# قراءة في النقد المسرحي الليبي
# مقترح لآليات الكتابة ما وراء النقدية

**أ.د. نورالدين محمود سعيد**
**كلية الفنون والإعلام، جامعة طرابلس**
**n.laga@uot.edu.ly**

**ملخص البحث:**

ترتكز هذه الورقة البحثية في الأساس، على مناقشة **بعض النصوص النقدية الليبية،** ومطارحتها **جمالياً، وشعرياً،** وتفصيصها من حيث وجهات نظر أصحابها، ومحاولة إيجاد روافد نقدية في توجيهها ما أمكن ذلك، خصوصاً وإن المسرح الليبي رغم عراقته، وغزارة انتاجه، لاسيما في السنوات الأخيرة من قرننا الحالي، ما زال يفتقر إلى الحراك النقدي الخاص به، وبآلياته التقنية والنقدية والجمالية، هذا المسرح الذي تعود بواكير الإنتاج المسرحي فيه، إلى بدايات القرن العشرين المنصرم، في العام 1908، كأول عرض مسرحي ليبي، بمدينة طرابلس، ومنه إلى التجارب الليبية كبدايات مهمة لمسرح ليبي تماماً في العام 1927 بمدينة بنغازي، ثم في طبرق 1928، ومنها إلى العروض المتكاملة في مدينة درنة عام 1930. ثم توالت العروض، وتطور بعدها هذا المسرح الليبي، بشكله الحالي إلى أيامنا هذه، لذا فإن الباحث في هذه الورقة، ركز اهتمامه على **المفاهيم النقدية، والما بعد نقدية (نقد النقد)** لما وجده من أهمية فيه، قد تساعد في توجيه النقاد الليبيين المهتمين بالحركة المسرحية المحلية، لماهية النقد المسرحي، وأهميته، **ليس فقط في رصد الحركة المسرحية تاريخياً، وهو ما تمت ملاحظته في جل الأوراق البحثية والنقدية لدى النقاد عينات الدراسة،** وإنما تكمن الأهمية الحقيقية في الدراسات النقدية المتعلقة بالمسرح إلى **مناقشة هذه الأعمال** من الناحية الفنية المحضة، من خلال **آليات كتابة نقدية معاصرة،** تستلزم المعرفة الأبستمولوجية، الخاصة بهذا الحقل الفني الموسوم بالمسرح، تبدأ من السيناريو المسرحي، مروراً بالإضاءة إلى حركة الممثل والتعامل الإخراجي معه، نهاية بالسينوغرافيا، والمونتاج البصري المتعلق بوجهة نظر المشاهد حسب زاوية الرؤية والمكان الذي يجلس فيه وينظر من خلاله، وكافة العناصر المرئية المسرحية الخاصة بهذا المجال الفني

الإبداعي الخلاق، لذا فإن الباحث وبهذا الصدد، تعرض **للنقد المسرحي الليبي**، كمعرفة فنية بالإساس، مضاف إليها المعارف الخاصة **بنقد النقد**، وأهميته وإشكالاته البحثية.

**كلمات مفتاحية: نقد، نقد النقد، مسرحي، تاريخي، شعري، جمالي.**

***Abstract:***

*This research essentially boils down to discussing some texts in a decidedly Libyan way, challenging them aesthetically and poetically, dissecting them from a vision where their origins appear, and trying to find critical approaches in directing them as much as possible, but as long as Libyan medicine, despite its antiquity and abundant production, especially in the future Close to our current century, what succeeded in its critical movement, and with its technical, critical, and aesthetic mechanisms, is this theater, in which the beginnings of theatrical production go back to the beginning of the last twentieth century, in the year 1908, as the first Libyan theatrical performance, in the city of Tripoli, and from there to the success of Libya. As the important beginnings of the Libyan Syndicate Theater in the year 1927 in the city of Benghazi, then in Tobruk in 1928, and then to the integrated performances in the city of Derna in the year 1930 Then the performances continued, and after that this Libyan theater developed, in its current form to our days, so the researcher in this paper focused his attention on critical and post-critical concepts (criticism of criticism) because he found it important in it, which may help guide Libyan critics interested in the movement.*

## 1.1. طرح الإشكالية:

**من النقد التاريخي، إلى النقد الشعري، والجمالي:**

**((بويتيكا أم استيتيكا؟))**

**شعرية أم جمالية؟**

***((ليس الإنسان في مجمله وفي كل مكان، عدا شظايا مرقشة[1] ))***

***مايكل مونتين***

قبل الخوض في معاني الاصطلاحين، سنلاحظ، أولاً، أن طريقة استخدامهما جاءت من معجمها الأصلي لأسباب تخص الباحث بكل تأكيد، كون أن الاصطلاحين أعجميين، لذا فإنني

1- مايكل مونتين، M. Montaigne راجع بهذا الصدد، أحاديث حول رولان بارث في كتاب نقد النقد، لـ زيفتان تودوروف، والقول الذي سقناه هنا لمونتين، يصف إشكالية انعكاس التشتت الداخلي للإنسان الحديث، في ظل قلق الحضارة والحياة المعاصرة، وهو متشابه بشكل ما مع أفكار بارث فيما يخص التحليل النصي للخطاب الأدبي، راجع ص. 69 من كتاب نقد النقد، لـ تزيفتان تودوروف "الباحث.

أرى أن **بويطيقا** مثلاً أو حتى **ستاطيقا**، كما يلفظ في الكتابة النقدية العربية، وبنفس الحروف المحالة من الأصل الأعجمي، بحروف عربية، قد تكون ترجمة ليست أكثر خيانة، بقدر ما أنها أكثر سوءاً، منها لو أننا أتينا عليها كما هي **بويتيكا Poetica واستيتيكا** ، لذا فإننا أمام اصطلاحين يمكننا ترجمتهما عن الأصل كما جاءتا من مؤلفهما أرسطو طاليس نفسه، في كتابه Poetica أو الشعرية وليس بالضبط **فن الشعر** كما هو مطروح في أغلب تجارب الترجمة العربية[2] لذا في رأيينا فإنه من الأنسب أن يكونا بترجمتهما العربية **(شعرية، وجمالية)**.

