

العدد
16

السنة السادسة عشر
كانون الثاني 2018

مجلة فنون البصرة

مجلة علمية تقافية محكمة تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة



صورة الغلاف لوحة فنية
للفنان عيسى حسن

FUNOON AL BASRAH



مجلة علمية ثقافية محكمة

العدد السادس عشر .. السنة الخامسة عشر

كانون الثاني - ٢٠١٨

رئيس التحرير

أ.د. عبد الكريم عبود عودة

سكرتير التحرير

أ.د. طارق عبدالكااظم العذاري

هيئة التحرير

أ.د. صباح احمد الشايع

أ.د. جنان محمد احمد

أ.م.د. عبدالستار عبد ثابت

الهيئة الاستشارية

أ.د. صلاح مهدي القصب

أ.د. سعيد جاسم الاسدي

أ.د. حسن عطية (مصر)

أ.د. محمد المديوني (تونس)

أ.د. فاخر محمد حسن

أ.د. عقيل مهدي يوسف

تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/جامعة البصرة/كلية الفنون الجميلة

شروط النشر

1. هدف المجلة نشر الأبحاث العلمية الأصلية ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقاً في معارض الفنون الجميلة.
2. تخضع البحوث المقدمة للتقدير من قبل اختصاصيين من داخل القطر وخارجه.
3. تنشر الأبحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم نسختين من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالإضافة إلى نسخة من قرص حاسوب باستعمال (word XP) ويستعمل الخط (Simplified Arabic) باللغة العربية وقياس (١٤) للخط وقياس (١٦) للعناوين الرئيسية ويستخدم خط عريض اسود ويترك فراغ واحد بين الأسطر وفراغين بين الفقرات .
4. على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والإنجليزية ويحدود (٥٠) كلمة لكل ملخص .
5. يدفع الباحث مبلغ (١٠٠) مائة ألف دينار لتقدير ونشر البحث في المجلة.
6. يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية.

تعنون جميع المراسلات والاستفسارات الى العنوان :

كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة- سكرتير مجلة فنون البصرة

Email: Kreem611@yahoo.com

Email: tarqalathary@yahoo.com

الرقم الرمزي 2305-6002 ISSN

رقم الایداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٧٤٧) لسنة ٢٠٠٢

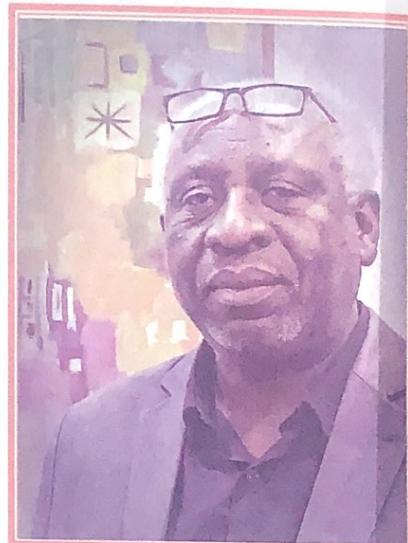
الافتتاحية

البحث في الفنون الجميلة

فضاء للتواصل مع الابداع اولا ، وعطاء لاكتشاف علاقة الفن بالواقع الاجتماعي والثقافي ثانيا ، وطرح رؤى جديدة في التفكير الجمالي الذي ينتج تفسيرا متجددا في تحويل حالات البحث من مساحتها اليومية الى معطياتها الاستاتيفية ثالثا .
هذا البحث الجوهرى الذى تسعى مجلة فنون البصرة لتأكيده ونشره والاهتمام به ليس على المستوى الاكاديمى او الدرس الجامعى وإنما على مستويات تفعيل البحث العلمي في الفنون الجميلة وعلاقتها بالتنمية الاجتماعية .

انها جوانب تستدعي منا اعادة النظر بالهيكلية التقليدية للبحث والخوض في مناهج تفكير وبحث تتلاطم مع متغيرات العصر التقنية والرقمية والافتراضية والفلسفية . اننا ازاء تجربة تجاوزت القيود والدخول الى فضاءات التحديد المعاصرة المرتكزة على البحث عن لغة جديدة لخطاب التأسيس للبحث العلمي الفنى .. وهذا يتطلب افتتاح حقيقى على ثقافات العالم اليوم التي تسعى لتساسج الثقافات في المعرفة والتفكير والانتاج ، علينا ان نضع النقاط على الحروف لنكشف عن الدور الفاعل للبحث العلمي في الفنون الجميلة لبناء ثقافة واعية منفتحة على كل العلوم المجاورة كاشفة جديدة للتصورات الفنية وابعادها التوافضالية مع الانسان .

نحن اليوم نغادر المجلة ليأتي اصدقاء عازمون على الاستمرار في فعل توطيد هذه الثقافة الجديدة ، معهم نسير نحو طريق البناء المعرفي الرصين ، ومعهم نقدم افكار جديدة لتطوير هذا الصرح العلمي . وستبقى جميع المقترنات والافكار محطات بحث نعمل على تحقيقها لتحول الى حقيقة تتمثل بالخطاب الجديد لمجلة فنون البصرة وهي تساهم برفد المعرفة الأكاديمية بالبحث العلمي المبتكر .



ا. د. عبد الكريم عبود عودة
رئيس التحرير

محتويات العدد

	رئيس التحرير	الافتتاحية
٣٠-١	أ.م.د. تحرير على حسين علوان جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة	آليات التواصل في الفن المفاهيمي
٤٩-٣١	أ.د. ليلي بن عائشة جامعة محمد لمين دياغي سطيف ٢ كلية الاداب واللغات / الجزائر	تأويل الخطاب المسرحي مقاربة تأويلية لمسرحية الجنة المطوفة لكاتب يسين
٧٠-٥٠	أ.م.د. علي عبد الله عبود الكتاني جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة	البلاغة في النحت العراقي المعاصر
٨٤-٧١	أ.د. ابو الحسن سلام جامعة الاسكندرية / كلية الاداب	المديوني وحيرة تحقيق الحلقة المؤودة في تاريخ زيادة النقد المسرحي العربي
٩٨-٨٥	م.د. حسن عبود النخيلة جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة	القراءة بلا منهج مقارنة التقييم الجمالي للخطاب المسرحي نماذج نقدية مختارة
١١٦-٩٩	م.م. حسين نواب هاشم جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة	الاثر التربوي والتعليمي لأغاني الاطفال الشعبية في المراحل الابتدائية
١٤٢-١١٧	م.د. قاسم محمد حسن بياتي جامعة صلاح الدين / كلية الفنون الجميلة / اربيل	المسرح الاكاديمي والمسرح الاحتافي في عصر النهضة الإيطالية مقاربة ومقارنة بنوية
١٥٣-١٤٣	م.م. مجید عبد الواحد جبر وزارة التربية/قسم النشاط الرياضي والمدرسي / البصرة	لمحات موجزة من تاريخ المسرح المدرسي عالميا وعربيا
١٧٨-١٥٤	م.م. وسن كريم حميدي الريبيعي وزارة التربية معهد الفنون الجميلة بنين / البصرة	تطور الاشكال الرمزية ومرجعياتها في رسوم فاخر محمد (دراسة تحليلية)
١٩٣-١٧٩	د. فهد منصور الهاجري عميد المعهد العالي للفنون المسرحية / دولة الكويت	إشكالية التمثيل الشفري في المسرحيات الصواتية
٢٢٢-١٩٤	م.م. علي كريم حسون م.م. سمير عبد المنعم جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة	الشخصية الصوفية في نصوص عزيز عبد الصاحب
٢٤٥-٢٢٣	د. اكرم وليم	مسرحية العدد : وماذا بعد

التصميم والخرج الفني: عمار المرهون
سكرتارية المجلة: شذى مرسائل محبوب

**القصصرواءة بلا منهج
متارقة التقييم الجمالي للمنجز المسرحي
نماذج نقدية ملتقاورة -**

م.د. حسن عبود النخيالة

جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

مقدمة :

يمتاز الفن المسرحي بوصفه حاملاً لقيم فكرية ، ومعطيات انتربولوجية وسيكولوجية ومهميات سوسيو- ثقافية وهو على وفق هذا التصور يشكل صورة شمولية لا تغطيها ولا تعبر عنها القراءة الجزئية او عدم الفهم للمفترقات المتعددة المتداخلة في التكوين الفكري والجمالي لهذا الفن .

