تجليات النقد الأكاديمي الذاتي في النقد المسرحي العراقي

Manifestations of academic self-criticism in Iraqi theatrical criticism

أ. د عامر محمد حسين الشبيب **تبارك مهدي عبد العزيز**

قسم التربية الفنية/ كلية التربية/ جامعة الكوفة

Prof. DR: Amer Muhammad Hussein Al-Shabib…… Tabarak Mahdi Abdel Aziz

Department of Art Education/ College of Education/ University of Kufa

الكلمات المفتاحية: النقد، نقد النقد، النقد المسرحي، النقد الأكاديمي.

Keywords: criticism, criticism criticism, theatrical criticism, academic criticism.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث

ومن خلال الاطلاع على العروض المسرحية الاكاديمية وما يتقدم لها من نقد اكاديمي مختلف الاتجاهات، تمت ملاحظة الكثير من الفروق والتعقيدات في المقارنة بين نتائج النقاد حول ما يتم عرضه، خصوصا ان الناقدين هم ذات اتجاه اكاديمي، فنجد تارة ان النقد الاكاديمي بقدم ويوجه نقد يبحث به عن مكامن القوة والقصور، وموطئ الجمال وعدمه، بطريقة جدلية تنتقل ما بين النقد الذاتي والموضوعي للنصوص المسرحية وطريقة إخراجها، اذ ان النقد المسرحي الاكاديمي العراقي كان وما زال منفتحا على مجموعة كبيرة من الآراء الفردية الذاتية التي تتعلق بالمؤسسة الرسمية التي

ينمتي لها الناقد كما في كليات العلوم الإنسانية، او المؤسسة غير الرسمية الفنية بمختلف فروعها واتجاهاتها، وهذا ما يعطي شيء من الحرية في النقد وما له من جانب موضوعي او ذاتي، وبعد من ابرز مجالات النقد الادبي اذ انه يشمل تحليل وتفسير النص الادبي المسرحي وما للعرض المسرحي من عناصر اخراجية متنوعة

لذا تلخّص الباحثة مشكلة البحث الحالي في التساؤل حول (الية تجلي النقد الأكاديمي في نقد العروض المسرحية العراقية)؟

ثانيا: اهمية البحث

١. إيجاد مقاربة علمية لأشكال النقد المسرحي الأكاديمي الموضوعي والذاتي.
٢. نبذة تاريخية عن النقد المسرحي الأكاديمي وما لها من اثر فني على تطور أساليب النقد في الساحة الأدبية.

ثانيا: هدف البحث:

تعرف تجليات النقد الأكاديمي الذاتي في النقد المسرحي العراقي.

ثالثا: حدود البحث:

١. **الموضوعية**: تجليات النقد الأكاديمي الذاتي في النقد المسرحي العراقي.
٢. **المكانية**: العراق.
٣. **الزمانية**: ٢٠١١-٢٠٢٣.

رابعا: تحديد المصطلحات

النقد: "عبارة عن دراسة الاشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها مما يشابهها او يقابلها، ثم اصدار الحكم عليها بتحديد مقدار قيمتها وبيان واقع درجتها، وهذا يجري في الحسيات والمعنويات، وفي العلوم والفنون، وفي كل شيء متصل بالحياة" (هند حسين طه: ص٢٠)

الأكاديمي: "صفة لكل متميز بالعلم وجدية البحث في إطار علاقته بجامعة، او مجمع، او مؤسسة"()

النقد المسرحي الأكاديمي: من انواع النقد الادبي الذي يرتبط بمجموعة من الاسس والقواعد الاكاديمية التي تخضع الى شروط ومناهج البحث العلمي، يعمل على تحليل

وتفسير الخطاب المسرحي وما يرتبط به من عناصر العرض المسرحي المختلفة من اجل الوصول الى نقاط القوة والضعف ومكامن الجمال وعدمه في العملية الاخراجية برمتها، في الاغلب يكون ذات طابع موضوعي، كما يمكن ان نجد الطابع الذاتي للناقد في العملية النقدية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم النقد الادبي ومناهجه

يعد النقد بشكله العام تقويم لشيء سبق تكوينه او وجوده، كما ان جوهره كشف مدى نضج النتاجات الأدبية وما يميزها عن غيرها وذلك يتم من خلال شرح الأمور الأساسية الجوهرة للمنتج الادبي وتعليل سبب تميزه عن غيره، اما مرحلة الحكم فتاتي بعد ذلك مباشرة، أي انها مرحلة لا تتم للمنتج الادبي لذاته فقط بل يجب مقارنته بالمنتجات الأخرى. وقد تعد عملية مراجعة الشاعر لما يكتب وتطوير الفكرة في ابياته الشعرية هي بداية النقد الحقيقي الذي كان يدعو الى خلق نتاج مختلف وجديد بسمات وخصائص تميزه عن غيره، وهذا ما يجعل من النقد مرتبطا ارتباطا وثيقا بالنشاطات الإنسانية كما هي الفلسفة بجميع فروعها.

ان النقد كان ملازما ومرتبطا ارتباطا مباشرا بالفلسفة حتى أصبح فرعا من فروعها، وتبين هذا الارتباط بشكل واضح في النقد الحديث من خلال ارتباطه بعلم الجمال الذي يعد فرعا رئيسيا من فروع الفلسفة، وقد كان للنقد عند العرب فضلا كبيرا في ترجمة الكثير من اراء ارسطو وبعض من نقد افلاطون وغيرهم الكثير على قد ما كان باستطاعتهم ان يفهموا ويترجموا، لكن النقاد العرب كانوا يضعون الفلسفة بعيدا عن النقد، وهذا ما جعلهم بعيدين على الادراك الكلي للنظريات النقدية اليونانية القديمة (هلال: ١١).

النقد الادبي عبارة عن عملية فكرية تهتم بالنصوص الأدبية الإبداعية، يقوم بها الناقد من اجل تحقيق هدف الوصول الى جوهر العمل وتقويم ما به من اعوجاج، كما انه يعمل حتى تحديد مواطئ الجمال من عدمه للوصول الى قدرة تقويمية لإصدار حكم، الى ان وصل النقد في وقتنا الحاضر الى ان يكون جزء مهما ورافدا أساسيا لتفسير وتحليل وتقويم المنجزات الأدبية من اجل زيادة نموها وازدهارها، فجميع الفنون بشكلها

الأساسي تعد بمثابة ابداع اولي يحتاج الى وسيلة إبداعية أخرى لتفسيره وتقويمه وتطويره، اذ ان النقد الادبي لم يعد مجرد جانب تابع الى العمل الادبي من اجل الارتقاء به وكشف جوهره ومواطن القوة والضعف فيه، بل اصبح النقد جانبا ابداعيا قائم بذاته، يقوم على استنطاق المسكوت عنه في المنتج الادبي والكشف عن مكنوناته، ومن هنا بدء النقد يقدم المنجز الادبي او الفني على انه بناء قائما بذاته وغير مرتبط بمحاكاة الطبيعية، اذ نجد قيمة المنجز الادبي الحقيقية من خلال ما يظهره من مكنونات تحمل جانب حسي جمالي يتأثر بها المتلقي (راوية عبد المنعم: ص٢٢٨)

