الـجـمـهـوريـة الـجـزائـريـة الـديـمـقـراطـيـة الـشـعـبـيـة

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة الـتـعـلـيـم العالي والبحث الـعـلـمـي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة أبـو بكر بلقايد "تلمسـان"
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون



UNIVERSITY ABOU BEKR BELKAID
Faculty of Letters and Languages
Department of Arts

التخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل. م. د

الموسومة بـ:

النقد المسرحي الأكاديمي: قراءة في مقاربات الأساتذة الباحثين

إعداد الطالب(ة):
نجاة بن بشير

تحت إشراف:
الدكتور م. بدير

لجنة المناقشة:

أ.د. بلبشير عبد الرزاق	جامعة تلمسان	رئيسا
د. بدير محمد	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د. دحو محمد الأمين	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2025 – 2026

إهداء



الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات،

الحمد لله ما تمّ جهدٌ، ولا اكتمل سعيٌ، إلا بفضله وكرمه،

إلى أخي جواد،

الذي سبقنا إلى جوار الرحمن، عساك فخورًا بي، بقدرِ اشتياقي إليك.

إلى من يزيّن حياتي حضورًا، ويملؤها دفئًا وألوانًا لا تنطفئ،

فرحة أيامي، ومصدر قوتي، **إلى أبي الحبيب**، أطال الله في عمره وأدامه نورًا في حياتي.

إلى القلب الذي كان دعاؤه يسبقني إلى كل طريق،

وإلى الحنان الذي احتميت به كلما أثقلتني الحياة،

إلى أمي الغالية، حفظها الله وأدامها نعمة لا تزول.

إلى الأمان الذي استندتُ إليه في أصعب اللحظات،

لم تكن مجرد داعم، بل كنت شريكًا حقيقيًا في هذا النجاح، فلك في هذا الإنجاز أثرٌ لا يُمحى، وحضورٌ لا يغيب،

إلى زوجي الحبيب يوسف.

إلى إخوتي رجاء ومحمد،

أنتم السند الذي تشتدّ به الروح قبل الطريق، ﴿وَاشْدُدْ بِهِ أَزْرِي﴾.

وإلى صغيرنا جود، الذي تضاعفت بضحكته كل الأفراح، وأصبح للحياة معه طعمٌ أكثر دفئًا.

وإلى كل من كان له أثرٌ جميل في هذه الرحلة،

بدعوةٍ صادقة، أو كلمةٍ طيبة، أو دعمٍ خفيّ لا يُنسى،

أهديكم ثمرة هذا الجهد، بكل امتنان ومحبة 🌷 .

شكر وتقدير



﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ﴾

وقال رسول الله ﷺ:

« مَن لا يشكر الناس لا يشكر الله» .

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، والذي يسّر لي طريق العلم، وأعانني على إتمام هذا العمل المتواضع، فله الحمد أولًا وآخرًا.

أتقدّم بخالص الشكر والتقدير والامتنان إلى **الدكتور محمد بدير**، المشرف على هذه المذكرة، لما قدّمه لي من توجيهات علمية قيّمة، وملاحظات دقيقة، ودعم أكاديمي وإنساني راقٍ وصبره، فله مني أسمى عبارات الاحترام والعرفان.

كما أتوجّه بجزيل الشكر والتقدير **إلى الأساتذة الأفاضل** الذين كان لهم أثرٌ طيب في مسيرتي الجامعية، وأخصّ بالذكر:

الأستاذ عبد الرزاق بلبشير، والأستاذ بونوار مصطفى، والأستاذ بن مالك الحبيب،

والأستاذ سوالمي الحبيب وإلى كافة أساتذة كلية الفنون.

كما أتقدّم بشكرٍ خاص **إلى أخت زوجي العزيزة صفية**، التي فرّجت عني كربة إنجاز هذه المذكرة بتوفير الحاسوب، فلها مني خالص الامتنان.

وفي الختام، أتوجّه بالشكر إلى كل من قدّم لي دعمًا أو كلمة طيبة أو دعاءً صادقًا كان له أثرٌ في إتمام هذا العمل ممتنة لكم جميعا ....

مقدمة

يُعدّ النقد الأدبي من أبرز الممارسات المعرفية التي أولتها الدراسات الإنسانية اهتماماً متزايداً، لما يضطلع به من دور محوري في تحليل النصوص الإبداعية وتقييمها وفق أسس منهجية دقيقة. وإذا كان النقد الأدبي بعامة قد شهد تطوراً ملحوظاً في مناهجه وأدواته الإجرائية عبر الزمن، انتقل فيها من الجمالية الكلاسيكية إلى المناهج الحديثة كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي، فإن النقد المسرحي تحديداً يظلّ مجالاً بالغ الخصوصية، إذ يجمع في آنٍ واحد بين النص المكتوب والعرض الحيّ فوق خشبة المسرح، مما يجعله ممارسة نقدية مزدوجة تشتغل على مستويين متلازمين لا يمكن الفصل بينهما. وقد اختلف الباحثون في تحديد مفهومه بحسب الزوايا التي يقاربون منها هذا الفن، فمنهم من حصره في الحكم على العمل المسرحي عقب تمثيله مباشرة، ومنهم من وسّع دائرته لتشمل دراسة النص والعرض معاً في سائر مكوناتهما الفنية والجمالية، بل إن بعضهم ذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتبر النقد المسرحي خطاباً فكرياً اجتماعياً متكاملاً يكشف عن تناقضات المجتمع ويدعو إلى تجاوزها.

وفي السياق الجزائري يحتلّ المسرح مكانة بارزة في الحياة الثقافية، بوصفه فضاءً تعبيرياً وثيق الصلة بقضايا المجتمع وتحولاته عبر مراحل تاريخية متعاقبة. وقد رافق هذا المسرح خطاب نقدي تطور من الانطباعية العفوية في مراحله الأولى إلى محاولات أكاديمية أكثر رسوخاً ومنهجية، بدأت ملامحها تتضح مع تطور الجامعة الجزائرية وظهور التخصصات الفنية والأدبية داخلها. غير أن النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري لا يزال يعاني من شح الدراسات المتخصصة التي تتناوله بوصفه موضوعاً مستقلاً قائماً بذاته، إذ تكاد تقتصر معظم الكتابات المتاحة على النقد

الصحفي أو التناول العرضي للمسرح ضمن دراسات أشمل، وهو ما أكده عدد من الباحثين الذين أشاروا إلى أن غياب قاعدة منهجية راسخة يُعيق نضج هذا الحقل ويحدّ من تطوره.

وقد جاءت هذه الدراسة الموسومة **بـ"النقد المسرحي الأكاديمي: دراسة أعمال الأساتذة الباحثين"** سعياً إلى الإسهام في هذا الحقل المعرفي من خلال الوقوف على طبيعة المناهج النقدية التي يعتمدها الباحثون الجزائريون في مقاربتهم للظاهرة المسرحية، والكشف عن القضايا الفكرية والإنسانية والوطنية التي تتضمنها أعمالهم النقدية. ولعلّ ما دفع الباحثة إلى اختيار هذا الموضوع تحديداً ندرةُ الدراسات التي تتناوله بصورة مستقلة، فضلاً عن الرغبة في استكشاف هذا الحقل الذي لا يزال جديداً عليها شخصياً، مما جعل هذه الرحلة البحثية مغامرة معرفية حقيقية بكل ما تحمله من تحدٍّ وبحث متواصل في أرض لم تطأها من قبل.

وانطلاقاً من ذلك تتمحور إشكالية البحث حول:

إلى أي مدى يُجسّد النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري رؤية منهجية متكاملة في تحليل الظاهرة المسرحية، وما طبيعة المناهج النقدية التي اعتمدها الباحثون في مقاربة النصوص والعروض المسرحية؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات الفرعية:

ما المناهج النقدية التي وظّفها الباحثون الأكاديميون الجزائريون في تحليل الظاهرة المسرحية، وما مدى انسجامها مع متطلبات الدرس الأكاديمي الرصين؟

- كيف تجلّت القضايا الفكرية والإنسانية والوطنية في المقالات النقدية الأكاديمية موضع الدراسة؟
- ما أوجه الاتفاق والاختلاف في المقاربات النقدية بين الأستاذ الدكتور قرقوي إدريس والأستاذ الدكتور العيد ميراث؟
- هل استطاع الباحثان توظيف المناهج النقدية الحديثة بما يتلاءم مع خصوصية التجربة المسرحية الجزائرية؟

وبناءً على هذه التساؤلات انطلقت الدراسة من الفرضيات الآتية:

- يعتمد النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري على مناهج نقدية متعددة متشابكة، يهيمن عليها في الغالب المنهج الاجتماعي الواقعي مع توظيف أدوات من مناهج أخرى كالبنيوية والسيميائية.
- يولي الباحثون الأكاديميون الجزائريون اهتماماً واضحاً بالقضايا الإنسانية والوطنية في قراءتهم للنصوص المسرحية، إذ يجعلون منها مرجعاً تفسيرياً أساسياً.
- ثمة تباين منهجي بين الباحثَين المدروسَين، إذ يغلب على الأستاذ الدكتور العيد ميراث الطابع الاجتماعي الصرف، في حين يجمع الأستاذ الدكتور قرقوي إدريس بين الأبعاد الاجتماعية والوطنية والجمالية في آنٍ واحد.

وجاء اختيار الموضوع لأسباب موضوعية وذاتية متضافرة، فمن الناحية الموضوعية تبرز ندرة الدراسات المتخصصة في النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري بوصفه حقلاً مستقلاً، ومن الناحية الذاتية شكّل هذا الموضوع تحدياً حقيقياً للباحثة نظراً لجِدّة هذا التخصص بالنسبة إليها شخصياً، وليس على مستوى الدراسات الجزائرية وحدها، مما استدعى جهداً مضاعفاً في الاستيعاب والتعمق.

وتكمن أهمية البحث

- تقديم رصد للمناهج النقدية الأكاديمية المعتمدة في دراسة المسرح الجزائري والكشف عن تحولاتها.
- فتح آفاق جديدة أمام الباحثين المهتمين بالنقد المسرحي الأكاديمي الجزائري.
- تقديم قراءة تحليلية مقارنة في نموذجين من النقد الأكاديمي الجزائري يمثّلان اتجاهين مختلفين في المقاربة النقدية.
- إثراء المكتبة الجامعية بدراسة تتناول النقد المسرحي الجزائري من الداخل لا من الخارج.

وقد اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع، من بينها كتاب "مناهج النقد المعاصر" لصالح فضل الذي أسهم في ضبط الإطار المنهجي للبحث، فضلاً عن المقالات الأكاديمية الجزائرية التي أثبتت ثراءً معرفياً واضحاً في هذا الميدان. وقد تكرّم الأستاذ المشرف الدكتور محمد بدير بتزويد الباحثة **بمقال الأستاذ الدكتور قرقوي إدريس الموسوم بـ "القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري"، ومقال الأستاذ**

الدكتور العيد ميراث الموسوم بـ "المسرحية الواقعية في الجزائر: الهارب أنموذجاً"، اللذَين شكّلا الركيزة التطبيقية الأساسية لهذه الدراسة.

أما المنهج المعتمد فقد ارتأت الباحثة الاستناد إلى المنهج الوصفي التحليلي في رصد الظاهرة النقدية وتحليل مكوناتها، مع توظيف المنهج المقارن عند المقابلة بين مقاربتَي الباحثَين المدروسَين للكشف عن أوجه التوافق والاختلاف.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع تقسيم البحث إلى فصلين رئيسيين يسبقهما هذه المقدمة وتعقبهما خاتمة؛ خُصّص الفصل الأول للجانب النظري المتعلق بالمفاهيم والمناهج النقدية، إذ تناول المبحث الأول مفهوم المسرح لغةً واصطلاحاً وماهية النقد وخلفيته الفلسفية والمرجعية النقدية والاتجاهات النقدية الحديثة من البنيوية إلى السيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي. أما المبحث الثاني فقد رصد النقد المسرحي بين الممارسة الصحفية والأكاديمية في الجزائر من حيث نشأته ومراحله وخصائصه وأبرز أعلامه. في حين خُصّص الفصل الثاني للجانب التطبيقي، إذ تناولت الباحثة **مقالَي الأستاذ الدكتور قرقوى إدريس والأستاذ الدكتور العيد ميراث** بالدراسة والتحليل والمقارنة، من خلال ثلاثة مباحث تناول أولها قراءة في مقال قرقوى إدريس، وثانيها قراءة في مقال العيد ميراث، وثالثها مقارنة بين ما توصّل إليه الباحثان.

وقد اعترضت الباحثةَ جملة من الصعوبات في مسيرة هذه الدراسة؛ كان أبرزها جِدّة هذا التخصص بالنسبة إليها شخصياً مما استدعى جهداً إضافياً في استيعاب المفاهيم وضبط المصطلحات النقدية، يُضاف إلى ذلك شح المصادر المتخصصة في النقد المسرحي الأكاديمي

الجزائري وصعوبة الوصول إليها. وقد زاد من حدة هذه الصعوبات تعرّض منزل الباحثة للسرقة ليلة عيد الفطر المبارك، إذ كان الحاسوب من بين ما سُرق وفيه أشهر من العمل المتراكم منذ فبراير 2026، غير أن ذلك لم يُثنِها عن المضي في طريقها فاستأنفت العمل بعد أسبوع من العيد بعزيمة لم تلنْ، ولم تتوقف حتى اكتملت هذه الدراسة في الرابع والعشرين من مايو 2026. والله الموفق.

الفصل الأول: الإطار النظري للنقد المسرحي الأكاديمي

المبحث الأول: المفاهيم النظرية والمناهج النقدية

المطلب الأول: مفهوم المسرح والنقد والخلفية الفلسفية للفعل النقدي

المطلب الثاني: الاتجاهات والمناهج النقدية الحديثة

المبحث الثاني: النقد المسرحي بين الممارسة الصحفية والأكاديمية في الجزائر

المطلب الأول: النقد المسرحي بين الصحافة والأكاديمية

المطلب الثاني: نشأة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر وخصائصه

المبحث الأول: المفاهيم النظرية والمناهج النقدية

المطلب الأول: مفهوم المسرح والنقد والخلفية الفلسفية للفعل النقدي

أولا: تعريف المسرح لغةً واصطلاحًا

المسرح لغة

" كلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار"[1]. "وكلمة théâtre مسرح مأخوذة من اليونانية theatron التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة يرتب بحيث يستطيع المتفرجون أن يروا ويسمعوا فيها عرضا يقدمه الآخرون"[2].

اصطلاحا

يُطلق عليه "أبو الفنون" لأنه يدمج عناصر فنية متنوعة مثل الأدب، الموسيقى، الرقص والسينوغرافيا (الديكور والإضاءة). يعرف المسرح على أنه شكل من أشكال الفن الذي يتم من خلاله تحويل النصوص المكتوبة إلى عروض تمثيلية تبقى على خشبة المسرح، حيث يقوم الممثلون بالتعاون مع المخرج، بترجمة الشخصيات وتجسيد الأحداث التي أبدعها المؤلف في نصه

[1]– ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 421.

[2]– المرجع نفسه، ص 423.

"الفن الدرامي أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وأنبلها ولا نكون مبالغين أذا قلنا إنه أيضا أصعب الفنون التي مارسها الإنسان حتى الآن"[1].

يرى الناقد والكاتب المسرحي (درايدن) "أن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حيث تجسد الطبيعة الإنسانية والعواطف والأحاسيس والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه"[2].

كما يرى جوردن كريج "أن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنه إدماج لكل العناصر بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل، واللغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية"[3].

في رؤية جون درايدن للمسرح، ينطلق من منظور كلاسيكي يعتبر المسرحية انعكاسًا للحياة الإنسانية يؤكد ضرورة تمثيله الطبيعة البشرية بصدق، بعواطفها وصراعاتها، مشددًا على قيمته كفعل جمالي يتوازن بين المتعة والتعليم، ويرتبط بتهذيب الذوق والوعي. أما إدوارد جوردون كريج فيتجاوز اختزال المسرح في النص أو في التمثيل وحده، ليقدمه بوصفه فنًا مركبًا يجمع بين الفعل، الحركة، اللغة، الإيماءة، والتشكيل البصري قدمًا رؤية شمولية تتجاوز النص أو التمثيل كأجزاء منفصلة.

[1]– عبد العزيز حموده، البناء الدرامي، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 11.

[2]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط 2، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2001، ص 02.

[3]– مجدي وهيبة، محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964، ص 67.

ماهية النقد

المعنى اللغوي

يستهل ضبط مفهوم النقد بالعودة إلى جذوره اللغوية لأن الدلالة الاصطلاحية لا تنفصل على أصلها المعجمي فقد ورد في كتاب لسان العرب لاين منظور "النقد والتنقاد تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها" وهذا نفس ما قاله فيروز الأبادي في قاموسه المحيط" إن النقد هو تمييز الدراهم وغيرها"[1] كما ان في معجم أساس البلاغة يقول الزمخشري "نقد، نقده الثمن، ونقد له فانتقده ونقد للنقاد الدراهم ميزة جيدها رديئها"[2].

وهذا ما يرسخ دلالة الانتقاء والتمحيص بوصفها جوهر الفعل النقدي ومن ثم فإن المعنى اللغوي للنقد يتأسس على آلية عقلية تقوم على الفحص والتقويم والتمييز.

أما في الاصطلاح

فقد شهد النقد تطورا دلاليا إذ لم يعد يقتصر على التمييز والفحص كما في جذوره اللغوية بل غدا نشاطا فكريا ومعرفيا منظما يستهدف تحليل الأعمال الأدبية والفنية وتفسيرها وتقويمها وفي هذا السياق تتبلور رؤية تزفيتان تودوروف الذي يمنح النقد بعدا حواريا حيث يعرفه بأنه "حوار بين صوتين صوت الأدب وصوت الناقد وامتياز لأحدهما على الآخر"[3] النقد هنا ليس حكما سلبيا أو

[1]– القاموس المحيط، تأليف محي الدين محمد بن يعقوب، حرف النون، ص 1640.

[2]– الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، ط 1، دار صادر، بيروت، 1979، ص 650.

[3]– سامي سويدان، تزفيان تودوروف: نقد النقد، ترجمة، ط 1، مرطز الانماء القومي، بيروت، 1986، ص 147.

إيجابيا، فحسب العملية أن يكون مساحة للتأويل المتبادل أو حتى الندية والتحدي بين النص والناقد ويوازن بين رؤية المؤلف ووعي المتلقي.

أيضا كما ورد في كتاب النقد الأدبي لأحمد أمين "أن النقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء أكانت القطعة أدبا أو تصويرا أو حفرا أو موسيقى[1]".

يوصل هذا التعريف إلى شمولية النشاط أي أن النشاط لا يتوقف في حدود النص الأدبي بل يمتد ليشمل كافة الأجناس الأدبية.

"والناقد الأدبي يعتبر مبدئيا كخبير يستعمل قدرة خاصة ومرونة خاصة في قطعة من الفن الأدبي هي عمل لمؤلف ما فيفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكما"[2].

فالناقد الذي يمارس النقد ليس مجرد متلقي عادي بل هو فاحص متخصص يمتلك الأدوات المنهجية التي تمكنه من تشريح العمل الأدبي.

ثانيا: الخلفية الفلسفية للفعل النقدي

الخلفية النقدية الخاصة

[1]– أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص 13. متاح على https://www.hindawi.org/books/24682079/، تاريخ الاطلاع 2026/05/03.

[2]– المرجع نفسه، ص 151.

لقد ترسخ لدينا من الدراسة الجامعية أن النقد في جوهره يتأسس على ممارسة ذهنية أول قوامها الوعي والتمييز فهذا الوعي ينقل المتلقي من حالة القبول السلبي إلى موقف في الفحص والتحليل والتقويم يشير "الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابة قواعده مثل قواعدها لها سلطان الوعي وإن تكن وحدها غير كافية"[1] هذا المفهوم يعود لجذور فلسفية فيما اصطلح عليه من الثورة الكوبرينيكية عند ايمانويل كانت والتي تؤكد أن العقل هو من ينظم تجربتنا المعرفية للعالم وليس العكس وعند تطبيق هذا المنظور على المسرح يستخدم منهاج لوسيان جولدمان الذي يرى المسرح كرؤية للعالم أي بنظرة مسرحية ليست فقط صوره أو تصوير أحداث بالمرآة تعكس الوعي للمجتمع المحدد في قيمته وعاداته وصراعاته وأفكاره حول الحياة.

أما على الفعل النقدي

يتأسس الفعل النقدي جوهريًا على بنية ذهنية معقّدة تستدعي وجود عقلٍ مدركٍ واعٍ قادر على التمييز والتقويم، إذ لا يمكن تصور ممارسة نقدية دون حضور ملكة عقلية تشتغل وفق مبادئ للحكم. وإذا تعمّقنا في طبيعة اشتغال العقل الإنساني، أمكن القول إن النزعة النقدية لا تُختزل في كونها نشاطًا طارئًا أو مكتسبًا فقط، بل يمكن اعتبارها مكوّنًا بنيويًا ملازمًا لتكوينه، يتجلى في مختلف أنماط تفاعله مع الواقع.

ويتضح ذلك في الحياة اليومية البسيطة، حيث يمارس الإنسان، بصورة تلقائية، عمليات من التمييز والمفاضلة والاختيار؛ كاختيار الملابس أو تفضيل خيار على آخر، وهي أفعال تبدو بسيطة في ظاهرها، لكنها تقوم ضمنيًا على آليات حكم وتقويم تعتمد المقارنة بين بدائل متعددة.

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 13.

ومن ثم يمكن فهم هذه الممارسات باعتبارها تعبيرًا عن اشتغال العقل بوصفه قوة تمييزية لا تنفصل عن الفعل الإنساني اليومي.

وفي هذا السياق، يقدّم التصور الكانطي إطارًا فلسفيًا مهمًا لفهم طبيعة هذا الاشتغال العقلي، إذ يؤكد إيمانويل كانط ضرورة تبرير التمييزات المفهومية قبل الشروع في نقد العقل، حيث يقول:

« Il faut d'abord justifier la distinction qui est condition même de cette façon de traiter la critique de l'esprit humain »[1]

الترجمة: يجب أولًا تبرير هذا التمييز الذي يُعد شرطًا أساسيًا لمعالجة نقد العقل الإنساني.

فإن النقد الفلسفي لا يمكن أن ينطلق دون تحديد شروطه وأدواته المفهومية، وعلى رأسها التمييز بين ما هو قبلي (a priori) وما هو تجريبي (a posteriori).

كما يذهب كانط إلى أن العقل ليس ملكة سلبية تتلقى المعطيات فقط، بل هو ملكة فاعلة تُنتج شروط المعرفة وتنظمها، إذ يصفه بأنه:

« La faculté qui nous fournit les principes de la connaissance »[2]

الترجمة: الملكة التي تمدّنا بمبادئ المعرفة.

وهو ما يعني أن الحكم والتقويم ليسا طارئين على العقل، بل من صميم بنيته المعرفية.

[1]– إيمانويل كانط: Germer-Bailliere، نقد العقل الخالص، ج 1، ترجمة جول بارني، باريس، 1869، ص 4.

[2]– المرجع نفسه، ص 68.

وعليه، فإن ما يظهر في الحياة اليومية كفعل بسيط من الاختيار أو التفضيل، يمكن فهمه بوصفه امتدادًا لآلية عقلية أعمق تقوم على التمييز والحكم، دون أن يعني ذلك أن النقد في صورته الفلسفية الواعية فطري بالكامل، بل هو قابل للتأسيس على بنية عقلية تسمح به وتجعله ممكنًا.

النقد المسرحي

ماهية النقد المسرحي

يُعدّ النقد المسرحي مجالًا تتعدد فيه الرؤى والتصورات، إذ لم يتفق الباحثون حول تعريف موحد له، بسبب اختلاف الزوايا التي يُقارب منها هذا الفن. فهناك من أنه "يشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين وبالعروض المقدمة، وبتاريخ المسرح ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض"[1]. ووفق هذا الاتجاه، لا يُقام أي فصل بين النص والعرض، بل يُنظر إليهما ككيان واحد، كما يشمل النقد أيضًا الكتابات التوثيقية التي ترصد المسرح كتابةً وتمثيلًا عبر الزمن.

