النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة: قراءة في كتاب المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر (*) لـ بوعلام رمضاني (**)

محمد جعيجع
المشرف: أ.د عبد الحميد هيمة، أستاذ التعليم العالي
مخبر النقد ومصطلحاته
جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ملخص
إن جوهر حديثنا في هذه المداخلة سيكون حول "النقد المسرحي من خلال كتاب المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر للناقد والإعلامي بوعلام رمضاني، وستكون المعطيات التي اعتمدنا عليها في شقيها النظري/ التطبيقي؛ محاولة للوقوف عند البدايات الأولى التي أسهمت في تشكيل النقد المسرحي الجزائري من جهة ومن جهة أخرى تقصي آلية التأسيس عنده واتخاذها منفذا لولوج فضاء تجربته النقدية.
كلمات مفتاحية: *النقد المسرحي، النقد الصحفي، آلية الكتابة النقدية، التجربة النقدية.*

Résumé
Le contenu de notre discours dans cette intervention est basée sur la critique théâtrale, dans l'ouvrage de Bouaalem Ramdani '' Le théâtre algérien entre le passé et le présent'' Et les données sur lesquelles nous nous sommes basés seront dans les aspects théoriques /pratiques. Afin de découvrir le début de la formation critique théâtrale algérienne ; d'une part et étudier le mécanisme de leur fondation d'autre part pour atteindre son expérience dans la critique théâtrale.
Mots–clés: *critique théâtrale, critique journalistique, technique d'écriture critique, expérience critique*

تمهيد

إن البحث في النقد المسرحي من خلال الكتابات الصحفية يقتضي البحث في الأشكال والآليات النقدية المؤسسة لمحتواه المعرفي؛ والتي بدونها تبقى الممارسة النقدية خاضعة للتخلل والتفكك تغزوها العتمة وتشوش الرؤية، فكم من عمل نقدي لا زال ينحت بقاءه في ذاكرة المتلقي والعكس صحيح.

من هنا جاءت قراءتنا من جهة كبوح مشترك بلحظة اعتراف لأديب وباحث جزائري له باع طويل في ميدان المسرح والنقد المسرحي، المغاربي عامة والجزائري على وجه الخصوص، ومن جهة ثانية نقف وقفة تأمل لولوج فضاء تجربته، وتقصي آلية التأسيس عنده. وهذه القراءة لا يؤسسها مبدأ التفاضل، وإنما تحدده قاصدة التمييز. لهذا ينطوي التأمل في عالم النقد المسرحي وعلى ضرورة استحضار مكوناته الفنية واستدعاء مختلف العناصر المساهمة في صناعة المسرح.

وتأسيسا على ما سبق تقديمه، تبادرنا بعض التساؤلات، التي تتمحور ضمن كتابه

- ما هي الهيكلة البنائية لهذا المؤلف النقدي؟
- وما هي مضامينه المحورية؟
- وما هي خصائص جهازه المفاهيمي؟
- وما هي الآليات النقدية المؤسسة لمحتواه المعرفي؟

هيكلة بناء الكتاب

يجدر بنا قبل الإجابة عن الأسئلة السابقة، ولضرورة منهجية، تحديد الإطار الهيكلي للمنجز النقدي (المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر) والذي جاء كما يلي: مقدمته تضمنت الدوافع الكامنة وراء اختيار الموضوع وتحديد متن الاشتغال؛ فجعله يركز على المسرح الجزائري في شكل نصوص نقدية متشظيا (مقالات وتغطيات، وتحقيقات وأحاديث وتعاليق) وفق أقسام متفاوتة الكم والكيف ومختومة بخاتمة ولائحة مصادر والمراجع؛ معنونة كالآتي:

- محاولة تاريخ ورصد (لمحة تاريخية)
- بين الواقع والتحديات
- قضايا وتحقيقات مسرحية

يفضي التأمل في الهندسة البنائية لمعمارية الكتاب عن عدة قضايا، من أهمها:

- اقتران المسرح الجزائري بفضاء التفاعل التواصلي الذي يقتضي، بالضرورة أطرافا فاعلة في السيرورة التواصلية.
- اشتغال عدة عناصر في بناء المسرح.
- الامتلاء الدلالي لتمثلات المسرح الجزائري ما يستوجب فعلا قرائيا يشخصه.
- عوائق الإبداع المسرحي الجزائري وضرورة إعادة النظر في المسرح كما ينظر العالم في الظاهرة رصدا ووصفا وشرحا ودعما.

