النقد المسرحي في مواجهة الإخراج(1)

باتريس بافيس

ترجمه: رشيد بناني

حينما نتفحص الموضوع المنصوص عليه أعلاه، من زاوية المتخصص في نظرية المسرح، يكون بإمكاننا الانطلاق من العناصر التالية :

كيف يسعفنا النقد المسرحي، الصادر في وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية، قي تذوق أفضل (بكل معاني كلمة تذوق) للإخراج المسرحي؟ وعوض أن نوجه نظرة استعلائية إلى هذا النقد فإننا نفضل أن نرفع أعيننا نحوه، لأن فيه الكثير مما يمكن أن يفيد هذه النظرية السديدة.

وتبقى فرضيتنا النظرية، على كل حال، هي أن الإخراج المسرحي يمثل المفهوم الأكثر مركزية وفائدة لمن يريد تقويم عرض مسرحي : ليس فقط تحليله، وإنما أيضا الحكم عليه اعتمادا على المقومات الإستيطيقية (الجمالية)؛ غير أن مفهوم الإخراج المسرحي ليس موحدا لدى الجميع؛ ورغم أن هذا المصطلح متداول عالميا، إلا أنه يكتسي معنى مخصوصا داخل كل بيئة ثقافية.

لقد كان الإخراج المسرحي، عند بداياته في فرنسا، يعني انتقال النص المسرحي إلى الخشبة؛ ثم سرعان ما أصبح يعني العمل الفني الذي نشاهده فوق الركح، أو يعني الفرجة، أو العرض المسرحي، في مقابلة له مع النص (باعتبار هذا الأخير هو الاقتراح المكتوب لما سوف يكون عليه العرض المسرحي). إلى هذا التصور التجريبي (والسائد) لمصطلح الإخراج المسرحي نضيف تصورا سنستعمله نحن في هذه الدراسة، وهو أكثر دقة وتقنية، نظريا وسيميولوجيا، لنظام الدلالة وللاختيار الإخراجي. إننا نميز هنا بوضوح بين تحليل العرض المسرحي الذي يصف بشكل تجريبي ووضعي مجموع دوال العرض، وتحليل الإخراج المسرحي الذي يقترح نظرية للكيفية العامة لاشتغال هذا الأخير. إن النقد المسرحي يستعمل هذين النمطين من التحليل كليهما، غير أن النمط الذي يهمنا منهما أكثر من غيره، هو الذي يقدم لنا معلومات عن الإخراج المسرحي باعتباره نظاما يتوفر على قدر من التجانس. ويمكن القول باختصار

أن هذا النوع من النقد قادر فعلا على وصف الاختيارات الإخراجية، وعلى الكشف عن نسقيتها: عن الكونزيبت (konzept) كما يقول الألمان، أو الدرماتورجيا كما كان البريشتيون يقولون، أو الأكتينغ (acting) أو الأسلوب الركحي (staging style) كما يعبر عنه بالإنكليزية. غير أن جوهر المشكل الذي يواجهنا الآن يكمن في معرفة ما إذا كانت هذه المفاهيم ما تزال صالحة للتطبيق على العروض التي تم إنتاجها خلال السنين العشر الأخيرة.

وقبل أن نفحص هذه القضية على ضوء عروض مهرجان أفينيون لسنة 2005، ينبغي التوضيح بأن النقد المسرحي الذي نقصده هنا هو قبل كل شيء ذلك الصادر في الصحف اليومية؛ يضاف إليه ما تصدره الأسبوعيات، وبرامج الإذاعة والتلفزيون، وكذا منتديات الحوار بين جمهور المسرح على شبكة الإنترنيت.

أزمة الإخراج المسرحي، أزمة النقد المسرحي: إن نموذج مهرجان أفينيون يفرض علينا معاودة النظر، في كل من دور النقد المسرحي ومناهجه، وكذا في الممارسات الجديدة للإخراج المسرحي. إن هذه الأزمة المزدوجة تحمل لنا الخلاص، نظرا لكونها تؤكد قناعتنا بالفرضية التي تقول بأن النقد المسرحي يجب عليه أن يتكيف باستمرار مع التغيرات التي تطرأ على الممارسة المسرحية نفسها؛ وهذا ما سوف يمكننا، في نفس الوقت، من أن نكتشف في الإخراج المسرحي خصوصياته الجديدة التي لم نكن نتوقعها.