في حين يذهب اتجاه آخر إلى تصور مختلف تمامًا، حيث يُحصر النقد المسرحي في دراسة النصوص وحدها، بعيدًا عن العرض المسرحي. ويقوم هذا التصور على منهج تحليلي يقوم بتفكيك النص إلى عناصره الداخلية، مع التركيز على بنيته اللغوية والدرامية، وإهمال ما يرتبط بالتجسيد

[1]– حميد أنباتو، الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، مقال ضمن كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكالات والممارسات والتحديات، أعمال المهرجان الوطني السادس للمسرح المحترف، وزارة الثقافة الجزائر أيام 28– 30 ماي 2011، ص 81 – 82.

الركحي. وفي هذا الإطار نجد أن "فهناك منهج في دراسة النقد المسرحي يعتمد على التفكيك والتحليل الجزئي والثانوي على حساب إهمال عناصر أخرى أساسية ومساعدة، ويسعى هذا المنهج إلى تحليل النص المكتوب الذي يتجاوز العرض ذاته، وتقوم دعامة تلك النظرية على أدب مسرحي غير مألوف بمعنى تفكيك النص المتجدد الذي ينمي مدارك الجماهير المشاهدة ويلعب بالخيال ويثير العقل دون مباشرة وخطابية"[1].

كما يظهر اتجاه يحاول تجاوز هذا الفصل الحاد بين النص والعرض، إذ يجمع بين الطابع الأكاديمي والطابع الصحفي، ويهتم بتحليل الأعمال المسرحية من زاوية ثقافية وتفسيرية أكثر من كونها منهجية صارمة، حيث" يتموقع بين النوعين السابقين وينتجه الصحافي أحيانا والأكاديمي أحيانا أخرى، لكنه يرتبط في الغالب بفئة قد لا تكون من الصنفين ويشغلها أكثر تحليل الأعمال المسرحية لغايات ثقافية ويتم تداوله في المجلات أو بعض الإصدارات الخاصة وعلى الرغم من قيمة هذا النقد فهو لا يحرص على الانضباط الدقيق والصارم لما هو منهجي".[2]

وبذلك يمكن القول إن النقد المسرحي يتحرك بين مستويين مختلفين: مستوى النص باعتباره البنية الأساسية للعمل، ومستوى العرض باعتباره تحققًا حيًا فوق الخشبة. ومن هنا يصبح النقد عملية مزدوجة تقوم على قراءة العمل في شكله المكتوب ثم في شكله المعروض، وهو ما يعني أنه "فحصا للعمل الدرامي كنص مسرحي مرة، ثم فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى، في الفحص

[1]– طارق ثابت: التأويل من خلال ثنائية النص، العرض في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، مجلة الأثر، ع 27 ديسمبر 2016، ص 3.

[2]– حميد اتباتو، الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، المرجع السابق، ص 81 – 82.

الأول (الدراما) يتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتولوجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها، والنقد في الفحص الثاني (العرض المسرحي يذهب إلى معالجة التحقيق الفني للنص من خلال وسائل العرض المسرحي بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج ومدى تحققها في العرض، كما يشمل التمثيل عند الممثلين والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع وموسيقى ومهمات أخرى"[1].

المرجعيات النقدية

يسعى كل كاتب من خلال النص الذي يقدمه إلى إيصال مجموعة من المقاصد سواء بطريقة مباشرة من خلال التحديد والتصريح أو بصورة غير مباشرة تستند إلى أساليب الإيحاء. ويتسم النص بأنه نسيج متكامل، تتفاعل داخله عناصر نصية داخلية مع عوامل خارجية. كما يتضافر في بنائه العديد من العوامل المؤثرة التي تساهم في تشكيله، مثل التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياقية التداولية، إلى جانب الجوانب اللغوية والبلاغية والأسلوبية والتناصية. لهذا، يمكن أن يُفهم النص من زوايا متعددة، ويحتمل تأويلات متنوعة. فإن فهم النص قد يكون متعدد الأوجه ويحمل دلالات متنوعة. وللتمكن من الإلمام بجوانب النص واستثماره وفهم معانيه بشكل كامل، يصبح من الضروري استحضار تلك العناصر والمكونات المتداخلة التي تسهم في تشكيله.

أما أن أدوات تحليل النصوص واستنباط معانيها متعددة، مرتكزة على مجموعة من النظريات والمرجعيات النقدية التي توسع أفق القراءة وتعمّق الفهم. تشمل هذه الأدوات توجهات متعددة تنبع

[1]– كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص 712.

من حقول مثل تاريخ الأدب الذي يسلط الضوء على تطور النصوص ضمن سياقاتها الزمنية والثقافية، والبنيوية التي تركز على البناء الداخلي للنص والعلاقات بين عناصره، والسيميائية لاستكشاف العلامات ودلالاتها، والمناهج الاجتماعية والنفسية لفهم الأبعاد الإنسانية المرتبطة بالنص، والمناهج اللسانية لدراسة اللغة كنظام بنيوي يكوّن النص ومعانيه. كما تؤكد نظرية التلقي على دور القارئ في إنتاج المعنى، حيث تتفاعل النصوص مع تجربته وتوقعاته، ما يجعل القراءة تجربة ديناميكية ومتعددة الأبعاد.

يوجد النقد متى وجد الابداع ظهر المسرح في القرن السادس قبل الميلاد كما نعرف عند الاحتفال باله الخمر تلك المسابقات قد أخرجت لنا عدة كُتّاب منهم وغير ذلك من الكُتّاب لكن من كان يقيم ويحكم هل كان هناك منهج نقدي وعلى أي أساس كانوا يقيمون لقد كان لتلك العروض 10 حكام أو محكمين يحكمون على حسب الانطباعات الشخصية يعني أن المنهج الانطباعي هو أول منهج نقدي ظهر مع ظهور أول إبداع حيث أنه منهج يرتكز على الأهواء الشخصية والمزاج الشخصي وأيضا على مجموعة من العادات والتقاليد أول القوانين التي تحكم المجتمع اللاتيني آنذاك وبعد حوالي 300 سنة ظهر الفيلسوف أرسطو واعتكف على دراسة ذلك التراث المسرحي اليوناني مستخلصا كتابه فن الشعر وذلك لأن المسرح كان يكتب شعرا وضع خصائص للمسرحية اليونانية هذه الخصائص أصبحت المنهج النقدي موسوم بالمنهج الكلاسيكي الأرسطي والبعض سماه بالمنهج الارسال الارسطي القديم والنقاد ضلوا يستخدمونه عدة قرون بعد ذلك خصائص هي الوحدات الثلاث يعني أن المسرحية يجب أن تكون فيها ثلاث وحدات أساسية وحدة الموضوع وحدة الزمن ووحدة المكان أي لها حبكة واحدة منذ بداية المسرحية إلى نهايتها وأحداث مسرحية

تحدث في مكان واحد وأيضا أن كل أحداث المسرحية تحدث في 24 ساعة أي في يوم واحد، النقاء الدرامي يعني أن المسرحية يجب أن تكون من بدايتها إلى نهايتها يا مأساوية أو كوميدية والبناء الدرامي يعني أن تتكون المسرحية من بداية ووسط ونهاية، هذه الخصائص أو العناصر وغيرها أصبحت قواعد وشكلت لنا المنهج الكلاسيكي القديم بعد تطور المجتمعات والأمم والأحداث الجديدة التي طرأت على المجتمع الثورة الصناعية في أوروبا ومثل ما تطورت المجتمعات دائما الأدب أو الفن هو مثل المئات العاكسة فهذا التطور انتقل إلى حقل النقد الأدبي خاصة مع ظهور الطباعة والثورة الفرنسية التي نادت للحرية وبطبيعة الحال أصبح عليهم هم ايضا التحرر من القيود التي لازمتهم كل القرون الفائتة فظهر النقد وهو النقد الحديث احتوى عدة مناهج التي ركزت على الموضوع والسياق أهمها المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي.

المطلب الثاني: الاتجاهات والمناهج النقدية الحديثة

النقد الانطباعي وسماته

النقد الانطباعي

الانطباعية قديمة جدا منذ خلق الانسان لأنها فطرية فهي كل ما يعبر الانسان عن إعجابه أو رفضه لشيء يراه أو يسمع[1] لم يقتصر تأثير الحركة الانطباعية على الفنون التشكيلية، بل امتدت تأثيراتها لتشمل مجالات فنية متعددة، ومن أبرزها الأدب وفي الفن هي أن يعيد الناقد الانطباع أو الأثر الذي تركته في نفسه قراءة للنص من قصيدة أو قصة أو مسرحية أو كتاب أو

[1]– علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 415.

غير ذلك كما هو في حالة حدوثه الساعة التي كان فيها الناقد دون إضافة أو اهتمام بأمر سواء ودون اهتمام بالصحة أو الخطأ والعلمية والموضوعية، وظهر هذا المنهج بعد المدارس الصارمة في نصف 2 من القرن 19 التي كان لها قواعد وقيود حيث ظهرت في الفن التشكيلي وبعد تمرد الرسامين احتوى أو اندمج الأدباء مع فكرة المنهج واتخذوه هم أيضا، وفي النقد أيضا ففي النقد المسرحي ينقد العمل أو النص حسب الانطباع الأول الذي يقوم في العقل فالنقد هنا هو مجموعة من الانطباعات الصادقة.

سمات النقد الانطباعي

الموضوعية وذاتية الناقد حيث يعتمد الناقد على موقف شخصي تجاه العمل بعيدا عن التقييم الحيالي والموضوع أو التحليل العقلاني المنعزل، نقل الانطباع كما هو أي ينقل الناقد ما يشعر به بحيث يصبح الانطباع الشخصي هو أساس التقييم بل سيصدر التقييم دون الانتظار أو التحليل المنطقي المتأخر، أحيانا يستعمل الناقد النص أو العرض كوسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره وذكرياته الموجودة في الأعماق فيصبح هنا النقد تعبيرا ذاتيا في غياب جل القيود المنهجية يمنح الناقد الحرية في قراءة النص والتفاعل معه دون أي اصطلاحات محددة وقيود.

أما النقد المنهجي فهو كما قال محمد مندور "هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها، ويبصر بمواضع الجمال أو القبح فيها"[1]، فالناقد المنهجي يستند إلى خلفية فكرية محددة، سواء كانت تاريخية، نفسية، اجتماعية، أو بنيوية، وتتحول هذه الخلفية إلى إطار

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، د. ط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2023، ص 9.

مرجعي يوجه عملية تحليل الظواهر الأدبية. ويتجلّى الطابع المنهجي لهذا النقد في قدرته على تناول المدارس الأدبية أو التجارب الشعرية أو النقاشات الفكرية بطريقة تحليلية، تعتمد على التفكيك والتفسير والمقارنة. فلا يقتصر فقط على إطلاق الأحكام العامة يسعى إلى بسط عناصر الظاهرة المدروسة، والكشف عن بنيتها الداخلية، وبيان علاقاتها بالسياقات الخارجية وفق هذا الفهم، يُعتبر النقد المنهجي تطورًا محوريًا في مسار الفكر النقدي العربي الحديث. فقد ساهم في ترسيخ الفكرة القائلة إن قراءة النصوص الأدبية ليست مجرد عملية حرة عشوائية، بل هي جهد فكري متكامل تُنظمه خلفيات نظرية دقيقة ويقوده منهج تحليلي محدد.

المنهج التاريخي

يُعد المنهج التاريخي أساسًا مهمًا في الفكر النقدي الحديث، إذ عكس تحول الوعي البشري من حالة الجمود التي ميزت العصور الوسطى إلى حركية الوعي التاريخي لقائم على مفاهيم النشوء والارتقاء، وقد تبلور هذا المنظور مع المدرسة الرومانسية التي حررت الأدب من محاكاة النماذج الكلاسيكية القديمة، "الرومانسية إذن في الفكر النقدي، هي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم"[1] لتعيد تعريفه كظاهرة حيوية تعكس جدلية الفرد والمجتمع وتدفق الحياة في سياقها الزمني. هذا التحول الفكري استتبع مأسسة النقد عبر البحث الأكاديمي والتوثيق العلمي للنصوص وتاريخ مؤلفيها، مستفيداً من تقنيات عصر الطباعة مع بروز الفلسفة الماركسية في القرن التاسع عشر، اتجه المنهج الفكري نحو فكرة الحتمية التاريخية، حيث

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط 1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص 26.

جرى التعامل مع الأدب بوصفه جزءاً من البناء الفوقي" فهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير وتعليل ظواهره، أو التاريخ الأدبي لأمة ما"[1].

إذ يقوم الأدب بعلاقة وطيدة بينه وبين الخلفية التاريخية والسياسية للعمل وهو أداة لاستكشاف السياقات التاريخية والاجتماعية التي شكلت وعي المبدع. يقوم هذا المنهج على فرضية أن تحليل النص الأدبي لا يكتمل إلا من خلال دراسة عصر الكاتب تحليل سيرته الذاتية كمرجعيات أساسية أثرت في نتاجه بناءً على ذلك، يصبح الإلمام العميق بظروف البيئة الاجتماعية والتحولات التاريخية التي شهدتها الأمة شرطًا أساسيًا لفهم النصوص الأدبية.

يرتكز المنهج التاريخي في جوهره على منح الأولوية لخارج النص انطلاقاً من القناعة بأن النص لا يكشف عن معانيه بشكل كامل إلا عبر إدراك بيئته الحاضنة.

المنهج الاجتماعي

اجمع الباحثون على أن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي لم يكن وليد الصدفة، بل جاء تطوراً طبيعياً للمنهج التاريخي؛ حيث تحول "الوعي التاريخي" المرتبط بالخط الزمني إلى "وعي اجتماعي" يركز على بنية المجتمع وطبقاته. وقد تقررت هذه الإرهاصات منهجياً "منذ أن أصدرت (مدام دي ستايل) كتابها (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية) عام 1800، فأدخلت إلى فرنسا بذلك المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع"[2].

[1]– يوسف وغسيلي، مناهج النقد الأدبي، ط 1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 15.

[2]– المنهج النقدي الاجتماعي، مطبوعة الكترونية منشورة عبر منصة Moodle، جامعة محمد الأمين دباغين، سطيف 2، كلية الآداب واللغات، متاح على الرابط: univ-setif2.dz، تاريخ الاطلاع 6 ماي 2026.

تعتمد آلية التحليل في هذا المنهج على حركة نقدية تبدأ من الخارج (دراسة القضايا والمشكلات والظروف الاجتماعية) وصولاً إلى الداخل (تحليل كيفية تمثل هذه العناصر فنياً داخل النص). وبموجب هذا المنطق، لم يعد النص كياناً مستقلاً، بل أصبح «انعكاساً للواقع الجماعي بدلاً من التركيز على الفردي»، حيث يُنظر إلى المجتمع بصفته المنتج والمحرك الفعلي للعملية الإبداعية .

إلا أن هذا التوجه النقدي، برغم عمقه، واجه مآخذ تتعلق بصرامة التفسير؛ إذ يلاحظ عند مراجعة إسهامات المؤسسين «إصرار أصحابه على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب». هذا الإصرار قد يحصر العمل الأدبي في دور الوثيقة الاجتماعية، ويغفل قدرة المبدع على تجاوز واقعه وتحويل "المنبع الاجتماعي" إلى تجربة جمالية فريدة تتخطى حدود المحاكاة الآلية للواقع.

المنهج النفسي

تعود أصول منهج التحليل النفسي إلى جذور فلسفية قديمة تبنت فكرة الأدب كوسيلة للتأثير في المشاعر الإنسانية. بدأت هذه الفكرة مع نقد أفلاطون للشعر الذي اعتبر أنه يثير عواطف قد تكون ضارة، وصولاً إلى إرساء أرسطو لنظرية التطهير التي رأت في الفن وسيلة علاجية تساعد الإنسان على التخلص من الانفعالات الزائدة وتحقيق التوازن النفسي. ويرتكز هذا المنهج النفسي

على نظرية سيفموند فرويد حيث "اعتبر فرويد الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها من الداخلية".[1]

يقوم المنهج النفسي في النقد على أساس رؤية عميقة تعتبر النص الأدبي مجرد غلاف خارجي يخفي وراءه أعماق "عالم اللاوعي". في هذا الإطار، يتجاوز الناقد ما هو مرئي أو منطوق في النص بل يبحث عما هو مسكوت عنه، مؤمناً بأن لا معنى للسطح دون وجود بنية اللاوعي. حيث ان هذا المنهج يحوّل النص من مجرد تراكيب لغوية إلى شبكة رمزية تعكس صراعات الكاتب الداخلية ورغباته المكبوتة التي لم تجد طريقها إلى التحقق في الواقع، وبالتالي تجسدت في أشكال فنية معبرة[2].

المنهج السيميولوجي

يُعدّ المنهج السيميولوجي من المناهج النقدية الحديثة التي أسهمت في توسيع آفاق قراءة النصوص، إذ لم يعد الاهتمام منصبًّا على المعنى المباشر، بل على كيفية تشكّله عبر أنظمة من العلامات. ورغم ارتباط هذا المنهج بتيارات ما بعد البنيوية، إلا أن نشأته تعود إلى الفكر البنيوي، حيث بدأت ملامحه الأولى في التشكل ضمن الدراسات اللغوية.

ومن أبرز الإشكالات التي تطرح في هذا السياق مسألة المصطلح، نتيجة تعدد المرجعيات الثقافية. "القضية الأولى التي تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هي قضية المصطلح"[3] وهو ما

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق، ص 67.

[2]– صالح هويدي، المناهج النقد الحديثة، ط 1، دمشق، دار النينوى للنشر، 2015، ص 82.

[3]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق، ص 121.

يعكس حجم التباين في تسمية هذا العلم بين المدارس المختلفة سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة "جنيف" التي تزعمها دي سوسير ويطلقون على هذا اللون السيميولوجيا، وسنجد أن المتحدثين بالأنجلوسكسونية يتبعون تقاليد موازية تعود إلى "شارل يرس" الأمريكي الشهير ويؤثرون مصطلح "السيميوتيك"[1]. أما في النقد العربي، فقد تعددت الاتجاهات بين من تبنى هذه المصطلحات كما هي، ومن حاول تأصيلها عبر استخدام مصطلح "السيمياء"، رغم ما يحمله من دلالات تراثية قديمة.وبغضّ النظر عن هذا الاختلاف، فإن جوهر السيميولوجيا يتمثل في دراسة العلامات، أي كل ما يمكن أن يدل على شيء آخر. وفي هذا السياق، يبرز تصور دي سوسير الذي ركّز على العلامة اللغوية، معتبرًا أن العلاقة في الرمز بين طرفي العلامة علاقة اعتباطية"[2].

وفي مقابل ذلك، قدّم بيرس تصورًا أكثر تنوعًا للعلامات، حيث ميّز بين الإشارة التي تقوم على التجاور، والأيقونة التي تعتمد على التشابه، والرمز الذي يقوم على الاصطلاح. وهذا التنوع يعكس تعددية الوسائل التي يُنتج بها المعنى .

ولا تقف السيميولوجيا عند حدود اللغة، بل تمتد لتشمل مختلف الظواهر الثقافية، حيث يمكن اعتبار العديد من الأشياء علامات، سواء كانت طبيعية أو اجتماعية. "العلامة هي كل ما يشير إلى غيره[3]"

[1]– المرجع نفسه، ص 121.

[2]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق، ص 124.

[3]– المرجع نفسه، ص 124.

كما ترتكز السيميولوجيا على مجموعة من المفاهيم الأساسية، من بينها مفهوم "الشفرة"، الذي يُعدّ أساسًا في عملية الفهم، إذ لا يمكن تأويل أي رسالة دون امتلاك نظام معرفي يساعد على ذلك. إلى جانب مفهوم "التبادل"، الذي يبرز العلاقات الممكنة بين العلامات، ومفهوم "التركيب"، الذي يهتم بكيفية انتظامها داخل بنية معينة. وعند الانتقال إلى المجال الأدبي، يتضح أن النص ليس مجرد كلمات، بل هو شبكة من العلامات المتداخلة التي لا يمكن فهمها إلا ضمن سياقها. فالمعنى لا ينتج عن عنصر واحد، بل عن تفاعل مجموعة من العناصر داخل بنية كلية. وقد امتد هذا التحليل ليشمل الفنون المختلفة، مثل المسرح والسينما، نظرًا لاعتمادها على تداخل أنظمة متعددة من العلامات السمعية والبصرية والحركية. كما أسهمت السيميولوجيا في تطوير مفاهيم نقدية حديثة، مثل التناص، الذي لم يعد مجرد تداخل نصوص، بل أصبح تفاعلًا بين شفرات مختلفة تنتج دلالات جديدة[1].

المنهج التفكيكي

"اختلف في ترجمة مصطلح "ديكونستركشن (déconstruction) إلى العربية، فترجم بالتفكيكية، والتقويض وترجمه بعضهم بالتشريحية، ولكن الأول أكثرها تداولا، والأخير أبعدها عن الدقة"[2]، نظرًا لما يحمله من إيحاءات لا تنسجم مع البعد الفلسفي للمفهوم.

ولا تكمن صعوبة هذا المصطلح في ترجمته فحسب، بل في دلالته أيضًا، إذ يبدو في مستواه السطحي وكأنه يشير إلى الهدم أو التخريب، وهي معانٍ ترتبط عادة بالأشياء المادية، غير أن

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق، ص 124–125، بالتصرف.

[2]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤي اسلامية، ط 1، دار الفكر، دمشق، 2009، ص 183.

معناه العميق يتجاوز ذلك، ليعبّر عن عملية تحليل دقيقة تستهدف تفكيك الخطابات والأنساق الفكرية، من خلال العودة إلى مكوناتها الأساسية، وكشف ما يتخفى داخلها من دلالات وبُنى غير ظاهرة.

وفي هذا السياق، يوضح جاك دريدا طبيعة هذا المفهوم بقوله: "إن التفكيك حركة بنيانية وضد بنيانية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا المبرز" بنيانية وأضلاعه وهيكله ولكن نفك في أن معا البنية التي لا تفسر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي"[1].

وهذا القول يكشف أن التفكيك لا يقتصر على تحليل البنية، بل يتجاوزها إلى مساءلة الأسس التي تقوم عليها، مما يجعله يتخطى حدود النقد التقليدي.

ومن أهم ما يميز هذا التوجه أنه ينظر إلى الخطاب بوصفه كيانًا مفتوحًا لا يتوقف عند لحظة إنتاجه، بل يستمر في توليد المعاني حتى بعد غياب صاحبه. ولهذا، يعطي التفكيك أهمية كبرى للكتابة مقارنة بالكلام، لأنها تضمن بقاء النص واستمرارية تأويله، في حين يظل الكلام محدودًا بزمن حضوره. وهنا تتجلى العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب داخل النص، حيث لا يكون المعنى ثابتًا، بل يظل منفتحًا على قراءات متعددة.

وقد نشأت التفكيكية في سياق ما بعد البنيوية خلال أواخر الستينيات، وارتبطت أساسًا باسم جاك دريدا، الذي وجّه نقدًا عميقًا للفكر البنيوي، خاصة فيما يتعلق بفكرة "المركز". فقد رأى أن

[1]– عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، ط 2، الناشر: المركز الثقافي العربي، المغرب، 1996، ص 114.

البنيوية تفترض وجود مركز ثابت يمنح المعنى استقراره، في حين أن هذا المركز نفسه لا يخضع للتحليل.

ويذهب دريدا إلى أن الإنسان يميل بطبيعته إلى البحث عن مركز، لأنه يمنحه شعورًا بالثبات والوجود، كما هو الحال في تمركز الفكر حول "الأنا" باعتبارها نقطة ارتكاز لكل التجارب.

ومن جهة أخرى، ينتقد دريدا اعتماد الفكر الغربي على الثنائيات الضدية، مثل العقل والعاطفة، الذات والآخر، الكتابة والكلام، حيث يتم دائمًا تفضيل أحد الطرفين على الآخر. ويطلق على هذا التوجه اسم "التمركز المنطقي"، الذي يمنح الأولوية للصوت والكلام باعتبارهما أصل المعنى. غير أن دريدا يعيد الاعتبار للكتابة، ويرى أنها ليست مجرد تمثيل للصوت، بل لها أسبقية خاصة. وفي هذا السياق، يوضح النص أن: "التمركز المنطقي عنده مرادها دقيقا للتمركز الصوتي"[1].