كما تؤشر الهندسة البنائية للكتاب على مقترح نقدي معرفي، غايته الاندماج في سيرورة نقدية حديثة يترجم الوعي بالتحولات العالمية. كما تكمن أهمية المرجع في تفعيل الانخراط الجاد في الحركة النقدية العالمية وصيرورة تكونه لذا يغدو هذا الخطاب النقدي مساهمة في مسار تطوري، وفق أفق تقدي قوامه المغايرة.

المحتوى المعرفي للكتاب

ما الأسباب التي جعلت الناقد بوعلام رمضاني يصدر هذا الكتاب رغم الاكراهات والصعوبات التي واجهته وفي تلك الظروف التاريخية تحديدا؟

لقد استشعر الناقد غياب نقد مسرحي جزائري وافر بإمكانه أن يزود الباحثين في مجال المسرح ويقرب المهتمين من الحركة المسرحية الجزائرية على وجه الخصوص وهو ما أنعته بعض النقاد أمثال عبد الرحمن زيدان " الفراغ النقدي"

يقول بوعلام رمضاني «... ولكن على رأس الحجج، افتقار مكتبتنا إلى مصادر عن مسرحنا الذي لم يحظ بالبحث ...». إن اشتغال الناقد بالمسرح وقضاياه، وإدراكه الدور الهام الذي يلعبه في الحياة الثقافية العامة، كان سببا في إطلاق الكتاب، في ظل ندرة الكتب المخصصة لنقد المسرحي عامة والجزائري خاصة، وهو ما حفز الكاتب على تجميع متابعاته النقدية للمسرح.

تحدث بعد ذلك على جملة من القضايا المسرحية في الجزائري اختصرها في خمسة عناصر هامة هي (مقالات وتغطيات، وتحقيقات وأحاديث وتعاليق)، يستدعيها التأطير الأولي للموضوع المدروس في كل دراسة نقدية. يرسم القسم الأول من الكتاب ملمحا هاما هو:

كونية الحضور:

حيث حاول بوعلام رمضاني في القسم الأول التأريخ ظهور المسرح الجزائري الحديث ورصد تطوّراته، ممثلا ذلك لديه في سبع مراحل:

- المرحلة الأولى: من (1921 إلى 1926) نشأت على أيدي المحتلين
- المرحلة الثانية: من (1926 إلى 1934) وامتازت بظهور فنانين الذين قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب وبالمقاومة السياسية التي بدأت في مطلع العشرينيات وحددها بظهور كل من رشيد القسنطيني وعلالو ودحمون وباشترزي.
- المرحلة الثالثة: (1934 إلى 1939) ظهور المسرح السياسي " حيث كان لظهور الاحزاب السياسية الدور الكبير في تشكله".

- المرحلة الرابعة: (1939 إلى 1945) فترة اشتداد الرقابة والتحدي (الحرب العالمية الثانية)، وظهور أسماء جديدة مثل (محمد التوري ومصطفى قزدرلي).
- المرحلة الخامسة: (1945 إلى 1962) فحددها بظهور الكتابة المسرحية، والفرق التي أسسها رجال (جمعية العلماء)، واضطرار رجال المسرح آنذاك للهجرة إلى فرنسا من (1955 إلى 1958). وعدّها الفترة الأولى ومن سنة (1958 إلى 1962) بتونس، عدّها الفترة الثانية وظهر خلال الفترتين مصطفى كاتب ومؤلفا ومخرجا.
- وحدد المرحلة السادسة (1962 إلى 1972) بإصدار قانون تأميم المسارح الوطنية عام (1963)، وإنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان عام (1965)، وعدّ هذه المرحلة مرحلة الازدهار بظهور كل من مصطفى كاتب وكاتب ياسين وعياد أحمد وولد عبد الرحمن كاكي.
- والمرحلة السابعة حددها من (1973 إلى 1981)، وهي مرحلة عكست الواقع بكل أبعاده، وقسّمها إلى فترتين، الأولى (1973 إلى 1977)، وحددها بقرار اللامركزية الصادر عام (1972) الذي نص على إنشاء مسارح جهوية، أما الفترة الثانية (1977 إلى 1981) فحددها بغياب المسرح الجهوي بعنابة وتقليص نشاط المسرح المركزي (العاصمة) والجهوي بوهران.

