إسهامات المرأة في النقد المسرحي العربي
قراءة في مؤلفات الباحثة طامر أنوال

Women's contributions to Arab theater criticism, reading in the works of researcher Tamer Anwal

بولنوار مصطفى

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، mostefa.boulanouar@univ-tlemcen/dz

تاريخ الاستلام: 2021/11/19 تاريخ القبول: 2021/11/24 تاريخ النشر: 2021/12/16

ملخص: ساهمت المرأة العربية إلى جانب الرجل في توطيد الثقافة المسرحية في البيئة العربية من خلال الكتابة والتمثيل والإخراج، وكذا النقد الذي يبلغ من الأهمية مالا يمكن التغافل عن شأنه، فمن خلاله تقوّم وتقيّم النصوص والعروض ويمكّن القارئ من فهم أعمق لما يتلقاه، ولفترة طويلة تظافرت جهود الناقدات المسرحيات العربيات قصد توطيد العلاقة بين المسرح والدارسين له من جهة وترقيته وتطويره من جهة أخرى، ومحل الشاهد في وثيقتنا البحثية هو تسليط الضوء على بعض الجهود النقدية النسائية في المسرح. وكان اختياري على مؤلفات الدكتورة طامر أنوال، التي اختارت الكتابة للمسرح من خلال التأريخ له أو تفكيك وتحليل فلسفة مدارسه العالمية.

كلمات مفتاحية: النقد المسرحي.، النقد النسائي.، المنهج التاريخي.، المسرح الجزائري.، المسرح العربي.

Abstract:

Arab women, along with men, have contributed to the consolidation of theatrical culture in the Arab environment through writing, acting and directing, as well as criticism, which is of great importance that cannot be overlooked. Arab plays in order to consolidate the relationship between theater and its students on the one hand and to promote and develop it on the other hand, and the place of the witness in our research document is to shed light on some critical efforts of women in the theater. My choice was on the books of Dr. Tamer Anwal, who chose to write for theater through

historiography or deconstruction and analysis of the philosophy of its international schools.

Keywords: theatrical criticism; feminist criticism; historical method; Algerian theater; Arab theatre

1. مقدمة:

تعد ممارسة النقد واحدة من الممارسات الحياتية عند الإنسان بشكل مستمر ولا يكاد يغيب عن موجودات حياته وتفاصيلها ولعل صفة هائلة الممارسات تكون غير مقصودة أو دون منهجية، حيث يبنى الحكم على الأشياء في صلاحيتها أو عدمه، وفي تماثلها مع نموذج، ما هي خواطرنا أو عدم تمثلها، أو في جمالها أو قبحها، وإلى غير ذلك من الأحكام حتى صار هذا النقد وبدخول التنظير إليه وتأطيره في منهج معين، شكلا من أشكال الإبداع يهتم بالحكم والتقويم والإثراء.

والنقد عمليه إبداعية بعدية أخذت من العصور القديمة صفة الاقتران بكل عمل إبداعي، فارتبطت أول الأمر باللغة بوصفها كائنا متشعب المفاهيم وسريع التطور ثم مست كل جنس أدبي وفني إبداعي.

أما بالنسبة للمسرح فقد اهتم الإغريق به كفن يصنع الفرجة والحياة ولعل أول وثيقة نقدية أمكن للتاريخ أن يحتفظ بها هي مسرحية "الضفادع" لأريستوفانيس والذي يعد من أشهر كتاب المسرحية الساخرة لدرايته وخبرته بالنتاج الفني لأسلافه ومعرفته السياسية العميقة للواقع الذي يعيشه.

ولما اقترن النقد بالفلسفة عند اليونانيين وتأثر بها إلى درجة لا يمكن بها الفصل بسهولة بين الآراء والملاحظات النقدية وبين الاتجاهات الفكرية والفلسفية، خضع النقد شكلا ومضمونا لهذه الاتجاهات الفلسفية، كما هو الحال عند أفلاطون وأرسطو عبر نظرية المحاكاة، وما يرتبط من موضوعات الطبيعة الإنسانية والنفس البشرية والقيم الأخلاقية. أما عند الرومان والعصور الوسطى فقد انصب اهتمام المفكرين حول معالجة قضايا النقد التي تتصل بالشكل دون المضمون وكانت الدراسات تتصل بالنحو البلاغة والنثر والشعر.

وفي عصر النهضة وبعد الاشتغال على ترجمة ودراسة الفكر اليوناني، قفزت المعرفة وعرفت ازدهارا ملحوظا، إذ كان لبعض الدارسين المسلمين الفضل في تقديم تراجم ودراسات ساعدت على فهم النصوص القديمة، فأقبل الغرب على إخضاعها للذوق الفني والتيارات الفكرية السائدة، أما في العصر الإليزابيثي فقد قل الاهتمام تدريجيا بالمحسنات اللفظية وتطرق البحث إلى قيمة الأدب في الحياة الاجتماعية، وأما النقد المسرحي في هذه الفترة فقد كان يمر بمرحلة التجريب وتنقصه المعايير الواضحة والمناهج المحددة، إذ أن الآراء النقدية كانت متناثرة بين ثنايا المسرحيات ومقدماتها ولم يتخلف عن هذه القاعدة الشائعة في الأدب الإنجليزي عدا (بن جونسن) الذي تميزت آراؤه بالوضوح و خاصة في المسرح الكوميدي[1] .