وأغلب الظن أن الإجراءات البحثية في النقد المسرحي العربي الليبي تحديداً، تنحصر من جهة، في غياب هذين الاصطلاحين كمفتاحين مهمين لآليات النقد، وكيف بإمكان الناقد إدخالهما في متونه النقدية، ومن جهة أخرى في رأيينا أن هذين الاصطلاحين سيقودان البحث النقدي المسرحي الليبي تحديداً، إلى معرفة **أنواع النقد، وأنواع النقاد أنفسهم**، ولا غرو إننا بالفعل أمام **نوعين من النقاد** أيضاً، حتى لا يحصل أي تشويش يمكنه أن يسير بآليات البحث النقدي المحلي، إلى بعض ما ينقصه، لذا فإنني مع الرأي الذي أورده الباحث **قاسم بياتلي**[3] فيما يخص وجود نوعين من النقاد، **ناقد (باحث)** يشتغل على العمل المسرحي **أكاديمياً** ويطلق عليه **الناقد الراصد**، وناقداً آخر **(مشارك)** يكون في الأغلب **معلماً مسرحياً**، اشتغل في الحقل المسرحي **معملياً**، وله رؤيته **العملية** العلمية من خلال دوره العملي في الورش المسرحية نفسها. ولكي نتفهم أدوار كل منهما في العملية النقدية، فإن الناقد الأكاديمي لن يستطيع التحرك ببحثه إلى رصد نتائج بحثه، ما لم يستند برأيه على الناقد المشارك، والذي هو **الناقد المعلم** بطبيعة الحال.

**وسؤال الإشكالية المطروح هنا** سيكون كالآتي: **هل اشترك النقد المسرحي الليبي في رصد هذه التوجهات حين وضع نصب أعينه نصاً مسرحياً، أو فرجة فنية مسرحية، بغرض طرح رؤيته النقدية عليها، أم إننا جميعاً كنقاد، نسير في اتجاه آخر؟**

2- للإستزادة يمكن العودة إلى ترجمتنا لنص غورخي لويس بورخيس، حول بحث ابن رشد، جريدة فاسانيا، ع.412، بتاريخ 12.7.2022.

3 – *من المرجح أن ما تفضل به الدكتور قاسم بياتلي في كتابه مفاهيم وأساليب مسرحية، يعد مهماً للغاية بخصوص الجوانب التعليمية بما في ذلك المصطلحات الفنية للمسرح. راجع بهذا الصدد د. قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، دار الأكاديميون للنشر، عمان الأردن، 2020، ص. 38 وما بعدها فيما يخص المفاهيم.*

### 1.2. أهمية البحث:

***((النقد ليس ملحقاً سطحياً للفن أو للأدب، ولكنه قرينه الضروري))***

**تزيفيتان تودورف**[4]

وفي حدود أخرى فإن أهمية هذه الورقة تكمن بالتحديد في طرح سؤال **نقد النقد**، لأنني آثرت، الاشتغال على **(ما أظنه)** ينقص النصوص النقدية في المسرح الليبي، ومدى استخداماتها لآليات النقد المسرحي نفسه، وأي نوع من النقد طرأ عليها في الأطروحات، سواءً تلك التي جاءت كرسائل بحثية علمية، منتمية إلى الجزء الأول من أنواع النقاد وهم **النقاد الباحثين، والباحثين الأكاديميين** أيضاً، أو الدراسات التي جاءت على هيئة مقالات نقدية منشورة في مجلات متخصصة، أو كتب راصدة للحراك المسرحي، أو جرائد يومية الخ، أو وهذا الأهم، ذلك النوع الثاني من النقاد أولئك الذين لهم رؤيتهم المختبرية، وهؤلاء الأخيرين، لم نلحظ لهم الكثير من الحراك النقدي المعملي كمعلمين مسرحيين، بل أنهم اهتموا أكثر بالجانب العملي داخل العروض المسرحية، التي تقدم في الأغلب في مهرجانات المسرح، وهذا في رأيينا، بالضرورة، سيضيف الشيء الكثير على التجربة المسرحية العملية، لكنه من جهة أخرى سيصطدم بسؤال آخر مضاف إلى المشكلة، **هل ثمة ناقد معلم يشتغل جنباً إلى جنب مع الناقد الأكاديمي؟** ثم ومن ناحية أخرى، **هل تم تفعيل البحوث الأكاديمية من الإجازات العالية الماجستير، والدقيقة الدكتوراه في المعامل المسرحية**، وهل تمت الاستفادة منها كبحوث نقدية (أكاديمية) بالدرجة الأولى، لذا فإن مناقشة إجراءات الأهمية في هذه الورقة، ستفيد **نقاد المسرح** ب**الدرجة الأولى، بنوعيهم كما أسلفنا، والمشتغلين في الحقل المسرحي بشكل عام.**

### 1.3. تساؤلات البحث:

1. هل تم الاشتغال في الأوراق النقدية الصحفية، أو في الكتب البحثية، وكذلك البحوث النقدية الأكاديمية المسرحية، على رصد حركة المسرح الليبي من الناحية الشعرية والجمالية؟

2. هل ثمة تجاوب في نتائج البحوث النقدية فيما يخص الجانب التأسيسي والجانب التجنيسي للمسرح؟

4- راجع مثلاً دراسة تزيفيتان تودوروف "نقد النقد" دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، تر. سامي سويدان ولليان سويدان، ص.17.

3. ما هي محددات البحوث النقدية والأكاديمية التي تخص الدراما المسرحية في ليبيا، وكيف تم الاشتغال عليها؟

4. هل تم تفعيل البحوث الأكاديمية التي تختص بالمسرح الليبي في الورش المسرحية الليبية، وكذلك في العروض المسرحية المحلية؟

5. كيف تمت مناقشة المصطلحات والمفاهيم المسرحية في المسرح الليبي، وكذلك في البحوث التي كان من المفترض أن تسند هذا المسرح؟

**2.3. حدود البحث**

دراسات نقدية حول المسرح الليبي، كتبت في فترات متباينة.

**3.3. مصطلحات البحث**

**1. شعرية أو Poetica** وتعني وفق رؤيتنا البحثية النقدية، **كل ما هو شعري، أو كل ما له علاقة بأن يكون شعراً**، ليس فقط الشعر كشعر، ولكن يمكن أن ندخل الاصطلاح كذلك مسرحياً، لنقول أن النص المعد للعرض، جاء بأسلوب شعري درامي، وتسعى الشعرية وفق رؤية تودوروف، إلى تنظيم العمل الفني لقول ماهيته من خلال مقاربة أدبية، ليكون بين المجرد والباطني، القائم على المحاكاة، في ذات الوقت.