إن هذا التحديد الزمني لمراحل التاريخية كان غير مقنع و ضيّقا، ويعتبر أحد الأخطاء التي وقع فيها الأديب رمضان بوعلام وقع في خطأ بتحديده للمراحل التاريخية بظهور (اسم مسرحي، أو فرقة، أو زيارة فرقة مسرحية للجزائر، أو عرض بعض الفروق)، فبدلا من أن يؤرخ للبدايات الأولى التي هي محاولات أولية لتأسيس المسرح الحديث في الجزائر، راح يقسّمها إلى المراحل السابقة الذكر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تلك المراحل لا تحدد التطوّر العام للاتجاهات الأدبية، والمسرح الذي هو نوع من الأنواع الأدبية لا ينفصل عن باقي الأنواع الأدبية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يخضع لمراحل تطوّر المجتمع في حد ذاته، وما تقسيم المراحل الأدبية، إلاّ نتيجة تطوّر اجتماعي وثقافي وسياسي للمجتمع. فتاريخ تطوّر الحركة الاجتماعية هو الذي يحدد المراحل الأدبية وفق تطوّرها الفكري والفني والاجتماعي والسياسي ككل، وليس بمعزل عن الواقع الذي أنتج تلك الحركة، ولذا وقع الناقد في قصور الفهم التاريخي، وارتباطه بالمجتمع الذي أنتجه".[1]

(*)- كتاب المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر: المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (1984).
" الكتاب عبارة عن (مقالات وتغطيات، وتحقيقات وأحاديث وتعاليق) صحفية جمعها كاتبها في هذا الكتاب"

(**)- بوعلام رمضاني: ناقد صحفي ومسرحي جزائري، مقيم في باريس حاليا.

الملمح الثاني:

الامتلاء الدلالي المبرهنة حول مصاعب وعراقيل تطور المسرح الجزائري فمن خلال القسم الثاني من الكتاب [2] رصد الناقد المشكلات المادية ومنها:

الميزانية المالية والأجور ووسائل النقل ومشكلة القاعات التي لا تتسع للجمهور والإضاءة والتدفئة. رأى الكاتب أن هذه المشكلات نابعة من سياسية العمل والتنظيم في مجال الفن المسرحي، وهذا يعود أساسا إلى مسؤولية وزارة الإعلام والثقافة التي تخصص النسبة الضئيلة في الميزانية، وهذه النسبة لا تلبي الاحتياجات الضرورية (المادية والمعنوية) للعاملين في المسرح الوطني.

لاحظ أن الكادر المؤهل للقيام بالعمل المسرحي، يقف عقبة ثانية أمام نجاح المسرح الجزائري وتطوره، فالعاملون بالمسرح لا يؤهلهم مستواهم الثقافي والمعرفي والأدبي بخاصة أن يكونوا في مستوى أهداف التوجّه المسرحي الجاد.

غياب رؤية واضحة للعمل المسرحي: نتجت عن غياب سياسة تنير درب رجال المسرح، وتبيّن لهم وظيفتهم ودورهم في مجتمع يتطلّع إلى إيجاد هوية خاصة في مختلف الميادين وتأكيد وجوده المتميّز وترسيخه.

قصر النظرة السياسية والإيديولوجية والتكوين الثقافي العام، انعكس على بعض الأعمال المسرحية وأضفى عليها طابع السطحية والطرح الضبابي الغائم، الذي لا يرضي المتفرّج في جلّ الأحيان.

إن هذه الآراء التي طرحها الناقد لا مأخذ عليها، إنها من صميم نقد الفن المسرحي في الجزائر، والناقد أبدى تفهما وإلماما بواقعه، واستطاع أن يحدد عقباته التي تمس جوهره، كما انتقد وسائل الإعلام، ورأى أن الإذاعة والتلفزيون، لم يقوما بدورهما تجاه المسرح في (العرض والتعريف والإشهار به). كما لعبت السينما دورا سلبيا تجاهه إذ تحملت جذب

---

[1] عبد الله بن قرين، النقد الأدبي الحديث في الجزائر من 1830 الى 1982، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا 1983م، ص 224.

[2] بوعلام رمضاني، المصدر السايق ، من ص 36 إلى 54.

الجمهور الغفير من الشباب، زيادة على ذلك نسبة الأميّة الكبيرة في الجزائر تجذبها الشاشة الصغيرة أكثر من المسرح. وأخيرا الظروف الاجتماعية الصعبة التي لا تسمح للمواطن أن يتردد على المسرح، ولذا قلّ جمهوره.