المنجز الادبي او الفني يعمل بشكله الأساسي الى اثارة ذات المتلقي من اجل الحكم على مكنوناته لتكون وسيلة من وسائل التواصل بين المنجز والمتلقي، اذ ان النقد هو احد سلوكيات الانسان الطبيعية حيث نجده يعجب بشيء او يستهجنه، وهذا يعد احد صور النقد التي نشأت منذ ادراك الانسان لما هو جميل او قبيح، ان انتقال المتلقي اثناء مشاهدة المنجز الى لحظة التأمل يصل الى مرحلة يمتزج بها مع المنجز، ويبدأ بعزل العمليات العقلية لما هو حسي وتفعيل (الذات المدركة)، لتكوين علاقة ما بين موضوع الجمال والوعي الجمالي التي يصل من خلالها المتلقي الى دمج الذات مع الموضوع وإصدار حكم نقدي على المنجز من استحسان او استهجان، وهنا نجد اختلاف الآراء النقدية لاختلاف الوعي الجمالي والتذوق عند الناقد لاختلاف القيم والمنظور الجمالي (رمضان الصباغ: ص١٢٤)

وما يحدث مع المتلقي للمنجز الادبي هو عملية تذوق تتعلق بالكثير من الظروف الاجتماعية والطبقية، فاغلب عمليات التذوق للمنجز الادبي تعتمد بشكل أساسي على الغرائز فقط بعيدا عن الوعي، وهذا يعد بمثابة انعكاس احاسيس وليس نظريات، كما ان التذوق متعلق بالإنسان ويتباين من شخص الى اخر حسب البيئة والثقافة والتربية وطبيعته النفسية وما يحيطه من مجتمع، وهنا نجد ان الطابع الوجداني هو الغالب في عملية التذوق، ويمكن تحديد التذوق الفني من خلال اعتماد الحكم على الجانب العقلي وما لديه من معرف، وجانب الرضا والتقبل للمنجز الادبي كونه متعلق بالوجدان، وجان التأثير الثقافي والاجتماعي، ويمكن إيجاد الفروق الأساسية بين النقد والتذوق من خلال ما يلي: (فداء أبو دبسة: ص١٦٦)

١. النقد مجال تخصص للناقد، اما التذوق فهو عام للمتلقي.
٢. النقد يسبق التذوق، اما التذوق فيأتي بعد العملية النقدية.
٣. النقد يقوم على التفسير والحكم، اما التذوق يقوم على التأمل والاستمتاع.

٤. النقد يصف تأثير المنجز على المتلقي، اما التذوق يصف تأثير المتلقي بالمنجز.

٥. النقد يختص بطبيعة المنجز نفسه، اما التذوق يرتبط بطبيعة المشاهد واحاسيسه.

٦. النقد يستقصي علاقة الجزء بالكل، اما التذوق يدرك المنجز ككل متكامل.

٧. النقد ملتزم باليات ومعايير خاصة للتفسير او التقييم، اما التذوق فيترك لحرية المتلقي.

تستشف الباحثة مما تقدم الى ان النقد الادبي له وظائف متعددة تتعلق بالمبدع والمتلقي والاثر الإبداعي أيضا، ومن هذه الوظائف ما يلي:

- طريقة للتعلم والاعلام والاقناع، يكون ذات طابع تفسيري وتقويمي.
- تعميق قدرة التذوق عند المتلقي لإضاءة المنجز الادبي للوصول معه الى مرحلة تعايش وكشف كوامن المنجز امامه للوصول الى أكثر فائدة ومتعة.
- اصدار حكم على المنجز الادبي حسب ضوابط واليات مع ذكر السبب، وهذا يعطي للمبدع ابعادا متنوعة للإبداع، وكشف نقاط القوة والضعف، وما يجعل من المنجز متفردا.
- يعد النقد جانب توجيهي وتطويري للمنجز الإبداعي، اذ يكشف عن القوة الإبداعية الجمالية عن المتلقي وما لها من أثر ابداعي يجعل من المبدع يهتم بجوانب القوة ويبتعد عما يضعفه.

ان الوظائف التي يؤديها النقد تعتمد على مجموعة متنوعة من الأسس المؤثرة على المتلقي من اجل تقبلهم للمنجز الادبي او الفني بالرغم من اختلاف ثقافاتهم وبيئتهم، ويمكن تلخيص تلك الأسس الى أساس نفعي، واساس معرفي، واساس أخلاقي، واساس تاريخي، واساس اجتماعي، واساس نفسي، واساس جمالي (عز الدين إسماعيل: ص٨٨).

ان النقد الادبي مجال ابداعي يتطلب ممن يمارسه معرفة العديد من المجالات الفنية المختلفة مثل فلسفة الفن وتاريخه، كما يتطلب من الناقد ان يكون ذات قدرة وكفاية للإجابة عن الأسئلة الاتية التي تعمل على إيضاح المنجز: (Candace: 35)

١. ما هو؟ أي العمل الفني او موضوع العمل الفني وما قدمه الفنان من خلال هذا الموضوع.

٢. من؟ أي الحديث عن الفنان الذي أنتج العمل الفني وأبدعه ويتضمن ذلك شخصيته وحياته الاجتماعية وحالته النفسية وكل ما يتعلق به.

٣. متى؟ وتعني تحديد التاريخ والفترة التي تم فيها انتاج العمل الفني وما يحيط بها من احداث واتجاهات فكرية وسياسية واجتماعية وثقافية.

٤. اين؟ أي التعريف بالمكان الذي قام الفنان بإنتاج عمله الفني فيه، او انتمائه الحضاري، سواء اكان الى بلد او مدينة او حضارة شعب او قبيلة ما.

٥. كيف؟ وتعني الكيفيات الادائية للفنانين والممارسات الخاصة بالإنتاج الفني وما يتعلق فيها من خامات وأدوات وتقنيات.

٦. لماذا؟ وهي عملية اكتشاف وتفسير الأسباب التي أدت الى الحكم على جودة العمل الفني سواء العقلية او العاطفية عند الفنان في عمله الفني وعند المتلقي في التذوق، مع مناقشة فلسفة العمل الفني ونظرية الفن.

ان اليات النقد وطرق معالجتها للمنجز الادبي او الفني تعتمد على رؤى فلسفية معينة، يستطيع من خلالها الناقد المسير على خطى لا تأخذه الى الوهـــــم، اذ يعتمد التفسير للــواقع المعــاش على

جانبين او قطبين أساسيين هما الجانب الموضوعي والجانب الذاتي، وهذان الجانبان ممكن ان ينصبان في ثلاثة اتجاهات فلسفية كبرى (الواقعية والمثالية والوجودية)، ويمكن ان نلخصهما من خلال ما يلي: (انريك: ٨٠)

- **الفلسفة الواقعية**

تهدف هذه الفلسفة الى خلق علاقات ترابط بين القيم الجمالية في المنجز الادبي او الفني مع البيئة المحيطة به، وتعد المحاكاة هي مستوى الحكم والتفسير للمنجز. كما ان أصحاب هذه الفلسفة لا يعتبرون الجانب الادبي جانبا مستقلا بل هو تابع الى أسباب غير أدبية مرتبطة بالواقع، وقسموا الادب الى جانبين هما (الشكل والمحتوى)، كما انهم لا يعيرون أهمية للشكل، بل كان جل اهتمامهم بالمحتوى للوصول الى ارتباطات تاريخية، اجتماعية، سياسية، دينية، لغوية، أيديولوجية.

- **الفلسفة المثالية**

يتجه نقاد هذا الاتجاه الفلسفي الى المتعة او ما يمثل الرأي الجمالي، اذ انهم يبالغون في موضوعة عرض القيم الصورية والتعبيرية، أي انهم يبحثون عن داخل

المنجز، كما انهم يجدون بان النصوص هي من تحمل الطيات والبؤر الأدبية، اما المبدع والمجتمع والطبيعة والتاريخ فجميعها يعد بمثابة الجانب الخارجي من الادب.