**2. جمالية:** أحد الفروع المتعدّدة للفلسفة، لم يُعرفْ كعلمٍ خاصٍّ قائمٍ بحدِّ ذاته، حتّى قامَ الفيلسوف بومجارتن (1714–1762) في آخر كتابه «تأملات فلسفية» في بعض المعلومات المتعلّقة بماهيّة الشِّعر 1735، إذ قام بالتّفريق بين علم الجمال، وبقيّة المعارف الإنسانيّة، وأطلقَ عليه لفظةَ الأستاطيقا Estetica'

**3. النقد:** ويعرف على أنه **التذوق في أعلى مستوياته**، وهو أيضاً **نص مقابل نص، عليه أن يوازيه، أو يفوقه جمالياً.**

**4. نقد النقد**، هو بحث معرفي موضوعه النقد الأدبي، **ويتقاطع في مباحثه مع جملة من السياقات المتصلة بالبحث في ميدان الإبداع بصورة عامة**، مثل النظرية والتنظير النقدي[5].

5– ن. ص. 20.

## 2. الإطار المعرفي

### 1.2. النقد، ونقد النقد:

وفقاً لمعجم **ليدل سكوت** *Liddell Scott*، فإن كلمة **نقد** *Cretica* كما جاءت في الاصطلاحات المعاصرة وبنفس الإجراءات البحثية، تكاد تكون معدومة من قواميس المسارح الكلاسيكية القديمة، لا على مستوى اللغة ولا على مستوى الإدراك عند مجموعة المسرحيين في ذلك الزمان، فقط أن النقد كاصطلاح، نجد أنه تم العثور عليه في التراجم المنقولة منذ ما قبل أرسطو طاليس؛ عند **إفلاطون** تحديداً، باعتباره **محددًا موضوعيًا (للفن النقدي)** لكنه ليس بنفس الإجراءات المنهجية النقدية لأيامنا بأي حال من الأحوال. أما **النقد المسرحي بمعناه المعاصر، كما يشير ماسيمو مارينو: "النقد المسرحي، نص يقود إلى فهم الإجراءات البحثية الخاصة به كمصطلح وفق إجراءات تاريخية من جهة، ووفق القواعد الخاصة بالعرض المسرحي من جهة أخرى"**[6].

من هنا فإن النقد المسرحي المعاصر يتطلب بحثًا منطقيًا ومحفزًا يتحكم في قيمة العمل المسرحي ويعززها بالبحث في تمفصلاتها ورؤيتها، ويفترض في نفس الوقت قدرته على أن يكون **نصاً نقديًا تفسيرًا وتحليلياً، يستعين، بالإضافة إلى المعرفة المسرحية الشاملة، بالفلسفة والنظريات والمدارس الفنية سواءً تلك التي تخص المسرح، من الدراما إلى التمثيل، بما في ذلك النص، والسينوغرافيا، وعمل الممثلين، والإخراج، وكل ما هو متعلق بالعرض المسرحي، بحيث يساهم في الحدث المسرحي الذي يتم فحصه بطريقة "مهنية إبداعية" أكثر، و"علمية" أقل**[7].

في كتاب **باتريس بافيس** Dizionario del Teatro قاموس **المسرح**، الذي حرره باولو بوسسيو، وهو دليل لا غنى عنه لمن يعملون كنقاد مسرحيين، ورد أن: **"الإجراءات التي تشغل الكتابة النقدية للمسرح، يجب أن تأتي شاملة حاوية على كل ما يتطلبه العمل المسرحي من جهد ابداعي، وذلك من خلال المعرفة العميقة بالحقول المعرفية، والعمل النظري والتأريخ**

---

6 –Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Casa Editrice, le maschere 1958 .

ترجمة ببعض التصرف (الباحث) وللإطلاع يمكن الرجوع بشكل تفصيلي إلى البحث المهم الذي قمنا بالرجوع إليه للإستزادة:

https://www.rumorscena.com/16/10/2013/la-critica-teatrale-che-cose-la-critica-teatrale ،giorgos.katsantonis

7– مارفن كارلسون، نظريات المسرح، بانوراما تاريخية وحرجة، بولونيا، إيل مولينو 1997.

**وإعادة البناء اللغوي، والتعمق في فهم الآليات السيمائية المسرحية بداية من هيكلية المسرح، نهاية بشكل النص، وتناصاته الأدبية المختلفة**[8]. من هنا فإن الباحث يرى أن نقد النقد على وجه الدقة، يتمحور في: "**خلق نص ناقد فوق النص النقدي، عليه وقبل كل شيء أن يتبين مدى قصوره وتنبيهه كل ما لزم الأمر بهذا القصور وفق صياغة عالية من المعرفة الأبيستمولوجية الخاصة بالنقد في الفنون والنقد في المسرح على وجه الخصوص**".

**2.2. جدلية النقد تاريخيًا:** من الممكن تتبع "**تاريخ الوظيفة المسرحية النقدي**" في نصوص **من** مثل **:دينيس ديدرو** "**الممثل وتناقضاته**" الذي يمكن أن يضع سؤاله المركزي حول الفن الدرامي للممثل، **كتقنية للكشف عن العاطفة البشرية أو إخفاءها** وتوجيهها بأي حال من الأحوال، سواء كانت طبيعية أو مصطنعة للعاطفة.

كما **حدد كتاب الشعرية،؛Poetica**[9] **لـ أرسطو، العلاقة بين النص والتمثيل** "**بالنظر إلى التمثيل كحالة إبداعية للنصوص الدرامية التي هي أدنى من قيمة الأسطورة، لذا يمكننا أيضًا في هذه الحالة، التحدث عن تقييم النصوص ومحاكاتها، من خلال الأبعاد الجمالية، والتاريخية، والتقنية للحدث المسرحي الدرامي** [10].

أما فيما يخص **مسائل القراءة النقدية** وما بعدها، فإن الفضل في اصطلاح **نقد النقد** في القرن العشرين، يعود إلى **تزيفيتان تودوروف،** الذي كان يرمي من خلال بحثه إلى تشريح النص النقدي لدى نقاد ومفكرين وفلاسفة القرن العشرين، الذين رأى فيهم ألمعية خاصة وتأثير كبير على تاريخ القرن العشرين برمته، لعل من أبرزهم **ألفريد دوبلن، وبروتولد بريخت،** ليتوقف عند استخدامهما لكلمة **ملحمي،** في مغزاها الأخلاقي، واهتمامهما بالجوانب **التعليمية التربوية لفن الدراما، أكثر من اهتمامهما بالتعبير،** ثم يعرج على من يسميهم **بالنقاد الكتاب، سارتر، بلانشو ورولان بارث الذي يعتبر أستاذه الجامعي الأكثر تأثيراً على أفكاره.**

8_ راجع المدخلات ذات العلاقة، لباتريك بافيس، Patrice Pavis، في قاموس المسرح لـ باولو بوسيسو، Dizionario del teatro، Paolo Bosisio، Bologna، Zanichelli، 1998.

9- تترجم على أنها (فن الشعر) كما أسلفنا. (الباحث).

