اتجاهات النقد المسرحي الحداثي في الإصدارات الفنية الكويتية (سلسلة المسرح العالمي) نموذجاً

د.سليمان آرتي

المعهد العالي لفنون المسرح- الكويت.

artisulaiman@yahoo.com

الملخص:

يعد المسرح الكويتي مكوناً فنياً للثقافة والتّنوع الجمالي، كما يرجع الزخم المعرفي بالمادة المسرحية من خلال الدراسات التي عكست نهضة التطور والتميز والتنوع، باستخدام أدوات تعبيرية عميقة ومؤثرة أسهمت في بناء مقومات تكتنز رؤية متفردة في أوساط الفنون الأخرى، دعمته الثروة القومية المتمثلة في المجلات الثقافية التي لعبت دوراً في تاريخنا وغدت مصدراً من مصادر التاريخ الأدبي في العصر الحديث نتناول في هذه الدراسة (سلسلة المسرح العالمي) نموذجاً.

الكلمات المفتاحية: النقد المسرحي - المسرح العالمي - التاريخ - الإصدارات الفنية

مقدمة

إثارة النقد المسرحي هو تكوين خلفية ثقافية تشير للجهود المبذولة في الكتابة والإنتاج والعرض ولعل التغيرات التقنية والفنية عبر الوسائل المتقدمة والذهنيات المعاصرة التي تترك أثرها في التحولات المنتجة للنماذج المتكاملة العناصر والمكتملة الابداع الأكثر حضوراً في نزوعه نحو الوصول إلى حالة التناغم مع حركة القراءة المبدعة للمسرح، القريبة والمتقاربة للنقد المسرحي المعاصر الذي يبحث عن بنية مستقلة لذاتها ولذاتها في الفن وعرض الرؤية والنسق الثقافي الخاص.

ظهر في الوقت الحالي جدل الصراع بين المسرح الفني والإنتاج المادي للعروض، وانقسم الهدف في بناء النص وعرضه وكيفيات ولوجه امام وسائل الإعلام المرئية في ظل تهميش دور النقد كركيزة أساسية في محاولة تعديل حركة الواقع المسرحي، ولإدراكنا الشديد لهذه الصعوبة فإننا نجد لزاماً علينا رصد الحركة النقدية المسرحية لا لأنها تحاول فقط تأصيل الظاهرة المسرحية، ولكن لأنها أيضاً تواجه (قوى) تملك من الوسائل والإغراءات ما تتضاءل أمامه إمكانات مسرحنا العربي والكويتي على وجه الخصوص، هنا جاءت أهمية هذه الدراسة.

تتبلور إشكالية البحث في تساؤل رئيسي وهو: ماهي أبرز اتجاهات النقد المسرحي الحداثي في سلسلة المسرح العالمي من منظور نقد النقد.

وتنبثق عدة تساؤلات فرعية:

1- هل هذه الإصدارات الفنية مغامرة وجريئة كما ينبغي لها أن تكون؟
2- هل هي جزء من هذه التيارات في عنفها وعنفوانها، وفي جديتها وجديدها، أم أنها مجرد منابر محايدة؟
3- ماهي مراحل تطور النقد المسرحي بالسلسلة؟
4- ماهي المؤثرات الفنية والاجتماعية وكذلك التأثيرات النقدية الخارجية عربية أم غربية؟

تتضمن العينة المقدمات والدراسات المسرحية الواردة بالإصدارات الفنية المختارة (سلسلة المسرح العالمي) وهي بدأت من عام 1969 إلى الآن، وسوف يتخير الباحث عينة منها ممتدة على هذه الفترة.

1- مفهوم النقد الثقافي

يثير النقد الثقافي مسألة توظيف ثقافة النقد من جهة وأنساق البنى الثقافية والفكرية **تتسطح المعارف على ثقافات الشعوب ، وتندرج كمؤول لخواص فكرية عالقة ومتعلقة في ذهنية الإنسان نحو وجوده ، ومن هذا ينفعل الأديب نحو جوانب التفاعل النقدي ، و يتقوقع في خصومة مع ثقافات تتخاطب و تتقاطع في الاختلاف تارة ، فهل الثقافة النقدية في تحيين مسالك لقراءة النص الأدبي؟ كيف تتعايش الخطابات الأدبية في تجويف العلاقات الثقافية ؟ من يثقف النص ؟ وإلى أي مدى يهيمن الأديب على ثقافة الشعوب ويرسم لغة واصفة لحقائق التفكير ؟ هل هناك هوية ظاهرة أم تستر خلف سلال المحصول العولمي من نتاجات الانفتاح العالمي** ؟إن الثقافة في حد ذاتها فكرة خلافية تطورت عبر العصور، وقد نجد لها مئات التعريفات، والحقيقة أن الثقافة من أكثر المفاهيم استعصاء على التعريف الجامع المانع؛ لأن لها معاني محكومة بسياقي الزمان والمكان، ولا يكاد يتفق عليها الناس، فالثقافة مرتبطة بأمة معينة، وبمكان وزمان محددين، فعلى سبيل المثال هناك ثقافة عربية، وهناك ثقافة ألمانية، وهناك ثقافة فرنسية، ولكن الحضارة الإنسانية حضارة واحدة.

2- مفهوم الثقافة:

تمارس الثقافة مرجعية فهم الواقع المنشطر في منظور النص عبر الانسان المتكون وفق سلوك لغوي ومواضيع تمثل أهمية في حياته ومحيطه ورؤيته ونسبة انفتاحه"لقد أكد مفهوم الثقافة، على

تعدده وتفاوت دراساته في الحقل الأنثروبولوجي، على جملة من الحقائق المتعلقة بإنسانية الإنسان، سواء ما كان جوهراً في استعداده الفطري أو جوهراً في تحققه الثقافي، ولعل من أهم هذه الحقائق هو خصيصة التواصل من حيث هو نظام لشبكة العلاقات الإرادية، والناتج عن القصدية الواعية، فالتبادل الذي هو الصفة الدينامية للإنسان جعله يخطط للممكنات وافتراضها، وإنتاج ما يجعلها مجسدة في نظام العمل وفق برنامج يربط الفردية بالجماعية ضمن صناعة تبني الفضاء العام للحياة المشروطة. فالثقافة بذلك هي جوهر هذا النظام ومركزه، والمجتمع هو ميدانها الفعلي الذي يوفر لنظامها قواعد الفعل البشري اجتماعياً"(1) هذه القصدية هي مقصد توظيف اليات النقد الثقافي في فهم جوهرها من جهة وعملية تنظيم أنساقها تنظيما يكفل باستدراج المعنى نحو مؤولاته .