- **الفلسفة الوجودية**

أصحاب هذا الاتجاه الفلسفي يجدون من الادب عبارة عن عملية تعبيرية عن إحساس معين تم الإفصاح به خلال فترة زمنية معينة، غير مرتبطة فقط الجانب الواقعي او الجانب المثالي، ينتقل الناقد في هذه الاتجاه الفلسفي الى داخل البناء الادبي لمعرفة ظروف المحيطة بها آنذاك. ويعد الجانب الجمالي مرتبط بالوقائع التاريخية من خلال المبدع، كما انهم يجدون من ان جوهر المنجر هو عبارة عن ارتباط جمالي وتاريخي، يجدون من المنجز الادبي او الفني تعبير ذات بعد موضوعي وذاتي.

ان الاتجاهات النقدية الأدبية بشكلها العام ممكن ان تقسم الى ثلاثة اقسام تبعا للاتجاه البنيوي كونه من اقوى الاتجاهات النقدية المثرة في البناء النقدي عموما، وهذا التقسيم يشمل (ما قبل البنيوية، البنيوية، ما بعد البنيوية)، كما يمكن ان تقسم أنواع النقد حسب طبيعة تكوينها الى (نشاط خلاق، وعمل مبدع، رد فعل)، حيث ان لكل مرحلة طريقة نقد معينة، "نقد النشاط الخلاق يدرس في المقدمة كل ما يتصل بنشاط الكاتب، ويفسر تكوين الادب. ونقد العمل المبدع يدرس أولا العمل نفسه، ماذا به وماذا هو؟ ويصفه بطريقة موضوعية. ونقد رد الفعل يدرس بدء ما يتلقاه القارئ من العمل الادبي، أي العلاقة بين العمل والقارئ، وليس الصلة بين الكاتب والعمل" (انريك: ١٠٥)، وفي هذا الصدد سوف نتبع التقسيم الأول لاتجاهات النقد الادبي، كونها الأكثر حضورا وشهرة.

أولا: ما قبل البنيوية:

- **النقد بواسطة القواعد:**

يتخذ هذا الاتجاه النقدي معايير للقيمة يمكن ان يصل من خلالها الى تقدير للمنجز الادبي او الفني، حيث يبدأ الناقد الى طرح مشاعره بالإضافة الى توضيح الخصائص الفنية في المنجز، ودائما ما يكون المعيار هو محاكاة الواقع او الاخلاق النبيلة او ردة الفعل القوية، كما يقوم الناقد من خلاله الى تفحص جميع الخصائص الداخلية في المنجز، ويجب على الناقد ذكر تعليل الأسباب التي أدت الى الحكم سواء كان جيد او سيء، اعتمد هذا النوع من النقد على جميع قواعد الفنون الكلاسيكية المتمثلة في اعمال الاغريق والرومان القديمة بالإضافة الى فنون عصر النهضة، يستند النقد على دراسة الاحجام الطبيعية للأجسام وطبيعة المنظور من خلال تكوين العمل الكلي، ويستند كذلك الى نقل

الجانب التعبيري بشكلة الواقعي او الرومانسي او الخيالي او الرمزي (محسن محمد: ص١٧٩)

- **النقد الانطباعي:**

تعتمد الطريقة الأساسية لهذا النقد على تقديم ردود الأفعال اتجاه المنجز الادبي او الفني، وهي ردود فعل بصرية وعقلية، لذا يرتبط هذا الاتجاه النقدي بانفعالات الناقد بشكل كبير، وتكون احكامه ذاتية اتجاه المعاني التي تظهر للناقد من المنجز، كما نجد ان خيال الناقد في أوجه من خلال هذا الاتجاه النقدي بعيدا عن سياقات او خطوات النقد المحددة، أي ان الوصف يكون معتمدا على استجابات الناقد الذاتية اتجاه المنجز، وبهذا يكون بعيدا عن اصدار الاحكام، "النقد الفني ليس له غرض وراء ذاته وهو كالفن سبب جودته ذاته". المعنى ان هذا النقد ليس ذا وظيفة نفعية او ذا فائدة، بل هو مجرد وصف لفظي للمنجز حسب وجهة نظر الناقد، لذا نجد ان الناقد في هذا الاتجاه يبتعد عن المنجزات التي لا تروق له، اما الاعمال التي تروق له فيستطيع ان يعبر عنها بما يشاء، فالنقد الانطباعي لا محدود وغير ملتزم بالتبرير والتفسير (جيروم: ٧٢٠)

- **النقد الشكلي:**

يعرف أيضا بالنقد الباطن لان نقاده اهتموا بطبيعة المنجز الباطنية فقط، يعتمد هذا النوع النقدي على رؤية المنجز الادبي او الفني كما هو في ذاته، أي لا يهتم الناقد في هذا النوع النقدي على ما هو خارج اطار المنجز من مؤثرات اجتماعية او تاريخية او انطباعية، كما يجب ان لا يتأثر الناقد بردود افعاله الشخصية، ويعتمد على الطريقة التفسيرية بعيدا عن التقدير والحكم على القيمة في المنجز، كما ان الناقد يبتعد عن القواعد الكلاسيكية مقتربا من تحليل الجانب الشكلي من اجل وضع التقدير اثناء مرحلة التفسير، كما ان هذا النوع من النقد يقدر القيمة الفردية والخصوصية الجمالية والبنى الداخلية في المنجز (جيروم: ٧٣٣)

- **النقد السياقي**

يتميز هذا الاتجاه بالنقدي بالبحث والتقصي عن جميع ظروف المنجز الادبي او الفني وما لها من تأثير في بنية المنجز كالمؤثرات الفكرية او الاجتماعية او السياسية وحتى الاقتصادية، كما يبتعد هذا الاتجاه عن طبيعة المنجز الجمالية، ويرى للمنجز على انه نتاج حضاري او اجتماعي بمعتقداته ورموزه، لذلك يعد النقد السياقي وسيلة نقل للثقافة والتاريخ وجميع المعارف العلمية والاجتماعية، كما ان النقد السياقي لم يكتفي

بدراسة المنجز والحكم عليه بل اصبح اتجاه نقدي يوضح المضمون وتطوير أسلوب المنجز الادائي، اذ يشمل دراسة المبدع من الناحية النفسية والفكرية والاجتماعية وكل ما ساهم في بناء شخصيته الفنية (محسن محمد: ١٨٠)

- **النقد التاريخي**

يعد هذا الاتجاه النقدي نتاج لمجموعة من الفلسفات والاتجاهات الفكرية المختلفة، كما انه وصفا لحركة زمانية ومكانية واقعية محسوسة مستندا على الفلسفة الوضعية التي تبتعد عن التفكير الغير مستند الى حس وتجربة، أي انها فلسفة رافضة للاتجاهات الميتافيزيقية ومهتمة بالقضايا المجتمعية في حياة الانسان، ونجد من خلال هذا الاتجاه النقدي سيطرة الرؤى الفلسفية التجريبية الوضعية على مجالات الادب والفنون، حيث نادى اغلب المؤرخون بتطبيق قواعد الفلسفة التجريبية ومناهجها على جميع الدراسات والاتجاهات الأدبية (هلال: ٤٨)

يقوم هذا الاتجاه النقدي على عمل دراسات بحثية لجميع الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية في العصر الذي خلق فيه المنجز الادبي، ويعد هذه الدراسة وسيلة مهمة لفهم وتفسير جميع خصائص وكوامن الفنون والادب لان المبدع هو ابن بيئته، وبما ان الادب هو ناتج من ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية لذلك فهو مؤثر ومتأثر فيها (فائق مصطفى: ١٦٥)