10- راجع. على سبيل المثال لاورا ريتش، "تبدو وكأنها رواية". مجادلات خلافية حول المنشورات في لغات المسرح في زمن جولديني، Goldoni، Chiari، Gozzi، Roma، Bulzoni، 2000. ص. 78.

ويرى **هذا الناقد تودورف** أيضاً: **((أن ما هو موجود منذ البداية هو النص ولا شيء غير النص. فقط أن: الإجراءات النقدية تتمحور في إخضاعه لنوع معين من القراءة، يُمَكِنَنَا من بناء كون خيالي من خلاله. لذا، فإن فنون الأدب بما فيها المسرح في رأييه، لا تقلد الواقع بل تخلقه: هذه الصيغة . ما قبل الرومانسية . ليست ابتكارًا اصطلاحيًا بسيطًا؛ فقط أن منظور البناء، هو الذي يسمح لنا بفهم عمل ما يسمى بالنص التمثيلي[11]))**.

لذا فإن سؤال القراءة وفق **تودوروف**، سيكون على النحو التالي: **كيف يؤدي النص إلى بناء عالم متخيل؟** ما هي جوانب النص التي تحدد البناء الذي نقوم به أثناء القراءة، وبأي طريقة؟.

## 1.3.عينات نقدية ليبية:

***"إن ما يناط بالمثقف أن يفعله من أدوار في كل الأزمنة، لا يجب أن يخرج عن إنتاج العلوم، وتوطين التفكير العلمي والدفاع عن حق الناس في المعرفة والتفكير بحرية"*** [12].

**منصور بوشناف**

سأعرج هنا في عينة البحث، ببعض **(الملاحظات النقدية)** على ما تمت كتابته بصدد المسرح الليبي، ولقد تم رصد ما يقارب على العشرين بحثاً للماجستير في أكاديمية الدراسات العليا، قسم الفنون السمعية والبصرية، بطرابلس، وما يقارب عن ستة بحوث بكلية الفنون والإعلام جامعة طرابلس، قسم المسرح (ماجستير) وعشرات البحوث الأخرى بين درجتي الماجستير والدكتوراه في الأقسام الأدبية التي تهتم بدارسة اللغة العربية وآدابها، وعشرات البحوث الأخرى، بين درجات بحثية عالية ماجستير ودكتوراه أيضاً في جامعات عربية وعالمية، قام بها بحاث أكاديميين ليبيين، أغلبهم من طلابنا، وآخرين أجانب، تناولت في معظمها المسرح الليبي من عدة جوانب تخص المسرح سواءً من الناحية التاريخية أو من الناحية الجمالية، وتم استخدام المنهج الوصفي في أغلبها إن لم يكن فيها كلها، ورُصدت الكثير من المسرحيات إحصائياً، وتحليلياً، لكنها بقيت في رفوف مكتبات الأكاديميات والكليات الجامعية الليبية، ولم تُفَعَّل لا في مراكز البحوث التي تختص بالمسرح، ولا في المسارح، ولم ينظر إليها للأسف، ولم تتم مراجعة

11- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص: 236.

12 _ الأديب والمسرحي الليبي، لقاء في الجزيرة نت، عن نفس الموقع، بتصرف. https://www.aljazeera.net/culture

أغلبها أو البحث فيها من جديد، حتى يتم تفعيلها لذات الغرض، هذا فيما يخص ما تم الاتفاق عليه أثناء طرح الإشكالية بخصوص الناقد الأكاديمي الباحث، ثم أننا لم نتبين بعد إذا ما كان هناك معلمين مسرحيين، ولكننا نستطيع القول، أن صفة المعلم المسرحي (في ليبيا) والتي عرَّفناها أثناء طرح الإشكالية، من الصعوبة تثبيتها بكل تفاصيلها العلمية، والمنهجية، كما جاءت في سياقاتها الأوروبية، ولكن نوعاً ما، يمكن تثبيتها هنا في مجموعة من الأسماء التي اختلط تدريبها بين **المسرح والأكاديميا**، وقد استخدمت بالفعل أنماط جمالية تقترب في أغلبها من أنماط المسرح العالمي واصطلاحاته وتقاناته، وإن على شيء من الخجل في بعضها، ولكننا نستطيع القول أن أسماء من مثل **محمد العلاقي، منصور أبوشناف، فرج قناو، فتحي كحلول، وحسن قرفال**، لولا أن هذا الأخير يمكن أن يمتلك التصنيفين بين تعليم المسرح أكاديمياً (باحث أكاديمي) وبين ممارسة المسرح معملياً؛ يمتلكون هذه الصفات، كونهم اشتغلوا في المسرح **كتابة وتنفيذاً وإخراجاً**، وبكل تأكيد ثمة غيرهم؛ ففي الجزء الأول من الباب الثالث لكتاب مائة عام من المسرح، نتوقف عند هذه الأسماء السابقة، والتي من الواضح أنها ومن خلال كتاباتها وحواراتها قد استطاعت أن تنوه إلى ما نصبوا إليه في عينتنا من هذه الورقة. لكننا أيضاً سنطلع كذلك على أسماء أخرى، أرخت للمسرح الليبي بعناية مستخدمة منهجاً تاريخياً وصفياً عرجت فيه للبدايات الحقيقية للمسرح الليبي وذكرت فيه أسماء للمثلين وكل العاملين في المسرح، في فترة مبكرة منذ العام 1908، بما في ذلك الجوقة الجوقة الموسيقية التي كان من حين لآخر يستعين بها مديري الأعمال المسرحية دون الحاجة إلى قول مخرجين بما تقتضيه المرحلة التاريخية مع بداية القرن العشرين في بلادنا، خصوصاً وأن سمات المخرج المسرحي المكتملة لم يتم ملاحظتها في أغلب المسرحيات الدرامية التي تم تقديمها مبكراً، ما بين 1908. 1932، وكانت أغلب هذه الأسماء ليبية الأصل اشتركت في أعمالها سوية وقدمت عروضاً في أنحاء مختلفة من البلاد، بالاشتراك مع بعض الأعضاء القلائل المقيمين في طرابلس ودرنة وبنغازي وطبرق، بين طليان ومالطية ويهود.

