراءة كي يتمكن من الدخول في رهانات العصر، ومعرفة موضوع القراءة، في علاقتها برهانات السؤال المعرفي حول الكيفية التي يعرف بها هذا المسرح أصالته أو أحداثه في فعل الكتابة الدرامية العربية²).

وفي تعريف آخر لتحليل الدراماتورجي يقول لناقد أحمد بلخيري في كتابه "نحو تحليل دراماتورجي" أنه مقارنة نقدية تتمثل في تفكيك وتشريح البنية الدرامية الى عناصر وأجزاء، ثم تقديم رؤية تركيبية لها. إن الهدف من التحليل هو الوقوف على كيفية تركيب ونسج تلك البنية فضلاً عن دلالتها، أي الإمساك بأسرار النص الدرامي وآليات الخطاب وكيفية اشتغاله لا بلاغ رسالته³.

تساعد المقاربة الدراماتورجية (على وضع المادة الأدبية في مكانها الملائم ، وتجنب السقوط في الدلالات الملتبسة، وتسمع باختيار التأويل المناسب قصد توجيه العرض نحوى المعنى المقصود⁴)، هذا ما نجه عن الناقد محمد الكغطا عندما استعان في مقارنته للنص على التحليل الدراماتورجي (الذي ينظر الى المسرح نظرة شاملة لا تقوم على التجزيء

¹ - مرجع نفسه، ص 187.

² - عبد الرحمان بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، "المسرح المغربي"، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2009، ص 63.

³ - أحمد بلخيري، "نحو تحليل دراماتورجي"، مطبعة رانو، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 6.

⁴ - Anne Ubersfeld. Lire le Theatre. éd. sociales. 4 éme ed. 1982. p 8-9

والنظر إلى جانب دون آخر، ولكنها تحاول أن تدرس العلاقة بين الكتابة الدرامية والإخراج وطريقة الانتقال من القول الى الفعل¹.

إن التحليل الدراموترجي في نظر الناقد محمد الكغط هو قراءة مسرحية ترتبط ترتبط بشروط العرض وتحاول، كما يرى رينكارت إن الدراماتورجيا تحاول توضيح العلاقة بين النص والعرض، وأنها تنطلق من داخل النص لتصور امكانات مروره على الخشبة، كما تنطلق من الخشبة لدراسة صيغ الانتقال نحو الجمهور².

يستشهد الناقد محمد الكغط ببعض الأعمال الغربية التي تمحورت حول الدراماتورجيا منذ طلوع الخمسينات كأعمال "شيرر Scherer"، (وفي بداية السبعينات ألف "لارثوماس Larthomas" كتابه المعروف عن أشكال اللغة الدرامية. وقد ركز الباحثان عن جانب الإخراج ، وأكد وجوده داخل الكتابة الدرامية نفسها وبموازاة هذه الأعمال بدا كل من "دينيس بابلي DenisBablet" و"جان جاكوت Jean Jacqot" أبحاثهما التي تبلورت في سلسلة (les voix de la creation théâtral)، فأدى ذلك إلى ظهور تيارات نقدية تعتمد على النظرية السيميوطيقية من أجل دراسة أنواع الإخراج³.

إلا أن الناقد محمد أبو العلا الذي يثير إشكال التاريخ للنص النقدي الأول المؤسس للقطيعة مع التناولات الأدبية، فرغم اتفاقه مع الباحث محمد الكغط حول شرعية انتساب

¹ - محمد الكغط، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 20.

² - محمد الكغط، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 188، 189.

³ - مرجع نفسه، ص 187، 188.

النقد الراماتورجي إلى "شيرر" من باب تركيزه على جانب الإخراج الثاوي في الكتابة الدرامية إلا انه يرى أن (جانبا من إنجاز مبكر قد تحقق، قبل ذلك، من لدن حلقة براغ في الثلاثينات من القرن الماضي باستثمارها للحقلين اللساني والسيميوطقي في توليد أسئلة متصلة بالنص الدرامي، وطرحها الجذري لإشكالية المسرح الأول مرة فنا مستقلا له نسق سيميائي¹).

مما لا شك فيك فالوعي العميق بالعلاقة التكاملية بين المكونات الدرامية والكتابة السينوغرافية في التحليل الدراماتورجي للناقد محمد الكغط، دال على استفادته من تجربته التي اكتسبها على مستوى الإخراج، فالوعي بالظاهرة المسرحية وخصوصياتها عرف نقلة نوعية في خطاب الناقد نظرا لاهتمامه بالتحليل الدراماتورجي، وهذا ما أشار إليه الناقد حسن المنيعي في تقديمه لكتاب "المسرح وفضاءاته" أن الناقد محمد الكغط (أكد لنا من خلال هذه المقاربة ان ميدان المسرح هو فضاء للابتكار الخصب وأنه ليس ليس ثمة وصفات أو قراءات جاهزة يمكن أن تدعي بأنها منهجها النقدي قادر وحده على مساءلة العمل الدرامي، بل التجربة والتمرس بامكانهما أن يكونا دعما لكل باحث في مجال الدراما²)، فالناقد محمد الكغط لم يقف عند حدود دراسة القضايا المسرحية التي تثير اهتمام الباحثين بل أقترح كما ذكرنا سابقا في الجزء الثالث من الكتاب منهجا تجريبيا لمقاربة النص تمثل في جانبين ، الجانب النظري والذي مارس فيه (قراءة شخصية لمفهوم الكتابة الدرامية والسينوغرافية مع مراعاة المفاهيم السائدة في هذا الموضوع حول النص والمؤلف الدرامي،

¹ - محمد أبو العلا، المسرح المغربي، سؤال التنظير وأسئلة المنجز، المركز الدزلي لدراسات الفرجة، مطبعة فولك، ط1، 2014، ص 25.

² - محمد الكغط، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 15.

والمخرج المسرحي، والناقد. اما على المستوى التطبيقي، فقد كانت مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" لسعد الله ونوس موضوع مقارنته وكذا مشروع إخراج مسرحي¹.

3- التجريب القرائي لمسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني":

لعل الناقد المبدع محمد الكغاط كان ذكيا في تعامله الإجرائي مع النصوص، إذ لم يكتفي باستعراض المنهج بل اشتغل على آليات كتابة النص المسرحي قبل اشتغاله على آليات تلقيه ليبقى منهجه مميز فيه لمسه إبداعية كغاطية تدخل في جانب التجريب القرائي ابداعا واخراجا وتتسم بسمه التحرر من سلطة النظرية.

وفي اطار مقارنته الدراماتورجيا لمسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، انطلق الناقد محمد الكغاط بتجربته القرائية كما يشير قائلا: استعنا في مقارنة النص بالتحليل الدراماتورجي الذي ينظر إلى المسرح نظرة شاملة لا تقوم على التجزيء والنظر إلى جانب دون آخر ولكنها تحاول ان تدرس العلاقة بين الكتابة الدرامية وطريقة الانتقال من القول الى الفعل، وهكذا قمنا بهذه المحاولة دون ان نجري لاهتين وراء النظرية الغربية من أجل إخضاع النص لها رغما عن انفه إذ هدفنا الأول هو التجريب².

يبدأ الناقد في تحليله للمسرحية بالعودة إلى حكاية "ألف ليلة وليلة" ليمسرحها على يد "خليل القباني" فيدقق في تفاصيل حكي شهرزاد الجاذب لانتباه انتباه الجمهور إلى الخشبة فهي تحكي وتدرس متلقيها في الوقت نفسه بتقنيات حكاية خاصة (ما جعل استلهم المسرحيين الأوائل يتجه خاصة إلى الليالي الأولى، في هذه المرحلة على الأقل،

¹ - مرجع نفسه، ن.ص.

² - محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 20.

إضافة إلى احتوائها على العنصر الغرامي الذي كان يستهوي الكتاب والجمهور على السواء¹. حيث أضاف الناقد في تمسرح الحكاية الأولى إضاءة جانب القوة والضعف واعتماد هذه المسرحية التراثية في مشروع العرض الذي قدمه "ونوس"، حيث يرى الناقد ان التراث أصبح تراثين إذ (هناك التراث الشعبي المتمثل في "ألف ليلة وليلة" الذي كان منطلق القباني في مسرحية "هارون الرشيد" مع "غانم بن أيوب" و"قوت القلوب" من جهة، وهناك عرض القباني الذي أصبح بدوره تراثا مسرحيا عربيا من جهة ثانية، هذا بالإضافة الى التراث الفرجوي الذي يريد ونوس استلهامه في مسرحيته²).

لقد سعى الناقد محمد الكغط إلى اقتراح مشروع إخراجي بديل لمشروع "سعد الله ونوس" الذي يقسم مسرحيته إلى جزئين رئيسيين تفضل بينهما الاستراحة، يقول الناقد في هذا الصدد: (قد احتفظت، في مقاربتى لهذه المسرحية، بنفس التقسيم، وذلك لان المؤلف يجزئ مسرحيته إلى مستويين، ويحرص على أن يكون لكل مستوى إيقاعه الخاص به، كما أن المستوى الثاني، وهو نص ونوس الذي بناه على نص القباني، يقوم على أحداث تخضع للتسلسل التاريخي. على أن ما ذكر، لا يمنع من تغيير ترتيب المؤلف إذا أريد للمسرحية أن تسير كلها في نفس الإيقاع، أو بإيقاعات متقابلة كثيرة، وذلك بإدماج النصين بحيث يصبحان أكثر تداخلا وتوازيا مما هما عليه الآن، وبحذف بعض المشاهد التي تنبه الكاتب نفسه الى طولها وتكرارها³).

¹ - مرجع نفسه، ص 192.

² - محمد الكغط، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 195.

³ - المرجع نفسه، ص 200.

إن القارئ للمشروع الإخراجي المقترح من طرف الناقد يتضح له أن لم يبق في حدود القاعة الإيطالية بل تجاوز ذلك بانفتاح اللعب خارج القاعة بخروج المنادي الذي يعلن عن بداية السهرة باختراق الصفوف إذ يبدأ العرض خارج القاعة الإيطالية حيث يوزع المنادي حوار الإعلان في الممر الذي يتوسط القاعة ويلقي الجزء الأكبر في وسطها مستعينا بتقنية الحلقة أثناء الأداء. وهكذا يرتجل المنادي في جلب الانتباه لما سوف يقال بالفعل وبالحركة والصوت بإضفاء إضاءات خاطفة.

لقد قسمت مسرحية ونوس إلى عناصر نصية وعناصر سينوغرافية في جزئين بتصوير مستويات النص المختلفة من جهة والمستويات التقنية العامة التي يقترحها المؤلف من جهة ثانية، كما قسم الخشبة إلى ثلاث حلقات ضوئية رئيسية: حلقة "السعيد الغبرا" وحلقة للمقهي وحلى للقباني إضافة للاماكن المخصصة للمنادي والممثل والممثلة، بأحداث متوازية تجعل المتلقي يشاهد في نفس الآن والمكان والانتقال به من المتخيل إلى الواقع أو تغريبه ، أما الزمن فهو زمن فني يوحد كل أزمنت الأحداث وإن تباعدت.

يرى الناقد محمد الكغطا أنه بإمكان الإضاءة أن تكون عامة في حالة إلغاء الجانب النفسي، أما إذا كان الهدف جذب المشاهد إلى الخشبة ودمجه مع المشاهد (فيجب أن يجعل مصابيح القاعة تنطفئ رويدا رويدا، حيث يستغرق اظلام القاعة المدة التي يلقي فيها المنادي إعلانته¹)، ومنه يتضح لنا جليا أن الناقد يدعو (إلى اظلام القاعة الذي يوازي

¹ - محمد الكغطا، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 226.

إضاءة الخشبة¹)، على اختلاف ما يقترحه ونوس في الغاء الاندماج بالتغريب من خلال اتصال المنادي بالجمهور ومخاطبته لهم طيلة العرض او من خلال تقنية الإضاءة. من خلال هذه الإشعاعة المقدمة لتجربة الكغطا القرائية للمسرحية يتضح لنا حضور الجانب الإخراجي للشخصية الذي يغلب على باقي الصفات التي تميزه ككاتب وباحث وممثل ورغم ذلك فان دراماتورجية الكغطا هي دراماتورجيا تحليلية بامتياز.

4- المنهج النقدي للناقد الكغطا:

تدخل قراءة النص المسرحي عند الناقد محمد الكغطا في دائرة الاهتمام التي أولاه في قراءته لكل قضايا المسرح العربي فهو يدعم هذه القراءة بمنهج النقد الأدبي والفني وبنظريات الدراما حيث وضع من خلال ذلك أفقا لقراءته التي يوضح بها المفاهيم ويضبط بها المصطلحات التي تدخل ضمن فعل النقد وتدخل في إطار اختبار معرفته الشاملة للمسرحين المغربي والعربي فهو بذلك قد كون بها نظريته للمسرح وأدوات القراءة بدون ان نغيب اعتماده على المراجع الغربية والعربية من أجل إثراء الدراسة وتوضيح العلاقة الثنائية نص / عرض والانتقال من الأول الى ثاني وصولا الى المتلقي.

ومن هذه القراءة يمكننا استخلاص أسس قراءة النص عند الناقد محمد الكغطا في مشروعه النقدي الذي صاغ فيه القالب المسرحي الذي يعد وعاء تجربته ككاتب الذي خلق منه قالب فني آخر له لغته وألفاظه الخاصة او ما نقصد به "العرض المسرحي".

يكتمل المشروع النقدي في قراءة المسرح عند الناقد محمد الكغطا من خلاله مؤلفه "المسرح وفضاءاته"، الذي امتاز بخزانه المعرفي الثقافي للعلوم المسرح وللخطاب النقدي حيث

¹ - مرجع نفسه، ص 227.

شكل بذلك لغته النقدية التي تستنطق الظاهرة المسرحية بحالاتها وأسئلتها ليضعها في سياقت جديدة وبمراجعات في خطابه النقدي وقراءته للمسرح ليشغل بمنهج يفعل كتاباته وقراءاته النقدية، وهذا ما يثبت اهتمامه بالنص المسرحي واشتغاله عليه وكذا نص العرض الذي يؤسس به نقده المسرحي من خلال تجربته القرائية ففي هذا السياق يقول الناقد محمد الكغاط: (لقد انطلقت من بحثي مركزا على النص المسرحي منذ بدايته، وتوقفت عند بعض المحطات التي اعتبرها علامات مميزة في تطور هذا النص وسيرورته ، ونظرا لقلة هذه النصوص ولانعدامها - أحيانا- فقد تحول بحثي عنها إلى بحث عن الأسباب التي أدت إلى إهمالها ونقدها¹).

مما لا شك فيه فإن الناقد قد استفاد من مكونات الأجناس الأدبية ومن ثقافته ومن معرفته الشاملة لعلوم المسرح العربي والمغربي ولتقنيات التحليل والقراءة الشيء الذي جعله يطور مقارنته للنص المسرحي ويوسع زاويته ليجمع بين قراءة النص المسرحي وتقنية كتابته وتشكيله ، ليتضح لنا مدى قدرته القراءة المسرحية والممارسة النقدية التي تنطلق من الوصف ثم التأول ثم نقد النقد .

لقد تجاوز الناقد محمد الكغاط المنهج التاريخي والمنهج المقارن حين تبنى أسس الدراماتورجيا في كتابه "المسرح وفضاءاته" لما يتلاءم مع طبيعة المسرح حيث ينفي وجود مسرح بلا عرض، ومن الأسس التي تبنّاها وهو يشتغل على نص العرض (المزاوجة بين دراسة النص والعرض والبحث عن مشروع العرض في النص، وتناول كلام الناس باعتباره

¹ - محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 9.

حركة وليس باعتباره وسيلة للحركة، وادخل مجموع المناهج التي تصب كلها في المنهج المرن الذي عبأ به اشتغال الدراماتورجيا، لمعرفة كيف ينتقل من نقد النص الى نقد العرض¹.

المبحث الثالث: الخطاب المسرحي النقدي عند مصطفى رمضاني

لعل من أهم النماذج الأكثر حضورا في الساحة النقدية المسرحية بالمغرب الدكتور الناقد (مصطفى رمضاني)، الذي أسس لفعل القراءة والكتابة الدرامية في الجهة الشرقية للمغرب وتحديدًا بمدينة (وجدة)، هذا الناقد المعروف بثقافته ومعرفته وبكتاباته المسرحية بالمغرب والتي وضعت لمسة مشرقة في تاريخ النقد المسرحي المغربي، ونذكر من بين الكتب لوازنة (قضايا المسرح الاحتفال، (الحركة المسرحية بوجدة)، (بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهرزاد)، (مسرح عبد الكريم برشيد التصور والانجاز)، إضافة إلى مجموعة من المسرحيات مثل: (هي القضية)، (أطفال البسوس)، (الوحدة)، (بني قردون) (الباسبور)، (رجال لبلاد).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح المغربي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2009، ص 66.

لقد أهلت هذه الكتابات المسرحية الناقد مصطفى رمضاني ليغدو منتميا إلى الدرس الندي باشتغاله على مناهج تدرس الظاهرة المسرحية في المغرب والوطن العربي، إذ يتميز الخطاب النقدي لدى الناقد بالتنوع المعرفي والمنهجي الموحد بين عناصر البحث ومقوماته، وبوفرة في المصطلحات وثراء في الأدوات ويظهر ذلك جليا في كتابه (الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة)، لذا نقف عند هذا الكتاب لنغوص في متعة المغامرة التي تقدم ذاكرة التجربة المسرحية بوجدة من سنة 1907 إلى سنة 1995، والتي ترصد روافدها، وتستعرض العوامل المسببة لصنع تاريخ المسرح بوجدة، وتلك الأسماء والفرق المسرحية والمدارس التي يتم من خلالها نشر الوعي الصافي والدروني والوطني والسياسي.

1. الناقد مصطفى رمضاني والتاريخ للحركة المسرحية بوجدة:

إن المتصفح لكتاب (الحركة المسرحية بوجدة: من التأسيس إلى الحداثة) يتبين له ذلك العشق الجميل للمسرح في التوثيق والتاريخ والحفاظ على الوثائق والمخطوطات والملصقات المسرحية، إننا نجد الناقد مصطفى رمضاني ينطلق من تاريخ المسرح بوجدة منذ بداياته، فلا نجافي الحقيقة إذا ما قلنا أن الناقد كان مهتما بالتراث وهذا ما نراه في حديثه عن البوادر الأولى وعلاقتها بالمظاهر الفرجوية، كالحلقة وسلطان الطلبة، وإشارته إلى ظاهرة سونا التي يشبهها بكوميديا ديلاوتي، فهو يؤكد أن الإنسان المغربي مسرحي في حياته اليومية، حيث يبحث الناقد في جذور المسرح بالشرق المغربي، انطلاقا من التقاليد الفرجوية الحفلات الشعبية.

يدرس الناقد مصطفى رمضاني في هذا الكتاب علاقة المجتمع بالفن، ويتحدث عن سلطة المسرح، وعلاقة المسرح بالسلطة الإدارية وعلاقة الدولة بالمسرح، كما يدرس سلطة الواقعية في مسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين، والتجريب عند لحسن قناني، كما ركز على الإبداع المسرحي (باعتباره الأكثر تمثيلية لهذه الحركة، رغم أن مدينة وجدة تميزت بتجربة التنظير لمسرح النقد والشهادة¹)، فهو يقتصر على العروض المسرحية الهاوية التي عرضت على خشبة المسرح، فهدف الناقد هو (تقديم صورة كلية عن خريطة المسرح بهذه المدينة مع تجنب التعليقات والإفاضة في وصف العروض المسرحية وان كان كل عرض يتطلب بحثا مستقلا²)، كما يتضح لنا في الكتاب صورة الحركة المسرحية بمدينة وجدة، فهي صورة (تؤكد ريادة هذه الحركة في تأسيس الظاهرة المسرحية بالمغرب، قبل أن تؤكد خصوصيتها في المجال الفكري والجمالي معا، كما تبرز بجلاء مظاهر التميز فيها ودورها في إغناء الريبورتوار المسرحي الوطني³).

هذا الإنجاز العلمي المؤرخ للظاهرة المسرحية قفزة نوعية ليس لها سابق في كتابة ما لم يكتب في تاريخ المسرح المغربي، فالناقد رمضاني يعطي أهمية بالغة للتاريخ الجهوي للمسرح ويدعو إلى التأريخ لأي حركة مسرحية فكل إقليم، حيث يقف مدافعا عن مشروعه العلمي قائلا: (من بين التوصيات التي ظلت تتكرر في أغلب المهرجانات واللقاءات المسرحية بالمغرب، توصية جمع الريبورتوار المسرحي الوطني والتأريخ للحركة المسرحية المغربية اعتمادا

¹ - مصطفى رمضاني، الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بوجدة، سلسلة بحوث ودراسات ص 225.

² - مرجع نفسه، ص 225.

³ - مصطفى رمضاني، الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة، المرجع نفسه، ص 225.

على خطة الإقليمية، باعتبارها الخطة الأنجع لتحقيق هذه الغاية، فمهما أوتي الباحث المسرحي من مؤهلات وإمكانيات، لن تتأتى له الإحاطة الشاملة بهذه الحركة في تفاصيلها، وتنوع قضاياها، بخلاف الباحث الذي يحصر دائرة اهتماماته فيما هو ألصق به وأقرب، فكلما كانت الدائرة أضيق، كانت النتائج أكثر دقة وسلامة، ومن المؤكد أنها تضافر الجهود في هذا الاتجاه، والنهوض بإشكالية الحديث عن الحركة المسرحية عبر الأقاليم¹.

يهدف الناقد مصطفى رمضاني من خلال هذه التوصيات إلى تحقيق إستراتيجية في البحث عن الذاكرة المسرحية بمدينة وجدة عبر القراءة والتاريخ للمسرح وجمع الوثائق وسير الشخصيات وتاريخ المسرحيات بالعودة إلى المؤسسات الفاعلة في هذا المجال، فهو يسعى إلى (ملء جزء من ذلك الفراغ الذي ما يزال يعانيه النقد المسرحي بالمغرب، رغم ما أصبح عليه اليوم من تطور يتمثل - أساسا - في نزوعه نحوى الإتجاهات النقدية الحديثة، واهتمامه بمجالات لا تزال بكرا في الساحة النقدية العربية²).

إن عودة الناقد رمضاني الى المسرح في وجدة واشتغاله على مواضيع جديدة ومغايرة ومواكبته للمستجدات وتأريخه للحركة المسرحية منذ بدايتها، توضح في خطابه النقدي تجليه للمناهج التي تساعد على دراسة الظاهرة للوصول إلى تفسير ما هو أدبي ودرامي وتاريخي وسياسي (يحتل هذا الجانب التوثيقي حيزا كبيرا من الكتاب على قدر أهميته الكبيرة لأنه يوثق للحركة المسرحية بوجدة، ونحن نعلم أن توثيق حركة المسرح المغربي بالمدن والأقاليم

¹ - مرجع نفسه، ص 7.

² - مصطفى رمضاني، الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة، مرجع سابق، ص 7.

نوع ضعيف مهمل في خريطى النقد المسرحي، بل انه يعاني من النقص والضمور الشديد إلى درجة أن الإجماع واقع على ضمور الجانب التوثيقي في المسرح المغربي بشكل عام¹. إن هذه الممارسة النقدية المسرحية إذا ما دلت فإنها تدل على القيمة التاريخية التي تجود ببحث تحمل مكابدة الصبر والعناء وطول النفس، فالتوثيق والتمحيص والتأريخ ليس بالشيء الهين، ما جعل الناقد يرسم مساره في منهجه العلمي فهو ينطلق من المحلية (فالاتجاه نحو المحلية لا لغى طابع الشمولية، مادام الأصيل في إطار المحلية لا يتعارض في الجوهر مع الأصيل في إطار الشمولية الإنسانية²)، فهنا يعتبر الناقد مصطفى رمضاني أن المسرح بوجدة جزء من التجربة الوطنية، تاريخه ينتمي إلى عمر المسرح المغربي حيث يقول في هذا الصدد أنه: (جزء لا يتجزء من المسرح المغربي، بل هو نهر من أهم أنهاره المتدفقة التي تؤكد غناه وتنوع عناصره، وما تركيزنا عليه إلا لغاية خدمة هذا المسرح في شموليته وكمليته³). مما لا شك فيه أن الناقد مصطفى رمضاني في ممارسته النقدية يركز على الأرضية الميدانية، دون أن يخلو في دراسته من الأسس النظرية، فهو يحقق ذلك التوازن بين النظرية والممارسة، فهو لا يتعد عن الكواليس، فامتلاكه لموهبة الفنان المبدع الذي يشخص ويؤلف ويخرج تجعله لا يفارق الخشبة كما يضع نفسه موضع المتلقي والمتفرج الجيد إضافة إلى موهبة الوعي النقدي.

تتميز الكتابة النقدية للدكتور مصطفى رمضاني بإبداعيتها التي تتمثل في حيويتها وقوتها وحرارتها، جمعت بين اللمسة الأكاديمية والعشق المسرحي، كما تتميز بمعرفة الناقد

¹ - سعيد الناجي، المسرح المغربي خرائط التجريب، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 72، 73.

² - مرجع نفسه، ص7.

³ - سعيد الناجي، المسرح المغربي خرائط التجريب، مرجع سابق، ص 7.

لأصول النقد وقواعده ومناهجه وأهدافه وتبنيه على أحكام جمالية تقوم على أساس متين من الاستقراء المنهجي والبحث الموضوعي والدراسة المعمقة للأعمال المسرحية. من أجل التفصيل في تاريخ بنية محلية للمسرح راهن هذا الكتاب على الانتقال بالنقد المسرحي من بينيته "الماكرومسرحية" إلى بنيته "الميكرومسرحية" ومنه ينبغي لنا القول أن النقد المسرحي بالمغرب بحاجة إلى مثل هذه الدراسات التي تهتم بالتجارب المحلية خاصة التي تعرف بتاريخها المسرحي المجيد، فالتجارب المحلية التي ساهمت في صناعة المشهد المسرحي تأخذ جزءا كبيرا من تاريخ المسرح المغربي فالتوثيق لهذه التجارب المسرحية المحلية هو توثيق للحركة المسرحية بالمغرب، وقد كان الناقد مصطفى رمضاني أول من فتح هذا الباب التوثيقي والتأريخي للمسرح المحلي والانتقال به إلى العام رغم صعوبة الأفق والرهان في مقارنة الحركة المسرحية بالمغرب.

2. الناقد مصطفى رمضاني والتنظير للاحتفالية:

1) التنظير:

اهتمت الممارسة النقدية المسرحية بالمغرب بموضوع التنظير من أجل إيجاد تصور نظري لقضايا المسرح المغربي المتمثلة في التجريب ومسألة التأصيل والبحث عن الهوية وكذا الإبداع المسرحي.

تعتبر مرحلة السبعينات في تاريخ المسرح المغربي (مرحلة حاسمة في مسيرة النقد المسرحي المغربي، في هذه المرحلة دشّن المبدع المسرحي عبد الكريم برشيد أولى خطوات التنظير المسرحي حين أعلن صراحة عن تنظير المسرح الاحتفالي وأنه بذلك يعلن ليس

فقط عن مرحلة جديدة في النقد المسرحي، ولكن أيضا عن ميلاد تصور نظري شامل يؤطر العملية الإبداعية والنقدية معا¹.

في هذا الإطار يعرف الناقد المسرحي مصطفى رمضاني على أنه: (تصور يعكس اجتهادا جديدا يخص الظاهرة في إطارها العام ومن خلالها تحدد الأدوات والإجراءات والأهداف العامة للعملية الإبداعية موضوع التنظير، غير أن هذا لا يعني أن التنظير يختلف عن النقد اختلافا كليا، وإنما الاختلاف الأساسي يكمن في طبيعة كل منهما²).

يعتمد التنظير حسب رؤية الناقد مصطفى رمضاني على (الاستقراء الكلي للظاهرة من أجل طرح تصور جديد يمكن أن يسير على هديه المبدعون فهو إذن يختلف عن النقد في الأدوات وفي كيفية التعامل مع الظاهرة المدروسة³).

يجد الناقد مصطفى رمضاني أن التكوين الثقافي والنفسي والاجتماعي في مصدر خاص من أهم المصادر الفكرية والجمالية في المسرح المغربي، إضافة أن إلى المصادر العامة المتمثلة في المصادر الشرقية والغربية، فالمصادر الشرقية كانت سباقة في الظهور بالمغرب فقد دعت التنظيرات العربية (إلى تأصيل المسرح العربي وتحريره من التبعية للنموذج الغربي، وراهنّت على الجماليات المحلية، وما يختزنه التراث من أشكال وصيغ كفيلة بالاستجابة

¹ - مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصورو الانجاز، مطبعة تريفية، بركان، دت، ص 11.

² - مرجع نفسه، ن ص.

³ - مصطفى رمضاني، التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول، مجلة البيان الكويتية، العدد 234، شتنبر، 1985، ص 99.

لذوق التلقي، لذلك من الطبيعي أن تكون أحد أهم المصادر التي استفادت منها الاحتفالية¹.

أما المصادر الغربية فقد تنوعت بين المصادر المسرحية اليونانية والمصادر الحديثة الخاصة بالفلاسفة والأنثروبولوجيا حيث يذكر الناقد مصطفى رمضاني أن بعض المسرحيين اعتبروا الحفل جوهر المسرح، أمثال جان جاك روسو، ألفريد سيمون، وأرطو، وجان فيلار، وجان دوفينيو، وبعض المخرجين الذين انتبهوا إلى جوهر المسرح، وعملوا على استعادة مفهوم الاحتفال في العرض المسرحي من أمثال أدولف بيا، وكوردن كريج، وجاك كوبو، ومايرهولد وغيرهم، وربما كان المسرح البريختي على رأس التجارب المسرحية الحديثة التي ألقت بظلالها على المسرح العربي عامة والمسرح المغربي على وجه الخصوص، فقد وجد فيه المبدعون والمنظرون المسرحيون المغاربة - والعرب عامة - ما يستجيب لآفاق انتظاراتهم².

أدت هذه المصادر إلى ظهور مجموعة من البيانات التي وضعت فيها آراء وتصورات مجموعة من البيانات التي وضعت فيها آراء وتصورات بعض المنظرين، المتمثلة في المسرح الاحتفالي، والمسرح الثالث ومسرح النقد والشهادة وقد كان الناقد مصطفى رمضاني من بين هؤلاء المنظرين الذين دعوا إلى الاحتفالية.

فكيف اشتغل الناقد مصطفى رمضاني على هذا الموضوع ؟

2) الاحتفالية:

¹ - مصطفى رمضاني، مصادر التنظير في المسرح المغربي، دراسة في الكتاب الجماعي، المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، الطوبريس، 2004، ص 67.

² - مصطفى رمضاني، مصادر التنظير في المسرح المغربي، دراسة في الكتاب الجماعي، المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، مرجع سابق، ص 67.

ينتمي الناقد مصطفى رمضاني إلى أسرة نقدية تميزت بمدى معرفتها بالجانب العلمي والفكري والأدبي، وبحسها التأصيلي والتأسيسي وانخراطها في حركة المسرح المغربي والعربي والغربي، وبعشقها للمسرح ومعرفتها وسؤالها النقدي، فقد استطاعت هذه الأسرة النقدية أن تسمو بالنقد المسرحي من مستواه الفطري إلى مستوى علمي وفكري لتصل إلى نقطة التنظير الفلسفي والفكري.

يعد الدكتور الناقد مصطفى رمضاني أول من درس الاحتفالية و أول من حللها تحليلًا موضوعيًا، فقد استطاع أن يكون فيها وخارجها، وان ينفذ إليها من غير أن يضع حياد العالم، حيث بدأ الناقد اشتغاله الفكري والإبداعي في وقت السبعينات تخصص الناقد في دراسة التيار التأسيسي والتجديدي (التيار الاحتفالي)، رهانا على حركة فكرية وإبداعية، والذي يعتبرها مغامرة جاء بها لفتح بابا جديدا في الثقافة المغربية.

إن الاحتفالية هي قضية من القضايا التي شغلت بال المهتمين بالمجال المسرحي في المغرب، إذ تعتبر من أهم الإشكاليات التي استأثرت بالنقد المسرحي في الوطن العربي، ولا بد أنها تشكل قطب هذه الإشكالات في المغرب الأقصى (فهي تقدم نفسها كمشروع فني وفكري يمكن أن يجيب عن كثير من القضايا المرتبطة بمجال الإبداع والنقد والتنظير، وإن كانت قد راهنت على حقل المسرح من خلال مفهوم المسرح الاحتفالي¹).

لقد قرأ مصطفى رمضاني التنظير الاحتفالي قراءة تاريخية وتمثل دعوتها في ظل المتغيرات التاريخية والاجتماعية والسياسية التي شكلت وعي - ولا وعي - جيل بكامله،

¹ - مصطفى رمضاني، علامات في المسرح المغربي، منشورات ديهيا، 4، دت، دط، ص 72.

جيل السبعينات من القرن العشرين، مغربيا وعربيا ودوليا¹، فالاحتفالية في نظر الناقد مصطفى رمضاني ليست نزوة عابرة وليست رغبة في الاختلاف الخاص طمعا في الحصول على الاعتراف ففي الأصل هي (تأسيس نظري وإبداعي قبل كل شيء، وعليه فإن مثل هذا التأسيس في الكتابة الدرامية والتنظيرية ، يستوجب تأسيس مواكبا له، سواء في القراءة النقدية أم في الكتابة التاريخية²).

يرى الناقد مصطفى رمضاني (أنها نظرية لها أسسها المعرفية والجمالية الايديولوجية، لكنها أسس قابلة للتطور لأنها مجرد مشروع³)، حيث يسعى هذا المشروع إلى تحقيق خطاب مسرحي أصيل (يعتمد على مكونات شعبية متجذرة في الحضارة المغربية العبية الإسلامية⁴).

تعتبر الاحتفالية نقلة نوعية في الوعي المسرحي المغربي والعربي بأسئلتها وتنظيرها، ولا شك أن هذه التنظيرات هي سبب نشوب تلك الصراعات النقدية والخصومات المفتعلة فيما يخص مشروعية التنظير، ومعنى وجوده، فرغم اختلاف الرؤى حول هذا الموضوع خارج وداخل الدرس النقدي الجامعي إلا أن الناقد مصطفى رمضاني تقدم باول دراسة جامعية في المغرب عنونها بـ: "الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي" سنة 1986.

¹ - مصطفى رمضاني، مصادر التنظير في المسرح المغربي، دراسة في الكتاب الجماعي، المسرح المغربي بين التنظير والمهنية مرجع سابق، مرجع السابق ص 25، 26.

² - عبد الكريم برشيد، مصطفى رمضاني الانسان والمبدع والعالم، ضمن كتاب جماعي، الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني، مطبعة تريفية، بركان، ط1، 2008، ص 19.

³ - مصطفى رمضاني، مصادر التنظير في المسرح المغربي، ضمن كتاب الجماعي، المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، مرجع سابق، ص 70.

⁴ - مرجع السابق، ص 25.

لقد نقلت هذه الدراسة العلمية الناقد مصطفى رمضاني من القراءة الهاوية للمسرح بظواهره وقضاياها إلى القراءة المتخصصة حيث (ساهم هذا الباحث في التعريف بالقيمة الفكرية لهذا المشروع التنظيري المغربي، ووقف على كل المرجعيات التي حددت منظور الاحتفالية إلى العالم وإلى التراث، وإلى المسرح وإلى النقد، وإلى إنتاج الظاهرة المسرحية في الظاهرة الاحتفالية، وتحدث عن الاحتفالية وتأسيس المسرح المغربي، ثم المرتكزات النظرية والأدبية للاحتفالية، ثم المرتكزات السينوغرافية للمسرح الاحتفالي، وإشكالية التراث في المسرح العربي، والأشكال التراثية الاحتفالية في المسرح المغربي، ومسرح الهواة بين الاحتفالية والتراث والاحتفالية الملحمية في مسرح محمد مسكين¹).

كما اعتمد في دراسته على مناهج ضبط فيها أشكال قراءة المسرح، وأحكام المقاربات والضوابط العلمية بوعي نظري، بحدود الاشتغال بالظاهرة المسرحية، فقد بادر بتصحيح المفهوم الخاطئ للمصطلح والذي وقع فيه الكثير ممن تعاملوا معه حيث يؤكد الناقد في قوله: (لقد خلق كثير من الدارسين بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي بالرغم من أنهما شيئان مختلفان²)، ما جعله يتعدى الشمولية في دراسته نظرا لوعيه بطبيعة التأثيل، وبطرقه وكيفيات الجدل فيه مسألة محسومة عند الاحتفالية.

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، جدل الخاص والعام في خطاب النقد المسرحي عند الدكتور مصطفى رمضاني، ضمن كتاب جماعي "الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني، مرجع سابق، ص 39.

² - مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 1993، ص 57.

* - لسان العرب، يعود أصل كلمة "تأثيل" في اللغة العربية إلى الفعل "أثَّلَ" ويعني "كان ذا أصل كريم" وكما جاء في لسان العرب فإن "أثَّله الشيء" "أصله" و"التأثيل" تعني "التأصيل" غير أن لسان العرب لا يشير إلى علاقة كلمة "تأثيل" باللغة، وهذا يعني بأن هذا المصطلح حديث الاستعمال في إطار اللسانيات.

يرى الناقد مصطفى رمضاني أن هاجس التأثيل* هو الذي حقق للاحتفالية الإجماع الذي لم تتمكن لأي تنظيرات مسبقة الحصول عليه حيث يصرح قائلاً: (خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيباً، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو الدكتور على الراعي وسعد أردش وأسعد فضة وعز الدين المدني ومنصف السويسي وغيرهم، كما فعلت فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة، وفرقة الفوانيس الأردنية، وجماعة السراشق المصرية وبهذا تكون الجماعة ورشا مفتوحاً على العالم الإنساني كله، وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط¹).

إن ما لفت انتباه الناقد مصطفى رمضاني أثناء تناوله لموضوع الاحتفالية درساً وتحليلاً كونها على وعي دقيق بمستويات الممارسة المسرحية وبمستويات الاشتغال داخل الحقل التأثيلي حيث يعتبرها الناقد قلباً (يمس كل القوالب الجامدة والهياكل المهترئة على جميع المستويات)²، ومنه فقد حدد الناقد انطلاقاً من دراسته للاحتفالية المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها المسرح والتي تتمثل في (مجموعة من الخصائص الفنية والأدوات التعبيرية التي يمكن اجمالها فيما يلي: التحدي - الإدهاش - التجاوز - الشمولية - التجريبية - التراث - الشعبية - الإنسانية - التلقائية - المشاركة - الواقع - الحقيقة - النص - الاحتفالي - اللغة - الإنسانية³).

- نجبة من اللغويين العرب معجم مصطلحات علم اللغة الحديث (1983)، نجد كلمة "التأثيل" للمرة الأولى في معاجم اللغة، ومعناها etymology، وفي فهرس الكلمات بالانكليزية نجد أن تفسير etymology هو "علم تاريخ الكلمات" وكذلك مصطلح "التأثيل"، يذكر المصطلح etymology في فهرس الإنكليزي-عربي ويترجمه بالكلمات، "علم تأصيل الكلمات".

¹ - مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 41.

² - مرجع سابق، ص 74.

³ - مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 83.

إن قيمة الاحتفالية في نظر الناقد مصطفى رمضاني تكمن في كونها (حاولت ان تطأ تلك الأرض الحرام التي تسمى التنظير بكل جرأة في وقت كانت فيه المحاولات التي قام بها بعض الدارسين العرب تطل عليها بنوع من الحياء والوجل¹)، لذا وقع اهتمام الناقد رمضاني على هذا التنظير في مشروعه التأثيلي الذي يستهدف دراسة الظاهرة العربية والمغربية خصوصا والذي يعتمد على مقارنة علمية دقيقة وعميقة.