بعد أن استطاع الناقد تحديد المصاعب، انتقل بدوره إلى الحديث حول موضوعات المسرح التي قسمها إلى ثلاثة أقسام، وهي: (ديني، تحرري، اجتماعي)، مصدرا حكما تقويميا على المسرح الجزائري بقوله:

"إن المسرح بعد السبعينيات لم يكن في مستوى المرحلة والأحداث التي عرفتها البلاد ولم يلعب الدور المنتظر منه كمؤسسة ثقافية ووسيلة اتصال تكتسب أهمية بالغة في أي حركة ثقافية ولقد ارتبط غياب المسرح انطلاقا من مطلع السبعينيات بالظروف الموضوعية والذاتية التي عرفتها وشاهدتها الساحة الثقافية" [3].

إنّ سبب ذلك، وإن لم يتداركه الناقد، هو عدم التخطيط الشامل والمتكامل للثورة الثقافية التي بقيت حبرا على ورق، في حين اهتم الأدباء والكتّاب بالقضايا الأساسية في المجتمع مثل العمل على إنجاح الثورة الزراعية والثورة الصناعية، ومن هنا ظهرت الفجوة في الحياة الثقافية التي لم تجد القدرات البشرية الخلاّقة لدفعها إلى الأمام، وتلبية حاجات المسرح، وما وقع على عاتق المسرحيين أنفسهم لا يمكنهم من التفوّق في مجال نشاطهم. إذ لا يمكن للفنان المسرحي أن يكون كاتبا ومخرجا وممثلا ومسؤولا في الوقت نفسه على جهاز ثقافي ضخم، مثل المسرح ومتطلباته الكبيرة الفنية والمادية والبشرية. إنّ ازدهار المسرح لا يقوم على كاهل كاتب ياسين أو علالو أو كاكي عبد الرحمن وحدهم، وليسوا هم المسؤولين على الجهاز الإداري ليحاسبوا عن أخطائهم.

إنّ المشاريع الثقافية بحاجة إلى إطار كفء ومنظّم، وجهاز قادر على تحمّل الأعباء الثقيلة، وإعداد الممثل إعدادا مسرحيا قادرا على تجاوز الطوارئ والصعاب. ولإنجاح المسرح الجزائري لا ننتظر من مصطفى كاتب بوصفه فنانا مسرحيا ومخرجا أن يقوم بكل المهام المسندة إلى عاتقه، فنجاح المسرح الجزائري مرهون بالتكوين، وإعداد الكادر الفني، والتخطيط الشامل، والمستوى العلمي والمعرفي العالي.

---

[3] المصدر نفسه، ص 44.

أما في القسم الثالث من الكتاب "قضايا وتحقيقات مسرحية"[4] عرض الناقد مشكلات فرقة الباليه الوطني التابعة للمسرح الوطني في حوار مع فنانيه ومطالبهم النقابية التي لا حاجة لنا بذكرها هنا[5]. فالنقد في رأيه – هنا – ليس وسيلة للتحامل على المسرح أو المسرحيين، بل هو أداة ضرورية لتحريك الفعل المسرحي وإكسابه المناعة القادرة على التحديث والارتقاء به إلى المستوى المطلوب.

الغايات / تفعيل المرجعية النقدية

تتأسس غايات الدراسة النقدية في المدونة على أفق نقدي قوامه المغايرة باعتبارها أفقا دالا على دينامية الخطاب من جهة، وعلى تجدد المعطيات السياقية والمعرفية المؤطرة لهذه الدينامية من جهة ثانية. بهذا المعنى فالنقد الأدبي في كينونته وتحققه يتجاوز تحليل النصوص نحو كشف الحياة الإنسانية "لا ينبغي للنقد، ولا يمكنه أن ينحصر في الحديث عن الكتب ؛ فهو بدوره يدلي برأيه في الحياة"[6].

تتولد من هذه الرؤية الشمولية للفعل النقدي غايات الكتاب وأهدافه فهي تطمح إلى طموح ابستمولوجي قائم على محاولة تجاوز النظرة القديمة للمسرح وانفتاحها على أسئلة معرفية جديدة في هذا يقول بوعلام رمضاني: " في اعتقادنا، أن غياب رؤية واضحة للعمل المسرحي ساهمت إلى حد كبير في تكريس المعطيات الموضوعية، ونتجت هذه الرؤية بدورها عن غياب سياسة تنير درب رجال المسرح وتبين لهم وظيفتهم ودورهم في مجتمع يتطلع إلى إيجاد هوية خاصة في مختلف الميادين وتأكيد وترسيخ وجوده المتميز7وهذه دعوة صريحة إلى طرح جانب التكوين الأكاديمي الصحيح والتزود بخلفية ثقافية وفكرية في سياق التطور العام الذي يشهده العالم.