في هذا التأكيد على الجوهر التواصلي للثقافة مادة وإنتاجاً ووظيفة، كان الاهتمام باللغة من أخطر المواضيع التي عني بها الأنثروبولوجيون، وفي ذلك شواهد إثنوغرافية وإثنولوجية على أن لغات التخاطب والتواصل مثلت جوهر الإشكالات الثقافية والاجتماعية التي طرحتها الإنسانيات في مناقشتها المنهجية، وانتبه البحث في الاجتماع الثقافي منذ بواكره إلى جذر التبادل والتواصل باعتباره المحور الناظم لبنيوية الإنسان ومجتمعه، ومركزيته في إقامة الكيان الإنتاجي للوجود الواعي للجماعات والشعوب، فكان بذلك بحث اللغويات أنثروبولوجيا من أهم مواضيع الدراسة الثقافية والاجتماعية.

3- مفهوم الهوية

"الهوية كينونة ضمائرية (هو/ية، أو هي/ية، أو أنت/ية) تتشكل متعلقة متجسدة في هيئة أنوية، تتبدى لصقاً بشخص واحد ولها مسمى معين، وتمتلك خصوصية مجردة من الكلية بذاتية قد تتنافي مع الوحدانية، وقد تتقوقع فيها تفرداً أو اختلافاً.

وللكينونة علاقة تفرد وانتماء وطيدة بالهوية، ولن تكتمل العلاقة أو يتضح كيانها مالم ترتبط بالآخر، ولكن ما علاقة الهوية بالأنا وبالذات؟ وأية هوية نعني؟ الفردية أم الجماعية؟ وهل التعددية الثقافية تصادر إحدى الهويتين؟ أو أنها تؤدي إلى فهم أكثر واقعية للثقافة والمجتمع؟ وإذا افترضنا تلاقياً للذات (هو) أو (هي) بالآخر (أنت)، فكيف سيكون هذا التلاقي؟ أهو لقاء توافق وانسجام أم لقاء تضاد وتنافس؟"(2) وترجم الهوية معنى وجودي قائم بذاته متصل بجغرافيا فكرية سائدة لكنا تعيش تحولاتها من خلال مثاقفتها لكن تتمركز نحو أنا الوجود او كينونة الذات.

4- المثاقفة: التفاعل والاختلاف:

ظاهرة المثاقفة من الظواهر التي تعود للحقب الزمنية القديمة السالفة وتدعو لادماج المعارف والاطلاع على الثقافات المنتجة للتكامل المعرفي يعرف المغربي محمد برادة "المثاقفة" بقوله: المثاقفة

مصطلح سوسيولوجي ذو معاني متداخلة وتقريبية، وبصفة عامة يطلق على دراسة التغير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات: (الاستعمار – المبادلات التجارية والثقافية – الأسفار ...)، وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة إلى كلتا الثقافتين المتصلتين، وصعوبة المصطلح راجعة إلى تعداد المصطلحات المتقاربة في الاشتقاق". نقف أمام هذه التعريفات، ونفكك عناصرها فنجد ما يلي:

أولاً: تتم المثاقفة بين طرفين.
ثانياً: تتم المثاقفة بالقوة أو بالقبول.
ثالثاً: تحمل المثاقفة الأنثروبولوجية معنى التعالي عند طرف والدونية عن الطرف الآخر.
رابعاً: تحمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين الطرفين (الاستعمار).
خامساً: تحمل المثاقفة معنى الاتصال والتواصل والانفتاح الثقافي.
سادساً: تحمل المثاقفة معنى التأقلم مع ثقافة الآخر والاندماج فيه؛ فيساعد ذلك في إضافة عناصر جديدة إلى ثقافة الآخر، ولكن مع انغلاق الآخر.
سابعاً: قد يؤدي ذلك إلى ازدواجية في الشخصية حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى وبين العناصر الجديدة، وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل، أو يتم الهروب باتجاه الثالث.

سؤال المنهج ومسألة المثاقفة:

تعد مسألة العالمية من المسائل التي تثار كثيرا في الثقافة العربية عموما وفي النقد العربي الحديث خاصة. وذلك من خلال ما يتصل بالنظريات والمناهج الغربية. إنها توازي مسألة العلم أو – العلمنة -. لكنها مسألة فقدت الكثير من بريقها ومصداقيتها في الفكر النقدي المعاصر. سواء لدى الغربيين أو لدى بعض الباحثين العرب وغيرهم. نتيجة عوامل عدة أهمها ما وجه إليها من نقد على أساس أنها تقوم على تمركز أوروبي غربي لم يعد بالقوة التي كان يتمتع بها أثناء فترات السيطرة الاستعمارية الغربية. بالإضافة إلى ظهور إسهامات من المناطق التي سبق استعمارها. استطاعت بدورها أن تزيح ذلك التمركز بإثارة قضايا تمس العالم غير الغربي. وقد أشار جابر عصفور بمعية مجموعة من النقاد العرب إلى هذا التحول. حيث أكد على أن "اتساع دوائر المشاركة النقدية على امتداد العالم كله، ودخول المزيد من نقاد العالم الثالث في علاقات إنتاج النقد الأدبي، ومن ثم عمليات توزيعه واستقباله

في مداها العام. وذلك على النحو الذي أحال المشهد العالمي للنقد الأدبي إلى مشهد مزاح عن المركز بأكثر من معنى"(3) تشكل منهجا تفاعليا بين مؤثرات.

صلاح فضل نقد حداثي بلغة الماضي

الناقد والباحث الدكتور صلاح فضل ينتقي أفضل الفصوص النادرة والمعادن النفيسة تفكيرا وتعبيرا ثم يصوغها أمام القارئ مجدولة في ثوب مبهر هو كالطبيب يمسك مشرط التحليل النقدي يحلل النص الأدبي بتفكيكه لعناصره البنيوية المكونة له التماساً لطرائق تفاعلها الدينامي في تآزر عضوي.. وتحديد مواضع الجماليات فيه. وبلوغ مقاصدها المبثوثة عبر متونها.