3. المنهج النقدي عند الناقد مصطفى رمضاني:

لقد اعتمد الناقد مصطفى رمضاني في مقارنته النقدية على المنهج التاريخي لما فرضه عليه الموضوع من أجل تحقيق جزء من تاريخية المسرح المغربي، وإلى جانب هذا المنهج نجده وظف التحليل الدراماتورجي في القسم الثالث والرابع عند دراسته للأعمال المسرحية تتجلى في الدراسة النقدية لأعمال محمد تيمد، أبرز فيها جانبين لشعرية الخطاب المسرحي لمحمد تيمد تمثلت في الجانب الفكري والجانب الجمالي، حيث وظف المقاربة الموضوعاتية للجانب الفكري في حديثه عن تيمة القلق المتمثل في قوله: (إن تيمد ظل وفيًا لتيماته الثابتة في أغلب أعماله ورغم تعدد هذه التيمات يمكن أن نختزلها في تيمة واحدة، وهي قلق الإنسان وبحثه عن الاستقرار، أو بحث الإنسان عن هويته المفقودة في ظل الاستلاب الاجتماعي²)، ليخرج الناقد بنتيجة هو ان هذا الجانب التيماتي هو الذي سماه (بالجانب الفكري، لان المبدع محمد تيمد ظل وفيًا له يكرره باستمرار ولكن في كل مرة بأسلوب مغاير³).

¹ - المرجع نفسه، ص 167.

² - مصطفى رمضاني، شعرية الخطاب المسرحي، قراءة في أعمال المسرحي محمد تيمد، دراسة ضمن كتاب جماعي، "محمد تيمد الغائب الحاضر" منشورات، جامعة المولى اسماعيل، مكناس، 1994، ص 113.

³ - مصطفى رمضاني، شعرية الخطاب المسرحي، قراءة في أعمال المسرحي محمد تيمد، 1994، المرجع السابق، ص 117.

لقد انفتح الناقد مصطفى رمضاني بدراسته النقدية الموضوعاتية على مناهج نقدية أخرى هذا واضح في وضعه مقارنة بين محمد تيمد وأعلام فلسفة العبث والوجودية أمثال "بيكيت"، "كامو"، "سارتر"، "يونسكو" واستعماله الفاظ تنتمي الى حقل التحليل النفسي: القلق، اللا شعور، الملل، الكوابيس، الأحلام، وألفاظ تنتمي حقل البنيوية التكوينية: الوعي الممكن والرؤيا للعالم ونلمس ذلك في قوله: (حين نشاهد أعمال محمد تيمد نلمس وحدة الرؤيا، وهي التي تشكل في نهاية الأمر الرؤيا للعالم لمحمد تيمد، فالرجل يبدع إذن بوعي نقدي ممكن كما يسميه البنيويون التكوينيون، لأنه ينظر عمليا للوعي الممكن عبر معالجة قضايا ذات طابع إنساني وحيوي¹).

يمكن القول ان منهج الناقد منهج تكاملي غير أن تجربته النقدية ومعايشته للحركة المسرحية والتأريخ لها وتحليله للتقنيات يحيلنا للقول أنه منهج تاريخي تحليلي وصفي. وكخلاصة للموضوع:

فإن ما وقفنا عليه من نماذج للأعمال النقدية للناقد رمضاني والتي أغني الساحة المسرحية النقدية في المغرب الشيء الذي أضفى في مسيرته المسرحية والنقدية قيمة وعمقا فهو أول من مثل الحركة المسرحية والنقدية في شرق المغرب.

كما يظهر لنا جليا مدى وفاء الناقد مصطفى رمضاني لمهمته كناقد مسرحي، وإيمانه بدور النقد المسرحي وبالظاهرة المسرحية ومدى شمولية معرفته وسعة إطلاعه على مختلف النظريات المسرحية والنقدية والأدبية ساعيا في ذلك إلى تحقيق ما يلي:

- اغناء العروض المسرحية بممارسة نقدية تحليلية وتدقيقا.

¹ - مرجع نفسه، ص 118.

- اغناء الريبزتوار المسرحي العربي والمغربي خصوصا.
 - اعادة النظر في المصطلحات والمفاهيم التي تخص المسرح والنقد المسرحي.
 - التأريخ للأعمال المسرحية المغربية ومراعاة مسألة الخصوصية الجهوية.
- يظهر جليا مدى وفاء الناقد مصطفى رمضاني لمهمته كناقذ مسرحي وإيمانه.
- ونستخلص مما سبق أن الممارسة النقدية المسرحية المغربية تتسم بالمرونة والجدية في الطرح وكل ممارسة لا تعتمد على منهج واحد في المقاربة النقدية بل تتجاوز ذلك وهذا ما نجده في كثير من المقاربات فنادرا ما نجد منهجا واحدا معتمدا عليه، ولعل ما يجعل هذا التميز في النقد المسرحي المغربي هو أعلامه الذين سهروا على مواكبة النقد المسرحي والحركة المسرحية بالمغرب وخاضوا التجريب وتعاملوا مع النصوص والعروض المسرحية التي تفرض على النقاد الانفتاح على المقاربات وإتيان المستجدات من أجل تطويرها، إضافة إلى خاصية الشمولية التي امتاز بها كل ناقد من هؤلاء النقاد من خلال معرفتهم وتطلعاتهم وانفتاحهم على الثقافة الغربية، وعلى الرغم من ذلك فلا نكاد نرصد ملامح المنهج المتبع في الدراسة النقدية فأغلبهم لا يصرح بمنهجه خاصة عند مقارنته لعدة مناهج، ما توجب علينا التعمق أكثر والقراءة أكثر للكشف عن ذلك.

الفصل التّطبيقي:

الناقد عبد الرحمان بن زيدان

— أنخوذجا —

المبحث الأول: الناقد عبد الرحمان بن زيدان وقراءة المسرح

عندما نغوص في أعماق مسرحنا العربي قراءة وفهما، فإننا لا نكاد نصاب بتلك الدهشة لما قام به أسلافنا من جهد وسهر من أجل الإبداع والتميز والإمتاع، فمن المعروف عن رجال المسرح المغربي من ملوك وأمراء أنهم كانوا من أهل الثقافة والتنوع المعرفي، ومن بين الشخصيات التي لا يضاف لها الغبار بتعدد مجالاتهم المعرفية الناقد عبد الرحمان بن زيدان، فكان لا بد أن نقف عند كتاباته النقدية التي كلما حاولنا أن نقرأها تزداد الدهشة والإعجاب بالكم الهائل الذي وصل إليه هذا الناقد من معرفة شاملة تجعل القارئ يضع بين ثناياها.

هذا الموسوعة الذي تعددت قراءاته لعلوم المسرح، وتنوعت معرفته، أخذنا الفضول إلى قراءة كتاباته نظرا لوفرته ولاسيما الباحثون في مجال المسرح الذين يطمحون إلى من يوجههم ويرشداهم إلى معرفة المسرح ويجيبهم عن تساؤلاتهم عبر طرح مسألة استيعاب المسرح في الوطن العربي ، فالقارئ لكتابات الناقد عبد الرحمان بن زيدان يع في شبكة التساؤلات التي يطرحها الكاتب في قراءته للمسرح.

1. الناقد عبد الرحمان بن زيدان وإشكالية قراءة المسرح:

يعتبر التساؤل حول التراكم الذي حققه المسرح العربي مسألة ضرورية لمعرفة الإضافات النوعية وما صاغه من خطابات مسرحية بعدما أعطى ما يكفي من أبعاد ودلالات تطور من رؤية ممارسيه بمكونات العمل الدرامي، حيث تنامي الوعي بقضايا المسرح وإشكالاته، وتقوت المعرفة بقوة الأسئلة التي فرضها الواقع الثقافي المعيش الذي وجده النقاد المسرحيين دافعا موضوعيا للبحث والتنقيب فيه عن الزمن العربي الضائع وعن

قضايا الإنسان ومعاناته في المجتمع، فكان للنقد المسرحي دورا كبيرا في بلورة الثقافة العربية والمغربية خصوصا وخدمة الإنسان العربي.

لقد شهدت الساحة الثقافية بالمغرب صراعات واضطرابات في أعقاب التحولات التي طرأت على المضمون الاجتماعي حيث أدت هذه التحولات إلى ظهور مواضيع جديدة تمثلت في الكتابة البديلة التي تسعى إلى القضاء على ذلك الفراغ المروع وتوسيع الحدود الشيقة للمسرح المغربي وهذا عبر تطلعات نقدية مستبصرة بدقة وموضوعية لأسرار وخبايا المسرح وقضاياها. ومن بين الذين دعوا إلى هاته الكتابة الناقد المسرحي عبد الرحمان بن زيدان صاحب الدراسات النقدية التي تعكس قضايا المجتمع وشرائحه الاجتماعية برؤية نقدية واعية ومعرفة شاملة لهذه القضايا.

إن المتصفح لكتابات الناقد عبد الرحمان بن زيدان (من قضايا المسرح المغربي)، (المسرح المغربي في مفترق الطرق)، (التفكير بصوت مسموع في معنى المسرح العربي)، (إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي)، (خطاب التحريب في الخطاب العربي)، (المقاومة في المسرح المغربي)، (معنى الرؤية في المسرح العربي) ... إلخ يجد أن كل كتاب يؤرخ لعمر المسرح العربي وعمر المسرح المغربي ويرسي لأسس نقدية يستوحىها من قراءاته النقدية الدائمة المدى، كما يجد نفسه في عالم يسبح في بحر عميق من المعرفة فتأخذه موجة القراءات إلى اكتشاف أسرار المسرح العربي التي تحركها رياح الأسئلة القوية التي يطرحها الناقد في كل موضوع يخص هذا الفن في قراءة شاملة.

وفي سفرنا هذا ينتابنا شعور بطرح سؤال لمعرفة كيف كان ينتج الدكتور عبد الرحمان بن زيدان قراءته وكيف أسس مشروعه قراءته للمسرح ؟

يقول الدكتور الناقد عبد الرحمان بن زيدان مبرزاً كيفية قراءته للمسرح: (كنت أرافق قراءتي بهدوء وتأمل واستيعاب لكل نظريات المسرح، وتكون لدي مفهوم لهذا المسرح الذي يمكن تحديد مفهومه بسهولة، لأنه عالم مركب من الأدب والفن المتخيل واللغة وتقنيات المراوغة الإبداعية، مسرح يقوم على اللعب وعلى الإيهام وعلى الكذب الجميل لخلق هذا الحلم من حلم الصور والحوارات وحركات الممثل، وقد وصلت إلى قناعة أساسية هي أن المسرح ظاهرة إنسانية وثقافية وفكرية وفنية، تختزن فيها عبقرية الشعوب تراها الشفوي والمكتوب، وهو ما يجعل هذا المسرح حديث دائماً وتجدداً يتجدد بهذه الشعوب، بثقافتها التي تقدمها ثقافة النص المسرحي بإبداع المبدع¹).

إن ميزة الصبر والهدوء أثناء قراءة المسرح العربي والتمعن بدقة ووعي ساعدت الناقد في تجربته النقدية في فعل القراءة حي تعددت أبعاده باحتكاكه المتجدد بالعروض المسرحية والمهرجانات العربية وقراءة المصادر والمراجع الشيء الذي أهله للاهتمام أكثر لاشتغال المسرح حتى ينتج قراءات تتماشى وطبيعة موضوع القراءة ومتغيرات التجربة النقدية لديه حيث يقول الناقد في هذا الصدد: (ذلك أن هذه القراءة، وهذه المقاربات، كانت دوماً تعلن عن انتمائها لكل القافات الأصيلة، والمعارف والمصادر والمراجع والفنون والآداب والتراث، لأن هذه الركائز عندي أعتبرها أساسية في دعم فعل القراءة، دون أن أنفي خصوصية موضوع القراءة ودون أن اسقط عليه الجاهز والأحكام الملفوفة في أوراق وأفكار الغير²)، كما أن تنوع وشمولية الثقافة لدى الناقد ودراسته لكل المناهج النقدية والعلوم

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع في معنى المسرح العربي حوار أجراه، عبد العالي السراج، عبد العزيز بوبكراري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 20.

² - عبد الرحمان بن زيدان، المسرح المغربي في مفترق الطرق، إصدارات أمنية للابداع التواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، ط1، 2002 ص

الإنسانية ومقارنته للإبداعات الفنية والأدبية، وخاصة اهتمامه بنظريات المسرح العربي التي جعلته يؤسس قراءته النقدية حي يؤكد في حديثه: (إن هذا التنوع وهذا الثراء في المعلومات والمعرفة كثيرا ما كان يساعدني على تأسيس النقد في خطابه المثقف ، الذي هو الخطاب المثقف للناقد والنقد بهذا المعنى حي يوجد أمام هذا التعدد في المصادر والمراجع يجد نفسه - عندي - ملزما كي يكون ملما بهذا التعدد الذي ينصهر في رؤيته لهذه الأبعاد، أن يتمتعن مهارات وثقافته في فعل القراءة، لإبداع خطاب النقد المسرحي، وهو ما جربته في القراءة للمسرح، فامتحن فتحة المغلق في المسرح، ودلفت إلى خلفية هذا المغلق لأقرا الواقع والمتخيل في النص المسرحي الذي أوجد له الكاتب حياة خاصة في النص الدرامي هي تاريخه الخاص¹).

إن هذه التفاعلات المدعومة بالمرجعية الغربية والدراسات العربية وذلك التراكم الحقيقي في مختلف التوجهات والكتابات والقراءات ومشاهدة التجارب المسرحية العالمية والعربية والمغربية خاصة ومحاوراته للأطروحات النقدية حفزته على تثبيت قراءته وتطويرها ففعل القراءة ينصب أساسا على نقد بعض العروض المسرحية العربية والمغربية والكشف عما يقوله مضمونها حيث يعتبر الناقد (إن قراءة المسرح تكمن في قراءة مضمون هذا المسرح وليس تفكيك شكل تجليه في بنيته الدرامية، وفي بنائه وتصويراته، ورؤيته مبررا ذلك بمبرر موضوعي وثقافي²)، حي كان متحمسا للمنهج الاجتماعي ووظيفة الأدب ونظرية الانعكاس، والعلاقة الجدلية بين الواقع وتجليه في الكتابة المسرحية، وكان تعلقه بالأدبيات

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، المسرح المغربي في مفترق الطرق، المرجع السابق، ص 8

² - نور الدين الخديري، نعيمة الحرشي، تجديد رؤية النقد المسرحي العربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، مكناس برانت شوي للطبع

الماركسية ومرجعياتها شديدا خاصة مسرحها الملحمي مع برتولد بريخت وهذا ما أفصح عن مسيرته وسيرورة حياته حيث قال الناقد في هذا الصدد

: (كان أرسطوطاليس أول من فتح عالم الكتابة على التفكير في الكتابة بوصفها معرفة، ومهارة، وتذكر، وصناعة، ولغة، وصياغة، وكان هذا المصنف الحجر الأساس الذي وقفت عليه كل النظريات التي أتت بعده فكانت امتدادا له، أو كانت قارئة مؤولة مترجمة لمضامين هذه الشعيرة الكلاسية . نبهني هذا الكتاب إلى ان أختار مسيرات جديدة في اكتساب المعرفة ، واتخاذ الحفر المعرفي أساس العمليات القرائية لتكون متنوعة تتعامل مع كل المرجعيات الفلسفية¹)، وهكذا توطدت علاقته بقراءة نظريات المسرح الغربي، وقراءة النصوص المسرحية العالمية، وكان يعود دائما لقراءة المناهج النقدية والعلوم الإنسانية حتى يقوي من إمكانات القراءة حي يقول: (كنت مضطرا إلى الرجوع إلى المناهج النقدية والعلوم الإنسانية ، كي أتعرف على المفارقات والتقاطعات والتكامل الموجود بين هذه المناهج، وكلما كنت اقترب من الأجهزة المفاهيمية لهذه المناهج، كلما زدت وعيا بمكونات الخطاب النقدي المسرحي العربي، وزاد إصراري قوة كي أقوم بممارسة نقد له من الصفة العلمية بقدر ما له من الصفة الأدبية والفنية²).

يؤكد الناقد عبد الرحمان بن زيدان في قراءته للمسرح على الاهتمام بقراءة المضمون في كتابه (كتاب التكريس والتغيير في المسرح المغربي) إلا أنه يولي اهتماما آخر على العرض بإضافته منهاجا آخر في القراءة (وهو في هذا الكتاب لا يقتصر على معالجة النصوص الأدبية، بل يفكك العرض المسرحي، ويبعث في أنساقه عن الدلالات الدالة، موظفا

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، سيرة وسيرورة، تجارب وشهادات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، إدارة الميرح، الشارقة، عدد 19، يناير 2016.

² - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، ص 22.

المصطلحات التي تنتمي إلى المنهجين البنيوي والسيمائي، دون إهمال المضامين أو القضايا ذات العلاقة بمرجعياتها الاجتماعية فهو ينظر إلى العمل الدرامي نظرة علمية اجتماعية، تنطلق من منهجه النقدي التحليلي، القائم على تفكيك البنيات التحتية للبناء الاجتماعي، ورصد القضايا التي تضيئها ثقافة وذهنيات المجتمع في الأعمال المسرحية حيث يصبح الصراع في نظره، المحرك الفعلي للكتابة المسرحية¹.

لقد بنى الناقد عبد الرحمان بن زيدان على هذه الأسس وظائف نقده، بتعامله مع مضامين النص المسرحي، حيث ساهم في قراءته في تأسيس كتابة التغيير، فهو يعتبر المسرح ملكية جماعية يبدع ويشارك فيها كل فرد، حيث تحدث في هذا الكتاب عن ثلاثة نصوص تمثلت في نص المؤلف ونص المخرج ونص العرض مبرزاً في ذلك أشكال كتابة التكريس وأنواع كتابة التغيير في المسرح المغربي التي تكمن في الكتابة البديلة لمجموعة من المؤلفين والمخرجين وكذا الاحتفالية والخطاب المسرحي ويرى أن إعادة النظر ليس في المسرح كمسرح وإنما في بنياته ومواضيعه مبرراً ذلك في قوله: (إذا كانت الفرجات المقدمة على الركح - في مختلف المدن المغربية - لم تخضع للقراءة من الداخل، وإحالة الداخل على مرجعياته في الخارج، فإن هذا الطموح يعتبر إرهاباً لتحديد طريقة التعامل من هذه الفرجات. وبحثاً عن مكوناتها الفكرية والفنية داخل اللحظة التاريخية التي تتحرك فيها كفضاء زمني متواشج ومكانه ومع الإنسان الموجود فيها²).

أصبحت الكتابة البديلة في منظور الناقد عبد الرحمان بن زيدان مشروطة بشرط كون بها طريقة قراءته تمثلت فيما يلي:

¹ - سميرة السباعي، الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، في مرآة التلقي، مكناس، برانت شوب للطبع، 2012، ص 29.

² - عبد الرحمن بن زيدان، كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، أفريقيا الشرق، مطبعة إفريقيا الشمالية. 1985. ص 5.

- 1- إعادة النظر في العلاقة بين المسرح والمتلقي.
- 2- البحث في العلاقة الموجودة بين المسرح والواقع والتاريخ.
- 3- ايجاد نوعيات العلاقة بين الفن المسيطر والمؤسسات وموقف المبدع من المواضيع والمضامين التي تفرزها هذه العلاقات.
- 4- الشك في مشروعية الكتابة الاتباعية، وعلاقتها بالذهنية اللاتاريخية المتجلية في المؤسسات القائمة¹.

من خلال هذه الشروط يتضح لنا دعوة الكاتب إلى ضرورة صناعة الذوق المستقبلي بمسرحيات مغايرة وتصورات جديدة من وظائف وتركيبات وأدوات لاستخلاص مسرحا أصيلا يتكلم بلغة الواقع، فاستعمال المصطلحات السياسية والأدبية والفنية، في هذه القراءة بأسلوب متحمس ولغة سياسية في هذه القراءة يجعله يستنطق المسرحيات أثناء قراءتها قراءتها لتساير هذا الأسلوب حيث يطمح من خلالها إلى توظيف المنهج الاجتماعي وتعتبر هذه التجربة القرائية للناقد عبد الرحمان زيدان تجربة تؤرخ لمسرح سياسي يعيش جوا من النزاع والتوتر مع السلطة.

ومنه فإن قراءة المضمون تعد أول مقارنة نقدية للتجربة المغربية لكتابات عبد الرحمان بن زيدان، كما حددت إستراتيجيته في القراءة من خلال تلك التفاعلات بين المناهج (الاجتماعية، السياسية التاريخية، السيميائية، النفسية) التي رسمت للناقد طريق الوصول إلى بلورة الظاهرة المسرحية وقد قدمت الدكتورة سميرة السباعي من خلال قراءتها لكتابات الناقد أهم خصوصيات هذه القراءة فيما يلي:

¹ - سميرة السباعي، الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، في مرآة التلقي، مرجع سابق، ص 30.

- 1- أن موضوع القراءة كان محصورا في التجربة المسرحية المغربية نصا وعرضا.
 - 2- أن البحث عن القضية كان محرك التحليل والتفكيك والتركيب في فعل القراءة.
 - 3- الانفتاح على المناهج الاجتماعية والتاريخية والسيكلوجية والسيميائية.
 - 4- الوعي بقضايا المسرح المغربي كحتمية أساسية في البحث عن هوية قومية لمسرح عربي أصيل.
 - 5 - أن السياسي والإيديولوجي حاضر بقوة في الخطاب النقدي في هذه الكتب¹.
- إن هذه الخصوصيات لن تتحكم مستقبلا في قراءة التجربة المسرحية المغربية وإنما ستتخذ آخر ينفتح على مناهج أخرى إذ طرأت على مضمون الوطن العربي الاجتماعي والثقافي والفني تحولات عدة أدت إلى ظهور مواضيع جديدة في الوقت الذي شهدت فيها الساحة الثقافة صراعات واضطرابات ظهرت من خلالها أشكال جديدة للكتابة حيث يقول الناقد عبد الكريم برشيد: (إن زمن الكتابة قد يمضي ولكن القراءة باقية ومتجددة باستمرار وبهذا تتجدد الكتابة بالقراءة وترحل عبر لغات الترجمة²)، الشيء الذي جعل الناقد عبد الرحمان بن زيدان ينتقل بفعل القراءة إلى آفاق أخرى جدد فيها خطابه من خلال سؤاله النقدي الذي جعله مدخلا للقراءة.
- فما أهمية السؤال عند الناقد وما هي وظيفته في فعل القراءة عند الناقد عبد الرحمان بن زيدان ؟

2. السؤال النقدي مدخل للمعرفة:

¹ - سميرة السباعي، الدكتور عبد الرحمان بن زيدان في مرآة التلقي، مرجع سابق، ص 31.

² - نور الدين الخديري، نعيمة الحرشي، تجديد رؤية النقد المسرحي العربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 85.

سؤال طالما طرحناه كلما قرأنا تجربة من تجارب القراءة للناقد عبد الرحمان بن زيدان يسبقنا إليه الباحثان عبد العالي السراج وعبد العزيز بوبكراوي طرح خلال حوار ساخن تمثل في مجموعة من الأسئلة الدقيقة والأجوبة الجريئة في كتاب (التفكير بصوت مسموع في معنى المسرح العربي) لصاحبه الناقد عبد الرحمان بن زيدان، فكان السؤال كالتالي:

- كتاباتك تترابط عبر منعرجات أساسها السؤال، فلماذا السؤال ؟

يجيب الناقد على هذا السؤال الذي حير القارئ لكتاباته قائلا: (ما تعلمته من الدرس الفلسفي وارتبطت به طوال ممارستي النقدية، وطوال تعلمي وقراءتي وبحثي عن المعرفة ، هو أن السؤال أهم من الجواب، لأن السؤال يفتح المغلق ، ويحفز على الحفر في كل المجالات بحثا عن المعرفة، وبحثا عن الأسرار، وبحثا عن المكنون والمخبوء والمستتر، إن السؤال معرفة، وطرحه ثقافة، وتكوينه إلمام ودراية بالمعرفة التي تريد أن تجدد ذاتها لتجدد واقعها وعالمها، بالسؤال تحيا المعرفة والثقافة أما الأجوبة المغلقة والنهائية والمختومة ففيها إلغاء لكل اجتهاد، إلغاء للإضافة وإلغاء للسير والمسير¹).

من الواضح أن للسؤال أهمية بالغة من خلال هذه القولة فهو يحتل موقعا هاما في قراءاته النقدية التي جاءت بعد الكتابة البديلة التي صاغ فيها مشروعه النقدي، فالسؤال هنا رهين العودة إلى الخبايا والأسرار، ومعاني المضامين، فرغم تعدده للنظرات في مواضيعه إلا انه ينطلق من أول نظرة في طرح السؤال ليُكون هذه النظرة.

إن سؤال الناقد الذي يسافر بنا إلى عوالم القضايا التي يطرحها الناقد في كتاباته النقدية، فتثير فيها الدهشة في كل جديد، والحيرة في البحث عن الغريب ما لهذا السؤال من

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، ص 24.

سحر يجذب القارئ إليه ومن هذا المنطلق يحدد الناقد عبد الرحمان بن زيدان دور السؤال في كتاباته فيقول: (بالسؤال تبني دهشة الكتابة، تؤسس غرابتها، ويغرب جليها بالسؤال تبدأ الخطوة الأولى نحو المعرفة، السؤال سير إلى الأفق المجهول، وبحث عن المعلوم وكل من يسيره جواب بدون سؤال، أو تحكمه ثقافة بدون تساؤل، لا يمكن أن يغير ويتغير ولا يمكن أن يجدد ويضيف، ولا يمكنه أن يخرج من التكرار وإعادة ما قيل إلا بالسؤال¹).

مما لا شك فيه أن تلك التراكمات الفكرية والثقافية المعرفية والقراءة المتعددة لكتب الفلسفة والمفكرين والإصرار الجميل على متابعة القراءة والنقد وذاك التأمل والسفر في أزمنة القراءة ومشاهدة العروض جعلت السؤال عنده نصف المعرفة حيث يقول في هذا الصدد: (وعلى هذا الأساس اقتنعت أن فحص هذا المسرح، لا يمكن أن يتحقق - أيضا - الاستمرار في اشتغاله، والحفاظ على حيويته، إلا إذا كان هذا التأسيس منطلقا من الاختيارات الصعبة، ومن الرهانات المستحيلة، ومن التساؤلات المحيرة، ومن الأسئلة الفلسفية ومن الوعي الشامل بالإنسان والعالم والتاريخ والمجتمع والحلم والخيال والجمال لكتابة آفاق هذا التأسيس بهذا المسرح، وهذا الأدب والفن في المسرح²).

وقد أكد الناقد من خلال إطلاعه على كتابات المفكرين وكتب الفلسفة وجد أنه إذا لم يكتب المسرح بسؤال فمن الاستحالة أن يكون هناك نظرة للذات أو للوجود أو للعالم مستشهدا في ذلك بالمسرح اليوناني في توظيف الأسطورة والصراع المتنوع آنذاك لم يكن جوابا فقط أو معرفة جامدة تقدمها حوارات النص وتقولها شخصيات ويؤكد ذلك الناقد في قوله: (لقد كانت الكتابة في هذا المسرح سؤالا انطولوجيا كان يتحايل بقناع الأسطورة

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، م ن، ص 24.

² - عبد الرحمان بن زيدان، المسرح المغربي في مفترق الطرق، مرجع سابق، ص 6.

كي يجب عن الأسئلة المضمرة والخفية في هذه الحوارات، السؤال عن الحياة والموت، السؤال عن أسرار الميتافيزيقا، والسؤال عن مكنون النفس وأسرارها، والسؤال عن جوهر الوجود وأنواع الصراع التي بنت التراجيديا بسؤال المحاكاة وبسؤال التماهي وبالسؤال الذي يخلق أفق انتظار وتوقع المتلقي بالأجوبة الممكنة¹).

هذا ما تراه أيضا الدكتورة سميرة السباعي من خلال قراءتها لكتاب (أسئلة المسرح العربي) للناقد عبد الرحمان بن زيدان (إنه يبدأ بالسؤال الانطولوجي حول هذا المسرح، ويدعمه بأسئلة النقد، ويسنده بالإمكانات المعرفية التي يخلق بها أفق توقعه بالأجوبة الممكنة التي يستولدها من القراءة، وهو غالبا ما يجعل كل خطوة في القراءة، مسكونة بالسؤال الذي يولد السؤال ومحكومة بالجواب الذي يولد الجواب ومحكومة بالجواب الذي يولد السؤال، وهذا هو المدخل الحقيقي لفهم القراءة المنتجة لكتابات النقدية التي ستبدأ مع كتاب أسئلة المسرح العربي²)، وفي قراءة أخرى للناقد والكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد لنفس الكتاب (أسئلة المسرح العربي) فهو يرى أن أبحاث الناقد عبد الرحمان بن زيدان تحول الفقر غنى والفراغ امتلاء والعدم وجودا والغياب حضورا، ويجد أن للكتاب قيمة تكمن في رؤيته الشاملة، وفي مناهجه الدقيقة وفي تساؤلاته التي يثيرها، ويؤكد أن البحث موضوع حار بأسئلة لا تنطلق من الاطمئنان حي يقول: (عندما قررت الكتابة عن الناقد عن الناقد الأستاذ عبد الرحمان بن زيدان لم أكن أتصور أن الأمر بهذه الخطورة، لم أكن أدري أنني أجد نفسي أواجه كل أسئلة المسرح العربي الصعبة - أو جلها على الأقل - ولهذا لم يكن ممكنا أن أقول أي كلام، أن الأمر يتطلب موقفا واضحا أو صريحا مما يجري، يتطلب قراءة

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، ص 24.

² - سميرة السباعي، الدكتور عبد الرحمان بن زيدان في مرآة التلقي، مرجع سابق، ص 33.

نقدية للمكتوب المسرحي وللشفوي والمنظور والمسموع والمسكوت عنه والمنسي، ولأن البدء يكون دائما من السؤال - كأداة معرفية - فقد أضفت أسئتي لأسئلة الباحث. إن المسرح الجديد ينبثق من السؤال الجديد¹، وفي دراسة نقدية قدمت الدكتورة ليلي بن عائشة قراءتها للكتاب نفسه حيث اعتبرته (من الكتب التي استرعت الانتباه وتركت أثرا لدى القارئ العربي النخبوي وقالت في هذا السياق) جاء هذا الكتاب لي طرح أسئلة بلسان صاحبه لكنها في الوقت نفسه أسئلة باللسنة كل المهتمين من الإهتمام والمهتمين من المهم للمسرح العرب غير أن مجموع هذه الأسئلة بتلك اللغة الجمالية الفنية المتميزة تنقلنا إلى عوالم لا تعدو أن تكون أسئلة للكشف عن خبايا ما يعتري هذا المسرح العربي، غير أن مجموع هذه الأسئلة بتلك اللغة الجمالية الفنية المتميزة تنقلنا إلى عوالم لا تعدو أن تكون أسئلة للكشف عن خبايا ما يعتري هذا المسرح العربي ليضعنا في صورة الحقائق التي يحياها².

تعتبر القراءة في هذا الكتاب قراءة نوعية مصاحبة لتكوين المسرح العربي وعلاقاته بالفنون الأخرى وهي قراءة محكومة بالسؤال حي تحضر الأسئلة في الكتابة حيث نجد رهانا على طرح السؤال آليات اشتغال المسرح العربي نصا وعرضا، وعن نوعية هذه الأسئلة يقول عبد الكريم برشيد: (إن الأسئلة التي يتضمنها الكتاب، لا تنطلق من الاطمئنان إلى ما هو كائن، ولكنها تنطلق من الشك فيه ومن إمكاناته، إنها أسئلة لا تقف عند حدود الممنوع والمعروف والمحرم، لأنها أسئلة حرة تغوص في جسد الأشياء بحا عما هو حقيقي ومتحرك

¹ - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالخبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 75.

² - ليلي بن عائشة، المقاربة النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الاجرائية، كتاب النقد المسرحي المعاصر الاشكاليات والممارسات والتحديات، 2011، اعداد عبد الناصر بن خلاف، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر ص 282.

وفاعلي، إن هذا السؤال - أي سؤال - هو في حقيقته عود على بري، إنه الرجوع الذي لا يعني التراجع، فهو ينطلق من معرفة سابقة ليجدها، ويغايرها، إنه نفي النفي الذي يفيد الإثبات، وإعدام الإعدام الذي يعني الوجود وتغييب الغياب الذي يصبح حضوراً¹.

فاعتماداً على السؤال يقيم الناقد يقيم الناقد عبر الرحمان بن زيدان استراتيجيته في القراءة فيفتح المجال للقراء، ولهذه القراءة معرفة شاملة تعكس ثقافة الناقد وبلاغته ورحلة بحثه عن الحقيقة كما يشير قائلًا: (هذا هو المدخل لكل كتاباتي التي تشبعت بالسؤال الفلسفي، وبالسؤال التراجيدي، وبالأسئلة التي انطرح في القرآن الكريم، بحثاً عن الحقيقة، حقيقة خالق الكون، وحقيقة الظهور وسؤال الأفول، وسؤال المعرفة والعلم والجواب الذي يعلم أكثر أنها المدارات التي كانت تصوغ رؤيتي تتناسل وتتوالد بالانفتاح على المناهج النقدية في الكتابات النقدية²).

لقد كان الناقد عبد الرحمان بن زيدان مسكوناً بمواجس كثيرة وأسئلة محيرة تفتح أبواباً تقود إلى البديل فهو لا يعرف المستحيل بل يقف عند الأبواب الموصدة ليفتحها ويدخلها بحدوء، ويحاول من خلال قراءته تأسيس مفهوم نقدي حديث يدرس فيه المسرح بأبعاده المختلفة بوصفه نصاً أدبياً وإبداعاً فنياً ونقداً وتنظيراً وتظاهرة شعبية فالمسرح يحدد جمهوره ويضعه في حالة تغريب وتساؤل.

¹ - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالخير المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان المرجع السابق، ص 75.

² - المرجع نفسه، ن.ص.

المبحث الثاني: مفاهيم وأسس قراءة المسرح

لا شك أننا نلمس من خلال قراءة الناقد عبد الرحمن بن زيدان للمسرح العربي استيعابه للدلالات الحضارية المتنوعة الاتجاهات (السياسية، الإيديولوجية، الجمالية، حيث فتح أبواب التجارب المسرحية غير أدوات فنية استطاع من خلالها كشف أسرار هذه التجارب بالسؤال الذي مهد به قراءته ليؤسس مشروعه النقدي بفعل القراءة المبدعة التي تحضى بها في إطار الدرس النقدي الأكاديمي، حيث يقول في هذا الصدد (إن قراءة المسرح، مكنتني من انتاج خطاب النقد الذي تبعت حقيقته قبل ان أتيه وراء بريقه، كنت في هذا النتاج أتفحص مجالات اشتغالي، وكنت أسير غور المثقف في المثقف، وأقرأ التاريخي، وأهاب جرأة

وغموض وهذيان النفسي، وكنت أحيط قراءتي بمكونات الدرامي والمسرحي واللغوي في النصوص المسرحية، فأقنعت مسيرتي في القراءة أن المسرح كفعل مركب لا يمكن مقارنته بأدوات بسيطة تفقد مقومات المعرفة والعلم بمركبات هذا الفعل¹، وهذا ما تجلّى في كتبه ودراساته النقدية التي أنجز فيها إبداع القراءة للمسرح العربي وتجاربه في القراءة المنتجة.

فأين نلمس هذه القراءة المنتجة ؟

1) القراءة المنتجة:

منذ بداية تتبع النقد لميلاد الحركة المسرحية ومساهاها اهتم في خطابه بأجواء وزمن العرض المسرحي وكذا مدة إنجازه، ولم يولي أي اهتمام للطبيعة التركيبية للعرض، فاعتبرت قراءة المضمون أساس قراءة المسرح وكانت أول مأزق شكل بداية للنقد المسرحي العربي (لكن وبعد ترسخ هذا المسرح داخل الفرق المسرحية، وارتبط بطبيعة المسرح المرحلة، مرحلة الاستعمار، والمد التحرري، والدعوة إلى نهضة ثقافية وفكرية، وسياسية تحرك المجتمع التفت النقد والكتاب إلى ضرورة الارتباط بالمضمون، وهذا ما تبلور في كتابات المسرح الشعري العربي في بدايته لإشعار المتلقي بالمجد العربي وبالنخوة العربية وبالعزيز والسيادة كمضامين واقعية تقدمها نصوص مسرحية شعرية تعزز بقوميتها وتعزز بأصالتها، ولنا في كتابات علي أحمد باكثير وعزيز أباضة وأحمد شوقي وعلي مردم بك وأبو بكر اللمتوني وعلي الصقلي والتهامي الهاشمي الخياري وحسن الطريق وأحمد بن ميمون ما فيه الكفاية من النماذج التي قدمت مضمونا في المسرح صار هو مضمون خطاب النقد المسرحي العربي²).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص 6.

² - عبد الرحمن بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، ص 90.

سلك الناقد عبد الرحمان بن زيدان طريقا سلط فيه الضوء على قراءته المنتجة إضافة إلى معرفته الشاملة في قراءته للرواية والشعر والمسرح ما جعله يرسخ ضبط المنهج والمصطلحات ليشغلها في قراءته المبدعة للنص والعرض المسرحي كمفاهيم إجرائية لقراءة المسرح حيث يقول في هذا السياق: (إن قارئ المسرح، هو قارئ يختلف عن قارئ الرواية، أو الشعر، وعندما يقول أدونيس: (إن القارئ العربي مضموني بامتياز)، ففي هذا إشارة إلى أن هذا المضمون يلغي الشكل ويلغي البنية ولا تحمه إلا اللغة والرؤية التي تقدم له هذا المضمون¹)، وتمثل المأزق الثاني وهو مأزق الشكل الذي يوجد عليه النقد حسب رأي الناقد عبد الرحمان بن زيدان في (غياب المنهج الذي وجدناه في أوروبا متفاعلا مع العلوم الإنسانية ومتطورا بتطورها ومضيفا بإضافتها ومجتهدا باجتهاداتها وقارئاً بقراءتها، ولكن في الوطن العربي لا نجد هذا النقد، ولكننا نستجلبه ونستورده ونخرجه من سياقاته ونريد أن نضعه في ثقافتنا العربية²)، لقد عاش النقد زمنا طويلا مع هذا المأزق ما بين الغياب والحضور، ما جعل المتلقي العربي متلقي نفعي يطرب المضمون ويعادي الشكل بالمضمون، غير مهتم بميكانيزمات العمل المسرحي.

إن ارتباط الناقد عبد الرحمان بن زيدان بالفعل النقدي دائم العطاء والاستمرارية في الإنتاج فهو مشروع ممتد الزمن وفعل منتج حضري بالاعتراف العربي حيث تكمن قراءته للمسرح في قراءته للمضمون الذي ساعده على قراءة المسرح وتعلقه الشديد بالأدبيات الماركسية ومرجعياتها وتأثره ببرتولد بريخت ومسرحه الملحمي، حيث يقول الناقد بن زيدان عن نظريته النقدية: (لم تكن هذه النظرة للنقد في مشروع النقدي التي دشت به قراءاتي

¹ - المرجع نفسه، ن.ص.

² - عبد الرحمن بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق. م ص 90، 91.

الأولى للمسرح سوى العملية التي كانت تفصي مستويات وبنيات أخرى تدخل في التكوين الأدبي، والجمالي، والتخييلي للنص، وهي الممارسات النقدية التي كانت رائدة في تجربة القراءة المسرحية في الوطن العربي مع النقد علي عقلة عرسان، عبد الله أبو هيف، رياض عصمت، محمود أمين العام، فاروق عبد القادر¹.