لقد ارتبط التقييم النقدي للمنجز الفني بالجمال منذ بدايات النقد عند (أفلاطون) و(أرسطو) وقد خضع للقواعد من ذلك الحين ، أي انه كان محصلة لأدوات نقدية تفرز عوامل التقييم وإقراراته ، وفي الوقت الذي كان يتواجد فيه النقد المخصص للمادة المنقوضة على مستوى فردي سواء أكانت مسرحية (نصاً) أو عرضاً مسرحياً أو شعراً ، فهو بالمقابل كان يكسر لنفسه نقداً جمالي يشكل مرجعاً مهماً للبناء الفني وسبل الانجاز الإبداعي بشكل عام ، فالمنجز والنقد قطبان متقابلان يغتني أحدهما بالأخر .

والمنتصدي لمراحل نشوء المذاهب المسرحية وتيارات الفن عموماً سيكون أمام مشروع فكري ينفتح بقوة على أفق التأسيس الفكري الذي يقدم تصورات جمالية تتحلل المنجزات الإبداعية ودرجات التفاوت التي تميز عمل فني دون غيره بحسب مقوماته الفكرية ومعطياته الجمالية التي يستقى منها من المرجع النقدي أو المذهب الفكري الذي ينتهي إليه .

ومن ثم كان انبثاق المناهج النقدية هو الآخر عاماً بارزاً في إدراك جماليات المنجز الفني بشكل عام ، لما يتواافر فيها من شروط التقييم وسبل القراءة في افتتاحها على الخارج او اقتصارها على الداخل النصي ومقوماته النابعة من ذاته ، ولم تكن تلك المناهج منفصلة عما سبقها من فلسفات جمالية بل انها أنشأت مشروعها الفكري والتقييمي بالأخذ عن هذه الفلسفات والإفادة من مركباتها الفكرية في تأسيس مشروع قرائي يرتكز بالمنجزات الفنية ويعنى القاريء والمتنقي مداخل بارزة لفهمها وإدراك مقوماتها الأساسية . بل إن هذه الرابطة بين (الفلسفة - والنقد) خلفت اثراً مهماً في فهم إشكالات الحياد عن الجمال ، وتحديد مواطن الضعف التي تعترى المنجز الفني . إن وعي التجربة الجمالية يعد عاملاً أساسياً في تطوير ملكات الارتفاع الجمالي بها ، ولذا تكمن شرعية الممارسة الفنية وإقرار حضورها الجمالي باعترافات النقد بها ضمن شروط نقدية واعية وتقليدية . وعلى هذا الأساس يكون من الخطأ الفادح إخضاع النصوص وتقييم العروض لمن لا يمتلكون أدوات النقد أو تصوراً واعياً عليها ، أو قصر نقد العرض المسرحي على منهج بعينه ، فالقراءة بلا منهج تعنى حركة في الفراغ ، والاقتصر على منهج يعني النظر إلى العرض من زاوية واحدة ، وفي ذلك تحجيم لمنظومة العرض الفكرية والجمالية، ومن هنا تنشأ مشكلة هذا البحث .

الفاعلية الجمالية في الخطاب النقدي

في البدء إن هناك متلازمة جمالية تجمع بين العمل الفني والنقد هي (التعبير) فالعمل الفني يسمى ويرتقي جمالياً كلما كان دقيقاً في عمق تعبيره عن الحالات أو الأشياء التي هي موضوعه ، والنقد هو الآخر لا يرتقي بقراءته الجمالية للمنجز الفني ما لم يصل إلى عمق التعبير والتوصير لدفائق العمل المولدة لفاعلية الجمالية ، إذ لا يمكن - كما يرى شارل لالو - "لأي شيء سواء أكان طبيعياً أو صناعياً أو موضوعاً من الحياة العادية أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا لم يحسن الإنسان التعبير عنه " (١).

إن الفاعلية الجمالية في الخطاب النقدي وهي تجترح خطى التعبير إنما تمارس عملية اجتياز للمطابقة التعبيرية الكامنة في الآخر المنقود ، أي إنها تُفتح من الخطاب بمكونه الفني قراءة جديدة هي الخطاب بمستواه النقدي وهي عملية تعليق على التعليق (ميتانقد) ، وليس تكراراً للتعليق ، فمهمة النقد تتركز في كشف المواضع الدفينية التي تعد بؤراً للتعبير الجمالي وتصديرها وتشخيصها وإيضاح مفاهيمها ، بعدها زاوية جديدة للقراءة تجعل من النقد عملاً في الدرجة الثالثة ، فالنقد (المسرح) يتلو كتابتين سابقتين لكل منها خصوصيته (نص الكاتب + نص العرض) وينتذك يكون واحداً من الأطراف الجمالية التي تثير فضاء التجربة دون أن تخفي معالمها. فإذا ما كانت الجمالية مطلباً عاماً يتّخذه تحقيقه على مستوى الأعمال الفنية على مستواها الكتابي أم البصري ، فالنقد هو الآخر بوصفه عملاً في الدرجة الثالثة لابد وأن يتّخذه تلك الروح الجمالية وإن كان يتصدى لعمل قبيح أو دون مستوى الانجاز ، فالنقد الجمالي يتأتى من مديات التفكير ووعي يمتلك العرض المسرحي خصوصيته التي تمنحه انفصالاً وتميزاً في بث الخطاب البصري التالي للنص الكتابي ومدونته . وفي ضوء ذلك لا تكون مهمة النقد أن يقتضي احكاماً جزافية على الأشياء ، فهو لا يكتفى بالحكم بطبع عمل ما ، وجمال عمل آخر ، أو أن يمدح عملاً ما ويقدح عملاً آخر ، بقدر أن يتجه إلى تبيان عوامل الجمال وتكونيتها ومعالجاتها ، وفي الوقت نفسه لا يغفل الكشف عن عوامل القبح.

على هذا الأساس يرسخ رأي (بيمقريطس) مستوى من التقييم النقدي الجمالي الذي يوجب للجمالية فاعليتها عندما يذهب إلى أن الشعر الراقى محصلة للجنون أو حالة شبيهة بالجنون . مما اضطره إلى طرد من صاحبه من الشعراة من ساحة هليكون (٢) .

إن صحة العقل لدى (بيمقريطس) إذا ما أخذت على مستوى النقد بوصفه انتاجاً ينتهي من المنتج ، تتعنى سطحية القول وال المباشرة والخلو من الإبداع ، ومبدأ الفن كما هو مبدأ النقد يقوم على المعاوازة والانصراف عن الإخبار - تناول الواقع بصيغة الإخبار عنها ووصفها كما هي - لأنه يقتضي فرض قوانين عقلية جديدة للظاهرة تعيد توجيه نقاط التفاعل بينها وبين المتنقي كي ينظر لها من زاوية أخرى لم يكن يراها فيها سابقاً ، او انه كان غافلاً عنها .

كما أن النقد الأرسطي عمل على وضع المبادئ النقدية التي من شأنها الإفصاح عن زوايا الجمال والقبح في التراجيديا ، معتمداً بذلك مقاييس تتصل بإحكام البنية الفنية فالبداية المنطقية في التراجيديا ، هي تلك البداية التي يجب الا يسبقها شيء بالضرورة ، أما النهاية فهي تلك النهاية التي لابد ان تكون غير متبوعة بشيء اياً ، ولا بد من الاهتمام بالنسب والأحجام ، فليس للمسألة أن تكون قصيرة مثل الشعر الغنائي ، لأن ذلك يعني أنها لن تعطي تفاصيل موضوعها ، ولا أن تكون طويلة كالملحمة فتفقد المتنقي قدرة متابعتها . كما ينبغي ان يكون ثمة انسجام بين الشخصيات وبين صفاتها الفطرية ، فمن القبح ان تتصرف المرأة بصفات الرجل ، كما هو العكس ، ومثل ذلك شذوذ افعال الشخصية عن اقوالها، فهو الآخر من عوامل قبحها .