ويؤكد أن أسباب جر المسرح في الجزائر إلى الوراء النظرة السلبية في المنجز الفني والتمسك بأفكار تجاوزها الزمن وإقصاء الطاقات الفنية الجزائرية التي تحصلت على جوائز دولية.

---

[4] ـالمصدر نفسه، ص 58-84.

[5] ـالمصدر نفسه، ص 58 إلى 64.

[6] ـ تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، مركز الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1986، ص 151.

[7] ـ بوعلام رمضاني، المصدر السابق، ص 49.

المسرح الجزائري والسيرورة التواصلية

هل ثمة إمكانية للحديث عن (المسرح الجزائري) خارج الفعل التواصلي؟

تبدو الإجابة بلا بداهة لا تقبل برهنة ولا تحليلا منطقيا، لهذا فالمسرح الجزائري يقع في قلب السيرورة التواصلية، مما يفتحها على ترهين مكونات اللعبة التواصلية كما بلورتها نظرية التواصل، من هنا فكل حديث عن المسرح الجزائري هو حديث عن عناصر تواصل مركزية (مرسل ومرسل إليه وموضوع وقناة ومرجع ومؤثرات وشفرة)، أو بتعبير مسرحي (مؤلف مسرحي وجمهور ونص أو عرض و ركّح و خلفية وشفرة) بالنظر إلى أهميتها القصوى في فهم مكونات الخطاب النقدي المسرحي الجزائري في قوله: "إن الهواية وحدها أصبحت لا تكفي ولابد أن تستند إلى العلم والعلم في المسرح الآن لم يبق قاصرا على القواعد الحرفية للمهنة ، ولكن يتجاوز ذلك كثيرا ...لابد أن يتجاوز جمهوره. "[8].

تفصح هذه الفكرة عن ميل المسرح الجزائري إلى خلخلة المعايير التواصلية من جهة، وإلى ترهين آليات التلقي المنتج في فهم العناصر المكونة للمسرح الجزائري؛ من هنا فإن إدراج المسرح الجزائري ضمن السيرورة التواصلية ينبني على تعميق الوعي بأطراف مكونات الفعل التواصلي أثناء التعامل معه. إن المسرح الجزائري خطاب تواصلي يؤسسه فاعل خاص، ويستهلكه مرسل إليه نوعي؛ يقرأ اللغة وجل مكونات الصورة المسرحية، فيؤول مضامينها ومحتوياتها وبالتالي يكون المسرح باعتباره فنا مركبا عنصرا للتواصل، بقدر ما يكون التواصل محققا عبر الركّح والكيغرافيا لكن بصيغة مخالفة للسيرورة التواصلية داخل اللعبة المسرحية التي تتميز بطابعها العقلاني والحسي والتذوقي.

المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر: من الإنتاج إلى التلقي

يقول بوعلام رمضان: إنّ النصوص القليلة التي تنشر غير صالحة للتمثيل من الناحية العملية، حيث تغلب عليها السطحية في معالجة الموضوع، أو الذهنية التي قد تصلح للقراءة لا للتمثيل، وتفتقر إلى الحوار المتقن، وللتوتر الدرامي الذي يشدّ المتفرج إليه، ويدفعه إلى متابعة الأحداث بانتباه، وهو أساس العمل المسرحي وقوامه، بالإضافة إلى الثغرات الفنية الأخرى، التي تظهر عندما يراد تحويل هذا العمل من كلمات فوق الورق إلى عمل فني

[8] ـ المصدر نفسه، ص 54.

يتحرّك فوق خشبة المسرح، وهذا ناتج بدوره عن بعد الكاتب عن المسرح وجهله بأصوله وقواعده الأساسية"[9].