لقد كان النقاد، حتى حدود الثمانينات، واعين بأن عملهم يقدم، في نفس الوقت، معلومات يستفيد منها جمهور المسرح الواسع، كما يقدم تحليلات يستفيد منها محترفو المسرح بمن فيهم الفنانون أنفسهم. في أعمال تيبودي (Thibaudet) (1922) كان النموذج ما يزال ثلاثيا يقدم "نقدا يستفيد منه الجمهور العادي، ونقدا لفائدة محترفي المسرح، ونقدا ثالثا موجها للفنانين"(2). غير أن هذا النموذج قد كان في أغلب الأحيان ثنائيا، لذلك نجد برنارد دورت (Bernard Dort) (1967) يقابل بين "نقد استهلاكي"، و بين "نقد آخر (...) يجمع، في الآن نفسه، بين نقد للفعل المسرحي باعتباره عملا جماليا، ونقد للشروط الاجتماعية والسياسية المواكبة لذلك العمل المسرحي"؛ وبذلك يكون الناقد المسرحي "في الداخل وفي الخارج في نفس الوقت"(3). وبعد مرور عقد ونيف (1982)، نجد برنارد دورت هذا نفسه يحاول وضع جدلية دقيقة بين نمطين من النقد المسرحي هما : "النقد التقليدي، وهو صحافي بالأساس" ويتجه نحو "متفرج متوسط نموذجي"؛ ثم الخطاب "العلمي أو الجامعي" الذي يمارسه

علم المسرح (La Theaterwissenschaft ou la théâtrologie). إن هذا العمل التركيبي، وهذا الشخص الثالث الذي يوجد "في الداخل وفي الخارج في نفس الوقت"، وهذا "المتفرج المتخصص (...) يجب أن يكون عارفا بشؤون المسرح، سواء التاريخية منها أو السيميولوجية"؛ وهو لا يستعمل هذه المعرفة لإنتاج الفرجة، ولكنه "يفحص مدى نجاعتها من خلال تطبيقها على العروض المسرحية"(4). وسيتبنى جورج بانو (Georges Banu) (1983) هذه الثنائية نفسها؛ لذلك فإن ناقد المسرح في نظره له صلة، من جهة أولى، "بذلك الهاوي المتنور" ومن جهة ثانية "بالدراماتورج، بالمعنى الذي يعطيه الألمان لهذه الوظيفة"، لذلك فهو "يتوفر على نظرية وعلى قناعة (...) يصر على تطبيقهما"(5). وهنالك، من دون شك، امتداد لهذا التقليد الفرنسي في العديد من بلدان العالم، ولو تم التعبير عنه بطرق مغايرة.

غير أن هذا التصور ليس محل إجماع الجميع؛ إذ يقترح الناقد الألماني هينينغ ريشبيتر (Henning Rischbieter)، الذي أصدر على مدى عدة سنوات مجلة (المسرح اليوم) (Theater heute)، توزيعا آخر لمهمات النقد المسرحي. إن هذا الأخير يستجيب حسب رأيه لثلاث حقائق : فهو- 1-واحدة من شعب الصحافة والإعلام؛ 2-أنه ذو تأثير اقتصادي؛ 3-أنه إنتاج أدبي، نظرا لضرورة توفر ممارسه على موهبة في فن الكتابة.

وقد يندهش القارئ الفرنسي لغياب التفكير هنا في كل من الدراماتورجيا والإخراج المسرحي؛ ويمكن أن يعزو القارئ هذا الغياب إما إلى نوع من الوقاحة، أو الانتقائية، أو ربما اعتبره دليل انفتاح فكري كبير.