## 3.2. المسرح الليبي من التأسيس إلى التجنيس، إشكالية التاريخ والمكان:

تناول الأستاذ **نوري عبدالدايم**، في كتابه التجميعي التوثيقي الموسوم بـ: ((**ليبيا، مائة عام من المسرح 1908. 2008**" **هكذا تكلم المسرحيون**[13] )) حركة المسرح الليبي عبر هذه المائة العام، والتي كان فيها المسرح كما تفضل الموثق، يتذبذب بين ركود ونشاط، تتجاذبه ظروف الحرب تارة وظروف الاستقرار تارة أخرى، ولقد كان للمقالة التوثيقية التحليلية التي كتبها الأستاذ **البوصيري عبدالله**، "**أول الغيث وطن**" والتي تناول فيها أول تظاهرة للمسرح الليبي في العقد الأخير من الحكم العثماني، مقترناً بإعلان (دستور الحريات) كونه، كما يقول البوصيري: "**أعظم حدث على مستوى الحياة الديمقراطية في تاريخ الدولة العثمانية ومستعمراتها**" حيث انبثقت من رحمه **مسرحية وطن**، مستنداً في مقالته على صحيفة ( الترقي) في عددها الصادر بتاريخ 15 من شهر رمضان لسنة 1326 هـ الموافق 11 أكتوبر سنة 1908م، عرج فيها على الحفاوة "الكارنيفالية" لهذا اليوم التاريخي المهم، والذي تحول كله إلى مسرحية وليس فقط تم فيه عرض **مسرحية وطن أو سلسترا**، والتي تشير صحيفة طرابلس الغرب أيضاً، الصادرة في نفس العام بتاريخ 13 ذى القعدة لسنة 1326هـ، أن المسرحية جاءت بالإضافة إلى احتفال اعلان دستور الحريات، على شرف قائد الطراد الدانمركي القائم مقام شولتز . الذي زار طرابلس خلال شهر تشرين الثاني 1908م [14].

ومسرحية وطن، كما تقول الصحيفة، جاءت من تأليف المعلم (كمال بك) الاسم الشهير في الأوساط الطرابلسية الثقافية في تلك الفترة، بـ محمد نامق كمال*، الأديب والمسرحي التركي، والشاعر الغنائي الشهير، المولود سنة 1840م. [15]

13- المسرحي والأديب الليبي منصور أبوشناف، اهتم ومنذ بداياته بالشأن المسرحي، وقد ألف مجموعة من المسرحيات من مثل: "الإنسان والشيطان"، "تداخل الحكايات في غياب الراوي"، وصولا إلى مسرحيته الأشهر "عندما تحكم الجرذان"، إضافة إلى روايتيه العلكة والكلب الذهبي، له تجربة طويلة مع السجن امتدت منذ العام 1976 إلى العام 1988، يعد من أشهر الكتاب في أغلب أجناس الأدب، المسرح والرواية والمقالة النقدية

14- نوري عبدالدائم، ليبيا، مائة عام من المسرح 1908. 2008" هكذا تكلم المسرحيون، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ص 10.

* محمد نامق كمال (ولد في 21 ديسمبر عام 1840 م في تاكير داغ – وتوفى في 2 ديسمبر عام 1888 بجزيرة كريت) وهو أديب تركي مشهور، وصحفي، ورجل دولة، كما أنه شاعر من رواد القومية التركية وينتمي لحركة العثمانيين الشبابوة بالمعلمين المسرحيين الكبار. قاد التيار التحرري ونادى بالحريات وحقوق الناس في الرأي العام، بالإضافة إلى كونه أديب وكاتب، يعتبر صحفي مهم وناقد كبير.

15- ن.م، ن.ص.

ولعل البداية التي نراها من الناحية التاريخية ليبية تماماً ويمكن أن ندخلها في مرحلة التجنيس، هي تجربة الكاتب والمخرج المسرحي، الأستاذ محمد عبد الهادي، منذ عروض درنة 1928، مع بعض التباين في كون أن مدينة طبرق مثلاً هي التي احتضنت تجارب هذا المسرحي بمسرحية "لو كنت ملكاً" ثم انتقل إلى مدينة درنة في العام 1930، لأسباب اجتماعية، كما يذكر عبد السلام الزغيبي في جريدة بوابة الوسط الليبية[16] إثر عودته من بلاد الشام، وتجربة محمد فليفلة في بنغازي 1927.

وهكذا يولي هذا الفصل الأول من الكتاب ما تناوله النقاد الليبيون من مقالات تعتبر مهمة جداً من الناحية التاريخية، كونها تبدي وجهات نظر أصحابها وفق مصادر تكاد تكون متباينة، لكنها متشابهة تقريباً في رصد الحراك المسرحي الليبي، لأنه وفي ذات العام من 1908، يدلي الأستاذ **المهدي أبوقرين**، أن البداية الحقيقية للمسرح في ليبيا كانت بالفعل في نفس العام، ولكنها بدأت بمسرحية **(شهيد الحرية)** التي ألفها وأخرجها للمسرح بعناصر وطنية، المرحوم **محمد قدري المحامي** وهي بداية واثقة ومبشرة ببزوغ فجر ومولود جديد في البلاد اسمه (فن المسرح).

وهكذا تباينت الآراء بين أسماء المسرحيات التي كانت لها الصدارة التاريخية في أغلب المقالات النقدية لكنها تكاد تكون تتشابه فيما يخص السرد التاريخي، خصوصاً وأنها مبنية أساساً على وصف المسرحيات وتاريخها ليس أكثر.

## 3.3. المسرح الليبي بين التنظير الأكاديمي، والتنفيذ

### عينات نقدية لنقاد ومسرحيين ليبيين:

### 1. محمد العلاقي:

***( ليس هناك شيء اسمه المسرح الليبي هناك تجارب مسرحية فنحن عندما نضع تجربتنا المسرحية تحت عنوان المسرح الليبي فاننا سوف نقيسها بمسطرة المسرح الايطالي او الفرنسي او الانجليزي وهذا ظلم كبير للاثنين معًا*** [(17)]**. م.ع.**

17- نوري عبدالدايم، ن.م. ص 12.

في لقاء أعتبره مهماً جداً، قام به الصحفي والأكاديمي **جمال التركي**، مع **الأستاذ والمعلم[18]* المسرحي محمد العلاقي**، بصحيفة أويا[19] تطرق المسرحي محمد العلاقي، الذي درس الإخراج المسرحي بفرنسا عام 1968، وأسس الكثير من الفرق المسرحية واشتغل بالإضافة إلى عمله في المسرح، بالتدريس في معهد جمال الدين الميلادي، ولقد كان لرؤيته الإخراجية تأثيراً كبيراً على المسرح الليبي في شتى حقوله ومميزاته الفنية، مخرج مكتنز بالمعرفة المسرحية، وهو ما ميزناه من هذا اللقاء المهم، الذي أفضى إلى نقاط هامة، معرفية خاصة بآليات الشغل في المسرح من الناحية العلمية العملية ومن النواحي الإبداعية، فلقد احتك العلاقي مبكراً بمدارس المسرح، ومارسها ولامس الكثير منها على أرض الواقع، خصوصاً تجربته أثناء إقامته في فرنسا في ظل ظروف تاريخية هامة للغاية تزامنت مع الوميض الأول لثورة الطلاب في فرنسا، التي تبعها مباشرة أحد أهم الثورات الثقافية في العالم، حيث أثرت في تلك الفترة على السياق العام في المجتمعات الغربية ووصل صداها إلى الأمركتين بشكل غير مسبوق، وجد العلاقي نفسه فيها وتشرب منابعها منذ أول قطرات انفجراها، ليشهد على التغيرات الثقافية العالمية من منابعها، وكانت الجامعة كلفته وزملاءه بتقديم عمل أوبريت للفيلسوف ديكارت (مولد السلام) وقد نجح بشكل ملفت وكتبت عنه الصحافة الفرنسية في حينه من العام الذي شهد ثورة الطلاب 1968.