الناقد بذلك يقوّم النصوص المسرحية الجزائرية، فالتقني_في رأيه الذي ينقصه الحس الفني لا يستطيع إغناء الفن، وهذا ما عبر عليه نقاد معاصرون مثل بوشوكة_في قوله: "والفني الذي تنقصه التقنية يبقى تعبيره ناقصا، فالفنية والتقنية متلازمان_في العمل المسرحي والسينمائي."[10]، ويؤكد عبد الرحمن زيدان أن المسرح" ليس أدبا ينتمي إلى ما هو أدبي ليخترق مجالات أخرى ترتبط بمفهوم الإخراج وأدواته وبالعرض وبكل العناصر المكونة للفرجة" [11]

وهذه النقطة تحسب للناقد بوعلام رمضان لإلحاحه على جدلية الفني والتقني_في بناء المسرح الجزائري، ما يولد عنصرين هامين من داخل تلك الجدلية، أولهما «ميلاد المسرح الجزائري» رهين بتقنيات خاصة، يتكفل كل تقني بما يلائم تخصصه_في تحقيق المسرح، وثانيهما نزوع اللعب على الركَح إلى التحقق الجمالي، كي يستجيب لمميزات التعالق الوظيفي بين التقني والفني_في المسرح.

يتحقق المسرح إذن وفي ضوء الفكرة السابقة، إنتاجا جماليا مبنيا بتقنيات متنوعة وهذا ما يدفعنا للتساؤل: ما هي هذه التقنيات؟

إنّ التقنيات التي ارتآها الناقد لكي يقوم المسرح بدوره المنشود فهي كما يلي:

- القيام بسياسة تكوين مسرحي شامل.
- ضرورة وجود قوانين تحمي الفنان المسرحي وتضمن له حقوقه الاجتماعية.
- تخصيص ميزانية سنوية كافية لتلبية الاحتياجات المادية للمسرح.
- فتح المجال للمواهب والطاقات البشرية الشابة وربط العلاقة الضرورية بين (رجال المسرح المحترفين والهواة).
- تدعيم الاحتكاك بالتجارب المسرحية العالمية.
- طرح التكوين الأكاديمي الصحيح، والتزوّد بخلفية ثقافية وفكرية يأخذان أهميتهما القصوى_في سياق التطوّر العام الذي تشهده بلادنا.

---

[9] ـ المصدر نفسه، ص ص 38-39.

[10] ـ محمد شويكة، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، سعد الورزاري للنشر، الرباط، ط1، 2005، ص 28.

[11] ـ إشكالية المنهج_في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، سوريا، ص 85.

- ضرورة قيام المسرح بدوره في التعبئة والتوعية والتربية والتغيير (شكلا ومضمونا) للمساهمة في تحقيق أهداف ثورتنا لبناء مجتمع الغد الأفضل.
- الدعوة إلى تطبيق منهج بريخت على خشبة المسرح.

رأى الناقد أن دور المسرح يتحدد في اعتبار الخشبة مكانا تمتزج فيه الروح النضالية والإبداع الفني المسرحي، الأمر الذي يقف ضد محاولة تحويل الخشبة إلى منبر سياسي...ولا يتم ذلك إلاّ إذا تحقق التكامل بين الشكل والمضمون، وعلى المسرح أن يسلي دون أن يدخل في تناقض مع وظيفته التوجيهية والاجتماعية ومهمته التربوية[12].

دعا الناقد "الشباب" هواة المسرح والمدمنين على الحماسة والاندفاع، ومستهلكي التبجح اليومي المفعم بالشعارات. ألاّ يكونوا مثل ذوي الحاسبات المرهفة وأعداء التروي والتجرّد، وبعد النظر والرزانة. ولقد قوّم الناقد هؤلاء بكل الصفات لأنهم يعملون على إفشال التجارب المتميّزة ويعرقلون مسيرة تطوّر الحركة المسرحية في الجزائر، نتيجة وعيهم الزائف والطبيعة النفسية المريضة.

في تقويمه لتجارب الهواة، رأى الناقد أن الهاوي لم يجد منم يشده بيده للخروج من الدوامة الشعارية والهوس المسرحي وذلك لانعدام إطار العمل والتوجيه السليم، وافتقاد إستراتيجية تعليمية تكوينية فنية وإيديولوجية تستمد أسسها من خصوصية مجتمعنا وقيمه، دون أن نتناقض في ذلك مع القضايا الإنسانية ذات الأهداف النبيلة.

في القسم الثالث من الكتاب "قضايا وتحقيقات مسرحية" [13]عرض الناقد مشكلات فرقة الباليه الوطني التابعة للمسرح الوطني في حوار مع فنانيه ومطالبهم النقابية التي لا حاجة لنا بذكرها هنا[14].