ومهما تكن التصورات التي عبر عنها النقاد المسرحيون خلال الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة، فإن الزوبعة التي ثارت خلال مهرجان أفينيون 2005، والتي كان هذا النقد المسرحي نفسه، سببا في جزء منها، أظهرت أن بإمكانها أن تعصف بكل تلك التصورات(6). لقد تمثلت الصعوبة الكبرى، خلال المهرجان المذكور، في كل من تقويم عروض المهرجان وكذا في قياس ردود أفعال الجمهور العميقة تجاه تلك العروض. ثم تحول الأمر إلى مواجهة بين النقاد والفنانين. ونشبت بين الطرفين أزمة ثقة عميقة، فقد خلالها كل طرف ثقته في الطرف الآخر: لقد أصبح الفنان مجرد مهرج في نظر الناقد؛ كما أصبح الفنان ينظر إلى الناقد باعتباره يعاني من الإحباط. أوليس سوء التفاهم هذا أمرا غير مسبوق؟ لذلك علينا أن نتفحص هذا الوضع الجديد.

إن المصدر الأساسي الذي تولدت عنه أزمة الثقة هذه يتمثل في كون جمهور المسرح لم يعد عبارة عن مجموعات منسجمة يمكن أن تحس بأن الناقد المسرحي يمثلها، لاسيما بسبب التشظي الواضح الذي أصاب الانتماءات السياسية؛ ثم لأن النقد لم يعد يشكل صدى للجموع الكبيرة، لأن ما أصبح موجودا اليوم هو العدد الكبير من المجموعات الصغيرة : مجموعات من المعجبين، وأخرى من أصحاب العداء الشديد والصاخب. إننا لم نعد نتكلم، في فرنسا على كل حال ومند جان فيلار، عن المسرح عامة؛ ولا عن الإخراج باعتباره ربطا ملموسا بين العلاقات الجمالية والإيديولوجية داخل هذا المسرح.

وهنالك نوع آخر من الخلط الذي لا ندري ما إذا كان ينبغي أن نهنئ عليه أنفسنا، وهو أن التمييز القديم بين النقد الصحفي والبحث النظري الجامعي يسير نحو التلاشي. إن الصحافة المكتوبة لم تعد تلعب دورها كرد فعل مباشر على الحدث المسرحي، فقد تفوقت عليها في السرعة وسائل الاتصال الأخرى، تضاف إليها منتديات الحوار على الإنترنيت والمدونات (البلوك)؛ وبالمقابل فإن الكثير من النقاد ينشرون تعاليقهم على العرض المسرحي بعد مرور أسبوع، أو شهر، أو سنة على عرضه. كما أصبحنا نجد العديد من الجامعيين يؤازرون عمل فرقة أو اتجاه مسرحي معين ويدعمونه، وكأنهم تحولوا إلى مجرد كومبارس للفنانين. ويمكن أن نفهم هذا الأمر على ضوء التحولات التي أصابت الجامعات الأوربية والأمريكية؛ فقد تخلت هذه الأخيرة عن اقتراح النماذج النظرية، وجعلت نفسها مجرد معاهد لتدريس الوصفات العملية (know how) والمنتجات الجاهزة (ready made) لثقافة ما بعد البنيوية والتفكيكية؛ إن صورة العلمانية والحياد والصرامة، بل إن صورة التزاهة الفكرية نفسها التي كانت تبعثها هذه الجامعات قد اهتزت كثيرا. والخبر السار هو أن نقاد اليوميات والأسبوعيات والمنظرين على مدار السنة لم يصبحوا أحسن حالا، ولذلك لا يمكن اعتماد أحد الطرفين وتفضيله على الآخر.

إن مهرجان أفينيون يشكك، للمرة الأولى، في مصداقية النقد : أما زال باستطاعة هذا الأخير أن يساعد القراء، من متفرجي المستقبل، ومن المتفرجين الممكنين عامة، على فك رموز العروض المسرحية التي يشاهدونها ؟ أو كيف يستطيع مساعدتهم،على الأقل، على تقبلها ؟ هذه أسئلة تطرح نفسها اليوم على النقاد المتخصصين، كما تطرح نفسها على عموم الناس. إن الحس السليم والتعامل العنيف والصارم الذي ميز نقاد الحقب السابقة لم يعد كافيا اليوم؛ إذ لم يعد النقاد قادرين على التعامل مع سؤال : "ماذا يعني هذا؟" إلا بواسطة جواب متملص مثل " وماذا ترون فيه أنتم؟". إنهم لم يعودوا قادرين على تقديم وصفة جاهزة لكيفية للاستعمال خاصة بتحليل الإخراج المسرحي. إن الحيرة المؤقتة

التي كانت، في السابق، تدفع الناقد، حسب ما يقوله بانو (Banu)،"إلى تجديد أدواته"(7)، قد أصبحت اليوم قاعدة تعم الجميع.