- **النقد الاجتماعي**

أحد الاتجاهات النقدية التي تتخذ من علاقات الافراد المجتمعية منطلقا لها، فهو يدرس جميع المنجزات الأدبية او الفنية ومدى ارتباطها بالمجتمع وقيمه، وذلك من اجل تعميق هذه القيم وتنظيمها خدمة للمجتمع وتطوره. وكان ظهور هذا الاتجاه النقدي في بداية القرن العشرين مع انطلاقة الفكر الماركسي والفلسفة الاشتراكية، ومنهم من يجد ان الانبثاق الأول لهذا الاتجاه النقدي يعود الى فلسفة (هيغل) وما له من مثالية اتجاه ترابط الشكل بالمضمون واتحادهما، اذ ان (هيغل) حث على ارتباط المنجزات الأدبية والفنية بمجتمعاتها، وقفد كان (كارل ماركس) هو احد اعلام هذا الاتجاه النقدي، حيث ربط الادب والفنون وفق رؤية اجتماعية، اذ يجد ان المنجز الادبي او الفني لا يحيا الا اذ كان مرتبط بالعالم الاجتماعي بما فيه من صراعات طبقية مختلفة تولد الفنون، ويثبت ذلك بان جميع الفنون لها دلالات وارتباطات واشكال اجتماعية (مرشد الزبيدي: ٣٠)

- **النقد النفساني**

يتخذ هذا الاتجاه النقدي من موضوعة فهم الانسان كمنطلق أساسي لعمل الناقد اتجاه المنجز الادبي او الفني، كما انه ابتعد عن نقد وتحليل المنجزات مجهولة المبدع، او ليس له معلومات كافية، ان هذا الاتجاه النقدي مرتبط بشكل كبير بجميع نظريات (فرويد) ومدرسة التحليل النفسي، اذ تكمن أهمية هذا الاتجاه في دراسة نمو الانسان والعاطفة والعمليات العقلية والتجارب الشخصية، اذ يرى (فرويد) ان الأنشطة النفسية للإنسان لها ثلاث قوى متحكمة به، هي (الانا) و(الانا العليا) و(الهو)، وهذه القوى تكون صراعاتها فيما بينها دائمة لتجسد سلوك الفرد اتجاه موقف معين (علي الطاهر: ٤٢٤)

ثانيا: البنيوية

من اهم التيارات الفكرية المعاصرة التي شاع صيتها في مجال الفلسفة والعلوم الإنسانية والمنجزات الأدبية والفنية، اذ تقوم على مجموعة من الخطوات المنهجية بملامح فلسفية ومذهبية محددة، كما انها تعد ردة فعل على الاتجاهات الحداثوية وتفكيك جميع أسس الحداثة، لان الاتجاه البنيوي يجد من الحداثة عاجزة عن تقديم التفسير المتكامل عن العالم والوجود من اجل الوصول الى بيئة متكاملة ومثالية للوجود الإنساني. ان الاتجاه النقدي البنيوي يقوم على وجوب تحليل البنية الداخلية للمنجز الادبي او الفني وإعادة تركيبها مرة أخرى، باعتبار ان لكل شيء بنية يمكن من خلالها تفسيره، اذ ان المجتمعات والثقافات والعقول والفنون والادب لها نظام تركيبي خاص يقوم على أساس ترابط العلاقات في البنية الداخلية التي يتكون منها، ولا يمكن دراسة البنى الداخلية بمعزل عن ارتباطاتها وانما تدرس وتحلل على أساس علاقة الجزء بالجزء او البنية بالبنية، فلا توجد قيمة للجزء بعيدا عن الكل (اليونارد: ٤٧)

سعت البنيوية الى النظر بشكل دقيق وتمعن بالمكنون الورائي للنتاجات الفنية أو الأدبية، إذ يرى (كولر) أن "البنيوية تعتمد في المقام الأول، على إدراك حقيقة انه إذا كان لأفعال الانسان ونتاجاته أي معنى فلابد من وجود نسق كامن من الفروق والمواضعات يجعل المعنى ممكنا" (رافيندران: ٢٦). كما تعتمد البنيوية في تحليلها لإحدى البنى وتفكيكها، فوجود خصائص معينة في فرد من مجموعة يعكس خصائص المجموعة ككل، وانه يتأثر بمجموعة العلاقات التي تربطه مع المحيط داخل البنى، "ان بعض البنيويين، بفضل صوفيتهم، يستطيعون الوصول الى مرحلة يرون فيها بلدا كاملا في حبة فاصوليا. وهذا على وجه التحديد ما أراد المحللون الأوائل للقراءة ان يفعلوه، أي رؤية كل قصص العالم في بنية واحدة مفردة. قالوا لأنفسهم: سوف نستخلص من كل

رواية نموذجها" (حمودة: ٢٠١)، كما سعت البنيوية بشكلها الصريح الى وصف المنجزات الأدبية او الفنية بالديمومة والثبات، باعتبار المنجز هو كتلة أي بعيد عن المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية، كما ان البنيوية لم تجد فاعليتها في الساحة النقدية حتى أواخر العشرينات على يد كل من (رومان ياكبسون واميل بنفست) اللذات ارتكزا على الرؤى اللسانية اللغوية عند (سوسير) (حمودة: ١٤٠)

ثالثا: ما بعد البنيوية

- **المنهج السيميائي:**

ان جميع الثقافات الإنسانية تشترك بعدة صور او رموز او ايقونات معينة، يتم من خلالها التواصل والتوصل الى معنى معين او فكرة ما، ان الايقونة حسب اللغة او الثقافة اليونانية يعني "الصورة او التمثال" (لويس معلوف: ٢٢)، كما ان هذه الكلمة بدأت تأخذ موقعها في مختلفة الثقافات العربية وخطاباتها العقائدية وما لها من امتداد تاريخي، اذ صارت "تنطبق على تصاوير الشخوص المقدسة في الكنيسة الارثوذكسية، مثل ايقونات القديسين او ايقونات (السيدة) العذراء. وبعد الجدل العنيف الذي ثار حولها في بيزنطة خلال القرنين الثامن والتاسع صاغت الكنسية الشرقية نظرية تقديس الايقونات وشرعت قانونا كنسيا او مجموعة من القواعد التقنية تضبط اشكالها الفنية" (ثروت عكاشة: ٢١٥)، اذ ان الايقونة تمثل صورة تشكيلية ولغة تواصل بين ذات الفرد مع الذوات الأخرى، سواء كانت هذه الايقونة إشارة ام صوت ام خط. ان الصورة تمثل شكلا معينا من العلامة، لأنها تنقل موضوعا معينا من خلال نسق فني وفكري يخلق علاقات التشابه بين الصورة والموضوع، كما انه يخلق علاقة تمكن الصورة من التداول بين الافراد لتكون التدليل، وهذا يدلنا على ان الايقونة يجب ان تؤسس من خلال العالم والعلم والعلامة، ولا تؤسس على السيميائية، اذ ان اللغة تمثل رمزا مرتبطا بالوعي الذاتي عند العالم ولها أنظمتها ذات الخطاب الفلسفي الخاص الذي ينطلق بين داخله وخارجه جدلا عمليا منتجا للدلالة السيميائية، وهذا ما يجل للنسق العلاماتي او اللغوي يفتح مستويات علاماتية مختلفة.