وبذلك، يسعى التفكيك إلى زعزعة هذه المسلّمات، والكشف عن التحيزات الكامنة داخلها.

ولا ينظر دريدا إلى التفكيك باعتباره مجرد منهج نقدي تقليدي، بل يعتبره أعمق من ذلك، إذ إن التفكيك هو الذي يجعل النقد ممكنًا، لأنه يكشف التناقضات الداخلية في النصوص. لذلك، تعتمد التفكيكية على قراءة مزدوجة، تسعى من جهة إلى فهم البنية الظاهرة للنص، ومن جهة أخرى إلى تفكيكها وإبراز ما تخفيه من تناقضات. ويؤكد النص هذه الفكرة بقوله:

[1]– محمد شبل الكومي، تقديم محمد عناني، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 315.

(فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل، تضعها موضع تساؤل)[1].

ومن هذا المنطلق، لا يُنظر إلى التناقض داخل النص بوصفه خللًا، بل باعتباره عنصرًا أساسيًا يكشف عن غناه وتعقيده. ولذلك، يرى دريدا أن كل نص يحمل في داخله إمكانيات متعددة للمعنى، وهو ما يجعله دائم الانفتاح على التأويل.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول إن التفكيكية تمثل نشاطًا قرائيًا يقوم على مساءلة النصوص واستنطاقها، بدل الاكتفاء بتفسيرها تفسيرًا جاهزًا. فهي لا تهدف إلى هدم النص بقدر ما تسعى إلى الكشف عن طبقاته العميقة، وإبراز التوترات التي تشكّل بنيته الداخلية، مما يجعلها من أكثر المناهج النقدية عمقًا في تحليل الخطاب.

نظرية التلقي

يرى باتريس بافيس "أنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي التي تعبر نصا شارحا إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو إيديولوجية"[2].

رغم أن المسرح معروف منذ بدايته بوجود جمهور مهم يعتبر جزءًا أساسيًا من العمل الفني، فإن الأفكار الفلسفية الأولى حول الفن، خاصة عند أفلاطون، قدمت تصورًا يجعل من المتلقي

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق، ص 130.

[2]– مخلوف بوكروح، المسرح الجمهور التلقي، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2006، ص 183.

شخصًا غير نشط في صنع المعنى. بحسبه، الفن يعتمد على فكرة المحاكاة، حيث لا يخلق الفنان الجمال بل يظهره كما هو موجود في عالم الأفكار، في حين أن الصورة المسرحية تبقى مجرد ظل للواقع الحقيقي.

في هذا المفهوم، يتقلص دور الفنان إلى مجرد نقل لا خلق، كما يُنظر إلى التلقي على أنه عملية غير نشطة لا تساهم في بناء المعنى. وقد اعتمد الفكر اليوناني في العموم على مبدأ أن الإبداع لا يأتي من الفراغ، بل من إعادة تمثيل ما هو موجود بالفعل، سواء كان ذلك يتعلق بالشخصيات الإلهية أو الإنسانية في الدراما القديمة. و"الشخوص التي تصور الآلهة في المسرحية الإغريقية لست هي الآلهة، إنما شخوص يحاكون الآلهة، ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة الإغريقية لا يجوز أن يكون خلقا من عدم، لأن كلمة خلق من عدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء"[1].

امتدّ التفكير في علاقة المسرح بالمتلقي عند أرسطو في اتجاه أكثر وضوحًا من التصورات السابقة، حيث لم يعد الفن مجرد محاكاة للواقع، بل عملية تهدف إلى إكمال ما هو ناقص في الطبيعة وإعادة تشكيله داخل العمل الفني. وفي هذا السياق، حدد أرسطو وظيفة التراجيديا في إحداث أثر خاص على المتلقي يتمثل في "التطهير"، وما أثر عنهم في هذا المقام أن كل محاكاة ترمي إلى أحداث الشفقة والفزع في المستمع لتنزع به إلى التطهير وقد كان لكل المدارس النقدية والنظريات الأدبية وقوفا يتفاوت تركيزا وعمقا على الغاية من الفن وما هي سواء أكانت الغاية من

[1]– محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، لبنان، د ط، د س، ص 20.

الفن موعظة أخلاقية، أم عبره وحكمة، أم متعة جمالية، فإن المتعظ والمعتبر والمتمتع إنما هو دائما وأبدا القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب"[1].

وفي السياق الحديث، تطور الاهتمام بالمتلقي بشكل أوضح عند المسرحيين أكثر من النقاد، حيث سعى برتولت برخت إلى تحويل المتفرج من موقع السلبية إلى موقع الفعل النقدي، من خلال تقنية التغريب "إن التغريب البراختي ذو علاقة متينة بالاغتراب الهيجلي الذي كان ماركس قد استعاره منه والذي يعني عند هيجل و بصفة مبدئية عدم الانسجام بين العالم كما هو في الحالة الراهنة من جهة و قوى التقدم التاريخي الضاغطة، وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعني الانحدار وتزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الإنساني فيصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى"[2].

أما أنطوان أرطو، فقد اتجه إلى مقاربة مختلفة، حيث ركّز على التأثير الحسي المباشر في المتلقي عبر تقنيات الإخراج مثل الضوء الحاد والصوت المكثف، بهدف خلق صدمة إدراكية تُخرج الجمهور من حالة التلقي السلبي إلى تجربة حسية مكثفة، تجعل حضور المسرح تجربة وجودية قاسية ومباشرة، لا مجرد مشاهدة جمالية.

[1]– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص 14.

[2] مناد الطيب أثر المسرح الملحمي في أعمال كاكي – رسالة ماجستير – جامعة وهران الجزائر – 1995–1996 – ص 25

المبحث الثاني: النقد المسرحي بين الممارسة الصحفية والأكاديمية في الجزائر

المطلب الأول: النقد المسرحي بين الصحافة والأكاديمية

ماهية النقد المسرحي الصحفي

النقد المسرحي الصحفي هو ممارسة نقدية حيوية تركز على تقييم العروض المسرحية والأداءات الفنية في سياقها الزمني المباشر، حيث يُنشر في وسائل الصحافة المتنوعة كالجرائد اليومية، المجلات الثقافية، الإذاعة، والتلفزيون، سواء من نقاد محترفين أو كتاب مهتمين بالمسرح. يتكون المصطلح من ثلاثة عناصر أساسية مترابطة: "النقد" بمعناه التحليلي والتقويمي، "المسرحي" الذي يحدد المجال الفني، و"الصحفي" الذي يبرز الانتشار الجماهيري والتواصل الفوري بين المنتج والمتلقي، مما يخلق حقلًا دلاليًا يفتح آفاقًا لإدراك الجمهور للعناصر المتعددة في العرض من النص الدرامي إلى الإخراج والسينوغرافيا. هذا النقد لا يقتصر على الملاحظات السطحية، بل يتخذ الصحافة منبرًا لقراءات تحليلية تتفاعل مع النصوص، العروض الحية، والجمهور، مما يرفع مستوى الوعي الثقافي ويحول المسرح إلى حدث عام يشكل الذوق الجماعي.

دور الصحافة كحاضنة نقدية: التنوع والتأثير الثقافي

"المهنة التي تقوم على جمع وتحليل الأخبار والتحقق من مصداقيتها وتقديمها للجمهور، وغالبا ما تكون هذه الأخبار متعلقة بمستجدات الأحداث على الساحة السياسية أو المحلية، أو الثقافية أو الرياضية أو الاجتماعية وغيرها"[1]، هكذا تُعرف الصحافة كمرآة للواقع الثقافي، تغطي

[1]– علي كنعان، الصحافة وأنواعها، ط 1، دار المعتز للنشر، الأردن، 2013، ص 05.

المستجدات المسرحية بأشكال متعددة مثل المقالات اليومية، التحقيقات العميقة، والتقارير الميدانية، مما يتناسب مع شرائح الجمهور المختلفة ويصنفها الباحثون منهجيًا حسب طبيعتها. هي قناة تثقيفية رئيسية طورت العمل المسرحي تاريخيًا، إذ تُلاحق العروض، تناقش قضاياها، وتلفت إلى تفاصيلها من كتابة النص إلى العناصر البصرية، رابطةً بين سلطة الصحافة وسلطة المسرح لتشكيل وعي المتلقي دون تصادم يؤدي إلى متاهات. في السياق المغاربي، ساهمت الصحف في توثيق الفعاليات والمهرجانات، مقدمةً وثائق نقدية غنية من نقاد متخصصين وغير متخصصين، مما يعكس حضورها المستمر كأداة للتفاعل الثقافي.

كان النقد المسرحي الصحفي أساسًا للنقد الحديث، إذ تجمعت كثير من الكتب النقدية من مواد صحفية، كما يوضح وليد أبو بكر في "النقد المسرحي في الصحافة"، مشيرًا إلى نحو مسرح الفقير لجيرزي غروتوفسكي الذي نشر أولاً كمقالات في الصحف الدانماركية عام 1968 وبريطانيا عام 1969 قبل أن يصبح مرجعًا عالميًا. تؤكد حفيظة سلس في النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة أن معظم الكتاب والروائيين الكبار بدأوا حياتهم كصحفيين، مثل (تشيكوف وليو) و(تولستوي) في روسيا في القرن التاسع عشر، و(جون شتانيك) و(أرنست همنغواي) في أمريكا، و(بلزاك) و(فلوبير) في فرنسا، مما يبرز الصحافة كمدرسة للإبداع النقدي. أضف إلى ذلك، في تاريخ المسرح العربي، لعبت الصحف دورًا في تفجير الثورات النقدية بين الأدباء، كما في تجارب نوابغ مثل توفيق الحكيم الذي بدأ نقده في الصحف المصرية، أو في المغرب حيث وثقت "الأهرام" و"الصباح" نقاشات حول مسرحيات الستينيات، محولةً التعليقات إلى تراث نقدي دائم. "ينقص من قيمة هذه الإسهامات النقدية التي احتوتها الصحف والمجلات بدعوى

أنها وليدة اللحظة والانطباع الذاتي"[1]، "بمعنى أنه ينتقص من قيمة الإنجاز المسرحي ويبتعد عن جوهره الأساسي، إذ ينبعث من الانطباع الذاتي اللحظي العابر، فهو نقد تأثري انطباعي لا يرتبط بأحكام منهجية أو ضوابط علمية صارمة، على عكس النهج الأكاديمي الذي يلتزم بالدقة والتحليل المنظم اي ان (غرض الكتابة الأكاديمية يكون إضافة حقيقية إلى حقائق الفرع المعروض للبحث على حين يكون غرض الكتابة الإعلامية، هو الإثارة من خلال حقائق وأخبار ومعلومات غالباً ما تكون دقيقة وخالية من التوثيق، إلا من حيث المصدر المراسل أو وكالة الأنباء وتأثيرها يكون وقتياً لأنها لا تعطي فرصة للتعمق والتحري واستعراض جوانب الأمر المعروض لتلاحق المعلومة وتغيرها كل ساعة وللعجلة في جني النتائج"[2]. رغم هذه الاتهامات بالانطباعية والعجلة، يتجاوز النقد الصحفي ذلك بأشكاله الدقيقة كالتحقيقات والمقالات التحليلية، محافظًا على دوره الريادي في النقاشات الثقافية. معاصرًا، في السياق المغاربي، يثير تساؤلات: هل احتفظ بملامحه التأثرية أم تطور إلى منطلقات بحثية؟ الجواب في تنوعه وقدرته على التوثيق، كما في تغطية مهرجانات قرطاج أو حمامات، مما يجعله جسرًا بين اللحظة الفنية والتراث الثقافي، يستحق إعادة تقييم كقوة إبداعية حية.

[1]– فاطمة الزهراء ازرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية نشر الفلك، المغرب، 1989، ص 27.

[2]– أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 1، 2005، ص 20.

ماهية النقد الأكاديمي

لم يتبلور النقد الأكاديمي بوصفه ممارسةً علميةً إلا حين بدأ الخطاب النقدي يتحرر من الانطباعية ويتجه نحو بناء معرفة منظمة تستند إلى أدوات تحليل دقيقة. ففي هذا السياق، ظهر جيل من النقاد الذين أعادوا تعريف وظيفة النقد، فلم يعد مجرد تعليق على النص، بل غدا نشاطًا معرفيًا يسعى إلى فهم البنية العميقة للعمل الأدبي وتفسير آلياته. ومن بين الأسماء التي أسهمت في ترسيخ هذا التوجه: محمد غنيمي هلال، محمد حسين هيكل، طه حسين، مصطفى صادق الرافعي، محمد مندور، محمد عز الدين إسماعيل... حيث قدم هؤلاء نماذج نقدية اتسمت بالجدية المنهجية، وجمعت بين الوعي العلمي والذائقة الأدبية، في أفق الارتقاء بالفعل الأدبي.

وإذا كان هذا الاتجاه قد تكرّس حديثًا داخل الأطر الجامعية، فإن جذوره الفكرية تمتد إلى الفلسفة اليونانية، حيث ارتبط التفكير في الأدب بأسئلة الحقيقة والأخلاق والمعرفة. وفي هذا الإطار يبرز أفلاطون بوصفه أحد الأسماء المؤسسة لهذا الأفق الفكري، إذ كان أفلاطون فيلسوفًا جعل من السعي وراء الحقيقة غاية تمنحه سعادته العميقة، إلا أن انحداره من أسرة أرستقراطية أتاح له منذ صغره الاطلاع على عالم السياسة. وقد لازم أستاذه سقراط ملازمة وثيقة، فتأثر به علميًا وأخلاقيًا، وتلقى عنه من المعارف والقيم ما شكّل وعيه الفلسفي. هذا التكوين الفكري والأخلاقي جعله يرفض العروض التي قُدمت له لتولي مناصب الحكم، "وفضل أن ينتظر حتى تنضج له أولاً معالم سياستهم على حقيقتها"[1].

[1]– عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والزومان، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، د ت، ص 93.

غير أن احتكاكه بالواقع السياسي قاده إلى موقف نقدي حاد، وقد شكّل حكم الإعدام الذي أقيم في حق أستاذه سقراط لحظة فاصلة في مسار أفلاطون، إذ أعاد توجيه اهتمامه من الفعل السياسي المباشر إلى التأمل الفلسفي، وفي مرحلة لاحقة، وبعد تجربة فكرية امتدت عبر الترحال والملاحظة، أسس أفلاطون فضاءه المعرفي الخاص، حيث الأكاديمية هي المدرسة التي أسسها أفلاطون عام 387 ق م في بستان على أبواب أثينا أكاديموس فدرس فيها الرياضيات والفلسفة وكتب على بابها "من لم يكن مهندسا فلا يدخل علينا"[1].

ومن هذا المنطلق، لم يعد مصطلح «أكاديمي» مجرد انتماء مؤسسي، بل أصبح دالًا على نمط من التفكير يقوم على الصرامة المنهجية والبحث المنظم، وهو ما انعكس لاحقًا على النقد المسرحي، الذي تبنّى هذا الأفق ليصبح نقدًا يسعى إلى الموضوعية، ويقترب من العرض عبر أدوات تحليلية دقيقة، بعيدًا عن الأحكام الجاهزة والانطباعات السطحية.

الفرق بين النقد الصحفي والأكاديمي

يقوم النقد المسرحي الأكاديمي على أسس البحث العلمي، حيث يعتمد على منهجية واضحة وأدوات تحليل دقيقة تمكّن الناقد من دراسة العرض المسرحي دراسة معمّقة، بعيدة عن الأحكام الانطباعية السريعة. فهو يسعى إلى تفسير الظاهرة المسرحية في ضوء نظريات ومفاهيم علمية، مما يجعله يرتبط بالموضوعية والدقة، ويستند إلى التوثيق والإحالة العلمية والهوامش، وهو ما يمنح

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ذوي القربي، ط 1، 1985، ص 113.

النص طابعًا علميًا منظمًا[1]. كما ينظر النقد الأكاديمي إلى العرض المسرحي بوصفه ظاهرة مركبة، لها أبعاد اجتماعية وثقافية ونفسية، يمكن تحليلها وربطها بسياقاتها المختلفة [2].

ويرتبط هذا النوع من النقد ارتباطًا وثيقًا بالمناهج العلمية، حيث ينطلق الناقد من إشكالية محددة، ويعتمد خطوات منهجية دقيقة للوصول إلى نتائج علمية. كما يستفيد من علوم متعددة، مثل علم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات، نظرًا لكون المسرح مرتبطًا بالإنسان والمجتمع واللغة، مما يجعل التحليل النقدي أكثر عمقًا وشمولًا[3].

في المقابل، يرتبط النقد المسرحي الصحفي بالفضاء الإعلامي، خاصة الصفحات الثقافية في الجرائد والمجلات، حيث يهدف إلى نقل الخبر الثقافي وتقديم قراءة سريعة وواضحة حول العرض المسرحي. ويعتمد الناقد الصحفي على المشاهدة المباشرة وخبرته الشخصية وحسه الفني، مما يجعل لغته أكثر بساطة ووضوحًا، وموجهة إلى جمهور واسع من القراء[4].

كما يتميز النقد الصحفي بارتباطه باللحظة الزمنية للعرض، إذ يواكب الحدث المسرحي ويقدّم عنه تقييمًا سريعًا يركّز على عناصر الأداء والإخراج والتفاعل الجماهيري، ويؤدي بذلك وظيفة إرشادية تساعد المتلقي على تكوين فكرة عن العمل المسرحي واتخاذ موقف منه[5]. ورغم أن

[1]– بن بكريتي محمد، أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، مجلة النص، 2020، ص 274، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 275، بتصرف.

[3]– بن بكريتي محمد، أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، المرجع السابق، ص 276، بتصرف.

[4]– المرجع نفسه، ص 279، بتصرف.

[5]– المرجع نفسه، ص 280، بتصرف.

هذا النوع من النقد قد يتضمن بعدًا تحليليًا، إلا أنه يظل محكومًا بعامل السرعة والاختصار مقارنة بالنقد الأكاديمي[1].

ومن أوجه الاختلاف الأساسية بين النوعين أيضًا مسألة الموضوعية؛ إذ يسعى النقد الأكاديمي إلى الابتعاد عن الأحكام الذاتية غير المدعومة، من خلال الاعتماد على الحجج والأدلة والتوثيق العلمي، في حين يكون النقد الصحفي أكثر تأثرًا بالذوق الشخصي والانطباع المباشر، دون أن يفقد بذلك قيمته، بل يؤدي وظيفة مختلفة تتناسب مع طبيعته الإعلامية [2].

كما يختلف النقدان من حيث الجمهور المستهدف؛ فالنقد الأكاديمي موجّه إلى المختصين والباحثين، ويعتمد لغة مفاهيمية دقيقة، بينما يتوجه النقد الصحفي إلى القارئ العام، ويعتمد لغة واضحة ومباشرة تسهّل عملية التواصل والفهم[3]. ويظهر هذا الاختلاف أيضًا في بنية النص، حيث يخضع النقد الأكاديمي لتنظيم صارم (مقدمة، إشكالية، منهج، نتائج)، بينما يتميز النقد الصحفي بمرونة أكبر في العرض[4].

ورغم هذه الاختلافات، فإن العلاقة بين النقد المسرحي الأكاديمي والنقد الصحفي ليست علاقة تعارض، بل علاقة تكامل؛ إذ يساهم الأول في تعميق الفهم النظري للمسرح، بينما يسهم الثاني في نشره وتداوله بين الجمهور، مما يعزز حضور هذا الفن في الحياة الثقافية[5].

[1]– بن بكريتي محمد، أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، المرجع السابق، ص 281، بتصرف.
[2]– المرجع نفسه، ص 275، بتصرف.
[3]– المرجع نفسه، ص 279، بتصرف.
[4]– المرجع نفسه، ص 278، بتصرف.
[5]– المرجع نفسه، ص 283، بتصرف.

وظائفه

يرتكز الناقد باقر جاسم على مفهوم "الميتا نقد"، الذي يُقارب ما يُعرف بنقد النقد، حيث يحدّد له مجموعة من الوظائف الأساسية التي تبرز طبيعته المركّبة. إذ ينطلق هذا النوع من النقد من قراءة مزدوجة الأفق، فهو لا يكتفي بمحاورة الخطاب النقدي ومخالفته، بل يتجاوز ذلك إلى بناء قراءة مستقلة للنص الأدبي ذاته.

كما يتجه إلى تفكيك الخطاب النقدي قصد تقصّي الأبعاد الإيديولوجية الكامنة في ادعاءاته النظرية، مع الكشف عن مختلف المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي أسهمت في توجيه اختيارات الناقد المنهجية، ووضع ممارسته ضمن سياقها الأشمل.

وفي السياق ذاته، يعمل على استجلاء الأنساق المضمرة، سواء كانت نفسية أم ثقافية، التي تقف وراء تبنّي منهج نقدي معين دون غيره، مبرزًا بذلك البنية العميقة التي تحكم الفعل النقدي.

ومن جهة أخرى، يسعى إلى تتبّع مسار النقد الأدبي وتحولاته، من خلال ربطها بمختلف العوامل السياقية الخارجية التي تُسهم في دفع عجلة التطور الأدبي، ومن ثم التأثير في تطور الخطاب النقدي ذاته.

ولا يقتصر اهتمامه على المضامين فحسب، بل يمتد ليشمل دراسة لغة النقد الأدبي وآلياته التعبيرية، بما يكشف عن طرائق اشتغاله وأدواته.

وأخيرًا، ينهض هذا التوجه بدور أساس في إعادة تشكيل وعي القارئ، خاصة غير المتخصص، إذ ينقله من مستوى تلقي الأحكام النقدية إلى مستوى الوعي بكيفيات إنتاجها، أي من التساؤل عمّا قيل إلى البحث في الكيفية التي قيل بها، والدوافع التي حكمت ذلك[1].

المطلب الثاني: نشأة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر وخصائصه

بداية النقد المسرحي في الجزائر

المرحلة الأولى: الملامح الأولى للتشكّل وبدايات الكتابة النقدية

ارتبطت البدايات الأولى للنقد المسرحي في الجزائر بظهور الحركة المسرحية خلال العقود الأولى من القرن العشرين، حيث بدأت بعض المحاولات النقدية ترافق النصوص والعروض المسرحية الناشئة، خاصة عبر الصحف والمجلات الثقافية. وقد كانت هذه البدايات بسيطة ومحدودة، إلا أنها شكّلت النواة الأولى لتشكل الوعي النقدي المسرحي في الجزائر. وفي هذا السياق تُعدّ جهود الحركة الإصلاحية، وعلى رأسها جمعية العلماء المسلمين، من أبرز المساهمات المبكرة، إذ:

"هي الفترة التي شهدت البدايات الجنينية للكتابة المسرحية الجزائرية بفضل جمعية العلماء المسلمين الذين إلى جانب إبداعهم لنصوص مسرحية تاريخية ودينية كان أعضاؤها يصدرون

[1]– باقر حاسم محمد، نقد النقد أو المينا نقد محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، العدد 3، مجلد 37، مارس 2009، ص 118، بتصرف.

تعليقات بسيطة، في أعمدة صحف ومجلات مختلفة كالمنتقد والبصائر والشهاب وغيرها، وانطباعات شخصية هدفها تشجيع الفن المسرحي في الجزائر"[1].

وقد اتسم النقد في هذه المرحلة بالطابع التقليدي، حيث ظل متأثرًا بالنقد العربي القديم وبالظروف السياسية والاجتماعية التي فرضها الواقع الاستعماري، لذلك:

"بدأ النقد الأدبي في مساره مع النصوص الإبداعية منذ بدايات القرن العشرين في الجزائر تقليدياً، مقتفياً آثار القدماء، وهي انطلاقة لها ما يبررها؛ لقد أملتها الظروف الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع الجزائري خلال تاريخه الاستعماري"[2].

المرحلة الثانية: معوقات الخطاب النقدي قبل الاستقلال

واجهت الحركة النقدية الجزائرية خلال فترة الاستعمار عدة عراقيل ساهمت في إضعافها وتهميشها، ويأتي الاستعمار الفرنسي في مقدمة هذه العوامل، لما مارسه من طمس للهوية الوطنية ومحاربة للغة العربية، الأمر الذي انعكس بصورة مباشرة على النشاط الثقافي والأدبي. كما ساهم ضعف حركة النشر والترجمة، وقلّة المجلات المتخصصة، وهيمنة الاتجاه التقليدي، في الحد من تطور الرؤية النقدية الحديثة، حيث:

[1]– نادية موات، مطبوعة بيداغوجية في مقياس النص المسرحي الجزائري محاضرات وتطبيقات، جامعة 08 ماي 1945، قسم اللغة والأدب العربي، قالمة، الموسم الجامعي 2017 – 2018، ص 101.