(2) قضية المصطلح:

يرى الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن سبب غياب أحد أسس التأسيس الحقيقي للنقد المسرحي العربي هو عدم توفر معجم مسرحي في الوطن العربي خاص بالنقد المسرحي، باستثناء معجم مسرحي لصاحبه باتريس بافيس المترجم الى العربية أو قاموس المسرح للدكتورة فاطمة موسى أو المعجم المسرحي للدكتورة لماري إلياس وحنان قصاب، أو ترجمة احمد بلخير، حيث يقول في هذا السياق: (إننا لم نؤسس بعد، هذا المصطلح النقدي، وأغلب ما هو موجود هو المعجم المترجم بأشكال مختلفة، حتى أصبحنا نجد أنفسنا أمام مصطلحات مشرقية وأخرى مغربية تأخذ معناها من السياق الذي تتحرك فيه، فأمام المصطلح الواحد نجد ترجمات كثيرة، ونجد معاني كثيرة، وأثناء التطبيق نجد مصطلحات لا تستعمل في موقعها، وهذه تعد قضية مرتبطة بالمشكل المصطلحي في مجال النقد المسرحي²).

يقتضي كل تأسيس نظري النظر إلى مسألة المصطلح وتوضيح ضوابطه العلمية والنظرية التطبيقية إلى ما نسميه (بعلم المصطلح)، نظرا لغياب التأسيس النظري عند العرب لذا تعود نشأة هذا العلم إلى الغرب، والتي خضعت لجملة من الشروط المتوفرة لتحقيق هذه

¹ - نور الدين الخديري، نعيمة الحرشي، تجديد رؤية النقد المسرحي العربي في كتابات عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 153، 154.

² - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، ص 96، 97.

النشأة، حيث جعلت تشكيل المصطلح ومفهومه مجالا مساعدا للممارسة النقدية السليمة، وفي هذا الصدد يعرف الناقد عبد الرحمان بن زيدان المصطلح على أنه (وحدة لغوية، أو عبارة لها دلالة لغوية أصيلة، ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة، تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية، والدلالة الاصطلاحية الجديدة، هذا المصطلح لا تتضح دلالاته إلا خلال السياق الأسلوبي الذي يندرج فيه، فتتلوه وظيفته وتتغير دلالاته بألوان الكلمات المجاورة في العبارة، وربما تتغير الدلالة تغيرا تاما نتيجة لتغير النظام الأسلوبي¹).

يتضح من هذا القول أن الدلالة اللغوية لا تعني دلالة ألفاظ ووحدات صوتية بل هي دلالة تراكيب أسلوبية لها رموزها وصفاتها الخاصة بها ما يعرف باللغة الاصطلاحية ويحدد في هذا السياق الناقد عبد الرحمان بن زيدان مدلول المصطلح بوجهتين مختلفتين: المصطلح كقيمة والمصطلح كدلالة.

(أولا المصطلح كقيمة: يحدد موقعه من النظام المفهومي والجدول المصطلحي الذي يندرج فيه، ويؤدي حتما تحول اللفظ من وحدة معجمية إلى وحدة مصطلحية، حتى وإن بقي الدال واحدا إلى تغيير قيمته الدلالية بتغير موقعه من نظام العلامة الدالة.

أما طبيعة المصطلح كدلالة: فتتحدد بطبيعة العلاقة المرجعية الجديدة التي تعرف الوحدة المصطلحية كاسم مشير اصطلاحيا ومواضعة إلى مفهوم خاص، ولا يجوز فيه الاشتراك أو الغموض²).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، اشكالية المنهج في النقد المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، 1995، ص 152.

² - عبد الرحمان بن زيدان، اشكالية المنهج في النقد المسرحي المرجع السابق، ص 152 .

لم ينشأ علم المصطلح بمفاهيمه الواضحة إلا في الغرب، حيث عرف عدة تطورات منذ نهاية القرن الثامن عشر فهو لم يتحدد إلا حديثا كما عوض المفهوم القديم (قائمة المصطلحات) بالمفهوم الجديد (نظام المصطلحات) له قيم دلالية متماسكة لها وظيفتها في تعريف وتسمية الأشياء .

إن علم المصطلح هو العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والألفاظ اللغوية التي يعبر عنها وهو العلم الذي أوكلت إليه مهمة تقنين الاستعمال الاصطلاحي حسب الميادين والاختصاصات، بتحديد القوالب والأشكال والقواعد التي تسهل عملية تعميم المصطلح وفرضه وهوما يسمى بالتقييس أو الترميز¹.

لقد كان وراء كل تطور وتحول منهجي لهذا العلم الجديد في الغرب مصطلحات لها قوتها ودلالاتها باعتبارها نظاما متماسكا ، إلا أن هناك صعوبة فيما يخص الثقافة العربية، وهذا ما يدلي به الناقد عبد الرحمان بن زيدان في (أن البحث عن هذا العلم في الثقافة العربية فيه نوع من المغامرة نحو الأفق المجهول، أو البحث عن الغائب في الغائب، ذلك أن التأسيس النظري للمصطلح النقدي، وللمصطلح المسرحي ظل تأسيسا بدون تطور، سواء تعلق ذلك بشكله، أو بمفهومه أو بالمجال الذي يشتغل فيه²).

ظلت هذه الدلالة اللغوية للمصطلح المسرحي محدودة الاشتغال داخل إطار الخطاب النقدي المسرحي العربي، الشيء الذي وضع الباحثون في هذا المجال أمان معضلة تستصعب طريقهم وجهودهم كلما حاولوا استقراء جهود الباحثين اللغويين في دراساتهم حول قضايا المصطلح.

¹ - المرجع نفسه، ص 155.

² - عبد الرحمان بن زيدان، إشكالية المنهج في النقد المسرحي المرجع السابق، ص 156.

يشير الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن: (التأسيس المصطلحي يتطلب الوعي الفكري والحضاري العميق ، شريطة أن تكون الترجمة ممكنة من تقريب معنى المصطلح إلى المعنى العربي عن طريق الوضع أو النحت أو التوليد، حتى نتجاوز العشوائية والفوضى التي تحكم في رواج المصطلحات المسرحية¹).

لقد تناول الناقد عبد الرحمان بن زيدان قضية المصطلح من عدة زوايا فهي تطرح عدة إشكالات فيما يخص الترجمة والنقل محاولا في ذلك البحث عن حلول معرفية يؤسس بها قراءته الخاصة عن طريق التفكيك والمقاربة والنقد وتحديد المفاهيم تحديدا علميا وأعطى لترجمة المصطلح أهمية حيث حمل المسؤولية للمجمع اللغوي العربي المهتم بوضع المصطلحات في مجالات المسرح، ودعا المختصين والأكاديميين إلى الاهتمام بالمصطلح وتقريب المصطلح المسرحي من معناه الحقيقي، وإلى الإخلاص في الترجمة مؤكدا أن (مسألة المصطلح تطرح في الترجمة بحدّة، وتطرح أيضا في نقل المتون الغربية إلى الثقافة العربية، سواء كانت هذه المتون نصوصا مسرحية أو كانت دراسات تطبيقية مما ينتج عنه تراكم مغشوش في هذه المصطلحات وفي معاني ما هو مترجم ، فتصبح الترجمة خيانة بامتياز للأصل وتصبح تلفيقا ومسحا للأصول وعندما يتم تداولها في السياق العربي تصير هذه الخيانة خيانة من نوع آخر أثناء قراءة المسرح العربي²).

من الواضح أن الناقد بن زيدان قلقا بشدة على قضية المصطلح فهو وفي للغة ويعطي لكل مصطلح حقه حيث يقول في هذا السياق: (لا أقصد من هذا الطرح أن المصطلح مقدس، ولكن الذي أعنيه هم أن المصطلح عملة تكتسب قوتها وقيمتها من

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع، مرجع سابق، ص 97.

² - عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع نفس المرجع، ص 97.

تداولها الحقيقي ومن التعامل معها وبها أثناء إضفاء صفة الفهم وتعميق الفهم في الدراسات النقدية¹، ويجعل الناقد المصطلح النقدي في موضع شك مادّات الحياة النقدية في موضع شك من طرف النقّاد العرب، فلكل ناقد اجتهاده الخاص من حيث نقل المفاهيم والمصطلحات المسرحية الغربية إلى الوطن العربي فمنهم من ينقل مباشرة ومنهم من يترجم ومنهم من يعرب وكل حسب اختياراته ولهذا بقيت مادة المصطلح المسرحي محل اهتمام وتساؤلات النقّاد العرب، ولأنه يعد من ضمن السياق العام للغة العربية المستعملة في الخطاب النقدي وهذا الشك هو الذي يقدم إشكالية المصطلح المسرحي العربي سواء على مستوى الوضع أو الترجمة أو النقل.

إن انعدام العلاقة بيننا وبين التاريخ الاجتماعي العلمي للمصطلحات النقدية المنقولة أو المترجمة، لا يؤدي إلا إلى الخلل في هذه العلاقة ليمتد إلى القراءة نفسها، وتبقى حياة المصطلح، بعد ذلك، رهينة رصيدها الموجود في التداول، وفي الحياة الثقافية الغربية بشكل سليم، أما مسألة نقد الرصيد إلينا فتلك هي المسألة²، وهذا بإعادة تنظيم مكوناتها وفق خصوصيات اللغة ووفق تجربة مسرحية عربية وإشكالية المنهج الذي تدرج فيه.

يضع الناقد عبد الرحمان بن زيدان في هذا السياق أسس مقارنة المسرح حسب ما جاءت به الدكتورة سميرة السباعي كالتالي:

(أ- إن مفاتيح المناهج النقدية هي مصطلحاتها، فهي مجمع حقائقها المعرفية.

ب- التحديد العلمي للنقد المسرحي العربي قبل تحديد منهجه.

¹ - نفس المرجع، ن ص.

² - عبد الرحمان بن زيدان، إشكالية المنهج، مرجع سابق، ص 160.

ج - ضبط المفاهيم الوصفية الضرورية لضبط مجال ممارسة علمية واعية بخصوصياتها وأهدافها وحدودها¹.

3 قضية المنهج:

إن حركية النقد المسرحي المغربي وما تتميز به من غنى وتطور أعطت خصائص مميزة للمنهج النقدي عند النقاد المسرحيين بالمغرب، من بين نماذج هذه الحركية، نذكر المنهج النقدي للناقد عبد الرحمان بن زيدان.

لقد واكب النقد الزيداني ذلك التحول المجتمعي الذي شهده المغرب في مختلف الأصعدة وتتبع نشاط حركته الثقافية واحتكاكها بالغرب، ما أدت بهذه الحركية إلى فرض تحول لقراءة بن زيدان النقدية التي تمثلت في مختلف المناهج النقدية، إلا أن الناقد عيّد الرحمان بن زيدان وبعد قراءته لجل العلوم والمناهج ومعرفته وثقافته المتنوعة استطاع أن يؤسس قراءته المبدعة بذكاء ووعي وتخصص (متنقلا بالكتابة في المسرح - وعن المسرح - من درجة النقل الى درجة العقل، ومن حدود الحرفة والصناعة الى حدود الحرفة والصناعة الى حدود الفن والفكر²).

لقد عمل الناقد عبد الرحمان بن زيدان بجهد ليوسع من رؤيته وقراءته النقدية من خلال دراساته المتنوعة وهذا ما نشهده في كتاباته النقدية التي مارسها من خلال مقارباته. وعليه نطرح السؤال التالي :

- فيما تمثلت هذه المقاربات ؟ - وكيف تطور المنهج النقدي لدى الناقد عبد الرحمان بن زيدان ؟.

¹ - سميرة السباعي، الدكتور عب الرحمان بن زيدان في مرآة التلقي، مرجع سابق، ص 41.

² - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالخير المغربي في كتابات عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 10.

1- المنهج التاريخي والاجتماعي:

ان المتصفح لكتب الناقد عبد الرحمان بن زيدان المتمثلة في كتاب (المقاومة في المسرح المغربي، التكريس والتغيير في المسرح المغربي، أسئلة المسرح العربي) يجد أن الناقد اعتمد على المنهج التاريخي، حيث تقول الدكتورة مرية المطيع في حديثها عن المرحلة التاريخية للتوجه النقدي للناقد بن زيدان: (لعل خير ما يؤرخ لهذه المرحلة كتاب المقاومة في المسرح المغربي الذي يتجلى فيه المنهج التاريخي من خلال رصد التفاعل بين التاريخ كأحداث سياسية واجتماعية وثقافية، وبين الإبداع كوثيقة أو صدى لهذه الأحداث¹)، وفي شهادات قدمها الكاتب عبد الكريم برشيد في كتابه (الكتابة بالحبر المغربي للدكتور عبد الرحمان بن زيدان) تمثلت في قراءته لكتابات الناقد بن زيدان، حيث ركز الكاتب على تيمتي التاريخ والمقاومة (ومن هنا تأتي أهمية المقاومة في المسرح العربي في كونه أصبح فيما بعد مرجعا لدراسة المسرح المغربي بالرغم من كونه لم يعتمد لا مصادر، ولا على مراجع سابقة²)، مركزا في ذلك على الظاهرة المسرحية، (الواقع أن الكتاب حاول دائما أن يجمع بين التحليلين، التاريخي والنقدي، وأن يزاوج بين المنهجين، الاجتماعي والسيكولوجي³)، فكان لا بد من وصف الظاهرة مع سرد الوقائع التاريخية فالتاريخ يؤرخ للمسرح والمقاومة إذ يشتركان في عنصر الصراع والزمن، حيث يقول الكاتب عبد الكريم برشيد في هذا السياق: (من السخف أن ندرس هذا الإبداع بالرجوع إلى التاريخ وحده، وذلك لان هذا الإبداع هو نفسه التاريخ⁴).

¹ - مرية المطيع، نقاد ونقاد حول أعلام النقد المسرحي المغربي، مطبعة آنفو، برانت، 12، شارع القادسية، اليليدو، فاس، 2014، ص 31.

² - نور الدين الخديري، نعيمة الحوشي، تجديد الرؤية في النقد المسرحي العربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 83.

³ - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالحبر المغربي، مرجع سابق، ص 60.

⁴ - المرجع نفسه، ن.ص.

لقد اتجه الناقد عبد الرحمان بن زيدان من خلال (رصد العلاقات الجدلية القائمة بين الأعمال المسرحية وبين نسيج الحياة الاجتماعية التي هي مصدر ومبعث الحقيقة¹)، وفي شهادة أخرى أدلاها الدكتور الناقد حسن المنيعي من خلال قراءته لكتابات الناقد عبد الرحمان بن زيدان التي قدمها في كتابه المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة)، حيث يقول في هذا السياق: (اهتم الناقد عبد الرحمان بن زيدان في كتبه المنشورة التكريس والتغيير في المسرح المغربي - المقاومة في المسرح المغربي- أسئلة المسرح العربي) بدراسة الظاهرة من منظور فكري ثقافي اعتمادا على المنهج الاجتماعي التاريخي²).

من الواضح أن الناقد اهتم أكثر بالصورة التاريخية للظاهرة المسرحية بالمغرب دون إغفاله عن الجانب الجمالي للأعمال المسرحية حيث يقول في هذا الصدد: (انطلقت من موقعة التجربة النقدية التي قرأت الظاهرة المسرحية بالمغرب، فوجدت أنها تتطلب المراجعة، فقامت بعملية نقد النقد وجدت أن كل التراكمات في هذا المجال لم تخرج من التاريخ للظواهر المسرحية المغربية .. لكنني حاولت أن أخالف هذا حيث انطلقت من النصوص ذاتها، فحاولت قراءتها ووضعها في صورتها التاريخية دون إهمال جمالية الأداء وفنية التقديم³). ومن هذا المنطلق يمتد القول أن الناقد قد اهتم بجمالية العمل المسرحي ما يدل على

تطور المنهج النقدي من التاريخي الاجتماعي إلى البنيوي التكويني.

2- المنهج البنيوي التكويني:

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، من قضايا المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1978، ص 5.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 115.

³ - عبد الرحمان بن زيدان، في حوار تحت عنوان: قضية النقد الأدبي الحديث، مجلة الموقف الأدبي السورية، العدد، 20، 17، كانون الأول 1987 د.

تعد هذه المرحلة محطة أساسية تعكس بجلاء تطور المنهج النقدي عند الناقد عبد الرحمان بن زيدان فبعد أن كان في المرحلة السابقة يولي عناية كبيرة لخارج العمل المسرحي، صار في هذه المرحلة يهتم بداخل هذا العمل أيضا من خلال دراسة مكوناته وربطها بالمجتمع، أي من خلال الوصف المحايث والتفسير والتأويل¹، ونلمس ذلك من خلال كتابه أسئلة المسرح العربي الذي تجاوز فيه الناقد المنهج الاجتماعي الإيديولوجي وطور قراءته بمصطلحات وأدوات مغايرة، حيث يقول في هذا السياق: (اخترت بعض النماذج التي أتغيا منها: ... قراءة التجربة المسرحية العربية بأدوات مغايرة وعيون مختلفة تراعي التأسيس لخطاب نقدي بديل للسائد ... وتجاوز الكتابة التي كنت قد قرأت بها المسرح المغربي لأنها كانت لا تنظر في الأدبي إلا ما هو اجتماعي/إيديولوجي، دون التعرف على الميكانيزمات التي تحكم في الإبداع²).

إننا نجد الناقد عبد الرحمان بن زيدان مسكونا بالهواجس، كثير الأسئلة التي تقتضي حضور الذات للقراءة (الأنا) وقراءة (النحن) وقراءة (النحن) في ضوء (الأنا)، وقراءة (الأنا) في ضوء (النحن) حيث أطلق لذاته النقدية العنان بالتحليل وتركها على سجيتها. لقد أبرز الناقد في مقارنته ثلاث محاور:

المحور الأول تمثل في جانب تطبيقي للنص المسرحي ككتابة للواقع وفي المحور الثاني جانب قدم فيه أسئلة النقد، أما المحور الثالث فخصصه للمهرجانات المسرحية حيث يقول الناقد بن زيدان: (يندرج هذا الكتاب ضمن متابعتي واهتمامي بالمسرح، وقراءتي لبعض ظواهره وقضاياها وما تطرحه من أسئلة حول تجاربه وإضافاته النوعية والكيفية داخل الثقافة

¹ - مرية المطيع، نقد ونقاد، مرجع سابق، ص 32.

² - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، مرجع سابق، ص 40.

العربية ووسط الصراع والوعي بشروطه وحركيته وسيرورته التاريخية والفنية، هذا الاهتمام جعلني أتناول قضية التأسيس للمسرح العربي، وكيف يتم تجاوز النموذج الموجود، والخطاب السائد فيه .. وفي الأخير فضح كل الأدوات التي تدعو إلى مصالحة الواقع والمحافظة على الكائن المسيطر دون البحث عن الممكن¹)، ومنه فقد قدم الناقد محاور أبرز فيها طبيعة المقترح من القضايا بكتابة واعية وجدية في الطرح، كما تناول العديد من التجارب المسرحية وأسماء المخرجين والكتاب بالنقد والتحليل، ويشير الكاتب عبد الكريم برشيد في هذا الصدد: (إن الكتاب يضم أسماء وتجارب وكتابات مسرحية مختلفة، هذه التجارب والأبحاث تختلف في أشياء ولكنها بالتأكيد تلتقي عند أشياء الأشياء، وقد حاول الكتاب أن يكشف عن بنيتها الداخلية، وأن يفكك عناصرها، وأن يخضع للتساؤل، ويكتسب الكتاب قيمته - بالإضافة إلى جدية البحث وعمقه- إلى تعدد الأسماء التي درس إبداعها، وهي أسماء لها وزنها وقيمتها²).

لعل ما يميز المنهج البنيوي التكويني عن غيره من المناهج هي مصطلحاته وانحصاره على دراسة بنيات النتاج الأدبي وعلاقته ببنيات مجموعة اجتماعية ومن بين المصطلحات التي وظفها الناقد في هذا الكتاب نجد مصطلح الرؤيا للعالم، البنيات العتيقة، الوعي .. الخ وفي حديثه عن رؤيا العالم يقول الناقد: (هناك مجموعة من الضوابط والعوامل التي تحكم الإنتاج المسرحي، وتعطيه تميزه داخل التجربة الإنسانية، وهي وجود واقع اجتماعي - تاريخي يحول الإحساس إلى محفز لإنتاج النص الأدبي، وجعله يخلق وعيا له رؤيته للعالم وحركته في رصد مكونات الواقع، وفي بناء عالم جديد يتجاوز السائد والثابت، ويتخطى

¹ - المرجع نفسه، ص 14.

² - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالخير المغربي في كتابات عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص 77.

البنيات العتيقة المسيطرة على الحقل الثقافي، وإذا كان المسرح يمثل وعيا تاريخيا، فلا أنه يعتبر حقل التصادم، يسكنه التناقض والصراع، الفعل ورد الفعل، الموقف ونقيض الموقف، السكون والتحول، تجاوز الانعكاس للموجود والنقل الحرفي للمرئي للاستفادة من المتخيل، أنه بناء واقع جديد ثم تركيبه وصياغته لخدمة ما هو إنساني¹.

إن الرؤيا للعالم لا تعني الانعكاس الآلي والنقل الحرفي للواقع فالناقد من خلال هذه المقدمة يتضح أنه تحدث عن الرؤيا للعالم أنها رؤيا تجمع بين رصد الواقع وبناء عالم جديد انطلاقا من المتخيل، هذا ما انتبه إليه الناقد عبد الرحمان بن زيدان في توظيفه لمفهوم الرؤيا للعالم فالعمل المسرحي يستعين بالشكل الملحمي البريختي لتمثيله للعالم في المسرح، حيث يقول الناقد حسن المنيعي في هذا الصدد: (إذا كانت البنيوية التكوينية قد هيمنت على الخطاب النقدي الروائي والشعري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك فإن هيمنة الشكل الملحمي البريشتي على الكتابة الدرامية قد أثار انتباه النقاد باعتباره شكلا يمثل العالم في المسرح خير تمثيل، كما انه يزيل الاغتراب عن المتفرج، ويساعده على أن يتخذ موقفه من الأوضاع المعيشة. ولإبراز مواصفات هذه الكتابة عهد نقاد المسرح إلى تعميق دراستهم حول النظرية البريشتية الشيء الذي أتاح لهم اقتناء مفاهيم جديدة كتقنية الحاكي أو السرد المسرحي، وتقنية المونتاج، وتخطيط الإيهام الأرسطي، ودور الممثل في الأداء، وتدخل المتفرج في إعادة إنتاج متخيل العمل المسرحي²).

يعد مفهوم الرؤيا للعالم أهم عنصر وظفه الناقد عبد الرحمان بن زيدان في ممارسته النقدية، فعلى النقد أن يبدأ من مكانه الصحيح الذي يتمثل في المجتمع، فهو يرى أن النقد

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، مرجع سابق، ص 157.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص 13.

(يبدأ بنقد المجتمع العربي ونقد بنيته الطبقية الثقافية، لذلك فضرورة النقد تكمن في أن يكشف من الموقع الاجتماعي الذي ينتج هذه النصوص ويدرس رؤيتها عبر دراسة شكل الرؤيا، ويبحث عن العلاقة التبادلية بين النص والواقع الاجتماعي، وأن يوجد العلاقة المباشرة بالإنتاج الاجتماعي عوض أن تبقى هذه تابعة للوضع الاجتماعية، إنها عملية البحث في الكيفية التي بها يجسد النشاط اللغوي البنية الرؤيوية التي هي مسؤولة عن ولادة النص الدرامي¹).

مما لا شك فيه أن الناقد عبد الرحمان بن زيدان مارس تجربته النقدية بأصالتها وحداثها من حيث الطرح، وبعصرنة من حيث توظيفه للأدوات الإجرائية، فالمشروع النقدي للناقد عبد الرحمان بن زيدان، هو مشروع متكامل يجمع فيه ما هو إبداعي بما هو جمالي وبين ما هو تفعيل للقراءة وما هو تأصيل للنقد، مرتكزا فيه على ضوابط وقواعد موضوعية استطاع من خلالها أن يفتح وعي كل قارئ لكتابات مختلق قضايا المسرح العربي. لقد برز المنهج البنيوي التكويني في كتابات الناقد عبد الرحمان بن زيدان حيث انصب اهتمامه على الجوانب الشكلية والجمالية في الأعمال المسرحية، ما جعله يميل أكثر إلى توظيف المنهج السيميائي.

- فكيف انتقل الناقد المسرح إلى هذا المنهج ؟

3- المنهج السيميولوجي:

إذا كان المنهج السيميولوجي في معناه البسيط هو مجموعة من الخطوات والمستويات لتحليل الخطاب، ودراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية، فإن الناقد عبد الرحمان بن زيدان وظف هذا المنهج بحسب رؤيته واستيعابه الخاص، خصوصا بعد ان لعبت التراكمات

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، اشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، م. س، ص 146، 147.

الموجودة في المغرب والوطن العربي (دورا أساسيا في خلق صراع أدبي نقدي للرفع من مستوى قراءة النصوص قراءة سيميائية على مستوى الكتابة الأدبية والسينوغرافية، والعرض الذي يلتقي فيه النص والإخراج مع الجمهور¹)، ولعل أي ناقد من النقاد المسرحيين ينتقي من المنهج المعتمد في قراءته أدوات تناسب فعله النقدي، فالطبيعة المركبة للمسرح تفرض على النقاد الاستفادة من أكثر من منهج لذا فتوظيف الناقد عبد الرحمان بن زيدان للمنهج السيميولوجي لم يمنعه من توظيف منهجه الاجتماعي.

إن وعي الناقد المغربي بدور المسرح الايجابي في التغيير والتحويل جعل بعض النقاد المغاربة كعبد الرحمان بن زيدان يتجهون نحو تأسيس نقد موضوعي ينطلق أساس من الممارسة الأدبية الاجتماعية التي تبلورت بفل تلاقح المناهج النقدية الغربية والشرقية، الشيء نتج عنه ظهور عدة قراءات للأعمال المسرحية دعمت تحاليلها الاجتماعية والإيديولوجية ببعض المناهج السيميائية الحديثة²)، فضلا عن المهرجانات والمقتنيات المسرحية المغربية التي شكلت للنقد المغاربة فضاءات للقراءة ودراسة الأعمال المسرحية، (وضمن الممارسة النقدية استطاع المسرح المغربي أن يجد أدواته الفنية وان يلتمس مناهجة ومفاهيمه مثل، المسرح، التمسرح، الفضاء، الشخصية، القراءة السيميوغرافية، فضاء النص المسرحي، فضاء اللعب، الفضاء المرئي، الفضاء اللامرئي وغيرها من المفاهيم والمصطلحات والمناهج التي تمت مقاربتها سواء منفصلة أو بشكل متداخل لوصف الظاهرة المسرحية والتي يتم تناولها إلا كعرض مسرحي³)، حيث يعتبر الناقد عبد الرحمن بن زيدان العرض المسرحي على أنه عملية تواصل وممارسة سيميولوجية كما أنه حدث ثقافي واجتماعي تتداخل ضمنه المناهج

¹ - مرية المطيع، نقاد ونقاد، مرجع سابق، ص 37.

² - محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة، مرجع سابق، ص 47.

³ - المرجع نفسه، ص 48.

السيمولوجية مع الخلفيات السوسيو-ثقافية، وعلى حد قول الكاتب عبد الكريم برشيد (إن المسرح كتابة سيميائية، انه التعبير بالعلامات التي تحمل داخلها دلالاتها، لهذا كان ضروريا البحث عن لغة مسرحية حقيقية، لغة تكون أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإشارات هذه اللغة يمكن ان نستخرجها من الأزياء والوشم والحناء والعمران والقصص والحكايات والاحتفال والخط والفسيفساء والأساطير والأخلاق والألعاب والآداب والرقص والحكم والعادات¹).

4- المنهج الموضوعاتي:

من بين الدراسات النقدية التي مارسها الناقد عبد الرحمان بن زيدان، دراسة أعمال المسرحي المبدع محمد تيمد، والذي جمعت عنه دراسات عدة لمجموعة من النقاد والباحثين ضمن كتاب جماعي موسوم ب: (محمد تيمد الغائب الحاضر)، حيث خصص الناقد عبد الرحمان بن زيدان قراءته تحت عنوان: الكتابة المسرحية وقضايا المدينة في مسرح محمد تيمد، والذي طبق فيها مقارنته الموضوعاتية.

إن النقد الموضوعاتي باعتباره منهج يهتم (برصد الموضوعات أو التيمات الأساسية الواعية واللاواعية في النصوص الإبداعية، من خلال الحقول الدلالية والصور الملحة والرموز الموحية، ويوظف مفاهيم تنمي إلى أطر نقدية متعددة ومتباينة²)، كما يحمل النقد الموضوعاتي نفس التعريف في الحقلين النقدي والعربي ذلك (التردد المستمر لفكرة ما أو

¹ - عبد الكريم برشيد، كتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراما النقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 10.

² - مريّة المطيع، نقاد وناقد، مرجع سابق، ص 38.

صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد¹.

يتميز النقد الموضوعاتي بانفتاحه على مناهج متعددة يعتمد على مرجعيات فلسفية ومعرفية نذكر منها الماركسية والوجودية والظاهرية كما تتوظف فيه مصطلحات ومفاهيم متعددة كالتيمة، الصورة، اللاوعي، العرض، الموضوع ... وبالرجوع الى مقارنة بن زيدان الموضوعاتية في دراسته لأعمال محمد تيمد المسرحية والتي وقف فيها على تيمات تنتمي الى الحقل الدلالي للقلق تمثلت في معانات الإنسان، وهي تيمات: الزمن، الموت، السخرية يقول الناقد بن زيدان: (صورة المدينة في كل ابداعات محمد تيمد المسرحية تبدو بتيمات الزمن والموت والسخرية عبثية لها خطاب لا يملك مفاتيحه سوى تيمد ولا يدرك كنهه وأسراره إلا هو كأن هذه الصورة وهذا الخطاب يتحركان في دوائر مغلقة منفتحة على ذاتها لا تحيل إلا على دلالاتها ومكوناتها الداخلية، إلا أن حقيقة هذه الصورة تفحص عن التمرد والانفتاح على العالم الخارجي الذي يحركها وتتحرك فيه فتتمرد على غواية العقم الفكري والثقافي²).

يربط الناقد عبد الرحمان بن زيدان مسرح محمد تيمد بالمسرح العالمي وبالفلسفة الوجودية والذي استطاع من خلالها المسرحي المبدع البحث عن الأشكال التعبيرية فرؤيته إلى المدينة تفهم فقط بربطها بالفلسفة الوجودية حيث يشير الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن منظور تيمد إلى المدينة يتوزع (حسب الحالات والصدمات والمتاهات والتساؤلات التي كان يحملها معه فيستمد بقاءه في هذا التنوع من الكتابة المشهدية، ومن الحياة المقلوبة

¹ - سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، بابل للطباعة والنشر، الرباط، 1989، ص 11.

² - عبد الرحمان بن زيدان، الكتابة المسرحية وقضايا المدينة في مسرح تيمد، دراسة ضمن الكتاب الجماعي، محمد تيمد، الغائب الحاضر، ص 68.

كمشاهدة متلاحقة ومسلسلة وفق قانون غامض يستعصي فهمه والكشف عن أسرارهِ دون اللجوء إلى الأسئلة الوجودية التي تؤطر سيرورة الفعل الدرامي لديه¹.

إن هذا الاتجاه الذي خاضه محمد تيمد برؤية عبثية يراه الناقد عبد الرحمان بن زيدان على أنه (سندا فكريا له، تلك الفلسفات التي تدعو إلى رفض النظرة التقليدية المطبوعة بالتقديس لكل ما هو كائن أن على صعيد الكون، أو على صعيد المجتمع، لكن من غير اقتدار على تقديم بديل يتم به تجاوز العقائد السائدة تجاوزا علميا حقيقيا، مما يفضي بمقتضى هذا النمط من الفلسفات إلى الإحساس بالعبثية المفضية بدورها الى الوقوع في مطب التمزق النفسي والضياع الروحي²).

وفي وصف لمهارة المسرحي محمد تيمد يقول الناقد بن زيدان أن تيمد (لعب دورا رئيسيا في تحريك هذه التيمات في الحلم أحيانا، وفي اللاشعوري أحيانا أخرى، وذل في نصوص سمته الأولى هي طبيعة تركيبها القائمة على لوحات لا توجد لا في المكان ولا في الزمان بل في المهارة³).

من خلال هذا النقد الموضوعاتي الذي مارسه الناقد عبد الرحمان بن زيدان على مسرح محمد تيمد يتضح من ذلك انه قد استفاد من عدة مناهج كالمناهج النفسية والمنهج الاجتماعي، (إذ اللغة الواصفة التي يوظفها بن زيدان تنتمي في أغلبها الى هذين المنهجين، ففيما يتعلق بالمنهج النفسي نجد مصطلحات مثل: التوتر - التمرد - القهر - المتاهة - السراب - الضياع الوهم - القتامة - سوداوية الرؤيا - التشاؤم - المعانات - الفشل - الدمار الداخلي - مرارة الأمل ... وفيما يتعلق بالمنهج الاجتماعي نجد: ايديولوجيا

¹ - المرجع نفسه، ص 72.

² - محمد زيدان، مسرح تيمد، حقيقة الواقع في العبث، مكناس برانت شوب، 2014، ص 74، 75.

³ - عبد الرحمان بن زيدان، الكتابة المسرحية وقضايا المدينة في مسرح تيمد، دراسة ضمن الكتاب الجماعي، محمد تيمد الغائب الحاضر، ص 76.

السلطة- وعي تاريخي - الخطاب الواقعي - انعراجات الواقع - الصراع السياسي - انتكاسات الواقع الصراع الاجتماعي - الالتزام - الواقع المادي - الايديولوجية القائمة¹.

المبحث الثالث: قضايا التجريب المسرحي

إن الحديث عن المسرح العربي يأخذنا إلى الحديث عن المصطلحات التي واكبت ميلاده واستمراره ليس من أجل دراسة مسألة التأصيل والاقتباس والاستنبات وعلاقة المسرح بالتراث فقط بل لأن المسرح محكوما بتوجهات جديدة شغلت اهتمامات النقاد الفنية والنقدية والتي فجرت من خلالها العديد من الأسئلة حول المعرفة وآفاق هذا المسرح في سياق تحولاته التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير بواسطته عن الذات والآخر وعن ما يسعى إليه الخطاب المسرحي العربي، (وبين الحديث عن المسرح الذي ولى خطابه مع الأزمنة التي ولت مع هذه المفاهيم والمصطلحات، وبين المسرح الذي يبنى وجوده الجديد في خضم الكينونة العربية ضمن البعد الأنطولوجي للعالم، تقوت إرادة تجديد الهيئة التي يوجد عليها المسرح للاستجابة للدواعي الظرفية والمعرفية العميقة التي حفزت المسرحيين العرب على اختبار إمكانيات التجديد بالتجريب لتقديم صورة أخرى عن العالم السائد، وإعادة النظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير التي كان بعضها أو جلها غائبا أو مغيبا عن الممارسة المسرحية قبل الستينات²)، ومن بين القضايا التي حظيت باهتمام الناقد عبد الرحمان بن زيدان أثناء قراءته العلمية لتجربة المسرح العربي قضية التجريب، حيث أراد من

¹ - مروة المطيع، النقد المسرحي الأكاديمي المغربي، قضايا ومقاربات، مطبعة انفو برانت.

² - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص 12.

خلال هذه القراءة الوصول إلى حقائق وأجوبة أن يؤسس لهذا المفهوم متسائلا عن كينونة، وما إن كان هذا التجريب إبداع أم إتباع ؟

- فكيف عرف الناقد مفهوم التجريب ؟ وكيف كانت رؤيته اتجاه هذا المصطلح ؟ منذ أن وجد المسرح العربي ومشروعه غير مكتمل، وتجربته غير تامة الهيئة ودعوة العاملين فيه تتنكر من أجل إعطائه مشروعية في الوجود، أولا، لأنه مسرح لا يملك تاريخا ولا تراكما يتكئ عليهما أثناء الحاجة، ويرجع إليهما للاستئناس والاستفادة لكتابة نص درامي قائم على حوار مسرحي، ينتج رؤيته التراجيدية للعالم، وثانيا لأنه شكل طارئ على الثقافة العربية إن أخذنا هذا الحكم وقبلناه بمقاييس غربية¹.

لقد تعدد مفهوم مصطلح التجريب عند النقاد والمبدعين العرب نظرا لصعوبة تحديده تحديدا جامعا، إذ تراكمت عبر الكثير من التجارب وما إن تخلص المسرح بالغرب من إشكالات هذا المصطلح، وفي هذا السياق يرى الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن تحديد (باتريس بافيس) لمفهوم التجريب المسرحي هو مفهوم حقيقي والذي عرفه في المعجم المسرحي بأنه (المسرح الذي يتخصص في البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة، وفي حالات الممثل، والتساؤل والنظر في مكونات الفعل المسرحي، وعلى العموم فهو قليل الاهتمام بالمردود المادي، لأنه يتجاوز التجارة المسرحية السائدة، وكل جديد بهذا الاسم يجب أن يخضع - جزئيا على الأقل - إلى نظام دائم للتجريب، ولا يشغل التقنيات المتعارف عليها²).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، اشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، مرجع سابق، ص 73.

² - مرجع نفسه، ص 10.

لقد حظي موضوع التجريب باهتمام الناقد والذي جعله موضوع اشتغاله النقدي في كتبه (إشكالية المنهج النقدي في النقد المسرحي العربي، خطاب التجريب في المسرح العربي، التجريب في النقد والدراما)، برزت من خلال هذه الدراسات قراءته المبدعة في مقارنته لفعل التجريب وأخذ جوانب كثيرة تمثلت في الوعي بالغرب، وتبني الروح العلمية النقدية، والرؤى الفلسفية والسياق الثقافي حيث يعطي الناقد في كتابه (التجريب في النقد والدراما) مفاهيم لفعل التجريب في المسرح العربي في قوله: (التجريب في المسرح العربي في منظور المسرحيين العرب، يعد صيغة تميز الحضارة العربية في سيرها نحو المستقبل، لأنها صيغة تعارض صيغة التقليد، وتحرض على إقامة تجريب يقوم على التنوع الجغرافي والرمزي للثقافة العربية وينكر التقليد في المسرح، لأن التقليد يحافظ على القيم والمنظومات والمفاهيم المغلقة على الذات وعلى المؤسسة المسرحية عند العرب، إن ممارسة التجريب تسعى إلى ممارسة ثورة فكرية تبحث على فكر وعن فلسفة للفكر المسرحي لتطوير الشكل المسرحي القائم، وإقامة صراعية متزامنة مع النقيض/ العرض وإحداث قطيعة معرفية مع نمطين مجتمعين متغيرين كل التغيرات، الأول: يقدم نفسه أصلاً ومصدراً للمعرفة، والثاني: يتمظهر بشكل هذه المعرفة ليصبح صدى لها، يقتبس من هذا الأصل وهذا المصدر لتكوين خطوات التقليد التي تشد إلى الخلف¹).

إن الشك الدائم في قراءة المسرح الذي يجعل الناقد مهووساً بالسؤال، يحدد الناقد الخارطة القرائية في الوطن العربي بحثاً عن هويته الحداثية انطلاقاً من طرح الأسئلة:

- هل التجريب إبداع أم إتباع ؟

- وفيما تمثلت هوية الإبداع في فعل القراءة ؟

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص 15، 16.