- **المنهج الظاهراتي:**

ان الظاهراتية: "علم الظاهرات. وهو علم دراسة الخبرة الحسية من زاوية وعي الفرد بها، او تصنيف ظواهر أي فرع من فروع المعرفة دون محاولة التفسير"(اموند هوسرل: ٨). أي ان الظاهراتية منهج نقدي انبثق من الفلسفة الوجودية لـ(جان بول سارتر) ثم تبلور على أساس فلسفة (هوسرل)، اعتمد بشكله الأساس على ما للفرد من خبرة حدسية

تجاه الظواهر، ولا تعطي حقيقة مطلقة، بل تعمل على إيجاد وفهم أعمق للوجود الإنساني. ومن الممكن ان يلخص هذا المنهج النقدي على أساس مجموعة من القواعد كما يأتي: (احمد بوعود: ١٠٥)

١. عدم الجزم بمعنى المنجز الادبي او الفني الا بعد اثبات ذلك بتعليل مناسب.
٢. معرفة ما يحيط المبدع من ظروف اجتماعية وبيئية وسياسية وتاريخية وفكرية، من اجل معرفة مدى انعكاسها على روحية المبدع.
٣. يجب على الناقد ان يدرس أجزاء المنجز الادبي او الفني منفصلة بعيدا عن التكوين الكلي.
٤. اعتماد طريقة التحليل الدقيق لكل جزيئات المنجز لتحديد ما فيه من اختلاف وتناقض وخطا.

- **نظرية القراءة والتلقي:**

من النظريات ذات الأصول الألمانية، ظهرت او منتصف القرن العشرين، وقد وجودت مستقرها وازدهارها مع الاتجاهات النقدية لما بعد البنيوية، وهي من الاتجاهات النقدية التي اعادت الفلسفة الذاتية من خلال نكرانها للمرجع الواحد وتأكيدها على تعددية المعنى، اذ انها أعطت فرصة كبيرة للتعبير الذاتي تجاخ المنجز من خلال المتلقي بعد الاطلاع عليه، كما ابتعدت عن دراسة المبدع وحياته وظروفه وما قد يؤثر فيه وركزت اهتمامها على المتلقي، كونها تجد ان أهمية الادب والفن تكمن في العلاقات الترابطية او التشاركية بين المنتج والمتلقي، حيث يكون المتلقي هي القارئ للمضمون والمعنى بطريقته الخاصة وليتوصل الى مرحلة تحليل المنجز وإعادة تركيبه حتى الوصول الى نتاج ادبي او فني جديد (روبرت هولي: ٧).

- **النقد الثقافي:**

أحد الاتجاهات النقدية التي تدرس المنجزات الأدبية والفنية باعتبارهما ظواهر ثقافية، كما انه يعد بمثابة الرابط الحقيقي ما بين الثقافة والادب، أي انه لا يبحث في المنجز الادبي او الفني على انها رموز او علامات، بل يدرس هذه المنجزات على انها مرآة للثقافة والتاريخ وباعتبارها نسق ثقافي ذات وظيفة نسقية تضمر الى أكثر مما تعلن، كما ينتمي هذا النقد الى نظرية الادب على سبيل التدقيق (عبد الرحمن: ٢٢٩).

- **النقد النسوي:**

أحد الاتجاهات النقدية التي تهتم بالجانب الاجتماعي او السياسي، أساسه مطالبة المرأة بالمساواة مع الرجل في النظام الابوي ورفض السلطة الذكورية، كما ان هذا الاتجاه النقدي اخذ على عاتقه إزالة النمطية والغموض المتعلق في جسد المرأة وصورها في الثقافات والمجتمعات، كما ان هذا الاتجاه النقدي لم يكن قائما بذاته، بل مبني على نظريات فلسفية سابقة ومعاصرة كانت سياسية او اجتماعية، كما ان هذا الاتجاه النقدي دعا الى كسر الجدل او التضاد ما بين الرجل والمرأة (بسام قطوس: ٢٢٠)

- **التفكيكية:**

من اهم الاتجاهات النقدية التي سعت الى تأسيس مجموعة من الحوارات الفلسفية التي تقوم على تجلي الجانب اللغوي على وفق استراتيجية الثنائيات المتقابلة مثل (الدال والمدلول)، (الكتابة والكلام)، (الخير والشر)، حيث تعمل هذه النظرية النقدية على عملية تقويض وهدم لجميع العلاقات الترابطية بين بنى المنجز الادبي او الفني وإعادة بناءه من جديد من اجل التوصل الى ما هو غائب ومستتر من خلال تعدد القراءات، ومن ثم تقويض البناء مرة أخرى وإعادة العملية التفكيكية مرة أخرى بقصد هدم المركز في المنجز الادبي او الفني، اذ ان النقد التفكيكي الغي ما يسمى بالتعيين او العقلانية او التأويل او المعنى والتفرد، وهذا ما يدفع الى بناء نص من نص اخر او إحالة نص الى اخر، أي ان اليات التفكيك للمنجز الادبي او الفني تعمل على اظهار مركب ادبي او فني اخر، كما انها تكشف اليات عمل خلق التركيب الادبي او الفني الجديد، اذ تفكك التراكيب البنائية للفلسفة والمذهب من خلال تفكيك النص والمفهوم الأساس في الفلسفة وهدم المركزية العقلية (احمد عبد الحليم: ١٠).

- **التداولية:**

اختلفت تسميات هذا المنهج النقدي على حسب ترجمة المصطلح الأجنبي pragmatique، فسميت بالذرائعية، البرغماتية، التداولية، المقامية، الوظيفية، الذرائعية، التخاطبية، النفعية، التبادلية، مع علمنا باختلاف المعنى بين مصطلح واخر ولا يمكن ان تكون مترادفة (خلفة بوجادي: ٦٥). ان الاهتمام الأساس للتداولية ينصب على علاقات الدال بالمستخدم وطريقة استخدامه وما له من أثر على المنجز او المتلقي، كما انها تختص بدراسة المعاني التي يطرحها المبدع، وكيف تم تفسيره من قبل المتلقي، أي انها مرتبطة بالمعنى الكلي بعيدا عن الكلمات او العناصر منفردة، "التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم" (جورج بول: ١٩).

المبحث الثاني

النقد المسرحي الأكاديمي

مصطلح (النقد المسرحي) يحمل اشكالا تعريفيا لأنه يحمل أكثر من مفهوم، وهذا ما الت اليه اختلافات المدارس النقدية من حيث المبدئ، حيث نجده متسعا لجميع الممارسات النقدية تارة، وتارة أخرى ضيقا ومحددا بنطاق المجال التخصصي، وعلى هذا الأساس نجد المدرسة الفرنسية قد قسمت الممارسات النقدية الى قسمين رئيسيين هما: النقد الأكاديمي والنقد الصحفي، والفرق بينهما ان الأول يتخذ من الية البحث العلمي نظاما متبعا لخطواته، مثل المنهجية الصارمة، المصطلحات الدقيقة، الهوامش، ويتم هذا النقد المسرحي داخل أروقة الجامعات والمعاهد، اما النقد الصحفي فيتخذ من وسائل الاعلام منطلقا له، وهو غير ملتزم بجميع خطوات البحث العلمي (Patrice:15)

ان النقد المسرحي بشكله العام يتطرق الى مجموعة من القضايا المتعلقة في العروض المسرحية وتكون مبنية على مجموعة من الأسس والقواعد العام التي يتمسك بها الناقد المسرحي، ومن ضمن تلك القضايا: المنهج النقدي، النص والعرض، اللغة الفصحى والعامية، التجريب المسرحي.