[2]– مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست – الجزائر، المجلد 12، العدد 02، يونيو 2023، ص 370.

"ويأتي الاستعمار في مقدمة هذه العوامل، إذ عمل على طمس الهوية الوطنية وإقصاء اللغة العربية، مما أدى إلى إضعاف الحياة الثقافية والأدبية عامة. كما ساهمت هيمنة الاتجاه التقليدي الجامد في الحد من تطور الرؤى النقدية الحديثة، إلى جانب ضعف حركة النشر والترجمة وقلّة المجلات والمنابر المتخصصة في النقد الأدبي والمسرحي. وقد زاد من هذا التهميش انشغال الأدباء والنقاد بالقضايا السياسية والوطنية ومقاومة الاستعمار أكثر من اهتمامهم بالتأسيس النظري والمنهجي للنقد، فضلًا عن ضعف التواصل مع الثقافات والآداب الأجنبية، الأمر الذي جعل الحركة النقدية الجزائرية في بداياتها محدودة وتعتمد غالبًا على الانطباعية والأحكام العامة بدل الدراسة العلمية المتخصصة"[1].

كما أنّ أغلب المحاولات النقدية في تلك الفترة افتقرت إلى التصور النظري الواضح والمنهجية العلمية الدقيقة، إذ انشغلت غالبًا بالجانب اللغوي والبلاغي للنصوص، وهو ما جعلها أقرب إلى التعليق الأدبي منها إلى النقد الأكاديمي المتخصص، حيث رجحت أنها "يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي تقوم على النظر الوظيفي (الرسالي) إلى النص الأدبي، برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء اللغوية والعروضية التي تعتري النصوص، إضافة إلى بعض التعاليق السطحية العامة (البلاغية خصوصا التي تفتقر إلى الشواهد الكافية فضلا عن نزعة توجيهية صارمة)."[2]

[1]– صلاح الدين عابد، عمار حلاسة، "النقد الأدبي في الجزائر من الإرهاص إلى التأسيس"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تمنراست، المجلد 12، العدد 02، جوان 2023، ص 372، بتصرف .

[2]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 09.

المرحلة الثالثة: النقد المسرحي بعد الاستقلال وإشكالية التأصيل المنهجي

مع حصول الجزائر على الاستقلال بدأت تظهر إرهاصات تحول في المشهد الثقافي والنقدي، غير أنّ النقد المسرحي ظل يعاني من غياب التأصيل الأكاديمي والمنهجي، خاصة مع محدودية تدريسه داخل الجامعة الجزائرية، وهو ما انعكس على طبيعة الدراسات النقدية المسرحية التي بقيت محدودة نسبيًا مقارنة بالممارسة المسرحية ذاتها. وفي هذا الإطار يرى بعض الباحثين:

"غياب النشاط النقدي المسرحي الجزائري، أو بعبارة أخرى لم تفلح العملية الأدبية على شيء اسمه النقد المسرحي الجزائري مرجعا ذلك إلى ضآلة تدريسه في الجامعة، وإلى أن العائق الأكبر الذي يواجه الحركة النقدية المسرحية في الجزائر هو عدم الاهتمام الكافي بهذا التخصص لأن غياب قاعدة منهجية قد تعيق الفعل التطبيقي[1]. ورغم ذلك، لا يمكن القول إنّ النقد المسرحي كان غائبًا تمامًا، بل ظل حاضرًا عبر المقالات والقراءات المنشورة في الجرائد والمجلات الثقافية، غير أنّ هذا الحضور بقي يفتقر إلى التنظيم المنهجي والرؤية النقدية الأكاديمية المتكاملة.

المرحلة الرابعة: مخرجات الممارسة النقدية وسماتها العامة

أدّت طبيعة هذه الممارسة النقدية، سواء قبل الاستقلال أو بعده، إلى بروز مجموعة من السمات والنتائج التي طبعت النقد المسرحي الجزائري لفترة طويلة، حيث غلبت النزعة الانطباعية والذاتية على كثير من الأحكام النقدية، مع التركيز على مضمون الخطاب المسرحي أكثر من بنيته الفنية والجمالية. وفي هذا السياق تقود هذه المظاهر النقدية إلى مجموعة من النتائج التي أسهمت

[1]– صليحة لطرش، تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري 1970–2012 أنموذجا، مخطوط دكتوراه، إشراف (إبراهيم صدقة) قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2016 –2017، المقدمة.

في تضييق أفق النقد المسرحي، إذ غلب عليها الطابع الانطباعي والذاتي، مما جعل الأحكام النقدية تفتقر في كثير من الأحيان إلى الدقة والمنهجية العلمية. كما اتجهت بعض القراءات إلى التركيز على مضمون الخطاب المسرحي بمعزل عن بنيته الفنية والجمالية، الأمر الذي كرّس النظرة التجزيئية للنص والعرض المسرحي. كذلك تمّ ربط الخطاب المسرحي بالواقع الاجتماعي والسياسي ربطًا مباشرًا، انطلاقًا من اعتبار الفن مرآة للمجتمع، وهو ما أدى إلى اختزال دلالاته المتعددة في تفسير واحد. ومن جهة أخرى، مُنح النص المكتوب أولوية على حساب العرض المسرحي، باعتبار العرض مجرد ترجمة للنص، مما قلّص من أهمية العناصر الركحية والسينوغرافية. إضافة إلى ذلك، اكتفت بعض المقاربات بالمعنى الظاهر للخطاب المسرحي وأهملت ما يحمله من أبعاد رمزية وإيحائية، وهو ما انعكس سلبًا على تطور النقد المسرحي ومواكبته للتجارب الحديثة[1].

نشأة النقد الأكاديمي في الجزائر

بدأ النقد المسرحي في الجزائر بعد الاستقلال كنشاط إعلامي واكب الحركة المسرحية الناشئة عبر الصحف والمجلات الثقافية اليومية. وبسبب طبيعة العمل الصحفي التي تفرض السرعة، غلب على المقالات آنذاك الطابع "الانطباعي السطحي"؛ حيث كان الكاتب يعتمد على تذوقه الشخصي ورأيه السريع وتصحيح الأخطاء اللغوية، دون الالتزام بخلفية نظرية أو منهج علمي

[1]– محمد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997، ص11، بتصرف.

واضح. وكان الهدف الأساسي هو الترويج للمسرح وتعريف الجمهور بالعروض من خلال ملخصات سريعة يسودها التعميم والاندفاع العاطفي اللحظي[1].

شهد هذا الواقع النقدي تحولاً جذرياً بين نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، عندما استقبلت الجامعة الجزائرية هذا الفن وحولته إلى تخصص أكاديمي مستقل. هذا التحول المؤسساتي سمح بنشوء "نقد أكاديمي وجامعي" يتجاوز الأحكام العفوية، ويعتمد على المناهج العلمية المنظمة في تحليل الظاهرة المسرحية[2].

وقد برز هذا التوجه الأكاديمي بفضل جهود أساتذة وباحثين رواد؛ ويأتي في مقدمتهم الباحث حسن الركيبي، الذي اهتم بالمسرح الجزائري بشكل مبكر في كتابه "تطور النثر الجزائري" وخصص له فصلاً كاملاً. وتابع هذا المسار دراسات رصينة لأساتذة آخرين مثل: عبد الملك مرتاض، ومحمد مصايف، وأبو العيد دودو، وصولاً إلى أبحاث الجيل اللاحق مثل: مخلوف بوكروح، وصالح لمباركية، ونور الدين عمرون، وشايف عكاشة.[3]

ويوضح هذا الانتقال أن النقد والابداع لا ينفصلان؛ فالنقد هو الأداة الفكرية التي تساعد المسرح على النمو. لذلك، صار من الضروري أن يدرس الباحث الجامعي تاريخ المسرح ونظرياته ومناهجه المتنوعة ليقدم دراسة متماسكة، بالرغم من أن معظم النظريات النقدية المعتمدة في

[1]– بوبكر بوكروح، "النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر"، مجلة الذاكرة، جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم، العدد 03، ص 11، بتصرف

[2]– بوبكر بوكروح، المرجع نفسه، ص 11، بتصرف

[3]– بوبكر بوكروح، المرجع نفسه، ص 11، بتصرف

التكوين الأكاديمي هي نظريات غربية في أصلها ونشأتها[1]. ومع ذلك، عانى النقد الجامعي لفترة طويلة من الانعزال؛ إذ ركز على الجانب النصي والنظري فقط، مما خلق نوعاً من القطيعة بين الباحث الأكاديمي داخل الجامعة وبين المبدع المسرحي الحقيقي على خشبة المسرح[2].

ثانياً: ملامح ومحددات الخطاب النقدي الأكاديمي

لكي نفهم طبيعة النقد الأكاديمي والجامعي (الذي نلمسه في رسائل الماستر والدكتوراه والمقالات المحكمة)، يجب أن نرى كيف يختلف جوهرياً عن نقد الصحافة والمهرجانات. ويمكن تلخيص ملامحه الجديدة في جوانب رئيسية متداخلة.

1. الوظيفة المعرفية وتوجه الخطاب لنخبة متخصصة

لا يسعى النقد الأكاديمي إلى الدعاية للعروض المسرحية أو تقييمها بشكل عابر، بل إن هدفه الأساسي هو تراكم الإنتاج المعرفي وإثراء المكتبة الجامعية بدراسات موثقة تفكك قضايا المسرح الجزائري وتطوره. وبسبب هذا الهدف المعرفي، لا يتوجه هذا النقد إلى عامة الناس أو الجمهور الواسع مثل المقال الصحفي، بل يوجه خطابه إلى دائرة نُخبوية محدودة تتكون من الأساتذة والطلاب والباحثين المتخصصين القادرين على استيعاب الطروحات العلمية الصعبة وفك شفراتها[3].

[1]– بوبكر بوكروح، المرجع نفسه، ص 11، بتصرف

[2]– بوبكر بوكروح، "النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر"، المرجع السابق، ص 11، بتصرف

[3]– محمد بن بكريتي، "أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، المرجع السابق، ص 275، بتصرف.

2. التماسك المنهجي واللغة الاصطلاحية النوعية

على عكس الصحفي الذي يحكم بالهواية والانطباع، يبني الباحث الجامعي تحليله على الصرامة المنهجية، مستعيناً بأدوات إجرائية من حقول عريقة كالبنيوية، والسيميائيات (لتحليل دلالات الإضاءة والديكور وحركة الممثلين)، ونظريات التلقي وعلم الاجتماع. ومن هنا، يتجاوز التحليل الأكاديمي مجرد وصف المظهر الخارجي للعرض ليغوص في أبعاده العميقة وعلاقاته الثقافية، مستخدماً في ذلك جهازاً مفاهيمياً دقيقاً ومصطلحات متخصصة تمنع التعميم (مثل: السينوغرافيا، البنية الدرامية، المتلقي، والخطاب الواصف)؛ مما يضمن علمية البحث وموضوعيته[1].

3. الهدوء البحثي وقواعد النشر والتوثيق الصارمة

بينما يقع النقد الصحفي تحت ضغط المتابعة الفورية والنشر السريع عقب العرض مباشرة، يستفيد النقد الأكاديمي من مسافة زمنية وتأملية كافية تعزل الباحث عن انفعالات اللحظة وتأثيراتها المؤقتة، مما يتيح له دراسة العمل وتفكيك مكوناته بهدوء للخروج بنتائج متزنة. وتظهر هذه الرصانة أيضاً في قنوات النشر الرسمية (كالأطروحات والمجلات المحكمة) التي تخضع للتحكيم وقواعد التوثيق العلمي الصارمة؛ حيث يلتزم الباحث بالأمانة العلمية وتهميش كل فكرة يعتمد عليها، على عكس نقد المهرجانات الاحتفالي الذي يغلب عليه الطابع الشفهي والمؤقت ويفتقر للتثبيت المكتوب[2].

[1]– محمد بن بكريتي، "أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، المرجع السابق، ص 275، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 275، بتصرف

أهم النقاد الأكاديميون الجزائريون وبعض أعمالهم

لمواكبة الحراك النقدي للمسرح الجزائري، لا بد من الإشارة إلى مجموعة من الباحثين الأكاديميين الذين تميزت أعمالهم بالتنظير والتطبيق، ومن أهم هذه الأسماء.

د. إدريس قرقوة: بحث في الأشكال التراثية من خلال دراسته: "مسرح الحكاية في الجزائر: قراءة في تجارب مسرحية"، وأصَّل للجانب البيداغوجي في كتابه: "فلسفة التكوين المسرحي في الجزائر (الأطر والاتجاهات)"، كما قدّم قراءات نقدية تطبيقية للنصوص الجزائرية مثل دراسة "القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق".

د. الحبيب سوالمي: اهتم بواقع المنظومة التعليمية للمسرح في دراسة "التكوين المسرحي الأكاديمي في الجزائر وتحديات التطوير"، وركز على آليات التلقي في بحثه "حدود ومستويات التأويل في العرض المسرحي"، واشتغل على الترجمة والاصطلاح في ورقة "ترجمة المصطلح المسرحي (التطهير) نموذجاً"، وعالج النقد الاجتماعي عبر دراسة مشتركة "الانتهازية في المسرح الجزائري بين النقد الاجتماعي والسخرية الدرامية".

د. عبد المالك مرتاض: خاض في التنظير للنقد المسرحي الجزائري في بداياته متبنياً المقاربات السياقية والتاريخية، حيث أصَّل للمنظور التاريخي لركائز المسرح في دراسة رابح زرقي"المنهج التاريخي في النقد المسرحي عند عبد المالك مرتاض في كتابه فنون النثر الأدبي في الجزائر"، كما رصدت الأبحاث تحولاته المنهجية تحت عنوان "النقد الجزائري من انفتاحية السياق

إلى انغلاقية النسق – عبد المالك مرتاض نموذجاً"، فضلاً عن الدراسات التي قاربت منجزه المفهومي مثل دراسة بن طرية عمر حول كتابه الشهير في نظرية النقد.

د. **مخلوف بوكروح:** يُصنف كأحد أبرز القامات المؤسسة للنقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر والعالم العربي، ويتميز مشروعه النقدي بالتحول والعمق المنهجي، وهو ما تناولته أطروحات أكاديمية تحت عنوان "تجربة مخلوف بوكروح النقدية من المؤتلف إلى المختلف".

د. **عز الدين جلاوجي:** يجمع بين التنظير والممارسة، وبُحث مشروعه تحت عنوان: "مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري"، وتتبعت الدراسات النقدية أبعاد مسرحياته في "نقد المؤسسة السياسية في مسرحيتي (النخلة وسلطان المدينة) و(أحلام الغول الكبير)".

الناقدة طامر أنوال: اهتمت بتحليل البنى غير المباشرة للنصوص في دراستها المرجعية المفهومية: "ضمنية الخطاب في المسرح"، وتُعد من الأسماء النسائية البارزة في تفكيك خطاب العرض، وصدرت حول منجزها دراسات مثل كتاب "المسرح والمناهج النقدية الحداثية للناقدة طامر أنوال".

الناقد صالح لمباركية: ركزت القراءات النقدية على تفكيك نصوصه وبلاغتها المعاصرة مثل دراسة "بنية الحوار في النص المسرحي الجزائري الحديث" و"بلاغة الحوار المسرحي ووظائف الإرشادات المسرحية في مسرحية (النار والنور)"، كما وثّق مسار الحراك الركحي في الجزائر

وعُرف بفكره النقدي في كتاب دُرست فيه تجربته تحت عنوان "التجربة النقدية عند صالح لمباركية – كتاب المسرح في الجزائر نموذجا.

الناقد الأكاديمي

التأسيس المنهجي والخصائص البنيوية للناقد الأكاديمي

يُعدّ النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر ممارسةً علميةً قائمة على أسس منهجية دقيقة، تجمع بين التحليل الفني والمرجعيات النظرية الحديثة، وقد ارتبط ظهوره الفعلي بتطور الجامعة الجزائرية وظهور التخصصات الفنية والأدبية داخلها. فلم يعد النقد المسرحي مجرد انطباعات صحفية أو أحكام ذوقية آنية، بل تحوّل إلى خطاب علمي يسعى إلى تفكيك العرض المسرحي وتحليل مكوناته وفق مناهج نقدية معاصرة[1].

وتنطلق العملية النقدية أكاديميًا من تحديد موضوع الدراسة وصياغة الإشكالية البحثية، حيث يختار الباحث النص المسرحي أو العرض المراد تحليله، ثم يحدد القضية النقدية التي يسعى إلى معالجتها. بعد ذلك يتم اختيار المنهج المناسب لطبيعة الدراسة، كالسيميائية أو البنيوية أو النقد الثقافي أو نظرية التلقي، وهي مناهج شاعت داخل الدراسات المسرحية الجزائرية المعاصرة. [2]كما يعتمد النقد الأكاديمي على بناء إطار نظري يحيط بالمفاهيم الأساسية للبحث، من خلال تعريف

[1]– زهيرة بولفوس، إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، مج 2، عدد 1، 2014، ص 33–34، بتصرف.

[2]– حبّالي محمد أمين، دوّاح أحمد، النقد المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي، مجلة دراسات، مجلد 13، العدد 3، 2024، ص 379–381، بتصرف.

المصطلحات وتتبع جذورها الفكرية والنقدية، ثم الانتقال إلى الجانب التطبيقي الذي يُعنى بتحليل عناصر العرض المسرحي، مثل السينوغرافيا، والإضاءة، والأداء التمثيلي، والفضاء الركحي، والعلامات البصرية والصوتية، مع ربط هذه العناصر بالمنهج النقدي المعتمد في الدراسة[1].

ويتميّز النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر باهتمامه بالتوثيق العلمي واستعمال الهوامش والإحالات المرجعية، إضافة إلى اعتماده لغة نقدية ذات طابع اصطلاحي ومعرفي. غير أنّ عدّة دراسات أكاديمية تشير إلى أنّ هذا النقد ظلّ في كثير من الأحيان حبيس الرسائل الجامعية والأطروحات الأكاديمية، ولم يواكب دائمًا الحركة المسرحية ميدانيًا بالشكل المطلوب[2] ومن هذا المنطلق، تتحدد ملامح الناقد المسرحي الأكاديمي من خلال امتلاكه لجملة من المقومات المعرفية والمنهجية والأخلاقية التي تمنح خطابه النقدي مشروعيته العلمية داخل الوسط الجامعي والثقافي. فالنقد الأكاديمي لا يقوم على الانطباع أو الذوق الشخصي فحسب، وإنما يرتكز على رؤية علمية واعية تسعى إلى تحليل الظاهرة المسرحية وتحويلها إلى موضوع للدرس والفحص والتأويل. وتتجلى أبرز خصائص الناقد الأكاديمي في مجموعة من المرتكزات الأساسية:

التحكم المنهجي والتمكن الاصطلاحي: يتميز الناقد الأكاديمي بقدرته على توظيف المناهج النقدية الحديثة توظيفًا علميًا منظمًا، بعيدًا عن العشوائية أو الأحكام الجاهزة، إذ يمتلك أدوات إجرائية تسمح له بتفكيك النصوص والعروض المسرحية وتحليل بنياتها الفكرية والجمالية. كما يرتبط هذا

[1]– هني كريمة، التجربة النقدية المسرحية بالجزائر بين الممارسة الإعلامية الصحفية والممارسة الأكاديمية الاحترافية، مجلة النص، مجلد 9، العدد 3، 2022، ص 724–726، بتصرف.

التمكن بالقدرة على استيعاب الجهاز المفاهيمي الخاص بالحقل المسرحي والنقدي، واستعمال لغة اصطلاحية دقيقة ومنسجمة تسهم في بناء خطاب نقدي واضح ورصين[1].

الجمع بين التنظير والممارسة الميدانية: لا يقتصر اشتغال الناقد الأكاديمي على المقاربة النظرية للنصوص المسرحية، بل يتجاوز ذلك إلى متابعة العرض الركحي في مختلف مكوناته الفنية والجمالية، بما يتضمنه من إخراج، وسينوغرافيا، وأداء تمثيلي، وإضاءة، ومؤثرات صوتية وبصرية. ومن ثمّ، فإن الناقد الأكاديمي الحقيقي لا ينظر إلى المسرح بوصفه نصًا مكتوبًا فقط، وإنما باعتباره فعلًا فرجويًا متكاملًا، الأمر الذي يمنحه قدرة على التمييز بين نقد النص الأدبي ونقد العرض المسرحي بوصفه بنية بصرية وسمعية وحركية مركبة. كما يتيح له هذا الانفتاح مواكبة التحولات التي تعرفها الحركة المسرحية وربط التحليل النظري بالواقع الإبداعي والممارسة التطبيقية[2].

الالتزام بالموضوعية والنزاهة العلمية: يقوم الخطاب النقدي الأكاديمي على المسؤولية المعرفية والالتزام بإنتاج معرفة علمية جادة، بعيدة عن الانطباعات السطحية أو المجاملات الشخصية. لذلك، يحرص الناقد الأكاديمي على التحلي بالموضوعية والاستقلالية الفكرية، مع تجنب الأحكام المسبقة والقراءات المزاجية التي تفتقر إلى السند العلمي. كما يسعى إلى تقديم قراءات متوازنة

[1]– زهيرة بولفوس، إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، مجلة مرجع سابق، ص 33–34، بتصرّف

[2]– الحبيب سوالمي، التكوين المسرحي الأكاديمي في الجزائر، قراءة في طرق التعلم وتحديات التطوير، مجلة التعليمية، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان، الجزائر، المجلد 15، العدد 01، جوان 2025، ص 227، بتصرّف.

تسهم في تنمية الوعي الفني والجمالي لدى المتلقي، وتدفع بالممارسة المسرحية نحو مزيد من النضج والتطور، بعيدًا عن الضغوط الإدارية أو الاعتبارات غير الفنية[1].

تحقيق الأصالة وبناء الهوية النقدية: تتجلى خصوصية الناقد الأكاديمي في وعيه بضرورة بناء خطاب نقدي يمتلك هويته الفكرية والجمالية الخاصة، بعيدًا عن التبعية المطلقة للمناهج الغربية أو إسقاطها بشكل آلي على التجارب المحلية. ومن هنا، تبرز أهمية العودة الواعية إلى الموروث الثقافي والشعبي واستثماره ضمن رؤى نقدية معاصرة، بما يسمح بإنتاج قراءة تنطلق من خصوصية المسرح الجزائري ومرجعياته التاريخية والاحتفالية. وقد ظهر هذا التوجه في بعض التجارب النقدية الجزائرية التي حاولت ربط التحليل المسرحي بالتراث المحلي والأشكال الفرجوية الشعبية، بما أسهم في منح الخطاب النقدي طابعًا أكثر أصالة واستقلالية[2].

إن هذه الخصائص مجتمعة تجعل من الناقد المسرحي الأكاديمي فاعلًا معرفيًا وثقافيًا لا يقتصر دوره على تفسير العروض المسرحية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الإسهام في تطوير الوعي النقدي والجمالي، ومواكبة التحولات التي يشهدها المسرح الجزائري المعاصر على المستويين الفكري والفني[3].

[1]– علي غربي وسليمة حفيظي، الممارسات الأكاديمية للأستاذ الجامعي، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر، ص 1–2، بتصرّف.

[2]– بن مولاهم عبلة، النقد الجزائري الأكاديمي والعودة إلى الموروث، مجلة النص، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 22، ديسمبر 2017، ص 1، بتصرف.