- إذا كان التجريب المسرحي، نصاً، وعرضاً، ونقداً أفقاً للإبداع، ووسيلة والإقلاع ومواجهة لكل مظاهر التقليد والإتباع، فكيف ينظر العرب إلى ماهية هذا التجريب؟
- وإذا كان التجريب وسيلة بنائية من وسائل التأصيل المسرحي؟
- فأي تأصيل للمسرح؟، وأي تناقش لأي تأصيل؟

1- إشكالية التأسيس المسرحي:

يتضمن كتاب (التجريب في النقد والدراما) جزءاً خصصه الناقد لموضوع التجريب في المسرح العربي تحدث فيه عن التأسيس النظري والمفاهيمي والمنهجي وعن التطبيقات الإجرائية للممارسة المسرحية العربية، إذ ينطلق الناقد من مقدمة وصف فيها خطوط تجربته الحافلة بالكتابات السابقة، مستشرقة بآفاق عوالم النقد المسرحي، حيث تقوم هذه التجربة القرائية في مسار التجريب على مرتكزات حددها الناقد كما يلي:

- أولاً أنها قراءة متفاعلة من حيث أنها حصيلة تأمل عميق ومتفاعلة مع مسيرة المسرح عربياً ووطنياً.

- وهي ثانياً نظرة اختلافية، هدفها المعلن والدائم هو التحرر من المقاييس الثابتة التي تلقى الإبداع في النقد وتقصيه.

- وهي ثالثاً قراءة مؤسسة تقوم على مخزون الذاكرة وتراكمات وأسئلة قراءات ومشاهدات وحوارات وتقبل للنص المسرحي أو العرض¹.

وبالمعنى الجمالي للقراءة المتوحشة التي (يحركها جنون مبدع وهذيان خلاق وانسيابية استعارية تتجاوز كل القيود والحدود من أجل تحقيق إرادة الذات المبدعة لها وهي قراءة

¹ - مليكة بنمنصور، عبد الرحمان بن زيدان، سؤال المسرح المفتوح بين الذات والامتدادات، مطبعة وراق سلجماسة، الزيتون، مكناس 2011، ص

عاشقة لموضوعها تنطق المسرح كما ينطقها وقراءة تقوم على مزايا الوعي الذي قدمته نظريات علم الجمال والتاريخ والفلسفة بكل أزمنتها وأسئلتها¹.

إن قراءة الناقد في هذا الكتاب مرتبطة بالظاهرة المسرحية وصفا وتحليلا ونقدا يهدف من خلالها إلى معرفة جديدة لعالم المسرح بمختلف قضاياها وطوقوسه وهي قراءة تجريبية سعى الناقد فيها إلى تقديم مشروع قراءة جديدة للتجريب في بعده النقدي والتطبيقي على مستوييه العربي والمغربي حيث (يلتقي فيها مخاض التمثل الحقيقي لمناهج النقد بتمثل بنيات المسرح العربي ومكوناته²).

يلور الناقد عبد الرحمان بن زيدان دراسته فيما يتعلق بموضوع التجريب في المسرح العربي بين (النحن) و(الآخر)، إضافة إلى بلورة الأسس المنهجية للنقد المسرحي المغربي وأسس النظرية السينوغرافيا للعرض المسرحي حيث ينتقل سؤال الأنا والآخر إلى سؤال علاقة المسرح بالغرب لينصهر من سؤال الهوية إلى سؤال الكينونة حيث يقول: (للدواعي الظرفية والمعرفية العميقة التي حفزت المسرحيين العرب إلى اختيار إمكانات التجديد بالتجريب لتقديم صورة أخرى من العالم السائد³).

لقد بدأت تتشكل حرية التجريب المسرحي في العالم العربي منذ بداياته مع مارون النقاش بعد أن انفتح الوعي لمكونات الهوية والذات العربية، ما جعل الناقد عبد الرحمان بن زيدان يشكل قراءة تأسيسية للمسرح العربي حيث عمل على تحديد هوية الممارسة النقدية بأصالتها العربية حيث يقول في هذا السياق: (أرى أن النقد المسرحي لا يغتني بالتقليد ولا يغتني بترديد ما قاله الآخرون، إن المطلوب هو تأسيس للمصطلح النقدي العربي، وفتح

¹ - ينظر، عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص 7.

² - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، المرجع السابق، ص 10.

³ - مرجع نفسه، ص 12.

حوار حقيقي مع العلوم الإنسانية ، وتمثل ما لدى الغرب، وما في تراثنا من مناهج لتأسيس قراءة بصوتنا وبلغتنا وبفلسفتنا المنفتحة على العالم دون ان تصير ابتذالا قاتلا بالتقليد¹.
يعتبر التجريب المسرحي العربي وعيا للذات مضادا للآخر، فرغم تأثر المسرح العربي بالغرب ما أنتج علاقة غير متكافئة تضع الموقف العربي المسرحي بين المد والجزر، بين المتقبل والمستورد ، إلا أن هذا الوعي لم يفصل العلاقة كلا لأن التجريب كما يشير الناقد بن زيدان في قوله أن التجريب: (لا يقوم على تناقض وحوار الحضارات والثقافات والفنون سيكون حتما تجريبا محكوما عليه بالثقف والتكرار والتقليد، لغاب الوعي الضدي الذي يضبط عملة الثاقف²).

إن أساس التأصيل هو ما يبرز الاختلاف عن الآخر في التجريب المسرحي وهو ما يؤكد الناقد الكاتب عبد الكريم برشيد حيث يرى أن التجريب هو تجريب للتأسيس وهذا يمكن أن نميزه عن التجريب في الغرب³، وهذا ما يؤكد الناقد عبد الرحمان بن زيدان في أن (الاختلاف في التجريب المسرحي هو أساس التأصيل، لذلك فالتجريب المسرحي العربي يعد صيغة تميز الحضارة العربية في سيرها نحو المستقبل لأنها صيغة تعارض التقليد، وتحرص على إقامة تجريب يقوم على التنوع الجغرافي، والرمزي للثقافة العربية⁴)، وهذا ما يعني أن مناقشة إشكالية التجريب في المسرح العربي هي (في النموذج المسبق ومواجهة كل نموذج آخر متشكل ومكتمل⁵).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص 05.

² - عبد الرحمان بن زيدان، اشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، مرجع سابق، ص 20.

³ - عبد الكريم برشيد، مرجع سابق، ص 105.

⁴ - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص 15.

⁵ - مرجع نفسه، ص 17.

يعتبر الناقد عبد الرحمان بن زيدان التجريب وسيلة من وسائل الحداثة وممارسة للحرية حيث يقول أن: (التجريب يعد ممارسة لفعل الحرية اتجاه مختلف كواجهها تحقيق للممكنات الإبداعية للذات العربية¹)، فهي حرية التعبير وإعادة التفكير هذا ما يجعلها وسيلة من وسائل الحداثة، ما يبرز دور المسرح الغربي في تحفيز المسرح العربي للسير إلى أفق التطور والانتقال من الشكل التقليدي إلى الشكل الحداثي، وهذا ما جعل الناقد يعرض مراحل هذا التحول مبرزاً كل مرحلة بخصوصياتها، انطلاقاً من المرحلة الأرسطية إلى الشعرية الكلاسيكية إلى المرحلة الرومانسية مستعرضاً في ذلك علاقة النقد بالأدب من خلال إظهار تلك العلاقة بين النقد الأدبي، والنقد المسرحي، حيث تبلورت مناهج نقدية عدة تمثلت ما بين المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي والمنهج البنيوي ومناهج العلوم الإنسانية كالأنثروبولوجيا والسيميولوجيا والتحليل النفسي فكانت لهذه المناهج تأثير وبصمات واضحة في النقد المسرحي وتحليل الظاهرة المسرحية، فتطور العمل المسرحي من الكتابة إلى الإخراج جعل الناقد يطرح إشكالية تعريف المنهج النقدي المسرحي في كتابه (التجريب في النقد والدراما)، حيث حاول في هذا الكتاب معالجة العديد من القضايا في مستويات عدة متطرقاً فيها إلى موضوع التجريب في المسرح العربي وإلى موضوع النقد المسرحي الغربي منتقلاً إلى قضايا التأسيس النظري لسينوغرافيا العرض المسرحي إضافة إلى دراسة بعض التجارب العربية.

لقد نظر الناقد في هذا الموضوع من زاوية كشف علاقته بوسائل الاتصال وعلاقة النص بالعرض ما يؤدي إلى (بلورة نقدي مسرحي أو نقود مسرحية نوعية ومتنوعة يتنوع

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق ، ص 22.

مكونات الحدث المسرحي وجماليته¹، وعن قضية التأسيس النظري للسينوغرافيا أشار الناقد أن (السينوغرافيا الجديدة ، مقابل السينوغرافيا التقليدية التي كانت سائدة في الشعرية الكلاسيكية القائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة، قد أدت إلى تأسيس فلسفة جديدة عن الفضاء المسرحي بمعناه المعاصر في ارتباط مع التكنولوجيا الحديثة المتطورة والمتعلقة أساسا بمهندسات الصوت، والإنارة، واللون وتصميم المكان، والمعمار ... مع كل من جوردن كريج، وادولف أيبا، وتبرنس كراي²).

عالج الناقد تجربة كتابة المسرح الشعري بمظهرها، مظهر الكتابة المسرحية الشعرية، ومظهر الكتابة المسرحية النثرية لينتقل بعد ذلك إلى دراسة تجربة الكتابة عند توفيق الحكيم من خلال ثلاث مستويات تمثلت في التجريب، التأصيل والأدومة، كما اشتغل في هذا الكتاب على الأسس الفنية والمنهجية للتجربة الإخراجية للمخرج المصري والذي اعتبر تجربته محطة استراتيجية لصناعة الفرحة برؤية جديدة في الإخراج.

إن كل هذه الإشكالات التي طرحها الناقد في كتاب "التجريب في النقد والدراما" كانت أطروحات سجلها بتحليل نماذج نظرية ومنهجية، اتضح من خلال رصد الناقد لقضايا التجريب في النقد والدراما، بلوغ حد من النضج نظرا لتقاطع المناهج المحللة للظاهرة الأدبية بما فيها المسرحية تجمعت في قالب تركيبي يقوم على التحليل والتفكيك والنقد ونقد النقد كما انه منهج متفتح على جميع النوافذ المعرفية بالفلسفة واللسانيات والتاريخ .. الخ.

2- خطاب التجريب ومساءلة المسرح العربي:

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص 88.

² - مرجع نفسه ، ن ص.

تتمحور أسئلة الناقد حول تطور واقع المسرح العربي بين التأليف الدرامي والإخراج وانعكاسه على الحركة النقدية المسرحية انطلاقاً من تلك التجارب التجديدية التي شاهدها الناقد في الكثير من المهرجانات متابعاً مسيرة المسرح العربي بنصوصه الدرامية وتجاربه في الإخراج وبخصوصياته النقدية حول الإبداع والتباعد فيه ما أثار انتباه الناقد حول تعدد المسارح في الوطن العربي وتعدد الكتابات وأساليب الإخراج، وينطلق من هذا السياق في قوله أن (التجريب في هذا المسرح تجارب لا يمكن حصرها أولاً أو تحديد موضوعها في أطروحة واحدة، أو ملمح واحد، لأن مشارب الثقافة المسرحية العربية فيه متنوعة المصادر، ومتباينة المنطلقات والخلفيات والوظائف، لأن مركّزات الكتابة المسرحية العربية قد بدأ تغييرها وتجاوزها عندما بدأت تنطرح أسئلة جديدة حول الإجابة الجاهزة، وحول الأشكال السائدة حول المسرح الموجود الذي لم يعد مبرراً للبقاء بعد السبعينات - بإلغاء الثابت، وما يخلفه من سكون في الخطاب ودلالاته¹).

لقد تتبع الناقد عبد الرحمان بن زيدان بكل وعي شرائط ومكونات هذا المسرح وهو يعيش زمن التجريب، حيث فكك فيه أولويات المسرح وبنى من حركيته ومن إبداع رؤيته وموقفه، كما عمد فيه إلى مناقشة أهم المصطلحات والقضايا والأطروحات الموحدة للمسرح العربي وعدم ضبط المصطلحات النقدية أدخلت الناقد في مغامرة الكتابة في المسرح العربي وعلاقته بالتراث، ما وضعه أمام اهتمامات كثيرة مفعمة بالاختلاف (الذي يعطي لكل تجريب أكثر من سمة، وأكثر من دلالة حتى تصير أبعاد التجريب معرفية وفنية وجمالية وإيديولوجية كلها تنصهر في بناء النص لإنتاج خطابه الخاص لغويا وبصرياً²).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سيندي، مكناس، ط1، 1997، ص 6.

² - عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 8.

يعد التجريب من أهم المراحل المعروفة في تاريخ البشرية، لذلك فقد دخل الناقد عبد الرحمان بن زيدان في تجربة جديدة واسعة وشاملة اشتغل فيها على المسرح المغربي والمسرح العربي نظرياً وممارسة، طرح من خلالها أسئلة حول الهوية والتأسيس والتأصيل، ويعد هذا الطرح قفزة نوعية في رؤية الناقد من مساءلة المسرح العربي في إطار تأسيسه وتأصيله إلى مساءلة التجريب في المسرح العربي حيث انسجم هاجس أسئلة الهوية والتأسيس والتأصيل مع الكتابة الفكرية التي تدعو إلى التراث في كتابه خطاب التجريب في المسرح العربي.

لعل الناقد خلال طريق بحثه كان يسعى إلى الجدة و تطوير المفاهيم وتشكيل الوعي بالانفتاح على العالم الجديد الذي يحاور كل الأزمنة ليتولد الإبداع بفعل الثقافة، لذا وقف الناقد عبد الرحمان بن زيدان على أهم المكونات التراثية التي ساهمت في تأسيس التوجه المسرحي المغربي وفي هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد: (إن كتاب خطاب التجريب في المسرح العربي، هو مرحلة أخرى، لا أقول في تجربة عبد الرحمان بن زيدان، ولكنه مرحلة أساسية في تاريخ المسرح العربي، وهو يمثل آخر صيحة وصل إليها المسرحيون الآن في آخر دورات الملتقيات والمهرجانات وبالتالي، فهو يقبض على أكثر الأسئلة حركة وراهنية، وأكثرها علاقة بالمعيش اليومي، وأكثرها ارتباطاً بالموروث بالإنسان العربي¹).

المبحث الرابع: قضايا التنظير المسرحي.

1. إشكاليات التنظير:

رغم أن المسرح العربي لازال يستمد مقدمات من بعض التجارب المسرحية العالمية، إلا أنه لازال يبحث وينقب في التراث العربي من أجل تأصيله في الثقافة العربية كممارسة

¹ - عبد الكريم برشيد، الكتابة بالخبر المغربي، مرجع سابق، ص 43.

مسرحية يمكن قبولها أو رفضها من قبل الجماعات المسرحية، وقد واكب هذه الممارسات المسرحية كتابة نقدية تتبعت مسارها وحركتها، الشيء الذي جعل من التجارب العربية تتعدد وتتنوع لتخول النقد العربي إلى البحث والدراسة .

وفي هذا الصدد يرى الناقد عبد الرحمان بن زيدان (أن الكتابات النقدية التي تدافع عن الظواهر المسرحية العربية، والتعريف بالموورث كانت متقيدة بالمنهج التاريخي وهي تقرأ الممارسة المسرحية العربية، في إيجابياتها وفي سلبياتها، في نجاحها وفي فشلها . وقد كانت كتابات سلمان قطاية، والدكتور محمد يوسف نجم، وعلي عقله عرسان، و الدكتور حسن المنيعي، والدكتور علي الراعي ذات توجه أكاديمي يراعي شروط النتاج كموضوع ثقافي له علاقة وطيدة بما هو فيني¹) .

إن انشغال الناقد عبد الرحمان بن زيدان بقضية هوية المسرح العربي و بتلك البيانات والنظريات المسرحية من خلال معاشته داخل حقل الحركة النقدية المسرحية العربية هو ما جعله يجمع ملاحظاته واستقراءه لموضوع التنظير وقضاياها في كتاب صاغ فيه موضوع بحث عنونه بـ " قضايا التنظير المسرحي من البداية إلى الامتداد " في شكل فريد من نوعه لم تسبق له سابقة، تناول فيه جل النظريات المسرحية العربية ، بخصوصياتها وحواراتها وعلاقتها بالغرب وتأثير هذا الأخير عليها، دخل عليه الناقد بكل جرأة في ارتياده لما هو غير مطروق واقتحامه لما لم يقتحم من قبل.

يهدف الناقد من خلال هذا البحث إلى خلق التواصل الحقيقي مع المسرح من أجل فهم وتفسير مكونات الثقافة العربية و الكشف عن جذورها بجدل يرسم آفاق جديدة يخرج بها المسرح العربي من وضعه المأزوم في قراءة متأنية وقد حاول في ذلك إلى (إعادة ترتيب

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، 1992، ص 7

النظرة إلى المسرح - بربط الطروحات التي جاءت بها كتابات النقاد، والمنظرين لهذا المسرح، وهو يبحثون له عن آفاق ذات صلة بالثقافة العربية ككل، بعيدا عن نتاج قائم على الاكتساب، والاقتباس، قريبا من رؤيا مسرحية متميزة في الكتابة والإخراج والتمثيل والتذوق، رؤيا تنهض على ثورة جمالية لا تتعرف على المعروف وتقبل به، ولكنها تطمح إلى كشف ما لم يتم كشفه بعد¹.

إن التراكمات النوعية في مجال التنظير المسرحي العربي وتلك الفروقات الموجودة بين الجهود وكذا تباين المنطلقات واختلاف الأهداف هي ما دفعت الناقد عبد الرحمان بن زيدان إلى البحث في هذا الموضوع والتعمق فيه ليتبين له بعد قراءة جل تلك النظريات والبيانات حسب قوله: (وجود أطروحات مركزية توجه اهتمام المنظرين وتأخذ بألبابهم. وهي أطروحات غالبا ما تتفق في النظرة الكلية وتختلف في تكوين عناصر الرؤيا وهذا في رأينا راجع إلى الاختلاف والتنوع في القراءة لوضعية المسرح العربي - التي غالبا ما تكون مشروطة بالأدوات الإجرائية، والترسانة المعرفية التي يملكها كل منظر²).

لهذا فقد قسم الناقد عبد الرحمان بن زيدان بحثه هذا إلى باين كل باب يضم ثلاث فصول، حيث تحدث في الفصل الأول عن قضية النهضة العربية و عن هوية المسرح العربي وتطرق في الفصل الثاني إلى إشكالية التنظير للمسرح العربي حيث خصص في هذا المحور مناقشة آراء بعض الرواد كمحمود أمين العالم وجاك بيرك وحسام الخطيب والكتابات التنظيرية لكل من توفيق الحكيم وعلي الراعي وتلك البيانات التأسيسية في الوطن العربي كبيانات جماعات المسرح الاحتفالي بالمغرب .. إلخ ، كما انتقل في الفصل الثالث إلى رصد

¹ - عبد الرحمان بن زيدان قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية الى الامتداد، المرجع السابق. ص 11.

² - مرجع نفسه، ص 12.

أسئلة التنظير في كتابات النقاد المنظرين ليأخذ الحديث عن الجماعات المسرحية العربية والتجربة التنظيرية جزءا كبيرا من البحث في الباب الثاني.

ليصل في الأخير بنتيجة مفادها أن: (المنظرين رغم أنهم لا يعترفون بوجود تأثير غربي على مسرحهم، فالأكيد أنهم استفادوا من تجارب مسرحية رائدة في العالم. وهذا دليل على أن الانفتاح على الآخر قد أخذت تحدده ضوابط عديدة منها الاستيعاب والنقد والإضافة¹).

إن الهدف من التنظير في رأي الناقد عبد الرحمان بن زيدان هو تشكيل هوية تميز المسرح العربي عامة والمسرح المغربي بالخصوص للخروج من هيمنة الشكل الغربي، حيث يعرف الناقد التنظير على أنه: (وضع قواعد جديدة وفق تصورات معينة ورؤية للعالم تعكس مجموعة الطموحات والمشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة أو فرقة²)، كجماعة المسرح الاحتفالي التي ترى (أن المسرح لا يمكن أن يغير ما دام هو نفسه لم يتغير ولم يتجاوب ويتفاعل مع الواقع العربي، ولم يجسد العلاقة الجدلية بينه وبين الجمهور، إن المسرح المبحوث عنه هو ذلك الذي يهدف إلى إعادة النظر في العلاقات بين أفراد المجتمع أو إعادة تأسيسها على ركائز متينة وحقيقية تعيد الاعتبار للإنسان والمجتمع والثقافة والفن العربي لتكسبه هويته بذلك كل مشروع - تغريبي - يريد أن يفرض تقنياته وأدوات احتوائه على الثقافة والهوية العربية³).

¹ - عبد الرحمان بن زيدان قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، مرجع سابق، ص 16

² - مرجع نفسه، ص 104

³ - عبد الرحمان بن زيدان قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، مرجع سابق، ص 289

إن الاحتفالية كما يراها الناقد عبد الرحمان بن زيدان جاءت من أجل (خلق مسرح عربي لا يعرف التكرار أو الاستنساخ الرديء من التجارب الغربية أو غياب السؤال النقدي والإدراك الفني والتعامل المستوعب للفروقات الموجودة بين الحضارتين العربية الغربية¹).

2 . توظيف التراث الفرجوي في مسرحية "زنوبيا في موكب الفينيق" :

ضمن سلسلة "نصوص مسرحية" صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بجمهورية مصر العربية مسرحية "زنوبيا في موكب الفينيق" في طبعها الثانية من تأليف الناقد والكاتب عبد الرحمان بن زيدان فقد أصدرت أول طبعة في فاس حيث خاض الناقد في خلال هذه المسرحية تجربة التأليف المسرحي، والتي تطرق فيها إلى مواضيع المسرح العربي بمداراته وإكراهاته، بتجاربه وثوراته في شكله وفي مبناه لبناء المختلف والجديد في شكله الجديد، جاءت الرغبة في تحقيق هذا المختلف لكتابة النص المسرحي "زنوبيا في زمن الفينيق" التي يصفها كاتبها الناقد عبد الرحمان بن زيدان أنها: (عبارة عن ذاكرة حية انقدحت معانيها من دهشة اللقاء بموضوع جمعت عناصره، وأفكاره، وانفعالاته، وتأملاته من أعماق النسيان والشعور واللا شعور حيث الجهل يصير تذكرا، والتذكر يصير رغبة، والرغبة تصير إصرارا على الإصرار كي يكسر طوق الصمت²).

إن ما قدمه الناقد عبد الرحمان بن زيدان من كتب نقدية وتنظيرية نعتبرها مرجعا أساسا يمكن انتهاجه كنظرية في المسرح العربي، إلا أن الناقد لم يكتف بالنقد لهذا المسرح العربي بل أراد خوض تجربة التأليف المسرحي من خلال هذا النص المسرحي الذي يجمع بين المتناقضا، بين ما هو متآلف وما هو متنافر، بدءا من سؤال الغموض وصولا إلى جواب

¹ - مرجع نفسه ، ص 285

² - عبد الرحمان بن زيدان . مسرحية "زنوبيا في موكب الفينيق". مطبعة أنفو - برانت. الليدو . فاس 2008. ص 7.

الوضوح في لغة شعرية درامية بدلالات قوية، مستحضرا تاريخا مجيدا للشعر والمسرح من أجل تأسيس مرجعية فكرية اعتمادا على الأسطورة في لغة إيحائية رمزية.

ولأن أي مسرحية لا تخلو من عنصر الصراع فكان لا بد من توفير متناقضات تحقق هذا الصراع، لذا اختار الكاتب ثيمة الخير والشر كصفات تميز شخصيات نصه المسرحي نظرا لأن هذه الصفات تتوفر في كل زمان ومكان، فأعطى سمة الخير لكل من شخصية "الفينيق" الطائر الأسطوري المنبعث من الرماد، وكذا ملكة تدمر "زنوبيا" وأعطى لشخصية "الدمية" سمة الشر لأنه الخصم النقيض وبينما يحضر هذا الشر في الصراع المسرحي فلاشك أن الصفات السيئة التي تتولد منه تكون لها مكان في النص (كالمكر، والنفاق، والإهمال، والخداع) كما يحضر في الجهة المقابلة من الخير صفات حميدة (كالإيمان بالقدر، والإخلاص، والتحدي والمبادئ والقيم).

لا يعطي الكاتب بن زيدان زمانا محددا في النص نظرا لأن هذا الزمان قابلا للتجدد ويحضر في كل الأحداث ومثل المكان بتلك المدن والحوضر التي تشهد حصارا واستعمارا، فكما عاش الكاتب الواقع المر طبقه على النص المسرحي بكل انفعالات وحالات نفسية تعكس صدق وإحساس الكاتب لما يسرده في النص من التاريخ والأسطورة الذي عاش من جوا من القلق تبين منذ بدايته من خلال تلك الارتباكات التي توزعت في النص عند البطلين "الفينيق" و "زنوبيا" لتنتهي بخيبة أمل بعد فشل المشروع التاريخي العربي بسبب ضياع مفاتيح المستقبل والمدينة التي تعد لغزا لهذه المسرحية وتشكل مفاتيح المدينة تطلعات الغنى والثراء الفاحش وحب السلطة والمال كما يتضح في الحوار التالي:

(الدمية: إذا أعطيناه المفاتيح، أو استردّها مع أتباعه، ورفعنا الحصار، وسرّحنا المساجين سنفقد سيطرتنا على المدينة.

العراف: نفقد أبواب الجنة والنار.

الدمية: نفقد بيت المال. والغبرة التي تصير مالا وسلطة.

العراف: نفقد آبار الذهب الأسود، ومعامل تكرير وتصفية هذا الذهب.

الدمية: والثورة السمكية.¹

إن دلالة المفاتيح لا تخص مكانا معينا أو مدينة واحدة فقط، بل تخص الكثير من المدن العربية، التي تميز حكامها بالخطورة والجبروت وعشق المال لذا يعتبر هذا الأخير المفتاح الذي يعتمد عليه المسيطرين على المدينة في سيطرتهم على الحكم وعلى الناس وهذا ما التمسناه من خلال ما جاء به الفينيقي على لسانه فاضحا أسرار المدينة:

(الدمية: لا تحلم وسأعطيك من المال ما يكفيك؟

الفينيقي: لا أحد منكم يحتفظ بالمال بعد اختلاسه.

الدمية: لك نصيبك من الودائع والذهب الأسود والدّانات والياقوت والمرجان والأسهم.

الفينيقي: ماذا تعبدون؟ ومن يكون معبودكم؟

الدمية: أتباعنا من كل الألوان والأمصار يأتون لأخذ نصيبهم من الغنائم إلا أنت.

الفينيقي: لأن المتسولين يصلون قبل وصول المال ...

الدمية: وأنت ماذا تعبد؟

¹ - عبد الرحمان بن زيدان . مسرحية " زنوبيا في موكب الفينيقي " . مرجع سابق. ص 28

الفينيق: أنا لا أعبد المال... أعرف... أعرف أنّ لك من المال ما يجعلك ثملاً طول حياتك.

الدمية: بمالي أغيّر عالمك.

الفينيق: وبأحلامي أواجه مكرك. يا رئيس حزب الأغلبية في بلاد الواقواق.

الدمية: أحلامك ستدمرك.

الفينيق: إنكم تدمرون روحي في المدينة. وتدمرون من أحب.

الدمية: لنا مفاتيح مدينة تدمر وبغداد والقاهرة ومكناس وفاس ومراكش والقدس وبابل وطرابلس¹).

لعل هذه الحوارية المناقضة بين الدمية والفينيق هي ما تبرز لعبة التمثيل والمكر والسخرية وحالات النصب والاحتيال التي شاعت في الوطن العربي، فهذه الثيمة التي يدور حولها النص الدرامي المقدم، والتي تبدأ بسرقة مفاتيح المدينة المحاصرة هي التي كشفت عن اسباب الضياع الذي عاشه الوطن العربي من خلال كبت الحريات، و تهجير وتغريب المفكرين والمتقنين ومحاربة الفكر والقضاء على عناصر التجديد والتغيير كما هو مبين في الحوار التالي :

(الدمية: (بحزم) لا تخف. لقد جعلنا لكل جدران المدينة آذان.

العراف: وبدأنا في تعطيل العقول والكفاءات.

الدمية: وجعل الناس...

العراف: (مُكمّلاً) دون ألسنة.

¹ - عبد الرحمان بن زيدان ، مسرحية " زنوبيا في موكب الفينيق "، مرجع سابق، ص 47، 48

الدمية: ودون عقول.

العراف: سخريتك السخيفة تفسد متعتي بحضوري بينكم. (يشير إلى الدمى المعلقة في الهواء).

الدمية: وما العمل؟

العراف: محاصرة كل من يخرج على القانون ومحاكمته.

الدمية: كيف؟

العراف: زعيم التحريض المذهبي زادت شعبيته.

الدمية: وزادت كراهيته لنا.

العراف: وما العمل؟

الدمية: نلقي القبض على هذا الزعيم.¹)

لم يفضح الكاتب من خلال لسان الشخصيات أسرار المدينة فقط وسياستها بل أعطى حلولاً ونتائج باللغة الشاعرة التي يحملها البطل "الفينيق" لإرجاع المدينة إلى حالها وحقيقتها، فللكلمة قوة ودلالة في التأويل لرمز الحرية والتحرر، رمز الفكر والتأمل، فالكلمة سلاح يخاف منه الحكام والمسؤولون فيلجئون إلى كل وسائل المساومة والترغيب من أجل القضاء على الكلمة وإخفاءها، لذا جاء الحوار على لسان الدمية التي تمثل الحاكم أو الوكيل الذي يلجأ للمساومة مع البطل "الفينيق" كالتالي :

(الدمية: إذا أعطيتنا صمتك سنعطيك عفوا كاملاً.

الفينيق: وإذا تكلمت؟

¹ - عبد الرحمان بن زيدان . مسرحية " زنوبيا في موكب الفينيق " ، مرجع سابق، ص 26

الدمية: أصمت وسنقفو عنك.

الفينيق: وبعد العفو.

الدمية: نتركك تغادر المدينة.¹

إن "الفينيق" كما جسده الكاتب هو رمز الحرية والتحدي والفكر والوعي، الشيء الذي يميز الكاتب في كتابته الواعية وفكره المتزن، فرمز المثقف يعد هاجسا مضرا لأصحاب الحكم والساسة المسيطرة على المدينة فهو مصدر إزعاجهم، إذ يعيق طريقهم ويمنعهم لذة السيادة فهم يشعرون بالنقص إزاء أهل الفكر والثقافة فيسعون بتهكمهم وإرغامهم المفكرين على الاستسلام كما سبق وذكرنا في الحوارات.

من خلال ملاحظتنا لأسلوب ولغة المؤلف في تجربته المسرحية يتضح لنا جليا أنه يكتب بحظور رؤيته النقدية، لتأخذ المسرحية خصوصية تميزها عن باقي المسرحيات، فهي مسرحية تجريبية مسكونة بهاجس السؤال، ولعل المؤلف كونه ناقدا متخصصا كان حريصا كل الحرص ليحقق كتابة متميزة يصب فيها معرفته وثقافته، فتوظيف التراث من خلال الأسطورة والرجوع إلى التاريخ يدل على اطلاع المؤلف والناقد عبد الرحمان بن زيدان واستناده على مرجعيات عدة ليقوم بمعالجة دقيقة وتحقيقا جماليا يعطي لونا خاصا للمسرحية.

إن لغة المسرحية الإبداعية والقوية تعكس تمكنه المسبق لها، من خلال النقد والتنظير اللذان سبقا تجربة التأليف المسرحي، وإضافة إلى ذلك فهي لغة شعرية أضفت في النص

¹ - عبد الرحمان بن زيدان . مسرحية " زنوبيا في موكب الفينيق " ، مرجع سابق، ص 50

جماليات أعطته شكلا خاصا ومضمونا جمع بين التأليف والنقد والشعر لينتج أدبا حقق إضافة نوعية في المسرح العربي.

يعتبر التراث مصدر إلهام وإحياء، وظفه الناقد من خلال تلك الشخصيات التراثية التي تعكس رؤية الناقد المعاصرة للتراث، مواكبا بذلك تحولات العالم وصيرورته المعرفية، ما جعل الناقد يبرز أهم قضايا العصر وتناقضاته، في عمل إبداعي جمع بين النقد والتجريب.



خاتمة

وخلاصة ما يمكن أن نستنتجه من خلال هذا البحث هو:

- أن ازدهار المكابدة الميدانية لإنجاز مشاريع نقدية يعود إلى الوقت الذي صاحبت فيه البواكير المسرحية الأولى تلك الدراسات النقدية التي كانت تقوم على المنهج الذوقي الانطباعي المنشور في الصحف الوطنية.

- أن هذه الدراسات اهتمت بإشكالية تأسيس مسرح مغربي بسماته وخصوصياته بعيدا عن تلك التأثيرات الغربية والعربية، الشيء الذي حفز المسرحيين المغاربة لإعادة النظر في الظاهرة المسرحية والبحث عن شكل مسرحي يحتضن ثقافتهم المغربية ويعبر عن وجدانهم كما ساهمت في تجارب مسرحية تبلور معظمها في مسرح الهواة بالمغرب كالمسرح الاحتفالي والمسرح الثالث ومسرح النفي والشهادة.

- أن قضية التأسيس تعتبر من بين القضايا التي واجهت النقد المسرحي المغربي حيث ارتبط المسرح المغربي في مراحل تأسيسه بفعل التأصيل الذي يعني بالعودة إلى التراث واغتراف محتوياته المادية والوجدانية والفكرية كما يعني بأصالة نتاجه الإبداعي المسرحي المغربي المرهون بالخصوصية التي أفرزها التكوين الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي.

- أن إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي المغربي والتي ارتبطت بإشكالية توظيف التراث في أذهان المغاربة المسرحيين، اصطدمت بمشاكل عدة نظرا لانطلاقها من ثنائية الأصالة والمعاصرة.

- أن التنظيرات المسرحية استطاعت إيصال صداها إلى أقطار المسرح العربي وتوسيع دائرتها حيث عملت على مشاركة النقاد والمبدعين أصحاب المواقف الداعمة لها بالقضايا والمفاهيم والتي تسعى لتأصيل الظاهرة المسرحية في الوطن العربي.

- أن لهذه النظريات أثر في تطور النقد المسرحي بالمغرب فكل هذه التنظيرات تسعى لإيجاد مسرح عربي مستقل بذاته الشيء الذي جعل الكثير من المسرحيين يتعاملون مع التراث بنوعيه الأدبي والشعبي، لتجعل في الآخر المسرح العربي يتأرجح بين الأنا والآخر.

- أن النقد المسرحي استطاع من خلال هذه التيارات التنظيرية أن يطور من مفاهيمه وأدواته الإجرائية، وعلى قراءة العرض من منظوره الفني والمعرفي فيوضح السلبيات ويعرف بالنظريات الغربية.

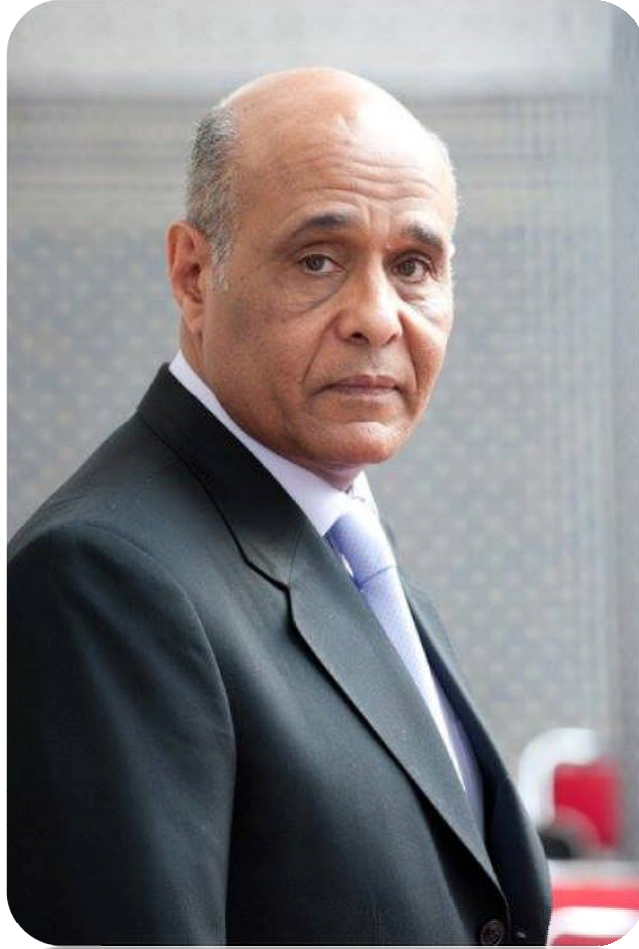
- أن للنقد المسرحي الجامعي دورا كبيرا في تطوير الظاهرة المسرحية المغربي وتتبعها منذ بدايتها ودراسة مضامينها وتحليل نظرياتها.

- أن مسيرة النقد المسرحي هي مسيرة ثرية بمناهجها ومقارباتها وانفتاحها على المناهج المسرحية الغربية ما يفسر الوعي بالظاهرة المسرحية.
- أن النقد المسرحي المغربي كان كافيا لتحقيق تراكما نقديا نتيجة ذلك التراكم الغني والمتنوع الذي عرفه الإبداع المسرحي المغربي خلال فترة وجيزة.
- أن الممارسات النقدية المسرحية المغربية انصبت على قضايا التنظير والتأصيل، والتجريب، والهوية لتجد طريقها إلى النقد الجاد والواعي.
- أن الممارسة النقدية المسرحية المغربية تتسم بالمرونة والجدية في الطرح وكل ممارسة لا تعتمد على منهج واحد في المقاربة النقدية بل تتجاوز ذلك وهذا ما نجده في كثير من المقاربات فنادرا ما نجد منهجا واحدا معتمدا عليه.
- أن ما يميز هذا النقد المسرحي الأكاديمي المغربي هو أعلامه الذين سهروا على مواكبة النقد المسرحي والحركة المسرحية بالمغرب وخاضوا التجريب وتعاملوا مع النصوص والعروض المسرحية التي تفرض على النقاد الانفتاح على المقاربات وإتيان المستجدات من أجل تطويرها.

ملاحقہ

السيرة الذاتية

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان



السيرة الذاتية

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

من مواليد مدينة مكناس في 22 أبريل 1947، تلقى تعليمه الابتدائي بمدرستي الرشاد والمعهد المحمدي، ثم تعليمه الثانوي بمدرسة النهضة الإسلامية. حصل على البكالوريا المغربية عام 1967. ثم على شهادة الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، يونيو 1971، ثم على الكفاءة العليا في التربية من المدرسة العليا للأساتذة 1971، ثم شهادة الدراسات الجامعية العليا من كلية الآداب 1985، ثم على دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب مكناس 1988. ثم على دكتوراه الدولة تخصص مسرح، نشر أكثر من عشرين مصنفا في النقد الأدبي والفني، وكُرّم في العديد من المهرجانات العربية، وشارك في لجان التحكيم في العديد من المهرجانات المسرحية، وحصل على مجموعة من شهادات التقدير، هو أستاذ للتعليم العالي في جامعة المولى إسماعيل. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، المغرب.

المؤلفات

- "من قضايا المسرح المغربي" (دراسات نقدية)، مطبعة صوت مكناس، 1979.
- "المقاومة في المسرح المغربي"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.
- "كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي"، إفريقيا الشرق، 1985.
- "أسئلة المسرح العربي"، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.
- "قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الإمتداد"، إتحاد الأدباء العرب، دمشق سورية، 1992.