ومع أن العرب وقفوا بعيدا عن مضمار اللعبة المسرحية، إلا أنهم ومع بداية القرن العشرين سرعان ما أتقنوا قوانينها وانطلقوا يكتبون للمسرح ويقدمون عروضه، والأمر نفسه للنقد إذ استطاع العرب أن ينقلوا التجربة الغربية لما فهموا فلسفة مدراسهم فتكون نقادهم وعايشوا الإنتاج المسرحي العربي، محاولين بذلك ترقيته وتطويره ولما لا تسويقه للعالم كما فعل الغرب، كما لم يقتصر الأمر كما هو الحال في الممارسة المسرحية على الرجل وحسب، بل سجل التاريخ حضور المرأة القوي في تأثيث المكتبة والأرشيف المسرحي من خلال الكتابة أو التمثيل أو الإخراج أو النقد المسرحي.

من هنا تتأتى إشكالية الوثيقة البحثية والمتمحورة حول الجهود النقدية النسائية في المسرح العربي وما هو تأثيرها على الساحة الفنية. هذا من خلال عرض أهم التجارب المتميزة في الوطن العربي والتعرض للتجربة النقدية المسرحية للباحثة طامر أنوال.

2. النقد النسائي المسرحي العربي:

ساهمت الباحثة العربية في تأثيث المكتبة النقدية من خلال مداخلاتها ودراساتها النقدية ،ويمكن تمييز نوعين من التوجهات النقدية أولا النقد النسوي والثاني وهو النقد النسائي وليس الأول محل اهتمامنا، ومع أنه حاز على اهتمام واسع في الوسط الثقافي، إذ أنه يصب في خانة قضايا المرأة وإبداعها وتصوراتها والدفاع عنها. ذلك أن موضوع بحثنا هو أن نهتم بالتعريف الدراسات التي أعدتها المرأة للمسرح دون العودة إلى جنسها، بل إلى قدر المساهمة العلمية والنقدية التي يمكن أن تكون إضافة طيبة ينتفع بها كل باحث.

ويمكن لنا أن نذكر بعض القامات النسائية في هذا المجال واللائي تصدرن المشهد النقدي من خلال دراساتهن وأبحاثهن.

1.2 سميرة السباعي :

كاتبة وباحثة مغربية متخصصة في حقل الأدب والمسرح ولها عدة مؤلفات منها كتاب (الفرجة المسرحية المغربية..زمن التأصيل)، والذي ترى فيه الناقدة أن المسرح المغربي ظل يعيش حين نشأته سنة 1912 لأجواء المسرح الغربي بأشكال تنوعت فيها مستويات تلقي هذا المسرح . وهو ما تمظهر في عملية إنتاج وإعادة تقليد النموذج الغربي، بذاكرة ثقافية عربية تحكمها خصوصية المرحلة التاريخية والثقافية.

أما مؤلفها الثاني والمعنون ب(جماليات تلقي المسرح، أفق التوقع والاحتمال) فقد كان دراسة نقدية انصبت حول قراءة المضامين المسرحية وذلك بدافع إيجاد نقد مسرحي ممنهج يركز على علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، وحيث لا بمكن للأدب أن يكون محايدا أو بمعزل عن السياق التاريخي والاجتماعي والواقعي. وترى السباعي أنه" الصراع الثقافي والاجتماعي قد بلور المضامين المسرحية العربية في الخمسينيات والستينيات من القرن

الماضي، نتيجة الصراع الثقافي والاجتماعي الذي رسخ الاهتمام بدور المثقف العضوي ورؤيته الواقعية إلى العالم ووعيه التاريخي الذي هو جزء من طبقته"[2]

.2.2 الناقدة وطفاء حمادي:

من بين أكثر كتب الراحلة وطفاء حمدي رواجا والتي تعرضت فيها لقضايا حداثية هو موضع المرأة في المسرح من خلال دراستها المعنونة ب(سقوط المحرمات،ملامح عربية نسوية في النقد المسرحي) والذي تتساءل فيه حمادي عن دوافع الرجل لتهميش دور المرأة، وترى أن اهتمام الباحثات بالنص المسرحي النسوي برز حديثا، للكشف عن الإهمال الذي طال عمل المرأة في المسرح تمثيلا و نصا و إخراجا وحتى في مجال الديكور و السينوغرافيا. إضافة إلى كتابها الثاني والمتعلق بتشريح المسرح السعودي تحت عنوان (المسرح السعودي مسارات التطور واتجاهاته) تقدم الناقدة فيه دراسة نقدية تطبيقية وتوثيقية للنص المسرحي السعودي والأعمال التي قدمت ضمن فروع جمعية الثقافة والفنون السعودية[3].