وبناء عليه، لا غرابة في أن يصبح التحليل الدراماتورجي والبحث عن خيارات الإخراج ضيقي المجال. إن اختلاط الأجناس (الكوميدي، الدرامي، السخري، العبثي...)، وتعدد مستويات التعبير في العرض الواحد قد أصبحا يضببان الرؤية. إن من واجب النقد المسرحي أن يقدم فرضيات حول اشتغال الإخراج، وعن نسقيته، وخيطه الرابط حتى يرشد المتفرج المحتار؛ غير أن بإمكان هذه الفرضيات نفسها أن تنحرف بالناقد والمتفرج، وأن تضللهما إذا ظهر أنها كانت خاطئة أو مفروضة.

لا شك في أن تحولا في جذور ممارسة الإخراج المسرحي قد جعل شبكات التحليل غير فاعلة، مؤقتا على الأقل(8). إن التصور البنيوي، والوظيفي، والسيميولوجي للإخراج المسرحي، والذي ينظر إلى العرض المسرحي باعتباره نصا فرجويا ونظاما سيميوطيقيا، لم يعد معمولا به. وليس هذا التغيير جديدا، ولو أن النقد المسرحي لم يدونه بعد. فيظهر أن المسرح قد بدأ يكتشف الآن أن الأهم ليس هو النتيجة، أي العرض الجاهز، ولكنه يتمثل في صيرورة العمل نفسها، وفي المفعول المتولد عنها. لقد تحول الإخراج المسرحي إلى إنجاز (performance)، بالمعنى الإنكليزي للكلمة : إنه مساهمة في فعل، إنه موجود في التحول. وينبغي، نوعا ما، النظر إلى العرض من كلا طرفيه : من مصادره إلى امتداداته، أي فهم من أين يأتي الفعل الإنجازي، وإلى أين يتجه. من هذا المنظور نجد فانسان بودرييز (Vincent Baudriller) نائب مدير المهرجان، يقترح على النقاد وعلى الجمهور أن يكتفوا بالتساؤل عن "ماذا يقصد الفنان"؛ لأن"الأساسي هو أن يفهم المتفرج معنى الخطوات الإجرائية التي يقوم بها المبدع"(9). وبهذا نجد أنفسنا مدعوين للتساؤل عن نوايا الفنان؛ وهو تساؤل كنا نعتقد أننا قد تجاوزناه، غير أنه يعود بقوة إلى هذا النوع من النقد البيوغرافي.

نتساءل بناء على ما سلف : هل ما زلنا أمام موضوع جمالي ثابت، وقابل للإدراك والوصف؟ وهل مازال في موضوع دراستنا، أي في الإخراج المسرحي، شيء ملموس؛ أم أنه تحول، مثل تلك الأعمال التشكيلية التي يصفها إيف ميشو (Yves Michaud) بأنها "أعمال ذات حالة غازية" قابلة للذوبان في الهواء، دون أن يتبقى منها سوى التجربة الجمالية التي يمر بها المشاهد ؟ إن هذه التجربة الجمالية هي كل ما يتبقى لنا حين نغض النظر عما يجري فوق الركح، ونكتفي بالعناية بطريقة تلقيه. إن ما هو صالح لقراءة الأعمال التشكيلية قد أصبح صالحا أيضا لمقاربة الإخراج المسرحي، مع العلم أن هذا الأخير موضوع أكثر هشاشة، لأنه يندثر مع مرور الوقت : إن هذه الأعمال كلها " لم تعد تهدف