إن المدى الجمالي للخطاب النقدي لدى (ارسطو) يتوقف فعلياً على المفارقة التي يعدها بين الفنان والمؤرخ ، فالفنان سواء اكان ناقداً او مؤلفاً او مخرجاً تميزه قيمة التفاعل في إحالة المادة الواقعية الى صورة فنية تتجاوز حدود مادتها الثابتة الى حراك معرفي فلسي يتجاوز الكائن الى الممكن او ما يفترض ان يكون ، وهو بذلك يمتاز على المؤرخ الذي ينقل الشيء كما هو ، من دون ان يقدم له بديلاً صورياً ، فهو لا يخرج عن حدوده ، ولا ينقل الا ما وقع دون مجاوزته

على هذا المستوى لا تقبل دينامية جمالية الخطاب تكرار التجربة من دون مجاوزتها إلى فهم يعمق عوامل التفاعل معها بصيغة جديدة ، لأن الفن لا يعبر إلا عن الديمومة ، و يتتجافي مع ما هو قطعي أو نهائي ، وهذا ما يجعله مخالفًا للتاريخ .

وإذا كان الفن متحولاً بالأصل ، اي انه يتضمن إمكانية تحويل مادة الحياة ومركباتها الى صورة فنية تعبيرية بديلة ، فهذا يجنب النقد ان يتبع أسلوب المؤرخ في محاكمة ، فأدوات المؤرخ ونقله لحيثيات الأشياء كما هي لا يمكن ان تعطي اياً اياً لبدائل التعبير الكامنة في الفن ، لأن المؤرخ ينقل الأشياء ولا يتدخل فيما وراثيات الأشياء ، فهو لا يلتقط إلا ما هو ظاهر منها ، ولا يبحث فيما هو خفي . في حين تكون مهمة النقد الحقيقي أن يعلم على نقل الظاهر إلى الخفي ، أي التوجه من المفروء إلى اللامفروء ، فيكون مصدر الأول التدليل ، ويكون مصدر الثاني الاكتشاف.

اما الوصف ، او إعادة الوصف والإخبار عن الأشياء لا محاكمتها فإنها بعيدة كل البعد عن الإبداع النقدي ، وهي اشد صلة بعمل المؤرخ والصحفي ، لأن الاثنين يلتزمان بنقل الأشياء كما هي ، ومهما تقتصر على التبليغ عنها " وبالنظر لسهولة هذا النمط من النقد ، اختاره الكثيرون (...) إذ سمحوا لأنفسهم بتناول الأعمال المسرحية والكتابة عنها بكل سطحية وارتجال ، متحمسين ومنكفين على بريق الكلمات الأدبية المنمرة " (٢) .

وهذا يعني الانصراف عن اللغة الموضوعية العقلية التي تنصب على نقد الموضوع إلى الاهتمام بلغة كتابية ذاتية خالية من المفاهيم وال المصطلحات والأسس التي تنتهي إلى نظريات النقد و مناهجه التي من شأنها أن تغذي لغة النقد وتعطيه المقدرة الفذة على سبر أغوار العمل الفني . إن النقد بوصفه وعيًا ارتبط بالثقافة والموهبة منذ زمن ، فقد كان (هوراس) يربط إمكانات الناقد بمقدار موهبته وتحصيله الثقافي ، إذ لا نفع من الموهبة دون شحنة الثقافة ولا طائل من الاخيره بدون الاولى (٤) . والمتمنع في الدور الكبير الذي مارسه النقد العربي، سيكتشف

ما كان يمثله الأخير بالنسبة لتقدير الأعمال الأدبية وسبلها ووضعها في موقعها الإبداعي ، عبر تقديم الصنعة على الالهام ، والملحوظ أن الممارسة النقدية (الصنعة) تتلو الممارسة الفنية (الإلهام) ففي (المدرسة العولية) التي يعتبر (زهير بن أبي سلمى) ابرز دعاتها كان الشعراء يتربون قصائدهم على طاولة التقديح حولاً كاماً كي تبلغ شكلها المقصد ومكانتها الإبداعية^(١).

إن الخصوصية الجمالية للنقد تتاتي من عناصر التنظيم الكامنة فيه ، لأن " التنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل إحداث الطابع الجمالي لأي خبرة ، وهما في الخبرة الجمالية أوضح من أي خبرة أخرى " ^(٢). كما يذهب إلى ذلك (جون ديوي) ، فالتنظيم يترتب عليه تحديد نقاط الموضوع المنقود وإقامة علاقة متماسكة بين أطراف مادة النقد . والأسلوب في بناء الموضوع النبدي يحتاج إلى خبرة ومران مستمررين . فالفن إذا ما كان متخدناً بناءً معيناً يمنحك قوامه الجمالي ، فالنقد هو الآخر بوصفه عملاً مضادعاً للعمل الأول يتطلب أن يكون له بناؤه الخاص المغاير لم سابقه ، لأن المضادفة لا تعني التكرار بل أن تعني إعادة تصدير الخطاب ضمن رؤى وتفسيرات جديدة . لا ينتجه إلا استطاق العلاقات " لأن أحداث الحياة العملية ليست مرتبة ترتيباً متالفاً كما يحدث أن نجده بين أجزاء الخبرة الجمالية " ^(٣).

وبذلك تكون القصصية في وضع العلاقات على شاكلتها القائمة في المنجز الفني وما يعتورها من تاليف وتناغم مدعاه لفهم طبيعة تلك العلاقات وما تسعى إلى تأسيسه من خطاب جمالي . والخبرة الجمالية تتجدد بحسب المشروع المنجز ، فالخبرة الجمالية في مضمون الفن تضع أنظمة جديدة لأجزاء الحياة العملية ، وهي تقلع الفعل نفسه عندما يكون مشروعها النقد .

إن الخبرة الجمالية للنقد تضع حداً فاصلاً بينه وبين المتنوّق العادي " فالمتنوّق يقبل على تجربة مباشرة ولا يميل إلى تحليل الموضوع الذي يتناوله أو يأخذ في تشريحه ومقارنته بغيره والمتنوّق يتقبل العمل الفني لكي يستمتع به " ^(٤) . أما دور الناقد فهو يتحدد بالتقدير ولكن لا على وفق منطلقات شخصية أو هو ذاتياً بل على ضوء معايير معينة ليرى مدى نجاحه أو إخفاقه في تحقيق هذه المعايير " ^(٥) .

إن الفاعلية الجمالية الكامنة في خطاب النقد تتجلى في مواجهته للمنجز الفني والدخول معه بديالكتيك يكشف عن أسرار معرفية تثير مغاليق النص و العرض ، وبالتالي تفتح معرفة جديدة تعزز من فاعلية المنجز ، إذ يمثل صوت النقد إعلاناً عن ميلاد جديد للمنجز ، وكلما تعرض المنجز الفني لقراءات متعددة زادت فرصه ببنيل حياة أطول وأشد ديمومة ، ولذلك يرتبط النقد الجمالي الفاعل بفكرة (التجربة) لأنه لا ينظر إلى المنجز الإبداعي نظرة منغلقة ، فالمنجز الإبداعي يمتلك فضاء قرائياً مفتوحاً وإلا لما كان موجهاً لعموم الناس ، لذلك تلغى تجريبية النقد إمكانات الجزم على مقدمة الحصول على تفسير نهائي للأعمال الفنية ، مثلاً يجزم العمل الفني بوصفه منتج للمخيال إمكانات تحجيمه أو تحديده بروية واحدة ، أو وضعه في إطار تفسيري ضيق .