3. تجربة الناقدة طامر أنوال:

للباحثة الدكتورة طامر أنوال عدة نشطات ومداخلات علمية إضافة إلى كونها أستاذً التعليم العلي مشرفا على التدريس بقسم الفنون الدرامية بجامعة وهران ومن بين إصداراتها التي أثرت المكتبة الجزائرية والمتخصصة في مجال النقد المسرحي الأكاديمي، نجد كل من مؤلفها:"حفريات المسرح الجزائري المسرح النوميدي في العهد الروماني" والمسرح والمناهج النقدية الحداثية" والذي اشتمل أوله مسح تاريخي ونقدي للظاهرة المسرحية في الجزائر عبر فترات تاريخية متفاوتة، وذلك من خلال تطبيق مجموعة من المناهج في الدراسة.

1.3 التاريخ بين المنهج والاستلهام في المسرح الجزائري:

العملية النقدية هي إبداع فن بعدي يتعامل مع المنتج المسرحي والأدبي اللذان بدورهما ارتبطا ارتباطا مباشرا بالحياة الاجتماعية والثقافية والتاريخية، ولعل الظروف التي عاشها العرب وسعيهم للتحرر والنهضة كان سببا في ظهور الاتجاه التاريخي في المسرح العربي، وكحتمية لهذا فلقد ظهر الاتجاه التاريخي في العمل المسرحي باكرا قبل ظهوره كاتجاه نقدي، يقول فرحان بلبل " وهذا يعني أن الاتجاهات الرئيسية للمسرح العربي عموما وللمسرحية التاريخية خصوصا كانت واحدة رغم امتداد العرب على جزئين كبيرين من قارتين، وإذا كانت المسرحية الواقعية التي ولدت في ظل العثمانيين ثم ترعرعت في ظل الاستعمار ثم في ظل الاستقلال، كانت تمس المواطن العربي كائنا ما كان القطر الذي ينتمي إليه، فإن هذه الفكرة كانت الهم السائد للعرب جميعا في تلك الفترة، ومن هناك أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة وبعد كثير من التعديل والإعداد"[4].

ومن المسرحيين العرب اللذين جسدوا المنهج التاريخي نذكر على سبيل المثال لا الحصر: حورية محمد حمو في مؤلفها (حركة النقد المسرحي في سورية1967-188)،خليل موسى في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث)،فرحان بلبل في كتابه(مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة إلى اليوم) عبدالقادر القط في (من فنون الأدب المسرحي)، عبد الله أبو هيف من خلال كتابه(المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب)،وعمر الدسوقي في مصر من خلال كتابه(المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها)، محمد عبد المنعم في (المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث)، صالح لمباركية في مؤلفه الذي يعد من أهم المراجع الأكاديمية والذي تعلق بتاريخ المسرح الجزائري(المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، نورالدين عمرون من خلال كتابه (المسار المسرحي

الجزائري إلى سنة 200)،و عز الدين جلاوجي في تناوله التاريخي للنص المسرحي (النص المسرحي في الأدب الجزائري).

يمكن لأي باحث أن يرصد ظاهرة توظيف التاريخ في المسرحية العربية، فالعلاقة بين التاريخ والمسرح عريقة، إلا أن دوافعها تبقى متباينة بين نقاد المسرح وكتابه، ويمكن ردها إلى اتجاهات عدة فنية وموضوعية وعامة. فقد أرجع البعض عودة الرواد إلى التاريخ إلى قلة التجربة نتيجة لافتقار الأدب العربي إلى نماذج أخرى، ويقول عبد القادر القط في هذا الصدد:"إن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم من البداية من التاريخ حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي...فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل"[5].إذ تنبه رواد المسرح العربي من أمثال مارون النقاش(1817-1855) وأحمد أبو خليل القباني (1833-1903)إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، فكان التراث والتاريخ هو مصدر الإلهام بالنسبة للفنان المسرحي كونه يحقق له القدرة على بناء النص.

إضافة إلى عامل القومية والنزعة الوطنية الذي كان له الأثر البالغ في عودة نخبة من المسرحيين والروائيين إلى التاريخ،" فلم يكن الدافع لدى الرعيل الأول من كتاب المسرح التعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال القناع التاريخي، بل إحياء أمجاد الماضي والتعبير عن الحس الوطني والقومي "[6]

ولقد أيقن رجال الإصلاح في الجزائر غاية المستدمر الفرنسي فسعوا جاهدين غلى الوقوف أمام مشروعه الذي أسس على طمس معالم الهوية الوطنية والدينية، فبنوا المدارس وشرعوا في نشر الوعي الديني والقومي، وحذا حذوهم رجال المسرح من خلال إعداد نصوص وعروض مسرحية تاريخية.