- "إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي"، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
- "خطاب التجريب في المسرح العربي"، مطبعة سندي، مكناس، 1997.
- "مدن في أوراق عاشق"، مطبعة سندي، مكناس، 1999.
- "التجريب في النقد والدراما"، منشورات الزمن، 2001.
- "المسرح المغربي في مفترق القراءة"، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي السلسلة المسرحية، غشت، 2002، الدار البيضاء.
- "الثقافة المغربية علامات بعد علامات"، في حوارات، السفر الأول، تقديم الأستاذ الدكتور عباس الجراري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004.
- "المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي: هوية الواقع وسؤال القراءة"، منشورات مسرح الخليج العربي، الكويت، 2004.
- "المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح المغربي"، (15)، الهيئة العربية للمسرح، الأمانة العامة، الشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2009.
- "معنى الرؤية في المسرح العربي"، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى 2009.
- "التشكيل المغربي بلغة الذاكرة"، مكناس، 2009.
- أعلام مكناس في القرن العشرين، بالاشتراك مع الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل، مكناس، 2009.
- المسرح العراقي: الرؤية التراجيدية في وطن متغير (تحت الطبع).

التأليف الجماعي

- ندوة الشعر السرحي (تأليف جماعي)، 28 . 29 فبراير 2000، مطبعة مطابع الزهراء للإعلام العربي القاهرة.
- النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ظهر المهرز، شعبة اللغة العربية وآدابها، برنامج دعم البحث العلمي (بارس)، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، الطبعة الأولى 2003.
- المرتجلة في المسرح، الخطاب والمكونات (كتاب جماعي)، مجموعة من الأساتذة منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، الطبعة الأولى، 2003.
- المسرح المغربي بين التنظير والمهنية (كتاب جماعي)، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، 2004.

مراجعة الكتب

- حكاية وأساطير إفريقية، الطفل الملك، تأليف سليمان جيغو ديوب، ترجمة محمد الدنيا، مراجعة الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 348، يونيو، 2004، الكويت.
- حكايات وأساطير إفريقية 2 الأدغال والسهول العشبية تحكي، تأليف سليمان جيغو ديوب، ترجمة محمد الدنيا، مراجعة الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 348، يونيو، 2004، الكويت.

المسرحيات

- العار للمتفرجين إحتفال مسرحي، قدمتها فرقة مسرح المشعل المسرحي، موسم 1980، نشرت في حلقات على صفحات جريدة العلم.

العدد 528	22 غشت 1980	"العار للمتفرجين" إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.
العدد 530	05 شتنبر 1980	"العار للمتفرجين" إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.
العدد 531	19 شتنبر 1980	"العار للمتفرجين" إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.

- مسرحية "الحاج الدرهم"، مقتبسة عن برانيسلاف نويتش، "المستر دولار" قدمها قسم المسرح التابع للمعهد البلدي للموسيقى، موسم 1981 - 1982، العدد. معركة بوفكران، (مشاركة مع الزجال محمد بنعيسى).
- مسرحية رواية "عائد إلى حيفا"، لغسان كنفاني، قدمتها فرقة التمثيل العربية التابعة لدار الإذاعة والتلفزة المغربية بمناسبة يوم الأرض، 1984.
- دراماتورجيا "رجال في الشمس"، لغسان كنفاني، 1987.

ترجمات عني في المعاجم

وقد ترجمت للمترجم كثير من المعاجم منها:

Who's who, Morocco, 1 Edition 1998.

Figures du Maroc, Gerard Rondeau, Eddif, 1997.

- قاموس المسرح، المجلد الأول، تحرير وإشراف الدكتورة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- موقع اتحاد كتاب المغرب [/http://www.unecma.net](http://www.unecma.net)

- موقع الهيئة العربية للمسرح.

- موقع مسرحيون.

- موقع مكناسية.

- دليل الكتاب المغاربة أعضاء اتحاد كتاب المغرب، من إعداد حسن الوزاني، بالرباط، سنة 1993، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

- وأنجزت حول المترجم العديد من الدراسات، والأبحاث الجامعية العليا، والأطاريح والأعداد الخاصة عن تجربته في الدراسات الأدبية والنقدية.

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

زنوبيا في موكب الفينيقي



-مسرحية-

شخصيات المسرحية

- الفينيق.
- زنوبيا.
- الدمية (بأدوار مختلفة).
- العرّاف.
- مجموعة من سكان المدينة.
- المقنّعون.

زمن المسرحية:

- كل الأزمنة التي بها خلل.

مكان المسرحية:

- كل المدائن والحوضر المحاصرة المسلوبة.

برولوج وإيلوغ

الفينيق: لا داعي للدهشة، لا داعي للغرابة، فالأحداث يمكن أن تتشابه، لكنها لا تتطابق.

في كل المدن التي زرناها وعشت فيها تعلن الحياة عن الميلاد، ويعلن الميلاد عن الصراع بين الخير والشر، الحب والكراهية، العدل والظلم، الظلمة والنور، العلم والجهل، وبين الميلاد وبين الوفاة تتزاحم الأحداث في عمر الأمصار والمدائن بهذا الصراع، فيكثر الأشرار، ويزيد عدد الفضلاء الذين يحاربون الديجور، وينتشر الأخيار الذين يبشرون بلحظات الفرح والأمل القادمين.

اليوم أيها السادة سأحكي عمّا بداخلي، سأحكي عن المدينة... عن كل المدن. سأحكي عن المدينة التي خذلني فيها من سرق مفاتيحها، بعد أن احتفلت الدمى بطقوس مزيفة، فصارت رحلة العمر في الكتابة والتفكير والعزلة والقلق والأرق وتكفير المؤمن واتهام الضد بالإلحاد يعني أن إباحة المدينة للضياع هو نفسه الذي أباح للإنسان الدخول إلى زمن الجنون.

وبما أن الكتابة لا تستوعب السياسة، وبما أن تخطّي زمن النسيان بالتذكر هو المعنى الآخر للحياة والتحدي لاستيعاب ما تتركه هذه السياسة من قروح على الإنسان، فإني سأحكي عن الدمى التي سرقت مفاتيح عالم النور والمعرفة من المدينة، وأغلقت كل الأبواب والمنافذ.

في هذا التذکر، تكون الكتابة في الدراما الجديدة، ويكون الفينيق وزنوبيا جسدا واحدا لا یفرق بينهما سوى من يتلذذ بحب الإقصاء، ويكون العراف، والدمی حقيقة هذا الحب، وصوتا وصورة لرمز واحد هو رمز يعيش في كل الأزمنة والأمكنة.

حکایات تطمئن ولا تطمئن

(تسمع قرعات الطبول، موسيقى رتيبة، أطياف أسرى تتحرك على الستارة الخلفية توحى بانتهاء الحرب أو بدايتها من جديد. الرکح فارغ إلا من مجموعة من الدمی المعلقة في الهواء، يدخل العراف مسرعا، الدمیة تقف فوق الخراب متأملة ما يقع خلف الستارة).

الدمیة: ماذا تحمل معك من أخبار أيها العراف ؟

العراف: خبر عاجل.

الدمیة: ما سبب الدعوة إلى هذا الاجتماع الطارئ ؟

العراف: أمر مستعجل.

الدمیة: كل الأخبار الواردة علينا لا تطمئن.

الدمیة: أفكار تغزو المدينة وأحياءها وسرايها وردهات البيوت والسجون.

الدمیة: هل من أثر لهذه الأفكار في عقول الناس ؟

العراف: معها كل شيء سار سريع التبدل.

الدمیة: للأحسن أم للأسوأ.

العراف: طبعا للأس.

الدمیة: (مخاطبا نفسه) لتقاسم متعة هذه اللحظة، دعنا نستمع إلى ما جاء به العراف.

العراف: لا تخلط بين العمل والمتعة والجديّة.

الدمية: (بحزم) لا تخف. لقد جعلنا لكل جدران المدينة آذان.

العراف: وبدأنا في تعطيل العقول والكفاءات.

الدمية: وجعل الناس ...

العراف: (مُكمّلاً) دون ألسنة.

الدمية: ودون عقول.

العراف: سخرتكَ السخيفة تفسد متعتي بحضوري بينكم. (يشير إلى الدمى المعلقة في الهواء).

الدمية: وما العمل ؟

العراف: محاصرة كل من يخرج على القانون ومحاكمته.

الدمية: كيف ؟

العراف: زعيم التحريض المذهبي زادت شعبيته.

الدمية: وزادت كراهيته لنا.

العراف: وما العمل ؟

الدمية: نلقي القبض على هذا الزعيم.

العراف: وماذا بعد ؟

الدمية: (ضاحكاً) نبيعه في المزاد العلني.

العراف: نغريه.

الدمية: فربّما يكون طمّاعاً ويصير مغروراً بوجهين.

العراف: لا أظن.

الدمية: لا تكن سخيفا.

العراف: قل لي ما اسمه ؟

الدمية: تسألني أنا قارئ الفنجان. ما عنوانه ؟

العراف: لا يضع لنفسه اسما لأنه يقول هو كل الأسماء.

الدمية: هل له عنوان ؟

العراف: يقول كل العناوين المهجورة عنوانه.

الدمية: وكيف يرى السلطة ؟

العراف: يقول إن السلطة الحقيقية تكون وراء الكراسي.

الدمية: إنه والحمد لله لا يقصدنا.

العراف: أسألك هل دافعه شخصي ؟

الدمية: الدافع عنده سياسي.

العراف: ما مطالبه ؟

الدمية: مفاتيح المدينة.

العراف: المفاتيح لنا لا لغيرنا.

الدمية: وبماذا أيضا ؟

العراف: فكّ الحصار على المدينة.

الدمية: وماذا أيضا ؟

العراف: إطلاق سراح الأسرى والمعتقلين.

الدمية: إذا أعطيناها المفاتيح، أو استردّها مع أتباعه، ورفعنا الحصار، وسرّحنا المساجين سنفقد سيطرتنا على المدينة.

العراف: نفقد أبواب الجنة والنار.

الدمية: نفقد بيت المال. والغبرة التي تصير مالا وسلطة.

العراف: نفقد آبار الذهب الأسود، ومعامل تكرير وتصفية هذا الذهب.

الدمية: والثورة السمكية.

العراف: (ساخرا) وحقوق الإنسان والحيوان والقوانين.

الدمية: والربح من المضاربات العقارية.

العراف: وسنفقد هيبتنا في المدينة. ونضيع الحلو والحلاوات.

الدمية: (بانفعال شديد) بالمفاتيح ندير المدينة بكاملها.

الدمية: أسكت يا ذا العيون المتباعدة.

العراف: إنك تفضحننا.

الدمية: أسكت يا قصير اللسان ... يا أحول ... يا نذير الشؤم والنحس.

العراف: دعني أتكلّم عن هذا المجهول.

الدمية: ما تهمة هذا المشاكس إذن ؟

العراف: (ساخرا) سأعطيك ثلاثة تخمينات.

الدمية: أنا لا أحب المقامرة.

العراف: وأنا لا أحب التّكهن.

الدمية: قل ما تريده يا نذير الشؤم وانسحب.

العراف: ما التخمين الأول ؟

الدمية: قل يا قصير النظر ...

العراف: لقد خالف إيماننا.

الدمية: والثاني.

العراف: إنه أراد طرد أرواحنا الشريرة - كما يقول - من عالم الأخيار. ويتهمنا بأننا

نسوّق الأشرار في المدينة.

الدمية: والتخمين الثالث.

العراف: إنه يعرفنا معرفة حقيقية.

الدمية: لا تكن سخيًا إني أكره الألغاز.

العراف: هذه ثرثرة بلا جرأة. دعني أتلو عليكم صل الاتهام. آخر ما بلغ إلى سمعي

المتواضع ...

الدمية: أفصح عن قصده.

العراف: أنا قرأت كفّ الأحياء والأموات وكل التقارير عنه.

الدمية: بقراءتك تريد فقط إرضاء خيالك وغرورك. قل ما تحمله لنا من أخبار وانصرف.

العراف: أرى رياح الدمار تعصف، ستدمر كلّ ما في البر، وتجرف محصول القمح والزرع.

الدمية: من قال هذا الكلام ؟

العراف: هو من يقول هذا الكلام.

الدمية: قبل أن نصدر حكمنا النهائي علينا بإغرائه.

العراف: هل تريد شراء شرف معتزل ؟

الدمية: إنكم تخافون من طموحه.

العراف: طموحه تجاوز حدّه.

الدمية: لنلق له مجموعة من التهم.

العراف: من يصنع هذه التهم؟

الدمية: نحن المهندسون.

العراف: حتى لو بنيناها على بلاغات كاذبة (بهمس) كما تعودنا على ذلك؟

الدمية: حتى ولو كانت إنذارا كاذبا بنيناها سافا فوق ساف، وحجرا فوق حجر.

العراف: بماذا نتهمه أيها السيد الفهيم؟

الدمية: أنا من يقرّر مصير هذا المارق.

العراف: بل أنا من يملك مفاتيح مواجهة هذا السافل.

الدمية: ليس هذا اتفاقنا. بل أنا من يقرّر.

العراف: اتفاقنا أن نقسم خيرات مدينة تدمر.

الدمية: صحيح ... ولا تكون بين مصالحنا إلا المصلحة المشتركة.

العراف: الاختلاف في الإعلام وأمام الناس واجب.

الدمية: وحين نكون معا لا يكون بيننا خلاف.

العراف: (ضاحكا) لنضع اليد في اليد ... هذا اختيارنا الثوري

الدمية: (يخاطب الدمى المعلقة) دعونا نتحلّى بالروية والرزانة.

العراف: هذه هي الحكمة يا حكماء... إن هذا المارق لا يملك كما يقول سوى فكر

وسؤال.

الدمية: بماذا نتهمه إذن ؟

العراف: فلنتفق معا على وضع لائحة بالتهم التي سنوجهها له.

الدمية: لنفتح الملفّ.

العراف: أنّه كدّس الأموال من مداخيل الذهب الأسود انتقاما من الفقر.

الدمية: من الأحسن أن نتهمه بملكية أسلحة الدمار الشامل.

العراف: وماذا أيضا ؟

الدمية: وأنّه حرم شعبه من فضائل المعرفة.

العراف: وبماذا نغلق هذا الملف الساخن اللعين ؟

الدمية: في كل وسائل الإعلام نردّد أنه خرج عن طاعة المجتمع الدولي.

العراف: لماذا لا نخير بين البقاء أو الرحيل بعد أن أخذنا مفاتيح المدينة ؟

الدمية: لماذا لا نعزله عن العالم. هذا أحسن، فهذا أفضل عقاب. وستظهر لنا الأيام ما كنّا نجهله.

العراف: وهل سيكون وحيدا في عزلته ؟

الدمية: أحسن عقاب هو إخراسه بعد الكلام.

العراف: لنزرع في ذاكرته فيروسا يخزّب كل معلوماته.

الدمية: لأن كلامه يزعجنا.

العراف: هيّا. فلنضع المتهم في الحبس.

الدمية: (ضاحكا) طبعا في غرفة خمسة نجوم.

العراف: لكنه غير موجود. وبلا عنوان. ما العمل ؟

الدمية: نخرجه من جلده أو من تحت الأرض، من عشّه الأسطوري، بعد أن هزمنا زنوبيا وقدناها إلى روما صاغرة تقضي باقي أيامها في السجن، فلنضعه - هو أيضا - في المكان الذي لا تفتحه مفاتيح.

الدمية: يعني ...

العراف: نعم أعني الحبس الانفرادي.

الدمية: في أي سجن من السجون ؟

العراف: هل في سجن روما أم في غوانتانامو أم في سجن أبو غريب؟

الدمية: سجن روما ... ولنكن كرماء معه بالحقن ... بالقصف ... بهدم كلّ قدراته ...

يسود الظلام تدريجيا. تسمع صفارات إنذار تغطّي على أصوات وأنين الأشباح التي تظهر على الستارة الخلفية. يخرج العراف والدمية. (إظلام).

يقظة الكلام

بقعة ضوء في وسط الركح. يظهر فيها الفينيق ينظر إلى مرآة مكسّرة تتدلى في خلفية الركح، أمامها وقف يتأمل صورته تحت أضواء خافتة. خلف الصورة تلمع أنوار مدينة وهمية تبدو عليها علامات الخراب والدمار، كراسي مبعثرة، ودمى ملقاة على مدرجات بشكل اعتباطي، يدور، ويدور في جنبات الغرفة يمسك برأسه، يتابع إيقاع موسيقى رتيبة، يعيد ترتيب المقاعد، والدمى، يمسك بدمية ملقاة على الأرض، يتأملها بعناية، يبدأ في تكليمها فلا تجيب، يلقيها أرضا. يأخذ الدمية تلو الدمية محاولا الحديث معها، يصرخ بأعلى صوته:

الفينيقي: الخلاص. اللعنة. لماذا لا تتكلمون ؟ اللعنة على هذا الصمت المريب. ما سرّ هذه الضحكات المجنونة التي تغمر أركان المدينة، وتملأ جنبات هذه الزنانة ؟ (ضحيج وضحكات تسمع من خارج الغرفة، يريد أن يسمع صوته). أيتها الدمية الخرساء ... أنت هنا قبلي ... أنت هنا قبلي ...

اسمعي. اسمعي. سأحكي حكاية لا تشبه إلا مدينتي. حكاية لا تتماهى إلا في زماني. لا تقول إلا قولي، (يضاء الفضاء)، هذا زمن حضورها.... (يتطلّع إلى أركان وزوايا الزنانة). يدخل الطيف/زنوبيا.

زنوبيا: سنوات ونحن ننتظر سماع هذه الحكاية. لقد طال انتظاري. دوما تبدأ بكلمة "الخلاص". ثم تصمت أعواما وأعمارا وأزمنة.

الفينيقي: اليوم سأحكي عن مدينتي التي صارت تابوتا يدفن فيه الأبرياء باسم قانون المدينة. زنوبيا: هذه حالة من حالات عنف العالم.

الفينيقي: قد يحتوي الحكي على بعض مشاهد العنف في لغة الحكي.

زنوبيا: وما الحل ؟

الفينيقي: ما لي حيلة مع كلّ هذا ...

(الدمية والعراف يتلصصان السمع).

الدمية: لقد بدأت عنده حالة الهذيان. يتوهم زيارتها كلّما شعر بالوحدة.

الفينيقي: الحكي متعة وعذاب ...

الدمية: دعنا نكتب تقريراً عن هذا الهذيان.

العراف: من تكون هذه الزائرة ؟

الدمية: يسمّيها الزباء.

العراف: يقصد زنوبيا.

الدمية: وماذا يتذكّر بحضورها ؟

العراف: يقول إنه يتذكر مجدا ضائعا.

زنوبيا: (تقترب من الفينيق) هيّا حرّنا من حرقة الانتظار. لقد طال زمن التوقّع. (تسلط

بقعة ضوء على الفينيق) ...

الفينيق: أيها الصّاحون، أيها النائمون. أيها الغافلون، سأحدّثكم عن الخلاص، عن مدينتي

الغائبة الحاضرة، عن مفاتيحها التي سلموها للروم.

زنوبيا: ما موضوع حديثك ؟

الفينيق: سأحدّثكم عن أمل الناس في عيونكم الشاحبة، عن قلوب تبحث عن نبضها.

زنوبيا: وماذا أيضا ؟

الفينيق: سأحدث هذه الدمى الشاحبة التي صاحبتني في عمري بشحوبها وضجيجها واليوم

صارت خرساء، صماء، بلهاء، غافية. تحكم وتصدر الأوامر.

زنوبيا: عن أي خلاص تبحث ؟

الفينيق: أن يفتح الناس الأبواب الموصدة للبحث عن الخلاص، فعالمنا المجنون يبحث عن

الخلاص، عن لحظة عشق عاقل. (يحدّق في المرأة). تقولون ... الخلاص ... الخلاص من

عزلة اللحظات، والهروب إلى العزلة، أو الهروب من العزلة هو سؤال اللحظات نفسها في

هذه الزنزانة، الخلاص هو سؤال كيفية الانفكاك من أسر الدوائر المغلقة في مراكز الدوائر

نفسها، السؤال هو بدء الخطو العنيد في مسيراته لتقليب الصفحات المتشابهة في الصفحات

المتماثلة، هو زرع الابتسامة المنهمرة بفيض الأمل في قيض الأحجار، في صلابة الأصنام العنيدة، هو الاقتراب أكثر من بريق مقلة نعسانة تسابق المسافات الطويلة لتقترب من الأمداء الملتوية عسى أن تجود الأيام بامتلاء روعي يردّ للروح روحها في كل الحياة. (يتفحص الدمى الواحدة تلوى الأخرى).

زنوبيا: وما خياراتك في هذه العزلة ؟

الفينيقي: وماذا تقولين أنت يا ملكة تدمر ؟ وكيف تكتبين تاريخك ؟

زنوبيا: تاريخي هو حلم متجدّد بالحلم بالتححرر من الروم.

الفينيقي: أنت التي فتحت مصر وآسيا الصغرى.

زنوبيا: حصنت مدينة تدمر من الغزاة.

الفينيقي: المدينة التي عرفت صولتها وعزها وأوج عظمتها بفضل سداد رأيك.

زنوبيا: نعم.

الفينيقي: أنت مثلي ضحية الغدر حين قاد أورليانوس جيوشا جرّارة مع حلفائه لنهب مفاتيح المدينة من المدينة.

زنوبيا: والنتيجة أني سقطت في الأسر لأودع السجن في روما.

الفينيقي: وأنا أيضا ذهبت ضحية الخيانة فتمّ اعتقالني لأوضع في هذا السجن.

زنوبيا: كلانا في هذا الوضع سواء. فما هي اختياراتك ؟

الفينيقي: لا تعدد في الاحتمال الواحد، ولا خيار أمام تعدد الاختيارات اليبسة، ولا تعدد أمام قلة المسارات الحية، ولا تعدد أمام الخطو الذي يتمرد على الخطو ببلاهة عمياء، مع الاختيار أصطفي الصمت الذي يختارني كي أتلو به نبض الكلام، وأؤخّر الإعلان عن

وجوده لأقّر الخروج من عزلة النفس عن النفس، وعزلة المكان عن الأماكن، وعزلة العزلة عن وحدتها.

زنوبيا: ما معنى الصمت والكلام بعد الصمت في هذا الأسر؟

الفينيق: معنى الصمت أن تكون ولادة الكلام تحت شجرة الحكمة والجنون واللحن الخالد للخلاص من الصمت.

زنوبيا: كيف؟

الفينيق: بمناجاة تعيد الثقة إلى مواكب الأمل، ويكون سؤال العطاء والأخذ دالاً على مخاض ولادة معنى السؤال "هل أخذت العزلة مثلي دون القصور؟"

زنوبيا: وما معنى الجواب؟

الفينيق: يكون الجواب ارتواء مجنوننا ينبع من نبع التأمل والنظر إلى الناس، إلى الأشباح، إلى الفزاعات، إلى الأطياف التي تطوف مع الدمى، والأطياف المجهولة التي تطوف على المجهول، وتعبر الأماكن الممزقة، وتنسج من التمزق تاريخ الذاكرة والنسيان والسهو والتذكر.

زنوبيا: لماذا الصمت؟

الفينيق: مع الصمت، أعود إلى صمتي بعد يقظة الكلام وصحته من ثمالة الصمت.

زنوبيا: وكيف تعود إلى اليقظة؟

الفينيق: أعود إلى يقظة كلامي لترتيب معاني اليقظة، أعبر من الحلم إلى الحلم، وأرحل من المكان إلى اللامكان، ومن ذاكرة دمي إلى واقع دمي أخرى، وأنتقل من بعد إلى أبعاد، ومن طرف إلى أطراف، من زمن ذروة إلى ذرى، دون الارتباط بأية لحظة انزياح أو جنون غير عاقل، لأن مثل هذه اللحظة لا تخرج القلب من قناعاته بمتاهة المتاهات مع اليقظة والصمت

والحلم، بل تجعله شقيا. (تدخل الدمية... ومقنعون يعتقلون الفينيق... يختفي طيف زنوبيا).

ظلام تدرجي...

للغة عزلة وللتأمل كلام

(يجلس الفينيق على كرسي الاستنطاق، بينما تقف الدمية أمام خارطة العالم. تقترب شيئا فشيئا من الفينيق).

الدمية: قل لي لماذا هذا الانزواء؟ ألا تكفّ عن تكليم نفسك. وتكليم من تردّد اسمها. نحن على يقين أن زنوبيا ماتت منتحرة بالسّم، وأنا شقنناك، واليوم نجذك حيا في هذه العزلة تخاطبها كأنّها على قيد الحياة...

الفينيق: الانزواء والعزلة عندي عنيدان مثل هذا الصمت العنيد بهما أكلّمها لأنّها ما تزال حيّة...

الدمية: وماذا يعطيانك بهذا الوهم؟

الفينيق: يعطيان حالات واحدة تساعد على تجرّع دلالة الصمت بلسما سحريا يضع حدا للقلق، ويخفف من حدّته، ويحجم من سطوته وهيمنته، الأيام مع هذا الانزواء، وهذه العزلة، ومع هذه الدمى اللعينة تجعل الأزمنة تمرّ بسرعة، وتجعل العمر في عمر المدينة يطوي أعمار الناس، ويجعل عمر المدينة يطوي ما أستنسخه من صفات تشبهي وتشبهها ولا تشبهي، فأخزّن هذه الأيام لأنساها، وأسلو ما جمّعته منها لأمحوه وأعيد كتابته كأحلام وأنا أكلّم زنوبيا وليست ككوابيس أراها وأنا أسمع إلى متاهاتكم. (تتقدم منه الدمية).

الدمية: وماذا ستتعلم من العزلة ؟

الفينيق: العزلة تعلّم التأمل، والحكمة، وتعلّم التحليق في امتدادات السماء والأكوان لمعرفة الجوهر، تعلّم الذات كيف تنسكب في الذات، والروح كيف تنسكب في الروح.

الدمية: وماذا أيضا ؟

الفينيق: تعلّم كيف أتمالك نفسي أمام كل متملق ومقرف.

الدمية: أنت عنيد.

الفينيق: بعنادي عرفت من يسرق الخاسر، ويبتزّ الرابح، وعرفت من يتحالف مع الشيطان ليتعلم منه كيف يوسوس في صدور الناس لتبقى المفاتيح ملك يديه، وتبقى الضمانات التي يقدّمها للناس من أجل العيش مزيفة.

الدمية: لماذا تكتب وتفكر وتتعبّد ؟

الفينيق: أكتب عن حلم يراودني يا وزير الدولة ... عفوا أنت لم تعد وزير دولة ...

الدمية: أنت تعاني من كوابيس.

الفينيق: حلمي حلم جماعي.

الدمية: بل أضغاث أحلام.

الفينيق: أحلامنا دوما خارقة.

الدمية: حلمك سيقتلك.

الفينيق: أنا لا أخشى الموت بل أتمناه.

الدمية: لا تحلم وسأعطيك من المال ما يكفيك ؟

الفينيق: لا أحد منكم يحتفظ بالمال بعد اختلاسه.

- الدمية: لك نصيبك من الودائع والذهب الأسود والدّانات والياقوت والمرجان والأسهم.
- الفينيق: ماذا تعبدون؟ ومن يكون معبودكم؟
- الدمية: أتباعنا من كل الألوان والأمصار يأتون لأخذ نصيبهم من الغنائم إلا أنت.
- الفينيق: لأن المتسولين يصلون قبل وصول المال ...
- الدمية: وأنت ماذا تعبد؟
- الفينيق: أنا لا أعبد المال ... أعرف ... أعرف أنّ لك من المال ما يجعلك ثملا طول حياتك.
- الدمية: بمالي أغيّر عالمك.
- الفينيق: وبأحلامي أواجه مكرك. يا رئيس حزب الأغلبية في بلاد الواقواق.
- الدمية: أحلامك ستدمرك.
- الفينيق: إنكم تدمرون روحي في المدينة. وتدمرون من أحب.
- الدمية: لنا مفاتيح مدينة تدمر وبغداد والقاهرة ومكناس وفاس ومراكش والقدس وبابل وطرابلس.
- الفينيق: طقوس تسلمكم هذه المفاتيح كانت مزورة.
- الدمية: هذا ما تقوله عندما تنفض الغبار عن بعض أفكارك؟
- الفينيق: هذا ليس مسألة لعبة.
- الدمية: أنت من أنصار الفوضى.
- الفينيق: لأنني أبحث عن الحقيقة التي تحرّنا من الفوضى.
- الدمية: (يضحك ساخرا) تتحرر.

الفينيق: إني أنتظر النهاية بلهفة.

الدمية: مريض بجنون الشك والارتياب واليقين والانتظار والثقة بالنفس.

الفينيق: هذه هي أحلامي الأبيّة.

الدمية: أنت تهذي في أحلامك.

الفينيق: لي من الأحلام ما يجعلني يقظا في حلمي الجماعي وحالما في نخوضي الجماعي.

الدمية: من أجل من تحارب؟ تعارض من؟

الفينيق: أجبني على سؤالي. من سلب المدينة مفاتيحها.

الدمية: المدينة هي من باعت المفاتيح والأقفال والرتاج والزكروم والمزلاج. وصناديق الاقتراع

والأصوات.

الفينيق: كذب.. أنتم استوليتم على مدينة تدمر بعد أن كانت مدينتنا الفاضلة فاضلة

آمنة.

الدمية: فاضلة في الخيال.

الدمية: أنت تفتعل مشكلات. أسكت يا ...

الفينيق: كل ما هو بعيد عن اللباقة لا يكون جميلا.

الدمية: وهل تعرف الجمال؟

الفينيق: أعرف كنهه وجوهره في مدينتي الفاضلة. أمّا أنت فتطلي وجهك بالأصباغ

لتخفيها لتظهر بشاعة لا تراها مثل الشياطين لتتكبر وتتعجرف.

الدمية: (بتودّد منافق) يمكننا مساعدتك.

الفينيق: لا يمكنك مساعدة حتى نفسك.

- الدمية: سنتوب عنك. لأننا نحن من نحكم.
- الفينيق: حتى الشياطين الرومية لم تكن متكبرة مثلك.
- الدمية: نحن نحكم المدينة بمساواة. فماذا لا تلتحق بنا.
- الفينيق: بشروطكم هذه تريدون قتل أحلامنا.
- الدمية: ماذا تريدون إذا كنتم ترفضون شروطنا ؟
- الفينيق: من يحكم مدينتي أريده أن يعتمد على الفضيلة والأخلاق.
- الدمية: أنت طوباوي.
- الفينيق: لأننا في المدينة لا نريد من يحكم بنظام الثواب والعقاب.
- الدمية: هل هذه قناعاتك؟
- الفينيق: أنهما مبادئ كونغ زي.
- الدمية: (متلعثما) ومن يكون هذا ...؟
- الفينيق: إنه كونفوشيوش. المؤمن بأنّ النظام الاجتماعي هو الأخلاق.
- الدمية: إذا أعطيتنا صمتك سنعطيك عفوا كاملا.
- الفينيق: وإذا تكلمت ؟
- الدمية: أصمت وسنعفو عنك.
- الفينيق: وبعد العفو.
- الدمية: نتركك تغادر المدينة.

الفينيق: لا ... ثم لا ... لأن مدينتي بنيت بوهج الإيمان في وسط الظلام الذي تنشرونه،
باحث بصوتها لتقول لا لمن يؤسس الخرافات باسم الدين لتصير مدينة التباغض والتناحر
والاقتتال... قالت لا... ثم لا.

الدمية: سنجعلك تتمتع بحريتك ؟ وإلا...

الفينيق: هل هذا تهديد ووعيد ؟

الدمية: افهم ذلك كما تشاء.

الفينيق: العنف دائما وسيلتكم الوحيدة في الإقناع.

الدمية: سنسلّمك مفتاحا من المفاتيح، ونكرّمك، ونحتفل بك.

الفينيق: التآمر عندكم يصير الحل الوحيد للحل السياسي.

الفينيق: (بسخرية) وماذا عن التقارير التي جمّعتموها حول سيرتي ؟

الدمية: دعني أذكرك.

الفينيق: هل ستذكرني بالمعاني التي حملتها معي كما حملتها زنوبيا قبلي ؟

الدمية: أي نعم لأن كل التقارير التي بين أيدينا تقول إنك تكتب مثلها عن الحرب.

الفينيق: نعم أكتب عن الحرب التي تخوضونها ضد ذاكرة المدينة وأنتم تسخرون من تقوي
المؤمنين بالوطن.

الدمية: إنّنا نحول خراب المدينة إلى بنايات، والأقراح إلى أفراح، وفقر الناس إلى غنى وأتراح،

والظلم إلى عدل ومساواة، ألا يكفيك هذا؟

الفينيق: شعارات لامتناص غضب المدينة.

الدمية: لماذا لا تكتب عنا لتنال رضانا.

الفينيق: هنا يكمن الخلاف بيننا... لأنني أكتب بكل معاني الوجود والعدم، الحياة والموت، الظلمة والنور، الحق والباطل، العدل والجور، الإشباع والحرمان.

الدمية: كتابتك دون معنى.

الفينيق: هي كل المعاني: إنني أكتب.

الدمية: ماذا تكتب ؟

الفينيق: عن قربي من المدينة، أسطر كلمات في قربي المستحيل منها حتى لا أنساها، أتذكر ما أمحوه علّني أحتفي ببلاغة المستحيل في أنس هارب مني ومنها، وأحتفي بمجاز دفء باهت، وأداعب خواء زمن بنا عابث، لا شيء يهزّني، لا شيء يززع حصانة قلبي إلا كلثوم المدينة.

الدمية: (بسخرية) وماذا تعني كلثوم ؟

الفينيق: تعني حسناء الوجه. ولبابة.

الدمية: (بسخرية) ماذا تعني لبابة؟

الفينيق: تعني ذات الحسب الكرين. والصهباء.

الدمية: (بسخرية) وما تعني الصهباء ؟

الفينيق: تعني امتزاج اللون الأبيض بحمرة بهية. أيتها المدينة العصية على الفهم. يا عاصمة محاصرة بألف سرحال وسرحال.

الدمية: (بسخرية) وما يعني سرحال ؟

الفينيق: ألف ذئب وذئب. أيتها المدينة المغضوبة، لماذا لا نراك إلا من الكوة التي بقيت متاحة للضوء؟ دعوني أفكر.

الدمية: التفكير كحلمك سيكون سبب هلاكك.

الفينيق: أنت تغلي بالرغبة في التدمير.

الدمية: لأن في أفكارك طموح إلى التكاثر.

الفينيق: أفكارى ستكون سبب انبعاثي من رمادي.

الدمية: لقد هيأنا لك مفاجأة.

الفينيق: كلامك يفسد متعة المفاجأة.

الدمية: ألا تريد أن تعرف هذه المفاجأة ؟

الفينيق: معكم كل ما يقال بهتان.

الدمية: لقد حكمنا عليك بكل عدل وشفافية بتمديد سنوات العزل.

الفينيق: تعتقدون أن الأساس النفسي للعزل المطلق هو نفسه الأساس النفسي للاستسلام

المطلق. (يضحك)؟

الدمية: لماذا تضحك ؟

الفينيق: أنا سعيد لأنكم تكرهوني وتحافون مني، وتهابوني وأنا أفكر حتى في وحدتي، في

عزلي، في صمتي. (بصوت مرتفع) أنا لا أحتاج لمن يقرأ على اتهامات كاذبة... افتراءات

مصنوعة....

الدمية: أحقنوه بالصمت ... الحقنة ... البنج ... بنجوه ... المخدر ... الكهرباء ذو

التيار العالي ... ضاعفوا قصفكم لكل المواقع ... يختفي الفينيق تحت أضواء خافتة إظلام

بينما يستمر القصف.

التفكير بالصحو

(ينبعث الضوء تدريجيا. الفينيق يطل من نافذة يتسرب منها شعاع ضوء ينير وجهه.

تدخل زنوبيا بهيئتها المهيبة...).

الفينيق: إني أراك دوما وأرى طيفك دائما من ثقب الباب وهو يهرب مني.

زنوبيا: لأني أرى الحياة وتاريخي وكأتهما يُهرَّبان مني حين يريد الناس رؤيتي. إنهم يعزلونني.

الفينيق: هل تستطيعين امتلاك مفاتيح صمتي وعزلي عنك ؟

زنوبيا: ليست لي خبرة في ألغاز وشفرات الأقفال الصدئة والمفاتيح المطلسمة بعد ضياع

المفاتيح الحقيقية لمستقبل المدينة.

الفينيق: لكل قفل مفاتيحه. فهل ضاعت المفاتيح ؟

زنوبيا: (تهرب من الجواب) والانزواء وحب الاندماج والتناوب. ماذا تعني بلا مفاتيح؟

الفينيق: لكل حالة بُعد، ولكل قُرب حالات. ولكل شك يقين.

زنوبيا: هل تعني أن لكل حالة صمت حالات كلام ؟

الفينيق: لم لا ؟

زنوبيا: هذا ضعف.

الفينيق: لأن العواطف والشك نوع من الضعف.

زنوبيا: الشك يولد حالات الضعف.

الفينيق: مثل الضعف الذي يولد حالات الشك.

زنوبيا: لكن اليقين قوّة.

الفينيق: والعقل نور الحقيقة.

زنوبيا: بالضعف والقوة، بالشك واليقين أريد أن أعرف من تكون؟

الفينيق: (بعد صمت وتردد) طائر..

زنوبيا: أعطني صحوا لأراك تحلّق وأنا في كامل قواي العقلية خارج مدارات الشك لأعرف هذا الطائر أكثر.

الفينيق: أنا لا أمنح لا صحوا ولا غيوبة ولا عافية.

زنوبيا: وماذا تعطي؟ من أنت؟ ومن تكون؟

الفينيق: أنا طائر الفينيق.

زنوبيا: من أي عالم أتيت؟

الفينيق: من العالم الذي لم يكن فيه إلا طائر الفينيق الطائر الوحيد في العالم. توجهت صوب كل الجهات محلّقا فوق أدغال بورما وسهوب الهند حتى وصلت إلى أرض شدّتي إليها رائحة بخور وتوابل ... حللت بها ... عشقتها ... امتزجت روحي بروحها لأنّي أنا النور الذي يضيء القلوب والعيون.

زنوبيا: كيف؟

الفينيق: لأنّي أمثل الشمس. في نهاية كل يوم أحترق ... أصير رمادا ... وفي اليوم التالي أتجدّد ... أنبعث من رمادي ... أولد من جديد ... سبحان من يحيي العظام وهي رميم...

زنوبيا: من تكون أيها المتجدّد؟

الفينيق: أنا طائر الوعد العظيم ... من آمن بالوعد قبل تمامه أحياه الإيمان. لأن الإيمان حب ومن يمس رمادي يقول للموت أن يزول ... فيزول.

زنوبيا: أنت إذن رمز الحب ... الرمز الذي يردّنا إلى ملكوت النور ...

الفينيق: أنا القربان الذي يطير إلى بعلبك مدينة الشمس أقدم نفسي قربانا في معبد الشمس ... أحترق بالعنبر والطيب فوق هيكل الأسرار في لبنان وبعد ثلاثة أيام أستعيد الحياة لأرجع إلى موطني.

زنوبيا: وكم تعيش ؟

الفينيق: أعيش خمسمائة حول.

زنوبيا: خمسمائة عام ؟

الفينيق: أموت فيها ومي في العش من يولد وينبعث من جديد.

زنوبيا: وبماذا تسطر هذا التاريخ ؟

الفينيق: بحر قلبي أرسم حياة مدينتي. لتسترجع مفاتيحها.

زنوبيا: وماذا تكتب ؟

الفينيق: (يمدّ يديه ليلا مس طيف زنوبيا الذي يتوارى عن نظره) أكتب عن الكتابة وهي

تبحث عن معناها. من خوفي أكتب لأقتنع بما أكتب عن احتراقي وانبعاثي.

زنوبيا: هل هذا ما نجده في كتاباتك ؟

(يعود إلى المرأة).