[3]– بن بكريتي محمد، أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، مرجع سابق، ص 272، بتصرف.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية مقارنة

المبحث الأول: قراءة في مقال «القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق»

المطلب الأول: دلالة العنوان والتعريف بالمقال

المطلب الثاني: المنهج النقدي وكيفية تحليل المسرحية

المطلب الثالث: أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث

المبحث الثاني: قراءة في مقال «المسرحية الواقعية في الجزائر: الهارب نموذجاً»

المطلب الأول: دلالة العنوان والتعريف بالمقال

المطلب الثاني: المنهج النقدي وكيفية تحليل المسرحية

المطلب الثالث: أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث

المبحث الثالث: قراءة في أطر ما توصّل إليه الباحثان

المبحث الأول: قراءة في مقال «القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق»

المطلب الأول: دلالة العنوان والتعريف بالمقال

عنوان المقال المدروس: «القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق — من تجارب المسرح الجزائري»

قراءة في العنونة وتحليلها

يُعدّ العنوان في أي دراسة أكاديمية عتبةً نصية أولى لا يمكن تجاوزها، بل إنه يمثّل في أغلب الأحيان مفتاحاً حقيقياً وبوابة معرفية تُفصح عن التوجه المنهجي للباحث، وترسم الحدود الدقيقة لاهتمامه. وقد كان الباحث الأستاذ الدكتور قرقوى إدريس واعياً تماماً بهذه الوظيفة المنهجية حين صاغ عنوانه بصياغة ثنائية تجمع بين بُعدَين متلازمين في المسرح الجزائري: البُعد الإنساني والبُعد الوطني. ونفصل دلالات هذه العتبة وفق الآتي[1]:

دلالة "القضايا الإنسانية"

إن توظيف هذا المصطلح ليس اختياراً لغوياً عابراً، بل هو موقف نقدي يُعلن الباحث من خلاله أنه سيقرأ المسرحية قراءةً تفكيكية غائرة تتجاوز المتعة البصرية لتصل إلى ما هو كوني في النفس البشرية. وهذا التوجّه يجعل النص المسرحي مفتوحاً على البعد الفلسفي والإنساني بدل

[1]- إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، مجلة النص، معسكر، الجزائر، العدد 7، سبتمبر 2016، ص 13، بتصرف.

الاقتصار على الحدث الدرامي فقط، حيث يُحيل المصطلح إلى الأسئلة الكبرى كالحرية، والوجود، والكرامة البشرية التي يطرحها المسرح الملتزم في كل زمان ومكان[1].

دلالة "الوطنية"

قرن الباحث هذا البعد بالإنساني ليُشير إلى توتر خصب وجدلية واضحة بين العام والخاص. فهذا التداخل بين الوطني والإنساني يعكس رؤية نقدية تعتبر المسرح أداة وعي مزدوجة: فكرية واجتماعية في آن واحد، فالمسرحية ليست فضاءً هلامياً، بل وثيقة وطنية تنتمي لسياق جزائري محدد، مما يمنع اختزالها في بُعد واحد، ويحقق توازناً منهجياً مقصوداً[2].

دلالة "من تجارب المسرح الجزائري"

تضع هذه العبارة المسرحية في سياقها الإنتاجي الأصيل، وتعلن أنها ليست ظاهرة معزولة. إن كلمة "تجارب" هنا توحي بأن المسرح الجزائري قائم على التراكم والتجريب لا على النمطية الجاهزة، مما يؤكد سعي المسرح الجزائري الدؤوب لصياغة هوية وطنية متجددة[3].

[1]- إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 13-14، بتصرف.

[2]- المرجع نفسه، ص 15-16، بتصرف.

[3]- المرجع نفسه، ص 13، بتصرف.

البنية التركيبية للعنوان

جاء العنوان على شكل مركّب إضافي (محمول فكري + موضوع الدراسة + تأطير سياقي). هذه البنية الثلاثية تمنح العنوان طابعاً أكاديمياً منظماً وتسهّل على القارئ تتبع زاوية الدراسة دون تشتيت، مما يعكس هندسة المقالة نفسها التي تتوزع بين الزاوية الفكرية، والاجتماعية الوطنية، والجمالية الفنية[1].

العلاقة بين "الإنساني" و"الوطني" في السياق الجزائري

لا يمكن النظر للمصطلحين كخطين متوازيين، بل هما متداخلان وملتحمان؛ فهذا الاندماج يمنح الخطاب المسرحي الجزائري بعداً مزدوجاً يجمع بين الهمّ المحلي والرسالة الإنسانية العامة. ففي بيئة خاضت مقاومة الاستعمار، كانت القضايا الوطنية في جوهرها قضايا إنسانية تدافع عن الكرامة، وهذا ما أشار إليه الباحث بذكاء في عتبة عنوانه[2].

التعريف بالمسرحية المدروسة (البطاقة الفنية والخلفية النصية)

يستهل الباحث الأستاذ الدكتور قرقوى إدريس دراسته بتقديم تعريف للمرتكزات الفنية والنصية التي تأسس عليها العرض المسرحي الجزائري "العشيق"، والذي أنتجه المسرح الجهوي لسيدي بلعباس في العقد الأخير من القرن الماضي (سنة 1996م)[3]. ويصنف الباحث هذا العمل بأنه تجربة مسرحية تجريبية متميزة، جمعت جمالياً بين جنسين دراميين متقابلين هما التراجيديا

[1]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 13، بتصرف.
[2]– المرجع نفسه، ص 13–14، بتصرف.
[3]– المرجع نفسه، ص 15، بتصرف.

والكوميديا، معتمداً في الوقت ذاته على "التجريب" كمنهج وآلية لتوظيف التراث العربي شكلاً ومضمونًا[1].

وعند تفكيك النص والدراما لهذا العمل، يوضح الباحث أن النص أصلاً هو "تركيب نصي "حب ودموع"، للكاتب المسرحي العراقي فؤاد خليل النجار"[2]. وجرى إدخال أشعار عليه لكل من ناظم حكمت ووليام بليك، ومقال زكي نجيب محمود "البيضة والفيل" من اقتباس محمد شرقي. أما المعالجة الدرامية فكانت لأحمد حمومي[3].

ويذكر الباحث أن هذا النص لم يكتمل نهائياً إلا بين يدي مخرجه الحبيب مجهري، حيث "لعب المخرج دوراً رئيسياً في بلورة النص، وإعادة كتابته عبر مراحل عديدة، مرة بالكتابة ثم الاقتباس ثم المعالجة الدرامية"[4] ونسجل أنه "لما دخلت المسرحية كراس الإخراج خضعت أيضاً لتصوره ورؤيته الإخراجية"[5]. وبذلك يرى الدكتور إدريس قرقوى "سلطة المخرج المهيمنة على النص المسرحي"[6]، مما يجعلنا ملزمين بالتعامل مع نص الإخراج الذي صار عرضاً مسرحياً مكتملاً، والذي ينقسم وفق رؤية المخرج إلى جانبين[7].

[1]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 15.
[2]– المرجع نفسه، ص 15–16، بتصرف.
[3]– المرجع نفسه، ص 19، بتصرف.
[4]– المرجع نفسه، ص 21، بتصرف.
[5]– المرجع نفسه، ص 19، بتصرف.
[6]– المرجع نفسه، ص 21، بتصرف.
[7]– المرجع نفسه، ص 22، بتصرف.

جانب بيئي (سينوغرافي): يعتمد أساساً على التصور السينوغرافي، وعلى الجسد والثوب والمواد التي تؤقت الفضاء المسرحي، واللباس، والإضاءة، والديكور والنوتة والكلمة؛ وهي أدوات تقسم الخشبة وتحدد عليها خطوط الصراع[1].

جانب درامي: ينتظر فيه من الممثل، بصفته أداة وصل، أن يقوم بترجمة الشخصية المتقمصة عبر تحريك طاقته الانفعالية وإبراز قدراته الإبداعية وتوظيف مهاراته الفنية[2].

موضوع المقال

1. ما الذي تتحدث عنه المقالة؟ (موضوعها العام)

يُعدّ مقال "القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري" للأستاذ الدكتور قرقوى إدريس من الدراسات النقدية الرصينة التي اتجهت إلى قراءة النص المسرحي الجزائري قراءةً فكرية واجتماعية؛ إذ سعى الباحث بجهد أكاديمي واضح إلى الكشف عن الأبعاد الإنسانية والوطنية الكامنة داخل مسرحية العشيق، مع ربطها بالسياق الاجتماعي والسياسي الذي نشأت فيه التجربة المسرحية الجزائرية[3].

وقد ركّز المقال على تحليل المضامين الفكرية التي يحملها النص المسرحي، خاصة ما يتصل بقضايا الإنسان الجزائري ومعاناته، إضافة إلى إبراز البعد الوطني والثوري الذي يتخلل العمل المسرحي. كما يتضح من المقال أن الباحث أراد أن يبرهن على قدرة المسرح الجزائري على

[1]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

احتضان قضايا المجتمع وتحويلها إلى خطاب فني يحمل أبعاداً إنسانية ووطنية، لذلك لم يتعامل مع مسرحية العشيق بوصفها نصاً معزولاً، وإنما بوصفها نموذجاً من نماذج المسرح الجزائري الذي ارتبط تاريخياً بالنضال الوطني والتعبير عن معاناة الإنسان. ومن هنا جاءت الدراسة محمّلة بروح نقدية تحاول الكشف عن الوظيفة الفكرية للمسرح ودوره في توعية الجمهور وإثارة الأسئلة المرتبطة بالواقع الجزائري[1].

2. الإشكالية الجوهرية للمقالة وطريقة معالجتها

لم يُصرّح الباحث بإشكاليته صراحةً في شكل سؤال منهجي مباشر، غير أن المتأمل في بنية المقالة وفي طريقة معالجتها للنص يستطيع أن يُعيد بناء إشكاليتها الضمنية على النحو الآتي: "كيف يُعبّر المسرح الجزائري — متمثِّلاً في مسرحية العشيق — عن القضايا الإنسانية والوطنية الكبرى؟ وبأي أدوات درامية وجمالية يفعل ذلك؟"[2].

وللإجابة على هذا السؤال الضمني، ذهب الباحث نحو قراءة النص قراءةً واقعية واجتماعية معمقة، ويمكننا تتبع موضوع المقالة من خلال استشهادات الباحث الحقيقية وطريقة تحليله لعناصر العرض على النحو الآتي:

أ. التحليل السيميولوجي لعلامات الركح

[1]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 13–14.

[2]– المرجع نفسه، ص 15، بتصرف.

ينطلق الباحث من تصور نقدي حديث يرى أن قضايا المسرح لا تُفهم من الكلمات فقط بل من العرض ككل، ويظهر ذلك في قوله: «إن تدمير البنية الكلامية للمسرح واستبدالها ببنية أخرى مغايرة تماما، تنهض على أنساق العلامات أو الإشارات باعتبار أن كل شيء في العرض المسرحي له علامة أو إشارة ومعظم دلالاته مركبة[1]، حيث كلامه هذا يدل على أن الدكتور قرقوى لا يقف عند حدود التحليل الأدبي الجاف، بل يمتلك نظرة نقدية تفكك علامات الركح والإخراج ليوضح من خلالها كيف تتحول الحركات والإضاءة إلى أدوات تعبيرية تحمل هموم الإنسان والوطن.

ب. **تصوير الألم الإنساني والصراع الوجودي**

أبرز الباحث أن المسرحية تحمل في عمقها خطاباً إنسانياً واضحاً يتجلى في تصوير الألم والمعاناة، ويوضح ذلك في قوله: «ومسرحية العشيق تقترح علينا تراجيديا بوجهين: تراجيديا وضع وجودي فردي يلتقي بوضع تراجيدي جماعي... إنه يتمثل في حكاية عشيقين العشيق مضطرا لأن يترك حبيبته لينقذ حبه وشرفه ومعنى وجوده في الدفاع عن مقدسات وطنه والتحاقه بالحرب»[2]، حيث كلامه هنا يدل على أن الباحث يربط بقوة بين المعاناة الفردية للشخصيات (كالحب والفراق) وبين المعاناة الجماعية (كالواجب الوطني والحرب)، مبيناً أن التضحية بالذات من أجل الوطن هي قمة الالتزام الإنساني.

ج. أبعاد الالتزام والرموز الوطنية

[1]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 15.

[2]– المرجع نفسه، ص 15–16.

يرى الباحث في تتبعه لمضمون العرض أن شخصيات المسرحية تجاوزت واقعها الحكائي لتتحول إلى رموز وطنية، ويثبت ذلك في قوله: «العشيق كان يمثل الوطن الجريح مثقل بهمومه وأحزانه، أما العشيقة فكانت الحرية التي يحلم بها العشيق والأمان الذي ينشده»[1]، حيث كلامه يدل على أن هذه الدراسة تنتمي إلى النقد الاجتماعي ذي النزعة الواقعية، حيث يفسر الباحث علاقة النص بالمجتمع والتاريخ، ويرى في قصة العشق إسقاطاً رمزياً يعبر عن التمسك بالأرض والحرية.

د. توظيف المرجعيات العالمية والتأصيل الأكاديمي

يكشف المقال عن الخلفية المعرفية الواسعة للباحث؛ إذ لم يكتفِ بقراءة سطحية بل ربط المسرحية بالتراث العالمي، ويظهر ذلك في قوله أثناء الحديث عن الكورس: «الكورس جرى توظيفة مثل الجوقة الإغريقية التي كانت مسؤولة عن نصف كلام المسرحية عند (إيسخيلوس) قل استخدامها عند كل من (سوفكليس) و(يوربيديس)، أما عند سينيكا فمجرد مقاطع وفواصل كلامية بين الفصول»[2] حيث كلامه هذا يدل على قيمة الباحث الأكاديمية ونزعته التأصيلية، حيث حاول وضع التجربة الجزائرية داخل إطار نقدي أوسع يربط بين المسرح المحلي المعاصر وجذور التراجيديا الكلاسيكية العالمية.

هـ. النقد السياسي والاجتماعي الساخر (لوحة بيضة الفيل)

تطرق المقال أيضاً إلى إبراز البعد السياسي والاجتماعي من خلال تفكيك مشهد الشيخين وحوارهما العقيم، ويعلق الباحث على ذلك بقوله: «الشيخان في المسرحية جرى توظيفهما حتى

[1]– المرجع نفسه، ص 21.

[2]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 19.

يرمزان إلى الطبقة الحاكمة العربية التي تتجادل في مسائل هامشية غافلة عما يجري على الحدود وعلى أرض المعركة مع العدو»[1] حيث كلامه يدل على أن الباحث يرى في المسرح وسيلة جادة للدفاع عن القضايا الوطنية وعن وعي الأمة ، فالنقاش الكوميدي الساخر حول "بيضة الفيل" يحمل رسالة فكرية تهدف إلى تعرية الواقع السياسي وانشغال النخب بالمسائل الهامشية في وقت الأزمات.

3. خلاصة ونتيجة موضوع المقال

وعليه، يمكن القول إن موضوع المقال يتمحور أساساً حول الكشف عن الأبعاد الإنسانية والوطنية في المسرحية، وتحليل كيفية تجسدها داخل الشخصيات والأحداث والحوار المسرحي. كما نجح الباحث — بحكم مكانته النقدية المعروفة — في إثبات أن المسرح الجزائري لم يكن بعيداً عن قضايا المجتمع، بل كان فضاءً لمناقشة هموم الإنسان الجزائري والتعبير عن تطلعاته الوطنية والثورية، مبرزاً العلاقة المتينة بين الفن والالتزام[2].

[1]– المرجع نفسه، ص 21.

[2]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 22، بتصرف.

وبعد أن قمنا بتحديد معالم المقالة وتفكيك إشكاليتها، سننتقل في المبحث القادم إلى رصد العدة المنهجية والأدوات النقدية التي اعتمدها الباحث في تحليله، للكشف عن كيفية مقارباته للظاهرة المسرحية.

المطلب الثاني: المنهج النقدي وكيفية تحليل المسرحية

المنهج النقدي

كيف حلّل الباحث المسرحية؟

اعتمد الدكتور إدريس قرقوة في تحليله لمسرحية «العشيق» على طريقة تميل إلى الجانب الفكري والاجتماعي أكثر من اهتمامها بالجانب الفني الخالص، إذ حاول منذ بداية المقال أن يربط المسرحية بالواقع الإنساني والوطني، لذلك لم يدخل مباشرة إلى تفاصيل البناء المسرحي، بل بدأ بالحديث عن المسرح ووظيفته وعلاقته بالمجتمع والإنسان[1].

ويظهر من خلال المقال أن الباحث كان ينظر إلى المسرح باعتباره وسيلة للتعبير عن هموم المجتمع، لا مجرد عمل فني للمتعة فقط، ولهذا جاءت قراءته للمسرحية قائمة على البحث عن الأفكار والمعاني التي يحملها النص المسرحي[2]. فبدل أن يركز كثيرا على الحبكة أو التقنيات الفنية، نجده يهتم بما تريد المسرحية قوله للقارئ أو المتلقي.

[1]– المرجع نفسه، ص13–14، بتصرف.

[2]– إدريس قرقوة، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق، مرجع سابق، ص 20، بتصرف.

كما اعتمد الباحث أثناء التحليل على الاستشهاد بحوارات من المسرحية، حيث كان يورد بعض المقاطع ثم يقوم بشرحها وتفسيرها وربطها بالقضايا الإنسانية والوطنية[1]. وهذا يدل على أنه لم يكن يطلق أحكاما عامة دون دليل، بل حاول دائما أن يجعل النص المسرحي شاهدا على أفكاره النقدية.

ومن خلال تتبع المقال نلاحظ أيضا أن الباحث كان يميل إلى تفسير الأحداث والشخصيات تفسيرا اجتماعيا وفكريا، إذ لم يتعامل مع الشخصيات على أنها مجرد عناصر داخل المسرحية، وإنما اعتبرها معبرة عن واقع الإنسان الجزائري ومعاناته[2]. لذلك جاءت قراءته للشخصيات مرتبطة بالواقع الاجتماعي أكثر من ارتباطها بالبناء الفني.

كما أن الباحث أثناء تحليله كان ينتقل من النص المسرحي إلى الحديث عن المجتمع والوطن والإنسان، وهو ما يكشف أن قراءته كانت قائمة على التأويل وربط النص بسياقه الاجتماعي[3]. فقد كان يحاول دائما استخراج الرسائل الفكرية والإنسانية الموجودة داخل المسرحية.

ويلاحظ أيضا أن الباحث لم يهتم كثيرا بالعناصر التقنية مثل الزمن المسرحي أو الفضاء أو طريقة بناء الأحداث، بل ركّز أكثر على الفكرة العامة التي تحملها المسرحية[4]. وهذا ما يجعل منهجه أقرب إلى النقد الاجتماعي والفكري منه إلى النقد البنيوي أو الشكلي.

[1]– المرجع نفسه، ص 16–18، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 17–20، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 21–22، بتصرف.

[4]– إدريس قرقوة، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق، مرجع سابق، ص 22–23، بتصرف.

كما بدت لغة الباحث أثناء التحليل لغة أكاديمية تفسيرية، حيث كان يشرح الأفكار ويحاول توضيح أبعادها الإنسانية والوطنية، مع الاعتماد على الشواهد النصية من المسرحية[1]. وهذا يدل على أن مقاله ينتمي إلى النقد الأكاديمي الذي يعتمد على التحليل والتفسير، لا على الانطباعات السريعة.

وفي النهاية يمكن القول إن الباحث حلّل المسرحية من خلال ربطها بالواقع الإنساني والاجتماعي، مع التركيز على الرسائل الفكرية والوطنية التي يحملها النص المسرحي، لذلك جاءت قراءته قائمة على التفسير والتأويل أكثر من اهتمامها بالبناء الفني للمسرحية[2].

هل ركّز الباحث على المجتمع والشخصيات والقضايا الوطنية؟

يظهر من خلال مقال الدكتور إدريس قرقوة أن تركيزه الأكبر كان موجها نحو المجتمع والقضايا الوطنية، إذ تعامل مع المسرحية باعتبارها صورة تعكس واقع الإنسان الجزائري وما يعيشه من معاناة نفسية واجتماعية ووطنية[3]. لذلك لم يقرأ النص المسرحي بوصفه عملا فنيا فقط، وإنما بوصفه وسيلة للتعبير عن قضايا المجتمع وهمومه.

[1]– المرجع نفسه، ص19–21، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 23–24، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 20، بتصرف.

وقد بدا اهتمام الباحث بالمجتمع واضحا منذ بداية المقال، حيث ربط المسرح بالحياة الإنسانية وبالواقع الاجتماعي، معتبرا أن وظيفة المسرح لا تنفصل عن الإنسان وقضاياه[1]. وهذا ما جعله يفسر أحداث المسرحية انطلاقا من علاقتها بالمجتمع، لا من خلال الجانب الجمالي فقط.

كما ركّز الباحث على القضايا الإنسانية التي تعالجها المسرحية، إذ حاول إبراز معاناة الإنسان داخل الواقع الاجتماعي، خاصة ما يتعلق بالألم النفسي والاغتراب والصراع الداخلي[2]. لذلك جاءت قراءته للمسرحية مرتبطة بالإنسان أكثر من ارتباطها بالبناء الفني للنص.

ومن الجوانب الواضحة أيضا في المقال اهتمام الباحث بالقضية الوطنية، حيث اعتبر أن المسرحية تحمل أبعادا وطنية واضحة وتعبر عن علاقة الإنسان بوطنه[3]. ولهذا كان يعود في تحليله باستمرار إلى مفاهيم الوطن والانتماء والمعاناة الجماعية، محاولا إبراز حضور الحس الوطني داخل النص المسرحي.

كما تعامل الباحث مع الشخصيات المسرحية على أنها شخصيات تمثل المجتمع وتعكس أزماته، ولم ينظر إليها باعتبارها مجرد عناصر فنية داخل المسرحية[4]. فقد كان يحاول من خلال تحليل الشخصيات الكشف عن الواقع الإنساني والاجتماعي الذي تعيشه، لذلك بدت الشخصيات عنده رموزا لمعاناة جماعية أكثر من كونها شخصيات فردية مستقلة.

[1]– إدريس قرقوة، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق، مرجع سابق، ص 13–14، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 20–21، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 21–22، بتصرف.

[4]– المرجع نفسه، ص 17–19، بتصرف.

ويلاحظ أيضا أن الباحث أثناء تحليله للشخصيات لم يركّز كثيرا على أبعادها النفسية الدقيقة أو على تطورها داخل الأحداث، بل ركّز على ما تمثله من أفكار وقضايا اجتماعية ووطنية[1]. وهذا ما يؤكد أن اهتمامه كان موجها نحو الرسالة الفكرية التي تحملها الشخصيات داخل المسرحية.

كما أن الحوار المسرحي عند الباحث لم يكن مجرد وسيلة للتواصل بين الشخصيات، بل اعتبره أداة للكشف عن القضايا الوطنية والإنسانية[2]. لذلك كان يستشهد بالمقاطع الحوارية ثم يقوم بتفسيرها وربطها بالواقع الاجتماعي والسياسي.

ومن خلال المقال نلاحظ أن الباحث كان منحازا إلى فكرة "المسرح الملتزم"، أي المسرح الذي يعبر عن قضايا المجتمع والوطن، ولهذا جاءت أغلب تحليلاته مرتبطة بالقيم الإنسانية والوطنية التي تحملها المسرحية[3].

وفي النهاية يمكن القول إن تركيز الباحث كان موجها أساسا نحو المجتمع والقضايا الوطنية، مع اهتمام بالشخصيات باعتبارها رموزا تعكس معاناة الإنسان الجزائري، لذلك جاءت قراءته اجتماعية وفكرية أكثر من كونها قراءة فنية خالصة[4].

[1]– إدريس قرقوة، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق، مرجع سابق ص 18–20، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 16–18، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 21، بتصرف.

[4]– المرجع نفسه، ص 23–24، بتصرف.

المطلب الثالث: أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث

توصّل الدكتور إدريس قرقوة من خلال تحليله لمسرحية «العشيق» إلى أن المسرح الجزائري لم يكن بعيدا عن قضايا المجتمع والإنسان، بل استطاع أن يجعل من النص المسرحي وسيلة للتعبير عن الواقع الإنساني والوطني[1]. لذلك حاول الباحث أن يثبت أن المسرحية تحمل أبعادا تتجاوز الجانب الفني نحو قضايا أعمق ترتبط بالإنسان والوطن.

ومن أهم النتائج التي ركّز عليها الباحث أن المسرحية تعالج معاناة الإنسان الجزائري وما يعيشه من صراع نفسي واجتماعي، إذ رأى أن النص المسرحي يعكس صورة الإنسان الذي يعيش القلق والألم والاغتراب داخل واقعه[2]. ولهذا جاءت قراءته قائمة على إبراز الجانب الإنساني في العمل المسرحي.