وجزء مهم من مهمة النقد ينحصر في محاولة إيجاد معادلات وعلاقات من شأنها تقرير ما أبعنته المخيلة الفنية عن المتنقى كي يستطيع الإمساك ببعض جوانب التجربة الجمالية للمنجز ، لأن الخطاب المسرحي يتأسس على وفق منظومة بصرية متكاملة يقع على عاته سبل تصديره ، والمتنقى غالباً ما يركز اهتمامه على

المفهوم التواصلي للعرض ، أي ما الذي يُبلغ عنه الخطاب المسرحي ؟ . ولكن العرض المسرحي يضج بالاستعارات البصرية ، التي تختزل الكثير من الكلام المنطوق وتستبدلها بلغة البصر ، فان الكثير من لغة العرض تتعرض للامحاء ولا يتلقها المتنقى . فالجمالية في العرض المسرحي من الأولويات التي تقتضي الحياد عن المباشرة واستبدال الشروحات بالتليمحات والإيحاءات . وان اللغة البديلة تستدعي ضرورة مهمة النقد في الكشف عن المنظومة الجمالية ودراسة علاقتها الكلية . وعلى هذا الأساس تكون الجمالية الخالصة مشروعأً للعرض المسرحي المتكامل ، ويكون البرهان والتلليل والتفسير واجهة النقد " فهو ملزم بنوع من الموضوعية الذاتية ، تتراوح بين العلم والفن ... وفي هذا التراوح بين عملية النقد وفيته تكمن قدرة الناقد على وضع المنطقات وتحطيم الأحداث ، والتعرف على السبل المؤدية إلى تلك الأهداف للوصول إليها " (١٠) . لذا تكون العلاقة التي تجمع الاثنين - العرض - النقد ، علاقة تكامل وتفاعل ، الأول في قدرته على إثبات الجانب الروحي والارتفاع بالتدوين الجمالي واستئثار الجانب الانفعالي للمتنقى . والآخر ، ببيانه لخطط الفن وسبل انجازه والمهارات الفكرية وال العلاقات المتداخلة في تكوينه .

إن النقد من جانب آخر يمثل لانهائية التجربة واستمراريتها ، فالإبداع حالما ينتهي من تقديم عمله- على مستوى العرض المسرحي - يكون قد حدد عمر التجربة بتلك اللحظات التي سيسعى إليها زمن العرض والتلقى ، فالمنتقى ليس في حوزته استعادة التجربة ، ولكن ما يمنع التجربة إمكانات الحضور ويفقد الحياة هو الناقد الذي يكشف عن تفاصيلها والعلاقات الجمالية الكامنة فيها وبالتالي يكون مشروع النقد ولغته مصدرأً للتعاطي المتكسر للتجربة ، وسعة أفق التفاعل معها - عندما تتعدد رؤى النقد المتصدية للتجربة ذاتها - .

إن الإلام بالتجربة الجمالية يجعل من النقد وسيطاً لا غنى عنه ، وما النظريات الإبداعية إلا ثمرة من ثماره ، فإذا كان النقد علماً فهو لغة أسس ويراهم وشواهد ومعطيات مختلفة من شأنها ان تستنطق مجريات التجربة الفنية وتضعها في محلها من التصنيف الفني ، ولا يعني تقييد الناقد بمنهج او بأسس ما في نقه للمنجز الإبداعي توخيأً للعلمية والمنطق انه سيقود التجربة الفنية المنقودة ببنامتها ، لأنه بالتأكيد لن " يتوصل بالمقولات النظرية توسلأً كاملاً ، شأن عالم الفيزياء ، أو عالم الطب ، أو الكيمياء ، لكنه يقترب في عمله من عمل عالم الاجتماع ، أو عالم النفس ، أو غيرهما ، فهو يعمل في الحقول الاجتماعية والإنسانية التي تتسم بالمرونة وعدم القطعية " (١١) . وعلى وفق ما تقدم لا يواجه الناقد العمل الفني وهو متجرد من المعرفة ودون إلمام مسبق بوسائل النقد ومرتكزاته .

وفي ضوء ذلك تكون خلف الفاعلية الجمالية للنقد مقومات متعددة ، وهي تعبير في الآن نفسه عن تضاد فوجهودات متعددة تعكس صورة النشاط الجماعي الهدف الذي يسعى للوصول بالتجربة إلى موقعها الفاعل من التأثير والحضور .

القراءة السطحية و اللاتكمالية والتعارض مع التقييم الجمالي

إن النقد وهو يتصدى إلى أعمال فنية تناوت قيمها الفكرية ومستوياتها الجمالية ، لابد وان يكون بالمستوى الذي يؤهله لكي يكون خطاباً جماليأً متكافئاً معها ، أو متتجاوزاً لها - بمعنى المقدرة على إدراك مكان جمالية لم يكن

حتى منتج العمل نفسه منتبهاً لتشكلاتها في عمله - وبالتالي يكون النقد الجاد والرصين في موضع الإضافة دائمًا .

وقد أصبحت أزمة النقد في حالة من التفاقم بفعل غياب الناقد الذي توافر فيه شروط الممارسة النقافية ، مما قاد بالنتيجة إلى خرق القراءة و افتقارها إلى معطيات الجمالية في العروض المسرحية ، فالجمالية المسرحية تعد شرطاً أساسياً في تقبل الأعمال ورواجها ، ومن ثم تحديد موقعها من الحراك والتفاعل الفني والاجتماعي ، وإذا ما صار النقد دون مستوى الإمكانيات الجمالية القائمة في العروض المسرحية ، فإنه سيكون وبالاً عليها وتشويهاً لها .

وببدو أن الإشكالية المنتجة لهذا الموضوع ترجع إلى قصر المشهد الثقافي على أناس بعينهم ممن أطلقوا على أنفسهم نقادةً بمجرد إبداءهم لأراء تتعلق بما يسمى باعتقادهم نقداً للعرض المسرحي . وحجب الطاقات النقافية الأكاديمية الفعلية عن ممارسة دورها . وهذا ما يمكن ملاحظته على مستوى المهرجانات المسرحية التي تقام في عموم محافظات العراق وفي محافظة البصرة بشكل خاص ، إذ يلاحظ تهميش المثقفين من النقد الأكاديميين ، واستحواذ أشباه النقاد على منصة النقد ، وهؤلاء لا يقدرون نقداً يقوم على منهج ، ولا يدركون الوشائج الجمالية التي تنتجها المنظومة المتفاعلة في العرض المسرحي على المستوى السمعي والبصري والحركي ، وبالتالي تأتي أراهام سطحية مباشرة ، خالية من التشخيص والعلمية والدقة .

وهذه الإشكالية ليست وليدة اللحظة بل تعود إلى بدايات النقد المسرحي في العراق ، أي في فترة العشرينات إذ لم يكن النقد ممتكلاً للثقافة الموسوعية الرصينة والمصطلحات الازمة والرؤية الشمولية للنقد المسرحي . وفي ضوء ذلك ، فقد كان النقد سانجاً ، مفتقداً لشخصيته المتميزة ومعالمه الواضحة ، وإن الجو النقدي السائد - بيان مرحلة العشرينات على نحو خاص - كان يرتكز على جملة من الآراء الذاتية المجردة^(١٢) .

ولكن المشكلة في القراءات السطحية للعروض المسرحية ليست مدعينة النقد وحدهم ، بسل أنها بالضرورة ترجع إلى ابتعاد الأكاديميون عن ممارسة دورهم الفعال وإخلاء الساحة النقدية لمثل هؤلاء ، وأحياناً يكون لهم إسهام في هذا الأمر - ولكن بشكل أقل حدة- بتقديمهم لقراءة تفتقر إلى التكامل ، فقد يمارس الأكاديمي نقداً للعرض ، ولكنه لا يتكلّم عن أي شيء يتصل بمنظومة العرض الكلية بقدر اهتمامه بالنص الذيبني عليه العرض ، وهذا ليس نقداً مسرحياً ، وليس محله تقييم العروض المسرحية ومنظومتها الجمالية الكلية بل هو (نقد درامي) * وهو جزئي مقارنة بسابقه ، ويمكن ممارسته في كل الأونة ، في حين أن (النقد المسرحي) هو نقد لحظوي آني يعيد توجيه الخطاب الكلي باتجاه الهدف (المتفق) كرة أخرى في زمان ومكان معينين لا يمكن تجاوزهما .