يتضح ان المنهج النقدي الذي يتبعه الناقد هو الوسيلة الأساسية التي يدخل من خلالها الناقد الى قلب العمل المسرحي من جانب النص والعرض، ولخصوصية العروض المسرحية لما لها من ميزة الدمج ما بين النص والعرض وانفتاحه على عوالم مختلفة لأنه نتاج تلاحق الفنون وتلاحمها، وهذا ما يتطلب وجود ناقد يمتلك معرفة تتجاوز حدود اللغة والنص وترتبط بفنون بصرية وسمعية متنوعة ومختلفة، اذ من الممكن ان يستخدم الناقد أكثر من منهج نقدي للوصول الى تفسير وتحليل العرض المسرح بأكمله ابتداء من تحديد عصر كتابة النص وما يتعلق به من نواحي سياسية واجتماعية وثقافية وصولا الى نقد الجانب الاخراجي والتمثيلي.

اما النص المسرحي فله تأثيره المباشر على العرض كونه الأداة الأساسية المكونة للفكرة من اجل التواصل مع الجمهور بالإضافة الى الجانب الحركي التمثيلي، اذ هنالك من يرى ان النص المسرحي "لا يشكل الا جزءا من العرض المسرحي وهو جزء لا يعد أساسيا في تحديد هوية العرض على اية حال" (جوليان: ١٨)، وذلك باعتماد تغير الزمكانية والجمهور المتلقي للعرض من مكان الى اخر. وهذا ما يعتمد عليه العرض كونه ابداع الابداع كونه يقوم بإعادة تشكيل النص بصور حية للمشاهد "لانه لا يقتصر على التنفيذ وإعادة تقديم ابداع سابق لاخر في ثوب جديد بل هو فن ابداعي ينشئ

شيئا جديدا اصيلا ويتحول فيه الابداع السابق –أي النص الذي يقدمه- الى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هي العرض نفسه" (جوليان: ١٧)، ان العروض المسرحية تقدم لنا صورا مقاربة للصور الواقعية وليست مطابقة لها بهدف تحقيق الأثر المطلوب في المتلقي، اذ ان "المسرح لا يقدم لنا صورا مثالية، بل يقدم لنا القرائن التي تمكننا من اصدار احكامنا الأخلاقية او السياسية او الفنية على الموقف"(جوليان: ٢١٩)، وهذا ما يجعل من المتلقي مرتبط بواقعه ومتوقع للمستقبل، لذا فالمسرح هو وسيلة تواصل بين الكاتب والجمهور وهو عملا تشاركيا بين أداء الممثل واثره على الجمهور للوصول الى الأثر المطلوب، وهذا ما يعده النقاد علامة هامة في تثمين العرض المسرحي "فمن حيث نجاح المسرحية او عدم نجاحها يميل معظم النقاد الى اعتبار عنصر القدرة على الاثارة شرطا أساسيا لهذا النجاح سواء اكانت تلك الاثارة للضحك في المسرحيات الفكاهية او للانفعالات العاطفية في الدراما"(محمد مندور: ١٢٦)، ومن المنطلق التشاركي للعرض المسرحي ما بين الكاتب والمتلقي والممثل ينطلق النقاد الى وضع عدة فرضيات من اجل الوصول الى تحليل ذلك العرض: "الفرضية الأولى هي ان تحليل فن العرض والأداء يمثل في الوقت ذاته دراسة لواحد من اعقد الأنظمة السلوكية المركبة التي اخترعها الانسان، اما الفرضية الثانية فهي ان فن العرض والأداء ليس فنا تاريخيا وصفيا فقط يعيد بناء التاريخ في صورة الشعر بل هو أيضا فن ذهني، نظري، معرفي، يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة والثالثة فهي ان فن العرض ليس نشاطا تنفيذيا أي لا يقتصر على التنفيذ وإعادة تقديم إبداع سابق لاخر في ثوب جديد، بل هو فن ابداعي ينشئ شيئا جديدا اصيلا ويتحول فيه الابداع السابق أي النص الذي يقدمه الى وسيلة لتحقيق غاية مبتكرة هي العرض نفسه"(جوليان: ١٦)، وهذا يعني ان دراسة العرض المسرح تشمل دراسة النص المنطوق من الممثل بالإضافة الى دراسة جميع العناصر السينوغرافية التي ساهمت في تكوين ذلك العرض.

ان قضية اللغة في الجانب النقدي مهمة أيضا على أساس انها وسيلة لإيصال الفكرة الى المتلقي، ومن خلالها تتضح حنكة الكاتب، اذ ان اللغة "جوهر فني يشف الادب عن أثمن مقوماته، وقديما رفع ارسطو من مكانة اللغة فجعلها سبيلا الى استساغة المحال متى صدرت عن شاعر صناع يطوعها لفنه وكثير من المواقف تضعف صياغتها فلا تستساغ وان كانت في ذاتها محتملة من حيث الواقع"(محمد غنيمي: ٧)، وهذا ما يظهر أهمية اللغة في إيصال فكرة العرض المسرحي ونوعه والية تركيبه، فكثير من الأفكار لا يمكن ان تفهم الا من خلال سماعها. كما ان اللغة العربية الفصحى "هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الادب المسرحي ودونها تظل المسرحيات وان احكم بناؤها فنية مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها الى الخلود"(محمد غنيمي: ٧). اما الاتجاه العامي للغة

فقد تبناه الكتاب باعتباره قريب من الواقع ومرتبط به، "يؤكد بعض النقاد على أهمية استعمال اللغة العامية ذات الشكل النموذجي الراقي في لغة العامة في المسرح العربي بدلا من اللغة الفصحى التي تعيق –في نظرهم- التحليق في أجواء الفن"(سميحة عساس: ٥٧). لذا تعد أحد الوسائل المهمة في خلق جمهور مسرحي متنوع وغير مقتصر على فئة واحدة، اذ ان بعض الكلمات الفصيحة غير مفهومة لعامة الناس، وهذا يحتاج الى طرح الفكرة باللغة العامية او ما يسمى باللغة المشتركة.

اما قضية التجريب المسرحي فكان مرتبط بمفهوم الحداثة التي ظهرت أولا على الفنون التشكيلية مثل الرسم والنحت، اما الجانب المسرحي فهو باتجاه الجانب التجريبي منذ نشأته كونه غير مرتبط بنوع فني او فترة زمنية محددة، لذا جاء التجريب في المسرح من خلال عدة معاني مثل: المسرح الحر، الاستوديو، المختبر المسرحي، ورشة العمل، اذ ان التجريب هو "تجاوز مسبق يستسرف عملية التجاوز الواقعية، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل تابع وتمزيق الشتر الكاذبة، والقفز على الحواجز في اتجاه التحقق النادر لحرية لا توجد في واقع الحياة، وانما هي تولد مع كل عرض حين تسبق عملية الخروج من زمن الثبات الدائري"(فردية النقاش: ١١٤)، وهذا يعني ان وظيفة التجريب هو اخراج المتلقي من القواعد الماضية والاسس الثابتة، وذلك من اجل اثارة التفكير في ذات المتلقي من اجل الوصول الى الحلول ومعرفة ما يدور في محيطه.