تطرق العلاقي وبشكل صريح، إلى خوفه من الاستمرارية في حالة عدم الاستقرار التي يشهدها المسرح، وذلك في تنويهه إلى الإشكاليات المعرفية فيما يخص (التفكير في المسرح) بمعنى إنتاج مسرح يخضع إلى آلياته المعرفية الكبرى، إسوة بباقي العالم الذي استطاع أن ينتج منظرين ومعلمين مسرحيين، بداية بـ **ستانسلافسكي**، نهاية بـ **بريخت ومايرهولد، والإيطالي**

18- راجع للإستزادة، بوابة الوسط، 4.نوفمبر 2019.

* معلم هنا المقصود بها أنه مارس التدريس، والحقيقة أن العلاقي بالتحديد لم يكن ينقصه التفكير في المسرح أو إنتاج مدرسة خاصة.

19- المخرج محمد العلاقي، ولد في العام 1944 بمدينة صفاقس التونسية، وذلك لهجرة أهله مبكراً إثر الحرب الإيطالية على الأهالي العزل الليبيين، اشتغل عضواً المسرح الوطني عام 1966، درس بفرنسا بمدينة نانس 1968 تحصل على دبلوم الدراسات المسرحية، لقى عددا من الدورات المسرحية بفرنسا من ضمنها دورة مسرح الأمم بباريس 1970، درس بالمدينة التطبيقية العليا للدراسات فرنسا 1972 السنة النهائية (ماجستير)، تولى إدارة المسرح الوطني – طرابلس 1976، تولى إدارة معهد جمال الدين الميلادي للموسيقى والتمثيل 1977 وعمل أستاذا لمادة الإخراج المسرحي والسينوغرافيا بين عامي 1972-1982، ألف العديد من المسرحيات، وله رؤيته الخاصة المشحونة بالثقافة العالية والتمكن الكبير من صنعة المسرح، إبداعاً وكتابة، تلقى دروساً على أيدي مخرجين ومنظرين ومسرحيين كبار في فرنسا، أثناء فترة تواجده بها للدراسة الأكاديمية، قدم للمسرح الكثير من النصوص التي كانت من إخراجه، وألف للمسرح أهم أعماله، الشنطة طارت والناس احتارت، ومسرحية الميت الحي.

**أوجينيو باربا صاحب نظرية أنثروبولوجيا المسرح، ثم جيرزي جروتوفسكي المعلم الكبيرالذي درس العلاقي في إحدى الدورات العلمية المعملية على يديه، إضافة إلى أن العلاقي قد درس درس التمثيل أيضاً عن ماريا كازاريس وسوفو بودا الذي كان ثورة في عالم السينوغرافيا** ولم يكن في لقاءه قد تطرق فقط إلى **بريخت** [20] الذي مارس عمله على مدرسته، أو غيره من المنظرين والمعلمين الكبار، لكنه تطرق كذلك إلى المعرفة المسرحية العميقة التي يجب على دارس المسرح، وممارسه، أن يكون على اطلاع بها، ولقد أثارني اللقاء كثيراً، في الجانب المعرفي لهذا المعلم **محمد العلاقي**، واستخدامه الموسوعي للاصطلاحات المسرحية الكبرى في محلها تماماً، وكانت أويا سألته عن المخرجين والكتاب الذين جاؤوا بعده، وكانت لهم بصماتهم المسرحية، أجاب: محمد القمودي، ومحمد نجم في الإخراج، ومنصور أبوشناف في الكتابة [21].

## 2. أحمد بشير عزيز:

***نحن لا نستطيع أن نكون خارج الدائرة الإنسانية أو أن ننقطع عن التجارب العالمية، لكن ذلك لا يعني محاكاة الآخر وتقليده نسخة طبق الأصل. يجب أن يكون لنا مسرحنا وبصماتنا المحلية من خلال تراثنا وأصولنا الليبية. إن الذين يقولون بالميل إلى عالمية النظرة نقول لهم ألسنا جزء من هذا العالم؟ فلماذا ننسى أنفسنا؟ أ.ب.ع***

في مقالة مليئة بالشذرات التعبيرية العميقة رغم وضوحها، كتب الصحفي والناقد الليبي المسرحي أحمد بشير عزيز حول مسألة التجريب، انتقد فيها المحاولات التجريبية في المسرح العربي والمحلي الليبي على حد سواء، وذلك راجع في رأيه، والذي أتفق معه تماماً، إلى الأمية الكبيرة التي لاحظها على النصوص أولاً، وعلى العروض كذلك، هو هنا لا يستهدف المسرح الليبي أو العربي بشكل عام، بقدر ما يستطلع النصوص التي تدعي التجريب دون معرفة أصحابها بذلك، بمعنى أن القفز من المحلي إلى التجريب، شكل خطورة كبيرة جداً على النص المحلي وسلبه هويته، ومسخه تماماً، فلا هو عربي ولا هو محلي، ولا هو يحاكي أصلاً المسرح العالمي، لذا فإنه، ومن وجهة نظر عزيز، نص يتحدث مع الفراغ، وممثلين يصرخون، ويجرون يمنة ويسرة، غير عابئين لا بعقولهم التي تفرض عليهم الجري والصراخ، دون أن يسألوها لماذا،

20- راجع بهذا الصدد جريدة الوسط الليبية، القاهرة، ع. 25 يناير 2015، محمد العلاقي، البرختي، عاشق المسرح الليبي، حاورته، أسماء بن سعيد.

21- نوري عبدالدايم، ن.م، ص. 7.

