المصطلح في النقد المسرحي المغربي
بين النقل والوضع

دة. مرية المطيع[*]

توطئة:

منذ أواخر القرن الميلادي الماضي عرف النقد المسرحي المغربي تطورا واضحا في مقارباته وأدوات اشتغاله. فبعد أن كان يعالج الأعمال المسرحية في ضوء الشعرية الأدبية حيث يتم التعامل مع هذه الأعمال باعتبارها مادة أدبية شأنها شأن الشعر والرواية والقصة وغيرها، صار يدرس هذه الأعمال في إطار الشعرية المسرحية[1]. وهكذا أصبح النقاد المسرحيون يقفون على مشروع العرض في النص، وينظرون إلى النص الدرامي نظرة تختلف عن النص الأدبي. وهذا يعني أن خطاباتهم تفاعلت في البداية مع الحركة النقدية الأدبية، ثم بدأت تنفتح بعد ذلك على النظرية النقدية المتصلة بالمسرح الغربي بالخصوص. وهو ما فتح الباب على مصراعيه لدخول مناهج ومصطلحات مسرحية، شكلت العدة النقدية الأساسية للخطاب النقدي المسرحي المغربي.

وبالإضافة إلى عملية نقل المصطلح المسرحي التي قام بها النقاد المسرحيون المغاربة خير قيام، نجد عملية أخرى كان لبعض النقاد الجرأة على ممارستها، وهي عملية وضع المصطلح المسرحي. وسنقف في هذه الدراسة على بعض مظاهر عمليتي النقل والوضع اللتين خضعت لهما المصطلحات الموظفة في النقد المسرحي المغربي. ولكن قبل ذلك ماذا نقصد بالمصطلح؟

✓ **تحديد مفهوم المصطلح**

جاء في المعجم الوسيط: "(الاصطلاح):مصدر اصطلح. و- اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته"[2]. والمقصود بالطائفة في هذا التعريف جماعة من المختصين والعلماء. تدل على ذلك الجملة التي ذيل بها التعريف: "ولكل علم اصطلاحاته".

---

[*]- أكاديمية التربية والتكوين – فاس- المغرب

[1]- ذاكرة العابر عن الكتابة والمؤسسة في المسرح المغربي، الدكتور حسن يوسفي،ص114 ، مطبعة دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش،ط1، 2004

[2]- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، ج1، ص520، دار الدعوة، استانبول، تركيا، 1989

ويعرف أحد الدارسين المحدثين المصطلح بأنه "لفظ (مركب أو بسيط) أو مركب لفظي الغاية منه تسمية الأشياء أو تعريفها أو تحقيقها عن طريق إسناد أحكام أو قيم لها من الفكر أو الواقع"[3].ويفهم من هذا التعريف أن المصطلح قد يكون كلمة أو أكثر.

ونجد آخر يقول: "المصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور".[4] ونلاحظ أن هذا التعريف يركز على تحديد معنى المصطلح من خلال الوظيفة التي يؤديها: (ضبط المفهوم– تكثيف ما هو مشتت في التصور).

ويقول الدكتور سعيد علوش: "المصطلح اسم يعرف داخل نظام منسجم، ترقيمي أو مبنين"[5] أي أنه يتحدد بضبط موقعه من النظام المفهومي الذي يندرج فيه. وهذا يعني أن المصطلح محروم من حق الانزياح الذي تتمتع به الكلمات العادية؛ لأن المجال المعرفي الذي ينتمي إليه يفرض عليه أن يكون له معنى واحد.

✓ شروط صياغة المصطلح

نظرا للمشاكل التي يثيرها المصطلح، ارتأى بعض الدارسين وضع شروط ينبغي احترامها في المصطلحات التي تشكل اللغة الواصفة للناقد. أهمها ما يلي:

- "تمثيل كل مفهوم بمصطلح مستقل"[6]
- "عدم تمثيل المفهوم الواحد بأكثر من مصطلح واحد" [7]
- "تدبير المصطلح ليس شأنا تقنيا يتكفل به مترجمون متمرسون يجيدون اللغات، بل هو شأن معرفي يتكفل به المختصون" [8]

---

[3]- تحديد مفهوم المصطلح، ادريس الطراح، دراسة في كتاب: "قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية" ج1،ص 94، إعداد عز الدين البوشيخي ومحمد الوادي ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة مولاي إسماعيل ، مكناس ،سلسلة الندوات 12، سنة 2000

[4]- مدخل إلى علم المصطلح، أحمد بوحسن، ص84، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60و61،يناير/فبراير 1989

[5]- معجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش، ص117، مطبوعات المكتبة الجامعية، 1984

[6]- إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي، عبد العالي بوطيب ،ص172، دراسة في كتاب: "قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية"، م.س.

[7]- نفسه، ص 172

[8]- المصطلح السيميائي الأساس المعرفي والبعد التطبيقي، دراسةفي كتاب:"قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية"،د.سعيد بنكراد ،م.س،ص157

■ "ضرورة تمثل تركيب أجهزة المصطلح، وضرورة مراعاة بقية عناصر النظم التي تنقل عنها المصطلحات إلى مجال النقد الأدبي والمسرحي" [9]

✓ **المصطلح المسرحي في كتابات النقاد المسرحيين المغاربة**

لا شك أن العقد الأخير من القرن العشرين عرف نشاطا ملحوظا في مجال التأليف والترجمة، بفضل مبادرات خاصة لباحثين، أو لجامعات، أو لمجموعات البحث. فخلال هذه الفترة –بالخصوص- ظهرت دراسات نقدية، ونصوص مسرحية، وترجمات متصلة بالمسرح، كان لها تأثيرها القوي في المشهد النقدي المسرحي المغربي. ذلك بأن "التراكم الذي أنجز في هذا الإطار قد أسهم بقوة في تفعيل مقاربات جديدة للمسرح، وفي إلقاء الضوء على بعض المناطق غير المطروقة في عوالمه الفكرية والجمالية والأدبية. فإلى هذه الكتب المسرحية الخارجة من رحم الجامعة، يعود الفضل في التعريف بمفاهيم ومصطلحات مسرحية جديدة، كالجسد والشخصية والتجريب والتمسرح والأسطورة والميتامسرح والتأصيل والبطل التراجيدي والنوع والتمثيل الدرامي وغيره. كما أن هذه الإنتاجات أسهمت في ضخ دم جديد في شرايين النقد المسرحي بالمغرب، وفي جعله ينفتح على مقاربات أخرى للنص والعرض المسرحيين. وكذا في استيعاب طبيعة التفاعل بين الثقافة المسرحية السائدة عندنا وبين الثقافة المسرحية الغربية في صيغها المختلفة: الفرنكفونية والأنكلوأمريكية"[10]

لقد شكل المصطلح المسرحي موضوعا بارزا في جل كتابات النقاد المسرحيين الأكاديميين المغاربة. وأفرد له بعضهم حيزا مهما كما فعل الباحث أحمد بلخيري عندما ألف "معجم المصطلحات المسرحية" وكتاب: "المصطلح المسرحي عند العرب". وقد وقف فيه على مصطلحات مسرحية ترددت في النقد المسرحي المغربي من خلال ثلاثة مؤلفات هي: "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة" للدكتور حسن المنيعي، و"بنية التأليف المسرحي بالمغرب" لمحمد الكغاط، و"مسرح عز الدين المدني والتراث" لمحمد المديوني. وقد قام الباحث بجرد المصطلحات المسرحية من هذه المؤلفات، وتحديد مفاهيمها اعتمادا على معاجم عربية وغربية.