والماخذ الآخر الذي يؤخذ على بعض الأكاديميين من نقاد المسرح هو عدم التزامهم بمنهج نافي يستشفون به جماليات العرض وتشكلات الخطاب الفكري القائم فيه ، واعتمادهم الخالص على تجربتهم وثقافتهم المسرحية ومعرفتهم الدقيقة بالعلاقات التي تقوم عليها مفردات العرض المسرحي . وهذا أيضاً يخلق عزلة ما بين التجربة الجمالية وخارطة التقييم الفعلية لها ، لأن كل منهج نافي يحمل من الخصائص التي من شأنها أن تضيّع أماكن

جيدة على المستوى القرائي والتقييم الجمالي للعرض المسرحي بحكم اختلاف أدواته وتوجهاته في التحليل ، وبدلاً من أن يقتصر على طريقة تحليل بعينها ، سيكون في تعد الطرق إثارة لرواية جديدة تسمم في الدخول إلى مفترقات العرض ومهميّاته الفكرية ومرتكزاته الجمالية ، لذلك لا يتفق مع النقد المسرحي الرصين قراءة العرض المسرحي بأدواته نفسها(مفردات العرض) وعلاقاتها . ولا يتوافق مع تمام القراءة الجمالية للعرض محاكمة الأخير بمنهج دون خبره ، فالعرض المسرحي هو خزير جمالي تتفاعل فيه السيمبوايز والانثربولوجيا والأبنية الفنية ، والتوازن بين الحضور والغياب ، والبناء والهدم ، بالإضافة إلى القيم الفكرية والاجتماعية والنفسية ، والشاهد التاريخية والثقافية ، وكل ذلك لا يكشف عنه إلا ما يلتقي معه ويعنيه بالقصير والتعليق والإضافة من المناهج النقدية المتعددة.

وال واضح أن خطوات النقد المسرحي في العراق كانت متغيرة بشكل كبير ولم تلامس تجربة النقد الحقيقي وخاصة في الفترة الممتدة من العشرينات إلى السبعينيات ، وعلى الرغم من بروز أسماء نقدية في فترة السبعينيات غير أنها لم تواصل حضورها الفاعل .

في فترة العشرينات لم تنتج مادة يمكن تسميتها نقداً إذ لا يكشف أسلوب التعاطي مع العمل المسرحي إلا عن نوع من أنواع الصياغة الخبرية أو الإعلانية ، ومثل ذلك ينطبق على عرض مسرحية (شهيد الدستور مدحت باشا) التي قدمها في بغداد تلميذ المكتب السرياني الكاثوليكي في عام ١٩٢٥ ، وقد كتبت صحيفة الرقيب معلومات للإعلان عن العمل المسرحي معتمدة أسلوب الإثارة والتربّب مما تستلزمه الدعاية وما تتّشده من أهداف الاستقطاب : سيتمثل شبابنا الوطنيون هذه الرواية التاريخية العصرية في مكتب السريان الكاثوليكي مساء الخميس ٩ نيسان ، من الساعة الأولى بعد المغرب ، وهي الرواية الفريدة التي تمثل مقتل أبي الأحرار .

وتستمر تلك المعلومات الدعائية بالتدفق لتشمل عرضاً توضيحياً للتفاصيل المهمة التي ستتناولها فصول المسرحية الخمس ^(١٢) . ولذلك أن مثل هذه الكتابة ليست من النقد في شيء ، إنها كتابة صحفية تهتم بنقل الخبر أو الترويج عنه ، أو هي كما يصفها د. (ضياء الثامر) على أنها نوعاً من التلخيص لا غير ، فإذا ما تم ربط النقد المسرحي بمراحل ما بحسب تنقلاته الأسلوبية في التعامل مع المنجز المسرحي ، فإن هذه المرحلة يمكن تسميتها بـ "مرحلة التلخيص" ، مع استمرار الطابع الإعلاني ، إذ أن الصحيفة لم تفعل شيئاً غير تلخيص حوادث المسرحية ^(١٤) .

هذا يلاحظ أن القراءة النقدية في العشرينات لم تكن مهيأة لكي تحكم العمل المسرحي واقتصر دورها على طابع التلخيص أو الترويج الإعلاني .

وفي الثلاثينيات بُرِزَ النقد التأثري إذ زاولت النقد المسرحي أسماء عديدة بيد أن كتابتهم ، لم تقدم على التحليل النافي الصائب ، بحيث ترقع إلى مصاف النقد المطلوب ، بل كانت عبارة عن آراء ذاتية ينقصها الوعي الفني بمكونات العرض المسرحي ، وغالباً ما اتخذ النقد وسيلة للتعبير عن انتطاعاتهم الشخصية . في حين كشفت فترة الأربعينيات والخمسينيات عن ولادة (النقد المضموني) إذ أصبح الاهتمام بمضامين النصوص لمسرحية يفوق مكونات العرض الفنية ^(١٥) . والملحوظ مما سلف ، إن العمل المسرحي بوصفه منجزاً جمالياً - بالضرورة

- لم يحظى بقراءة نقية ترقى إلى الموصفات الجمالية التي يتطلبهما ، فمن الترويج والإعلان إلى الآراء السطحية الشخصية غير المدروسة التي تضج بمعطيات التشويه والتقول غير المعلم ، إلى النقد الجزئي المتعلق بنقد النص وحده ، وإهمال عناصر العرض المسرحي الأخرى .

ويعود أن أصبح لكل من النقد المضموني والتأثري محلهما من الوجود أصبح خرق القراءة الجمالية مبدأ سائداً ، إذ ان النغمة المألوفة في نقد العروض المسرحية ، بقيت تردد نفسها من حين لآخر ، دونما إضافة أو تجديد ، فالكاتب - أيا كان - يبدأ بمناقشة النص ثم يرجع على مكونات العرض بلا كشف لقوانين العمل الفني الداخلية ، بل مقوماً ذلك على وفق مواصفات جاهزة في ذهنه سلفاً ، ناهيك عما شهدته مرحلة السبعينيات من نقد مولج اجتاخته المفاهيم والمصطلحات السياسية ، حتى أن التقويم قد تحول من صفتة الجمالية إلى صفتة السياسية ، فلا يسمع في تلك الأعمال إلا صوت السياسة^(١٦) .

وفي الثمانينيات برزت كتابات نقية تمتاز بجانبين أولهما محاولة التطبيق المنهج النقدي على الأعمال المسرحية ، ولكنها لم تكن قادرة على الإفاده الفعلية من إجراءات المنهج فبقيت تتارجح بين الإصابة والخطأ ، فنارة تأتي بشيء يتفق مع المنهج وإجراءاته وتارة أخرى تصرف لأهوائها وتأتي بانطباعات ذاتية لا تسجم مع طبيعة المنهج وإجراءاته النقدية ، ومثل ذلك ما طرحته (عادل علي) في مقالته الموسومة : (الرؤية السريالية في أحزان مهرج السيرك والفعالية العسليولوجية لمسرح الصورة)^(١٧) . أما الجانب الآخر من الكتابة ، فعلى الرغم من كونه ينم عن خبرة أصحابه في مجال الكتابة النقية للمسرح إلا انه ظل ينحى في كثير من الأحيان منحى جزئياً في التعامل مع التجربة ، فانصرف إلى نقد المضمون وأهمل الجوانب الأخرى للعرض المسرحي ، مثلاً هو الأمر مع الكتابات النقية لـ (يسين النصير) .