حيث استحضر رضا حوحو مسرحياته مت التاريخ الإسلامي فكتب (عنبسة) و(ابن الرشيد)المعروفة بصنيع البرامكة ،وكذلك محمد العيد آل خليفة الذي قدم تمثيلية (بلال بن رباح) والتي تعتبر أول تجربة له في المسرح والتي قدم من خلالها أسمى صورة لمعاناة الصحابي الجليل الذي تأذى ورفض رغم ذلك التخلي عن عقيدته هو الثبات عليها وهي "دعوة ‘إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وآثار الشخصيات الإسلامية التي واجهت بطش الكفار والمشركين بالصبر إيمانا منهم بعدالة قضيتهم"[7].كما نشر محمد الصالح رمضان عمليه وهما (الناشئة المهاجرة) والتي عنيت بحادثة الهجرة النبوية و (الخنساء) التي عنيت بسيرة الشاعرة العربية ذائعة الصيت.

وجاءت مسرحية (حنبعل) من التاريخ القديم للكاتب المسرحي أحمد توفيق المدني لتعرج على سيرة هذا القائد التاريخي الذي حقق انتصارات على روما القيصرية رغم اختلاف موازين القوى، ةالتي قدمتها فرقة هواة المسرح العربي التي أنشأها محمد الطاهر فضلاء، والتي قدمت بدورها كذلك مجموعة من المسرحيات ذات الاتجاه نفسه كمسرحية (الصحراء) ليوسف وهبي و (الكاهنة) لعبد الله ناقلي و(كاهنة الأوراس) لمحمد البشير الإبراهيمي و(روما) لعبد الرحمن ماضوي[8] وكتب الباهي فضلاء مسرحية (الجزيرة الخضراء) وساهم الشيخ العلامة عبد الرحمن الجيلالي بسمرحيته (المولد) سنة 1948 التي قدمتها فرقة محي الدين باشتارزي في سنة 1951.

وبذلك فقد أسهمت المسرحية التاريخية في تطور المسرح الجزائري حيث أن للمادة التاريخية سحرا وأثرا على المتلقي الذي تربطه بالواقعة روابط وطيدة فهي جذوره وامتداده، إذ يجب أن "تكون مادة الرواية المسرحية وموضوعاتها مقتبسة من التاريخ الحافل بالوقائع والأحداث، وذلك ليتسنى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم، ملائمة لتذوقهم، مثيرة لعواطفهم وشعورهم"[9].

2.3 المنهج التاريخي وجذور المسرح الجزائري عند طامر أنوال:

أما بالنسبة للباحثة أنوال وولوجها هذا الميدان من خلال مؤلفها حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني) فإنها تبين مدى اهتمامها بالمنهج التاريخي ودواعي الاشتغال عليه إذ أن الدراسة الحقيقية والعلمية لشواهد المسرح في الجزائر لابد وأن تعود أدراجها تاريخيا قصد استقراء الموروث الثقافي والاعتزاز بالماضي العريق للجزائر دون إقصاءٍ لأي فترة أو أسلوب تعبير أو شكل ثقافي، وذلك وقوفا عند التنوع والغنى الثقافي والعلمي للمنطقة والذي هو في حد ذاته أصل نواة بناء الشخصية الوطنية، فتقول:" التشخيص التاريخي هو تسطير بانورامي للعالم، للأحداث التاريخية، يخضع لتعاقب زمني معلل. أما الوعي التاريخي، فهو انصهار الأنا بحقيقتها الوجودية، بشكل شخصي، والإحساس بهذه الوحدة هو الشعور التاريخي.. وحينما أتقبله على هذا الشكل فإنني أتجاوزه، وأحوله إلى حرية ..نوع من توكيد الذات ، ملامسة قيم إيجابية، الإحساس بالانتماء"[10].

وقع كتاب حفريات المسرح الجزائري في 250 صفحة، كما اشتمل على ثلاث فصول، جاء الفصل الأول دراسة تاريخية تعلقت بمملكة نوميديا في العهد الروماني. وتنطلق الكاتبة من أولى القبائل "ماسيل" و"ماسيسيل" والتي اصطلح المؤرخون على تسميتها بنوميديا إلى حين توحيدهما على يد ماسينيسا، الذي توسع بدوره على حساب الحدود القرطاجية .

كما اشتمل المبحث على الجانب الاستقلال اللغوي لدولة نوميديا من خلال تحويل ماسينيسا الحروف والرموز إلى لغة بنظام فينيقي مدرجا إياها في جميع التعاملات الإدارية والتجارية.

ينتقل المبحث الثاني من الفصل الأول والذي يعد بمثابة وثيقة تاريخية إلى الإمبراطورية الرومانية مرورا بخلفية الإمبراطورية سياسيا وقانونيا وإداريا، قصد تبيان حالة المد والجزر بين الدولتين ومطامح روما الاستعمارية. وصولا إلى تقسيم المملكة النوميدية سنة 46ق.م على يد القيصر إلى ثلاثة أجزاء (القسم الشرقي والجزء الأوسط والجزء الغربي).