عمليات صياغة المصطلح في النقد المسرحي المغربي

تتم صياغة المصطلح في النقد المسرحي المغربي بإحدى العمليتين الآتيتين: النقل والوضع. وهاتان العمليتان لا تتمان بصورة جيدة إلا بواسطة مختصين في علم المصطلح. وفي

[9]- إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، د. عبد الرحمن بن زيدان،ص210 ،المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1996

[10]- وقفة مع الكتاب المسرحي بالمغرب، د. حسن يوسفي، ص6 ، العلم الثقافي ، 11 ماي، 2002

هذا الإطار يرى الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان أن علم المصطلح وصل في الغرب إلى مستوى عال من الدقة والتركيز. أما في ثقافتنا العربية فإن "التأسيس النظري للمصطلح النقدي، والمصطلح المسرحي ظل تأسيسا بدون تطور، سواء تعلق ذلك بشكله أو بمفهومه أو بالمجال الذي يشتغل فيه" [11]

- **عملية النقل**

بالنسبة إلى هذه العملية نلاحظ أن بعض الباحثين المعاصرين المغاربة لا يزالون يقتصرون في تعريف المصطلح على عملية النقل من ميدان إلى آخر. ومن هؤلاء الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان الذي نجده يحدد المصطلح في إطار عملية النقل من مجال إلى آخر داخل اللغة الواحدة. يقول: "المصطلح في أصله وحدة لغوية أو عبارة لها دلالة لغوية أصلية، ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة".[12] لكننا نرى أن عملية النقل أوسع من ذلك. فهي تشمل أيضا النقل من لغة إلى أخرى من خلال الترجمة والاقتراض.

ومن خلال استقرائنا لمظاهر نقل المصطلح إلى ميدان النقد المسرحي، تبين لنا وجود ثلاثة أنواع لهذا النقل. هي:

1-النقل من ميدان النقد الأدبي العربي المعاصر إلى النقد المسرحي

2-الترجمة من الفرنسية بصفة خاصة إلى العربية

3-الاقتراض.

- ✓ **النقل من ميدان النقد الأدبي العربي المعاصر**

سبق أن قلنا إن النقد المسرحي المغربي كان –ولا يزال بنسب محدودة- يدرس الأعمال المسرحية بمناهج تصلح عادة للأعمال الأدبية كالشعر والرواية والقصة وغيرها. وهكذا تم نقل عدد من المصطلحات الجاهزة التي تنتظم داخل أطرها النقدية الخاصة بالأدب العربي إلى النقد المسرحي المغربي.

وتعد مصطلحات البنيوية التكوينية مثل: "رؤية العالم" و"الوعي الممكن" من أكثر المصطلحات تداولا في النقد المسرحي المغربي في العقود الأخيرة من القرن الميلادي المنصرم.كما يعد الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان من أشهر النقاد المسرحيين المغاربة الذين آثروا توظيف مصطلحات البنيوية التكوينية التي تهتم بدراسة مكونات العمل المسرحي وربطها بالمجتمع. وذلك من خلال الوصف المحايث والتفسير والتأويل. يقول الناقد عبد الرحمن بن

[11]- إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، د. عبد الرحمن بن زيدان ،م.س،ص156

[12]- نفسه، ص154

زيدان في هذا الصدد: يجب أن نستفيد"من كل المجالات المعرفية التي يمكن أن تساعد على فك رموز النص، وإدراك العلاقات المتحكمة في إنتاجه. وطبعا فإن هذا لا يتأتى إلا بالاعتماد على قراءة النص من الداخل، وإحالة هذا الداخل على الخارج. لكن ما هي المجالات التي يمكن أن تدفع بهذه القراءة إلى أقصى درجات الوعي بمكونات النص؟ ... أقول إن البنيوية يمكن أن تصلح في هذا المجال ... وهذا ما أحاول به تجاوز التقويم الإيديولوجي الذي كنت قد بدأت به ممارستي".[13]

ومن بين كتب الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان التي اعتمد فيها على البنيوية التكوينية، نجد كتاب "أسئلة المسرح العربي" الذي يقول فيه صاحبه: "اخترت بعض النماذج التي أتغيا منها: ...قراءة التجربة المسرحية العربية بأدوات مغايرة وعيون مختلفة تراعي التأسيس لخطاب نقدي بديل للسائد ... (و) تجاوز الكتابة التي كنت قد قرأت بها المسرح المغربي لأنها كانت لا تنظر في الأدبي إلا ما هو اجتماعي /إيديولوجي، دون التعرف على الميكانيزمات التي تحكمت في الإبداع".[14]

والمتصفح لكتاب "أسئلة المسرح العربي" كثيرا ما سيعثر على توظيف مفاهيم البنيوية التكوينية ومصطلحاتها مثل: الرؤية للعالم والوعي الممكن.

و"رؤية العالم "تدل عند (كولدمان) على الاستكمال المفهومي الذي يحصل على انسجام النزعات الواقعية والعاطفية والثقافية.

لأعضاء مجموعة :(طبقة اجتماعية) . ويرى (كولدمان) أن الطبقات الاجتماعية هي التي تكون البنية التحتية (الرؤية للعالم)" [15]. إن الفرد يشكل في رأي كولدمان عنصرا لا يكتسب وجوده الحقيقي إلا ضمن المجموعة التي ينتمي إليها. لهذا ينحصر المنهج البنيوي التكويني في دراسة بنيات النتاج الأدبي في علاقتها مع بنيات مجموعة اجتماعية في لحظة تاريخية معينة. وهذا يعني أن الأدبي –أو الفني- والاجتماعي ليسا شيئين متمايزين في العمق، بل هما في علاقة تفاعل دينامي.

ويرى الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان أن الرؤية للعالم في الميدان المسرحي هي كتابة الواقع بطريقة فنية. فتحت عنوان "النص المسرحي ككتابة للواقع"[16] درس الناقد مجموعة من الأعمال المسرحية مثل:"ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" للطيب الصديقي، و"تاريخ مدينة" لنفس المؤلف، و"شطحات جحجوح" لعبد الكريم برشيد، و"الضفادع"

[13]- مجلة خطوة السعودية، عبد الرحمن بن زيدان، ص40 ،العدد1، أبريل/ماي ،1984

[14]- أسئلة المسرح العربي، عبد الرحمن بن زيدان، ص40 ، دار الثقافة،1987

[15]- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، م.س،ص621

[16]- أسئلة المسرح العربي، م.س،ص47

لأرسطوفان وإخراج محمد تيمد، و"لعبة الحب والثورة" لرياض عصمت، ومسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" للسيد حافظ. وفي دراسته لهذه المسرحية الأخيرة، نجده يتحدث عن الرؤية للعالم منذ البداية حيث يقول:"هناك مجموعة من الضوابط والعوامل التي تحكم الإنتاج المسرحي، وتعطيه تميزه داخل التجربة الإنسانية، وهي وجود واقع اجتماعي– تاريخي يحول الإحساس والوعي بهذا الواقع إلى محفز لإنتاج النص الأدبي، وجعله يخلق وعيا له رؤيته للعالم وحركته في رصد مكونات الواقع، وفي بناء عالم جديد يتجاوز السائد والثابت، ويتخطى البنيات العتيقة المسيطرة على الحقل الثقافي. وإذا كان المسرح يمثل وعيا تاريخيا، فلأنه يعتبر حقل التصادم، يسكنه التناقض والصراع، الفعل ورد الفعل، الموقف ونقيض الموقف، السكون والتحول، تجاوز الانعكاس للموجود والنقل الحرفي للمرئي للاستفادة من المتخيل، إنه بناء واقع جديد تم تركيبه وصياغته لخدمة ما هو إنساني".[17]

والملاحظ أن هذه المقدمة تتحدث عن الرؤية للعالم بكونها تجمع بين رصد الواقع وبناء عالم جديد انطلاقا من المتخيل، أي أن الرؤية للعالم لا تعني الانعكاس الآلي والنقل الحرفي للواقع، وإنما هي تعني تناول قضية أو مجموعة من القضايا الإنسانية بطريقة جمالية، ورؤية فنية إبداعية.