وآخر صار يفسر شخصية العرض بمقاييس النص وحده ، فلم يفصل بين الوجود النصي للشخصية ، وكيانها الفني المغاير في العرض ، ومثل ذلك ما ينتج عن تحليل مسرحية (تراب) لـ (طه سالم) ومسرحية (الممثلون) لـ (مجيد الريبيعي) التي يقدم لها (حميد مجید مال الله) نقداً يركز فيه على الصفة الأيديولوجية للبطل دون الالتفات إلى الصفة الفنية^(١٨) .

وفي الحقيقة ليست مناهج النقد وحدها من ترسن القراءة الجمالية للعروض المسرحية ، حتى نظريات النقد نفسها ليست بمعزل عن هذا الأمر - والمثال على ذلك - ما قدمه (د. يوسف رشيد) ففي قراءته النقية المستفيدة من نظرية التناص ما يوضح الفارق في التأسيس الجمالي للقراءة النقية التي تهضم بحملات العرض المعرفية والجمالية ، عنه في تلك التي تعمل على تقديم قراءة سطحية تفتقر إلى المعطيات الجمالية . ففي هذه الدراسة يقترح د. (يوسف رشيد) مصطلح (التعرضن) ، وهو يسعى من خلاله أن يؤسس إلى قراءة جمالية للخطاب المسرحي بالإفادة من آليات التناص ، فيضع (التعرضن) مقابلـاً (للتناصي) وهو يجد في ذلك معونة للذاك المسرحي لكي يتمكن من كشف البنى التحتية للعرض وتعريه داخلها في قراءة نقية (ابستيمولوجية) ، وهو يقدم له آليات تناصية من شأنها تحقيق هذه المهمة مثل : التكرار ، الاستدعاء القصدي والمغاير ، الإيجاز ، التقطيع^(١٩) .

على وفق ما تقدم لا يمكن للأساليب التقديمة التقليدية ، أو تلك المفتقرة لأدوات النقد وشروطه أن تنتج معرفة فنية ، أو أن تطور المعرفة نفسها ، لأنها تخلو من الأسس والمبادئ التي هي شروط الوصول للمعرفة والاكتشاف والتجديد في عمليات التحرري والتفاعل مع المنجز الإبداعي .

تقدير الخطاب الجمالي :

(قراءة في نماذج نقية مختارة)

إن أبرز خاصية تسيفها القراءة المعنوية على الخطاب المنقوص ببنائها لمعطيات جمالية لا تتولد إلا في البناء والإضافة والإنساجية ، فالمنتج الفني المسرحي هو بوتقة لصراعات فكرية وثيمات تمثلها منظومة العرض الكلية ، وهناك عملية بنائية ممتدّة يعمل عليها النقد المسرحي ضمن قراءاته الواقعية ، فالنقد لا يُعدُّ بناءً منفصلاً عن سيرورة العرض أو صيرورته ، وإنما هو خطاب يبني قوامه من عناصر العرض وتفاعلاته .

على هذا الأساس يكون النقد تفسيراً وتكميلياً لا تكراراً واجتزأراً لما سبق وإن عبر عنه لفظياً و بصرياً ، انه تحليل كاشف لمغاليق العرض ، وتبين لسعة الخطاب ومدياته ومقاصده ، وعوامل الجمال الكامنة فيه ، وهو تعريف لما غاب فعلياً عن ذهن الملتقي ، وما له قيمة في وضع جزئيات العرض في موضعها التفاعلي والتكميلي والتأثيري .

فعلى سبيل المثال لا الحصر في (مسرح التعبير) الذي اسسه المخرج البولندي (اوجين ميسورو) قدم مسرحية تحت عنوان (زون - ZUN) والاسم يتألف من حروف هي اختصار لثلاث كلمات بولندية تعني (الحواس ، الشعور ، العاطفة) وتأسس العرض على رقصات إيقاعية تتواли في حركات متقاوطة في العنف والرقة وسرعة الإيقاع وتغير الإضاءة ، وقد اعتمدت في معناها على قدرة الجسد الإنساني على التعبير وما يصاحب حركاته من معانٍ ورموز هي تمثيل لصراع الإنسان الأزلي بين نوازعه الطبيعية وما تفرضه عليه الحياة في مجتمع متحضر (٢٠) .

يتكشف عبر النص العالف إشارة الناقدة (د. فريوس البنهاوي) إلى معلومات غير مكشوف عنها في ثنایا العرض المسرحي وهي إضافة نقية تثري العرض وتكشف مغاليقاً لم تكن حاضرة في ذهن الملتقي ، بدءاً من عنوان النص وصعوداً إلى ثيمة العرض الأساسية ، وايضاً للاشتغال الجمالي في العرض الذي يسعى في منظومته البصرية المتحركة والمتنونة بين الرقص والإيماء وحركة الضوء ، إلى تقديم معادلات بصرية تصوّر نوازع الإنسان الطبيعية وصادماتها مع روح الحضارة التي لا تنسجم مع سجية هذا الإنسان وحقيقة . عبر هذا النص النقدي تتضح الرؤية التقديمة التي لم تكرر ما كان قد ألقه المترجح أو ما كان مطلعاً عليه ، إنها قراءة جديدة مضافة للعرض تطور سعة بنائه الجمالية .

وطلي العكس من ذلك ، المثال التالي الذي هو قراءة أخرى للناقدة نفسها لعرض مسرحية (صيد البط) للكاتب الروسي (الكسندر فامبليوف) التي قدمتها فرقـة بـريطـانية ضـن فـعـاليـات مـهرـجانـ اـدنـبرـهـ المـسرـحـيـ السـادـسـ والأـرـبعـينـ :

تمثل التجريب هنا في بساطة الديكور، إذ استخدم ديكوراً واحداً تقربياً لكل المناظر في البيت والعمل والمهن .. الخ . وفي الحد من الإضاعة وإلغاء المسائر نهائياً ، مع عدم المباشرة في اللفظ واستعمال الإيماءة ، لترك مساحة أكبر لقصیر المشاهد^(٢١) .

في المثال السالف ما يكشف عن (اللامنهجية في القراءة) ، ان الناقدة بوضوح تقدم بشكل حرفي ما سبق وإن قدمه العرض ، وهذا لا يرقى لمدلول النقد وإجراءاته ومنهجيته ، بل هو شديد الالتصاق بالكتابة الصحفية التي تهدف إلى الإعلان أو الاخبار عن شيء ، دون تحليل أبعاده وتفكيك اجزاءه ، وفهم طبيعة كل منها وما هي آليات عمله .

وما يجب الالتفات إليه أيضاً ان الناقدة في مطلع نقدها لهذا العرض تشير إلى تمثيلات التجريب في هذا العرض ، ثم تناجي القارئ ، بهذا النسخ الذي تقدمه لما شاهدته في العرض وهو لا ينتهي بتقلبيته إلى أي مفصل من مفاصل (التجريب) ومقاهيه .

وفي صورة مغايرة يقدم الناقد (د. مجید حميد الجبوري) في كتابه (دراسات في المسرح العراقي المعاصر) نماذجاً متعددة من (التجريب) في الإخراج المسرحي ، فيقدم ما يمنع هذا المصطلح معناه وشتغاله الموضوعي ، فهو يقول في معرض نقه لتجربة عرض مسرحية (الف رحلة ورحلة) للكاتب (فلاح شاكر) وإخراج (عزيز خيون) ما يأتي :

١- على مستوى تجريب النص : يرتكز التجريب في نص المسرحية على محورين : الأول يخص الفكرة والثاني يخص طريقة كتابة النص وفيما يخص المحور الأول فإن فكرة المسرحية قدمت أربع سندبادات بدلاً من سندباد واحد - كما هو معروف في الحكاية الشعبية- الأول متسلط مصاب بالشعور بالعظمة يريد تسير العالم حسب إرادته - يختتم محاولاته الفاشلة في هذا الأمر بفقاً عينيه - والثاني يقتاده القدر إلى غابة من أكل من أشجارها صار خروفاً ، فتمكن مأساته بأنه مخير بين أمرين أما الهلاك جوعاً أو الأكل من هذه الشجرة ، والثالث - يمتاز بالغنى ولكنه يخشى السفر وقد حرم هذا الأمر من أن يصبح مغامراً ، فيكون مسعاه الاستيلاء على حكايات المغامرين ونسبها لنفسه ، بعد أن يغتالهم غيلة . والرابع - هو السندباد الكسيح وهو قزم لا يستطيع التحرك دون مساعدة الآخرين

٢- التجريب على مستوى طريقة الكتابة :

يكون هذا المستوى التجريبي عبر كتابة المؤلف لمشاهد كثيرة من مسرحيته أثناء تمارين إعداد العرض (البروفات) أو ما كان يقوم به من تطوير وتنمية أو تغيير لمشاهد النص خلال التمرين ، وقد كانت مجابهة النص بمستجدات التمرين عاملأً حاسماً في تعرف المؤلف على مكامن الضعف والقوة في النص^(٢٢) .