ولا بذوق المتفرج أو معرفته على أقل تقدير بما يقومون به، وضرب عزيز مثلاً في أن ما نستنسخه من المعلمين الكبار العالميين، مايرهولد بريخت، باربا إلخ، قد لا يفيدنا بقدر ما يقوم بمسح ذاكرتنا الجمعية المحلية، بمعنى أن هؤلاء المعلمين مهمين في تقانيات المسرح، لكن ليس شرط أن نقلد أفكارهم طبق الأصل بلا أي معرفة حتى. (( **إن "بروك" نفسه لجأ إلى أفريقية والهند وإيران للبحث عن مصادر للتجريب لإحساسه بأن المسرح الغربي بشكل عام مسرح جامد. أليس الأجدر بنا أن نستثمر ما يجود به محيطنا وبيئتنا ومعطياتنا الحضارية والتاريخية؟!!**)).[22]

## 3. منصور بوشناف

**المسرح في ليبيا اليوم، صار متوقفاً على إقامة المهرجانات، فلو تتوقف المهرجانات يموت المسرح في ليبيا. م.ب.**

معرفتي الشخصية كباحث في الفنون، بالكاتب المسرحي منصور بوشناف، تعود إلى العام 1989، وكان أول لقاء به حين جاءنا محاضراً زائراً، في إحدى احتفاليات المسرح بكلية الفنون والإعلام بعد عامين من افتتاحها، ولقد عرفت في منصور، شغفه الكبير بكل ما هو مؤسس على العلم والمنطق، فالمسرح بالنسبة له وإن انتمى للمدرسة السريالية مثلاً أو حتى العبثية، عليه أن يتوخى جوانب الدقة، لقد كانت الدقة من هواجس هذا المعلم في كل أعماله، ولقد تأثر عقله وبشكل كبير بكل ما قرأه عن المسرح والأدب واللغة العربية، وكذا اللغات الأخرى، فهو يجيد إلى جانب العربية، الإنكليزية والفرنسية، التي تعلمهما خلال تجربته في السجن، ما بين عامي 1976. 1988 ولقد تفتحت ذائقته الفنية على الأعمال العربية المنتقاة بدقة أيضاً، إضافة إلى تأثره الكبير بالمسارح العالمية بعد تجربة قراءة امتدت حتى يومنا هذا، فلقد مارس المسرح منذ صباه وهو ما يزال بعد في المدرسة الإعدادية بمدينة مصراتة، والناقد منصور بوشناف، أسوقه هنا ضمن العينات، لأسباب أراها في غاية الأهمية، لعل من أهمها أن هذا الكاتب يكتب بحرفية عالية ولغة عالية أيضاً، يتوخى فيها الخفة من جهة، والثقل من جهة أخرى، ولقد استفاد كثيراً من التجارب العالمية، خصوصاً منها تلك التي قرأها من أمهاتها وبلغتها الأم، سواء الإنجليزية أو الفرنسية أو الإيطالية، أما مسرحه فيتميز هو الآخر بالصبغة المحلية

22- عبدايم، ن.م، ص. 11، ومابعدها.

المخلوطة بالعالمية أيضاً، يكتب بوشناف بمعرفة وصبر عميقين، ولديه القدرة على تكييف نصه وتثبيته بالمعرفة المعجمية في الحالتين، سواء منها الإبداعية في النصوص المسرحية أو الإبداعية أيضاً في نصوصه الروائية والنقدية كذلك، وما يهمني من هذا الكاتب هنا أنه مارس النقد بشكل احترافي، معتمداً على اصطلاحات يعرفها بدقة أيضاً، ولمنصور حالة غريبة من الاستشراف في كتاباته، خصوصاً مسرحيته الإرث، وهي آخر ما كتب من أعمال مسرحية قبل توجهه وبشكل متمكن إلى الأدب، فن الرواية على وجه الدقة، وفن النقد الذي برع فيه، لأنه كتب دراساته النقدية في أغلب أجناس الفن، مسرح، تشكيل، موسيقى سينما الخ. ففي مسرحيته الإرث، توقع نوعاً من الصراع سيحدث ولقد حدث بالفعل وإن بصورة أخرى، إرث السلطة إرث القبيلة، يقول منصور إثر اللقاء الذي عملته معه أويا: **((الإرث مسرحية "الخاص والعام" مسرحية الماضي والحاضر، صدام بين التكوينين والزمنين، كتبت المسرحية عام 1989من القرن الماضي، وفيها تحسس لعنف هذا الصراع الذي قد يحرق البيت والإنسان وأعتقد أن تسعينيات القرن الماضي وبدايات هذا القرن دلت على نتائج هذا الصراع و تمظهراته[23].**

ويؤكد منصور من جهة أخرى، أسباب انجذابه للجدل والنقائض، واللعب والعبث، وقد أجاد في رأيي استخدام كل هذه الاصطلاحات في كتاباته المسرحية والأدبية كذلك، لذا فإنه وفي أغلب الأحيان يعكس كل ذلك سواءً في حواراته أو في كتاباته النقدية، وليس فقط الإبداعية، لقد عكس على مسرحه كل هذه التناقضات المعيشية في مجتمعه، وصبغها بجدلية العبث ولم يترك الحلول محددة في مسرحياته، بقدر ما وضعها على هيئة أسئلة، فهو يدرك أن لعبة الإبداع حين تتناول المجتمع، إنما تطرح قضية، وتترك حلها للمتفرج المساند في المسرح، أو لنقل القارئ المعاضد في الكتابة الأدبية والروائية، لذا فإن اهتمامه بالفلسفة وأسئلتها، وبمسرح العبث وجداله، إنما متأتي دائماً من وراء أسئلته التي يسربها لذلك المتفرج القارئ ويتركها بلا حل مع سبق إصراره على ذلك.

## 4. 1. النتائج ومناقشاتها:

1. الدراسات النقدية، سواءً منها الأكاديمية التي حصرناها هنا بأعدادها ونوهنا إلى مناهجها، والحاجة إليها، أو تلك الدراسات والمقالات الأخرى، والتي جئنا ببعض منها، وهي كلها جاءت

23- لقاء مع الكاتب منصور أبو شناف، جريدة أويا، مؤسسة ليبيا الغد، 2008، حاورته حواء القمودي.

من نقاد أغلبهم من خارج السلك الأكاديمي، فهم ممارسو للمسرح، إما بالكتابة أو بالشغل الإخراجي والتمثيلي، كلها تصب في خانة أسئلة المسرح الليبي والبحث عنه، هل عندنا مسرح، أين هو المسرح، أين هي مسارحنا، ولقد جاءت في أغلبها سردية تاريخية، ورغم أهمية ذلك، لم نرها قد تجادلت مع النظريات الفلسفية الخاصة بالمسرح، أو ناقشت الأساليب المدرسية المسرحية بدقة.