يعنى المبحث الثالث بالشواهد العمرانية المدنية التي حددت الهوية الثقافية للمنطقة والتي تمظهرت من خلال الأكربول والمسرح والأغورا والميدان والمعابد والحمامات والمقابر والمساكن، وجاءت الباحثة على ذكر بعض الشواهد والآثار التي خلفها الرومان بأرض الأمازيغ وذلك خلال فترة خمسة قرون من التواجد بالجزائ. ثم اختتم الفصل بعنصر التأثير االهيليني على الحياة الثقافية والفكرية والدينية في المنطقة، فعلى قدر "التصادم السياسي والعسكري الذي كان واقعا بين الرومان والنوميديين ..عبر المحطات التاريخية..فقد انتعشت العلاقات الثقافية والدينية بين المنطقتين ..بل أمسى التلاقح من أبرز معالم اللوحة الثقافية والفنية"[11].

إذ أضحت الحركة الأدبية والثقافية في قمة عطائها، مانحة بذلك للغة اللاتينية مكانة معتبرة والتي ظلت لمدة حكرا على المثقفين والطبقة الراقية لكنها سرعان ما احتلت مكانة في الأوساط الشعبية. وصارت لغة التأليف و الصنعة الأدبية، ولعل أكثر الكتاب شهرة هم رجال الدين أمثال (تارتيليان) و(لابيلي) الذي ينسب إليه أقدم نص روائي وهو "الحمار الذهبي" والذي ألهمت قصته العديد من الكتاب المعاصرين له.

وكخلاصة لهذا الفصل فإن الباحثة عادت للوثائق التاريخية قصد تبيان الحالة السياسية والثقافية والفكرية للمنطقة، من أجل التمهيد لرسم معالم الحركة المسرحية لتلك الفترة من تاريخ الجزائ، والذي ترى فيه إجحافا في الاهتمام والذكر حتى من الدراسات الأكاديمية الأجنبية ولاسيما الباحثين الفرنسيين، واللذين طمسوا معالم الوجود النوميدي في تاريخ الإمبراطورية الرومانية.

أما الفصل الثاني من الدراسة، اهتمت الباحثة ببدايات المسرح الروماني الذي ارتبط بالطقوس الدينية مثله مثل المسرح اليوناني وتعرضت للبناية الرومانية للمسرح، والذي تشابهت جميع نماذجه الموجودة بشمال إفريقيا. بنيت المسارح في بدايتها من الخشب فقد كانت بنايات مؤقتة وعرضت عليها مسرحيات "تيرنس" و" اينيوس" و"باكيفيوس"، إلا أن المعالم بدت تتضح مع ظهور الفيليوم وهو حائط الخشبة ذو الديكور البارز إلى جانب الستائر، وفي عام 55ق.م تم بناء أول مسرح حجري ثابت يضم ثلاثين ألف مقعد، وكان له

مخطط هندسي خاص. ومن بين أشهر تلك المسارح تأتي الكاتبة على ذكر مسرح تبسة "ثيفست" ومسرح تيمقاد ومسرح "هيبون" الواقع بالقرب من مدينة عنابة.

وتخص في الأخير الباحثة جزءا كبير من هذا للفصل لمكونات العرض المسرحي النوميدي في العهد الروماني مشيرة في ذلك إلى خصوصية كل من سينوغرافيا العرض والديكور والإضاءة والإكسسوارات والموسيقى والأداء وعنصر القناع الذي ظل مستعملا في تلك الفترة، ثم عنصر المتلقي للعرض المسرحي ،والذي تقول فيه الباحثة انه عنصر صعب القراءة والتحديد لتشعب واختلاف عرقياته المكونة لنسيجه الاجتماعي والمحددة لذوقه وميولاته، فلم يكن الجمهور يتجاوب إلا إذا " لامس درجة من الاحترافية بشكل ملموس من ناحية، ومن ناحية أخرى أن يمس واقعه، وخياله..وهذا ما كان يحدث من خلال عروض تحاول أن تكون في مستوى توقعات هذا الجمهور[12].

تطرق الفصل الأخير إلى موضوع العرض المسرحي أو بالأحرى العرض المسرحي الروماني، والذي تناول موضوع التراجيديا وموقع الأسطورة منه، والتي كما يعلم كل دارس أنها كانت أكثر المواضيع اقتباسا وتأثيرا في التراجيديات الرومانية أو سالفتها اليونانية، كما شرّحت الباحثة الكوميديا الرومانية والبانتومايم، هذا الفن الذي اشتهر به الرومان دون غيرهم. حيث كان لتيرنس الفضل الكبير في ظهور الكوميديا الرومانية وتميزها بمجموعة من الخصائص كالبنية والشخصيات واللغة الحوارية.