وقد انتبه الناقد عبد الرحمن بن زيدان –كغيره من النقاد المسرحيين المغاربة- إلى الاختلاف والفرق بين الأدباء والمسرحيين في توظيف مفهوم الرؤية للعالم. ذلك بأن العمل المسرحي كان يستعين بالشكل الملحمي البريختي كشكل يمثل العالم في المسرح. وهذا ما عبر عنه الدكتور حسن المنيعي بقوله: "إذا كانت البنيوية التكوينية قد هيمنت على الخطاب النقدي الروائي والشعري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن هيمنة الشكل الملحمي البريشتي على الكتابة الدرامية قد أثار انتباه النقاد باعتباره شكلا يمثل العالم في المسرح خير تمثيل. كما أنه يزيل الاغتراب عن المتفرج، ويساعده على أن يتخذ موقفه من الأوضاع المعيشة. ولإبراز مواصفات هذه الكتابة عمد نقاد المسرح إلى تعميق دراستهم حول النظرية البريشتية، الشيء الذي أتاح لهم اقتناء مفاهيم جديدة كتقنية الحكي أو السرد المسرحي، وتقنية المونتاج، وتحطيم الإيهام الأرسطي، ودور الممثل في الأداء، وتدخل المتفرج في إعادة إنتاج متخيل العمل المسرحي، وعدم وجود المتن الحكائي في شموليته (بداية- وسط- نهاية)".[18]

وإذا عدنا إلى دراسة الناقد عبد الرحمن بن زيدان لمسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" السالفة الذكر، سنجد هذا التأثر بالنظرية البريختية واضحا من خلال قول الناقد:

---

[17]- نفسه، ص157

[18]- المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، د.حسن المنيعي، ص13 ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز،فاس،ط1994،1

إن هذه المسرحية "هادفة تحبل بالسياسي وتعبر عن الاجتماعي وتفضح المستتر وراء الزيف، وذلك بطريقة فنية تعتمد على:

* إشراك الجمهور في البعد الفكري المغروس في النص عبر كل مشهد.

* استثمار الحلم المغروس في المشاهد، كقيمة فكرية تمنح جوانب النص توترها وتأزمها.

* رسم الواقع بالبقع الضوئية، وتشكيل الخشبة حسب الانتماء الفكري والسياسي لشخوص المسرحية.

* تحطيم الجدار الرابع بهدف تحطيم الإيهام المسرحي

* تسييس الخطاب المسرحي مع إعطاء وظيفته التعليمية".[19]

ويلاحظ أن مفهوم الرؤية للعالم شكل –في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات- عنصرا محوريا في النقد التطبيقي عند الناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان، ومحطة أولى أساسية. فهو يرى أن نقطة الانطلاق التي ينبغي أن يبدأ منها النقد المسرحي العربي هي المجتمع العربي. فعلى النقد "أن يبدأ بنقد المجتمع العربي، ونقد بنيته الطبقية الثقافية، لذلك فضرورة النقد تكمن في أن يكشف عن الموقع الاجتماعي الذي ينتج هذه النصوص، ويدرس رؤيتها عبر دراسة شكل الرؤيا، ويبحث عن العلاقة التبادلية بين النص والواقع الاجتماعي، وأن يوجد العلاقة المباشرة بالإنتاج الاجتماعي عوض أن تبقى هذه تابعة للوضعية الاجتماعية. إنها عملية البحث في الكيفية التي بها يجسد النشاط اللغوي البنية الرؤيوية التي هي مسؤولة عن ولادة النص الدرامي".[20]

وبالإضافة إلى مصطلح "الرؤية للعالم" الذي له حضور قوي في النقد المسرحي المغربي، نجد مصطلح"الوعي الممكن" الذي هو الآخر مصدره البنيوية التكوينية. ويمكن هنا أن نستدل بدراسة الناقد المسرحي مصطفى رمضاني لأعمال المبدع المسرحي محمد تيمد. فهو يقول عنها:" إننا حين نشاهد أعمال محمد تيمد نلمس وحدة الرؤيا، وهي التي تشكل في نهاية الأمر الرؤيا للعالم لمحمد تيمد. فالرجل يبدع إذن بوعي نقدي ممكن كما يسميه البنيويون التكوينيون، لأنه لا يقف عند ملامسة التناقضات الاجتماعية والطبقية للمجتمع، وإنما ينظر عمليا للوعي الممكن عبر معالجة قضايا ذات طابع إنساني وحيوي".[21]

---

[19]- أسئلة المسرح العربي، م.س، ص172

[20]- إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي ، م.س،ص146

[21]- شعرية الخطاب المسرحي: قراءة في أعمال المسرحي محمد تيمد، د. مصطفى رمضاني، ص118،دراسة ضمن الكتاب الجماعي"محمد تيمد الغائب الحاضر" منشورات جامعة المول إسماعيل،مكناس،1994

وبحكم تقاطع المسرح مع الرواية في بعض العناصر، فإننا نجد مصطلحات مشتركة يرددها كل من نقاد المسرح ونقاد الرواية. يقول الدكتور يونس لوليدي:

"يلتقي المسرح بالرواية في عدد من المصطلحات والمفاهيم التي منها ما هو نابع من العملية الإبداعية نفسها، أو من طبيعة الجنس نفسه"[22] ويعرض الدكتور لوليدي بعض هذه المصطلحات المشتركة مثل : الحبكة – العقدة – الحل – الحوار- السرد –الحكي – الشخصية – الفضاء.

وهناك من النقاد المسرحيين المغاربة من لجأ إلى المقاربة السيميائية في دراسة العمل المسرحي كالناقد عز الدين بونيت الذي يصرح في بداية كتابه "الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات" بالمقاربة التي سيعتمدها؛ حيث يرى ضرورة إيجاد معايير بديلة لمعايير الخطاب النقدي الكلاسي. يقول عن بحثه: «نهضت السيميوطيقا المسرحية بأعباء هذا البحث فأفادتنا ببعض تلك البدائل، ومن ذلك حلول مفهوم "خاصية التمسرح" (Théâtralité) بديلا إجرائيا لمفهوم "الدرامية" وحلول مفهوم النص بديلا لمفهوم النوع فيما يخص الجانب اللغوي من التمثيل المسرحي، إلى غير ذلك من المفاهيم، منها النظري ومنها الإجرائي، مما سنعرض له في حينه من ثنايا هذا البحث.