"كرائد من رواد التجديد النقدي و مجددا في رؤاه الواعية بمستجدات البنية القائمة للإبداع وظروف التلقي.. يستقرئ بعقل المثقف والسياسي.. الدكتور صلاح فضل" ناقد بصير بفنون الأدب العربي، يتميز بلغته الفصيحة الرشيقة - وبخاصة في مقاله الأسبوعي بجريدة الأهرام - ومتابعته الدؤوب لما ينتجه الأدباء من شعر وقصة ومسرحية، وهو ناقد معايش لكل اتجاهات الأدب العالمي وتياراته النقدية"(4)، نحاول أن نقرأ فكره عبر منظار نقد النقد من خلال قراءته النقدية لمسرحية (نجمة إشبيلية) للكاتب الإسباني (لوبي دي بيجا).

فقد حمل الرسالة النقدية واقترب بالنقد من العلوم الطبيعية والمنطق الصوري في التقاط الدلالات المؤثرة في تبيان خصائص الظواهر الجمالية واستكشاف معالم النصوص الأدبية.

"طاف في دروب الأدب ونهل الكثير من الثقافات الأجنبية، الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية.. هكذا كان في تطوافه البحثي في دروب الأدب.. لا يقنع بقشور المعطيات.

أسهم الدكتور "صلاح فضل" في ضخ دماء الحداثة المنهجية في شرايين النقد الأدبي فأضاف مع رفاق دربه من الأساتذة أمثال "عبد السلام المسدي - الطرابلسي - جابر عصفور" إلى المكتبة العربية حصيلة من المناهج النقدية التي مثلت ثورة منهجية وطفرة نوعية طورت الوعي النقدي العربي كالمنهج "البنيوي" الذي شكل منبعا جديدا للفكر النقدي المرتكز علي قواعد علمية منتظمة"(5).

فقد اختص البنائية بالنقد وهذا ملمح من ملامح دقته، فلا نستطيع في المقابل أن نقول إن هذا مبدع بنائي، لأن البنائية نظرية علمية، أما البنية الأدبية فهي نتاج رؤية وتفاعل بين المبدع واللغة والأشياء والشكل تعلن في النهاية الذي يصب العالم - من خلال عالم آخر هو اللغة - في شكل له فلسفته.

حيث التأصيلية التي يتميز بها صلاح فضل، وهذا يقودنا إلي سمة أخرى في شخصية صلاح فضل الناقد العالم، فهو في تناوله للبنائية لم يكن بنائيا، وإنما كان متعاملا معها برؤية المؤرخ المقارن الذي ينقل هذا النسق المعرفي للثقافة العربية، لذلك نراه يرتد للتاريخ الإسباني ولفترة لوبي دي بيجا بشيء من التفصيل في تقديمه النقد لمسرحية (نجمة إشبيلية)[*].

وكالمعتاد يبدأ بدراسة أيستميولوجية للأصول المعرفية التي أنتجت هذا النص المسرحي واستمد من خلالها نسيجه الحيوي ووطدت علي دعائمها بنياته، حيث الوصفي الديناميكي الفعال، يكون بداية تأويل منهجي في مقاربة النصوص التاريخي والمسرح،وهنا تتضح تماما رؤية صلاح فضل الباحث عن المشاريع البنائية، فالمسرح من وجهة نظره مشروع إبداعي حداثي، جامع الشتات المرجعية المتفرقة بين المدارس والاتجاهات في تقاليد كلية مرنة تتجاوز جزئية التقاليد المقيدة، وبالتالي يمكن للكاتب أن يتجاوز اللحظة ، ومجاوزة اللحظة والنظر إلي التاريخ والحاضر والتجربة الإبداعية نظرة كلية هي مشروع صلاح فضل هي مناقشة التجربة الإنسانية برموزها الأسطورية وحاضرها الداكن،"وكأن الباحثين العرب يقفزون على حبل المناهج والنظريات على سبيل الموضة. لقد انتقلنا من البنيوية إلى ما بعدها، دون استثمار للمتحقق، ظنا منا أن البنيوية لم تعد صالحة لشيء، ولما انتقل الغرب إلى تسميات أخرى تركنا ما كنا فيه وتهافتنا على مراحل جديدة، فبدت المسافات والفواصل واضحة"(6)

لمحات من سيرة المؤلف[*]: يقول صلاح فضل في مقدمة المسرحية عن المؤلف، أن حياته سلسلة من الاندفاعات العاطفية المشبوبة المفعمة بالخصوبة الفنية والحيوية التي تصل الي أوجها عنده. فيه مظهرين متكاملين: أحدهما يقف متأنيا عند بعض اللحظات الهامة ليحاول تحليلها واستشفاف ما وراءها، والثاني يستعرض بسرعة خاطفة شريط حياته الكاملة بالأعوام ليقدم تصوراً كلياً عن " لوبي دي بيجا " قد ظفر في حياته بشهرة واسعة حتي ان مؤرخيه من المعاصرين له يحكون عن ارتحال الناس من عشاق ادبه اليه ومجيئهم من انحاء العالم كما يحكون عن تنافس الشرفاء والنبلاء في التعرف عليه وربط أواصر الصداقة به.

المسرحيات بين تاريخية المؤلف وتاريخية الموضوع

أما المسرحية "نجمة إشبيلية" فهي تقع من هذا التصنيف في منطقة التاريخ القومي الاسباني والاساطير، " فالصراع الدرامي الذي احتدم فيها بين الحب والواجب عند "سانشو" والنزوة المحمومة التي تحمل الملك علي التعرض للإهانة والإصرار علي الانتقام بعد ذلك، وانتصار الواجب بالتضحية بالحب من جانب " استريا " مما يفرز نموذجا دراميا قويا لا يلبث أن ينتهي الي الترهب ويؤدي الي تجسيد مجموعة القيم التي كرس مسرح " لوبي دي بيجا " للدفاع المستمر عنها، وهي لذلك تصبح مسرحية نموذجية في دلالتها علي طبيعة أنتاج شاعرنا الموزع بين أعمال مؤكدة واخرى مشكوك في نسبتها اليه، وأن لم يشك أحد في اصطباغها بصبغة مدرسته المسرحية الرائدة"(7). ومن هنا يبدأ صلاح فضل بالبناء والتأسيس لـ المؤلف عبر الماضي والزمن، للانطلاق وراء النص المسرحي.

من الوجهة المكانية، فيبدو المسرح كما لو كان عاريا لا يتضمن أي عنصر يساعد علي توصيف المكان، مما يجعل اللوحة تكتسب معناها فحسب من خلال الكلمة، حيث الاقتصاد الشديد في استخدام الأدوات المسرحية المساعدة.