3.3 المناهج النقدية من زاوية رؤية الباحثة طامر أنوال:

يتراءى للقارئ من أوّل وهلة، جاذبية عنوان الكتاب" **المسرح والمناهج النقديّة الحداثية ومظاهر أحواله** "للناقدة طامر أنوال، **و**الّذي يحيل من خلال العنوان إلى تأثيرات المناهج النّقدية الحداثية على المسرح الجزائري والعالمي مدًّا وجزرًا أو سلبًا وإيجابًا.

فالمسرح أخ المنهج بالرضاعة كونهما يعتمدان على أساس مشترك وهو النظام، فالمسرح لا مكان له فيه للصدفة أو الابتذال، كما المناهج لا مكان فيها للاستنباطيّة، لأنّ المناهج

النقديّة سواء في الفكر أو الأدب أو المسرح دائما ما تأتي لتوضيح أسلوب فكري قديمًا كان أو ثوريًا تجديدها لهذا دائمًا ا يسبق الإبداع المنهج النّقدي، فأرسطو ل يضع منهجه النّقدي لفن المسرح إلّا بعد معاينة الإبداعات من عاصرهم وخبرها فاستخرج لأساسيات الدراما منها وهكذا دواليك.

ويهتم الكتاب بالمناهج النقديّة انطلاقًا من الكلاسيكيّة الحديثة ووصلًا إلى أهم المناهج النّقدية المعاصرة، وتأشيراتها على المتلقي والنّص والعرض. حيث تؤسس الكاتبة إلى معنى الحداثة في بداية الفصل الأوّل، من خلال إعطائها تلميحات عن استناد مصطلح حداثة الفلسفة وعلم النّفس وعلم الاجتماع، وما قدّمته هذه الميادين من مساعدة للثورة على اللاهوتي وتقديس للعقلي والواقعي

وهي بداية كانت ترى من خلالها المؤلفة مدخلًا للمدارس الابداعيّة التي جاءت مع أو بعد عصر النّهضة انطلاقًا من المدرسة الكلاسيكيّة الحديثة، غير أن الباحثة لم تتعمّق كثيرًا في معنى الحداثة وسياقها الإبداعية والفنيّة والنّقديّة في حين كان يجب أن توضّح أكثر لمعنى الحداثة باعتبار أن هذا المصطلح يشكل جزء مهمًا في عنوان الكتاب.

تنطلق الباحثة في التعريف بالمدارس الحديثة بداية من الكلاسيكيّة الحديثة وتضع القارئ بين الفوارق بينها وبين المسرح الأرسطي من خلال انتقال الصراع من نوعه العمودي إلى الأفقي والنّفسي وكذلك التجديدات الأخرى الّتي ترفع من قيمة الطبقة البرجوازيّة وتجعلها قريبة من الطبقة الحاكمة حيث تقول في الصفحة 26 "يبدو أنّه أعلن بطريقة فنيّة تنامي الطبقة البرجوازيّة وتحالفها الوثيق مع الطبقة الحاكمة"[13] وهذا من خلال نموذج مسرحيّة طرطوف لموليار، وهذه فكرة جيّدة نستشفها من خلال هذا العرض التاريخي لتطور الكوميديا الكلاسيكيّة .

غير أن الباحثة في الصفحة 24 تقول "أنّ الكلاسيكيون الجدد قد حافظوا على الوحدات الثلاث مع إباحتهم توسع الزمن فلا تقف عند دورة شمسيّة واحدة كما حدّدها أرسطو"[14] وكأنّها من خلال هذا القول تؤكد أن قضية الوحدات الثلاثة وخاصة وحدة الزمن هي من قوانين المسرح الأرسطي غير أن المتتبع للأعمال المسرحيّة اليونانيّة يجد فيها تناقضا مع

هذه القواعد ، فمسرحيّة (فيلوكتيتيس) مثلا لا تجري أحداثها في دورة شمسيّة واحد بل تتجاوزها بكثير، ونفس الأمر مع مسرحيّة (إلكتراه)، ثمّ إنّ أرسطو عندما تكلّم عن الزمن المسرحي لم يجعل وحدته قانونا فنيّا، بل قال في تعريفه للتراجيديات (هي محاكاة...وكبديل....وعادّة ما تجرى أحداث المسرحية فيها دورة شمسيّة واحدة) ، وكلمة عادة تحيلنا إلى أن أرسطو لم يضعها كموحدة بل كان يصف الأعمال المسرحيّة التي كانت تقدّم في تلك الفترة.

وبالنسبة لوحدة لمكان، فإنّ أرسطو لم يتطرّق إليها البتة، والدليل على ذلك وجود آلات لتغيير الديكور عند اليونان، وتغيير الديكور أوّل ما يعني تغيير المكان. لهذا فإنّ هذه الوحدات هي من إنتاج الكلاسيكيين الجدد وليست من قواعد أرسطو.