اختلف النقاد المسرحية بآلية النقد المسرحي، حيث يجد بعضهم ان الاعمال المسرحية يجب ان تنقد كاملة، والبعض الاخر يعتمد على دراسة النصوص بعيدا عن شكلها في العرض، وذلك من خلال تفكيك النص وتحليل بناه الداخلية للوصول الى رؤية تخيلية تنمى مدارك المتلقي دون الولوج الى العرض، وهنالك نوع نقدي يقع ما بين النوعين السابقين ويكون ناتج من ناقد صحفي او أكاديمي، ويكون الهدف من هذا النقد هو الوصول الى الغايات الثقافية المكنونة داخل العروض المسرحية من اجل عرضها للإعلام والمجلات. ان النقد المسرحي له وجهتين مختلفتين من الناحية المنهجية، اذ ان الوجهة الأولى سلطت دراساتها وابحاثها على دراسة النصوص المسرحية وتحليلها للوصول الى مغزى الحوار ومضامينه الفكرية، والجهة الثانية سلطت دراساتها على جانب العرض المسرحي بشكل أكاديمي او غير أكاديمي. كما ان أصول الخطابات النقدية الاكاديمية في المسرح تنقسم الى عدة اقسام كما يلي:

أولا: الخطاب النقدي الأكاديمي الكلاسيكي (المنهج الموضوعي)

يتأسس مفهوم الخطاب النقدي وفق مجموعة من الانساق ذات الاستعمالات المتعددة، اذ انه مفهوما واسعا يشمل الكتابة والكلام، اذ انه "الموضوع الذي نتكلم فيه، أي التعبير اللفظي عن الفكر، وهو كذلك كتابة أدبية تعالج موضوعا بطريقة منهجية"(Robert: 735). وعلى هذا الأساس فان الخطابات النقدية يمكن ان تعبر عن موضوع ما وتحدد على أساس اشكالها الشفوية والكتابية.

ان مصطلح الخطابات النقدية دخل في مراحل تطور مختلفة من خلال الدراسات الحديثة التي جعلت من مفاهيمه متعددة على وفق مجموعة من القواعد اللغوية والأدبية وحتى النقدية، اذ ان الخطاب النقدي، التقويمي، التقديري، البلاغي، حسب (روبرت شولتز) هو "تلك الجوانب التقويمية او التقديرية او الاقناعية او البلاغية في نص ما"(روبرت: ٢٤٥). في حين (اديث كيوزيل) ترى ان الخطاب هو "الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا، تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص وعلى نحو يمكن معه ان تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا او تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد"(اديث: ٢٦٩)، وهذا التعريف للخطاب يقترب بشكل كبير من تعريف او توصيف الخطاب في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) اذ انه يعرف الخطاب على انه "الطريقة التي تتشكل بها جمل النص اللغوي وتجعل منه نصا متتابعا، بحيث توجد مجموعات دالة من اشكال الأداء اللفظي، تنتجها مجموعة من العلامات"(سعيد علوش: ٣١٢)، وعمل اخرون على جعل الخطاب ذات حدود أوسع من خلال الربط ما بين الشكل والمضمون، اذ عد الخطاب على انه من الظواهر الاجتماعية ذات معنى انساني وغير مرتبط بالجانب اللغوي فقط، اذ يتكون من مجموعة من الأنظمة مثل: العادات والتقاليد والأديان والأفكار(Bakhtin: 181).

النقد المسرحي يقع بين اتجاهين نقديين مختلفين من حيث الالية والأسلوب، فهنالك النقد المقالي الذي لا يعتمد على منهجية علمية معينة ويكون ذاتي تعتريه الصبغة الوجدانية، وهنالك النقد المسرحي الأكاديمي الذي ينتهج منظومة بحثية علمية متكاملة من اجل الوصول الى نتائج حقيقية بعيدا عن الغرض الذاتي، وقد أطلق لقب (الأكاديمي) على كل من ينتسب الى مؤسسة تمتاز بالعلمية والجدية في إتمام البحوث والدراسات، ان الكتابة الاكاديمية تعد من الكتابات التي يكتبها العلماء لزملائهم، كما انها أسلوب منهجي خاص بالمؤسسات الاكاديمية للإجابة عن مجموعة من الأسئلة وحل المشكلات

التي تواجه البحوث الاكاديمية، ويمكن تحديد مجموعة من المعايير التي يختص بها البحث الاكاديمي ليكون ذا جودة ومصداقية، وهي كالاتي: (الشهراني: ٥).

١. **الموضوعية:** اذ انها كتابة تختص بالموضوع بعيدا عن الذاتية، لذا يتوجب خلوها من الاحكام والآراء والانتقادات الكثيرة، ويستثنى من ذلك ما يأتي في السياق الموضوعي بشكله الواضح الذي لا يؤاخذ عليه، أي ان الكتابة الاكاديمية ركزت على المعلومة الحقيقية العملية والجمل التي تدل على التحليل والتفسير والتركيب وصولا الى الاستنتاج.

٢. **المسؤولية:** يتحمل الكاتب الأكاديمي مسؤولية جميع ما يذكر في بحثه من نظريات ومعلومات، لذا يتوجد على الكاتب الأكاديمي ان يون ذا جدية في قراءته للمواضيع المتعلقة في صلب موضوعه وعرضها للنقاش مع مجموعة من المختصين في الأوساط العملية، وذلك من اجل التوصل الى صدق وثبات المعلومة.

٣. **الوضوح:** يجب ان تكون الكتابة الاكاديمية متسلسلة الأفكار فيبدأ بما هو عام حتى يصل الى ما هو خاص، كما يجب ان تكون الكتابة الاكاديمية ذات رؤى منطقية وواضحة لا تقبل الالتباس، ذات صياغة نسقية ولغوية ونحوية صحيحة تصل الى الفكرة ببساطة.

٤. **الدقة:** يتوجب على الكاتب الأكاديمي الالتزام بذكر دقة التواريخ والأرقام لتحقيق الضبط المعلوماتي ووضع الحقيقة العلمية في مكانها الصحيح.

٥. **العقلانية:** تكون الكتابة الاكاديمية ذات خصائص منطقية وعقلية باحتوائها على الحجج والبراهين بعيدا عن مجالات الخيال والمبالغة التي تفقد الكتابة موضوعيتها وعلميتها، فالخيال والمبالغة تفقد الكتابة الاكاديمية مصداقيتها ورصانتها.

٦. **الرسمية:** حيث تكون الكتابة الاكاديمية ذات أسلوب لغوي يمتاز بالعلمية والفصاحة، اذ يجب على الكاتب الأكاديمي الابتعاد عن الالفاظ العامية وما يضعف رصانة المعلومة.

٧. **السلامة والدقة اللغوية**: يجب ان تكون الكتابة الاكاديمية خالية من الاخطاء اللغوية والاملائية، حيث تكون العبارات مبنية بناء لغوي صحيح وعلى أساس قواعد نحوية واملائية.

٨. **الحذر:** لا يستخدم الكاتب الأكاديمي عبارات التأكيد او القطع او الادعاء.

٩. **عدم السخرية:** الابتعاد عن السخرية اتجاه المنجزات الادبية او الفنية، وإذا كان الناقد لا يتفق مع المبدع فيجب استخدام كلمات والفاظ بلغة وأسلوب كتابي راقي.

يعد النقد الأكاديمي دراسة للشيء بطرق علمية من اجل تقييمه وتأويله، وذلك عن طريق منهجية ترتبط بذات الموضوع المراد تقييمه ونقده، ويجب على الناقد ان يمتلك مرجعية علمية ناتجة عن خبرة الممارسة والمعرفة في المجال المخصص له، وتحدد خاصية النقد الأكاديمي بما يأتي: (بن بكريتي: ٢٧٤).