إن موضوعنا المباشر هو: مفهوم الشخصية وتمثله في المسرح المغربي، الشخصية التراثية لفترة السبعينات نموذجا: محاولة لتحديد دلائلي (سيميوطيقي)».[23]

ويتكئ الناقد عز الدين بونيت -في سعيه إلى صياغة نموذج خاص لمقاربة الشخصية-على نماذج نظرية لباحثين سيميائيين أمثال: كريماس - تودوروف– فيليب هامون، ليصل إلى الخلاصة الآتية: "إن دراسة الشخصية كعلامة يستدعي تجميع المعطيات النصية في كل مستويات اشتغال النص: التجلي الخطابي العيني، والبنية السطحية المجردة، والبنية العميقة. ويقتضي ذلك النظر إلى الشخصية كفاعلية لتجميع النشاط النصي. وعلى المحلل أن يأخذ على عاتقه القيام بتمييز مستويات الوصف وتصنيف الشخصيات من خلال سماتها المميزة وعناصرها الخلافية ووظائفها وأماراتها الدلالية، وهو الأمر الذي يتيح قدرا أكبر من المحايثة، وابتعادا عن جميع المقولات الكلاسية التي يقوم عليها مفهوم الشخصية".[24]

---

[22]- المسرح والمدينة من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس، د.يونس لوليدي، ص21، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، ط1، 2002

[23]- الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، عز الدين بونيت، ص17، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، سلسلة الأطروحات والرسائل:2

[24]- نفسه- ص140

ويلاحظ من الكلام السابق أن الناقد المسرحي عز الدين بونيت يوظف مصطلحات ذات مرجعية لسانية مثل: البنية السطحية- البنية العميقة - السمات المميزة – العناصر الخلافية- الأمارات الدلالية- المحايثة ...

والمتصفح للكتاب يلاحظ أن المرجعية النظرية البارزة والمهيمنة -التي يستند إليها عز الدين بونيت في دراسته التطبيقية للشخصية- هي السيميائيات السردية كما عند المدرسة الفرنسية، وخاصة تحليلات "كريماس" السيميائية المنطقية؛ من ذلك مثلا أن الناقد عز الدين بونيت في دراسته النصية لمظاهر التناص الداخلي في مسرحية "عروة يحضر زمانه ويأتي" يقول: «إن النص قد ولد رغبته المحركة الأساس من مفهوم "حرقة الإيروس" كما استثمرتها ونمتها الخطابات المتلاحقة عن أسطورة أوديب:

- سالومي تتحرق شوقا لرأس عروة وتشتريه مقابل سريرها

- زهرة يتحرق شوقا إلى المعرفة ويشتريها مقابل عينيه

وعلينا أن نلاحظ في هذه الثنائية نوعية العلاقات التي تربط هذا الزوج المركزي من خلال مبدأ التقابل:

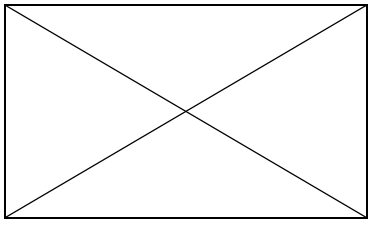
سالومي : أنثى + كبيرة (بالغة)

زهرة : ذكر + طفل

وهذا التقابل نبرزه في المربع السيميائي كما يلي :

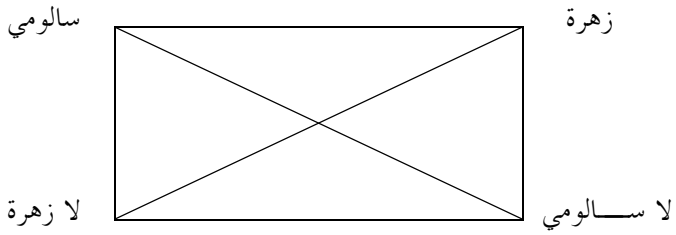
البنية الأولية للدلالة:

تضـــاد



تحت التضاد

وإبرازها النصي هو:



ويتم التوليد الدلالي من خلال التعارض الضدي :

طفولة / كبر

ذكورة / أنوثة

... هل يمكن القول إن المضمون النهائي العميق في النص هو :

الإنسان = حرقة الإيروس بأبعادها الثلاثة : - المعرفة – الجنس – القتل؟».[25]

ويلاحظ من هذا المثال أن الناقد المسرحي عز الدين بونيت يستثمر مفاهيم كريماس وتقنياته التحليلية كما يوظفها نقاد الأدب. فيستعمل الترسيمات والخطاطات، ويوظف مصطلحات وأدوات تحليلية لرصد البنى الدلالية العميقة التي تولد التمظهرات الدلالية السطحية، من قبيل: المربع السيميائي– الثنائيات الضدية- العلاقات– البنية الأولية للدلالة- المضمون النهائي العميق.

ويبدو جليا أن النقد المسرحي المغربي اغتنى بالمصطلحات الوافدة عليه من مجال النقد الأدبي. فقد أدى توظيف هذه المصطلحات إلى وفرة في الإنتاج النقدي، تجلت في عدد من كتب النقد المسرحي، ناهيك عن مقالات نقدية كثيرة في المجلات والجرائد المغربية والعربية، وإن ظل التعامل مع العمل المسرحي وكأنه عمل أدبي صرف.

والحقيقة أن هذه المصطلحات الجاهزة والمستعارة تدل على تفاعل النقاد المسرحيين المغاربة مع الحركة النقدية المتصلة بمختلف الأجناس التعبيرية الأخرى. ويمكن القول إن هذه

[25]- نفسه- ص247و248

المصطلحات أدت وظيفتها في مرحلة معينة اتسمت بطغيان مناهج النقد الأدبي، قبل أن يتم الانتقال من الشعرية الأدبية إلى الشعرية المسرحية عبر بوابة الترجمة.

✓ **الترجمة من اللغات الأخرى -وخاصة الفرنسية- إلى العربية:**

بالإضافة إلى نقل مصطلحات "جاهزة" من ميدان النقد الأدبي العربي إلى ميدان النقد المسرحي، فإن أغلب نقادنا المسرحيين اعتمد –بصفة خاصة- على عملية الترجمة في نقل المصطلح المسرحي. فمثلا نجد الدكتور حسن المنيعي يقدم إلى القراء مؤلفات مترجمة للتعريف ببعض المصطلحات المسرحية. ومن تلك المؤلفات: "التراجيديا كنموذج"- "المسرح والجسد" – "المسرح والارتجال". كما أن الناقد المسرحي حسن يوسفي اشتغل على مصطلحات مسرحية كثيرة مترجمة، لعل أشهرها مصطلح التمسرح (Théâtralité). وقد عاد في كتابه:"التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب "[26] إلى تفصيل القول في هذا المصطلح.

وتعد الترجمة فعلا أساسيا في النقد المسرحي حسب الدكتور سعيد الناجي الذي يقول: "ليست الترجمة فعلا تكميليا أو زائدا بقدر ما يندمج في صلب الفعل النقدي ويطعمه بمفاهيم تضحي حاسمة لاكتماله".[27]

ويتم تعريف المصطلحات المسرحية بالاعتماد على مراجع غربية فرنسية بصفة خاصة. وسنقدم مثالين على ذلك: الأول للناقد حسن يوسفي في تعريفه للارتجال، والثاني للناقد عبد الرحمن بن زيدان في تعريفه للتجريب.

يعتمد الناقد حسن يوسفي التعريف الذي قدمه ميشيل بيرنارMichel Bernard لمصطلح "الارتجال" فيقول عنه: إنه "التركيب والإنجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع وغير جاهز ... بيد أن البحث عن هذا اللا متوقع يكتسي ثلاثة معان مرتبطة فيما بينها:

1- إما القيام بشيء لم يشاهد بعد، أي لم يدرك بطريقة أو بأخرى، وبالتالي إنتاج الجديد أو المخالف للمألوف، والقيام بالخلق بمعناه الحقيقي.