ثمّ تنتقل الباحثة إلى مفهوم المنهج النّقدي التاريخي وأهم أعلامه (سانت بيف)، فتوضّح الباحثة أسس النّقد التاريخي الّذي يقوم على ثنائيّة النّص. والكاتب، اعتبارًا من أن المنهج النّقدي التاريخ، يركز في تحليله للنّصوص الإبداعية أوّل ما يركز على المبدع في حدّ ذاته، والظروف الفكريّة والاجتماعيّة والواقعيّة الّتي تؤثر في المبدع عند إنتاجها لمتزامنة نصيّة مهما كان وقوعها.

غير أن الباحثة في هذا الخصوص قد اختصرت المنهج النّقدي التاريخي من خلال عالمين اثنين فقط وهما سانت بيف وتلين المعروف بثلاثيته المشهورة الجنس والبيئة والزمن، حيث لم تعط حيزا مقبولًا للتعريف بهذا المنهج وعلاقته بالمدارس الفكريّة الّتي تزامنت وظهوره (نهاية الكلاسيكيّة وبداية الرومانسيّة. وأحجمت عن ذكر أعلام آخرين مثل: غوستاف لانسون **Gustove Lonson**، وريمون بيكار **Rymond Picard**، الّذي واجه نظريات النّقديّة التاريخيّة عميد النقاد الجدد رولان بارت[15]. إلّا أنّ الباحثة قد وضعت القارئ أمام منهج بقي لحد الساعة يصارع وينتصر في عديد المرات على المناهج النقديّة الحديثة الّتي تنطلق في جلّها من رفض ومناقضة هذا المنهج.

تجول الباحثة كذلك بعد انتهائها من إعطاء ومضات سريعة على منهج النّقد التاريخي في المذهب الرومانسي فتبرز أهم أعلامه وخصائصه انطلاقًا من الذوق الأصيل وانتهاء بالخيال والحريّة، مبينة مفهوم القبح في الرومانسية. ثمّ تؤسس للدراما الرومانسيّة الّتي بدأت في الانطلاق بعد مقدّمة كروموبل لفيكتور يغو الّذي جعل من رواية البؤساء منطلقًا للدراما الرومانسيّة، الّتي سوف تكسر وحدتي الزمن والمكان الكلاسيكيتين، وقد أظهرت خلال غوصها في هذا المذهب أسبقية شكسبير الّذي كان المهد الحقيقي لأسس الدراما الرومانسيّة.

تتحدّث الناقدة في الفصل الثاني عن الجمالية والرمزيّة في المسرح وتبيينها بالتالي: "الرمزيّة نعني بها دائمًا شيئًا يختلف عمّا نقوله"[16]، وتدلّ على ذلك بنماذج مسرحيّة عالميّة وجزائريّة. ثمّ تنطلق الباحثة للحديث عن الواقعيّة في المسرح والّتي تعني تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها، عارضة ضرب الحائط –المدرسة الواقعيّة – تجميد الأطلال الّذي تتبعه الدراما الكلاسيكيّة ، أو تجميد الذّات الّذي تتغنّى به الرومانسيّة[17] .

وتعطى لنا نماذج أسست للمسرح الواقعي، مثل مسرحيات تشيكوف الّتي ظهرت فيها السمات الفنيّة للمدرسة الواقعيّة، كتبسيط المعالجة الدراميّة للحبكة وابتعاد اللّغة عن الخيال واقترابها من لغة التخاطب العادي[18]، كما تبيّن الدكتورة أنوال التيّارات الواقعيّة المعاصرة الّتي انبثقت عن المدرسة الواقعية وهي الواقعيّة النّقديّة الّتي تثير الأسئلة ولا تطرح الحلول[19]، وكذا الواقعية الاشتراكيّة الّتي تدعوا إلى تمجيد النحن ونسقية الأنا.

تنتقل الكاتبة بعد ذلك إلى التعريف بأحد أبرز النقاد في القرن العشرين وهو–لوسيان غولدمان– الّذي يربط بين الايدولوجيا والنّص المبدع.

وتركز الباحثة في الفصل الثالث على المذهب الوجودي وأهم اتجاهاتها وأعلامها، من خلال نماذج حواريّة لمسرحيّات ألبير كامي وغيره. ثمّ تنتقل إلى النّقد النفسي وأهم أسسه وأعلامه وعلى رأسهم –سيجموند فرويد– الّذي ينحو إلى الأنا الفردي، ويونج الّذي يركز على الأنا الجمعي.

وتأخذ الباحثة القارئ في الفصل الرابع القارئ إلى هضم مفهوم السيميولوجيا أو السيموطيقا ، انطلاقًا من لسانيات دسوسيور ، ومرورًا بعلم السيمياء مع رولان بارت أو سيمياء المنطق مع "ش،بيرس" ، وعلاقة كل هذا بالمسرح.

لتنتهي في الأخير إلى إبراز علاقة المتلقي مع العرض المسرحي والقراءات المتعدّدة للنّص، العرض.