إلى تصوير شيء أو الدلالة على شيء؛ إنها لا تحيل على أمر خارج ذاتها، فهي لم تعد ترمز لشيء. بل إنها لم تعد تعتبر موضوعات للتقدير أو التقديس، ولكنها تهدف إلى التوليد المباشر لتأثيرات قوية وخارجة عن المعتاد"(10). إننا نجد أنفسنا داخل هذه الوضعية المفارقة عندما نواجه، أو عندما ننغمر في قلب العمل المسرحي: لاشك أن هذا الأخير مادي وملموس، ولكن ما يهمنا فيه، مع ذلك، ليس ماديته، وإنما تهمنا التجربة الجمالية التي نكون غارقين فيها أثناء مشاهدته. هكذا يفقد العمل المسرحي ماديته، ليصبح افتراضيا، ويمنعنا بالتالي من الكشف عن خصوصياته ودلالاته. لقد كان الناقد، خلال الثمانينات، يمتلك على الأقل جسما يتقاسمه مع مجايليه(11). أما ناقد اليوم فيساوره الإحساس بأنه أخد يفقد هذا الجسم المحسوس، كلما فقد جسد الفرجة ماديته، وكلما انغلق المتفرج داخل التجربة الجمالية النابعة من ذلك الجسم المتخيل.

لقد أصبح من الصعب الحد من الانغلاق. ولكن النقد المهتم بوصف العروض في كليتها يعود باستمرار نحو الأنساق المستعملة فوق المسرح. إن الدراسة الحديثة التي قام بها كل من ميتر (Mitter) وشيفستوفا (Chevstova) لأعمال خمسة من المخرجين تستنتج تخليا تدريجيا عن العبارة لفائدة سيطرة الأجسام المتحركة(12). وبذلك فإن أفعال الجسم المتحرك يجب أن تصبح هي موضوع كل من النقد والإخراج المسرحيين. وعوض مقارنة النص المكتوب مع طريقة تجسيده على الخشبة (كما كان النقد يصنع لمدة طويلة)، أصبح من المناسب كشف المنطق الذي تتحرك به الأجسام، وكذا الحيزين الزماني والمكاني الذين تقع فيهما تلك الحركة. وحين يهتم الناقد، ومعه المتفرج، بمجموع العرض لا بتفاصيله الصغيرة، فإنهم سيجنبوننا الاهتمام بمفعول الانتقال (الزابينغ) (zapping) : لايعجبني هذا، لذلك أنتقل إلى غيره. وتبقى أكبر الصعوبات التي تواجهنا هي قراءة العرض وفك رموزه، سواء في منطقها الداخلي أو في إحالاتها على عالمنا. وهذه صعوبة حقيقية، ولكنها ليست أمرا مستحيلا.

إعادة تقويم النقد من أجل مسرح أعيد تقويمه : إن أزمة العرض المسرحي، التي مست كلا من الإخراج والنقد المسرحيين، تفرض علينا إعادة تقويم لكلا هذين المجالين؛ وهذا تحد لمفهوم الإخراج، الذي ربما لم يعد قادرا على مسايرة الأشكال المسرحية. فهل أصبح الإخراج قيمة من الماضي ما زلنا نتشبث بها، رغم أن الإنجاز (performance) لا يشترط وجود انسجام في مجموع العرض، مؤسس على فكرة موجهة وعلى تحليل دراماتورجي؟ فقد أصبح من المستحيل، في العروض الرسمية لمهرجان أفينيون لسنة 2005، إعادة صياغة خطاب إخراجي إجمالي، أو سرد حكاية، أو استخراج

تصور شمولي(13). كما لم يعد من الممكن، داخل عرض واحد، تمييز أسلوب واحد متجانس، سواء للعب الممثل، أو لإدارة الممثلين، أو للسينوغرافيا. إن هذه العروض لم تكن كلاسيكية، نظرا لعدم توفر أي تجانس داخلها؛ و لم تكن أيضا رومانسية، لأنها لم تتوفر على عبقرية تنظم مادتها الفنية على طريقة فاغنر أو شيرو؛ كما لم تكن هيجيلية، إذ لم تتوفر فيها تركيبية قادرة على خلق التناغم بين الأساليب المتعددة. وإذا استعملنا تعبيرات النقد المسرحي، فإن هذه العروض لم تكن تتوفر على "اتساق فني" ولا "مفتاح سحري يمكن الدخول بواسطته إلى عالم العمل الفني"(14). إن هذه الصفات التي تمثل في نظر جان ديتور أمرا محببا، ودليلا على البساطة، ننظر إليها نحن باعتبارها دليل انسحاب للطرفين: لقد سلم الإخراج في كامل قدرته على التنظيم، وهو بذلك يعوق عند نقده وتحليله كل منهج متماسك.