2- وإما إنجاز حدث غير متصور أو متعقل، وبتعبير آخر حدث يشكل قطيعة مع كل معرفة منطقية.

[26]- التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، د. حسن يوسفي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،ط1،2013

[27]- تغريب النقد المسرحي عند حسن المنيعي، د. سعيد الناجي،ص39، دراسة في كتاب" الكتابة النقدية عند حسن المنيعي "، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة البلابل، فاس، 1996

3- وإما إنجاز حدث لا إرادي وغير مقصود، والخضوع لاندفاع واحد لا غير"[28]

ويعتمد الناقد عبد الرحمن بن زيدان في تعريفه للتجريب على مرجع غربي. فيرى أن المفهوم الحقيقي للتجريب في المسرح هو الذي حدده معجم المسرح لباتريس بافيس فيما يلي: "إنه المسرح الذي يتخصص في البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة، وفي حالات الممثل، والتساؤل والنظر في مكونات الفعل المسرحي. وعلى العموم فهو قليل الاهتمام بالمردود المادي، لأنه يتجاوز التجارة المسرحية السائدة، وكل جديد بهذا الاسم يجب أن يخضع – جزئيا على الأقل – إلى نظام دائم للتجريب، ولا يستغل التقنيات المتعارف عليها."[29]

إن النقاد المسرحيين المغاربة واعون بكيفية الترجمة. فترجمة المصطلح تعني نقل مفهوم يحمله مصطلح في لغة أجنبية إلى مقابل عربي يكون قابلا ليشحن به. فإذا كان للمصطلح تصور موحد داخل نظام مفهومي معين، فإن نقل المصطلح من لغة أجنبية إلى اللغة العربية "هو نقل لهذا التصور وليس إعطاء مقابل عربي لمفردة أجنبية".[30] وعندما لا يكون اللفظ العربي صالحا تماما ليكون مصطلحا معادلا للمصطلح الأجنبي، فإن الناقد المسرحي العربي يكون مضطرا بعد وضع يده على مقابل -يرى أنه الأقرب إلى المصطلح الأجنبي- إلى إبعاد المقومات الدلالية التي يحملها هذا المقابل ولا يحملها المصطلح الأجنبي، وشحن هذا المقابل بمقومات دلالية جديدة كما هو الشأن بالنسبة إلى مصطلح "الأسطورة"؛ حيث قام الناقد المسرحي يونس لوليدي في دراسته لمسرحية "أساطير معاصرة" بتحديد مفهوم الأسطورة وتصحيح تمثلات العرب عنها، بعد عقد مقارنة بين المفهومين العربي والغربي. يقول: "إن المفهوم المعجمي العربي لمصطلح "أسطورة" يعني الأباطيل والترهات، والأكاذيب، والأحاديث التي لا نظام لها ولا فائدة ترجى منها. إلى حد الآن والأمر مفهوم، لكن مشكلة أساسية تثار عندما نضع مصطلح "أسطورة" ترجمة لمصطلح "Mythe" الموجود في كل اللغات الغربية، والذي يعني في الثقافة الغربية عدة أشياء مرتبطة بنظرية الأنواع الحكائية، وبالمقدس، وبالحقيقي، وبالديني، والواقعي...

ومعنى ذلك أننا نترجم مصطلحا يعني "الحقيقة" بمصطلح يعني "الكذب"، ونترجم مصطلحا يعني "الواقعي" بمصطلح يعني "الخيالي".

---

[28]- المسرح ومفارقاته، حسن يوسفي، ص83،مطبعة سندي، مكناس ،ط1، 1996

[29]- إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، م.س، ص 90

[30]- المصطلح السيميائي الأساس المعرفي والبعد التطبيقي، د.سعيد بنكراد، ص159، دراسة في كتاب: "قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية"، م.س.

وحتى نتجاوز هذه الإشكالية اللغوية والاصطلاحية، فإننا سندع جانبا المفهوم العربي لمصطلح "أسطورة"، وسنضع له مفهوما جديدا ملائما للغرض من جعله ترجمة لمصطلح "Mythe".

وعموما يمكننا القول بأن الأسطورة "Mythe" حكاية حقيقية، مقدسة، وقعت في بداية الزمن، وتصلح كنموذج للتصرفات الإنسانية. وأبطال الأسطورة ليسوا بالضرورة آلهة، وإن كانت الآلهة تلعب عادة دورا مهما في الأسطورة.

ويتمتع أبطال الأساطير عادة بقوة كبيرة يستطيعون بفضلها إنجاز أشياء خارقة. وتشرح الأسطورة أصل وسر التقنيات والمؤسسات، وتعلل بعض مظاهر الطبيعة، وكذا بعض الممارسات الشعائرية". [31]

ويبدو جليا في أعمال نقادنا المسرحيين المغاربة تأثرهم بالنقاد والمخرجين والمنظرين الغربيين أمثال "كروتوفسكي"، و"أرطو"، و"أوجينيو باربا"، و"بيتر بروك"، و"بريخت" الذي استلهم منه النقاد المغاربة الكثير من المفاهيم.

وهكذا ظهر تأثر نقادنا بالغربيين، من خلال تداولهم لـ"عملة" نقدية غيرية هي اللغة الواصفة الغربية. وهي لغة متجددة باستمرار، ومتنوعة بتنوع المنظورات النقدية المسرحية .

ويعد معجم المسرح ل"باتريس بافيس" مرجعا أساسيا للكثير من النقاد المسرحيين المغاربة. إنه معجم غني بالمفاهيم والمصطلحات والتحديدات والتفاصيل. وهو يكاد يعادل – من حيث الشهرة – معجم "لسان العرب" اللغوي .

ويتضح من خلال المؤلفات النقدية الصادرة في العقدين الأخيرين أن النقد المسرحي المغربي عرف وفرة في المصطلحات المترجمة التي تميزت –على العموم- بالوضوح والثبات؛ ذلك بأن المصطلح المسرحي يتداول بين النقاد بمفهوم موحد. وإن وجدت اختلافات بينهم فهي معروفة أيضا. فكل ناقد يعرف ما يقصده الآخر بمصطلح معين. ولا شك أن الندوات والمؤتمرات واللقاءات التي تنعقد على هامش المهرجانات والعروض المسرحية أسهمت إلى حد كبير في توحيد المصطلحات والمفاهيم المسرحية وترويجها وتداولها بين النقاد المسرحيين المغاربة.

[31]- دراسة لمسرحية أساطير معاصرة لمحمد الكغاط النص الدرامي وصيغ قراءته، د. يونس لوليدي، ص25، إديسوفت،ط2005،1/2006

وذلك بالرغم من كون عملية ترجمة المصطلح المسرحي -في المغرب بصفة خاصة- نابعة من مبادرات فردية يغيب عنها البعد المؤسسي.

ويمكن القول إن الترجمة كان لها دور مهم في مواكبة النقاد المسرحيين المغاربة للخطاب النقدي المسرحي الغربي، ونشر الثقافة المسرحية، وتزويد المتلقي العربي بها. فبالترجمة اغتنى النقد المسرحي المغربي بمصطلحات نقدية متنوعة ومتعددة، كانت لها بصماتها الواضحة في رسم معالم هذا النقد.