1- ومن هنا تختفي الخطب المطولة وتحل محلها الاعيب الألفاظ ومرح العادات الشعبية والعبارات الشعرية الشائعة والامثال السائرة في كلمات مركزة قوية.

نجد الحوادث عند " لوبي دي بيجا" تدور في مشاهد مطولة مفتوحة لا تستوجب مواقف مغلقة، ونجد بنية المسرحية وقد استقرت نهائيا في ثلاثة فصول موزعة إلي مشاهد تتطابق عادة مع دخول وخروج الشخصيات، وهي مشاهد متسلسلة تدمج العناصر الفكاهية في الحدث ذاته وتستبعد اللوحات والمناظر المسلية التي كانت تحشر بين الفصول"(8).عندما نقترب من أعمال "لوبي دي بيجا" فان الانطباع الأول الذي نرتطم به هو الدهشة أمام أبعاده الكمية والنوعية، و كما كانت حياته دوامة لاتتوقف أمام شيء فان موقفه من المعرفة لم يتعد ذلك، اذ كانت بالنسبة له مجرد حقيقة حيوية أخرى.

(أن نتحدث للعامة بالتفاهات :ونشبع ذوقهم بقدر ما يدفعون)

"ويري دائما أنه فوق ما ادرك وما سيدرك، إنما هو من طبائع العبقريات التاريخية الكبري،. ومن ثم لا ينبغي أن نحسب عليه حسابه العسير لنفسه أو نؤاخذه بنقده الذاتي"، أو نستنتج من ذلك كما يفعل البعض ازدواجا في شخصيته، بل ربما كان هذا دليلا علي التناغم والصدق الداخلي والعقوبة الطبيعية في الإحساس بالأشياء مهما كانت غالية أو أثيرة لديه. واذا كان "لوبي دي بيجا" في الواقع أكثر الشعراء شعبية في تاريخ إسبانيا فإن ذلك يعود إلي أنه قد تقمص دون تحفظ روح شعبه، وكتب استجابة لضروراته"(9). لذلك ترمى النظرية النقدية هنا إلى أن تكون ديالكتيكية لأن مثل هذه النظرة تردد اصدار الطبيعة التأملية للعقل وحسب، بل من ناحية سياسية أيضاً لأن العقل والواقع مرتبطان على نحو حميمي وإحداهما مع الآخر"(10).

ولكي نحلل هذه المصادر ونلمس تأثيرها في كتابته المسرحية بإيجاز لا بد أن نتذكر أنه كان يقرأ الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية والبرتغالية، ولا يحتاج الأمر لبحث دقيق كي نعرف المامه الكامل بالحصاد الميثولوجي الكلاسيكي، فقد عرف كيف يوظف رموزه للتعبير عن العواطف البشرية الخالدة

"وقد كانت هناك ثلاثة موضوعات أثيرة لدي "لوبي دي بيجا" هي الملكية والدين والشرف، هي تقديس الملكية وتكديس التعاطف معها كرمز للاستمرار التاريخي من ناحية وضمان لحد أدني من العدل في مواجهة التجاوزات الاقطاعية من ناحية اخرى"(11).

رسم الشخصيات:

وفيما يتصل بالشخصيات الأساسية لمسرح "لوبي دي بيجا" فإنها في معظمها من هذا النوع الذي يتميز به مسرح " الباروك "، اذ تقوم علي مجموعة من الثنائيات المتقابلة في معظمها مثل الرجل العاشق والسيدة المعشوقة، وغالبا ما ينتميان لطبقة النبلاء والأشراف أو من يدور في فلكهما، ثم جاءت الكوميديا القروية فقدمت أزواجا من المحبين من أغنياء الفلاحين وفي مقابل هؤلاء يأتي أزواج الخدم والتابعين وبين هذين النمطين من الشخصيات النموذجية تظهر مجموعة من النماذج البشرية التي تقوم بدور الحشو للأحداث

ومن ناحية أخرى كان مسرح (لوبي دي بيجا) ـ مثله في ذلك مثل بقية المؤلفين في عصره - لا يكتب إلا بالشعر كما أن الشعر كان يعزز طابع التباعد بين الواقع والخيال، و كان هذا التباعد ضروريا في تلك الفترة الضمان وجود المسرح نفسه واستجابته لدرجة الوعي التاريخي بالواقع في عصره(12).

إن النقد الأدبي يعتمد علي فحص المؤلفات والمؤلفين؛ القدماء، أو المعاصرين، لتوضيحهم وشرحهم وتقديرهم. "نستطيع أن ندرس النقاد بفحص مضمون مؤلفاتهم ومدي دقة أحكامهم أو عمقها، أو الموهبة التي يبسطونها في التحليل، وفي الحديث، وفي فن المجادلة.

لكن هذا ليس بقصدنا الأساسي. إننا سنحرص، قبل كل شيء، علي دراسة النقد باعتباره نوعا أدبيا له قوانينه الخاصة، ودراسة المؤلفات النقدية التي يمكن أن تكشف نهج صريحا أو ضمنيا"(13)، سواء بالحديث عن المؤلف أو عن الإطار الفني والتاريخي له، أو عن المسرحية بإطارها الذي لم يختلف عن المؤلف.

هل يستطيع الناقد، كي يشرح أثرا أدبيا ويحكم عليه، أن يبحث عن أسس ومقاييس موضوعية في عقيدة أو في علم؟ وهل يجب عليه ذلك؟ أو هل ينبغي علي عكس ذلك- أن يبقي محصورة في ذاتيته، ويعترف بأن النقد لا يستطيع أن يتوصل إلي أي تعيين حقيقي؟ وهل يمكن تجاوز هذه المعضلة المغلقة

إن هذا البحث الذي بين أيدينا، هو مقاربة عميقة ومنهجية، لمسألة القراءة النقدية، وفعالياتها، ومستوياتها، ورهاناتها، من خلال عرض استجماعي لمختلف التيارات التي جعلت من القراءة والقارئ موضوعا لها. لأن فعل الكتابة، هو فعل يناء، بيتي من خلال النص قارئة النموذجي. وقد تختلف رهانات النصوص من خلال الكتابة وطبيعتها، إذ هناك نصوص تتوق إلي إنتاج قارئ جديد، وأخرى تسعي، فحسب، إلي الالتقاء برغبات القراء العاديين. "فالنص الجديد يبوح لقارئه بما كان علي هذا الأخير أن يطلبه (تيري إجبلتون). والكاتب المجدد لا يكتب لجمهور عصره كي يفوز برضاه، وإنما يكتب ليخلق جمهور"(14).