كما توصّل الباحث إلى أن القضايا الوطنية حاضرة بقوة داخل المسرحية، حيث اعتبر أن النص يحمل إحساسا واضحا بالوطن والانتماء، ويعبّر عن العلاقة بين الإنسان ووطنه[3]. لذلك كان يعود باستمرار أثناء التحليل إلى الحديث عن البعد الوطني للمسرحية وعن ارتباطها بقضايا المجتمع الجزائري.

[1]– ينظر: إدريس قرقوة، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق، مرجع سابق، ص 20، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 20–21، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 21–22، بتصرف.

ومن النتائج التي أشار إليها أيضا أن الشخصيات المسرحية لم تكن شخصيات عادية أو منفصلة عن الواقع، بل جاءت معبرة عن جماعة اجتماعية كاملة[1]. فقد تعامل الباحث مع الشخصيات باعتبارها رموزا لمعاناة الإنسان داخل المجتمع، وهو ما جعلها عنده تحمل أبعادا إنسانية ووطنية في الوقت نفسه.

كما توصّل الباحث إلى أن الحوار المسرحي كان يحمل دلالات فكرية ووطنية واضحة، إذ لم يكن مجرد حوار عادي بين الشخصيات، بل وسيلة للكشف عن الصراع والمعاناة والأفكار التي يريد النص إيصالها[2]. ولهذا اعتمد الباحث كثيرا على الاستشهاد بالمقاطع الحوارية أثناء تحليله.

ومن جهة أخرى، رأى الباحث أن المسرح يمكن أن يؤدي وظيفة فكرية واجتماعية مهمة، لأنه قادر على نقل هموم المجتمع والدفاع عن قضاياه[3]. وهذا ما جعله يعتبر مسرحية «العشيق» نموذجا للمسرح الملتزم بقضايا الإنسان والوطن.

كما يظهر من خلال المقال أن الباحث أراد التأكيد على أن القيمة الحقيقية للمسرحية لا تكمن فقط في شكلها الفني، وإنما أيضا في الرسائل الإنسانية والوطنية التي تحملها[4]. لذلك ركّز في أغلب تحليلاته على المضامين الفكرية أكثر من تركيزه على التقنيات الفنية.

[1]– المرجع نفسه، ص 17–19، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 16–18، بتصرف.

[3]– إدريس قرقوة، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق، مرجع سابق، ص 21، بتصرف.

[4]– المرجع نفسه، ص 22–23، بتصرف.

وفي النهاية يمكن القول إن أهم ما توصّل إليه الباحث هو أن مسرحية «العشيق» استطاعت أن تجمع بين البعد الإنساني والوطني، وأن المسرح الجزائري قادر على التعبير عن واقع المجتمع وقضاياه من خلال خطاب فني يحمل أبعادا فكرية واجتماعية واضحة[1].

تميزت قراءة الباحث بالطابع الأكاديمي المنظم، حيث اعتمد على الشواهد النصية وربط المسرحية بالواقع الاجتماعي والوطني، غير أن اهتمامه بالمضامين الفكرية جاء على حساب الجوانب الفنية والتقنية للنص المسرحي، إذ لم يتوسع كثيرا في تحليل البناء الدرامي والعناصر الجمالية للمسرحية[2].

المبحث الثاني: قراءة في مقال "المسرحية الواقعية في الجزائر: الهارب نموذجا"

المطلب الأول: دلالة العنوان والتعريف بالمقال

أولاً: التعريف بالمقال

دلالة العنوان

يُعدّ العنوان في أي دراسة أكاديمية عتبةً نصية أولى لا يمكن تجاوزها، إذ يمثل المدخل الحقيقي الذي يوجّه القارئ نحو طبيعة الموضوع والرؤية النقدية التي يتبناها الباحث. وقد جاء عنوان مقال الباحث العيد ميراث: "المسرحية الواقعية في الجزائر: الهارب نموذجاً" عنواناً مركّباً

[1]– المرجع نفسه، ص 23–24، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 20–23، بتصرف.

يحمل دلالات فكرية دقيقة تكشف منذ الوهلة الأولى عن طبيعة الاشتغال النقدي الذي يجمع بين التأصيل النظري والتحليل التطبيقي في آنٍ واحد[1].

فأما الشق الأول من العنوان "المسرحية الواقعية في الجزائر" فإنه يحدد منذ البداية الإطار الفني والجغرافي للدراسة معاً، إذ يربط الباحث بين مصطلح نقدي محدد هو "الواقعية"، وبين سياق جغرافي وثقافي بعينه هو "الجزائر". وهذا الربط ليس اختياراً عفوياً، بل هو موقف نقدي مسبق يُعلن الباحث من خلاله أنه لن يتحدث عن الواقعية في المسرح بشكل مجرد ومنفصل عن السياق، وإنما سيبحث عن تجلياتها داخل التجربة المسرحية الجزائرية تحديداً. ومما يؤكد هذا التوجه أن الباحث يُشير في مقدمته إلى جملة من المسرحيات الجزائرية التي تنتمي إلى هذا الاتجاه، من بينها "الهارب" للطاهر وطار، و"في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة، و"الانتهازية" لمحمد مرتاض، و"اللعبة المقلوبة" و"السر" لأحمد بشوشة[2]، مما يدل على أن الباحث يضع مسرحية "الهارب" ضمن سياق أشمل وليس بوصفها حالة معزولة.

وأما الشق الثاني "الهارب نموذجاً" فإنه يكشف عن المنهج التطبيقي للمقال بشكل واضح، إذ إن كلمة "نموذجاً" تعني أن الباحث لا يريد الحديث عن مسرحية "الهارب" من أجل ذاتها فحسب، بل يتخذها مثالاً تطبيقياً يُثبت من خلاله أطروحته النقدية الكبرى، وهي وجود مسرح واقعي حقيقي

[1]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مجلة إنسانيات، العدد 46، أكتوبر–ديسمبر 2009، ص83، بتصرف.

[2]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83.

في الجزائر يحمل رسالة فكرية واجتماعية واضحة. وهذا ما يجعل الدراسة تتجاوز حدود التحليل الجزئي لنص واحد، لتصبح في جوهرها حكماً نقدياً على تجربة مسرحية أشمل[1].

كما تحمل لفظة "الهارب" في حد ذاتها دلالة إيحائية عميقة مرتبطة بالشخصية المحورية في المسرحية، وهي دلالة ترمز إلى الهروب من مواجهة الواقع الاجتماعي والمسؤولية التاريخية، مما يضفي على النص منذ عنوانه طابع الصراع الدرامي الحقيقي بين الفرد ومجتمعه[2].

ثانيا: موضوع المقال وإشكاليته

أ. ما الذي يتحدث عنه المقال؟

يندرج مقال العيد ميراث ضمن الدراسات النقدية الأكاديمية التي تسعى إلى تتبع تجليات الاتجاه الواقعي في المسرح الجزائري، وذلك من خلال تحليل نص مسرحي بعينه هو مسرحية "الهارب" للطاهر وطار. وقد انطلق الباحث في مقدمته من ملاحظة جوهرية مفادها أن المسرحيات الاجتماعية الجزائرية لا تكتفي بعرض المشكلة الاجتماعية فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى اقتراح الحلول والدعوة إلى التغيير الثوري، إذ يقول صراحةً: «تلجأ المسرحيات الاجتماعية إلى توظيف بعض الشعارات والمفاهيم التقدمية للحث على تغيير المجتمع، كما أن هذه الشعارات تسهم في تشكيل البناء الدرامي للعمل المسرحي»[3].

[1]– المرجع نفسه، ص 83، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 83، بتصرف.

[3]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83.

وما يميز هذا المقال أن الباحث لا يتعامل مع المسرحية بوصفها نصاً أدبياً منفصلاً عن واقعه، بل يقرأها بوصفها وثيقةً فكرية واجتماعية تعكس التوترات التاريخية التي عاشتها الجزائر. فالمسرحيات التي يذكرها الباحث في مقدمته، ومنها "الهارب"، تشترك جميعها في كونها «تطمح في كونها تعبيراً عن مضمون اجتماعي واحد مستوحى من الواقع، غير أنها لا تكتفي بالنقد من خلال عرض المشكلة الاجتماعية، بل تتعدى ذلك إلى الغوص في جذور المشكلة واقتراح الحلول والدعوة إلى ضرورة التغيير الثوري لتصفية المشكلات التي تعوق مسيرة المجتمع نحو التطور»[1]. وهذا يعني أن الباحث يضع المسرحية منذ البداية في خانة المسرح الملتزم الذي لا يكتفي بالتشخيص بل يدعو إلى العلاج.

وقد اهتم الباحث كذلك بتقديم المسرحية في سياقها التاريخي الدقيق، مشيراً إلى أنها أُلّفت سنة 1961 أيام إقامة الطاهر وطار بتونس، وأنها تُعدّ التجربة الثانية في مجال التأليف المسرحي بالنسبة للمؤلف[2]. وهذا التأطير التاريخي ليس مجرد معلومة ببليوغرافية، بل هو في الحقيقة مدخل نقدي يربط النص بلحظة تاريخية بالغة الحساسية، وهي لحظة الكفاح الوطني الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي.

ب. إشكالية المقال

لم يُصرّح الباحث بإشكاليته في شكل سؤال مباشر، غير أن المتأمل في بنية المقال وطريقة معالجته للنص يستطيع أن يُعيد بناء إشكاليته الضمنية على النحو الآتي: كيف تتجلى الواقعية في

[1]– المرجع نفسه، ص 83.

[2]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83، بتصرف.

المسرح الجزائري من خلال مسرحية "الهارب"؟ وما هي الآليات الفنية والفكرية التي جعلت من هذا النص نموذجاً حقيقياً لهذا الاتجاه؟ وكيف استطاع الطاهر وطار أن يحوّل الواقع الاجتماعي إلى فعل درامي يدعو إلى التغيير؟[1]

وللإجابة عن هذه الإشكالية، اتجه الباحث نحو تحليل المسرحية من عدة محاور متكاملة؛ فهو لم يقتصر على قراءة الأحداث، بل انتقل من مستوى "ماذا يقول النص" إلى مستوى "كيف يقول النص"، عبر تفكيك البنية الدرامية من شخصيات وحوار وفضاء مسرحي وصراع نفسي واجتماعي. ويتجلى ذلك في تقسيم المقال إلى محاور كبرى تشمل: الحدث في المسرحية، وطبيعة الصراع الدرامي، والبعد الواقعي للشخصية الدرامية، وطبيعة لغة الحوار في النص الدرامي، وأخيراً خلاصة في الإطار الذي توصل إليه الباحث[2]. وهذا التقسيم المنهجي يكشف عن دراسة أكاديمية متكاملة لا تترك جانباً من جوانب النص دون تحليل.

التعريف بمسرحية "الهارب" وشخصياتها

أ. التعريف بالمسرحية

تقع مسرحية "الهارب" في أربعة فصول، ألّفها الطاهر وطار سنة 1961 أيام إقامته بتونس، وتُعدّ التجربة الثانية في مجال التأليف المسرحي بالنسبة للمؤلف[3]. وقد أشار الباحث العيد ميراث

[1]– المرجع نفسه، ص 83–84، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 83–100، بتصرف.

[3]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83.

في مقاله إلى الصعوبات التي واجهته في الحصول على نسخة منها نظراً لندرتها[1]، وهو ما يدل على جدية بحثه وحرصه على التوثيق الأمين. ويبدأ الحدث في هذه المسرحية مباشرةً داخل زنزانة السجن، حيث نشاهد السجينين "الصادق" و"إسماعيل"، ويبدو هذا الأخير متوتر الأعصاب، ومن خلال ما يجري بينهما من حوار تتبيّن الأسباب التي سُجن من أجلها "الصادق"[2].

وما يلفت الانتباه في طريقة تقديم الباحث لهذه المسرحية أنه لم يكتفِ بذكر بياناتها الشكلية من تاريخ تأليف وعدد فصول، بل حرص منذ البداية على وضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي الذي أُنتجت فيه. فالمسرحية كُتبت في خضم الكفاح الوطني الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، وهذا السياق يُلقي بظلاله على كل عناصرها من شخصيات وأحداث وحوار، مما يجعلها في نظر الباحث وثيقةً فنية تعكس لحظة تاريخية بالغة الحساسية في مسيرة الشعب الجزائري. ومن هنا يتضح أن المسرحيات التي يذكرها الباحث في مقدمته، ومنها "الهارب"، تشترك جميعها في كونها «تطمح في كونها تعبيراً عن مضمون اجتماعي واحد مستوحى من الواقع، غير أنها لا تكتفي بالنقد من خلال عرض المشكلة الاجتماعية، بل تتعدى ذلك إلى الغوص في جذور المشكلة واقتراح الحلول والدعوة إلى ضرورة التغيير الثوري لتصفية المشكلات التي تعوق مسيرة المجتمع نحو التطور»[3].

وقد وظّف الباحث الفضاء المسرحي المغلق توظيفاً نقدياً دقيقاً يكشف عن عمق قراءته للنص، إذ لاحظ أن اختيار الزنزانة فضاءً رئيسياً للأحداث ليس اختياراً اعتباطياً، بل يحمل دلالة

[1]– المرجع نفسه، ص 83.

[2]– المرجع نفسه، ص83، بتصرف.

[3]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83.

اجتماعية وإنسانية عميقة. فالسجن في هذا النص ليس مجرد مكان للعقوبة، بل هو رمز للحصار الذي يعيشه الإنسان الجزائري في مواجهة واقعه الاجتماعي والسياسي. ومما يُعمّق هذه الدلالة أن الزمن الداخلي للمسرحية يمتد عبر عشرين سنة قضاها "إسماعيل" في السجن، تجري أحداثها بين الزنزانة والمكتب والمقبرة،5مما يجعل المكان عنصراً دالاً في البناء الدرامي لا مجرد خلفية للأحداث.

ب. شخصيات المسرحية وأبعادها الاجتماعية والفكرية

اهتم الباحث العيد ميراث بتحليل شخصيات المسرحية تحليلاً معمّقاً يكشف عن رؤية نقدية واضحة ومنهج اجتماعي متماسك. وما يميز هذا التحليل أن الباحث لم ينظر إلى الشخصيات بوصفها كيانات فردية معزولة، بل بوصفها نماذج اجتماعية تعكس تناقضات المجتمع الجزائري في مرحلة بالغة الحساسية. وهذا التوجه النقدي يدل على وعي منهجي عميق بطبيعة المسرح الواقعي الذي يجعل من الشخصية مرآةً للواقع لا مجرد أداة للحبكة الدرامية.

أولاً: شخصية "إسماعيل" — الإنسان المأزوم في مواجهة الواقع

يُولي الباحث شخصية "إسماعيل" اهتماماً خاصاً باعتبارها المحور الذي تدور حوله أحداث المسرحية كلها، ويقدم لنا قراءة دقيقة تكشف عن أبعاد هذه الشخصية المركبة. فـ"إسماعيل" في نظر الباحث ليس مجرد مجرم ارتكب جريمة قتل، بل هو نموذج حيّ للإنسان الذي أفقده المجتمع البورجوازي قيمه وأخلاقه، فلم يجد أمامه سوى الانزلاق نحو الجريمة. ويتجلى ذلك بوضوح في قول الباحث إن المسرحية «تسخر بحدة مرة وقساسية من الطبقة البورجوازية التي يمثلها "إسماعيل"

أحسن تمثيل. وتبدو هذه الطبقة تقترب من نهايتها، لأن الأسباب الموضوعية والمعنوية التي كانت تستمد منها مبررات وجودها، وتمدها بالطاقة والحيوية أصبحت منعدمة»[1].

ومما يثير الانتباه في قراءة الباحث لهذه الشخصية أنه لا يكتفي بإصدار حكم أخلاقي عليها، بل يسعى إلى فهمها وتفسيرها من الداخل. فـ"إسماعيل" الذي يُقرّ بأنه ارتكب جريمته خطأً إذ «أنه قتل خطأً، لقد كان يرمي إلى هدف إنساني على حد تعبيره. لم يستطع مقاومة تلك الحاجة الماسة إلى المال ليخفف على نفسه وطأة الحياة القاسية، والرغبة الملحّة في أن يرى نفسه لابساً، ممتلئ البطن، يركب سيارة، ويملك مسكناً كغيره»[2]، هو في الحقيقة ضحية نظام اجتماعي لا يمنح الإنسان فرصة العيش الكريم إلا عبر الانتهاك والاستغلال. وهذه القراءة تكشف عن نضج نقدي واضح لدى الباحث، يتجاوز الحكم السطحي إلى التفسير العميق .

ويرى الباحث أن المؤلف منح شخصية "إسماعيل" أبعاداً إنسانية مركبة جعلت منها شخصية شابا وسيماً مثقفاً له من المزايا ما يجعله يستهوي قلوب الفتيات[3]، وذلك لغاية فنية مقصودة، فكلما كانت الشخصية أكثر إشراقاً في مظهرها كان انهيارها أكثر دلالةً على عمق الأزمة الاجتماعية التي تعيشها. كما يُلفت الباحث الانتباه إلى أن "إسماعيل" يعيش صراعاً داخلياً حاداً يتجلى في عجزه عن اتخاذ القرار وترددّه المستمر، «ويثبت "إسماعيل" عجزه عن اتخاذ القرار وترددّه مرة أخرى عندما يواجه خيانة صديقته التي كان ينوي الزواج منها»[4] وهذا العجز في نظر الباحث ليس

[1]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83.

[2]– المرجع نفسه، ص 83.

[3]– المرجع نفسه، ص 83، بتصرف.

[4]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 84.

ضعفاً فردياً بل هو انعكاس لضعف الطبقة البورجوازية بأسرها أمام الواقع التاريخي الذي يطالب بتجاوزها. ويصل هذا الصراع إلى ذروته حين يُقدم "إسماعيل" على الانتحار في نهاية المسرحية، وهي نهاية يراها الباحث حكماً على طبقة اجتماعية بأكملها عجزت عن مواجهة الواقع فلم تجد أمامها سوى الفناء[1].

ثانياً: شخصية "الصادق" النقيض الدرامي والإنساني

تمثل شخصية "الصادق" في المسرحية النقيض الكامل لشخصية "إسماعيل"، وهو ما يُبرز الباحث دلالته النقدية بعناية واضحة. فـ"الصادق" الذي يشاركه الزنزانة يمثل الوجه الآخر من الواقع الجزائري، وجه الإنسان الذي يتمسك بمبادئه ويرفض الاستسلام للواقع مهما كان الثمن. وقد استثمر الباحث التقابل بين الشخصيتين استثماراً نقدياً دقيقاً، مُبيّناً أن الحوار الذي يجري بينهما داخل الزنزانة هو في جوهره حوار بين نموذجين اجتماعيين متناقضين، أو بين رؤيتين مختلفتين للوجود والمسؤولية. ويُبيّن الباحث أن المؤلف وظّف هذا التقابل توظيفاً فنياً محكماً يجعل من الصراع الدرامي بين الشخصيتين انعكاساً للصراع الأعمق في المجتمع بين قوى الاستسلام والتمرد[2].

ثالثاً: شخصية "توفيق" صوت الثورة والتغيير

يرى الباحث أن شخصية "توفيق" تحتل مكانة محورية في البناء الدرامي للمسرحية، إذ هو «مناضل شيوعي انقطع عن الجامعة ليتفرغ للنضال السري، كان يحقد على "إسماعيل" ويستهدفه،

[1]– المرجع نفسه، ص 88، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 84–85، بتصرف.

لأنه ينظر إليه على أنه يواسب متعفنة، تسم المجتمع الذي يجب النضال لتحطيمه»[1]. وهذا ما يجعل "توفيق" في نظر الباحث يمثل فئات الشعب الكادحة التي اختارت طريق النضال وسبيل التغيير، في مقابل الطبقة البورجوازية التي يمثلها "إسماعيل" والتي باتت عاجزة عن تقديم أي مبرر لوجودها. وما يُقدّره الباحث في هذه الشخصية أنها لا تكتفي بالنقد والرفض، بل تتبنى رؤية بديلة واضحة تقوم على الانضمام إلى حركة التنظيم الثوري والنضال من أجل تحرير الوطن وتحقيق العدالة الاجتماعية[2].

رابعاً: شخصية "صفية" ضحية الواقع ورمز التغيير

لا تقل شخصية "صفية" أهمية عن سابقاتها في قراءة الباحث، فهي الفتاة الجامعية التي تتعرف على "إسماعيل" وتقع ضحيةً لسلوكه البورجوازي الاستغلالي. وقد وظّف المؤلف هذه الشخصية في نظر الباحث لإبراز الجوانب السلبية للطبقة الاستغلالية البورجوازية التي «نقوم على الاستغلال في أبشع صوره وقسوته، وتبدو بذلك "صفية" ضحية من ضحايا سلوك "إسماعيل" البورجوازي الذي يتوصل إلى تحويل هذه الفتاة الجامعية إلى عاهرة تلف على الانتحار»[3].

غير أن الباحث لا يقف عند هذا الحد، بل يرى في "صفية" بُعداً رمزياً أعمق، إذ تُصبح هذه الشخصية في الفصل الثالث وسيلةً للمفاجأة الدرامية حين تتعرف على "إسماعيل" في المكان نفسه وتفاجئه بأنها "صفية". وما يُقدّره الباحث في هذا التوظيف الروائي أنه يُعمّق الدلالة الاجتماعية

[1]– المرجع نفسه، ص 84.

[2]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 85، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 86، بتصرف.

للمسرحية، إذ يكشف أن ضحايا الطبقة البورجوازية لا يختفون بل يعودون في لحظة المواجهة الأشد حدةً ليطرحوا تساؤلاتهم ويُصرّحوا بحقيقة ما حُمّلوه من التساؤلات واعترافات[1].

المطلب الثاني: المنهج النقدي وكيفية تحليل المسرحية

1. المنهج الذي اعتمده الباحث

إن المتأمل في مقال العيد ميراث يُدرك أن الباحث اعتمد بشكل واضح على المنهج الاجتماعي بوصفه إطاراً نقدياً عاماً يحكم قراءته للمسرحية من أولها إلى آخرها. فالمنهج الاجتماعي في النقد الأدبي يقوم على مبدأ أساسي مفاده أن النص الأدبي ليس كياناً مستقلاً منفصلاً عن واقعه، بل هو انعكاس للبنية الاجتماعية التي أنتجته، وتعبير عن تناقضاتها وصراعاتها وتحولاتها. وهذا بالضبط ما يُطبّقه الباحث حين يقرأ مسرحية "الهارب" لا بوصفها نصاً دراماتياً فحسب، بل بوصفها وثيقةً اجتماعية تعكس واقع المجتمع الجزائري في مرحلة بالغة الحساسية[2].

ويتجلى هذا المنهج الاجتماعي في مقال الباحث من خلال جملة من المؤشرات الواضحة التي لا يمكن إغفالها؛ فهو يُفسّر الشخصيات تفسيراً طبقياً اجتماعياً لا نفسياً فردياً، ويربط الأحداث الدرامية بالسياق التاريخي الذي أُنتج فيه النص، ويقرأ الصراع الدرامي بوصفه انعكاساً للصراع الطبقي في المجتمع. وقد يتساءل القارئ: هل اعتمد الباحث منهجاً واحداً أم أنه وظّف أكثر من منهج؟ والجواب أن المنهج الاجتماعي هو المنهج المهيمن في هذا المقال، غير أنه

[1]– المرجع نفسه، ص 94–95، بتصرف.

[2]- العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83–87، بتصرف .

يتشابك مع بعض أدوات المنهج البنيوي حين يُحلل الباحث البنية الدرامية للمسرحية من فضاء وصراع وشخصيات وحوار، إضافةً إلى بعض ملامح المنهج التاريخي حين يربط النص بسياقه التاريخي الذي كُتب فيه[1].

وما يُميّز الباحث في توظيفه للمنهج الاجتماعي أنه لم يجعل منه أداةً للحكم الأيديولوجي المسبق على النص، بل وظّفه بوصفه أداةً للفهم والتفسير والكشف عن الدلالات العميقة المخبوءة في ثنايا النص المسرحي. فهو لا يبحث في المسرحية عمّا يُثبت أطروحة سياسية معينة، بل يسعى إلى فهم كيف حوّل الطاهر وطار الواقع الاجتماعي إلى فعل درامي يحمل رسالةً فكرية واضحة. ويظهر ذلك في قوله إن المضمون الرئيسي الذي تطمح المسرحية إلى تحقيقه «يتسم بالطابع الاجتماعي والسياسي، يقوم على تصوير تفسخ الطبقة البورجوازية، وانهيار نظامها المتعفن، من خلال صراعه المتعمق، من خلال جميع الجوانب، بتلك الجماهير الشعبية التي هيمت بالنضال لاسترجاع حريتها وتخليص الفئات الكادحة من الاستغلال»[2].