✓ **الاقتراض**

من أنواع نقل المصطلح المسرحي نجد الاقتراض الذي يعني استعارة لفظ من لغة أجنبية بالمعنى الذي يحمله، لعدم وجود مقابل له في لغة أخرى. وقد أطلق بعض اللغويين القدماء على اللفظ المستعار من لغة أجنبية اسم "المعرّب" . جاء في كتاب المزهر: المعرب "هو ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتها".[32]

ويلاحظ أن بعض المعاجم اللغوية لا تفرق بين المعرب والدخيل. وهذا ما أشار إليه السيوطي بقوله: "ويطلق على المعرب دخيل وكثيرا ما يقع ذلك في كتاب العين والجمهرة وغيرهما".[33] لكن هناك من حصر المعرب في اللفظ الذي يمكن تطويعه ليكون منسجما مع طبيعة اللغة العربية وأوزانها الصرفية. نجد في كتاب المزهر:"قال الجوهري في الصحاح تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوه به العرب على منهاجها تقول عربته العرب وأعربته أيضا"[34]، ويقول الخفاجي -وهو أحد اللغويين المتأخرين- عن اللفظ المعرب: "اعلم أنهم قد يغيرون الكلمة الأعجمية كما سيأتي والتغيير أكثر من عدمه فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها مخرجا ... لئلا يدخل في كلامهم ما ليس منه فيبدلون حرفا بآخر ويغيرون حركته ويسكنونه وينقصون ويزيدون"[35]. وهناك من اللغويين المعاصرين من يميز بين المعرب والدخيل الذي يعرف ب"فقدان الصلة بينه وبين إحدى مواد الألفاظ العربية. فإذا نظرنا إلى حروفه

[32]- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي،ج1، ص159،مطبعة السعادة،مصر،1325هـ

[33]- نفسه،ص159

[34]- نفسه،ص159

[35]- شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، شهاب الدين أحمد الخفاجي،ص4،تصحيح الشيخ نصر الهويريني ومصطفى وهبي، المطبعة الوهبية، مصر،ربيع الآخر 1282هـ

وعدنا إلى الأصل اللفظي الذي يمكن أن يكون مشتقا منه فلم نجد له أصلا أو وجدنا الصلة المعنوية منقطعة غلب على الظن أن اللفظ دخيل"[36].

ومن المصطلحات التي اقترضها النقد المسرحي المغربي نجد مصطلح "الدراماتورجيا" الذي له مفهوم زئبقي عرف تغيرا واضحا عبر مراحل تاريخية مختلفة، وتداخلت في تحديده الخاصية والوظيفة. وإن كانت الوظيفة هي الأسبق مثل :الإدارة الفنية- الاستشارة التقنية-الإخراج المسرحي -الإعداد المسرحي – تصميم الديكور...-

هذا عندما نتحدث عن الوظيفة. أما عندما نتحدث عن الصفة أو الخاصية التي تميز الأعمال الدرامية، وهي خاصية التمسرح،

فإن الأمر يتعلق بمنهج تحليل معين يدرس مظاهر التمسرح في النص الدرامي، ويدرس كذلك" العلاقة بين الكتابة الدرامية والإخراج وطريقة الانتقال من القول إلى الفعل.[37]

إن التحليل الدراماتورجي عند الناقد المسرحي المرحوم محمد الكغاط لا ينحصر في دراسة البنية الدرامية كما يفعل بعض النقاد المسرحيين، وإنما يتجاوز ذلك إلى مكونات أخرى . فهو من مميزاته" أنه يربط النص بالعرض، ويضع تصورا شاملا للعمل المسرحي بما فيه المتلقي وردود فعله."[38]

وهذا يعني أن التحليل الدراماتورجي منهج تطبيقي" يتناول الكلام باعتباره حركة لا باعتباره وسيلة للحركة".[39] إنه قراءة ممسرحة ترتبط بشروط العرض وتحاول– كما يرى رينكارت- توضيح العلاقة بين النص والعرض؛ إذ" تنطلق من داخل النص لتصور إمكانات مروره إلى الخشبة، كما تنطلق من الخشبة لدراسة صيغ الانتقال نحو الجمهور"[40]. وينسجم هذا التصور مع الوصف الذي نجده عند باتريس بافيس حين يؤكد أن التحليل الدراماتورجي يهتم بدراسة بنية العمل المسرحي الإيديولوجية والشكلية، ودراسة جدلية شكل المشهد بمحتواه الإيديولوجي،

[36]- فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، ص300، دار الفكر، بيروت، لبنان،2005

[37]- المسرح وفضاءاته، د. محمد الكغاط نص20، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، 1996

[38]- د. محمد الكغاط "حسن المنيعي والنقد الشامل" دراسة ضمن كتاب جماعي بعنوان " الكتابة النقدية عند حسن المنيعي " م.س – ص14

[39]- المسرح وفضاءاته، ص188،م.س.

[40]- نفسه- ص 188

وكذلك أسلوب تلقي الفرجة".[41] وكذلك عندما يرى أن التحليل الدراماتورجي" يسعى إلى تسليط الضوء على عملية المرور من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية"[42]

ويلاحظ أن بعض النقاد المغاربة يفضلون المصطلحات المقترضة بالرغم من وجود ترجمة لها كما هو الشأن بالنسبة لمصطلح "التراجيديا" الأجنبي الذي ترجمه النقاد بالمأساة؛ حيث نجد الناقد المسرحي حسن المنيعي يؤلف كتابا تحت عنوان "التراجيديا كنموذج" كما ألف الناقد عبد الواحد ابن ياسر كتابا تحت عنوان "حياة التراجيديا – في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته". وهذا يدل على أن بعض المصطلحات الأعجمية تفرض نفسها في الساحة النقدية المغربية وتكون أكثر تداولا من مقابلاتها في اللغة العربية.

وإذا وضعنا مقارنة بين المصطلحات المترجمة والمصطلحات المقترضة، فإننا نجد أن الأولى غزيرة ووافرة في النقد المسرحي المغربي، والثانية محدودة جدا لكنها مكملة للأولى . وهما معا تشكلان العمود الفقري لهذا النقد.فلولاهما ما كان عندنا نقد مسرحي يواكب ما يستجد في الغرب، ويساير أحدث النظريات النقدية.

- **عملية الوضع**

جاء في المعجم الوسيط: "و-(وضع) العلم : اهتدى إلى أصوله وأولياته.(مو)" [43] وكذلك "(الموضوعة) من الأحاديث المختلقة"[44] وكذلك "تواضع...القوم على الأمر:اتفقوا عليه"[45].

من خلال التعريفات السابقة نستنتج أن الوضع هو خلق شيء جديد. ومن ثم فإن وضع المصطلح هو خلقه وابتكاره وصنعه داخل تخصص معين ومجال معرفي خاص.