الفينيق: في كتاباتي أريد أن أكون مرآة حالي وحالاتك، أكون مرآة رؤيتي وإحساسي،

أكون مرآة مرآتي، ومرآتكم أنتم أيها الصامتون المبعدون مثلي عن المدينة. لأن المرأة تعكس

خبايا الأمور التي لا أبوح بها عن معنى الانفلات من عزلتي وعزلتك أمام كل عساف. آه

من هذه الرغبة الملحاحة التي تدعوني إلى كسر أطواق الطوق الذي يحكم حالة العزلة بحثا

عن المفاتيح معكم أيها المنفيون مثلي. أيتها المرأة الحبيبة. هل سأرى وجهي فيك مرّة أخرى ؟

زنوبيا: لماذا أبعدوك عن نفسك ؟

الفينيق: مثل ما أبعدوك أنت عن تدمير. إنها مسألة أعصاب، ونفي، وإبعاد عن المدينة، وعزل عنها. كنت أسكن الجنة ... وهي أرض جمال تفتن الناظر بجمالها الخلاب ... جنة ليس فيها موت ... جنة تجري من تحتها الأنهار ... الناس فيها خالدون ... متساوون ... فلاسفة ... عادلون.

زنوبيا: وبماذا تشعر إذن في هذه العزلة وهذا الإبعاد ؟

الفينيق: أختبر قلبي هل هو موجود فيك لأتأكد من الحقائق التي في أحلامي بعد أن صرت في عالم أرضي الموت فيه حق. وزوال القوة الحاسة موت ... وزوال القوة العاقلة موت ... والحزن المكدر للحياة موت ... والموت جزء فجزء موت ...

زنوبيا: لكنّ ما مكانك المفضل الذي تلوذ إليه في عزلتك بعيدا عني وعنّها ؟

الفينيق: اللامكان. العش الذي أبعث منه ...

زنوبيا: وهل للعزلة في اللامكان مذاق حياة أم مرارة عدم ؟

الفينيق: العزلة لها مذاقات في مذاق الانزواء بعيدا عن ضجيج الكلام الفارغ في كل مكان، لا أحد يحرّري من فراغ الكلام بالإغراء أو بالإغواء إلا المفتاح الذي ضيّعته فأضاعني ضياعه.

زنوبيا: وعالمك المشتهى ؟

الفينيقي: عالمي لا أفهمه إلا حين تراني عيون أخرى، وابتسامة أخرى، ونبض آخر يقترب من مرآة عزلتي، ويقترب مني أكثر حتى أصير معه واحدا في واحد، وليس اثنان في اثنتين. ضاوية نحيفة رقيقة أنت صرت بين أشباح المدينة بعد أن انكسر جيشك، واندحرت جحافلهم... وتهاوت قوتك.... وشئت العدو هيبتك.

(باندهاش).

زنوبيا: ألا تهاب من عزلتك ؟

الفينيقي: أنا أتذكر الهزيمة المرة. والخيانة المرة. والبهتان المرّ.

زنوبيا: وماذا تتذكر أيضا ؟

الفينيقي: لا أعرف لماذا وكيف أتذكر... المهم أيّ أتذكر ؟

زنوبيا: وهل تتذكر مثلي كلّ هذه الحالات ؟

الفينيقي: نعم.... لا. أتذكر كلما ألفت إلى فراغ المدينة من حولي لأجد نقيضها يكلمني بامتلاء الحياة، ألفت إلى الامتلاء الذي يصدر عن نور شجر زيتونك ونخيلك في مراکش وأرزك في الأطلس فأجده يحدثني حديث النفس الأمانة بهجرة هذه العزلة بعد أن لم تعد عند الناس أعماق حقيقية للحقيقة يأوون إليها بعيدا عن كل قتادة صلبة يدمي شوكتها الخطو والمسير بعد الهزيمة.

زنوبيا: دائما تتحدث عن الأشياء الكبيرة باقتضاب شديد كأنك تهرب إلى اليباب.

الفينيقي: معك أهرب من المكان المحدد إلى المكان المطلق فأجدني محددًا بتاريخ تدمر وهويتها، أهرب من المدينة الجديدة إلى المدينة القديمة، وأفرّ من المدينة العتيقة إلى المدينة الجديدة، فأجد بينهما حدودا ونقاط تفتيش عن المستحيل، أهرب من الحدود إلى الحدود

فأجد بين الجغرافيات المبعثرة أمامي بسوء التدبير عيونا تحسب أنفاسي وأنفاسك، فأخلي الفراغ للفراغ، وأبحث عن لحظة انزواء في ركن يخرق قانون ضحيج المدينة لأنجح في الانضمام إلى هذا الواحد المتعدد في واحد، المتعدد في حالات الهروب، والواحد في حالة الخلاص من هذا الهرب. لكني أفشل.

زنوبيا: لماذا هذا الهروب ؟

الفينيقي: لأن قوّتي في هروبي، وانتصاري في هروبي، وعشقي في احتمائي بك، وهروبي إليه هو مفاتيح الحياة عندي.

زنوبيا: لماذا هذا الفرار ؟

الفينيقي: لأني ألفت نفسي أعيش في زمن غشوم، بعد اعتقالك وسجنك في محبس روما، وجدتكم مع طيور الظلام وخفافيش الديجور منكسرة تقاومين حالات الانكسار، وتجبرين ما وقع وما حدث لخطونا، نبعث من رمادنا متعددين بواحد، نكون واحدا في واحد. بالانكسار والمقاومة أمنح معك لمدن تدمر في مكناس، ومكناس في تدمر امتدادها الحياتي في الأزمنة الهاربة من إيقاع الانكسار، والانجبار المتكرر، نبحت معا عن إيقاع متناغم للحياة وللتاريخ في جدله الدائم، بعيدا عن الموارد لنغير نشاز الرتابة بالجديد والمغاير، لنرى ...

زنوبيا: وهل ترى في هذه الظلمة المميّنة وأنت مغمض العينين إلى ذاتك وإلى الناس؟

الفينيقي: بالبصيرة، وبالباطن ورؤية القلب وبتوازن الحكمة ومنطق العقلانية أرى هذه الطيور ترحل، أراك... أعانق روحك ... ألمس قسمات طيفك ...

زنوبيا: ترحل كيف ؟

الفينيق: نعم. ترحل وتصحب معها قذارتها.

زنوبيا: كيف... كيف والناس يسقطون كعمارات مغشوشة في مدننا المغشوشة لا يجدون من يعلمهم النهوض؟

الفينيق: لكني أعلمهم كيف يقفون، لأني أنا الشمس والنور... أنا الذي أموت في متم كل يوم... وأعود كل يوم... أنا قدوتهم... أنا مثالهم...

زنوبيا: أمّا أنا فأعلمهم كيف لا يركعون.

الفينيق: إلا للخالق.

زنوبيا: ولماذا العزلة إذن؟

الفينيق: هذا هو الحكم الصادر ضدي. في العزل يظنون فيها عقابي الأبدي. لأنها تترك أشكالها في أشكال وهيئات أخرى هي شكل العزلة. مع العزلة أرى ألفة الناس في أبهى صورها، وأحسن بمعاناتهم وهي تتكلم صدقا عذبا ومرّا، أشعر بأعماقهم - كأعماقي وأغوارك - تنهمر ألما ويأسا وأملا لا يضاهيه ألم ويأس وأمل قوة الإرادة التي تبوح بمعاناة مشتركة بيني وبين تدمر وهي تصدر عن حياة في كلام يصّر على الإصرار العنيد المكابر لمغادرة كسل مقاعد المقاهي المتناسلة في فراغ المدينة كل يوم.

زنوبيا: وماذا ترى؟

الفينيق: أرى الناس ضائعين وهم لا يعرفون ذلك بعد. لقد عوّدت نفسي على حب الوحدة، وعشق صوت الوحدة، والهيام بكلام الوحدة، أنفاسي تقول لي كابر... ثم كابر في مدينة تتناسل فيها الدمى وأشباه الدمى، وأشبح الدمى التي تريد موتك.

زنوبيا: أريدك أن تحيا. هذا زمن ليس مناسباً للموت.

الفينيق: صحيح إنه عمر مناسب للحياة، للحرية، لكسر الأغلال والقيود. الخلاص أمامنا ... الخلاص أمامنا ...

الدمية: (تدخل مسرعة) الحقنة ... لقد زادت حدة هذيانه ... الحقنة ... الغيبوبة العميقة بالحقنة ...

(إظلام تدريجي يتوارى طيف زنوبيا، يدخل مقنّعون يضعون الفينيق في قفص الاتهام ويعمّ الظلام).

العودة إلى الرشد الضائع

(ضجيج وهرج خارج الزنزانة... ينهض الفينيق.... يقترب من الدمى واحدة الو الأخرى، يدينها منه، يجلس بجانبها، يتفرس في وجهها، يلمس خدّها، يتنهد).

الفينيق: اللعنة عليكم ... ماذا أصابكم ؟ دائما تفسدون علي خلوتي ... تفسدون لحظات تأملي في عزلي. هل تعرفين أيتها الدمية الميتة ؟ معذرة أنت لا تعرفين أنك ميتة لأنك محشوة بغباوة الأغبياء. دعيني أقول لك إنه كل يوم تمتلئ مقاعد مجلس اللوردات عندنا، و تمتلئ المقاهي والأرصفة والمركز والهامش بأشباح مقنعة بالقناعات المراوغة، وتلتف بتجاعيدها الملتوية على الأزمنة الضائعة منها، لتعيد الكلام نفسه، والأسئلة الشفوية والكتابية نفسها، لا شيء تحمله معها. أهرب من امتلائها الكاذب، لا أريد أن أراقبها في التلفزيون حتى لا أموت غمّا أو همّا أو كربا.

الدمية: كفى من الفلسفة. لماذا لا تتكلم ؟

الفينيق: أريد أن أتكلم، أريد أن أفصح عن مكنون اللسان والقلب، ألفّ الكلام على الكلام، وأطوي الصمت على الصمت، فلا أستنشق سوى نصيبي من دخان المدينة الملوثة

بالتفاهة والضحالة، ولا أشم غير قسطي من دخان السجائر المهترئة، والأفكار المخدرة الممزوجة بسواد الحافلات المتهالكة بعد أن غدت هياكل حديدية فاسدة الاستعمال بعد انقضاء تاريخ صلاحيتها، تتراكم الثروة على الثروة في دروب المدينة وأزقتها، فلا أقوى أمام هذا المدّ التراجعي لمدينتي على ملمة كلامي وهو يقاوم تبعثرها في حالات ما أنزل الواقع بها سلطان أو منطق أو معقول.

الدمية: ألا تتحدث عن الرجل أيها الرجل؟ العلاقة بين المرأة والرجل.

الفينيق: (ضاحكا) ساحر النساء لا يحتاج إلى النطق بكلمة. لأنه يبتكر النغمات وفق هواها وليس وفق هواه.

الدمية: وماذا يقول الرجل للمرأة؟

الفينيق: (ساخرا) يقول لها ما يشاء. وتفعل هي به ما تشاء.

الدمية: هل هذا ما يفعله معك طيف تلك ... المرأة التي تزورك ... أو تحلم بها ... لقد كنت تهذي وتقول كلاما يجرّ قائله إلى ما لا تحمد عقباه.

الفينيق: مثل ماذا؟

الدمية: لا أذكر ذلك.

الفينيق: دعني أذكرك. لقد كنت أتكلّم عن امتلاء المقاهي المحنّطة بدخان الشيشة، وعن المنابر المحشية دمي تحركها خيوط العنكبوت الواهية، وكنت أتحدّث عن الشوارع الشاحبة، والحدائق الضائعة بضياع خضرتها ونظافتها وعافيتها، وأتحدّث عن امتلاء الخمارات بالدوخة فلا أجد إلا طيف أنثى يغازل شبح أنثى، ولا أجد إلا الشباب الضائعين بالحبّات المهلوسة، ولا أجد إلا باعة متجولين بشعارات بدّلت الإيمان بالكفر، ولا ألفي إلا شبّحا

شبابا مأفونا هلاميا يعزف عن الاقتراب من رجولة الرجولة، ولا أجد إلا ساحات الاحتفالات والسرد الجميل وقد تحوّلت إلى معرض لمأكولات خفيفة تُعوّد المعدة على استهلاك كل أكل مسموم، كأن كل شيء أصبح مقلوبا كالواقع المقلوب، معاني الوطنية والحياة، ومعاني التاريخ والجغرافيا، ومعاني الذاكرة، ومعاني الذكورة والأنوثة، ومعنى الصحة والعافية، ومعاني الوجود والعدم، ومعاني الأرواح والأبدان، ومعاني الظن واليقين، لم تعد سليمة، لأنها معاني صارت ماهيات بدون ماهيات بعد أن عادة حقائق بدون حقائق.

الدمية: إلى أي أفق تريد أن يوصلك كلامك في تفكيرك ؟

الفينيق: أفكر الآن في الدور الذي تقوم به أنت في المدينة بعد أن سُرقَت مفاتيح المدينة.

الدمية: وهل تعرف ما هو هذا الدور ؟

الفينيق: دورك هو هدم كل بناء.

الدمية: أنت تبالغ.

الفينيق: تعميم الجهل في المدينة أنت المسؤول نه.

الدمية: هذا قول فقط.

الفينيق: أسألك ... مع أي لا أنتظر منك جوابا. من جعل المكتبات تتحول إلى مقاه

وحانات ؟ ومن هدم قاعات المسرح والسينما وحوّلها إلى عامرات شاهقة؟ من حوّل

الرياضيات الأصيلة إلى فضاءات للسياحة الجنسية والشذوذ؟ من أغرق السجون بالأبرياء

وحول المدينة إلى سجن كبير يحكمه من سرق مفاتيح المدينة ؟

الدمية: أنت لا تخاف حتى وأنت في المقلاة. عيناك جاحظتان. كم مرّة أغريناك بالهرب

من عزلتك لكنك رفضت. لأنك تفكر وتتعبنا بتفكيرك. فيم تفكر ؟

الفينيق: أفكر في تأمل عزلتي، وأفكر في الهروب إلى العزلة، أو الهروب من العزلة، أقول متسائلا، وبهذا السؤال كتبتم صكّ اتهامي وحكمتكم علي بالعزلة: تسألني عن السؤال. لقد كان موجعا لكم لحدّ الغضب. سؤالي المتعدد يقول...

الدمية: وماذا يقول ؟

الفينيق: من يمكنه أن يصحح المفاهيم ؟ من يقلبها رأسا على عقب لتصير مفاهيم صحيحة وواقعا مستويا ؟ من يرد لمدينة تدمر وبغداد القاهرة عزّتها وصولتها بعد أن تُهب تراثها الإنساني ؟ من يساعد الناس على معانقة حالة العافية والرشد فيها عوض الهروب إلى الضياع ؟ لماذا ينظمون مؤتمرات لكل شيء وتكون النتائج لا شيء؟ لماذا يُكثرون من الأفكار والأسلحة المأجورة ؟ لماذا يتكاثر في مدينتي من يدعي العلم بالغيب؟ لماذا يقصدون الرداءة ويسيّمون لها الحفلات الباذخة؟ لماذا يزعمهم قول الكلمة الطيبة؟ لماذا يغدقون الأموال على الرداءة وعلى الفنّ المستورد، وفنان مدينتي لا يجد ما يسدّ به الرمق به العطش ؟

الدمية: (يسمع ضجيج في الخارج) دائما شعارات سياسية للمضربين والمعتصمين أمام مدخل بناية مجلس اللوردات. إنك معهم تراهن على الخسارة بهذا السؤال المتعدد.

الفينيق: الخسارة طريق ...

الدمية: طريق نحو ماذا ؟

الفينيق: سبيل للتفكير في النصر والربح.

الدمية: أنت تهذي ولا تفهم. سنوات ونحن ننتظر موتك أيها الوغد.

الفينيق: مكسبنا من محاصرتكم المدينة أكبر خسارة تلحق بكم.

الدمية: (بغضب) أنت لا ترى ولا تسمع ... إني أحقد على أمثالك من المفكرين.

الفينيق: لأن الحقد غضب الضعفاء ... أو الجبناء ... لا فرق.

الدمية: عرضنا عليك الهرب.

الفينيق: ضماناتكم مزيفة ... تبعون القرد وتضحكون على من يشتريه ... وأنا لا أريد أن

أكون بضاعة للبيع والمساومة والبيع والشراء.

الدمية: أهرب ... سنفتح لك كل الأبواب ... والحدود ...

الفينيق: أيها الأبله ألا ترى إلى صورتك في المرأة ... أنت ترتعش.

الدمية: لم يحصل لي هذا الشرف بعد. لماذا تريدان أن أرى وجهي في المرأة ؟

الفينيق: لأنك بلا أذنين.

الدمية: ما المقصود بقولك ؟

الفينيق: لو كنت تملكهما لكنت تسمع إلى من هم حولك. وتفهم ما يريدون قوله.

الدمية: ماذا علّمتك الأيام المتشابهة في هذا المعزل ؟

الفينيق: بعيدا عن الخوض في ضجيج الأمكنة وهرجها ومرجها، ورائحتها النتنة، وهوائها

الملوث، وبعيدا عن جاذبيتها الماكرة، كنت في تأملي وأنا أصعد الجبل أتأمل لأفهم، وكنت

أتجاهل تجاهل العارف لأعي وعيي عندما أتدحرج إلى تحت، فكانت كل لحظة صعود

وهبوط تمثل تأملي في وحدتي وهي تعيد لي هذا الرشد الضائع.

الدمية: وماذا تفهم أنت من هذا الضجيج ؟

الفينيقي: أردّ لهذا الضجيج العاق صوابه الذي يتأبى عليّ في كثير من الحالات، أطوّعه خارج زمن العزلة بعيون زنوبيا التي تبصر لماقيها التي تحس بي. وكنتم تثقلون صكّ اتهامي بكل التهم. حاصرتم نبضي بسؤالكم الذي صاحبني في كل أيام عزلي.

الدمية: وهل في المدينة عيون وقلوب ؟

الفينيقي: عيني وقلبي لم أستلفهما من أحد لأنهما معي في الصعود وأثناء تدحرجي من الأعالي وأثناء انبعاثي من رمادي.

الدمية: (ساخرا) أنا أسلفك عيونا وقلبا في انتظار أن تردّ هذا الدين.

الفينيقي: (بتهمك) هذه صفقة.

الدمية: صفقة مربحة. أليس كذلك ؟

الفينيقي: وما مناسبتها ؟

الدمية: أريد أن أسألك لمن تدين بالولاء ؟

الفينيقي: أنا أدين بالولاء لمن يجعلني سعيدا. وأنت ؟

الدمية: أنا أدين بالوفاء لمن يحميني بنفوذه ؟

الفينيقي: نفوذ قائم على المجاملات بعيدا كل البعد عن مبدأ الاستحقاق.

الدمية: وأنت من يسعدك ؟

الفينيقي: استرجاع مفاتيح المدينة إلى المدينة ...

الدمية: لم تعم العزلة لا بصرك ولا بصيرتك.

الفينيقي: العزلة لا تعمي الأبصار، ولا تعمي القلوب، إنها تنير ظلمة البصر والأفئدة معا بسؤال الحياة، وبسؤال الانكباب على المدينة في الوطن، وجواب الوطن في المدينة بكل

الاهتمامات الخاصة التي هي بكل المعاني اهتمامات عامة تشرق مع كل الصباحات التي تزور هذا الوطن. سأحكي عن صباح من تلك الصباحات التي أكتشف فيها أن مدينتي تخفي اللاجئين والهاربين من العدالة، والمهربين، مدينة تنبعث مع كل يوم جديد من رمادها بعد أن أحرقتموها ليلاً. بعد أن أخفيتم حقيقة من أنتم.

الدمية: نحن لا نخفي شيئاً.

الفينيق: ألا ترى معي أن إخفاء الحقيقة شكل من أشكال الكذب الذي تبرعون فيه؟

الدمية: الحقنة ... الحقنة ... لقد دخل حالة الجنون ... إني أعلن الحرب ضد الجرأة على كل جريء ... الحرب ...

الفينيق: (يخفي صوته تدريجياً) الحقن ... الحق ... الح ... ال ...

(يدخل العراف مسرعاً)

الدمية: ما الخبر؟ ما سبب هذا الاستعجال؟

العراف: ألا تسمع تلك الأصوات؟

الدمية: أصوات غريبة.

العراف: أناس مزعجون.

الدمية: ألا يمكن إسكات هذه الأصوات المزعجة؟

العراف: إنها صارت معروفة عندنا. لماذا هذا التجاهل؟

الدمية: يجب أن نتحقق من أمر هذه الأصوات؟

العراف: لقد فات أوان ذلك.

الدمية: وما العمل؟

العراف: لقد احتلّ المتظاهرون الشارع الرئيسي في العاصمة، والمعطلّون يريدون إضرام النار في أجسامهم.

الدمية: ساعدوهم على ذلك ... حاصروهم.

العراف: فات الألوان لقد اختلطوا بسكان الأحياء الهامشية.

الدمية: استعملوا السلاح.

العراف: ذخيرة التدريب ؟

الدمية: لا يا مغفل ... ذخيرة القتال. لمواجهة من يزرع الفوضى.

العراف: هل أدعو إلى حالة الطوارئ ؟

الدمية: بل إلى جولة جماعية لكل الدمى لتستمتع بمشهد تنظيف المدينة.

(ظلام تدريجي، تسمع طلقات الرصاص، والمفرقات، والانفجارات ... ظلام خافت يظهر طيف زنوبيا).

زنوبيا: لقد حان الوقت لنكفّ عن الخوف ...

الدمية: اللعنة ... أما زلت على قيد الحياة ؟

الفينيق: الناس لا يعرفون أنّها ما تزال على قيد الحياة.

زنوبيا: لقد أنوا جسدي

الفينيق: لكن عقلك ظلّ متيقظا.

زنوبيا: كروحي وروحك.

الفينيق: تمازجت روحي بروحك يا زنوبيا.

زنوبيا: نحن روحان حللنا بدنا.

الدمية: أنا لا أومن بتناسخ الأرواح.

زنوبيا: أنت لا تؤمن بأي شيء.

الدمية: ليس لدي خيار آخر سوى الرجوع إلى الحقنة... الحقنة للمدعو الفينيق...
ولشريكته زنوبيا.

زنوبيا: دع روحنا تحلق بروح واحدة لترى الصباحات والمساءات، والعالم، وتتعلم الحكمة
من الحكماء.

الدمية: أين الحقنة ؟ ... (بأعلى صوته) الحقنة لروح هذين المشاكسين ... يختفي طيف
زنوبيا ... يختفي الفينيق ... إظلام ...

من يغادر من؟

ينبعث صباحتظهر معه صورة المدينة بشكل أكثر وضوحا.... وتصبح الزنزانة فارغة
إلا من بروازين متجانبين مضامين بضوء خافت. يدخل الفينيق ليموقع في البرواز الأيمن
بعده تدخل زنوبيا لتأخذ موقعها في البرواز الأيسر.

الفينيق: (يمد يده ليد زنوبيا. بصوت مؤثر يضع يده على وجهه ينادي زنوبيا بتعب وكأنه
في حالة إحباط).

الفينيق: الصباحات في المساء.

الدمية: ماذا تقول ؟

الفينيق: (مكمّلا كلامه بعد طول تفكير) والمساءات في الصباح عندي أزمنة الصدف، وأزمنة لقاءات عابرة لا أعير لها أي اهتمام، يحضر الناس ليغيبوا، يغيبون ليحضرُوا، محبوس في نفس الزنزانة، وفي نفس اللامكان، في مدينة للناس فيها أهواء وانشغالات، ولكل منهم اهتماماته التي يسبح فيها، والعالم يعيش حالات الحرب أكثر من حالات السلم، عالم يحيا فيه الناس البسطاء أزمنة الفقر والجوع والعري والمرض، والتجهيل، ويعيش فيه أثرياء الحرب، مع مقاولي الانتخابات المزوّرة يقامرون بأصوات الأحياء والأموات، ويُسمسر معهم السياسيون الفرصيون بآخر فرصهم في المزايدات، وفرصهم في توسيع مملكة الثراء والنعيم.

زنوبيا: (بتعب) أوضح ما تريد قوله. هل كنت تنتظر في هذه الصباحات وهذه المساءات قدوم غائب أو عودة حبيب أو أمل؟

الفينيق: نعم ... أنتظر إلى أن جاء.

زنوبيا: من جاء؟

الفينيق: اليوم الموعود.

زنوبيا: في أي زمن؟

الفينيق: في إحدى زمن الصدف التي تحولت إلى إشراقة في زمن العزلة.

زنوبيا: أية إشراقة؟

الفينيق: إشراقة صرت إليها أعود، إليها أشكو شكوى المدينة. شجرة الفوز، وشجرة الدر، وشجرة البُعد. والتين والزيتون التي كونت مع الكروم الباخوسية دوحة واحدة تظلت بظلها أزمنة ضوئية إلى أن فتحت شجرة الحكمة ثغرها كنسيم عليل في زمن القيظ لتعبّر عن غربة اللقاء.

زنوبيا: هل تتحدث عن تجربتك ؟

الفينيق: أي نعم أتحدّث عن تربّي على صمت النور والدجى أزمنة صار الزمن بها ينسج عمر اللقاءات، وصارت اللقاءات تكتب ميلاد العمر الجديد الذي يبشّر الكلام بعودة الكلام إلى الحنجرة.

(يسمع ضجيج وهمهمة. تنزعج زنوبيا بالضجيج.. تختفي تدريجيا).

الفينيق: (للدمية متسائلا) ما لك أيتها الدمية المقنّعة تفسدين عليّ متعة حديثي؟
الدمية: تهمهم ...

(يبدأ الفينيق في الانتقال من برواز إلى برواز وهو يجيب الدمية).

الفينيق: لا تجيبين، لا يهم. اللعنة عليك أيها المخنّث.
الدمية: أنا مخنّث.

الفينيق: هذه أحسن صفة تناسبك يا وزير الحقائق القاحلة، والأشعار المستنسخة، ويا صاحب كل منافق ومرابي.

الدمية: (بغضب وفرح) هذا يسعدني.

الفينيق: (يتصنّع الاقتراب منه) يا له من جمال.

الدمية: (بغنج ودلال) آه كم تعجبني هذه المداعبة. ألسنت معجبا متحمّسا....

الفينيق: ابتعد عني ...

الدمية: الرغبة تجعلني أتلهف إلى ...

الفينيق: اللعنة عليك ...

الدمية: الخلوة مُغرية ...

الفينيق: أغرب عن وجهي أيها المخصي.

الدمية: أنا منجذب إليك ...

الفينيق: (بحزم) اللعنة عليك أيها الوضع، معكم نلت نصيبي من الكوابيس وحاصرني رغباتكم المخبئة.

الدمية: (يقترّب من الفينيق) أنا لم أكتشف - بعد - مهاراتك. اقترّب مني أكثر.

الفينيق: (يبتعد عنه) مهاراتي تظهر في هروبي منك يا حول.

الدمية: لماذا تهرب مني ؟

الفينيق: لأنّ في داخلك يسكن رجال أعمال مجرمون، فيك مشعوذون محتالون، وفيك عسس محتالون فاسدون. وفيك مُفتون كذّابون يا صاحب النصفين المتناقضين.
(الدمية تغضب).

الفينيق: لماذا أنت غاضب من كلامي ؟ هل تريد أن تعرف سبب ابتعادي عنك ؟

الدمية: لا ... لا ...

الفينيق: لأنني أعرف نصفك البشري المشلول، ونصفك الشيطاني الذي تخفيه بلعبة الوجه والأقنعة. عندما تعرفت على لعبة الأقنعة التي تحسنها اكتشفت أنّك تتظاهر بالاستقامة. وكلما اكتشفت فيك نقيضي كنت تقنع نفسك أنك تشبهني. لا تعتقد أنك وأنا نتشابه.
(بغضب).

الدمية: لماذا انفعلت؟ لماذا تغضب من كلامي؟ هل أعلنتها حربا عليّ ؟

الفينيق: لا ... لا أنا لم أعلن الحرب عليك.

الدمية: (يستشيط غضبا) على من إذن ؟

الفينيق: هي ليست حربا بالمعنى الذي تفهمه أنت.

الدمية: هي حرب ضد من ؟

الفينيق: إنما حربي ضد الخوف، الخوف على المدينة.

الدمية: (بلهفة وبلاهة) إني أشفق عليك. وهذا شرف لي.

الفينيق: (ضاحكا مع نفسه). لا يوجد شرف بين اللصوص والخونة.

الدمية: سأطلب لك الرحمة والغفران والمغفرة.

الفينيق: أنا أطلب لك التوبة. الله يعفو عليك يا ...

الدمية: (بتودّد) أريد دعواتك ...

الفينيق: دعواتي ستوصلك إلى الجحيم بلا شفقة.

الدمية: أما أنا فسأطلب لك الشفقة.

الفينيق: لا أريد شفقتك ولا رحمتك.

الدمية: نحن معك. نساندك، ونتعاطف معك ومع اهل مدينة تدمر.

الفينيق: لقد خذلتهموني، خذلتهم مدينتي، ذاكرتي، عزلتي، خذلتني كلامي وثقتي بكم.

الدمية: كنا أسخياء معك. ولا زلنا كذلك.

الفينيق: بماذا كنتم كرماء ؟

الدمية: في كل شيء.

الدمية: ها هذا صحيح ؟

الدمية: (يقول محدّرا) هذا صحيح. هذا صحيح (يخرج).

الفينيق: (بأعلى صوته) كنتم تقولون لي - كما كنتم تقولون لزنوبيا بعدي - خذ. هذا أخفّ مسدّس في العالم يحميك، وتتقي به شرّ العشيرة، ثم تغيرون رأيكم وتقولون لي هذا مسدس آخر من عيار ... فواشته أوسع ... وهذا زنده اخفّ ... عرضتم علي كل انواع وأشكال الرصاص والعتاد، والقذائف والصواريخ العابرة للقارات والمحيطات والأفلاك والمجرّات، وطائرات التجسس، ورادارات التقاط أسماع الناس ونبض قلبهم، وقتلتم لي نحن نحمي المدينة المجهولة من الغرباء بعد ان سُرقت عقارب الساعة من المدينة. قتلتم لي افتح الحدود. فرفضت - كما رفضت زنوبيا - . قتلتم لي سلم لنا مفاتيح المدينة - كما أمرتم زنوبيا - فأبيت، أمرتموني بإحراق ذاكرتي - كما أمرتم زنوبيا - فصرخت احتجاجا، وصرت أعيش في خلوتي مع زنوبيا التي تعرف قلق قلبي وقلقي على المدينة.

الدمية: أنت لا تعرف المدينة.

الفينيق: المدينة المجهولة برفضني لكم تريد أن أعرفها أكثر، تريد أن تعرف عني أكثر، وهي التي تعرف عني أكثر مما أعرفه عن نفسي، مدينة تكلمني بهمس لذيذ، الآن مدينة تدمر تتسكع بكم في ظلمة الليالي بعد أن كانت حُسنا يبدو من طلعتة، مدينة كانت تكرر بفرح طفولاتي ابتسامة عمقها كدليل وفاء إلى هذا الهمس الذي قاد زنوبيا إلى مكناس وبغداد والقاهرة وفاس وتونس وبيروت وقاد مكناس إلى كل المدن.

زنوبيا: وماذا كانت تنتظر بعد طول انتظار ؟

الفينيق: تنتظر أعمارا.

زنوبيا: وماذا وجدت ؟

الفينيقي: وجدت هذا النهج القويم الذي أعادها إلى عودة العودة وهي تغادر ضغط اللحظات بعد أن عانت من جرح الفراق، وبعد مرور تلك الأعمار الصباحية كانت تنتظر فتح صفحات جديدة عني وعنهما.

زنوبيا: (تعود لمكانها في البرواز) وددت لو عرفت كيف تعيش في مدينتك وفي كل المدن أيها الطائر المغرّد خارج السرب. كيف تعيش جزئياتك فيها؟ كيف تعامل عزلتك؟ وكيف تعاملها؟

الفينيقي: أنا أعيش في عالم محكوم بالفوضى وقانون الغاب، عالم ينتهك حقوق المدينة باسم المدينة.

(الدمية تتجسس عليهما).

الدمية: (بتجاهل) أنا لا أعرف من تكون؟

الفينيقي: تريد أن أتوقف عن لومك، ولوم الآخرين. أنا لا أقبل أن أذرف الدموع عنك. لابدّ من معرفة هذه الأقنعة التي تخفيك.

الدمية: أنت تحقق في جرائم لست أنا المسؤول عنها.

الفينيقي: ومن يكون المسؤول؟ أنت؟ ما اسمك إذن؟ الآخرون؟ منهم؟

الدمية: ألا تعرفني؟ لقد كنت أتبع خطواتك في الغدو والرواح.

الفينيقي: هل كنت تحب المراقبة؟

الدمية: نعم وأنت لست سوى رقم من بين الأرقام عندنا. فهل أنت متخف؟

الفينيقي: (ضاحكا) لا. لا يجب أن أكون غيبا حتى أكون متخفيا، أو مجهولا، أو صفرا على اليسار.

الدمية: وماذا إذن ...

الفينيق: أنت تتطفل على عالمي.

الدمية: لماذا ؟

الفينيق: لأنك شبح يقوم بدوره في مسرحية سياسية أنت وأمثالك وقودها وحطبها... دور أكبر مما تتصور.

الدمية: دورك اللعين سينطفئ. سأحاول تحويلك إلى مجلس تأديبي دولي لتنال عقوبتك.

الفينيق: لأن المنحرفين يتحركون أسرع من القانون.

الدمية: لماذا ؟

الفينيق: لأنك ممثل رديء في لعبتنا لعبة القوي والضعيف.

الدمية: أنا لست ممثلاً.

الفينيق: إنك ممثل رديء يفسد لعبة التمثيل.

الدمية: لا... لا... أنا ممثل حقيقي.

الفينيق: أنت تنقذ ولا تخطط.

الدمية: من قال هذا ؟

الفينيق: كل المدن المحاصرة.

الدمية: وأنت تقول نفس القول ؟

الفينيق: وأنا أيضاً.

الدمية: لقد ساءت حالتك النفسية.

الدمية: أنت دائماً تهدد.

الفينيق: (للدمية) أنا أعرفك.

الدمية: نعم وأنا أيضا أعرفك.

الفينيق: لأنك كنت تكتب.

الدمية: (بزهو) أنا أكتب أيضا ...

الفينيق: تكتب مسرحيات سياسية تروج بها الدجل الديماغوجي بين الناس، وتقدم مسرحيات رديئة في المحافل الدولية، وتغني اغاني ركيكة، وتلقي خطبا مملّة. وتفرح فرحا ممسوخا، وتشجّع على تحريك الأوراك المتراقصة، والبطون الهزّازة، والمؤخرات المهترئة كأبقارك المعلوفة.

الدمية: أنا لا أفهم ما كنت تكتب، ولا الآن أفهم ما تقول.

الفينيق: لكي تكتب وتترنّن، وتفرح، وتتعطرّ، عليك أن تقول ما يُفهم. وتفهم ما يُقال.

الدمية: (بتعنت شديد) أنا لا أفهم، على الأقل أنا أتحدث بصوت عال.

الفينيق: أولا لكي تكتب عليك أن تقول شيئا ما.

الدمية: وماذا كنت تقول أنت ؟

الفينيق: أنا أفكر بالجماعة عندما أقول قولاً فيه لا ...

الدمية: ما الذي كنت تقوله ؟

الفينيق: (ساخرا) المهم هو الذي لم أقله.

الدمية: (للدمية) هل تعرفه؟ بعد كل هذا هل أعرفك ؟

الفينيق: هل تعرفني حق المعرفة.

الدمية: لا أعتقد ... لكن ماذا كنت تكتب ؟

الفينيقي: تعرفني ... نعم كنت أكتب الشعارات على جدران المدينة.

الدمية: مثلاً ...

الفينيقي: إنكم حتما ستزولون وعالمكم.

الدمية: آه ... أتذكر كنت تكتبها في كل الأماكن الهامة في شوارع المدينة حتى يراها

الناس.

الفينيقي: لكنكم سرقتهم مني حماسي وشجاعي ولساني لأني رفضت الهزيمة بهذه الشعارات،

واخترت أن أقول لكم: إني أتكئ على زمن أحقق، أوردتم أن احدد موقعي.

الدمية: وهل لك موقع فيما كنت تكتب ؟

الفينيقي: موقعي موجود في مختلف المدن المسلوقة، موجود في كل الأفكار الحاملة بغيركم،

موجود حين أزيل غبار القلب عن القلب لتتضح الرؤية في كل عالم بيته مسكون أو

مسحور أو مخمور. أنتم من ألصق بي تهمة طعن الدمية الأولى والثانية، وسألتموني: كيف

ستسير المعركة "مع باقي الدمى"؟ ووضعتوني هنا، ولم أعد أتذكر سوى قولكم الساخر

"لقد أعطيناك الوحدة في العزلة". اليوم أقول لكم إن الوحدة عندي هي الحقيقة الوحيدة في

العالم. هي سؤال الوجود والعدم. سؤال الكينونة. سؤال القلب حول الحياة.

الدمية: جوابك افتراء في تفكيرك.

الفينيقي: لا افتراء في وضع الأسئلة لأنها أسئلة نابغة من نور قلب ما قبله ظلام، ولا بعده

أدهم. وهل كنت تقرأ ما في السؤال ؟ هل كنت تفهم معنى الابتسامة الهامسة في عيون

حوراء. لا أعتقد. زنوبيا معي في خلوتي. خلوتي هي عالي الذي اهواه وأعشقه... هذه

ولهي.

الدمية: وماذا وجدت في هذه الخلوة ؟

الفينيق: وجدت زنوبيا السجينة معي ... صرت أسمع صوت أنين كل السجناء الذين كانوا هنا قبلي، وجدت بزنبوبيا خلوبا فاتنة، جهراء، جميلة وفاتنة، تحب نشيد الوطن الذي وضعته في ندائي، زنوبيا بها صمت ممزوج بولع طفولي بريء براءة البراءة في عينيها، تريد به أن تمتلك اللحظات، والعزلة، ومن يعيش في هذه العزلة. دون شك، الشك لا يغني عن الحقائق شيئاً، إنه ييؤح بمعرفتي لها مقنعا نفسي أنها تحيط بحقائق تدمر علما.

الدمية: وهل هي تعرفك ؟

الفينيق: أكيد أنها تريد استكمال رسم الصورة التي كانت ترسمها عني لمعرفة ملامحي أكثر في ملامح المدينة، وتريد جسّ نبضي أكثر لجسّ نبض المدينة.

الدمية: هل كانت تعرف سبب عزلتك ؟

الفينيق: تعرف أسباب عزلي. بعد أن عرفت أنها كانت تريد فتح مصر وتحرير الأوطان والإنسان ولكن ...

الدمية: وعزل المدينة ؟

الفينيق: أسباب عزلها عن تاريخها له تاريخ طويل. لقد كانت تبصر بحكمة، قادت جيشها للنصر تلو النصر. إنها تبصر بعيونها إلى ما لا أبصره أنا بهذه العزلة.

الدمية: هل صحيح أن كل أصدقاء المدينة غادروا زمانها وتركوها وحيدة؟

الفينيق: في بعدهم عنها قرب، وفي قُربهم منها بُعد. الجحيم هو لمن تركوا الحياة فيها للمماتة، واستبدلوا ما هو خير بما هو أدنى وأحط في مدينة صار كل شيء فيها يتساقط كأوراق الشجر، ويتهاوى كبنيان دون أساس، الكل يتعري، والعُري فلسفة الحقيقة التي

تقترب من حقيقة من سيسقط من أعلى ولا ينظر إلى كيف سيغادر نعيمه. بطلة تحب التركيز. هيّا يا زنوبيا أجيبيني لماذا تحبين هذا التركيز ؟

الدمية: تتحدّث عن التركيز ... ونحن نريد أن نفقدها حاسّة التركيز. (تعطي الأوامر من جديد) ... هيّا ... هيّا ... عليكم بضرب كل عناصرها الحيوية ... كسّروا سواعدها ... شلّوا عضدها ... أعزلوها عن الفينيق ... ضعوا المشانق لئُفَرَّج العالم على نهاية زنوبيا والفينيق ... وليكن الحبل مخالفا لكل أعراف الشنق ...