2. نقصت للأسف الإجراءات المنهجية للبحث وبشكل واضح فيما يخص الدراسات المهتمة بـ (تأسيس) المسرح الليبي، وكذلك تلك التي اهتمت بـ (تجنيس) المسرح الليبي، فيما يخص التواريخ والشخوص والعاملين والطواقم الفنية، الخ، لذا فإن رؤيتنا لما يحتاجه النقد في المسرح الليبي، هي قضايا تتمحور في التجنيس والتأسيس، لأن القول أن المسرح في ليبيا عام 1908 هو مسرح ليبي 100%، يأخذنا إلى الكثير من المحاذير، منه إذا ما قلنا أن المسرح صار ليبياً منذ عروض درنة طبرق 1928 الكاتب والمخرج الأستاذ محمد عبد الهادي، بنغازي 1927، محمد فليفلة، وطرابلس 1908 محمد نامق كمال.

غيرها من باقي المدن، لذا فإن القول بعودة محمد عبد الهادي من الشام علم 1928، وانطلاقه ببوادر تأسيس في العام 1930، هي الأسلم إذا ما أردنا التحدث عن المسرح كهوية محض ليبية.

2. المعرفة النقدية لدى العاملين بالمسرح الليبي تذبذبت، بين تاريخية وإجتماعية، وفلسفية، ولقد ترجم أغلبها سيرة أصحابها، وتجاربهم فقط.

3. وضعت بعض المقالات والدراسات، واللقاءات التي قام بها بعض العاملين في المسرح من النقاد نصب أعينها أسئلة النهضة في ليبيا، رغم سهولة طرح هذه الأسئلة، ولقد تباينت هذه الحالات النقدية، بين الطرق السردية التي تتساءل عن عدم وجود هوية محلية عميقة في المسرح الليبي، وإن أغلب من طرحوا أفكار المعلمين المسرحيين العالميين مثلاً ، قد حادوا عن طرح إشكالياتهم الاجتماعية وفق المعايير المحلية، فاستخدام هاملت أو عطيل مثلاً، أوالنظر بعمق إلى مسارح أوروبا وتقليدها، لم يأتي بثماره المرجوة منه، ولم ينعكس لا على شكله العالمي، ولا على ترجمته بصورة محلية باستخدام تلك التقنيات والأساليب والمدارس الأوروبية.

4. لم نلحظ ذلك الاهتمام الكبير بطرح القضايا الجمالية، والشعرية في المسرح الليبي، ولم تنعكس بمعناها المعاصر في الحالات النقدية، وذلك بسبب ميل معظمها إلى محاكاة الواقع الليبي والأسري كما هو دون تدخل جمالي أو شعري، أو أن ذلك ناتج لغياب بعض المعرفة، خصوصاً أن التناول لو تم قد يتشعب في مساءل ستربك المفاهيم السهلة التي يمكن الإجابة عنها نقدياً بالطرق العادية، دون الحاجة إلى التجادل معها فكرياً وبعمق. يستثنى من ذلك بعض الكتابات الهامة لمعلمين ليبيين، من خارج السلك الأكاديمي، كانت كتاباتهم محترفة وتصب في أكثر القضايا جوهرية.

5. لم يتم تفعيل البحوث الأكاديمية في المختبرات المسرحية الليبية، ولم يتم الإستعانة بها أو مناقشتها بالمجمل.

6. لم تتم وكما هو ملحوظ، مناقشة المصطلحات الخاصة بفن المسرح، وفن النقد فيه، لذا وعلى ما يبدو بقيت الدراسات والمقالات النقدية التي تخص المسرح، رهين الكثير من التكرار ولم تتطور كثيراً، عدا عند بعض الكتاب العارفين، والممارسين لفن المسرح بحرفية، مع قراءات عالمية ومحلية، معمقة.

7. استطاعت بعض المسرحيات، وفقاً لما جاء من نصوص نقدية ساردة، وراءها، أن تترجم الحالة الاجتماعية العامة وأن تطرح قضايا إنسانية محلية، لذا فإن القطيعة الاجتماعية الليبية للمسرح المحلي، قد ظهرت على أشدها، وذلك لأسباب ذكرها أغلب المسرحيين في لقاءاتهم تحديداً، والتي جاءت في عدم اهتمام الدولة والمجتمع بإقامة المسارح، والندوات والمحاضرات التي تخص ذلك، وإن ذلك إن وجد سيكون فقط في مناسبات المهرجانات السنوية التي غالباً ما تؤجل لأسباب مجهولة، إلى العام الذي يليها.

### 2.4: مصادر ومراجع البحث، العربية والأجنبية المترجمة:


**1. تزيفيتان تودوروف "نقد النقد" دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، تر. سامي سويدان ولليان سويدان.**

**2. غورخي لويس بورخيس، حول بحث ابن رشد، تر: د. نورالدين محمود سعيد، جريدة فاسانيا، ع.412.**

**3. د. قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، دار الأكاديميون للنشر، عمان الأردن، 2020.**

**4. جورجس كاتاسانتونيس، موسوعة المسرح، عن دار القناع، روما، 1958، تر: الباحث.**

**Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Casa Editrice, le maschere 1958. giorgos.katsantonis،**

che-cose-la-5. https://www.rumorscena.com/16/10/2013/la-critica-teatrale-critica-teatrale

6 . مارفن كارلسون، نظريات المسرح، بانوراما تاريخية وحرجة، بولونيا، إيل مولينو 1997. تر: الباحث.

7. باتريك بافيس، Patrice Pavis، في قاموس المسرح لـ باولو بوسيسو، Dizionario del teatro، Paolo Bosisio، Bologna، Zanichelli، 1998. تر: الباحث.

8. كياري جولداني، وآخرون، "تبدو وكأنها رواية". مجادلات خلافية حول المنشورات في لغات المسرح في زمن جولديني، Goldoniبولزوني ، Chiari، Gozzi، Roma، Bulzoni، 2000. ص. 78. تر: الباحث.

9 . رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص: 236.

10 . الأديب والمسرحي الليبي، لقاء في الجزيرة نت، عن نفس الموقع، بتصرف: https://www.aljazeera.net/culture

11. نوري عبدالدائم، ليبيا، مائة عام من المسرح 1908. 2008" هكذا تكلم المسرحيون، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ص 10

12 . جريدة بوابة الوسط، 4.نوفمبر 2019.

13. جريدة الوسط الليبية، القاهرة، ع. 25 يناير 2015، محمد العلاقي، البرختي، عاشق المسرح الليبي، حاورته، أسماء بن سعيد.

14. لقاء مع الكاتب منصور أبو شناف، جريدة أويا، مؤسسة ليبيا الغد، 2008، حاورته حواء القمودي.