وفي قراءة نقدية أخرى يقدمها الناقد (رياض عصمت) يتضح في نقه لعرض مسرحي قدمه مسرح الشعب في حلب ، انهماكه في التركيز على الجانب السريدي الذي كان سبباً وراء فتور العرض وفي جمل التحليل لا يخرج عن هذا الانهماك في الحديث عن شخصيات النص وطbanها أو القصة التي تطرح عبر أحدها ، وهو في ذلك لا يمنع تصوراً لقراءة منهجة من شأنها الكشف عن الإخفاق أو الارتفاع الجمالي في هذا العرض ، بل

ان القراءة تتشكل من الحنف جراء استحضار النص واستبعاد الحديث - إلا لاماً عن التجربة الإخراجية- وتلك الإبهارات الطفيفة لعناصر العرض لا ترتقي للقراءة الجمالية لأنها تعتمد الوصف الناقل لا التحليل والتفسير ، وهي تعتمد قراءة تلك العناصر في ذاتها دون اختيار منهاج من شأنه ملامسة تلك العناصر وتفسيرها أو اختيارها في صورها . ففي موضع ما ينتطرق (عصمت) لأسلوب الإخراج فيقول : " ولا ادرى لماذا اختار المخرج أسلوباً " فالناتزيا " لتقديم هذا العمل ، مدعماً بيذكر عبد الرحمن حمود الرزمي ، طالما ان النص واقعي الطموح ! " (٢٣). أما في موضع آخر فيقول " وتكلمت الدھة الحقيقة والاستغراب عندما نجد كل تلك الإریاکات في تغيير المناظر وحشدها بقطع تعود المتفرج إلى الغضب والملل بأن واحد (٢٤) .

وفي كلا المقطعين التقليدين السالفين يتضح أن القراءة التي يقدمها (د. عصمت) تعامل على إعادة تقديم جزئيات من العرض متلماً حدثت بالضبط دون تقديم قراءة من شأنها أن تعطي إجابة على التساؤلات لا تركها دون إجابة ، وثمة أحكام دوغمائية لا يصح إطلاقها جزاً ، فما يخص المتنقى هو في داخله وليس من الممكن الحكم بمشاعر الآخرين على وفق شعور فرد شخصي فما يغضبني قد لا يغضب غيري . وما يثير ملي قد يستمتع به الآخر .

أما إطلاق المصطلحات دون الالتفات إلى ماهيتها فهو مفارقة فرائية تتأى عن الجمال وعن الروح العلمية ، ويكتشف ذلك في السياق النقدي الآتي الذي يقدمه (د. عصمت) :

ولكن لابد لنا من أن نضع في اعتبارنا أن هذا المسرح قد يسقط في لعبة الشكلانية حيناً ، والمزايدة حيناً آخر فيما لو أصبح في حد ذاته هدفاً بذيلاً لهدف الفن العظيم ، فالفاصل بين الاحتجاج وبين التفريغ شعرة نقية" (٢٥).

فالنقد على وفق هذه الصورة لا يتماشى مع الروح العلمية ، فكيف يصبح ، إن يوصف الفارق ما بين الشحن والتفريغ بشعرة ، هل ان المسافة التطويرية الفاصلة ما بين المسرح الأرسطي والمسرح (البريرختي) هي شعرة ، وإذا كانت كذلك فهل تستدعي كم التطويرات التي قدمها (بريرخت) لمسرحه بوصفه مسرحاً للشحن ؟ بمقابل المسرح الأرسطي بوصفه مسرحاً للتفريغ ؟

ثم كيف يستساغ اتهام الشكلانية بالتفريغ ، والمتطلع الحصيف للتقنيات الشكلانية كما طرحها (جاكوبسن) و(شكلافسكي) ترتكز على الانصراف عن البديهية والالفة ، وتسعى لبلوغ الفكرة قمتها الفاعلة في شكل لا يلغيها بل يعبر عنها اصدق تعبيراً ، وبالتالي جاءت التقنيات الشكلانية لتفعيل هذا الامر وترسيمه ، فركزت على إطالة أمد الإدراك ، وكانت مع الشحن ضد التفريغ ، ومع تفعيل العقل لا مع تخديره ، ومع إيقاظ الحواس وليس خداعها ، ففقلت بذلك طاقة الاستكشاف والتأمل والتحميس ، وعمل الشكلانيون العمل نفسه بواسطة تقنياتهم الأخرى التي سعوا من خلالها إلى إطالة أمد الإدراك مثل : الإطالة ، والإبطاء ، والقطع ، والتغريب ، والتحفيز ، والتركيز على العنصر المهيمن (٢٦)

إن الشكلانية التي يتهمها (د. عصمت) بالتفريغ لا الشحن، تعد شكلاً من أشكال الثورة في الأدب، فقد استندت الكلمة طاقتها وضعف تأثيرها وكان لابد من إثارة المتنقى عبر وسائل أخرى . فإذا ما تم تحليل لعرض

وهو يسعى إلى تأسيس ثيماً على معطيات تحيل الواقع إلى مدرك بصري - وهي تلك المهمة الأساسية للعرض - وإنما فإنه لن يكون إلا ملفوظاً نصياً مكرراً للنص المكتوب نفسه - وإذا ما أصبحت الكثافة البصرية مهيمناً يعطي على استحواذ الكلمة ، بعد تحويل تلك الكلمات وطاقتها التعبيرية إلى متأملٍ بصري يضفي بعدها قرائياً جديداً للنص ، فان ذلك المهيمن البصري والإسراف فيه ، لا يمكن أن يقال انه شكلاني ، إشارة إلى الاهتمام بالشكل والانصراف عن المحتوى ، لأن الشكلانية بالأصل " هي التفكير بواسطة الصور".

وخير رد على هذا الأمر ما جاء به (هيريت ماركوز) وهو يتصدى إلى موضوع هيمنة المضمون والإسراف فيه وإضعاف الشكل على المستوى الماركسي الذي يرى ان الثورة تتحرك عبر سلطة الأيديولوجيا وتكمن الأولى في المضمونين ، وليس التجربة الفنية برمتها سوى انعكاس لتلك الأيديولوجيا . فكان رد (ماركوز) على هذا الرأي أن أكد على ان العمق الثوري في حقيقته يمكن في الشكل لا في المضمون ، وقد وجه إلى ان تلك الأعمال التي امتازت بتغيير طاقة الشكل هي أكثر ثورة من تلك الأعمال التي تبني ثورتها على المضمونين ، وكان مثاله على ذلك مسرح بريخت ومسرح العبث واللامعقول^(٣٧) .