إن" الصانع المخترع هو صانع المصطلح."[46]. فهل استطاع النقد المسرحي المغربي أن يصنع مصطلحاته وينشرها في الساحة النقدية؟ وهل بمكنته تجاوز المصطلحات النقدية الأجنبية المترجمة أو المقترضة؟

لقد كان لجماعة المسرح الاحتفالي دور بارز في وضع المصطلحات المسرحية العربية التي هي عبارة عن لغة واصفة لمسرح ذي هوية عربية هو المسرح الاحتفالي. ويعتبر البيان الأول لهذه

---

41 -vois et images de la scene essais de sémiologie théâtrale, P.Pavis,p24, preses universitaires de lille,1982

42- المسرح وفضاءاته ،م.س ،ص 189

43- المعجم الوسيط،م.س،ج2،ص1039

44- نفسه،ص1040

45- نفسه، ص104

46- قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، ص12، الدار العربية للكتاب، 1984

الجماعة "مرحلة متميزة جدا في تاريخ المسرح المغربي، لأنه يمثل بداية البحث عن مصطلح نقدي على أساسه يمكن دراسة المسرح المغربي –والعربي- المستقبلي"[47]. ومن أهم المصطلحات التي عالجها هذا البيان نجد مصطلح "المسرح الاحتفالي" الذي هو مسرح شعبي، أي أنه "يساهم فيه الشعب ، وليس الذي يستهلكه الشعب"[48]. فالمسرح الاحتفالي مصطلح جديد وضع لمسرح عربي له هويته المميزة له، والذي "يعتبر ثورة على المسرح التجاري الذي يخضع لعمليتي العرض والطلب، ويجعل المتلقي مستهلكا فقط. كما يعتبر هذا المسرح أيضا ثورة على المسرح التعليمي والدرامي، لأنهما في نظره يصدران عن المؤسسة الإعلامية، ما دام الأول يفرض على المتلقي وصايته الإيديولوجية والثاني يستغله بمخاطبة عواطفه."[49]

ولا يمكن الحديث عن المسرح الاحتفالي دون الحديث عن مصطلح أعم وأشمل وأكثر شهرة، وضعه هؤلاء النقاد المنتمون إلى جماعة المسرح الاحتفالي هو:"الاحتفالية".ويصر الناقد المسرحي مصطفى رمضاني أن الاحتفالية مجرد مشروع نظرية. أي أنها نظرية غير متكاملة. ونحن نجد عنده تعريفات كثيرة تختلف أحيانا في الصيغة، لكنها تتفق دائما في المضمون. ومن هذه التعريفات:

-الاحتفالية "نظرية لها أسسها المعرفية والجمالية والإيديولوجية. لكنها أسس قابلة للتطور لأنها مجرد مشروع". [50]

-"الاحتفالية مشروع وليست نظرية متكاملة".[51]

- الاحتفالية "تعتبر نفسها مجرد مشروع لتحقيق خطاب مسرحي أصيل".[52]

- "تعتبر الاحتفالية مشروعا يسعى إلى تحقيق خطاب مسرحي يعتمد على مكونات شعبية متجذرة في الحضارة المغربية العربية الإسلامية".[53]

الاحتفالية -إذن– نظرية فكرية وجمالية غير ثابتة تهدف إلى تأسيس مسرح عربي الهوية، ومغاير للمسرح الغربي: أي أنه مسرح "لا يعرف التكرار أو الاستنساخ الرديء من التجارب

[47]- مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، د. مصطفى رمضاني، ص96، مطبعة تريفة،بركان،د.ت
[48]- نفسه، ص51
[49]- نفسه، ص58
[50]- نفسه، ص51
[51]- نفسه، ص58
[52]- نفسه، ص28
[53]- نفسه، ص25

الغربية، أوغياب السؤال النقدي والإدراك الفني والتعامل المستوعب للفروقات الموجودة بين الحضارتين العربية والغربية".[54]

وكل ذلك يعني أن الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي. إنها "ظاهرة لا ترتبط بالجانب الفني فقط. ولكنها ظاهرة يمكن الاستفادة منها في كل مجالات الحياة".[55]

ويلاحظ أن الناقد حسن المنيعي يشيد بالاحتفالية في كل مناسبة. وقد عاد في كتابه "ويبقى الإبداع" إلى إبراز دور الاحتفالية في تطوير النقد المسرحي المغربي والممارسة المسرحية، حيث قال :"إذا كان النقد المسرحي المغربي قد لجأ إلى حقول معرفية جديدة لتطوير مصطلحاته ومجالات اشتغاله، فإن ذلك يرجع إلى علاقته واقترانه بحركة مسرحية ناضجة، تسعى إلى إيجاد "مسرح مغاير" دون أن يخرج نهائيا عن دائرة المسرح الغربي، كما يتأكد لنا ذلك في خطابات التنظير و"بياناته" وعلى الخصوص في كتاب عبد الكريم برشيد "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" الذي ينطوي على مناقشات فكرية وفنية تهدف إلى تأسيس صيغة مسرحية تنصهر في هويتنا المغربية وتراثنا الثقافي"[56].

إن الاحتفالية عندما تأتي بمصطلحات نقدية مسرحية جديدة، فإن هذا دليل على أن النقد المسرحي المغربي ليس دائما تابعا ومستهلكا لبضاعة الآخر.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: إلى أي مدى نجحت الاحتفالية في وضع مصطلحات نقدية جديدة وترويجها وتداولها بين النقاد المسرحيين؟

فمن خلال قراءة الاحتفالية للنص والعرض المسرحيين، نلاحظ أنها أتت بمصطلحات نقدية جديدة مثل: الحفل-النفَس-الاندماج المنفصل- العقل الحيوي- التشخيص التلقائي- النص الاحتفالي- الإخراج الاحتفالي-...

ولكن يبدو أن كثيرا من مصطلحات الاحتفالية تشبه الأوراق النقدية غير المتداولة. فهي ظلت حبيسة البيانات وبعض الدراسات الوصفية، ولم يتم توظيفها في الدراسات النقدية التطبيقية. وإذا لم يقم النقاد المسرحيون أنصار الاحتفالية بترويج هذه المصطلحات في دراساتهم النقدية حتى تكون لها قوتها التداولية، فمن يقوم بترويجها؟

---

[54]- قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، د. عبد الرحمن بن زيدان،ص285، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1992

[55]- مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، م.س،ص67

[56]- ويبقى الإبداع، د. حسن المنيعي،ص64،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2008

فما يلاحظ على منظري الاحتفالية أنهم وظفوا في دراساتهم النقدية النظرية والتطبيقية بعض المصطلحات المسرحية التي يرفضونها في بياناتهم مثل "العرض المسرحي". وهذا يدل على القوة التداولية لهذه المصطلحات الأجنبية المترجمة. ذلك بأن الاحتفالية تقترح مصطلح الحفل بدل مصطلح العرض المسرحي لما بينهما من فروق كبيرة. لكننا نجد الناقد المسرحي عبد الكريم برشيد يستعمل مصطلح العرض رغم أنه يرفضه. ومعنى هذا أنه رضخ للقوة التداولية لهذا المصطلح. يقول في تعريفه للتنظير:إنه "لا يبحث في مكونات النص/العرض، ولكنه يبحث في المكونات الحضارية والتاريخية والاجتماعية والفكرية للمسرح العربي".[57] فكان المفروض أن يستعمل"الحفل" بدل "العرض".