(يسمع خارج الركب ترديد شعارات تهتف باسم زنوبيا ... إظلام تدريجي ...).

الوفاء للظل والأصل

(زنوبيا والفينيق فوق منصة الشنق ... دمدمة الطبول وأزيز الرصاص ... الدخان يتعالى من كل جوانب وزوايا الركب ... الهتاف يتعالى مردّدا اسم زنوبيا).

الفينيق: عن أي تركيز يتحدّثون في المدينة؟ عن أي تركيز ؟

زنوبيا: أنا أحب التركيز. التركيز في كل شيء.

الفينيق: أنت امرأة تحبين التركيز لإصابة الهدف، تتقنين تصغير الدوائر في نقطة صغيرة جدا هي مركز المرمى الذي تصيبيه بعد أن ضاعت أهداف مدينة تدمر، ترتبين أوراقك بصفحات المدينة، وتنظرين دون غفلة ولا سهو إلى ما لا أراه، ولا أبصره، لا تتبعين الظن، لأن الظن عندك إثم من عمل السهو والتقصير والإفراط في تفضيل الفراغ، كل شيء عندك يقين، لا تقتفين اثر التخمين، ولا تتبعين أضغاث الأحلام، لأنك أمينة في ترتيب أوراقك

وما يأتي به كتابي الذي تقدمه حياتي بيمينها، فتعيدني ترتيبيه الذي لا يزيدك إلا هداية إلى زمني لأنضم إليك، حتى لا أكون عبدا أسيرا عند الروم.

اسمعي يا زنوبيا ... إن الفينيق هو من يكلمك ... لا أريد أن أبعث لك بالبيانات التي تصدّقين بها ما هو جلي عندك وواضح، لكن سؤال الخصوصية والسرية جاء من الشعور بنقصان حقيقة تريدين بإحضارها إكمال رسم الصورة وكأنك تقودين نفسك إلى فيحاء، أو حديقة واسعة تتبؤين فيها مكانة في عزلي، سؤالك ييشرنى - قبل الأوان - بكسر عزلي العvisية عن الانكسار، وكسر عزلي في عزلة المدينة، وكسر عزلتك في قلب مدينة مشدودة إلى حب العزلة والألفة، ومشدودة إلى رفض الإقصاء والتهميش، الحب والرفض هما الضدان اللذان يجتمعان فيها وقد لا يجتمعان.

زنوبيا: وما متعة المعرفة عندك ؟ وما سرّ بهاء الإدمان عندك على انتظار الجواب، واستعجال الكلام كي يتكلم ؟

الفينيق: متعة وإدمان لا يعادلها عندك وعندي سوى اختيار ما ينفع المعرفة كي يقوِّيك بإكسير الحياة ويقوي مهارتك في المختبر الذي تحمضين فيه الصور، وتُفرزين من فوضى المعلومات ألوانا وحركات ومعانٍ تحضّبينها في بياض الأوراق لتعطي الأولوية لمن يستحقها، وتضعين من لا يستحقها في أسفل سافلين.

زنوبيا: أنت في المدينة شامخ، شبيب، نشيط وسلمان يا بريثا من العيوب.

الفينيق: أردت الابتعاد عن تقديم أي جواب ممكن بعد كل الأحكام التي أصدرتها الدمى في حقي، وبعد طول انتظار، استوى عندي السمع مع السمع، وتناغم الشوق مع دقات

القلب، وبين فطنتك كسائلة، وهروبي عن تقديم الجواب، كنت تستعجليني كي أشفي لهفتك وشوقك وتطلعك إلى معرفة ليلي في نهاري، ورصد جهينة، آخر الليل في نهاري.

زنوبيا: وماذا كنت تقرأ ؟

الفينيق: كنت أقرأ لطفك كتماضر، ناعمة، فطينة، فهيمة لحدّ الغواية.

زنوبيا: كيف تنظر إلى صورتي ؟

الفينيق: كنت أتمن في عزلي لونك كشجرة نبتت في التربة الصالحة في تدمر.

زنوبيا: وماذا وجدت ؟

الفينيق: وجدت أنّك موزعة بين فصلين اثنين في أربعة فصول، فصل الاخضرار الدائم، والظل الوافر، وفصل تلبس فيه أفنانك الجواهر الصفراء التي تزين الظل باللون الأخضر الدائم، واللون الأصفر الذي يأتي في زمن معلوم، ليرحل في زمن محدد. هما لوانان لا يختلفان حول حقيقة الشجرة التي أينعت بسؤالها لمسة خفيفة مسّت عمق الشعور بالانتماء إلى المدينة، وهزّت أوتار القلب، وزادت من حالات التردّد والإباء في تقديم الإجابة.

زنوبيا: تجاهل السؤال - مؤقتا - جعلني أفقه عمق السؤال، وأخرج منه مدارات إرادة ترتيب أفكاره حتى لا أكون فتنة للقوم الفضوليين، أو تشقيا لمن لم يُشف قلبه من مرضه، أفكار تبعثها بحس قوي قادي إلى لحظة اقتناع بأن المدينة لا تزال في خاطري وفي دمي.

الفينيق: وانكسارك ؟

زنوبيا: بعد انكساري ساد صمت رهيب خيم على أزمنة المدينة بلا حدود، صمت أردت به أن أكسر هذا الصمت، أرشّف من صمت العزلة جرعة سُمّ أردّ بها النفس إلى أنفاسي في المنفى.

الفينيق: هل أرشف معك هذا السّم العزاف ... في قمة هذه الجرعة من شجرة الحياة حلاوة لا تضاهيها طلاوة، هل أرشف ما أودعته فيها من حلاوة؟

زنوبيا: نعم ... فألوان الشجرة ويناعتها وحكمتها لك وللمدينة.

الفينيق: هذه فتنة تخرج من لهيب العزلة. أو هي فتنة ستسبب الخروج من الجنة لأن فيها بقايا من تفاحة آدم.

زنوبيا: أشرب ... أنا ما وهبتك إلا إكسير حياة فيه برد وسلام للقلب والنفس.

الفينيق: (بهمس) تعب كلها الحياة فما راغب إلا في الشرب حتى الثمالة. (يشيح بوجهه عنها).

زنوبيا: لماذا تحول نظرك إلى الجهات المجهولة؟ لماذا هذا الهروب إلى حالات العبث؟

الفينيق: لأنني أخاف من مجارة أمرك في كل الجهات. أخاف من ضياع الجهات من بوصلي.

زنوبيا: لا تخف فأنا كلي لك بكل جهاتي، أنا كلّ الجهات، بخلاف المدينة التي تعانق كل يوم أشبّحها بنشوة زائدة أضاعت به جهاتها.

الفينيق: (مع نفسه) هل أرى في عزلي عن المدينة صورتي، هروب نظرتي من شمس المدينة المطفأة أو المحرقة عجل بسقوطي في ماء رأيت فيه وجه محياي لأصير شهيد كبريائي وnergسيتي وعزلي؟ (بصمت) ...

زنوبيا: لماذا لا تتكلم؟

الفينيق: لأن الصمت يُعني ببلاغة الصمت عن لغة الكلام.

زنوبيا: لغة الكلام فتنة.

الفينيق: صمتي هو الآخر فتنة. صمت يقول في عمق عزلتي إن ظهور الظلم في البر وفي البحر أفسد العالم والنور والحساب، وخالفنا أعلمُ بالمفسدين الفاسدين. المفسدون وحدهم من أفسد بهاء الحياة، وروعة الروعة في مدينة تدمر.

زنوبيا: أريد أن أعيد السؤال ... كيف تعيش جزئياتك في حياتك الخاصة؟ كيف تنظر إليك عزلتك وأنت رهين الحبس؟

الفينيق: مرّة أخرى وضعني السؤال في العلو الذي أهابه، وهالني في الأمر أن السؤال الذي يتكرر يجعلني أمقت لحظة الوادع، كما تكرهين أنت لحظة الفراق، إن الخوف من الفقد شعور يرافقك في حالة عزلتك، وفي حالات الجهر بهذا القول. مدينة معها نفترق لنلتقي، أنت تحبين الاقتحام، تحبين السهم الذي يصيبك كما يصيب من تصوبينه له.

زنوبيا: لماذا تظل واجما في هذا السجن؟ (تصمت).

الفينيق: هل انت منهمكة في إعادة السؤال؟

زنوبيا: نعم لأن تأملي هو النظر في عبثية الحياة.

الفينيق: أنت امرأة الحياة ... أنت الحياة التي تدافع عن الحياة.

(تصمت وتغرق في تفكير عميق).

زنوبيا: في غيابك عن الحياة كنت أودّ أن أنزل خلسة إلى حلمنا في مدينتنا لأغمر جسدي بضوء الأمكنة، وأنزوي في زاويتنا المألوفة. كأني صرت ملسوعة بحب العزلة. وحب البخور، وحب طقوس الجذبة.

الفينيق: لكنك عدلت عن الفكرة في مدينة لا تحب إلا الفراغ.

زنوبيا: لماذا هذا العشق المجنون الولهان بالمدينة يا فينيق؟

الفينيق: مدينتي لا تحب الفراغ... لا تحب من يحب الفراغ. مدينتي تحب الأنس اللذيذ والنور، مدينتي وفيه لظلها وأصلها وجذعها وأفنائها لحد الجنون. مدينة تحب أن تكسر أصفاد العزلة التي طوقت حداثتها، تريد أن تتحرر من أغلال حاصرتها سنوات وقرونا بأفكار لا فكر فيها حتى طغت فيها وعليها وعلينا حالات الجنون والتوازن وفقدان التوازن.

زنوبيا: من يهدينا بعد ضياعنا إلى الرشد ؟

الفينيق: يهدينا الإيمان إلى الإيمان، يهدينا لكشف النوايا لمعرفة أسباب ضياع الناس في العزلة، يساعدنا على أن نجد أن الإنسان فيها مسكون بالآخر، يعيش فيه الآخرون بكل تناقضاتهم، وأنه حين يكون وحده لا مكان له في الوحدة.

زنوبيا: إنك والمدينة روحا واحدة.

الفينيق: أنجنتي هذه المدينة من حر الهجير وهجرة الذات عن الذات، وأنقذتني من صهد اللحظات والقيظ. أنت المدينة. والمدينة أنت يا زنوبيا ... وبينكما أعيش العزلة ... الألفة ... القلق ... راحة البال ... قلق الروح. الوحدة وأنت معي....والوحدة وأنت بعيدة عني ...

زنوبيا: الوحدة عذاب ... والعزلة عذاب ... دعني أكوّن معك واحدا لنبدأ رحلة المجهول نحو المعلوم في هذه المدينة التي تأكل أبنائها، ولنبق معا محافظين على حقيقة المدينة في المدينة، ونحن في المدينة، فأنا - مثلك - أحب تملك اللحظات، وأعشق من يعشق نبل اللحظات. معك أصل إلى كل الجهات، ومعك أتعلّم ارتداء ملابس الفرح، ومعك أحرّر الماء من الغرق، وأتعلّم التخلي عن الخطو الضائع.

الفينيقي: ما أبهى هذه العزلة، ما أروعها حين تصبح شكلا من أشكال الحياة، وتصير شكلا من أشكال حب الحياة في انتظار عودة المدينة إلى المدينة، وفي انتظار عودة الوطن إلى الوطن.

زنوبيا: كيف تكتب نهاية هذا المستحيل ؟

الفينيقي: أنا لا أكتب نهايات.

زنوبيا: قدرنا هو من يكتب نهايتنا.

الفينيقي: (ينزل من فوق المصطبة ليعيد ترتيب الدمى أمامه) لقد انتهت اللعبة.

زنوبيا: انتهى زمن وجودكم معنا. انتهت اللعبة ...

الفينيقي: كنتم تعتقدون أنني أعيش تحت رحمة نظرتكم، وقانونكم، وأنه ليس لي مكان أذهب إليه.

زنوبيا: كلكم كرهتموني لأني أريد أن أوحّد الناس حول قضية واحدة.

الفينيقي: نعم واهمون ...

زنوبيا: واهمون حين يعتقدون أن استسلامي سيتركهم يفسدون العالم، تفكيري يطيل عمري، ويخلصني من صخب الحياة.

الفينيقي: (يدور حول الدمى) أنا أموت لأحيا، من زوالي أنبعث وأتجدد، من رمادي أبعث.

كنتم تعتقدون بعجرفتكم أن السبات يميت القلب والأمل والأحلام، وأن الإهانات التي يلقاها الضعفاء قد توقف الحياة فيهم. (يخاطب دمية بعد دمية) أنت أيتها الدمية اللعينة اخترت عالم المال.

زنوبيا: وأنت اخترت الحرب عليّ.

الفينيق: وأنت اخترت الصفقات المربحة.

زنوبيا: وأنت أحببت عدوك ليحميك.

الفينيق: وأنت ليس لك إلا الولاء لنفسك. كلكم واحد في واحد.

زنوبيا: كنت معكم أحمي براءتي، بعد أن اغتصبتم بهاء الحياة.

الفينيق: (يوزع على الدمى منشورات، يبعثر بعضها في الهواء). من ذكرياتي، ومع ذاكرتي

كنت أعيش مرتاحا. الذكريات كما أوهتمونا خدعة، أما معي فهي حقيقيات المشتركة مع ذاتي مع زنوبيا، أنتم لم تزرعوا في الناس سوى الكراهية.

الدمية: للمرة الأخيرة نريد إنقاذكما ... أجبيا عن سؤالتي للمرة الأخيرة. ما الأحب إليكما مغادرة المدينة أم العودة إلى ...؟

الفينيق: سؤالكم ضيق آفاق الاحتمالات. بعد أن صرتم تجلسون على مقعد الندم.

زنوبيا: إني أفضل الاستقالة من عالمكم.

الفينيق: وأنا أرفض العمل في محيط فاسد وفاسق ومرابي ومزور للتاريخ.

الدمى: (بصوت حادّ) انصرف أيها المجنون.

الفينيق: تأمرني بالانصراف. لا بأس.

زنوبيا: أنظر إلى عيونه كيف تحترق بالكراهية.

الدمية: صدّقوني ...

الفينيق: حتى جدران المدينة لا تصدق صمت الأماكن فيها فبالأحرى سخفكم.

الدمية: لقد تخليتما عن المدينة برفضكما كل عروضنا، يمكننا مساعدتكما لتلتحقا بنا. سنغفر لكما ما تقدم من ذنب وما تأخر.

الفينيق: لا أحتاج لوسيط لأحظى بالمغفرة.

الدمية: (لزنوبيا) وأنت أيضا ألا تريدين الحصول على صكّ الغفران؟ إننا في مجلسنا اتفقنا على مساعدتك.

زنوبيا: أنا أرفضك ... وأرفض مجلسكم.

الدمية: يمكنك أن تساعد نفسك.

الفينيق: لقد تخلّيت عن نفسي حين كنت كل يوم أخفي مشاعري، وأحفظ عن ظهر قلب وصيتي الأخيرة.

الدمى: وما وصيتك الأخيرة؟ هل تفضل الموت أم الحب ؟

الفينيق: الموت ... الموت أقل من الحب، أما الحب ... حبّ تدمر فخالد.

الدمية: (لزنوبيا) وأنت ما وصيتك الأخيرة؟

زنوبيا: وصيتي هي وصية هذا الطائر.

الدمية: أنظرا إلى عروضنا وراجعا نفسيكما.

زنوبيا: النظر إليك يصيبني بالكآبة، بالغثيان، بالتقرّز بضياع الشعور بالانتماء إلى العالم.

الفينيق: دعني أبقى متماسكا في انبعاثي وتجددي وحياتي.

الدمى: إننا أحياء نرزق.

الفينيق: (يتفحص الدمى التي أمامه) أنتم دمى ميتة، لا تستطيعون كتابة وصيتكم الأخيرة.

الدمى: ماذا تطلبان؟

الفينيق: أنا لا أريد أن أكون متسولا أشحد.

زنوبيا: وأنا لا أريد أن أعيش في مدينتكم العامرة كلها دمي، كلها تنازلات، كلها مسح وتزوير.

الدمي: لكننا أقنعنا الناس بأن ...

الفينيق: (مقاطعا) أقنعتهم أن من يعارضكم يكون مصيره وبالا عليه.

(يقف الفينيق مع زنوبيا في بقعة ضوء بينما تدخل جموع الناس تحمل المشاعل لتسحب الدمى خارج الركح).

الفينيق: ما أجمل خلاص الإنسانية على اليد النقية.

زنوبيا: والقلب النقي.

الفينيق: والروح الطاهرة، (يأخذ دمية ملقاة على الأرضية ... يضحك) تذكرت.

زنوبيا: ماذا تذكرت ؟

الفينيق: إن الدمية الميتة بعد موتها لا تكتب وصيتها.

زنوبيا: ماذا ستقول لبقايا الدمى ؟

الفينيق: (بكبرياء) سأقول لها أنني لن أكون عظيما إذا تنازلت عن كبرياء مدينتي. عظمتي لا تكمن فيما أعطي، عظمتي تكمن فيما لا أعطيه.

الدمية: بماذا تريد أن تموت ؟

الفينيق: أريد أن أموت بالموت لأنبعث بالبعث يوم البعث.

الدمية: نخبرك بين أحلى الطرق. (ضاحكا) في غرفة الغاز لا تشعر بالضجيج، (ساخرا) أو بجرعة سم لن تحسّ معها بحسرة الموت. (بنخبث) إن فقدان الوعي يحدث قبل شعورك

بالألم، (بتشف) سأحتطك ورأسك بين يديك، (ضاحكا) ستموت من أجل أوهامك،
صرعة الكهرباء أفضل، (متسائلا) المقصلة تفضل أم حبل المشنقة؟
الفينيقي: هذه شروط للاستسلام.

الدمية: لنحرق المدينة ونجعلك تتفرج على معشوقتك زنوبيا. هيّا فإن كل الطرق تؤدي إلى
تدمير وبغداد وبيروت وكل عواصمكم. ولنسمعك تردد سؤالك (يقلّد الفينيقي ساخرا) كيف
نخلص المدينة من جوعها وعطشها (بحزم). هيّا فلتبدأ تحليقات الطائرات، لتلق الحمم
البركانية على الرؤوس، لتبدأ جحافلنا بالعبور، وليبدأ القصف، هذا زمننا، هذه قوتنا، هذه
لعبة الدمى التي نتقنها، وتفننا، لعبتنا هي في هذه اللعبة. نحن نحارب عدوا ضعيفا، ونخلق
أعدائنا لإثبات قدرتنا على الانتصار لنربح أكثر. هل تمّ تأكيد الأوامر، (يحدّث نفسه)
الويل لمن يعارض. الويل لمن يريد وقف الألم. الويل لمن فرّ من صفّنا. الويل لمن أراد جمع
شئات هذا العالم المخطّم. نحن القاتلون وأنتم النّواحون... هل ما أقوله هو الحقيقة ؟
الفينيقي: شيطان متعدد الأوطان والجغرافيات والوجوه والأقنعة.

الدمية: هذه فرصتك لتنجو بجلدك.

الدمية: نعطيك فرصة أخرى للخروج من المدينة.

الفينيقي: أنا مقتنع أن قطران بلادي خير من ألف رحيق معلب للمصلحة.

الدمية: ما أنشف دماغك يا عنادي.

زنوبيا: ما أضيق أفكارك حين تدعوني للاستسلام.

الدمية: أنا معجب بشجاعتك.

الفينيقي: وأنا معجب بوقاحتك.

الدمية: إعجابك بالموت يفسد مزاجي.

زنوبيا: هل تنتظري أن أرثي لحالي ؟

الدمية: أنتما خارج دائرة الحلم.

الفينيق: وأنت دمية احترفت التصفيق والتسبيح باسم الإمعات فأصبحت خارج الزمن.

زنوبيا: معكم كنت أداري عطب القلب وأنياب طغمة تعيش على نشر التردّي والفساد والحقن.

الدمية: توقفي عن هذا الهراء.

الفينيق: هذا مضحك.

الدمية: أنت مصدر متاعنا.

الفينيق: معكم صار الأمر مخيفاً. كل واحد منكم يدير المدينة لمصلحته. بالمضاريبات، بالرشاوى، باستغلال النفوذ. بالإتجار في الممنوعات. بتخفيض الضرائب لمصلحة طبقته، وبتمنيع المخبرين والقوادين بالامتيازات والإغراءات.

الدمية: لم أسمع ما قلته ... أعد.

زنوبيا: الصمت بعد الكلام أحسن قرار نتخذه في مثل هذه الحالة.

الدمية: لقد حفرتما قبركما بيديكما.

الفينيق: لا تحبط من عزيمتي وإرادتي في حب الحياة مع زنوبيا.

زنوبيا: أنا لا أهتم بهرائك الروتيني.

الدمية: أنت أربكت عالمنا بأفكارك. أنت مصدر للإزعاج. لا بد من إخلاء المدينة.

الفينيق: أنا لا أصدق ذاكرة دمية عجوز، شمطاء، خرساء، بلهاء، تُخَرِّف، وتهذي...
وتعيش زمن انقراضها.

الدمية: يا لك من متفائل.

الفينيق: وقعت على قرار موتك.

الدمية: الخيارات محدودة.

زنوبيا: أنتم لا تتوقفون عن قتل أحلامنا، بعد تصفيتي ستقولون كما فعلتم مع السابقين إن الضحية مجهول الهوية.

الدمية: أنت تجازفين بحياتك.

الفينيق: أنتم تراهنون على الرقم الخطأ.

الدمية: سأدفع لك أكثر إذا أحسنت التعامل معي.

الفينيق: طعنتم ظهر المدينة، وظهر زنوبيا، وما أغمضنا عيوننا على حقوق المدينة.

الدمية: غير جناحيك..

الفينيق: أنا لن أغير قسمات وجهي مثلكم، دربت الجناح على الخفوق، كان وجعي يغتالي في كل لحظة، أقاوم ضجيجكم ما استطعت، كم حذرت قبل المشي مخافة من الزلل. كان ينتابني شجن مرّ فأصرخ بالشجن وأنا بين موت وجراح. وانبعاث...

الدمية: لكنك لم تمت.

الفينيق: كنت بين موت وجراح، أكابر بين تخليق جناح وانكسار جناح، أجاهر، أكتب بوهج الذكريات، وبدم القلب حياتي في قصة الفينيق المدثر بالوطن. كيف أبدو بعد مرور

كل الأزمنة التي عزلت فيها. أبدو حيا أتجدد. جرح عبثي يرى الجثث والخطام والخراب
تنبعث من جديد.

الدمية: من العجب العجائب أنك لم تتحلل ولم تحف عروقتك.

زنوبيا: هل هذا يثير إعجابك أيها الناطق الرسمي باسم باقي الدمى ؟

الدمية: بل يثير حنقي عليكما. أتساءل كيف يحدث هذا؟

الفينيق: لأن نخيلنا ما يزال به شموخ، وماؤنا لا يزال ريقنا برحيقه ورضابه.

الدمية: هيّا أغربا عن وجهي.

الفينيق: نحن لا نخرج من الباب الذي يخرج منه المقامرون أيها المتحدث الرسمي باسم
حضارة العولمة الكاذبة.

الدمية: أخرج. فأنا لست مخطئا. موقعي هو الصح.

زنوبيا: المحرم من يقف في الموقع الخطأ.

الدمية: (يخاطب كل الدمى بانفعال) نحن في مأزق جماعي.

الفينيق: في عري البدايات ظهر هذا المأزق.

الدمية: ومع ذلك نحن مستمرون في الانتصار. هذه حضارتنا.

الفينيق: حضارتكم خدعة، وأنت مع باقي الدمى تعيش وهما جماعيا في مقامرة وهم
الانتصار بهذه الحضارة؟

الدمية: لأن الحياة عندنا مقامرة ومغامرة.

الفينيق: أنت تعيش وقتك الإضافي. بعد أن صرت تتاجر بالصور الإباحية. وتسمّي
ضلالك يقينا، وتمنعنا حتى من حق البكاء.

الدمية: سننفذ حكمنا عليك. لنلقي بك في حفرة.

الفينيق: وبعد ذلك ...

الدمية: سنفصل الجسد عن الروح. الحقنة القاضية ...

زنوبيا: سنعود من جديد، ستبقى الروح معي.

الفينيق: في حياتي أبقيت بعضي حيًا، وأفنيت بعضي من أجلها.

الدمية: وماذا ستفعل بها يا غبي؟ سينساك العالم بعد موتك.

الفينيق: لا ... الروح لا تأخذ معها شيئًا إلى العالم الآخر سوى ثقافتها وعلمها.

زنوبيا: أمّا روحي فستأخذ معها الأفكار والأحلام والعشق. لأن هناك من سيحافظ على

المثال في هذا العالم.

الدمية: سنعمل المستحيل للتفريق بينكما.

الفينيق: بل سنعمل المستحيل لتتوحد.

الدمية: سنعوّض غيابك بفينيق مزيف.

زنوبيا: أنتم لا تريدون أن تتركونا نعيش في سعادة بلا زيف.

الدمية: وأنت سنعوّضك بزوبا أخرى، و زوبات أخريات.

زنوبيا: لما كلّ هذا؟

الدمية: لأننا نريد قتلکم.

زنوبيا: الحقّ غضب الضعفاء..

الفينيق: لن تجنوا نفعًا من ذلك.

الدمية: (يريد إبعادهما عن بعض) من المستحيل الجمع بينكما ... بين زنوبيا والفينيق.

الفينيق: بلقائنا في ذاك العالم سيلتقي عالم الحقيقة بعالم المثال.

زنوبيا: كما في عالمنا الآن ...

الدمية: هذا منطق لا يمكن أن يتحقق. (يختفي).

الفينيق: الجحيم هو استحالة المنطق.

زنوبيا: هو استحالة المنطق.

الفينيق: كل مرة أحبّك فيها ...

زنوبيا: مثلك أشعر بحبّك ... أحس أنفاسك ... بأناملك تغازل ارتعاشة أصابعي الممدودة إلى السماء.

الفينيق: (يطير) أنا طائر حرّ أخلق في السماء ...

زنوبيا: أنا جزء من أنفاسك ... من تخلقك. أنا طائر مثلك أرى الناس يرجعون مفاتيح المدينة إلى المدينة ...

الفينيق: أنني أتحرّر ...

زنوبيا: وأنا أيضا أتحرّر ...

الفينيق: أنا جزء من قدرك.

زنوبيا: أنت خلاصات الأعمار في عمري.

الفينيق: وأنت عمري في خلاصات الأعمار والتاريخ والزمن المطلق.

الفينيق: أنا أنبعث من داخل موتي.

زنوبيا: وأنا أنبعث من تاريخي.

يقترّب كل طرف من الآخر ... يتعانقان ...

معا بصوت واحد، نحن روحان حللنا بدنا ... بدناً ... حللنا بدنا ...
(يعمّ دخان كثيف وبخور وأنوار ذات ألوان متعدّدة فضاء الركح، يدخل المتظاهرون
يحملون المشاعل، ويلتقون حول زنوبيا والفينيق اللذين يصعدان إلى السماء.... يختفي
الضوء تدريجياً، بينما يرمي المتظاهرون كل الدمى خارج الركح ويسحبون حبل المشنقة خارج
الركح ...).

ظلام تدريجي ...

بيليوغرافيا الحوارات
والدراسات والأبحاث

السنوات	المجلة/الجريدة	العدد	التاريخ	اسم المحاور	عنوان الحوار
1979	أخبار الفن	18	31 يناير	بوتلالة عبد الغفور	المطلوب توظيف المسرح لخدمة القضية الوطنية.
1982	المنتقبل	294	9 أكتوبر	سمير غريب	بانوراما المسرح المغربي المعاصر الثقافة كماليات والبحث عن هوية مستمرة
	المشعل الرياضي		1 أكتوبر	حسن لحبيبي	نحن في حاجة ماسة للنقد.
	العلم الأسبوعي	626	10 دجنبر	أنطوان كراباخ/ أنطوان غندور	بين المسرح الاحتفالي والمسرح الالتزامي.
1983	الشراع	س2/ع 61	16 ايار	محمد حمدان	المسرح المغربي من الإستعمار الى التمثيل مع الجمهور.
	الأبناء الكويتية	7303	16 ماي	" "	أزمة المسرح في الوطن العربي هل سببها التراث ؟
1984	خطوة	1	أبريل/ماي	سالم كويندي/عبد الحميد الغرباوي	حوار مع عبد الرحمن بن زيدان.
	الشرق الوسط	" "	30 مارس	طلحة جبريل	الكتابة في المغرب ليست نشاطا محايدا.
	الطليلة الكويتية	" "	26 يونيو	محمود معروف	هناك هوة عميقة بين المبدع والمتلقي العربي.

المبدع ليس من يكتب في أماكن مكيفة ولكن من يحترق ويتأكل.	عبد الله السعداوي	" "	613	البحرين	
المسرح المغربي قتلته المؤسسة.	علاء الدين محسن	20/14 يونيو 23/22 دجنبر	445	الوطن العربي	1985
بحثا عن الكامة المغيبة والديموقراطية المحاصرة لابد من مقارنة نقدية لهذا التراث المسرحي الذي احدث انحرافا في ذوق المتلقي العربي.	قيسامي محمد عدنان الماوي عبد الله	22 أكتوبر	128	البيان الثقافي	
الشباب يبدعون والكبار يحتلون المسارح - التضامن تفتح مع خمسة مسرحيين ملف صراع الأجيال.	التضامن	8 نونبر	187	التضامن	1986
قضية النقد العربي الحديث.	عبد الله أبوهيف	كانون الأول	200	الموقف الأدبي	1987
المسرح العربي بين الواقع والطموحات تضيع القضايا.	عليان بن نجيلة	16 نونبر	" "	الصباح الأسبوعية	
المسرح التجاري يأخذ المشاكل والقضايا كوسيلة للإثراء ومطية يركب عليها لترويج الالتزام الكاذب.	محمد العلامي	8 أبريل	1560	البيان	
لقاؤنا فرصة لتفاعل الأفكار	الجمهورية	17 شباط	6729	الجمهور	1988

الثورة	6477	18 شباط	حسين الحسني	يجب أن نفرق بين الإبداع والإتباع.
The Bagdad	6495	31 مارس	By Inamn.jaber	Critic, Links, monodrama with arab storyeltds.
القادسية/العراق	" "	27 فبراير	" "	مشروعية التأسيس لمسرح عربي.
الجمهورية	7388	كانون الأول	حسين الأنصاري	أدعو لإيقاف أي عمل مسرحي لا يستحق شرف مواجهة الجمهور.
المسرح التجريبي	" "	5 سبتمبر	سيد عبد القادر	وجه من المهرجان – الكاتب الناقد المغربي عبد الرحمن بن زيدان.
فلسطين الثورة	732	15 يناير	أحمد حامد عثمان	الإحتفالية هي الاختلاف.
ندوة صوت البلاد	184	أكتوبر	فاضل الربيعي	عن مشكلات المسرح العربي وقضايا التجريب وتطور تجربة المسرح الفلسطيني.
الفن في أسبوع العرب	" "	1 فبراير	محمد طه	الإحتفالية يمكن أن تصل بنا إلى هويتنا العربية.
الشرق / قطر	" "	18 مارس	الشرق	ناقد المسرح بين المحيط إلى الخليج. المسرح العربي رسخ تقاليده بالتكاء على التراث.
الميثاق الوطني	" "	19 يوليو	الميثاق الوطني	مهرجانات تظهر وتختفي : ومسرحيون يعتمدون على المغامرة في كتابة النص وإخراجه.
الرياض	8081	9 غشت	حزام العتيبي	لا يمكن اخضاع الكتابة الدرامية

لقلب مهيب سلفا.					
يجب أن نفرق بين الإبداع والإبداع.	" "	تموز	7	الأقلام	
من المهم أن لا نجعل من الموروث الشعبي مصيدة للإبداع.	ناصر الحريمي	5 مارس	" "	الرياض	
" " "	الطاهر الطويل	28 يونيو	" "	الميثاق الوطني	
المسرح المغربي بين احتفالية التراث والمعاصرة.	أحمد حامد عثمان	كانون الثاني	139	آفاق عربية بغداد	1991
نطرح الأسئلة المعلنة ضد الطقوس القراءة الأحادية.	وائل عبد الفتاح	11 سبتمبر	1080 7	الحياة	
المسرح العربي مازال يفتقد حرية التعبير.	السيد حافظ	14 شتنبر	" "	الأهرام	1992
الديموقراطية شرط جوهري لمسرح عربي حر.	ناهد عز العرب	فبراير	39	مجلة المسرح	
المسرح وغياب حرية التعبير	" "	11 أبريل	6	المهرجان (3)	
التقنية لا تلغي أهمية النص الدرامي.	السباعي السيد	12 نونبر	5463	الشرق الأوسط	
" " "	" "	7 أكتوبر	" "	الميثاق المسرحي	
" " "	فاطمة يحي عثمان	17 أبريل	5506	أخبار الخليج	1993
المسرح العربي هو مسارح عربية.	محمد عبد الرزاق	17 أبريل	1504	الأيام	
المسرح يعيظ مرحلة تؤثر صعبة.	" "	12 أبريل	4662	الفجر	

المسرح	39/40/41	فبراير/مارس /أبريل	ناهد عز العرب	الديمقراطية شرط جوهري لمسرح عربي حر.
الوحدة	6091	أبريل	عواطف إدريس	ماذا قدم المجتمع العربي للمسرح؟
السفير	" "	2 أكتوبر	وائل عبد الفتاح	آفاق المسرح المسرح العربي انه سياسي حتى النخاع.
الإتحاد	87	27 يوليو	مسير الطنطاوي	أبحث عن ذاكرة مستقبلية من خلال مغامرة الكتابة.
تيشيرين	5692	20 يوليو	عبد الاله الرحيل	المسرح العربي ما زال يعيض تاريخه المؤجل.
الميثاق	" "	14 شتنبر	" " "	حصيلة المشاركة المغربية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة.
مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي	" "	" " "	باكينام قطامش	المسرح المغربي بدأ كرد فعل على ثقافة لأجنبية أرادت احتواء هويته.
Libération	" "	8 شتنبر	Libération	La critique, une méthode et des règles, la révolte contre ces règles
La presse de Tunisie	59	1 دجنبر	Fouzia Mezzi	Le Théâtre Arabe est une multiple la critique aussi.
القدس العربي	2467	14 أبريل	الطاهر الطويل	الفراغ المعرفي للتجريب يصير

1994

1995

تخريبا للإبداع.					
النقد المسرحي العربي بين الانطباعية وقراءة العمل.	الطاهر الطويل	15 أبريل	2468	القدس العربي	1997
سيرة الكتابة الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان.	أحمد المسيح	21 أبريل	5002	الإتحاد الاشتراكي	
التجريب كتابة تصبح اختراقا للقواعد للمألوف للحياة.	محمد علو	29/28 دجنبر	1626	الميثاق الوطني	
للمسرح المغربي مغامرة الإبداعية الخاصة للتحرر من تبعية الغرب والشرق.	عبد الغني سيدي حيدة	7 يونيو	1049 4	الأبناء الثقافي	
رهانات المسرح المغرب امتداد طبيعي لرهانات المسرح العربي.	وطفاء حمادي	98	" "	الجامعة اليسوعية بيروت	1998
نحو تقويم مسرح الثمانينات بالمغرب	الميثاق	" " "	" "	الميثاق	
الخط الساخن مع عبد الرحمن بن زيدان.	الطاهر الطويل	" " "	" "	الميثاق	
Théâtre. Le public fait la force.	" "	" " "	" "	SINDIBAD	
المسرحيون العرب كانوا يبحثون عن وجود حقيقي ومميز لمسرحنا المغربي.	وكالة المغرب العربي للأبناء	" " "	7	الميثاق	
المثقفون في البحرين كيف يرون مؤتمر النقد في البحرين	فاطمة يحيى عثمان	" " "	5506	أخبار الخليج	
النقد المسرحي العربي متعثر.	" " "	" " "	" "	الأيام	

المجلة الجريدة	التاريخ	المحاور	عنوان الحوار
القدس ع. 3866 س. 13	17 أكتوبر 2001	الطاهر الطويل	الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمن بن زيدان التجريب في المسرح خروج على غطية المؤسسة ودخول في دهشة الغرابة.
القدس أدب وفن ع. 3867 س. 13	18 أكتوبر 2001	الطاهر الطويل	الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمن بن زيدان التنظير المسرحي هو الوعي الآخر لوجود المسرح العربي.
الصحيفة ع. 28	27 يوليو 2001	احمد نجيم	الناقد والباحث المسرحي عبد الرحمن بن زيدان للصحيفة. المبدع يعيش داخل التاريخ ويحتمي بالتراث.
بيان اليوم ع. 3433	5/4 غشت 2001	ندير عبد اللطيف.	راهن مسرحنا المغربي أصبح باهتا.
المسرحي نشرة يومية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. بمناسبة المهرجان السابع للفرق الأهلية الخليجية	أكتوبر 2001	أكرم اليوسف	المسرح مدينة ديمقراطية قائمة على ثقافة الاختلاف

			الدوحة ، ع.10
التجربي تصدر عن مهرجان القاهرة للمسرح التجربي . ع.6.	6 شتنبر 2001	علاء نصر	مسرحنا لا يتنفس هواء مستوردا

المجلة	التاريخ	العدد	عنوان المقال
	25/21 ديسمبر 1989	402	رحيل محمد مسكين ذاكرة مثقلة بدراما الواقع.
	1 يوليوز 1990	403	ملتقى المسرح المغاربي في وهران نحو مسرح مغاربي مؤسس وأصيل.
	25/19 فبراير 1990	410	اللقاء المسرح الوطني الخامس في مكناس الهواة بين السؤال المسرحي والفعل التجريبي.
	15/9 أبريل 1990	417	رواج الانتاج المسرحي سؤال المحلية ووفاق العالمية.
	30 أبريل 1990	420	ضمير المتكلم أعيش عشق الانتظار
	16/1 سبتمبر 1990	439	الملتقى المسرحي في اكادير - أسئلة النص المسرحي في المغرب.
	15/9 يوليوز	430	حسن المنيعي : هنا المسرح العربي هنا بعض

1990		تجلياته.
21 أكتوبر 1990	444	التجديد والتجريب في مسرح الفوانيس الأردني.
17 دجنبر 1990	453	الناقد المسرحي حسن بحراوي. لا يوجد احتراف حقيقي في المسرح المغربي.
17 فبراير 1991	460	مسرح الحكواتي وسلطة الكلام.
10 فبراير 1991	456	مسرح الحكواتي من واقع الانخيار إلى التعبير عن المأزق.
فبراير / مارس 1986	179	السياسة (ك) أطروحة مركزية في النص المسرحي لدى رياض عصمت.
غشت 1983	8 س 1	كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. (1)
سبتمبر 1989	9 س 1	كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. (2)
فبراير / مارس 1999	3 - 2	المسرح البوليفوني دلالة إنسانية بدوار الفنون في تجربة انتظار عبد الفتاح.
يونيو 1999	6	خطاب أنشئ حول الجسد المفقود " حالات التعاطف " لنورا أمين.
أكتوبر 1981	187	أدب الحرب في المسرح المغربي
سبتمبر 1984	222	عبد العزيز السريع وتأصيل المسرح في الكويت