الاستنتاجات

- ١- إن الفاعلية الجمالية في الخطاب النبدي تعتمد على عملية اجتناب المطابقة التعبيرية الكامنة في الآخر المنقوص ، أي إنها تُنتج من الخطاب بمكونه الفني قراءة جديدة هي الخطاب بمستوى النقدى وهي عملية تعليق على التعليق (ميتانقد) ، وليس تكراراً للتعليق .
- ٢- تتمرّك مهمّة النقد في الكشف عن الموضع الدفين الذي تعدّ بوئراً للتعبير الجمالي وتصديرها وتشخيصها وإيضاح مفاهيمها ، بوصفها زاوية جديدة للقراءة .
- ٣- إن النقد هو عمل في الدرجة الثالثة ، فالنقد(المسرح) يتلو كتابتين سابقتين لكل منها خصوصيتها (نص الكاتب + نص العرض) وبذلك يكون واحداً من الاطرass الجمالية التي تثير فضاء التجربة الفنية دون أن تخفي معالمها.
- ٤- تتأثر الجمالية النافية من مديات التفكير ، ووعي المهمة النقدية ، واستعراض أدواتها ووسائلها في تحليل الخطاب ، وهي بذلك تمتلك خصوصيتها مثلاً يمتلك العرض المسرحي خصوصيته التي تمنحه انفصاً وتنبِيزاً في بث الخطاب البصري التالي للنص الكتابي ومدونته.
- ٥- يقوم مبدأ النقد وجماليته على المجازاة والانصراف عن تناول الواقع بصيغة الإخبار عنها ووصفها كما هي - لأنّه يقتضي فرض قوانين عقلية جديدة للظاهرة تعيد توجيه نقاط التفاعل بينها وبين المثقفي كي ينظر لها من زاوية أخرى لم يكن يراها فيها سابقاً ، أو انه كان غافلاً عنها .
- ٦- تمتاز دينامية الخطاب الجمالي بتفادي التكرار والتجاوز إلى فهم يعمق عوامل التفاعل ، لأنّ الفن لا يعبر إلا عن الديمومة ، وينجذب مع ما هو قطعي أو نهائي ، وهذا ما يجعله مخالفًا للتاريخ بالمعنى - الإرسطي - .
- ٧- يقوم الفن على التحول ، أي انه دلالة انتقالية على تحول مادة الحياة ومركيباتها إلى صورة فنية تعبيرية بديلة ، وهذا ما يفرض على الناقد المسرحي أن يتوجب إتباع أسلوب المؤرخ في محكمته ، فأدوات المؤرخ ونقله

- لحيثيات الأشياء كما هي لا يمكن أن تعطى أيضاً لبدائل التعبير الكامنة في الفن ، لأن المؤرخ ينقل الأشياء ولا يتخلل بما وراثيات الأشياء ، فهو لا يلقط إلا ما هو ظاهر منها ، ولا يبحث عما هو خفي منها .
- ٨- إن مهمة النقد الحقيقي في محاكمة العروض المسرحية تتجسد في سعيه إلى الانتقال من الظاهر إلى الخفي ، أي التوجه من المفروه إلى المأمور ، فيكون مصدر الأول التدليل ، ويكون مصدر الثاني الاكتشاف .
- ٩- إن النقد يمثل لانهائية التجربة واستمراريتها ، فإذا ما كان عمر التجربة الفنية يتحدد بزمن العرض والتلقى ، فإن مشروع النقد يعمل على إحياء التجربة وديمومتها وجعلها مصدراً للتعاطي المتكرر .
- ١٠- لا يتفق مع النقد المسرحي الرصين قراءة العرض المسرحي بأدواته نفسها(مفردات العرض) وعلاقاتها . ولا يتوقف مع كمال القراءة الجمالية للعرض محاكمته بمنهج دون غيره ، فالعرض المسرحي هو خزين جمالي تفاعل فيه معطيات متعددة كالسيمياء والاتنثريولوجيا والقيم الفكرية والاجتماعية والنفسية ، ومعطيات التاريخ ، بالإضافة إلى ما يشتمل عليه من خصائص بنوية وعمليات متبادلة بين الحضور والغياب والبناء والهدم ، وكل ذلك لا يكشف عنه إلا المنهج الذي يلتقي معه ويغتنى بالتفسير والتعليق والإضافة .

الهوامش

- ١- أميرة حلبي مطر ، مدخل إلى علم الجمال وفلسفته الفن ، الطبعة الأولى (بيروت : دار التدوير للطباعة والنشر ، ٢٠١٣) ، ص ١٣ .
- ٢- ينظر: هوراس، فن الشعر ترجمة : لويس عوض (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر ١٩٧٠) ، ص ٦٥ .
- ٣- د. باسم الأعصم ، نقد النقد المسرحي ، الطبعة الأولى ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٢) ، ص ٢٣ .
- ٤- ينظر: هوراس ، فن الشعر ، ص ٦٥ .
- ٥- ينظر: ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، (مطبعة بربيل ، ١٩٠٢) ، ص ١٧ .
- ٦- أميرة حلبي مطر. مدخل إلى علم الجمال وفلسفته الفن ، ص ٧٧ .
- ٧- المصدر نفسه ، ص ٧٨ .
- ٨- نفسه ، ص ٩٧ .
- ٩- نفسه ، ص ٩٨ .
- ١٠- يوسف عبد المعين ثورة ، الطريق والحدود ، (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٧) ، ص ١١٠ .
- ١١- حسن رافع ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧) ، ص ٣٠،٣ .
- ١٢- د. باسم الأعصم ، نقد النقد المسرحي ، ص ١٧ .
- ١٣- النقد الدرامي : نقد يتصدى فيه الناقد "للنص المسرحي" انتلاقاً من بنية الدرامية الخاصة به كجنس أدبي يختلف عن الأجناس الأخرى ، وبطبيعة الحال فإن عمل الناقد الدرامي في مثل هذه الحالة يكون جزءاً من عمل الناقد المسرحي . د. ضياء الثامر ، النقد المسرحي في العراق في القرن العشرين ٦١ ، (بيروت : دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠١٤) ، ص ٣٥ - ٣٦ .
- ١٤- ينظر: المؤلف مجهول "توزيع مكافأة وتمويل رواية" ، صحيفة صدى بابل ، نقلاً عن د. ضياء الثامر ، النقد المسرحي في العراق في القرن العشرين ، ص ٥٧ .
- ١٥- د. ضياء الثامر . النقد المسرحي في العراق ، مصدر سابق ، ص ٥٧ .
- ١٦- ينظر د. باسم الأعصم ، نقد النقد المسرحي ، ص ٢١ .
- ١٧- ينظر : د. ضياء الثامر ، مصدر سابق ، ص ١٣١ .
- ١٨- ينظر: المصدر نفسه ، ص ١٥١ - ١٥٣ .
- ١٩- د. يوسف رشيد ، "حواريات في مصطلح مسرحي : التعريف : مقاربة في ابستمولوجيا الناقد" ، مجلة الف地下室 ، (بغداد) مركز روابط للفنون الأدبية ، العدد ١ ، ٢٠١٣ ، ص ٨٦ ، ص ٩٠ .

- (٢٠) ينظر : د. فريد عبده الحميد البهنساوي ، في المسرح الحديث ودراسات أخرى ، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ٢٠٠٥) ، من ١٥٤.
- (٢١) المصدر نفسه ، من ١٥٥.
- (٢٢) ينظر : د. مجید حمید الجبوری ، دراسات في المسرح العراقي المعاصر ، الطبعة الأولى ، (بغداد: توزيع للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١١) ، من ١٤٧-١٤٨.
- (٢٣) د. رياض حصمت ، بقلمه ضرورة : دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، الطبعة الثالثة ، (بعلبك: منشورات الهيئة العلمية السورية للكتب ، ٢٠١١) ، من ٥٦.
- (٢٤) د. رياض حصمت ، المصدر السابق نفسه ، من ٥٦.
- (٢٥) المصدر نفسه ، ٥٧.
- (٢٦) ينظر: رامان سلن ، النظرية الأبية المعاصرة ، ترجمة : سعيد الغاتسي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٦) ص ٣٠ ، ٣١ ، من ٣٤ ، ٣٦.
- (٢٧) بوريس ليختنباوم وأخرون ، نظرية المنتهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، د.ت . من ٩
- (٢٨) بيروت مارکوز ، البعد الجمالي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، الطبعة الأولى (بيروت : دار الطبيعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٩) ، من ٧، ٨، ١١، ١٠.