وكذلك الناقد المسرحي مصطفى رمضاني –وهو من أنصار الاحتفالية ومن أشهر نقادها– لا يستعمل مصطلح الحفل، وإنما يستعمل مصطلح العرض المسرحي أكثر من مرة في دراسته للمظاهر الاحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد. ومن ذلك قوله:

- "وهذه الأمور كلها أضفت طابع الفرجة الاحتفالية على العرض المسرحي"[58]
- "وسوف نركز بصفة أساسية على العرض المسرحي من حيث هو كل ..."[59]

وهو في نقده لبيانات الاحتفالية ومصطلحاتها يبرز ما فيها من عيوب ونقائص، كما يبرز ما فيها من دقة وعمق وشمولية وجرأة. من ذلك قوله:"إن هذا الغموض الذي يعتري هذه التعريفات سمة تعم كل البيانات؛ إذ نجد مصطلحات عائمة ومثيرة أحيانا، نحو الممثل الجسد والممثل القربان، والضحك الرمادي والضحك الاغتيابي، والواقع باعتباره لا يمثل الحقيقة، وتركيز الاحتفالية على العقل الحيوي بدل العقل النظري، إلى غير ذلك من المصطلحات والجمل العائمة... ولكن رغم كل هذه السلبيات، فإن البيانات الاحتفالية، سواء تلك التي أصدرها برشيد، أم تلك التي أصدرتها جماعة المسرح الاحتفالي تعتبر من أهم التنظيرات التي ظهرت لحد الآن في الساحة العربية بالمغرب، إن لم تكن أهم التنظيرات المسرحية في الوطن العربي كله".[60]

ويبدو أن عملية وضع المصطلح في النقد المسرحي المغربي كانت عملية محتشمة جدا وغير فعالة، إذا ما قورنت بعملية النقل بأنواعه الثلاثة المشار إليها في متن هذه الدراسة. فقد

---

[57]- الكتابة بالحبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، عبد الكريم برشيد،ص93، البيضاء، ط1،2003

[58]- مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، م.س، ص133

[59]- نفسه، ص133

[60]- نفسه، ص 127

ظلت المصطلحات المسرحية الموضوعة التي هي من إنتاج محلي محصورة في إطار ضيق. وهي بذلك لا تختلف عن الكثير من إنتاجاتنا المحلية في مختلف الميادين، والتي لا تصل-في الحقيقة- إلى مستوى التداول والشهرة التي تتمتع بها الإنتاجات العالمية. بل إن هذه المصطلحات المسرحية التي وضعها أنصار الاحتفالية خفت بريقها الذي كانت تتمتع به على المستوى النظري، وأصبحت جزءا من التاريخ.

خاتمة:

إذا كان النقد المسرحي المغربي يواكب الخطاب النقدي المسرحي الغربي، فإن ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى انتقاله من الشعرية الأدبية إلى الشعرية المسرحية، وتوظيفه لغة واصفة غنية بالمفاهيم والمصطلحات المسرحية الجديدة المترجمة والمقترضة.

وقد رأينا كيف مارس النقاد المسرحيون المغاربة عملية نقل مصطلحات "جاهزة" من ميدان النقد الأدبي العربي إلى ميدان النقد المسرحي. وبالرغم من أن هذه العملية أدت وظيفتها في مرحلة تاريخية طغت فيها مناهج النقد الأدبي، إلا أن ما يعاب على هذا النوع من النقل أن النقاد كانوا يدرسون العمل المسرحي وكأنه مجرد عمل أدبي، لكن النوعان الآخران من عملية نقل المصطلح المسرحي: الترجمة والاقتراض، هما اللذان منحا هذا النقد بريقه، وجعلاه في مقدمة النقود المسرحية العربية. إنهما يشكلان العمود الفقري لهذا النقد.

وإذا كان المهتمون بشأن المصطلح النقدي في ميادين معرفية مختلفة يتبرمون من غموض المصطلحات المترجمة وتضاربها أحيانا كثيرة، فإن المصطلحات المترجمة في النقد المسرحي المغربي تبدو أكثر وضوحا ودقة وثباتا؛ حيث يتداول المصطلح المسرحي المترجم بين النقاد المغاربة –غالبا- بسلاسة.

وبالإضافة إلى عملية النقل التي مارسها النقاد المسرحيون المغاربة بأنواعها الثلاثة (النقل من ميدان النقد الأدبي العربي المعاصر-الترجمة من الفرنسية بصفة خاصة إلى العربية-الاقتراض)فإن جماعة المسرح الاحتفالي وضعت مصطلحات نقدية مسرحية لها طابعها العربي. إلا أن عملية الوضع هذه ظلت حبرا على ورق وأصبحت الآن جزءا من الماضي. ولكن هذا لا يمنع من التنويه باجتهاد هؤلاء في وضع المصطلح المسرحي وإن لم يوفقوا في ترويجه. ولكل مجتهد نصيب.

المصادر والمراجع

1- المعاجم

أ-باللغة العربية:

-إبراهيم مصطفى وآخرون

✓ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار الدعوة،استانبول،تركيا،1989

-سعيد علوش

✓ معجم المصطلحات الأدبية عرض وتقديم وترجمة، مطبوعات المكتبة الجامعية، 1984

ب- باللغة الفرنسية

- Patrice Pavis :« Dictionnaire du Théâtre», Terme critique dramatique , Messidor /édition siciales,paris,1987

2- *الكتب*

-أحمد بلخيري

✓ المصطلح المسرحي عند العرب،البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، ط1- 1999

-حسن المنيعي

✓ المسرح المغربي [من التأسيس إلى صناعة الفرجة] منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، مطبعة محمد الخامس، فاس، ط1،نونبر1994

✓ التراجيديا كنموذج، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1975

✓ ويبقى الإبداع، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة3، ط1،2008

-حسن يوسفي

✓ التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، منشورات دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،ط1،2013

✓ المسرح والأنثربولوجيا، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 2000

✓ المسرح ومفارقاته، مطبعة سندي، مكناس، ط1، 1996

✓ ذاكرة العابر عن الكتابة والمؤسسة في المسرح المغربي، دار وليلي للطباعة والنشر، ط1، 2004

-جلال الدين السيوطي

✓ المزهر في علوم اللغة وأنواعها،مطبعة السعادة،مصر،1325ه

-شهاب الدين أحمد الخفاجي

✓ شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، تصحيح الشيخ نصر الهويريني ومصطفى وهبي، المطبعة الوهبية،مصر، ربيع الآخر1282ه

-عبد الرحمن بن زيدان

✓ إشكالية المنهج في النقد المسرحي المغربي،المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996

✓ قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1992

✓ أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة،1987

- عبد السلام المسدي

✓ قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1984

- عبد الكريم برشيد

✓ الكتابة بالحبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، البيضاء،ط1 ،2003

✓ حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة،البيضاء، ط1، 1985

✓ الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، مطبعة دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1 ، 1993

-عبد الواحد ابن ياسر

✓ حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته ، المطبعة الوطنية، ط1، 2006

-عز الدين بونيت

✓ الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير- سلسلة الأطروحات والرسائل:2

-محمد الكغاط

✓ المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، 1996

-محمد المبارك

✓ فقه اللغة وخصائص العربية،دار الفكر، بيروت، لبنان،2005

-مصطفى رمضاني

✓ قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 1993

✓ مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، مطبعة تريفة، بركان، د.ت

-يونس لوليدي

✓ المسرح والمدينة من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، ط1،2002

✓ دراسة لمسرحية أساطير معاصرة لمحمد الكغاط النص الدرامي وصيغ قراءته، منشورات إديسوفت، ط1،2006

3- الكتب الجماعية والمشتركة

✓ قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية،ج1،إعداد عز الدين البوشيخي ومحمد الوادي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، سلسلة الندوات 12، سنة 2000

✓ قضايا تدريس النص المسرحي، تأليف جماعي، دار وليلي، ط1،1999

✓ الكتابة النقدية عند حسن المنيعي،منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة البلابل، فاس، 1996

✓ محمد تيمد الغائب الحاضر، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس،1994

4- المجلات

- مجلة الفكر العربي المعاصر،العدد 60و61، يناير/ فبراير 1989
- مجلة خطوة السعودية، العدد1، أبريل/ماي،1984

5- الجرائد

- العلم الثقافي، 11 ماي، 2002