- عدم عزل المسرح عن الميادين الإعلامية والثقافية الأخرى

النص المسرحي: أقرّ الناقد بانعدامه نتيجة النظرة الضيّقة من جرّاء غياب التقاليد في هذا المجال وصعوبة التأليف المسرحي، وقصر عمر هذه الظاهرة في بلادنا. ورأى أن انعدام سياسة التكوين في المجال المسرحي يؤدي إلى انعدام وجود من يكتب المسرح، وانعدام جانب حرية التعبير والنقد الأدبي، ولعلّ هذا السبب الأخير هو الذي دفع العديد من

[12] ـ بوعلام رمضاني، المصدر السابق، ص 58-84.
[13] ـ المصدر نفسه، ص 58-84.
[14] ـ المصدر نفسه، ص 58 إلى 64.

المسرحيين إلى اللجوء للاقتباس أو المعالجة السطحية للقضايا المطروحة أو إلى الاستغلال السلبي لتراث.

لقد ألح الناقد بوعلام رمضاني على عدم عزل النص المسرحي، عن باقي العوامل الأخرى وعلاقاتها الاجتماعية العامة والثقافية الخاصة. وأوجب على العاملين في المسرح عدم الفصل بين غياب النص المسرحي، وغياب الشروط الأخرى، التي تدفع المسرح نحو النمو الشامل، ونحن نخالف الناقد في كيفية إيجاد النص المسرحي، ذلك لأن الممثل المسرحي الذي يعجز عن إيجاد نص مسرحي، هو عاجز أيضا بلا شك عن تجسيد فن التمثيل "البلاستيكا". إذ لو عمد الممثل إلى كتابة صفحة أو صفحتين عن شخصية من هو؟ أو حياة شخصية معيّنة، فاستطاع كتابتها، لاستطاع أيضا أداءها وتجسيدها على خشبة المسرح، وبهذا يكون الممثل مؤلفا أو مشاركا في إعداد كتابة دوره، وهنا يكتشف الممثل حركات معينّة تفصيلية، ملازمة للشخصية التي يجسّدها على الخشبة، وفي أدائها تساعده على التمثيل. وإن لم تكن موجودة في النص الكامل. هذه الطريقة عرفت في منهج ستانسلافسكي في المسرح، فالممثل له حرية الإبداع ضمن شخصيته، وبهذا ينميها بحيث لا تتعارض مع الشخصية التي يقوم بتجسيدها على الخشبة.

يطالب الناقد بإعادة فتح قسم الدراما في المدرسة الوطنية للفن المسرحي والرقص التمثيلي إلى جانب فتح معاهد جهوية للغرض نفسه، وتزويد المسارح بالوسائل التقنية الضرورية التي تلبي احتياجات كل أعمال المسرحية، ومساعدة رجال المسرح على استعادة الثقة في مسرحهم، واستغلال الإمكانات المتاحة التي أهملت من قبل، مثل القاعات أو المسارح الموجودة في أكبر مدننا، والأخرى الأقل أهمية منها، وترميمها، وإصلاحها، قبل أن تزداد الرداءة التي تعيشها.

المسرح الجزائري: الإنتاجية والفعالية

تنطوي إنتاجية المسرح الجزائري على التحقيق العملي لها، وترتبط الفعالية بالتدقيق الإبداعي في تلك الإنتاجية. يكشف الفرق بين الفعلين الرغبة في تحقيق مسرح بعنوان واحد هو الإتقان إنها فكرة لن يحققها إلا فعل واحد هو الإخراج باعتباره "نظرة للأشياء والوجود فلسفة في التعامل مع الأثاث والأشخاص والسيناريو والأفكار، حسن استعمال الإمكانية والتقنية ...؛ أنه عملية حاسمة في صنع الصورة وبلورتها حلقة تلتقي ضمنها

مجموعة حلقات منها ما هو تقني وما هو فني..."[15] ، وقد ربط الباحث رمضان بوعلام ازدهار المسرح الجزائري بظهور مخرجيين جزائريين أمثال رويشد ومصطفى كاتب وولد عبد الرحمان كاكي لتحكمهم في بعض الأدوات وتقنيات الفن المسرحي مثل(اللغة والحوار والحركة...) في قوله: "...حيث تألق رويشد بفضل أسلوبه الخاص الذي يقوم معرفة حقيقية بنفسية الجمهور [16].

الجهاز المفاهيمي للكتاب

يدرس الباحث بوعلام رمضان المسرح الجزائري في ضوء مرجعية مفاهيمية ملائمة، فيعتمد حينا على مفاهيم يفرضها إنتاج المسرح تقنيا، ويتكئ حينا على مفاهيم تستدعيها عملية التلقي والقراءة، لهذا يقف متأمل هذا الجهاز المفاهيمي أمام مقاربة نقدية للمسرح الجزائري تتأسس مفاهيمها داخل مرجعيتين، يمكن تسمية الأولى بمرجعية الذات والثانية مرجعية الأداة.