إن هذا التفاعل، وهذه الرغبة في التأثير، هي المحور الذي تدور عليه جل نظريات القراءة والتلقي؛ فالنص الأدبي الذي نقرأ ينبغي إدراكه باعتباره خطابا للمؤلف يذهب إلي غزو خطاب القارئ وعوالم معتقداته، وكل واحد منهما يبحث عن التأثير في الآخر، ومن خلال هذا التبادل والتفاعل يصبح لدينا نص الكاتب ونص القارئ. فنص الكاتب معطي ونص القارئ بناء، النص بصفة عامة "آلة كسولة" علي حد تعبير أمبرتو إيكو، يشغلها ا القارئ.

إلا أن نزعة نقد النقد هنا تقذف بنا إلى نطاق أكثر حداثة وتحرر من التقليدية، وهو مايسعى اليه البحث في هذه الدراسه ، خاصه إن منظري القراءة والتلقي لم يتفقوا أبدا علي وضع معطي لفعالية قراءة العمل الأدبي، وبذلك اختلفت توجهاتهم ومدارسهم

فالقراءة "ليست مجرد البحث عن المعاني، في النصوص، بل هي أيضا البحث عن أنحاء التأثير الذي تتركه النصوص فينا، فعل القراءة، نشاط متعدد، لا نبحث فيه عن المعني الوحيد؛ والطريق إلي المعني المتعدد، كما يذهب إلي ذلك رولان بارت، هو إعادة القراءة، "الخطاب النقدي خطاب تنتجه المؤسسة النقدية في لحظة تاريخية واجتماعية معينة. محاولة الاستجابة للمتغيرات المتنوعة التي يطرحها الواقع أو المجتمع ، أو المتطلبات التي تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها... ويكشف تأمل الخطاب النقدي عن تشكله من مجموعة من العناصر الأساسية التي تتبلور في الصيغة، والمقولة، والآلية، ثم في العلاقات المختلفة التي تربط بينها"(15).

وينطلق المحتوى الفكري للبحث من منظور يري أن النصوص النقدية خطابات تصورية ومعرفية تتشكل من مجموعة من العلامات اللغوية التي تقود كل واحدة منها إلي علامة أخرى أو إلي دلالة تكشف عن جانب من جوانب المستويات العميقة في تلك النصوص. وتتشكل تلك الخطابات - في صورها المفردة - من حصيلة العلامات التي تؤسسها والتي تحدد - بالنمط السائد علي علاقاتها - هوية تلك الخطابات.

ولهذا ينبغي هنا علي النقد أن ينمحي في حضور "النظرية الأدبية"، وللدقة أكثر نظرية المحكي أو علم السرد "أن علم السرد لا يدعي (علي الأقل في أشكاله الصارمة) معالجة النص، وإنا ببساطة اختزاله إلي الموضوع المتمثل في المحكي ويبقي أن منطق الاختزال هذا يقود جيرار جنيت في نهاية الأمر إلي عزل طرف "السارد" عن طرف المؤلف"(16). تلفظية أساسية تنضوي تماما ضمن خطاب "المؤلف" بصفته صاحب الصوت في الكتابة.

النقد الأدبي وتوليدية النصوص: قراءة في تجربة محمد الكفاظ في مسرحية النبي المقنع[17]:

في ابتكار ما قبل النص:

"إذا كانت التوليدية Genetique الراهنة تعتبر العمل الأدبي بصفته حدثا لغويا، فذلك لأنها تتميز عن "دراسة المصادر" التي جعل منهاج. رودلر، تلميذ ج. لانسون، شرطاً مسبقاً لكل قراءة للنصوص. ومن الأفضل إذن، مثلا تصنع ذلك ريموند دوبري جنيت Raymonde - Debray Genette في عدد من مجلة أدب، بعنوان توليد النص، تحديد موقع التوليدية génétique في علاقتها بالشعرية. فهذه الأخيرة:

في تمسكها بتحليل النصوص المكتملة، أي المتشكلة في عمل، بدا أنها تناست التوليدية القديمة، المختزلة، غالبا، في دراسة "المصادر"، أو بالأحرى، قد تحاشت المشاكل الحقيقية التي قد تثيرها توليدية تامة وكاملة [...] بين دراسة خارج النص المفهومة علي أنها اكتشاف لما حوله، والدراسة المحتدة لما نود تسميته داخل، المنغلق علي نفسه، هناك مساحة شاسعة بدرجة تقل أو تكثر، لا تختزل إلي هذا أو إلي ذاك، والذي لا نعرف بصدده هل يجب تسميته نصاً أو فيه شيء من النص"(18).

إن أول عمل للتوليدية الجديدة قد تمثل إذن في بناء موضوعها، بتمييز "ثلاث مراتب من الغاية والكفاءة: - المخطوط هو مجموع الدعامات المادية التي فيها نص [...]: - المسودات استعملت في تحرير مؤلف ما [...] - ما قبل النص هو نوع من إعادة بناء ما سبق نطا، حققها ناقد بواسطة منهج خاص، كي يكون موضوعا للقراءة موصولة بمعطي محدد. لكن هذه الجغرافيا المسبقة تثير سؤالا غير متوقع: ماهو، بالنسبة للعالم التوليدي، النص المرجعي؟ إذا كان هو النص المكتمل، كما نشك في ذلك، فهذا الأخير سوف يصير إذن نصاً بدائياً يعارض ما قبل النص. وسوف تعبر عن نزعة وضعية تافهة إن عارضنا كمال نص مقارنة مع ما قبل النص، بيد أنه لا يمكن أن يوجد موقف صارم مغاير لذلك الذي يضع في كل مرة نصين اثنين، مثلما حدث مع مسرحية النبي المقنع، وقراءة محمد الكفاظ لها بشكل توليدي خالص، حيث العودة لأصل الموضوع.

يبدأ الناقد والمترجم دراسته وتقديمه للنص بما يسميه البرولوج كمدخل تعريفي بأصل الحكاية، حكاية المتنبي حيث يقول ...

هذه المسرحية تفسير حر للقصة العجيبة التي كان بطلها حكيم بن هشام الملقب بالمقنع. والتي جرت أحداثها في القرن الثامن الميلادي حول هذا المتنبيء. هذا وقد ظهر عدد كبير من مدعي النبوة بعد ظهور الإسلام (وهو مرجعنا هنا)، فيما المقصود بكلمة "المتنبي"؟ حيث يقول الدكتور الكفاظ في المقدمة(19).