وفي ضوء ذلك كله، يمكن القول إن منهج الباحث العيد ميراث في قراءته لمسرحية "الهارب" هو منهج اجتماعي واقعي يجمع بين مستويين متلازمين؛ المستوى الأول هو مستوى المضمون الذي يربط النص بواقعه التاريخي والاجتماعي ويكشف عن تناقضاته الطبقية، والمستوى الثاني هو

[1]– المرجع نفسه، ص 87–100، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص86

مستوى الشكل الذي يُحلل البنية الدرامية للنص من شخصيات وصراع وحوار وفضاء، مُبيّناً كيف تخدم هذه العناصر الفنية الغرضَ الاجتماعي والفكري للمسرحية[1].

2. كيف حلّل الباحث المسرحية؟

حين نقف أمام مقال الباحث العيد ميراث ونتأمل طريقته في التعامل مع مسرحية "الهارب"، ندرك أننا أمام قراءة نقدية أكاديمية متكاملة تجمع بين مستويين متلازمين لا يمكن فصلهما؛ المستوى الاجتماعي الذي يربط النص بواقعه التاريخي، والمستوى الفني الذي يُعنى بتحليل البنية الدرامية. وما يُميّز هذه القراءة أن الباحث لم يجعل من المنهج الاجتماعي قيداً يُضيّق آفاق النص، بل جعل منه مفتاحاً يفتح أمام القارئ أبواباً من الفهم والتأويل لا يمكن بلوغها بالقراءة الجمالية الخالصة.

وقد قسّم الباحث دراسته إلى محاور كبرى متتابعة ومترابطة، بدأها بتقديم الحدث في المسرحية ثم انتقل إلى تحليل طبيعة الصراع الدرامي، ثم البُعد الواقعي للشخصية، ثم طبيعة لغة الحوار، وأنهاها بخلاصة نقدية شاملة[2]. وهذا التقسيم المنهجي المحكم يكشف عن وعي الباحث بضرورة الإحاطة بالنص من جميع جوانبه لا الاكتفاء بجانب واحد منه.

[1]– المرجع نفسه، ص 83–100، بتصرف.

[2]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص83–100، بتصرف.

أولاً: تحليل الفضاء المسرحي ودلالاته

انطلق الباحث في قراءته من تحليل الفضاء المسرحي الذي اختاره الطاهر وطار لمسرحيته، وهو فضاء يتوزع بين الزنزانة والمكتب والمقبرة. وما يُقدّره الباحث في هذا الاختيار أنه ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو عنصر دلالي فاعل يحمل رسائل اجتماعية وإنسانية عميقة. فالمسرحية «ترتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً وتقدمت صورة للواقع العربي، وذلك في نظرة كلية ترى الظواهر في نسقها وتتبصر أسبابها وتقف على علاقة القضية بالقضية»[1].

وقد لاحظ الباحث أن المؤلف أضفى على الأحداث طابعاً تجريدياً ورمزياً واضحاً، إذ «أضفى على الأحداث شيئاً من المبالغة من الأحداث شيئاً من التجريد والرمز»[2]، وهو ما يجعل الفضاء المسرحي يتجاوز حدوده الجغرافية الضيقة ليصبح رمزاً لواقع اجتماعي أشمل. فالزنزانة ليست مجرد سجن، بل هي صورة لحالة الحصار التي يعيشها الإنسان البورجوازي المأزوم، والمقبرة ليست مجرد مكان للدفن، بل هي إعلان عن نهاية حتمية لكل من يرفض الانخراط في مسيرة التغيير.

ثانياً: تحليل طبيعة الصراع الدرامي

يُفرد الباحث حيزاً واسعاً في مقاله لتحليل طبيعة الصراع الدرامي في المسرحية، وهو تحليل يكشف عن عمق فهمه للبنية الدرامية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي. ويرى الباحث أن موضوع المسرحية يقوم على تصوير الصراع القائم بين أفراد المجتمع، وهؤلاء الأفراد ينقسمون إلى قسمين

[1]– المرجع نفسه، ص 87.

[2]- المرجع نفسه، ص 99.

ينتمي كل منهما إلى طبقة اجتماعية معينة، «ويتجلى الصراع طبقياً في الصدام القائم بين "توفيق" الاشتراكي و"إسماعيل" البورجوازي. ويحاول الأول التصدي له والانتقام منه لأنه يرى فيه إنساناً مستغلاً ظالماً ينبغي القضاء عليه»[1].

وإلى جانب هذا الصراع الخارجي، يُبرز الباحث بُعداً آخر لا يقل أهمية، وهو الصراع الداخلي الذي يستكن في أعماق عقل "إسماعيل"، وهو قائم بين الموت والحياة، «أي بين إصرار الشخصية المحورية على الانتحار والتخلص من معاناتها وبين إصرارها على التمسك بالحياة لذتها ومتعتها»[2]. ويرى الباحث أن هذين الصراعين لا يسيران بشكل متوازٍ منفصل، بل «يمتزج الصراع الداخلي في هذه المسرحية يسير معه جنباً إلى جنب مكوناً كلاهما في جوهر الحدث الدرامي»[3]، وهو ما يمنح البناء الدرامي للمسرحية عمقاً وتعقيداً يجعلها أكثر تعبيراً عن تناقضات الواقع الاجتماعي .

ومما يُلفت الانتباه في تحليل الباحث للصراع أنه يربطه بمفهوم الصراع الرومانسي الداخلي حين يقول إن هذا النمط من الصراع «يمثل مرحلة متطورة من تاريخ الفن الدرامي، ويتجلى في أعظم صورة في مسرحيات "إليزابيث" التي كانت أول مسرحيات ظهرت فيها الصراع الداخلي إلى جانب الصراع الخارجي»[4]، وهذا الاستحضار للتراث المسرحي العالمي يكشف عن سعة اطلاع الباحث وقدرته على وضع التجربة المسرحية الجزائرية في سياقها الأدبي الأشمل.

[1]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 87.

[2]– المرجع نفسه، ص 87.

[3]– المرجع نفسه، ص 91.

[4]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 89.

ثالثاً: تحليل البُعد الواقعي للشخصية الدرامية

يُخصص الباحث قسماً مهماً من مقاله لتحليل البُعد الواقعي للشخصيات، وهو تحليل يكشف عن وعي نقدي عميق بطبيعة الشخصية في المسرح الواقعي. ويرى الباحث أن المؤلف قدّم لنا من معالم الشخصية العديد من الصفات التي تتكشف عن دوافع تصرفاتها، «فلا يكاد ينتهي من الفصل الأول حتى ندرك سبب إصرار "إسماعيل" على الانتحار والتخلص من معاناتها وموقفه كفاحه ضد المبادئ الحياتية المعادية له»[1].

ويُلفت الباحث الانتباه كذلك إلى أن بناء الشخصية في المسرحية يتميز بأنه بناء مركّب متعدد الأبعاد، إذ «ونشير في هذا الصدد إلى أن شخصية "إسماعيل" تظل شخصية معقدة مركبة من حيث البناء، لا يكون تصويرها واضحاً يكتنفه الغموض، مما يضطر الكاتب الدرامي مضطر عند خلق شخصياته إلى مراعاة التبسيط كي يكسب عمله قدرا من الجودة»[2]. وهذه الملاحظة النقدية تكشف عن شجاعة الباحث الأكاديمية في الإشارة إلى ما يراه من ملاحظات في العمل المسرحي دون أن يُخلّ ذلك باحترامه لقيمة النص وأهميته.

رابعاً: تحليل طبيعة لغة الحوار في النص الدرامي

يرى الباحث أن لغة الحوار في مسرحية "الهارب" تتميز بطابعها البسيط البعيد عن التكلف والصنعة، وهو ما يُعبّر عنه بقوله إن «لغة "الطاهر وطار" إنها تنزع إلى الأسلوب البسيط بعيداً

[1]– المرجع نفسه، ص 90، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 91.

عن التكلف والصنعة. وقد طعم المؤلف لغته ببعض العناصر التي تمثل إيحاءات شعرية لتحقيق بعض الخصائص الفنية»[1].

وقد اعتمد المؤلف في بناء الحوار على التقابل والازدواج بين مواقف الشخصيات التي تختلف في اتجاهاتها وميولها الفكرية، ومن خلال تلك العلاقات الدرامية القائمة على التناقض يتدفق الحوار كاشفاً عن سريان الحركة الفكرية عبر المسرحية كلها. كما يُلفت الباحث الانتباه إلى أن «ما يلفت الانتباه هنا طول الجملة الحوارية التي تكاد تكون سائدة على الحوار والغرض من ذلك هو الإقناع بالقضايا الفكرية التي يطرحها النص»[2]، وهذا يدل على أن المؤلف جعل الحوار أداةً للبرهنة والإقناع الفكري لا مجرد وسيلة للتواصل الدرامي .

ومما يُضيفه الباحث في هذا السياق أن الكاتب لجأ إلى لغة تجمع بين المستوى المحلي والمستوى الإنساني العام، «وذلك لكون المسرحية تعالج قضايا ذات صنف فلسفي، تعالج قضايا إنسانية تاريخية وأخلاقية، وتدعو إليها، فإنه لجأ إلى تشخيص الفكرة بأشخاص عديدين من المجتمع من اختلاف فئاته وطبقاته الاجتماعية، وهم في هذا يجسدون قيما اجتماعية متعارضة»[3].

3. هل ركّز الباحث على المجتمع أم الشخصيات أم القضايا الوطنية؟

المتأمل في مقال العيد ميراث يجد أن الباحث لم يُفاضل بين هذه المحاور الثلاثة، بل جعلها متشابكة ومتداخلة بعضها في بعض، وهو ما يمنح دراسته طابعاً شمولياً يرفض الاختزال ويؤمن

[1]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 97.

[2]– المرجع نفسه، ص 97–98.

[3]– المرجع نفسه، ص 91.

بأن النص المسرحي الواقعي لا يمكن فهمه من زاوية واحدة. غير أنه إذا كان لا بد من تحديد الثقل الأكبر في هذه الدراسة، فإن المجتمع بكل تناقضاته وصراعاته الطبقية هو المرجع الأساسي الذي ينطلق منه الباحث ويعود إليه في كل مرحلة من مراحل تحليله.

أولاً: المجتمع بوصفه الإطار المرجعي الكبير

ينطلق الباحث في قراءته من اعتبار المسرحية مرآةً تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته وصراعاته، وهو ما يُصرّح به بوضوح حين يُقرر أن المضمون الرئيسي الذي تطمح المسرحية إلى تحقيقه «يتسم بالطابع الاجتماعي والسياسي، يقوم على تصوير تفسخ الطبقة البورجوازية وانهيار نظامها المتعفن، من خلال صراعه المتعمق من خلال جميع الجوانب، بتلك الجماهير الشعبية التي هيمت بالنضال لاسترجاع حريتها وتخليص الفئات الكادحة من الاستغلال»[1].

وهذا التأطير الاجتماعي لا يبقى حبيس المقدمة، بل يمتد على طول المقال كله ليُشكّل العمود الفقري للقراءة النقدية. فحين يتحدث الباحث عن الصراع الدرامي في المسرحية، يربطه مباشرةً بالصراع الطبقي في المجتمع، وحين يُحلل الشخصيات يجعلها نماذج اجتماعية لا أفراداً معزولين. ويتجلى ذلك بوضوح في قوله إن «إن المسرحية تسخر بحدة مرة وقساسية من الطبقة البورجوازية التي يمثلها "إسماعيل" أحسن تمثيل. وتبدو هذه الطبقة تقترب من نهايتها، لأن الأسباب الموضوعية والمعنوية التي كانت تستمد منها مبررات وجودها وتمدها بالطاقة والحيوية أصبحت منعدمة. ولم يعد هناك أمل في الحياة، وكابوس الثورة، وانتشار الوعي الاجتماعي

[1]- ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 86.

والسياسي ما انفكا يهددان كيانها وقد غدت محاصرة من جميع الجوانب، بتلك الجماهير الشعبية التي هيمت بالنضال لاسترجاع حريتها وتخليص الفئات الكادحة من الاستغلال، ضد البورجوازية التي باتت تشكل خطراً على مصالح البلاد ومستقبلها»[1].

وما يُلفت الانتباه أن الباحث يؤكد أن المؤلف الطاهر وطار كان واعياً تماماً بهذه الوظيفة الاجتماعية للمسرح، إذ يرى أن موقف المؤلف من هذا الواقع واضح لا لبس فيه، «وموقف المؤلف من هذا الواقع، لا سيما عندما تقترن بمسألة الاستقلال وقرب بينها علاقة وطيدة بين هذه الطبقة والوجود الاستعماري. فهو الباعث على الباحث الذي يسخرهم لخدمة مصالحه، فكان لزاما عليه أن يجعل منهم طبقة متميزة بمستواها المادي. ولا كانت الثورة لا تضع نهاية، وإنما تتجاوز ذلك هدفاً نهائيا، يتجاوز ذلك إلى تحقيق العدالة الاجتماعية والمساواة باتخاذ الاشتراكية كنظام اجتماعي سياسي، فإن ذلك يعني أن مصالح تلك الطبقة، هي الأخرى، آيلة إلى الاندثار»[2].

ثانياً: الشخصيات بوصفها نماذج اجتماعية لا أفراداً

حين ننتقل إلى الشخصيات، نجد أن الباحث يتعامل معها بوصفها نماذج اجتماعية تعكس وضعاً طبقياً محدداً أكثر من كونها شخصيات فردية تحمل قضاياها الخاصة. وهذا التوجه النقدي يتجلى بوضوح في تعامله مع شخصية "إسماعيل"، إذ يرى أن المؤلف «هكذا وجدنا إسماعيل

[1]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 86.

[2]– المرجع نفسه، ص 86–87.

المثقف البورجوازي متفرغاً للهو والمجون وتبذير الوهم عازفاً عن الدخول في الحياة مدخلاً سليماً. وهو إلى ذلك فاشل في عمل أي شيء. ليس بمقدوره أن يتخذ أي قرار أو أن يلتزم بأي موقف»[1].

ومن خلال هذه القراءة يتبيّن أن الباحث يرى في "إسماعيل" رمزاً لطبقة اجتماعية بأكملها وليس مجرد شخص بعينه. وهذا ما يُميّز القراءة الاجتماعية عن القراءة النفسية، فبينما تهتم القراءة النفسية بالأعماق الفردية للشخصية، تهتم القراءة الاجتماعية بما تمثله هذه الشخصية من أنماط ووضعيات اجتماعية جماعية. ويتضح هذا التوجه أيضاً في تعامله مع شخصية "توفيق" التي يرى فيها صوت القوى التقدمية الثورية، إذ «إن "توفيق" في العمل، قادر على الإرادة، قادر على أي صراع صعب الجهوي والحيوي. انقطع من الجامعة لينخرط في التنظيم السري. وتوصل إلى استدراج فتاة أحلام إسماعيل وإقناعها بالانتساب إلى التنظيم»[2].

كما يُلفت الباحث الانتباه إلى أن المؤلف جعل الشخصيات الثانوية أيضاً تحمل أبعاداً اجتماعية واضحة، «مثل "صفية" و"توفيق" اللتين تأتيان في المرتبة الثانية في البطولة، أما باقي الشخصيات فهن ثانويات أساسيتان تشاطران في البطولة المحورية، ينحصر دورها في تقديم الأبطال والكشف عنهم/ وفي الربط بين الأحداث خلال الفعل الدرامي»[3].

[1]– المرجع نفسه، ص 86.

[2]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 84–85.

[3]– المرجع نفسه، ص90، بتصرف.

ثالثاً: القضايا الوطنية

لا يمكن قراءة مقال العيد ميراث دون الوقوف عند البُعد الوطني الذي يُشكّل خلفية أيديولوجية واضحة للمسرحية ولقراءة الباحث في آنٍ واحد. فالمسرحية كُتبت في خضم الكفاح الوطني الجزائري، وهذا السياق يحضر بقوة في قراءة الباحث الذي يرى أن الطاهر وطار لم يكتب مسرحيته بمعزل عن همومه الوطنية، بل جعل منها صرخة فنية تعبّر عن رفضه لكل ما يُعيق مسيرة التحرر الوطني والاجتماعي. ويتجلى ذلك في تحليله لشخصية "توفيق" التي يراها جسراً بين القضية الاجتماعية والقضية الوطنية، إذ هي في الوقت ذاته مناضل ضد الاستغلال الطبقي ومناضل من أجل تحرير الوطن.

ويُؤكد الباحث أن المسرحية استطاعت أن «تطرح قصة الصراع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية، فقدمت صورة للواقع العربي وصورت علاقتها بالقضية وطبيعة العلاقة بها، وتنظر الظواهر، وتتبصر بها، وتقف على علاقة عناصرها بعضها ببعض، خلال ذلك كله القوى الإيجابية، وتؤمن بدورها الفعال في النهوض بالتغيير. ورغم أن المسرحية تنطلق من الواقع وترتبط به، وتستمد منه مادتها وموضوعها، لكنها تضطر إلى قطع الخيوط التي تربطها بعناصر الواقع ربطاً مباشراً، فلا تسمى المكان، ولا تحدد الزمان، وإنما تلجأ إلى التجريد والرمز»[1].

وخلاصة القول في هذا العنصر أن الباحث العيد ميراث لم يُفاضل بين المجتمع والشخصيات والقضايا الوطنية، بل جعلها ثلاثة وجوه لحقيقة واحدة، إذ المجتمع هو الإطار

[1]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 99–100، بتصرف.

الكبير، والشخصيات هي المرآة التي تعكس تناقضاته، والقضايا الوطنية هي الأفق الذي تتطلع إليه المسرحية. وهذا ما يجعل مقاله دراسةً أكاديمية متكاملة ترفض التجزئة وتؤمن بأن فهم النص المسرحي الواقعي لا يمكن أن يتم إلا من خلال استحضار كل هذه الأبعاد معاً[1].

المطلب الثالث: أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث

1. ماذا أراد الباحث أن يُثبت؟

قبل عرض النتائج التفصيلية التي توصّل إليها الباحث، لا بد من الوقوف عند السؤال الجوهري الذي يُشكّل الغاية الكبرى من هذا المقال، وهو: ماذا أراد العيد ميراث أن يُثبت من خلال قراءته لمسرحية "الهارب"؟ والجواب الذي تُملي عليه بنية المقال كله هو أن الباحث أراد أن يُثبت أن المسرح الجزائري الواقعي ليس مجرد محاكاة للواقع أو تصوير له، بل هو خطاب فكري واجتماعي متكامل يهدف إلى الكشف عن تناقضات المجتمع والدعوة إلى تجاوزها عبر التغيير الثوري الجذري. وهذه الأطروحة الكبرى تتفرع عنها جملة من النتائج الجزئية المتشابكة التي يمكن عرضها على النحو الآتي.

[1]– المرجع نفسه، ص 88–100.

2. أهم النتائج التفصيلية

أولاً: المسرحية الواقعية الجزائرية خطاب اجتماعي ثوري

يخلص الباحث إلى أن مسرحية "الهارب" تُجسّد نموذجاً حقيقياً للمسرح الواقعي في الجزائر، لا من حيث الشكل الفني فحسب، بل من حيث المضمون الفكري والاجتماعي الذي تحمله. ويُؤكد الباحث أن المسرحية «استطاعت المسرحية أن تطرح قصة الصراع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية، فقدمت صورة للواقع العربي وصورت علاقتها بالقضية وطبيعة العلاقة بها»[1]، وهذا يعني أن المسرح الواقعي الجزائري في نظر الباحث يتجاوز حدود التسلية والمتعة الجمالية إلى أداء وظيفة فكرية وسياسية واضحة.

ومما يُعمّق هذه النتيجة أن الباحث يرى أن المؤلف لم يكتفِ بتصوير الواقع كما هو، بل ذهب أبعد من ذلك حين جعل من مسرحيته دعوةً صريحة إلى التغيير الثوري، إذ «تلجأ المسرحيات الاجتماعية إلى توظيف بعض الشعارات والمفاهيم التقدمية للحث على تغيير المجتمع، كما أن هذه الشعارات تسهم في تشكيل البناء الدرامي للعمل المسرحي»[2]. وهذه النتيجة في حد ذاتها تُمثّل إضافة نقدية مهمة، لأنها تكشف أن الواقعية المسرحية الجزائرية لم تكن واقعية محايدة بل كانت واقعية ملتزمة ومنحازة إلى جانب التغيير .

[1]- ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 86.

ثانياً: الطبقة البورجوازية إلى زوال حتمي

من أبرز النتائج التي يتوصل إليها الباحث أن مسرحية "الهارب" تُثبت بشكل درامي محكم أن الطبقة البورجوازية محكوم عليها بالزوال لا لأسباب أخلاقية فحسب، بل لأن مبررات وجودها الموضوعية والمعنوية باتت منعدمة. ويُعبّر الباحث عن هذه النتيجة بقوله إن المسرحية «تسخر بحدة مرة وقساسية من الطبقة البورجوازية التي يمثلها "إسماعيل" أحسن تمثيل. وتبدو هذه الطبقة تقترب من نهايتها، لأن الأسباب الموضوعية والمعنوية التي كانت تستمد منها مبررات وجودها وتمدها بالطاقة والحيوية أصبحت منعدمة»[1].

وتتجلى هذه النتيجة بشكل أكثر وضوحاً في نهاية المسرحية حين يُقدم "إسماعيل" على الانتحار، وهي نهاية يراها الباحث ليست مجرد نهاية درامية لشخصية فردية، بل هي حكم فني على طبقة اجتماعية بأكملها عجزت عن مواجهة الواقع التاريخي الجديد فلم تجد أمامها سوى الفناء. وهذا ما يجعل "إسماعيل" في نظر الباحث رمزاً لا شخصاً، ونموذجاً اجتماعياً لا فرداً معزولاً[2].

ثالثاً: الصراع الدرامي انعكاس للصراع الطبقي

يتوصل الباحث كذلك إلى نتيجة نقدية بالغة الأهمية، وهي أن الصراع الدرامي في مسرحية "الهارب" ليس صراعاً بين أفراد بل هو انعكاس فني للصراع الطبقي في المجتمع الجزائري. ويُجلّي الباحث هذه النتيجة حين يُبيّن أن موضوع المسرحية يقوم على «تصوير الصراع القائم بين أفراد

[1]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 86، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 86–88.

المجتمع وهؤلاء الأفراد ينقسمون إلى قسمين ينتمي كل منهما إلى طبقة اجتماعية معينة، واجتماعية، ويتجلى الصراع الطبقي في الصدام القائم بين "توفيق" الاشتراكي و"إسماعيل" البورجوازي»[1].

وما يُضيفه الباحث إلى هذه النتيجة أن هذا الصراع الخارجي يتشابك مع صراع داخلي آخر لا يقل أهمية، وهو الصراع الذي يعيشه "إسماعيل" في أعماق نفسه بين الموت والحياة، وبين الاستسلام والمقاومة. وهذا الازدواج في الصراع يجعل المسرحية أكثر عمقاً وأكثر قدرة على تصوير التناقضات الداخلية للإنسان البورجوازي المأزوم[2].

رابعاً: اللغة المسرحية أداة للإقناع الفكري

يتوصل الباحث إلى نتيجة فنية مهمة تتعلق بلغة الحوار في المسرحية، وهي أن المؤلف وظّف اللغة توظيفاً مزدوجاً يجمع بين البساطة والعمق، إذ «تتميز بما تتميز به لغة "الطاهر وطار" إنها تنزع إلى الأسلوب البسيط بعيداً عن التكلف والصنعة. وقد طعم المؤلف لغته ببعض العناصر التي تمثل إيحاءات شعرية لتحقيق بعض الخصائص الفنية»[3]. كما يُؤكد الباحث أن طول الجملة الحوارية في المسرحية ليس عيباً بنائياً بل هو اختيار مقصود يخدم غرض الإقناع

[1]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 87، بتصرف.

[2]– المرجع نفسه، ص 87–89، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص97.

الفكري، إذ «ما يلفت الانتباه هنا طول الجملة الحوارية التي تكاد تكون سائدة على الحوار والغرض من ذلك هو الإقناع بالقضايا الفكرية التي يطرحها النص»[1].