غير أن وجهة النظر الشخصية التي عبرنا عنها هنا لا تولي عناية كافية للممارسات الحالية لفنون الخشبة؛ وهي ممارسات تسير فعلا في الاتجاه المعاكس لفن الإخراج "الكلاسيكي"، وبذلك تقودنا، أو تعيدنا نحو مفهوم الإنجاز (performance) بالمعنى الإنكليزي وليس الفرنسي للكلمة. وقد سبق أن رأينا كيف أن الإنجاز ينسف الحدود الجامدة لفن الإخراج. غير أنه، بمعناه الإنكليزي، أمر إيجابي؛ فهو رؤية تجدد تصورنا، المفرط في الضيق، للإخراج؛ أو للإخراج الكلاسيكي على الأقل، فقد "سلط مصطلح الإخراج الضوء على الطريقة التي يتم بها إنتاج دلالات العرض المسرحي، ليس فقط بواسطة العرض المنتج نفسه ـــ الفرجة ـــ وإنما أيضا من خلال صيرورتي الإنتاج وتلقي الجمهور"(15). ويقتضي هذا الأمر القول بأن مهمة النقد المسرحي تتطلب منه النظر إلى الإخراج من زاويتين :

-أن يتصور الطريقة التي تمت بها الإعدادات، ليس فقط القراءة على الطاولة، ولكن أيضا إدارة الممثل؛

-إدخال وصف لردود فعل الجمهور، حتى يقدم لقرائه أو للجمهور المتلقي فكرة عن الكيفية التي ستكون عليها ردود أفعالهم.

مهمات جديدة للنقد المسرحي : وبغض النظر عن اتساع زاوية النظر، التي مارسها النقد المسرحي مند كان، ينبغي امتلاك الجرأة لإسناد مهمات جديدة إلى هذا النقد، ولاسيما في ميادين تمعن "اللياقة السياسية" (political correctness) في دفعنا إلى تجنبها. نذكر فيما يلي بعضا منها :

1- إصدار وتفسير أحكام القيمة، التي لا يمكن أن يتجنبها كل من النقد والتنظير؛ وقبول مهمة منح الشرعية التي يفترض أن يقوم بها كل خطاب، ولو كان سلبيا، تجاه فنان، أو حركة فنية، أو أسلوب في العمل؛ مع الاقتناع بنسبية هذه الأحكام، حين تسمح للقارئ بإمكانية رفضها أو تفكيكها.

2–الوعي ونشر الوعي بالهوية الثقافية لكل من يصدرون الأحكام، ومنحهم الحق في الكلام فيما لا يعنيهم، سواء عن ثقافة أخرى، أو مجتمع آخر، أو هوية أخرى، أو ديانة أخرى. وتوسيع قاعدة النقاد؛ وتكليفهم بتحليل عروض أكثر فأكثر غرابة عنهم. والتخفف من عبء المشروعية، والأصالة، والانعزالية، ولو كانت ثقافية.

3- التأكيد مجددا على أهمية الإخراج والمخرج باعتبارهما وسيطين بين العمل الفني والجمهور. كما كان الأمر قبل عشرين سنة، حين صرح فيتيز (Vitez) لما دخل قصر شايو "سندافع عن المهنة، عن وجود الإخراج المسرحي الذي أصبح مهددا من أساسه، ولن نظل سجناء تصور يقضي بوجود علاقة لا تنفصم بين الممثل والنص والجمهور"(16). إننا لا ننسى الدرس الذي قدمه فيتيز، وهو ينطبق على النقد كما ينطبق على الإخراج. علينا الآن أن نتعرف على الوظائف والحدود الجديدة للإخراج أو "اتساع مجالات النضال"(17).