يلخص "هنري لاووست"، أهم عناصر سيرة هذا المتنبئ قائلا: إنه ابتداء من سنة ٧٧٨م، في بداية خلافة المهدي ، اندلعت في إقليم مرو فتنة "المقنعية"، التي كان يتزعمها المقنع، وهو إيراني عرف بهذا اللقب لأنه كان يخفي وجهه وراء حجاب أو وراء قناع من الذهب حسب بعض المصادر، وقد جعل المهدي تحت تصرف حاكم خراسان من الإمكانات ما يشهد بخطورة الموقف. وامتدت الفتنة سنة ٧٨١م إلي إقليمي بخاري وسمرقند، لكن القوة التي ظلت تلاحق المقنع دفعته إلي الالتجاء إلي قلعة منيعة في إقليم كيشش حيث انتحر بتناول السم هو ومن كان معه من النساء".

"لم يعد خافيا على أحد اليوم أن تلقي أي نص، سواء أكان شعرا أم سرديا أم نقديا أم بحثا اجتماعيا أم أي لون آخر من النصوص، ما هو إلا إعادة إنتاج لذلك النص، مع الإشارة إلى أن هذا التلقي وإعادة الإنتاج يختلفان باختلاف القراء ومستوى وعيهم بالنص ودرجة ثقافتهم، وآلية إعادة إنتاجهم له. ومن هنا فإن جميع القراء باختلاف أنواعهم يقومون بعمل مهم، فوجود النصوص وتجسدها عيانا رهن بمتلقيها . وتأتي أهمية الناقد، بوصفه قارئة مثالية للنصوص، من كونه يعيد إنتاج هذه النصوص مترجمة العرقلة، التي تحدث لدى القارئ العادي في أثناء تلقيه لها، إلى لغة دلالية(20).إن تلقي النصوص يختلف باختلاف أنواعها .

" أن النقد الأكاديمي القائم على حكم القيمة قد تراجع دوره وتضاءل تأثيره وضعفت صلته بجمهرة القراء في ظل مد النقد الثقافي الذي يتصدر المشهد النقدي في المؤسسة الأكاديمية البريطانية، وكذلك الأمريكية. ويبني الأكاديمي البريطاني رونان ماكدونالد على هذا التصور إعلانه المدوي عن "موت الناقد "والعمل الجاري على حفل تأبينه، في إشارة رمزية دالة على فقدان الناقد الأكاديمي، وكذلك الصحفي، مكانتهما ودورهما في الثقافة الأنجلوساكسونية خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة؛ وبالتحديد بعد الثورة الطلابية في أوروبا عام 1968 وصعود التيارات المعادية للسلطة، والكارهة لها"(21).

الخطيبي والكتابة

ثم يقدم لنا (الكفاظ) مدخل آخر عن (الخطيبي والكتابة)، ويقدم قراءته للخطيب كاتباً قبل أن يدخل في عالم المسرحية ... حيث يقول ... "عندما يتحدث عبد الكبير الخطيبي عن الكتابة، تحس بأنك أمام إنسان مفتون بالحرف واللغة وارتياد مواقعها التي تتكشف عن أسئلة لا حد لها، وبنيات تتجدد باستمرار. إنه كاتب، وهو في نفس الآن سلالي وسيميولوجي، وسوسيولوجي، ومؤلف مسرحي، وشاعر، فهو يضرب في كل ميدان بسهم، وعندما يحصر نفسه داخل ميدان معين فإن موسوعيته لا بد أن تجد طريقها إلي لغته وفكره. ورغم انشغاله بالمساهمة في عديد من الأنشطة الفكرية (مقالات، مقدمات، محاضرات وإدارته للمجلة الاقتصادية والاجتماعية فإن الكتابة تظل هاجسه الأول والأخير"(22).

ويقول المؤلف عن نفسه: إنني أعتبر كتبي ممهدات، نصوص بسيطة، ولا أجرؤ علي الحديث عن آثار، فأنا أدافع عن قوي الحياة بإعطائها أشكالاً فنية، وأحاول أن أخدم هذه الطاقات بإفراغها في شكل جمالي. هذا هو المهم بالنسبة لي، وهذا يحرر كثيرا من الطاقة.

إنني أعارض الأدب القائم علي إعادة الإنتاج والاستهلاك. فكل قراءة ينبغي أن تسمح بقراءة جديدة.

لعبة الثنائيات:

ويبدو أن المؤلف لديه غرام بلعبة الثنائيات، ولذا قسم الكفاظ المسرحية إلى لوحات تتماشى مع الأمور في بساطة ويسر.حيث يقسم المؤلف مسرحيته إلى جزءين، ويثبت لكل واحد منها شخصياته الخاصة به. فيصنع للجزء الأول قائمتين: الأولي إلى اليسار وتمثل من هم مع النبي المقنع، والثانية إلى اليمين وتمثل المجموعة التابعة للخليفة:

"ونستطيع أن ننطلق من ثنائية لائحة الشخصيات لنشير إلي أخرى تلوح لنا مع تقديم الشخصيات قبل أن نصل إلي أول إرشاد مسرحي. ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلي:

أ- ثنائية التقسيم إذ المسرحية من جزءين.

ب- ثنائية الأبيض والأسود بالنسبة إلي النبي.

ج- ثنائية الشخصيات: المتنبي ومن معه من جهة والخليفة ومن معه من جهة ثانية. هذا بالإضافة إلي الثنائية العامة التي تتمثل في عنصر الصراع العام في المسرحية: وهو صراع سياسي، وصراع عقائدي(23).

هذه المقارنة بين الشخصيات جهة المقنع، وشخصيات جهة الخليفة تدفعنا إلي طرح التساؤلات التالية:

أ- "إلي أي حد يتعاطف المؤلف مع النبي المقنع؟

ب- ما هي علاقة المقنع بالطبقة المسحوقة في عهد المهدي؟

ج- إلي أي حد استغل هذا المتنبئ سذاجة هذه الطبقة وأوضاعها لبلوغ أهدافه؟

د- ما هي منزلة هذا المتنبي بين باقي مدعي النبوة؟

هـ- ماذا يجمع بين ادعاء المقنع النبوة وادعاء أبي الطيب المتنبي؟

و- و لقد كنا نبحث لأبي الطيب عن أعذار تبيح ادعاءه النبوة، فيما هو موقفنا من ادعاء المقنع؟"(24)

يحاول الكفاظ تقديم قراءة للمسرحية من خلال تقديم وصف أو تلخيص اللوحات التي تتكون منها المسرحية.