خامساً: المسرحية وثيقة فنية تعكس مرحلة تاريخية

تُعدّ هذه النتيجة من أعمق ما توصّل إليه الباحث في مقاله، وهي أن مسرحية "الهارب" ليست مجرد نص أدبي يُقرأ ويُحلَّل، بل هي وثيقة فنية تعكس مرحلة تاريخية بالغة الأهمية في مسيرة الشعب الجزائري. ويُؤكد الباحث أن المسرحية «ترتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً وتقدمت صورة للواقع العربي وذلك في نظرة كلية ترى الظواهر في نسقها وتتبصر أسبابها وتقف على علاقة القضية بالقضية»[2]، وهذا يعني أن قيمة المسرحية لا تتوقف عند حدودها الجمالية، بل تمتد إلى قيمتها بوصفها شهادةً فنية على لحظة تاريخية فارقة .

ومما يُعمّق هذه النتيجة أن الباحث يُشير إلى أن المؤلف حرص على أن تتجاوز مسرحيته حدود المحلي إلى الإنساني العام، «بذلك استطاعت المسرحية أن تطرح قصة الصراع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية فقدمت صورة للواقع العربي وصورت علاقتها بالقضية وطبيعة العلاقة بها وتنظر الظواهر وتتبصر بها، رغم أن المسرحية تنطلق من الواقع وترتبط به وتستمد منه مادتها وموضوعها لكنها تضطر إلى قطع الخيوط التي تربطها بعناصر الواقع ربطاً مباشراً فلا تسمى المكان ولا تحدد الزمان وإنما تلجأ إلى التجريد والرمز»[3].

[1]– المرجع نفسه، ص 97–98.

[2]– ينظر: العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 87، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 99–100.

المبحث الثالث: قراءة في أطر ما توصّل إليه الباحثان

أولاً: هل كانت هناك هيمنة للنقد الاجتماعي والواقعي؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منا العودة إلى كلا المقالين بعين ناقدة متأملة لا مجرد قارئة واصفة. والحقيقة التي يكشف عنها التأمل الدقيق في هذين المقالين هي أن النقد الاجتماعي والواقعي كان الإطار المهيمن والموجّه لكلتا الدراستين، وإن تفاوتت درجة هذه الهيمنة بين المقالين .

ففي مقال الدكتور العيد ميراث، تبدو هيمنة النقد الاجتماعي والواقعي واضحة وصريحة منذ العنوان، إذ وضع الباحث مصطلح "الواقعية" في صدر عنوانه دليلاً على أن هذا الاتجاه هو البوصلة التي يسير وفقها في قراءته للنص. وعلى امتداد المقال كله، يقرأ الباحث الشخصيات والأحداث والحوار والفضاء من زاوية اجتماعية صريحة، ويجعل من المسرحية وثيقةً تعكس الصراع الطبقي في المجتمع الجزائري. وقد رأينا كيف أن تحليله لشخصية "إسماعيل" لم يكن تحليلاً نفسياً فردياً بل كان في جوهره تشريحاً اجتماعياً لطبقة بأكملها، وكيف أن قراءته للصراع الدرامي جعلت منه انعكاساً للصراع الطبقي بين البورجوازية والقوى التقدمية[1].

أما في مقال الدكتور قرقوى إدريس، فإن النقد الاجتماعي حاضر بقوة أيضاً، غير أنه يأتي في سياق أوسع يجمعه بالبعد الوطني والجمالي. فالباحث حين يقرأ مسرحية "العشيق" يربطها بالسياق الاجتماعي والوطني الجزائري، ويرى في شخصياتها رموزاً تعكس قضايا المجتمع وهمومه.

[1]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83–100، بتصرف.

غير أن اهتمامه بالجانب الجمالي والفني للعرض المسرحي، من سينوغرافيا وإضاءة وجسد وحركة، يجعل منهجه أكثر تركيباً وأقل انحيازاً للنقد الاجتماعي الصرف مقارنةً بمقال العيد ميراث[1].

وإجمالاً يمكن القول إن النقد الاجتماعي والواقعي كان هو الإطار المرجعي الكبير لكلتا الدراستين، وهو أمر يُفسَّر في ضوء السياق الثقافي والفكري الذي أُنتجت فيه هذه المسرحيات الجزائرية، إذ كانت المرحلة التاريخية التي كُتب فيها كلٌّ من "الهارب" و"العشيق" مرحلةً تتسم بالالتزام الفكري والاجتماعي، مما جعل النقد الاجتماعي المنهجَ الأنسب للتعامل مع هذه النصوص[2].

ثانياً: هل تمّ الاهتمام بالقضايا الفكرية والوطنية؟

لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بـ"نعم" أو "لا" مجردتين، بل إن الأمر يستدعي تدقيقاً وتمييزاً بين المقالين .

ففي مقال الدكتور العيد ميراث، كانت القضايا الوطنية حاضرةً بقوة في الخلفية الفكرية للمقال، إذ وضع الباحث مسرحية "الهارب" في سياقها التاريخي المرتبط بمرحلة الكفاح الوطني الجزائري ضد الاستعمار. غير أن هذا الحضور جاء في الغالب ضمنياً وليس صريحاً مُفصَّلاً، إذ اكتفى الباحث بالإشارة إلى السياق الوطني دون أن يفرد له مساحة تحليلية خاصة مستقلة. كما أن

[1]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 13–26، بتصرف.

[2]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 83.

القضايا الفكرية حضرت في المقال من خلال مناقشة مفهوم الواقعية المسرحية وعلاقتها بالالتزام الاشتراكي والنضال الطبقي، وهي قضايا فكرية بامتياز حتى وإن ارتدت ثوباً اجتماعياً[1].

أما في مقال الدكتور قرقوى إدريس، فإن الاهتمام بالقضايا الفكرية والوطنية جاء أكثر وضوحاً وصراحةً، إذ جعل الباحث من هذه القضايا محوراً أساسياً في عنوان دراسته ذاته حين وسمه بـ"القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق". وقد تجلى هذا الاهتمام في تتبعه للأبعاد الوطنية للشخصيات وللرسائل الفكرية التي يحملها النص المسرحي، ولا سيما حين تحدث عن رمزية "العشيق" بوصفه الوطن الجريح، و"العشيقة" بوصفها الحرية المنشودة. وهذا التوظيف الرمزي يكشف أن الباحث كان واعياً تماماً بالبُعد الوطني والفكري للمسرحية ولم يختزلها في بُعدها الاجتماعي الضيق[2].

وما يمكن استخلاصه من هذه المقارنة هو أن كلا الباحثين اهتمّا بالقضايا الفكرية والوطنية، غير أن الدكتور قرقوى إدريس كان أكثر صراحةً وتفصيلاً في هذا الاهتمام، في حين اكتفى الدكتور العيد ميراث بحضور ضمني للبُعد الوطني ضمن إطاره الاجتماعي الأشمل .

ثالثاً: هل تنوعت مناهج التحليل النقدي؟

هذا السؤال هو الأكثر إثارةً للاهتمام من منظور نقدي أكاديمي، لأن الإجابة عنه تكشف لنا مدى التنوع المنهجي في هذين المقالين أو غيابه .

[1]– المرجع نفسه، ص 86–87، بتصرف.

[2]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 21، بتصرف.

والحقيقة التي يكشف عنها التأمل الدقيق في المقالين هي أن كلا الباحثين لم يلتزما بمنهج واحد صارم مغلق، بل وظّفا في الواقع مناهج متعددة متشابكة، وإن ظلّ أحدها هو المهيمن .

فالدكتور العيد ميراث، وإن كان المنهج الاجتماعي هو الإطار الكبير لدراسته، إلا أنه وظّف أدوات المنهج البنيوي حين حلّل بنية الصراع الدرامي وأبعاد الشخصيات وطبيعة الحوار وخصائص الفضاء المسرحي. كما وظّف بعض أدوات المنهج التاريخي حين ربط المسرحية بسياقها التاريخي المتمثل في مرحلة الكفاح الوطني. وهذا التشابك المنهجي يمنح دراسته ثراءً تحليلياً يجعلها أكثر إقناعاً وأكثر قدرةً على الإحاطة بالنص من زوايا متعددة[1].

أما الدكتور قرقوى إدريس فقد جمع في دراسته بين عدة مناهج بشكل أكثر وضوحاً وجرأة؛ إذ وظّف المنهج السيميولوجي حين حلّل علامات الركح والسينوغرافيا والجسد والإضاءة باعتبارها أنساقاً من الدلالات، والمنهج الاجتماعي حين ربط المسرحية بسياقها الاجتماعي والوطني، والمنهج الجمالي حين اهتم بالأبعاد الفنية للعرض المسرحي. وهذا التنوع المنهجي الأكثر وضوحاً في مقاله يجعله أقرب إلى ما يُعرف في النقد الأكاديمي المعاصر بالمقاربة التكاملية التي تستثمر أدوات مناهج متعددة دون الانغلاق على منهج واحد[2].

وفي ضوء هذه القراءة المقارنة بين المقالين، يمكن القول إن كلا الباحثين أثبتا وعياً منهجياً واضحاً يرفض الأحادية ويؤمن بأن النص المسرحي بنية معقدة تستدعي أدوات تحليلية متعددة.

[1]– العيد ميراث، المسرحية الواقعية في الجزائر "الهارب" نموذجاً، مرجع سابق، ص 87–100، بتصرف.

[2]– إدريس قرقوى، القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق من تجارب المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 13–26، بتصرف.

غير أن هذا التنوع المنهجي ظلّ في إطار المدرسة الواقعية الاجتماعية الكبرى ولم يخرج عنها خروجاً جذرياً، وهو ما يعكس توجهاً نقدياً سائداً في الدراسات المسرحية الجزائرية التي اهتمت اهتماماً بالغاً بوظيفة المسرح الاجتماعية والفكرية.

خـاتـمـة

في نهاية هذه الدراسة التي جمعت بين الجانب النظري المتعلق بمفاهيم النقد المسرحي ومناهجه، والجانب التطبيقي الذي تناول مقالَي الأستاذ الدكتور إدريس قرقوي والأستاذ الدكتور العيد ميراث بالتحليل والمقارنة، يمكن القول إن هذا البحث قد حاول الإسهام في مجال يظل بحاجة ماسة إلى مزيد من الدراسة والتعمق، وهو مجال النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر.

فقد كشفت الدراسة منذ فصلها الأول أن المسرح ليس فناً بسيطاً يقتصر على ما يُقال فوق الخشبة، بل هو فضاء معرفي مركّب يجمع بين النص والعرض والمتلقي، وهو ما يجعل النقد المسرحي بدوره ممارسةً مزدوجة لا تكتمل إلا باستحضار هذه الأبعاد مجتمعة. كما تبيّن أن النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري لم ينشأ من فراغ، بل مرّ بمراحل متعاقبة بدأت بالكتابة الانطباعية الساذجة في أعمدة الصحف، ثم تطورت تدريجياً نحو ممارسة أكاديمية أكثر رسوخاً ومنهجية مع تطور الجامعة الجزائرية وظهور التخصصات الفنية والأدبية داخلها.

أما على الصعيد التطبيقي، فقد أظهر تحليل مقال الدكتور إدريس قرقوي أن الباحث اعتمد مقاربة تجمع بين البعد الاجتماعي والبعد الوطني والبعد الجمالي في آنٍ واحد، إذ لم يكتفِ بقراءة مسرحية "العشيق" من زاوية المضمون الفكري فحسب، بل أولى اهتماماً واضحاً لعلامات الركح والسينوغرافيا وأدوات العرض المسرحي، مستعيناً في ذلك بأدوات المنهج السيميولوجي. وقد خلص الباحث إلى أن المسرحية تحمل في عمقها تراجيديا مزدوجة تجمع بين الألم الفردي والمعاناة الجماعية، وأن شخصياتها تتجاوز حدودها الحكائية لتصبح رموزاً وطنية وإنسانية بامتياز.

في المقابل، كشف تحليل مقال الدكتور العيد ميراث أن الباحث اتكأ بشكل أوضح على المنهج الاجتماعي الواقعي بوصفه إطاراً مرجعياً كبيراً يحكم قراءته لمسرحية "الهارب"، فتعامل مع الشخصيات باعتبارها نماذج طبقية لا أفراداً معزولين، وقرأ الصراع الدرامي بوصفه انعكاساً للصراع الاجتماعي الحقيقي بين قوى التقدم وقوى الرجعية. وقد توصّل إلى أن المسرحية وثيقة فنية تعكس مرحلة تاريخية بالغة الحساسية، وأن الطاهر وطار نجح في تحويل الواقع الاجتماعي إلى فعل درامي يدعو إلى التغيير.

وعلى صعيد المقارنة بين الباحثَين، تأكّد وجود تباين منهجي واضح بينهما؛ فالدكتور قرقوي يجمع في مقاربته بين أبعاد اجتماعية ووطنية وجمالية مما يمنح قراءته طابعاً تكاملياً، بينما يميل الدكتور ميراث إلى الطابع الاجتماعي الصرف مع حضور ضمني للبُعد الوطني في خلفية تحليله. غير أن كلا الباحثَين يلتقيان عند نقطة مشتركة جوهرية، وهي الإيمان بأن المسرح الجزائري ليس فناً للتسلية فحسب، بل هو خطاب فكري واجتماعي يعبّر عن هموم الإنسان الجزائري وتطلعاته.

وبناءً على ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج، يمكن تقديم مجموعة من التوصيات التي قد تسهم في تطوير البحث في هذا المجال، من أبرزها:

- تشجيع الدراسات الأكاديمية التي تتناول النقد المسرحي الجزائري ضمن مقاربات نقدية حديثة تجمع بين التحليل المنهجي والدراسة السيميولوجية.
- الاهتمام بتوثيق الأعمال المسرحية الجزائرية وتحليلها ضمن دراسات علمية متخصصة تحفظها من الضياع وتُتيحها للباحثين.
- توسيع مجال الدراسات المقارنة بين النقد المسرحي الجزائري وغيره من المسارح العربية والعالمية للكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في المناهج النقدية المعتمدة.

- تطوير قنوات تواصل مؤسساتية بين الباحثين الأكاديميين والمؤسسات المسرحية لضمان تكامل العمل النقدي مع الممارسة الإبداعية الميدانية.

وفي الأخير، يبقى النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر مجالاً مفتوحاً للبحث والدراسة، نظراً لما يحمله من أبعاد فنية وثقافية واجتماعية متعددة. ومن ثمّ فإن هذه الدراسة لا تدّعي الإحاطة الشاملة بكل جوانب هذا الموضوع، بل تمثّل محاولة علمية متواضعة تأمل في أن تفتح المجال أمام دراسات أكثر عمقاً واتساعاً، تستمر في طرح الأسئلة المرتبطة بالمسرح ومكانة النقد الأكاديمي داخل البنية الثقافية والاجتماعية الجزائرية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- جميل صليبا، المعجم الفلسفي (بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية)، ط1، دار الكتاب اللبناني / دار الكتاب المصري، بيروت – القاهرة، 1982.
- الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، ط1، دار صادر، بيروت، 1979.
- الفيروز آبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، اعتنى به أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2008.
- كانط، إيمانويل، نقد العقل الخالص، ترجمة جول بارني، باريس، 1869.

ثانيا: المراجع (الكتب)

- إبراهيم، عبد الله، الغانمي، سعيد، عواد، علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1996.
- إمبرت، إيريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة مكي الطاهر، دار المعارف، القاهرة، 1992.
- أمين، أحمد، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.
- تودوروف، تزفيتان، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
- حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

- خليل، إلياس، وقصاب، حنان، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997.
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002.
- الطاهر، علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- عبد الوهاب، شكري، النص المسرحي، ط2، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2001.
- علي، عبد القادر، غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1997.
- عيد، كمال الدين، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت.
- الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، تقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.
- محمود، زكي نجيب، في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، بيروت، 1979.
- مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، د.ط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2023.
- وغليسي، يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

- وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
- وليد قصاب، النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، ط1، دار الفكر، دمشق، 2009.
- وهبة، مجدي، وعناني، محمد، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964.

ثالثا: الرسائل الجامعية والمطبوعات

- لطرش، صليحة، تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر: النقد الأدبي الجزائري 1970–2012 أنموذجًا، مخطوط دكتوراه، إشراف إبراهيم صدقة، جامعة سطيف 2، 2016–2017.
- مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي في أعمال كاكي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1995–1996.
- موات، نادية، مطبوعة بيداغوجية في مقياس النص المسرحي الجزائري: محاضرات وتطبيقات، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، 2017–2018.

رابعا: المقالات والدوريات

- انباتو، حميد، «الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية»، أعمال مهرجان المسرح، 2011.
- باقر جاسم محمد، «النقد أو الميتا نقد»، مجلة عالم الفكر، مج37، ع3، 2009.
- بن بكريتي، محمد، «أساليب وآليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي»، مجلة النص، مج7، ع2، 2020.

- بن مولاهم، عبلة، «النقد الجزائري الأكاديمي والعودة إلى الموروث»، مجلة النص، ع22، 2017.
- بودومة، عبد القادر، «علي حرب ومغامرات النقد: من النقد إلى نقد النقد»، مجلة مقدمات، ع2، 2017.
- بوكروح، بوبكر، «النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر»، مجلة الذاكرة، ع3.
- بولفوس، زهيرة، «إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر»، مجلة الذاكرة، مج2، ع1، 2014.
- جابر عصفور، «قراءة في نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية»، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981.
- حبّالي، محمد أمين، ودوّاح أحمد، «النقد المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي»، مجلة دراسات، مج13، ع3، 2024.
- سوالمي، الحبيب، «التكوين المسرحي الأكاديمي في الجزائر»، مجلة التعليمية، مج15، ع1، 2025.
- عابد، صلاح الدين، وحلاسة، عمار، «النقد الأدبي في الجزائر من الإرهاص إلى التأسيس»، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج12، ع2، 2023.
- غربي، علي، وحفيظي، سليمة، «الممارسات الأكاديمية للأستاذ الجامعي»، مجلة علوم الإنسان والمجتمع.

- قرقوى، إدريس، «القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق»، مجلة النص، ع7، 2016.
- ميراث، العيد، «المسرحية الواقعية في الجزائر: الهارب نموذجًا»، مجلة إنسانيات، ع46، 2009.
- هني، كريمة، «التجربة النقدية المسرحية بالجزائر بين الممارسة الإعلامية والصحفية والأكاديمية»، مجلة النص، مج9، ع3، 2022.

خامسا: المصادر الإلكترونية

- أمين، أحمد، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي، 2012، متاح على:

https://www.hindawi.org/books/24682079/

- جامعة سطيف 2، المنهج النقدي الاجتماعي، منصة Moodle، د.ت.

فهرس المحتويات

إهداء .....

شكر وتقدير .....

مقدمة .....أ

الفصل الأول: الإطار النظري للنقد المسرحي الأكاديمي

المبحث الأول: المفاهيم النظرية والمناهج النقدية 1

المطلب الأول: مفهوم المسرح والنقد والخلفية الفلسفية للفعل النقدي 1

المطلب الثاني: الاتجاهات والمناهج النقدية الحديثة 11

المبحث الثاني: النقد المسرحي بين الممارسة الصحفية والأكاديمية في الجزائر 24

المطلب الأول: النقد المسرحي بين الصحافة والأكاديمية..... 24

المطلب الثاني: نشأة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر وخصائصه 32

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية مقارنة

المبحث الأول: قراءة في مقال «القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشيق» 47

المطلب الأول: دلالة العنوان والتعريف بالمقال 47

المطلب الثاني: المنهج النقدي وكيفية تحليل المسرحية 56

المطلب الثالث: أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث 61

المبحث الثاني: قراءة في مقال "المسرحية الواقعية في الجزائر: الهارب نموذجا" 63

المطلب الأول: دلالة العنوان والتعريف بالمقال 63

المطلب الثاني: المنهج النقدي وكيفية تحليل المسرحية 73

المطلب الثالث: أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث 84

المبحث الثالث: قراءة في أطر ما توصّل إليه الباحثان 89

خاتمة 95

قائمة المصادر والمراجع..... 99

فهرس المحتويات 104

الملخص 106

تعالج هذه الدراسة موضوع النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر من خلال نماذج من أعمال الأساتذة الباحثين، وقد كشفت عن اهتمام النقاد بربط النص المسرحي بسياقه الاجتماعي والثقافي، مع اختلاف في طبيعة المعالجة النقدية بين الأستاذ الدكتور إدريس قرقوى الذي جمع بين الأبعاد الاجتماعية والوطنية والجمالية، والأستاذ الدكتور العيد ميراث الذي غلب على مقاربته الطابع الاجتماعي الواقعي. كما أكدت الدراسة صحة فرضيات البحث بدرجات متفاوتة، وأبرزت أهمية النقد الأكاديمي في تطوير الدراسات المسرحية وفهم الظاهرة المسرحية في الجزائر.

الكلمات المفتاحية: المسرح الأكاديمي، النقد، المعالجة النقدية.

Résumé

Cette étude traite de la critique théâtrale académique en Algérie à travers des modèles issus des travaux d'enseignants-chercheurs. Elle met en évidence l'intérêt des critiques pour le lien entre le texte théâtral et son contexte social et culturel, malgré une différence dans les approches adoptées par les deux chercheurs étudiés : le professeur Idriss Gergoua, qui a combiné les dimensions sociales, nationales et esthétiques, et le professeur El-Aïd Mirath, dont l'approche était dominée par une orientation sociale réaliste. L'étude confirme également les hypothèses de la recherche et souligne l'importance de la critique académique dans le développement des études théâtrales en Algérie.

Mots clés : théâtre académique, critique, traitement critique.

Abstract

This study examines academic theatre criticism in Algeria through selected works by academic researchers and scholars. It highlights critics' interest in linking theatrical texts to their social and cultural contexts, despite differences in the approaches adopted by the two researchers under study: Professor Idriss Gergoua, whose approach combined social, national, and aesthetic dimensions, and Professor El-Aïd Mirath, whose methodology was mainly characterized by a social realist orientation. The study also confirms the research hypotheses and emphasizes the importance of academic criticism in developing theatre studies in Algeria.

Keywords: academic theater, criticism, critical processing.

تعالج هذه الدراسة موضوع النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر من خلال نماذج من أعمال الأساتذة الباحثين، وقد كشفت عن اهتمام النقاد بربط النص المسرحي بسياقه الاجتماعي والثقافي، مع اختلاف في طبيعة المعالجة النقدية بين الأستاذ الدكتور إدريس قرقوى الذي جمع بين الأبعاد الاجتماعية والوطنية والجمالية، والأستاذ الدكتور العيد ميراث الذي غلب على مقاربته الطابع الاجتماعي الواقعي. كما أكدت الدراسة صحة فرضيات البحث بدرجات متفاوتة، وأبرزت أهمية النقد الأكاديمي في تطوير الدراسات المسرحية وفهم الظاهرة المسرحية في الجزائر.

الكلمات المفتاحية: المسرح الأكاديمي، النقد، المعالجة النقدية.

Résumé

Cette étude traite de la critique théâtrale académique en Algérie à travers des modèles issus des travaux d'enseignants-chercheurs. Elle met en évidence l'intérêt des critiques pour le lien entre le texte théâtral et son contexte social et culturel, malgré une différence dans les approches adoptées par les deux chercheurs étudiés : le professeur Idriss Gergoua, qui a combiné les dimensions sociales, nationales et esthétiques, et le professeur El-Aïd Mirath, dont l'approche était dominée par une orientation sociale réaliste. L'étude confirme également les hypothèses de la recherche et souligne l'importance de la critique académique dans le développement des études théâtrales en Algérie.

Mots clés : théâtre académique, critique, traitement critique.

Abstract

This study examines academic theatre criticism in Algeria through selected works by academic researchers and scholars. It highlights critics' interest in linking theatrical texts to their social and cultural contexts, despite differences in the approaches adopted by the two researchers under study: Professor Idriss Gergoua, whose approach combined social, national, and aesthetic dimensions, and Professor El-Aïd Mirath, whose methodology was mainly characterized by a social realist orientation. The study also confirms the research hypotheses and emphasizes the importance of academic criticism in developing theatre studies in Algeria.

Keywords: academic theater, criticism, critical processing.