الكويتية	يونيو 1985	231	رسالة من مهرجان المسرح العربي بالرباط.
	يونيو 1987	256	حول مسألة النقد المسرحي بالمغرب
آفاق	سبتمبر 1985	5	حول كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي.
" مغربية "	1989	3	المسرح المغربي وإشكالية القراءة.
اقلام	ديسمبر 1981	16	الاحتفالية بالصوت والصورة في مسرحية " تاريخ مدينة " للصديقي.
العراقية	فبراير 1989	4	الطيب الصديقي والاحتفالية في ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب.
الاساس	يونيو 1978	3	مشروع قراءة جديدة لمسرح محمد تيمه " الزغنة " نموذجاً.
	فبراير 1985	16	مهرجان المسرح العربي حاكم الواقع العربي الراهن بما هو تراي.
	أبريل ماي يونيو 1982	3 مجلد 3	أدب الحرب في المسرح المغربي - المقاومة.
فصول	شتاء 1985	المجلد 13	إشكالية الغرب والخصوصيات والرجوع الى التراث في التنظير المسرحي العربي.
	1984	21	المهرجان الوطني لمسرح الهواة بالمغرب وغياب

التنوع.			
الملتقى الثاني للمسرح المغربي التأليف بين الخطابة والمسرح.	142	1987	اليوم
وجهة نظر في أيام قرطاجنة : السؤال المتجدد حول الكتابة المسرحية.	187	1987	السابع
ثلاث تجارب ومخرج في المسرح المغربي الاختلاف والبحث عن الاستمرارية.	212	1988	
تجربة الدهشة في مسرح الصورة من شعرية الحوار الى شعرية الفضاء.	213	1988	
عبد العزيز السزيع في " دموع رجل تزوج ".			الكويت/
أدب الحرب في المسرح المغربي.	83		البيان/ الكويت
عبد العزيز السريع وتأصيل المسرح في الكويت.	187	أكتوبر 1981	
رسالة من مهرجان المسرح العربي بالرباط.	222	سبتمبر 1984	
حول مسألة النقد المسرحي بالمغرب.	231	يونيو 1985	
حوار مع الشاعر محمد السريغيني.	256	يونيو 1987	
تجربة الممثلين العرب : ألف حكاية وحكاية في	3/2	1985	ولي

سوق عكاظ وأسئلة النقد.			
دفا تر المدرسة العليا للأساتذة	أكتوبر 1980	2	الناس والحجارة احتفال من الأنا إلى النحن.
الوطن العربي	1978	78	مشكلة الإنسان في المسرح الغربي.
الزحف الأخضر	3 ديسمبر 1984		أبو ذر الغفاري وتجربة الديمقراطية بين الاستحالة والإمكان.
الكويت	فبراير 1990	90	أجيال وتجارب في المسرح المغربي الحديث.
	يونيو 1990	95	وقفة تأمل في المسرح الاحتفالي بالمغرب.
الخليج العربي في ربع قرن	أكتوبر 1988		عبد العزيز السريع وصقر الرشود وتجربة الكتابة الجماعية
كلية الآداب مكناس	1987	2	مكناس وإيديولوجيا المؤسسات في مرحلة الحماية.
اللواء	1979	1	البحث عن الوعي التراجيدي في مسرحية "

الوجه والمرأة".			
الموقف	166	فبراير 1985	
الأدبي	52	نونبر 1987	
الرواية المغربية وكتابة الواقع لدى الميلودي شغموم	105	غشت 1992	
المسرح المغربي وإشكالية القراءة	124	نونبر 1993	
المسرح المغربي : الهوية والتفاعلات العالمية.	149	دجنبر 1995	
ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري رؤية نقدية مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا".	666	21 أكتوبر 1984	مرآة الأمة
أزمة نقد أم أزمة واقع ؟	1	1981	
البادية المغربية : تراثها بين الأمس واليوم.	2	1982	صبار
معركة بوفكران : كلمة لا بد منها.	3	1983	
آراء حول مهرجان المسرح العربي المتنقل.		يونيو 1984	الشرق الاوسط
شطحات جحجوح أو حفل الجنون العاقل.	8 / 7	1988	فضاءات

مسرحة			
الحياة الثقافية	1990	55	رواج الانتاج المسرحي العربي بين سؤال المحلية وأفق العالمية.
رسالة الآمة	14 نونبر 1989	2054	عبد الرحمان بن زيدان ينقد مسرحية " العيطة " الهذيان المنتج للمعقول .
صوت البلاد	15 نونبر 1989	185	التنظير المسرحي أو السياسة في المسرح في تجربة سعد الله ونوس
عالم الفكر / الكويت	أبريل / ماي / يونيو 1981	15	بداية المسرح الشعري بين الهدف الوطني وتجربة الكتابة
الفصول الأربعة	مارس 1981	13	أزمة نقد أم أزمة واقع ؟
فصول مصر	شتاء 1985	2 مجلد 3	أدب الحرب في المسرح المغربي. المقاومة.
	شتاء 1995	13 مجلد	اشكالية الغرب والخصوصيات والرجوع الى الذات في التنظير.
فلسطين	16 شتنبر 1987	840	مأساة لبنان في مسرحية " عرس الأطلس ".
	26 دجنبر 1987	855	من تجارب المسرح المصري بين بيرم والتونسي

ومسير العصفوري			الثورة
نعمان عاشور وصورة المجتمع المصري في " لعبة الزمن 2 " .	920	18 أبريل 1989	
ربة شاعر : قراءة في مسرحية شعرية.	1	1985	رؤيا مصرية
المسرح المغربي الكيان المتناقض.	65	24 شتنبر 1983	البلاغ س 2
حميدو والذات المتمردة		دجنبر 1983	
مسرحية المارسطان وأزمة الديمقراطية في الوطن العربي.		11 أبريل 1984	
مهرجان المسرح العربي بالرباط يحاكم الواقع العربي الراهن بما هو تراثي.		دجنبر 1984	الثقافة العربية
حول مسألة النقد المسرحي بالمغرب		1984	
الكتابة البديلية في المسرح المغربي.		يناير 1985	
أبو ذر الغفاري		1985	
سفنونية المسرح المثلث. مسرح الكلمة أم الصورة ؟	5	22 دجنبر 1989	الجمهور
مسرحية العيطة : الهذيان المنتج للمعقول	5	6 نونبر 1989	ايام قرطاج

المهرجان 3	9 أبريل 1993	4	هيئة عربية للنقاد.
الزمن	4 فبراير 1994		قراءة أولية لكتاب د. حسن المنيعي هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته.
			المسرح الملحمي بين الماركسية والعبثية.
			مقومات المسرح المغربي والبحث عن الجذور في كتابة عبد الله شقرون.
فضاءات/ نشرة مسرحية. البحرين	22 ماي 1995	3	قضايا التأسيس النظري لسنوغرافيا العرض المسرحي.
	24 ماي 1995	5	كلمات حول المهرجان وحول إلغاء الرؤيا الثابتة في الكلام المسرحي.
	25 ماي 1995	6	حوار مع المسرحي اللبناني روجيه عساف. المشكلة الأساسية.
شؤون ثقافية	شتبر 1995	3 س 1	مهرجان المسرح الجامعي بمكناس. توقيف أم تأجيل ؟
	يناير 1995	3 س 2	التجريب في تحديث المأثور الشعبي. المسرح العربي من يقين الجواب إلى

الثقافة البحرينية	إكتوبر 1995	6 س 2	ثوابت ومتغيرات تجربة المسرح في الخليج العربي.
	يناير 1996	7 س 2	النقد الأدبي العربي ومسألة استيعاب التجربة النقدية الغربية.
القاهرة/ مجلة الفن	مارس 1996	160	التجربة الواقعية في المسرح العربي

دراسات منشورة في ملحق البيان الثقافي

المنبر	العدد	التاريخ	عنوان المقال
البيان	2083	16/15/14 1982/	الت
	2089	23/22/21 1982/	غياب الوعي وحضور الهزل المجاني في مسرحية الجيلالي طرافولتا
	2095	28 فبراير 1982	الشيب وما يريد، هالالاي أو التهريج والمؤامرة.
ملحق البيان الثقافي	1	21 مارس 1982	حول مسألة النقد المسرحي بالمغرب
	2	21 مارس 1983	حول مسألة النقد المسرحي بالمغرب
	4	19/18 أبريل 1982	أدب الحرب في المسرح المغربي "1".
البيان	2155	11 ماي 1982	المسرح والاحتكرا في دموع الندم
ملحق البيان الثقافي			الكتابة البديلية في المسرح المغربي

بطاقة تقنية لشريط " الملك لير "			البيان
سعدك يا مسعود، الانتخابات وغياب التفاؤل التاريخي .			
الخادمة في المسرح المغربي : تعامل مع الكلمة دون الواقع.			
نقد حول مسرحية " العائلة " عائلة بدون ثقافة.			
ل أترك بيروت .. لن أغتدرها			البيان الثقافي
مسرحية المارسطان أو أزمة الديمقراطية في المجتمع العربي			
أوقفو مثل هذه الاعمال " صمصم " .			البيان
وماذا بعد المهرجان المسرحي الاول للجمعيات المسرحية بفاس ؟			ملحق البيان الثقافي
عن الملتقى العربي للقصة القصيرة.			
حوا رمع عبد الرحمن مجيد الربيعي			
أزمة نقد أم أزمة واقع ؟			

حوار مع القاصة الفلسطينية ليانة بدر			البيان
متى تتحقق الوحدة حول مهرجان المسرح العربي المتنقل ؟			
بنية التأليف المسرحي: " تغطية مناقشة رسالة جامعية "			
بنية التأليف المسرحي: " تغطية مناقشة رسالة جامعية "			
التأليف المسرحي: " تغطية مناقشة رسالة جامعية "			
مسرح عز الدين المدني والتراث لمحمد المديوني			
الخطاب النقدي المسرحي بين الهوية والاحتراف			
المسرح اختيار وانتماء يغير كنهه ليغير الجمهور			
شطحات جحجوح فعل الجنون العاقل.			
تجربة الكتابة والايخراج في مسرحية " عاشور " أو الحلم والاجهاض.			

البيان		ارتسامات حول الملتقى 6 لمسرح الهواة بأكادير. وجود المسرح هو استمرار الثقافة.
بيان اليوم		المسرح المغربي : في ضوء الهوية والتفاعلات العالمية.
مسرحية مهرجان المس		صفحة في المرأة : مسرحية فردية مفتعلة.
		ثورة الزنج : العاناة الفكرية والفنية للثورة الفلسطينية
		بضربة قتل عشرة أو السياسة في المسرح
		عندما يكون غدا البداية من البداية.

دراسات في الملحق الثقافي لجريدة العلم

المنبر	العدد	التاريخ	عنوان المقال
العلم			تيمد ومسرحية " خيوط حبال شعر".
العالم الثقافي			البطل في رواية " الطييون" لربيع مبارك بين الموقف الفردي ولحظة الانفجار.
			ديوان " حينما يروق الجسد " طظاهرة سلبية في الشعر المغربي.
			وجهة نظر : ثقافتنا إلى أين ؟
العالم الفني			المسرح المغربي صمت وتفجر
			الحلقة فيها وفيها
			مع الهواة ومسرح الرفض والاحتجاج
العلم			عندما يصبح النقد نزعة عدوانية
			عن الملتقى الوطني الثاني للقصاصين المغاربة
			اعماره حسن في الحياة والابداع
العالم الثقافي			البحث عن لحظة فرح من اجل تأسيس واقع جديد

أولاد الحلال عندما تغير الواقع شخصيات مشلولة			العلم
اعلام الفن التشكيلي بالمغرب			
ظاهرة الاقتباس في المسرح المغربي			
المسرح الوثائقي من خلال " موال البنادق".			
" عنيزة في المرايا المكسرة " والرؤية الجديدة للتراث.			
اطلالة على هموم المسرح المغربي : عندما يتحول النقد الى وساطة بين فكر مشروع قراءة جديدة لمسرح : تيمد " الزغينة كنموذج.			
احترسوا المجاعة x احترسوا العطش.			
حول التركيب النظري للمسرح المغربي والبحث عن الهوية.			
الاحتفال والبحث عن مسرح عربي : المصادر الفكرية لمسرح الإحتفالي			
أزمة الوعي في المسرح المغربي			

البحث عن الوعي التراجيدي في مسرحية " الوجه والمرآة".		
البحث عن لحظة فرح من أجل تأسيس واقع جديد.		
المسرح العربي في المهرجان الرابع للشباب.		
الإحتفالية في مسرحية الضفادع " أرسطوفان " إخراج محمد تيمد.		
" العار للمتفرجين " إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.		
العار للمتفرجين " إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.		
العار للمتفرجين " إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.		
العار للمتفرجين " إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس.		
الملتقى الوطني للمسرحيين المغاربة وأزمة المسرح المغربي		
الملتقى الوطني للمسرحيين المغاربة وأزمة		

المسرح المغربي			
ظاهرة مسرح المهاجرين : "1" حميدو والذات المتمردة.			
ظاهرة المسرح المهاجرين : "2" لهبال في الكشينة أو الذات المستسلمة			
بين المسرح الاحتفالي والمسرح الإثامي			
من يمثل جيل الغضب في المسرح الإحتفالي.			
مأساة لبنان في مسرحية عرس الاطلس.			
من تجارب المسرح المصري بين التونسي وسسمير العصفوري			العالم الثقافي س1
من تجارب المسرح العراقي : البعد الفلسفي والتشكيل البصري في مسرحية			
المسرح العربي وإشكالية التنظير.			
نعمان عاشور وصورة المجتمع المصري في " لعبة الزمن 2".			العالم الثقافي س
تجربة الممثلين العرب " ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ ".			العالم النسفي س2

البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس، لماذا مسرحية التراث الإنساني ؟			
التجريب في المسرح العربي إبداع أم أتباع			العالم
المختلف والمؤتلف في تجربة النقد المسرحي في المغرب العربي			الثقافي س
رواد التأسيس المسرحي العربي وإشكالية النهضة. المشرق والمغرب اختلاف			
عن الشاعر عبد السلام الزيتوني : عالم الأسئلة المتعبة			العالم س 46
إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي.			العالم الثقافي س
الكتابة الضاحكة سؤال التجنيس والتطهير في الكوميديا العربية			العالم الثقافي س
اتحاد كتاب المغرب.. أية آفاق بعد المؤتمر			العالم الثقافي س
وعي الكينونة المحتمل في زمن المشروع المسرحي العربي.			العالم الثقافي س
الكتابة المسرحية وقضايا المدينة في مسرح محمد تيمد			العالم الثقافي س
من تجارب المسرح المصري : مسرحية بقايا			العالم الثقافي س

ذاكرة ودلالات التجريب في الورض			
عن مشروع د. علي الراعي من النص المسرحي الجاهز الى التأليف الفوري			
فيكتور هيجو : والتنظير للدراما الرومانسية في مقدمة كرومويل			
تجربة المسرح المصري المعاصر والوعي النقدي وقضايا المنهج في كتابات			العالم الثقافي س
من أين لهم هذا ؟ كلمات بليغة في جمل.			
في لقاء مع المخرج المسرحي العراقي عوني الكرومي . أي تمرد على الشكل			
الوعي بالمنهج في الممارسة النقدية العربية.			العالم الثقافي س2
مسرح المدينة في بيروت يرسم معالم احلام ما بعد الحرب			نضال الاشقر العلم الفني
حول دينامية المسرح المغربي : الواقع والآفاق.			العلم الثقافي الس

مقالات في جريدة الاتحاد الاشتراكي

المنبر	التاريخ	العدد	عنوان المقال
الاتحاد الاشتراكي	/04/24 1984	298	بضربة واحدة قتل عشرة أو السياسة في المسرح
	/04/27 1984	301	ثورة الزنج : المعاناة الفكرية والفنية للثورة الفلسطينية.
ملحق الاتحاد الإس	/08/05 1984	40	المهرجان الرابع لمسرح الهواة بالمغرب مستوى هزيل.
	/06/01 1986	132	لعبة الحلم والاجهاض " تجربة الكتابة والإخراج".
	/07/31 1990		شهادات عن رحيل الشاعر عبد الله راجع. غاب البدع ولم يغب الإبداع.
أنوال الثقافي	/08/14 1986	268	الملتقى السادس لمسرح الهواة بأكادير. الملتقى يعتبر صحنه فنية وفكرية
	/01/17 1987	298	نحو كتابة جديدة على الكتابة المسرحية الغربية.

مقالات في جريدة لميثاق الوطني

المنبر	التاريخ	العدد	عنوان المقال
الميثاق	/10/17 1977	147	حول اشكالية المسرح المغربي : التراث، الاقتباس ؛ الرأي السياسي
	/01/13 1982	1516	المسرح المغربي بين كتابة التكريس وكتابة التغيير
الميثاق الوطني	/02/02 1982		حول الثقافة المغربية والمسرح 1986. تقييم عام
الميثاق	1990/7/19	4212	مهرجانات تظهر وتختفي ومسرحيون يعتمدون على المغامرة في كتابة الند

حوارات مع المبدعين العرب

المنبر	التاريخ	العدد	عنوان الحوار
مجيد الربى	1984		حوار مع عبد الرحمن مجيد الربيعي
أنوال الثقافي	/08/07 1984		في النقد العربي : حوار مع يميني العيد.
الموقف العربي	/12/23 1990	453 س 10	الناقد حسن بحراوي : لا يوجد احترام حقيقي في المسرح المغربي
العالم الثقافي س 2	/02/11 1994		في لقاء مع المسرحي اللبناني روحية عساف . الإبداع العربي لا يواجه المو
	/02/11 1994		في لقاء مع المسرحي فرحان بلبل : جمهور المسرح التجاري لا يصلح أن
العالم الثقافي س	/09/30 1995		في لقاء مع المسرحي العراقي عوني الكرومي . أي تمرد على الشكل
العالم الفني(1)	93/12/5		حوار مع محمد الدحروش : حول بانوراما المسرح في تطوان قبل الاستقلال :
العالم الفني(2)	93/12/12		المسرح والنضال الوطني، لجنة الرقابة.

لقاء مع الشاعر بن سالم الدمناتي : مرجعياتي : الشاعر وهمومه والغرب في		/11/07 1992	العالم الثقافي
حوار مع عادل قرشولي : ليس كل احتفال مسرحا، المسرح فعل إرادي في خا		/09/24 1994	س 2

مقدمات لكتب بعض المسرحيين المغاربة

السنة	المقدمة	المؤلف	دار النشر	عنوان الكتاب
1981		محمد بنعيسى	مرقونة	المارستان : مسرحية زجلية
1985	ربة شاعر	علال الهاشمي الخياري	مطبعة النجاح الجديدة	ربة شاعر : مسرحية شعرية في أربعة فصول
1991	عنف المتخيل في مسرح النقد والشهادة	محمد مسكين	منشورات اتحاد كتاب المغرب	أمرأة. قميص.. زغاريف
1994	د . لفهم تجربة احمد الطيب العلاج ج . المسرحية (أ) لأرض الذئاب نم	احمد الطيب العلاج	منشورات وزارة الثقافة	الارض والذئاب - الحمل المسروق



قائمة

المراجع والمصادر

المصادر:

1. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، 1988.
2. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1996، ج3.
3. عبد الرحمن بن زيدان "مسرحية زنوبيا في موكب الفينيق"، مطبعة انفو برانت، اليدو فاس، 2008.

المراجع:

أ- باللغة العربية

- 1- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط9، 1992.
- 2- أحمد بلخيري، "نحو تحليل دراماتورجي"، مطبعة رانو، الدار البيضاء، ط1 2004.
- 3- أحمد بن مرسل، التحليل السيميولوجي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1.
- 4- إبراهيم حمادة، توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي، نقلا عن، عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي.
- 5- بوخموشة إلياس، الدراماتورجيا في إمبراطورية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع 2009.
- 6- جازية فرقاني، التجريب في المسرح الجزائري، المسرح دوت كوم، 16 أبريل 2004.

- 7- حسن المنيعي، "النقد المسرحي العربي"، (إطالة على بداياته وتطوره)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2011.
- 8- حسن المنيعي، المسرح المغربي، المسالك والوعود، إطالة على تاريخ المسرح المغربي تأليف مجموعة من الباحثين، الهيئة العربية للمسرح، 2013.
- 9- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات شرفات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط2، 2001.
- 10- حسن المنيعي، "حركة الفرجة في المسرح"، الواقع والتطلعات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014.
- 11- حسن المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، مطبعة سندي، مكناس المغرب 2003.
- 12- حسن المنيعي، هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس 1990.
- 13- حسن عطية، المسرح العربي هل تعرف هويته؟ "كتاب العربي، المسرح العربي مسيرة تتجدد، جماعي، (87)، يناير 2013.
- 14- حسن يوسف، ذاكرة العابر عن الكتابة والمؤسسة في المسرح المغربي، دار ويلي للطباعة والنشر مراكش، ط1، 2004.
- 15- حمدي الجابري، المخرج المسرحي العربي ناقلا ومبدعا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

- 16- حورية محمد، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- 17- خالد أمين وسعيد كريمي الدراماتورجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، كتاب جماعي منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014.
- 18- رشاد رشدي "الدراما من أرسطو إلى الآن"، هلا للنشر، مصر، ط 1، 2000.
- 19- سالم الكويندي "المتخيل المسرحي، مقاربات في العرض المسرحي"، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، ط1، 1999.
- 20- سالم الكويندي "سلطة المسرح"، منشورات جمعية أسفي للبحث والتوثيق، ط1 2000.
- 21- سعيد الناجي، المسرح المغربي خرائط التجريب، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، ط1، 2003.
- 22- سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة المغرب، 2004.
- 23- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، بابل للطباعة والنشر، الرباط، 1989.
- 24- سميرة السباعي، الدكتور عبد الرحمان بن زيدان في مرآة التلقي، مكناس، برانت شوب للطبع، 2012.
- 25- سيد إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع دار المرجاح، الكويت، 2000.

- 26- شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، ط1 عمان 1988.
- 27- عبد الجليل بن محمد الأزدي، "أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث"، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة مراكش ومجلة الملتقى، المطبعة الوراقة الوطنية بمراكش، ط1 2009
- 28- عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 2001.
- 29- عبد الرحمن بن زيدان "المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب"، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2009.
- 30- عبد الرحمان بن زيدان، التفكير بصوت مسموع في معنى المسرح العربي حوار أجراه، عبد العالي السراج، عبد العزيز بوبكراوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- 31- عبد الرحمن بن زيدان، "التكريس والتغيير في المسرح المغربي، مطبعة إفريقيا الشمالية . 1985.
- 32- عبد الرحمان بن زيدان، المسرح المغربي في مفترق الطرق، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، ط1، 2002.
- 33- - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية 7، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- 34- عبد الرحمان بن زيدان "إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي"، المجلس الأعلى للثقافة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

- 35- عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سيندي مكناس، 1997.
- 36- عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، سوريا دمشق، 1992
- 37- عبد الكريم برشيد، الكتابة بالحبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان. الدار البيضاء ، ط1، 2003،
- 38- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993.
- 39- عبد الكريم برشيد "المسرح المغربي بين التنظير والمهنية"، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما التابع لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي تطوان.
- 40- عبد الكريم برشيد، "الكتابة بالحبر المغربي في كتابات"، الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، ط1، 2003.
- 41- عبد الكريم برشيد "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي"، سلسلة الدراما النقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء.
- 42- عبد الكريم برشيد، مصطفى رمضاني الإنسان والمبدع والعالم، ضمن كتاب جماعي، الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني، مطبعة تريفه، بركان، ط1، 2008.
- 43- عبد المجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، منعطف التحول من الإيديولوجي إلى الجمالي، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2014.
- 44- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2001.

- 45- عز الدين بونيت، "الخطاب التنظيري وحدود الممارسة في المسرح المغربي"، هل انتهى عصر التنظير؟، "ضمن كتاب جماعي بعنوان المسرح المغربي بين التنظير والمهنية منشورات مجموعة البحث، في المسرح والدراما التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، ألتوبريس، 2004.
- 46- عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح الغربي بنيات وتحليلات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، سلسلة الأطروحات والرسائل، 2، 1992.
- 47- عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، منشورات الناية للطبع، ط1، 2013.
- 48- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ط2، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، يناير، 2002.
- 49- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة د. ت، د. ط.
- 50- لطيفة بلخير "نقد المسرح العربي البوصلة والمرساة"، مجموعة من الباحثين من البلدان العربية، منشورات الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2012.
- 51- لطيفة إبراهيم برهم، دراسات في نقد النقد، دار الينايع، ط1، 2009.
- 52- المسكيني الصغير، المسرح الثالث، مشروع رؤية مسرحية جديدة، "بيان تطوان 1980" منشورات مركز المسرح الثالث للأبحاث والدراسات الدرامية، ط1، 2003.

- 53- مصطفى رمضاني، الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، سلسلة بحوث ودراسات.
- 54- مصطفى رمضاني، التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول، مجلة البيان الكويتية، العدد 234، شتنبر، 1985.
- 55- مصطفى رمضاني "شعرية الخطاب المسرحي"، قراءة في أعمال المسرحي محمد تيمد، دراسة ضمن كتاب جماعي، "محمد تيمد الغائب الحاضر"، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس 1994
- 56- مصطفى رمضاني، علامات في المسرح المغربي، منشورات ديهيا 4، دت، دط.
- 57- مصطفى رمضاني، "مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز"، مطبعة تريفية بركان. دت.
- 58- مصطفى رمضاني، مصادر التنظير في المسرح المغربي، دراسة في الكتاب الجماعي المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، الطوبريس 2004.
- 59- مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد كتاب العرب سوريا، 1993
- 60- مصطفى رمضاني، "نقد النقد المسرحي المغربي"، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014.
- 61- محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة ط1، 1996.

- 62- محمد الكباط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات
- 63- محمد الكباط، "حسن المنيعي والنقد الشامل"، دراسة ضمن كتاب جماعي "الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد الكتاب بفاس عن أعمال اليوم الدراسية 95.
- 64- محمد أبو العلا، "المسرح المغربي من النقد إلى الافتتاح"، مكاتب ابن خلدون بني ملال، دار التوحيدي، ط1، 2010.
- 65- محمد أبو العلا، المسرح المغربي، سؤال التنظير وأسئلة المنجز، المركز الدزلي لدراسات الفرجة مطبعة فولك، ط1، 2014.
- 66- محمد زيدان، مسرح تيمد، حقيقة الواقع في العبث، مكناس، برانت شوب 2014 .
- 67- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين الحديث والقديم، دار النهضة العربية، بيروت 1979.
- 68- محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، من هاجس التنظير إلى انجاز العرض، المطبعة السريعة، ط1، القنيطرة، 2014.
- 69- محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- 70- محمد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي، بين القديم والحديث، دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014
- 71- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب ط2، الجزائر، 1986.

- 72- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ب.ط. ب.ت.
- 73- مريم المطيع، النقد المسرحي الأكاديمي المغربي، قضايا ومقاربات، طبعة انفو برانت.
- 74- مريم المطيع، نقاد ونقاد، حول أعلام النقد المسرحي المغربي، مطبعة آنفو برانت 12، شارع القادسية، فاس، 2014.
- 75- مليكة بنمنصور، عبد الرحمان بن زيدان، سؤال المسرح المفتوح بين الذات والامتدادات، مطبعة وراق سلجماسة، الزيتون، مكناس، 2011.
- 76- نور الدين الحديري، نعيمة الحرشي، تحديد رؤية النقد المسرحي العربي في كتابات الدكتور عبد الرحمان بن زيدان، مكناس برانت شوي للطبع، 2013.
- 77- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، 2007.
- 78- يونس الوليدي، "المقدس والفرجوي في الليلة العيساوية"، الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا. كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بتطوان ط1، 2002
- 79- يونس الوليدي، تحليلات الفعل النقدي عند حسن المنيعي، دراسة في كتاب الكتابة النقدية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة البلابل، فاس، 1996.
- 80- يونس الوليدي "حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي"، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1 2011.

ب- المراجع المترجمة:

- 1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

2-الين سبتون وجورج ساقونا، المسرح والعلامة، ترجمة سباعي السيد، أكاديمية الفنون، مصر، دط 1996.

3- لاسل كرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، بيروت، د ت.

ج- المراجع باللغة الاجنبية:

- 1- Anne Ubersfeld, lire le theater 1, édition berbini, 1996.
- 2- Catherine Naugrette, l'esthétique théâtrale, Arnaud colin, 2010.
- 3- Marie claude Hubert, Les grandes théories du théâtre, Ed, Armand colin, paris, 1998

د- المعاجم:

أ- باللغة العربية:

- 1-ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، ط 3، 1993.
- 2- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985.
- 3- حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.
- 4-حيدر عبد النور، "المعجم الأدبي"، دار العلم الملايين، بيروت، ط1، 1979.

5-نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2003.

ب- باللغة الأجنبية:

1- Patrice Parvis: Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Paris, 2002.

2- Le petit Larousse illustré 21 de Montparnasse: paris, 2007.

ه- المجلات و الجرائد:

1- البيان الأول للمسرح الاحتفالي، جريدة العلم، الرباط، ع 468 1979/05/10 البند.

2- البيان الأول للمسرح الاحتفالي، جريدة العلم، الرباط، ع 469 1979/5/18 من البند57.

3- حوار مع سعد الله ونوس، جريدة السفير، لبنان، ع 5497، الخميس 1990/02/01 س 16.

4- برشيد بوشعير، التلقي بين المناهج الغربية والتأصيل، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف العدد 74، الاثنين 30 ماي 2011.

5- حميد علاوي، الخطاب النقدي، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، العدد 71 الخميس 26 ماي 2011.

6- حمود ماجدة، الجمهور والمسرح، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف

7- سالم الكويندي، المسرح المغربي بين الفرجة والنسق السياسي، مجلة المسرح المغربي الآن وجوه .. وأحوال - الهيئة العربية للمسرح، العدد 17 ... يناير 2015.

- 8- عبد الرحمان بن زيدان، سيرة وسيرورة، تجارب وشهادات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام إدارة الميرح، الشارقة، عدد 19، يناير 2016.
- 9- عبد الرحمان بن زيدان، في حوار تحت عنوان: "قضية النقد الأدبي الحديث"، مجلة الموقف الأدبي السورية العدد، 20، 17، كانون الأول، 1987 د
- 10- عبد المجيد شكبير، مجلة نزوي، العدد 12، 26 جوان 2009.
- 11- عز الدين بونيت، حول بعض قضايا الخطاب المسرحي المغربي التاريخية والمعرفية، مجلة خطوة عدد 3-4، سنة 1986.
- 12- عز الدين بونيت، المسرح العربي من إشكالية التأصيل إلى تحديات صناعة الفرجة التجارب المسرحية مسارات وبصمات من وقائع الملتقى العلمي، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، بجاية، الجزائر 25-26-27 أكتوبر 2011.
- 13- لخضر منصوري، الحلقة فضاء قديم جديد للتجريب المسرحي، المسرح الإفريقي، بين الأصالة والمعاصرة، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2009.
- 14- ليلي بن عائشة، المقاربة النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات الإجرائية، كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، 2011 إعداد عبد الناصر بن خلاف، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر.
- 15- محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، "دفاتر مسرحية"، العدد الأول، السنة الأولى، يناير 1987.

16- هيثم يحي خواجه، لماذا لم ينفع النقد المسرحي فن المسرح إلى إمام، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف 2011.

و- المواقع الالكترونية:

1- باتريس بافيس، "قضايا السيميولوجيا المسرحية"، ترجمة محمد العماري، عبر الموقع

الالكتروني : [http //aslimnet.free.fr/ress/singes/9.htm](http://aslimnet.free.fr/ress/singes/9.htm)

2- جازية فرقاني، تجليات المسرح التجريبي في الجزائر، التجربة الملحمية نموذجا

www.elmasrah.com.

3- جميل حمداوي، قراءة في كتاب "مسرح عبد الكريم برشيد"، لمصطفى رمضاني على

الموقع الالكتروني: <http://www.alwatanvoice.com>.

4- عواد علي، التجربة الدراماتورية في المسرح، مجلة الدستور، عبر الموقع الالكتروني

www.masrah.com.

5- مروان ياسين الدليمي، الخروج عن مسار اللعبة، على الرابط الإلكتروني: www.startimes.com.

[http://www.minculture.gov, ma/index, php/2010-01-11-01-40-04,etudes-essaie/299-hassan-lamniae-theatre-marocain.](http://www.minculture.gov.ma/index.php/2010-01-11-01-40-04,etudes-essaie/299-hassan-lamniae-theatre-marocain)

ي- الرسائل الأكاديمية:

17- حميد اتباتو، هوية المسرح المغربي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرار، فاس، السنة الجامعية 1996-1997.

18- مناد الطيب، أثر المسرح البريختي في أعمال كاكي، رسالة ماجستير، جامعة وهران الجزائر، 1995، 1996.



فہرست موضوعات

أ مقدمة

مدخل: المرجعيات الغربية وأثرها على الممارسة النقدية

تمهيد

01

03 1) مفهوم الظاهرة المسرحية

05 2) قضية المنهج وتنوع القراءة

14 3) أثر المرجعيات الغربية على النقد المسرحي المغربي

14 1. التجربة العربية بين التأثير وسؤال الهوية

22 2. أسئلة النظرية والمنهج

الفصل الأول: المسرح المغربي بين النقد والتنظير

32 1) البدايات الأولى للمسرح المغربي

36 1. الأشكال ما قبل/ المسرحية

45 2. تجربة الترجمة والاقتباس في المسرح المغربي

52 2) محاولات التأصيل في المسرح العربي

53 1. التجربة المغربية وعلاقتها بالتراث

60 2. التنظير برؤى نقدية

63 3. التنظير في المسرح العربي

67	 3) محاولات التأصيل في المسرح المغربي
67	 1. المسرح الاحتفالي
76	 2. مسرح النقد والشهادة
81	 3. المسرح الثالث
87	 4) النقد المسرحي المغربي
87	 1. في مفهوم النقد المسرحي
93	 2. مراحل تطور النقد المسرحي في المغربي
98	 3. السيميولوجيا وقراءة المسرح
101	 4. ببلوغرافيا المقاربات النقدية المسرحية الأكاديمية في المغرب

الفصل الثاني: أعلام الخطاب النقدي المسرحي المغربي

106	 1) الدرس النقدي الجامعي عند الناقد حسن المنيعي
106	 1. المقاربات النقدية عند حسن المنيعي
112	 2. حسن المنيعي والدرس الجامعي
114	 3. الترجمة عند حسن المنيعي
116	 4. الثقافة الغربية والعربية عند المنيعي
119	 5. النقد الشمولي عند حسن المنيعي
123	 2) القراءة الممسرحة عند محمد الكفاط
123	 1. العملية الدراماتورية في الخطاب المسرحي

128	2. التحليل الدراماتوري عند الناقد محمد الكغط
133	3. التجريب القرائي لمسرحية سهرة مع أبي خليل القباني
136	4. المنهج النقدي عند الناقد كغط
139	3) الخطاب المسرحي النقدي عند الناقد مصطفى رمضاني
140	1- الناقد مصطفى رمضاني والتأريخ للحركة المسرحية بوجدة
144	2- الناقد مصطفى رمضاني والتنظير للاحتفالية
150	3- المنهج النقدي عند الناقد مصطفى رمضاني
الفصل التطبيقي: الناقد عبد الرحمان بن زيدان - نموذج-	
153	1 (الناقد عبد الرحمان بن زيدان وقراءة المسرح
153	1 . الناقد عبد الرحمان بن زيدان وإشكالية قراءة المسرح
161	2 . السؤال النقدي مدخل للمعرفة
167	2 (مفاهيم وأسس قراءة المسرح
167	1 . القراءة المنتجة
169	2 . قضية المصطلح
174	3 . قضية المنهج
186	3) قضايا التجريب المسرحي
189	1 . إشكالية التأسيس المسرحي
194	2 . خطاب التجريب ومساءلة المسرح العربي

196	 4) قضايا التنظير المسرحي
196	 1 . إشكاليات التنظير
199	 2 . توظيف التراث الفرجوي في مسرحية "زنوبيا في موكب الفينيق"
206	 خاتمة

الملاحق

209	 1 . السيرة الذاتية للناقد عبد الرحمن بن زيدان
214	 2 . ملحق مسرحية زنوبيا في موكب الفينيق
279	 3 . ملحق ببليوغرافيا الحوارات والدراسات والأبحاث
311	 قائمة المصادر و المراجع
325	 فهرست الموضوعات

ملخص

يمكن اعتبار البحث الذي قدمناه والموسوم بـ " المناهج النقدية المسرحية المغربية، عبد الرحمان بن زيدان -أنموذج- " بمثابة ملاحقة للملاحقة النقدية الأولى لنذكر إدراك العملية المسرحية المقروءة، وفي ظل هذا التوجه عمدنا إلى تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول تفتتح بمدخل، فضلا عن مقدمة وخاتمة، فخصصنا الفصل الأول لدراسة المسرح المغربي منذ بدايته وركزنا على أهم المراحل التي مر بها بمواكبة النقد المسرحي فوسمناه بالعنوان التالي: "المسرح المغربي بين النقد والتنظير"، ولأن الناقد الأكاديمي يمثل الثقافة المسرحية تمثلا جيدا، من خلال ثراء أفكاره وإبداعاته وتنوع مجالات اهتماماته الدراسية المتعددة والمتنوعة في التنظير والمقاربات النقدية ارتأينا أن نتوقف عند ثلاث نماذج نقدية مسرحية أكاديمية تمثل النقد المسرحي المغربي وهي نماذج لآرائها وزن خاص، حول الوضع الراهن للنقد المسرحي بالمغرب فعنواننا هذا الفصل بـ "أعلام الخطاب النقدي المسرحي المغربي" فاخترنا كل من الدكتور "حسن المنيعي"، الدكتور "محمد الكغط" و الدكتور "مصطفى رمضاني"، أما الفصل الثالث وهو الفصل التطبيقي في الأطروحة والذي اخترنا فيه نموذجا متميزا ألا وهو الدكتور "الناقد عبد الرحمان بن زيدان" كأنموذج لدراستنا التطبيقية فوسمنا هذا الفصل بـ " الناقد عبد الرحمان بن زيدان - أنموذج - "

Résumé

Peut être considéré comme la recherche, que nous avons fait, et est marquée par "cash programme théâtral marocain, Abderrahmane Ben Zidane - un spécimen - " que la poursuite de la première caisse pour la poursuite de reconnaître le processus de réalisation d'impression théâtrale, et à la lumière de cette tendance que nous avons divisé en trois chapitres ouvre l'entrée ainsi qu'une introduction et une conclusion. Consacrer le premier chapitre à l'étude du théâtre marocain depuis sa création et nous nous sommes concentrés sur les étapes les plus importantes subies par la critique de théâtre d'escorte après le titre suivant: " le théâtre marocain entre la critique et la théorie..Et parce que le critique universitaire est une culture théâtrale serait bien représenter , à travers la richesse des idées et de la créativité et de la diversité des domaines d'intérêts multiples et diverses de l'étude dans la théorie et les approches monétaires , nous avons décidé d'arrêter à trois modèles critiques jouer Academy représentent la critique de théâtre marocain un des modèles pour leurs vues de poids spécial , au sujet de l'état actuel du théâtre de la critique au Maroc sous titre de ce chapitre pour "Drapeaux discours marocaine critique théâtrale « Nous avons choisi le Dr " Hasan Malki , " Dr " Muhammad Alkaghat " Dr " Mustafa Ramadan" Le troisième chapitre , un chapitre de thèse appliquée , qui a choisi un modèle distinct , à savoir le Dr " critique Abdul Rahman bin Zidane " comme un modèle pour l'étude sous le titre appliquée ce chapitre à " critique Abdul Rahman bin Zidane - un spécimen - "