الحدث المسرحي:

يقول جيروم ستولتير "لو كان علي أن أختار لفظ واحد للفلسفة لكان هو أنها نقدية"(25)، من هذه الفرضية يختار عبد الكبير الخطيبي مناسبة هامة لظهور النبي المقنع، هي مناسبة انتظار الناس رؤية هلال رمضان. وعندما يظهر المقنع يتغافل الناس عما كانوا بصدده، ويصبح ما كان منتظرة منسية، في حين يصير هذا القادم غير المنتظر هو محور الحديث المسرحي الأساسي، وكأن اختيار نهاية شعبان اتخذ مبررا لوجود الشخصيات المحددة في الزمان والمكان المعينين. ولكن اختيار هذا الوقت، مع كل ذلك، يبين أن الكاتب يخلق فرصة بداية مسرحية، بخلاف بعض الكتابات التي لا تهتم بتبرير تجمع البداية.

بين النص الثاني والنص الثالث بين النص الأول؟ هذا هو السؤال.

يظهر مما تقدم أن الفرق واضح بين ما نسميه النص الثاني وما اصطلح علي تسميته بالسرد، وأعتقد أن من المميزات الإيجابية للنص الثاني أن يظل في إطار خصوصيته، هذه الخصوصية التي قد تجعل منه نصا واصفا إلا أن وصفه يظل ملتصقا بخشبة المسرح وما يتيحه حيزها من إمكانات.

ونتساءل الآن، في إطار اللوحة الأولى، هل يمكن اعتبار هذا النص نص ثالث؟ أي هل يمكن انطلاقا مما توفر عليه هذه الإرشادات من تفاصيل تقنية أن نعتبرها نص العرض؟

إن النص الثالث هو بمثابة التقسيم الفني للفيلم. وهو صورة مسرودة تنقل كل دقائق العرض المسرحي. إن كتابة النص الثالث ليست بالعمل اليسير، كما تتضح من خلال هذا العمل مصاعب كتابة هذا النص، أو علي الأقل الفرق الذي يمكن أن نعثر عليه بين الشيء وهو في مرحلة التصور، ثم وهو في مرحلة التنفيذ أو بعدها.

وأكاد أذهب إلي أن النص الثالث، مهما كان دقيق، ومفصل، يظل - مجرد مشروع لا يكتمل إلا مع العرض الحي، ومجرد اقتراح نظري يأخذ صورته النهائية مع كل عرض.

وهكذا يمكن القول أن عبد الكبير الخطيبي كتب نص مسرحية تتوفر فيه شروط النص الأول والثاني، بل ويكاد يتحقق في عمله بعض ملامح النص الثالث. وفي اعتقادي أن توافر هذه المعطيات ينم عن معرفة للكتابة المسرحية والحيز المسرحي والعرض المسرحي بمفهومه الواسع.

إن كتابة الخطيبي المسرحية يمكن أن تدخل ضمن الكتابات التي تحاول أن ترسم العرض في شموليته. ولذلك لاحظنا أنه يخصص حيزا كبيرة للإرشادات كما نجد ذلك عند كثير من الكتاب المسرحيين المعاصرين وخاصة عند المخرجين - المؤلفين.لا يمكن فصل تجربة محمد الكفاظ النقدية

والنقد المسرحى فى المغرب بشكل عام، بل فى العالم العربى أجمع، إذا أن "أبسط المبادئ النقدية التي نعلمها لأبنائنا أن الإبداع في كل صورة، ومدارسه وتقسيماته نقد للواقع"(26).

خاصة أن النقد المسرحى بالمغرب هو "فيسفساء من المستويات وما يترتب عليها من مناهج ومقارنات وهى مستويات تعكس حالتى المد والجذر التى يعرض المسرح المغربى نفسه"(27).

وهنا تبدو فسلفة. (نقد النقد) في أوج تطورها، خاصة لدى الكفاظ.

إن اساس النقد عند الكفاظ هو الكشف عن دينامية الظاهرة المسرحية التى تتسم بالشمول والحتمية، وأساسه معاداة كل الأسئلة المغلقة والأحكام الجاهزة، "إنه لا يبدو المسرح قادراً على مواجهة احتمالات المستقبل بما ينبئ بتغيرات عاصفة، تنهار مجتمعات وأنظمة كاملة بسبب تفاعلها الحى مع احتمالات المستقبل، بينما ننغلق فى حدود الاستهلاك والتبعية"(28)، وذلك في ظل فرضية بل هي أقرب.

- " الشرط الذهبى لأى صيغة تشريعية تأسيسية للمسرح هو أن تنسجم هذه الصيغ مع كون المسرح منطقة إبداعية حين تتحاور فيها شتى الثقافات والاتجاهات والأفكار الإنسانية" (29).

نتائج الدراسة

1- تمثل المناهج العلوم (التاريخية الاجتماعية الفنية محور الخطاب النقدي الأكاديمي السياقي في المسرح بوصفه انتاج جمعي تتداخل فيه وتؤسسه الحقائق التاريخية والفنية وتحدده بصورة حتمية حقائق البنى التحتية الاقتصادية والاجتماعية.

2- يتفرع الخطاب النقدي الأكاديمي في المسرح المعاصر الى عدة فروع وكما يأتي:

- بنيوي: يعتمد على بنية المادة المسرحية المدروسة وهذه البنية هي نظام قائم بذاته ولا يحتاج الى أي عناصر خارجية تفسره ولذلك فانه ينأي عن أي تدخلات ذاتية في مجمل اجراءاته التطبيقية
- سيموطيقي: خطاب يعتمد العلامة (الدال والمدلول) ضمن شبكة تحليلاته النقدية في المسرح.
- تفكيكي: خطاب ستراتيجي يعتمد مفهومات (الاثر الكتابة الاختلاف
- النقدية النظرية الأدائية في تمفصلاته.
- التلقي والتأويل: خطاب يركز في اعادة الدور للمتلقي في انتاج المعنى وتداوليه (العلامة) ويعتمد مفهومات جمالية محورية فيها (القراءة، تداخل الافاق، الفهم).

3- تتداخل المناهج الأصولية السياقية المعاصرة مع بعضها البعض في اجراءاتها الفنية وادواتها المعرفية اذ لا توجد حدود فاصلة وقاطعة.