اشتملت خاتمة الكتاب على التعريف بأهم المصطلحات النّقديّة المعاصريّة بداية بالتناقص ومرورًا على تداوليّة الخطاب المسرحي، وانتهاء بتعريف لمصطلح، "الميثا نقد"**Mythacritique**. حيث تؤكد في آخره أنّ التعامل مع المصطلحات النقدية يخضع لاعتبارات نفسيّة وثقافيّة هي صيد معرفي يتفاعل مع الواقع تفاعلًا بناءًا[20].

يعتبر هذا الكتاب "المسرح والمناهج النقديّة الحداثية ومظاهر أحواله" مرجعا مهما لكل قارئ للمسرح لكونه مدخلًا مختصرًا لأهم المدارس الفنيّة وأشهر المناهج النّقديّة الحديثة والمعاصرة الّتي كان ولايزال المسرح حقلًا خصبًا لها سواء بالتجريب أو الثورة أو إظهار فلسفة معيّنة.

غير أنّ الكتاب يفتقد إلى الجانب التطبيقي، أو بعبارة أخرى يغلب عليه التنظير في مقابل شح للجانب التطبيقي الّذي يشرح النظريات النّقديّة، فالقارئ لمقدمة الكتاب يمني نفسه أنّه سيكون أمام تحليلات ونماذج من نصوص وعروض مسرحيّة كثيرة تشرح وتفسر كل مدرسة فنيّة أو منهج نقدي يتم تناوله، ولكن لم نجد ذلك ولربما أرادت الباحثة ذلك عمدا حتى تبني قاعدة نظرية عند كل دارس ليتمكن فيما بعد الاعتماد على ذاته في تحليل وقراءة التجارب المسرحية من مؤلفات كانت أو عروض.

ويبقى الكتاب جهدا ماتعا ومعتبرا، تحكمّت الباحثة في الجانب النّظري منه، إذ يصلح لأن يكون دليلًا نظريًا بامتياز لطلبة النّقد المسرحي وحتى للعاملين في الحقل النّقدي والإبداعي.

4. خاتمة:

كخلاصة لما جاء من طرح في كتابَي الباحثة طامر أنوال نخلص إلى بعض النتائج ومن بينها:

-توجه الباحثة نحو إثبات الجذور التاريخية للمسرح الجزائري وتبيان معرفة أهل المنطقة بالفن المسرحي منذ بداياته الأولى وذلك كون الاحتكاك بالمنتج الروماني كان مباشرا

-الاعتناء بالجزئيات المكونة للعرض المسرح المقام على أرض نوميديا وإرفاقه بمجموعة من المخططات والصور الشاهدة على ذلك كالتماثيل والمسارح والأقنعة.

-الاعتماد على المراجع الأجنبية لتوفر آليات اللغة والترجمة عند الباحثة، وكون هاته الأخيرة تمثل مصادرا قيمة من الناحية العلمية والتاريخية.

-الدراية والإلمام الجيد للنظريات والتيارات المسرحية والنقدية وتطبيقاتها على المنتج المسرحي الجزائري والعربي

- لتجربة الناقدة الجزائرية طامر أنوال أن تحقق تميزا وطنيا وعربيا في مجال الدراسات المسرحية، كما حققته سالفاتها من الوطن العربي.

5. قائمة المراجع

[1] - يوسف رشيد جير، نظرة في مهمات الناقد للعرض المسرحي، مجلة كلية التربية الانسانية، بغداد، سنة 2006 ،مج 8، ع 14، ص172.

[2]- سميرة السباعي. جماليات تلقي المسرح.أفق التوقع والاحتمال،المغرب نموذجا.شركة الطباعة مكناس، المغرب.ط1 .2011، ص63.

[3] عباس الحايك، الصفحة الاكترونية مدونة عباس الحايك abbashayek.com

[4]-فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1.2001.ص16.17.

[5]-عبد القادر القط، من فنون الأدب(المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ص51

[6]اسماعيل بن اصفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي ، مجلة الأثر، العدد13، مارس 2012، ص242

[7]–صالح لمباركية، دراسات في المسرح الجزائري، ج1 مطبعة الهدى عين مليلة، ص90

[8]ينظر :صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ص137

[9]–عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية،رسالة ماجستير،2013،جامعة الحاج لخضر باتنة ص48

[10]– طامر أنوال حفريات المسرح الجزائري.دار الكتاب العربي .الجزائر 2007.ص9

[11]–طامر أنوال.حفريات المسرح الجزائري.ص75

[12]– طامر أنوال ، حفريات المسرح الجزائري.ص155.

[13]:طامرأنوال ...المناهج النّقديّة الحداثيّة...ص26.

[14]:المرجع نفسه ، ص24.

[15]:ينظر،وعد العسكري، المنهج التاريخي في النّقد الحوار المتمدن تاريخ الزيارة 25–10–2019.،

[16]، المناهج النقدية ، ص61.

[17]: طامر أنوال ، المناهج النقدية،ص75

[18]:طامر أنوال ، المناهج النقدية، ص82.

[19]:ينظر طامر أنوال ، المناهج النقدية ، ص85.

[20]:طامر أنوال ، المناهج النقدية، ص381.