إن النقد المسرحي قد أصبح بدوره نوعا في طريقه نحو الاندثار، ولكنه يبقى مع ذلك ضروريا، مثل الإخراج، للوساطة بين الخشبة والصالة. إن الناقد والمخرج شريكان قديمان ومتواطئان ولو بصيغة غير معلنة، وعليهما لذلك أن يتفقا إن كانا لا يريدان الاندثار. ويبقى الإخراج إذن، ومن جميع الاعتبارات، ميدان كل من الإنتاج والنقد المسرحيين ورهانهما الأساسي؛ ولذلك يجب أن ينصب عليه القدر الأكبر من تفكيرنا.

(rachbennani@laposte.net)

1ــ المرجع : ندوة (الجمعية العالمية لنقاد المسرح) ، سيول (كوريا) ، 22 أكتوبر 2006، في موضوع : **المسرحة الحديثة والنقد**.
Congrès de (l'association internationale des critiques du théâtre) à Séoul : Nouvelle théâtralité et critique, 22 octobre 2006.

2- (Physiologie de la critique), Conférences au Vieux-colombier de 1922. *Physiologie de la critique,* Nouvelle Revue critique, 1930, p.23-24.

3- *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 47.

4- Le Monde, 1982. تم إدراج هذا النص ضمن كتاب : Chantal Meyer-Plantureux, *Un siècle de critique dramatique*, Complexe, 2003, p.142.

5- Théâtre/ Public, n° 50, 1983. تم إدراجه في : *Un siècle de critique dramatique*, سابق , p.146.

6–حدث نقاش في الصحافة حول البرامج؛ وقد لاحظ بعض الصحفيين أن العروض كانت في الغالب عنيفة، وغير مفهومة، ومسفة، وبعيدة عن أفكار جان فيلار، مؤسس المهرجان. أنظر الكتب التالية :
Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flamarion, 2005. Georges Banu et Bruno Tackels, *Le cas d'Avignon 2005*, L'entretemps, 2005. Carole Talon-Hugon. *Le conflit des héritages*, Du Théâtre, n°16, juin 2006.

7–سابق ، ص. 149.

8- لم نعد هنا أمام خيار الناقد الموزع بين رغبته في الكلام عن الإخراج (باعتباره نظاما) والحديث عن إنجازات الممثلين. لهذا يقول حـــان بـــيير ليوناردييني : ((إنني مقتنع تمام الاقتناع بأن عدم الحديث عن الممثلين في كتاباتي هو بمثابة نقطة عمياء. أعتقد أننا، في الوقت الـــراهن، يجـــب أن ندافع عن التصور الإخراجي وكذا عن زاوية النظر النقدية في المقالات التي نكتبها. غير أنني حين أتكلم عن هذا وأهمل الممثل، فإنني أحرم عملي من أحد الهياكل الثانوية)). في : La critique en question, Théâtre /Public, n°18, 1977, p. 19.

9- La Croix, 9-10 juillet 2005. cité par Carole Talon-Hugon. *Le conflit des héritages*, Du Théâtre, n°16, juin 2006.

10- Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. XVIII.

11- (إن جسد الناقد ليس ملكا له وحده، ولكنه أيضا ملك للجيل الذي ينتمي إليه))؛

Georges Banu , *Un siècle de critique dramatique*, op. cit. p. 150.

12- Shomit Mitter et Maria Shevtsova, *Fifty key theatre directors*, London, Routledge, 2005, p. XVIII.

13- Patris Pavis, *Théâtre et calamité*, Théâtre /Public, n°180, 2006.

14- Jean Dutour, Le paradoxe du critique, Paris, Flamarion, 1970, p. 20.

15- Paul Allain. *The Routledge Companion to Theatre and Performance* , London, p.171. (“The term ‘mise en scène’ has emphasized how performance’s meanings are produced not only in the performance product—the show—but also through the process of both production and audience reception.”

16- Antoine Vitez. *« L’art du théâtre* », L’Art du théâtre, n.1, 1985, p.9.

17-أنظر دراستنا حول هذا الموضوع في :

Théâtre/Public, « Extension du domaine de la lutte . La mise en scène à Avignon 2006. », 2006.

صدر للأستاذ رشيد بناني