4- اتجه الخطاب النقدي في معاينته للرؤى المسرحية وطرائق صياغتها الراهنة بالاعتماد على التاريخ المتعاقب للفن المسرحي، من خلال خطين الأول: الخيال واقعا، والثاني: الواقع خيالا.

5- اعتمد خطاب جماليات المسرح الجديد في اجراءاته التحليلية للمسرح المعاصر على مستويين الأول: المتخيل الكتابي (النص المسرحي) والثاني مستوى انتاجية الخطاب المسرحي وتقاليده من خلال النظم المسرحية الماثلة في مسرح الحداثة وما بعدها.

6- يعد الخطاب النقدي المعاصر الحداثة المسرحية في تمفصلاتها التقليدية وتحولاتها التجريبية امتدادا طبيعيا الى ما بعد الحداثة في المسرح بوصفها تحولات نسبية شهدتها الحداثة.

7- اعتماد الخطاب النقدي الأكاديمي في تحليلاته على السيرة الذاتية و اشار الخطاب النقدي وفق اجراءاته التحليلية إلى مستويين من الخطاب هما:

أ- خطاب مباشر يمتلك احالات بسيطة عن النص المسرحي المدروس وقدرته الحوارية.

ب- خطاب ضمني يفترض قدرة حدسية بالمرجعية النقدية والمعرفية لفن المسرح ويتصف بإمكانية التوليد لمستويات التأويل الى ما لا نهاية من خلال امتلاكه الخلفية المعرفية والقدرة الثقافية لخطابه مثل (التأشير التناصي) واساءة القراءة الفنية للأعمال السابقة.

8- كل خطاب نقدي اكاديمي يكرر اخر ومن الصعوبة تجنب الالتقاء بخطاب الاخر و العالمي المحلي اذ من المتعذر وجود خطاب نقدي اكاديمي بكر.

9- آن للخطاب النقدي طرفا انتاجيا يحكم عملية توجيه النقد المسرحي، ويتظاهر في الوقت نفسه بموقف حيادي.

التوصيات

يوصي الباحث بضرورة التعامل مع مفهومات الخطاب النقدي واليات اشتغاله وفق مرجعيته الدلالية المتعددة (اللغوية - الادبية - النقدية) بوصفها تمظهرات آلية غير قابلة للحصر والدقة والمفهومية، خصوصا انها قد اخذت حيزا كبيرا من الدراسات العلمية والانسانية، لاسيما في الدراسات النقدية التي تتعدد منظومتها الاصطلاحية وتتكاثر بشكل متوالية دائمة الانزياح على صعيد التجربة والتنظير او في الاشتغال النقدي دلاليا وتطبيقيا في التجربة المسرحية.

الإحالات

(1) مبروك دريدي: المقاربة الأنثروبولوجية للأدب النص والثقافة، مجلة فصول، العدد99، ربيع 2017، الهيئة العامة للكتاب، ص:30.

(2) نادية هناوي سعدون: الهوية بين التفويض والكبح، مجلة فصول، العدد 99، المجلد 25، ربيع 2017، الهيئة العامة للكتاب، ص:92.

(3) جابر عصفور: تسمية النظرية، جريدة الحياة، 4مايو 1998، ع 12844، ص:14.

(4) مصطفى سليم: صلاح فضل شيخ النقاد، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص:38.

(5) مصطفى الفقي: صلاح فضل المفكر السياسي، آفاق للنشر، القاهرة، 2014، ص:73.

(*)لوبي دي بيجا: نجمة أشبيلية، ترجمة وتقديم صلاح فضل، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، العدد 195، الكويت.

(6) شاكر عبدالحميد الاتجاهات النقدية المعاصرة، مجلة عالم الكتاب، العدد 35، أغسطس 2019، الهيئة العامة الكتاب، ص:15.

(*) من سيرة المؤلف، من مقدمة النص من ص 6-16، بتصرف.

(7) صلا ح فضل: مقدمة المسرحية، ص:31.

(8) المرجع السابق، ص32،33.

(9) صلاح فضل: من مقدمة المسرحية، مرجع سابق، ص:43.

(10) آلن هاو: النظرية النقدية، ترجمة ثائر أديب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص:21.

(11) صلاح فضل: من مقدمة المسرحية، مرجع سابق، ص:37.

(12) صلاح فضل: من مقدمة، مرجع سابق، ص:41.

(13) كارلوني ونيلو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، كتاب الدوحة، العدد 139، مايو 2019، قطر، ص:5.

(14) فانسون جوف: القراءة؛ ترجمة شكير نصر الدين، دار رؤية، القاهرة، 2016، ص:8.

(15) سامي سليمان: حفريات نقدية دراسات في نقد النقد العربي المعاصر، مركز الحضارة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص:22، 23.

(16) جيروم روجي: النقد الأدبي، ترجمة شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2016، ص:163.

(17)عبدالكريم الخطابي: النبي المقنع، ترجمة وتقديم محمد الكفاظ، سلسلة المسرح العالمي، العدد، 261، وزارة الإعلام، الكويت، فبراير، 1993.

(18) جيروم روجي: مرجع سابق، ص:179.

(19) انظر: محمد الكفاظ: من مقدمة المسرحية، مرجع سابق، ص:3،4.

(20) أسماء معيكل: في تلقي الإبداع والنقد الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص:5.

(21) رونان ماكدونالد: موت الناقد، ترجمة فخري صالح، المركز القومي للترجمة، العدد 2226، القاهرة، 2014، ص:9.

(22)محمد الكفاظ: من مقدمة المسرحية، ص:7.

(23) محمد الكفاظ: مرجع سابق، ص:14.

(24)المرجع السابق، ص:15.

(25)جيروم ستولتيشر: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص:17.

(26) عبدالعزيز حموده: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، الكويت، 1998، ص:21.

(27)مصطفى رمضاني: النقد المسرحي المغربي بين التنظير والتطبيق، مجلة المسرح، العدد 19، يناير، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات،2018، ص:217.

(28)إبراهم عبدالله غلوم: أسئلة النقد وإشكالية الجمهور، كتاب :المسرح وإشكالية الجمهور" أبحاث وتجارب تصدرها اللجنة الدائمة للفرق المسرحية في دول مجلس التعاون، الطبعة الأولى، 2002، ص:180.

(29)إبراهم عبدالله غلوم: أسئلة النقد وإشكالية الجمهور، مرجع سابق، ص:176.