- مرجعية الذات: ترتبط مرجعية الذات بالفاعل في المسرح الجزائري والمنفعل بها سواء فعل بناء وتشييد (فاعل) أم فعل ومتابعة وإنتاج (منفعل)، لهذا تمثل مرجعية الذات المفاهيم الآتية: التركيب، التأطير، المخرج، المجال المرئي، الحركة ...الخ أي تعبر عن أفعال مختلفة لذوات متعددة.
- مرجعية الأداة: هي المؤثرات الخاصة، الصوت، اللغة، الحوار...الخ

إن هذه الأطراف المتفاعلة في تشييد المسرح تراهن على تفاعل المتلقي وتفكيك مختلف عناصره.

إن قارئ المسرح يستحضر في قراءته الجدية، مجموعة العناصر المساهمة في إنتاجه وبناء القالب المسرحي جزءا لا يكتمل إلى بقراءته مما يؤكد التعالق التفاعلي بين الإبداع والتلقي.

المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر: آليات التحليل

يتكئ الفعل النقدي مهما كان الخطاب والنص الذي يباشر، على آليات منهجية، كي يتجلى فعلا قائما على الانسجام والملائمة.[17] وهذا ما يعني بلغة أخرى أن الآليات المنهجية

---

[15] ـ محمد شويكة، المرجع السابق، ص 119.

[16] ـ بوعلام رمضاني، المصدر السابق، ص 25

[17] ـ عبد الرحمن تمارة، نقد النقد، دار كنوز، الأردن، ص180.

المسخرة للتحليل والمقاربة تلغي كل عشوائية في بناء الفعل النقدي. وهذا ما نلمسه في المؤلف النقدي حيث خضع بناء محتوياته لمقاربات منهجية متعددة ومتنوعة منها ما ارتبط بطريقة التحليل ومنها ما ارتبط بتقنياته.

المنهج هو طريقة للتحليل، يخفيها الناقد داخل نصه النقدي، إذا لم يصرح به بخلاف الآليات المنهجية، فالباحث في قراءته لمشهد المسرح الجزائري اكتفى بمقاربات وآليات منهجية انسجاما مع الطابع البيداغوجي فنجد (تقسيم، تمثيل، شرح، تفسير، تعليق، تاريخ).

خلاصة

وفي الأخير؛ لايسعني؛ إلاّ أن أنوه بكتاب (المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر) من زوايا عديدة:

- يرصد الكتاب المسافة الفاصلة بين زمنيين ثقافتين؛ الزمن الماضي لتحقق نموذج نقدي في قراءة المسرح الجزائري، والزمن الحاضر الذي يرتهن لتجاوز ذلك النموذج أو مراجعته، بإنتاج نموذج جديد ومخالف له فصارت إبدالا معرفيا جديدا مغايرا للنموذج النقدي السابق عليه.
- يستوقفنا الناقد في هذه الدراسة عند محطة تاريخية مهمة (الثمانينيات) – تحديدا في بعديه الثقافي والفكري،
- تعد الدراسة ثمرة مجهودات متواصلة في خدمة الصحافة والنقد المسرحي الجزائري.
- يظل الكتاب منجزا نقديا هاما في مجال النقد المسرحي الجزائري خاصة والعربي عامة لأنه جاء في سياق تدعيم النقد التاريخي الذي يعرف خصاصا كبيرا، لذلك فإن الاجتهاد النقدي في هذا الكتاب يقوم على لفت الانتباه، عبر صياغة تعبيرية تعليمية.
- تناول الناقد في كتابه رجال المسرح وواقع المسرح الجزائري والعثرات التي تعترضه نصا وتمثيلا وإدارة، مفصولة عن النصوص المسرحية مكتفيا بتجارب الفنانين والعاملين في المسرح الوطني (محترفين وهواة).
- إلا أنه فصل الفنانين عن إنتاجهم لا يفيد العمل النقدي الأدبي، الذي ينطلق أساسا من النص المسرحي، باعتباره العمود الفقري.
- ختاما هذه القراءة لا تغني عن قراءة الكتاب وإنما يضيء جزءا من الأعمال النقدية المسرحية في الجزائر لأحد أقلامها.