١. الموضوعية في الحكم

هي استراتيجية حكم على المنجز الفني مثل العروض المسرحية، اذ تكون بعيده عن الرأي الذاتي المتحيز، وبعيدة أيضا عن تأثير الارتباطات الفكرية، فهو حكم يتحدث بموضوعية تامة بعيدا عن المؤثرات الخارجية.

٢. وجود منهجية علمية متبعة

كل تقدم علمي يجب ان يكون مسبوق بمنهجية علمية مرتبطة بأسس ونظريات تحدد عملياته وتصل به الى نتائج واضحة وحقيقية، وبما ان العرض المسرحي يرتبط مباشرة بالمتلقي وهو المجتمع لابد ان يكون منهج النقد المسرحي ذات منحى اجتماعي نفسي يقوم على معالجة العلاقات الارتباطية ما بين الفن والمجتمع، ولا يقصد بالمجتمع هو البيئة المحيط بالمبدع فقط، وانما يجب ان يكون ذات رؤى متعلقة بالإنسانية عموما.

٣. ضرورة الاعتماد على التوثيق والاحالة العلمية

ان المقال النقدي الأكاديمي يجب ان يكون محصن بمنهج علمي ومادة علمية موثوقة، أي تم استخلاصها من مراجع ومصادر وبأمانة علمية بهدف حفظ الحقوق الفكرية لكتابها.

ثانيا: الخطاب النقدي الأكاديمي الرومانسي في المسرح (المنهج الذاتي)

يستمد هذا الاتجاه النقدي الأكاديمي قوته وامكانياته من عصر التنوير لما فيه من عمق في المنجزات الفلسفية والجمالية، وأصبح رافضا للتقاليد الكلاسيكية وما لها من انساق ثابتة، معتمدا على حرية الفن والجانب الإبداعي الدرامي والمسرحي، كون الابداع ينبع من الروح لا من العقل، اذ ان تأثيرات الخطابات النقدية الاكاديمية الرومانسية تأتي ضمن منظومة متنوعة للمسارات النقدية لكشف القدرات الكامنة ل(الانا) وما لها من

طاقة خلق ابداعي مستمد من الطبيعة بلغة الحرية، ويعد هذا الخطاب النقدي موجه الى الجماهير لتحريضها على أهمية اكتساب حقوقها وحريتها الطبيعية "فالمسرح لا يقام ولا يشيد بالقوانين ولكن بالجماهير"(عيد: ٣٦٤)، وهذا ما جعل من الجانب المسرحي اكثر شعبية بعيدا عن المسارح الخاصة وجمهورها النخبة، اذ يشير (روسو) "القصر هو الكهف المظلم والجماهير الارستقراطية في المسرح الخاص متبلدة، وعروضها تدعو الى المزيد من مظاهر العنف والتسلط، وكلها تؤدي محصلة نهائية هي العبودية وعدم المساواة"(عيد: ٢٦٤)، أي ان الحرية الفكرية واستخدام الكلمات الطبيعية هما روح المسرح ودستوره حسب وجهة نظر (روسو).

ان ما يميز النقد الذاتي (الانطباعي) عن باقي الاتجاهات النقدية وخصوصا النقد الموضوعي، هو خصائصه وسماته التي من الممكن تحديدها كما يلي: (يوسف: ١٤)

١. أهمية الذوق الذاتي في النقد سواء كان استحسان للمنجز او استهجان، بعيدا عن القواعد والمعايير الموضوعية او الاكاديمية.

٢. الاسراف في استعمال ضمير المفرد (انا)، والابتعاد عن الشكل أي التركيز على المعلولات دون الولوج الى الأسباب.

٣. النقد الذاتي لا يعزل الحواس الفردية عن العالم الخارجي، أي ان الناقد يعكس مشاعره واحاسيسه اتجاه المنجز أكثر من اهتمامه بالموضوع وتقويمه.

يتأسس المنهج الذاتي (الانطباعي) على مجموعة من الأسس أهمها أساس الصدق، أي صدق المشاعر والاحاسيس التي يعبر عنها الناقد اتجاه المنجز حسب وجهة نظره، كما ان اهتمام هذا المنهج بالذائقة الجمالية والعاطفة والاحساس يعد من الأسس التي يبني عليها الناقد عمليته النقدية، فهو يستخدم ذوقه الفني للحكم على المنجز، اذ يجب على الناقد ان يتفاعل مع المنجز ويصف انفعاله، كان ان العقل من الأسس المهمة للناقد الذاتي، اذ يكون الوسيلة الحقيقية للحكم على قوة او ضعف المنجز الفني، اذ يدخل ضمن العمليات التقويمية والتعليلية حتى يبتعد عن الجانب الانشائي في النقد (عصفور: ٣٢٢).

ان الناقد الذاتي يجهر دائما بذاتيته بكل صراحة وبدون حرج، معتمدا بذلك على عدم وجود نقد يقيني للمنجز، كما انه يبني انطباعه النقدي من خلال ما شعر به من مغامرات داخل بنية المنجز، أي انه يكشف عن احساسه الداخلي ونفسيته من خلال ما خطابه النقدي الغير تابع الى قواعد والتزامات ومناهج، انه ناقل لإحساسه بالحب او الكره لما ينقد على أساس ذاتيته فقط، اذ ان الناقد الذاتي "يفسر الابداع الادبي بوصفه تعبيرا عن الاحساسات والمشاعر التي تجسد لها نفس الاديب ثم اثر هذه الاحساسات والمشاعر

على الناقد نفسه وعلى قدر هذا الأثر يكون حكم الناقد"(الأحمر: ٧١)، اذ من الممكن ان يبتعد الناقد الذاتي عن المنجز بكامله على اثر موجاته التأثرية الذاتية ليكون في صراع عواطفه واحاسيسه الخاصة، فيبدأ بالحديث عن ذاته ونفسه اكثر من حديثه عن المنجز.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث المنجزات النقدية الاكاديمية في المسرح العراقي ضمن المدة المحصورة من عام ٢٠٢٠-٢٠٢٣

ثانيا: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بطريقة عشوائية تناسبية، حيث بلغت (٣) منجزات نقدية، وهي كما يلي:

١. "على ظلال الطف" مسرحية حسينية ملحمية ..... الناقد الدكتور محمد حسين حبيب.

٢. مسرحية مكاشفات ..... الناقد الدكتور معتمد مجيد العبيدي.

٣. الراديو القيمة الفنية في تجليات التحريض ..... الناقد الدكتور حميد صابر.

ثالثا: أداة البحث

تم بناء (أداة البحث) من خلال مؤشرات الإطار النظري، وما تم الحصول عليه من الدراسات والادبيات التي تم الاطلاع عليها من قبل الباحثة.

رابعا: تحليل العينات

عينة رقم (١)

المقدمة:

المنجز النقدي للناقد الأستاذ الدكتور (محمد حسين حبيب) وهو أستاذ أكاديمي عراقي من جامعة (بابل) بدرجة (أستاذ دكتور) بعنوان ("على ظلال الطف" مسرحية حسينية ملحمية)

التحليل:

بناء على ما ورد في الخطاب النقدي للناقد يتبين انه استخدم المنهج النقدي الأكاديمي (التاريخي) في تحليل وتفسير وتقييم العرض المسرحي، وهذا ما يبدو من خلال تاريخانية النص المسرحي، وهذا ما تضح من خلال قول الناقد: (ويعتبر العرض الانطلاقة الحقيقية للتجريب في المسرح الحسيني عراقيا وبامتياز .. بل يستحق هذا العرض وصفه بالملحمة المسرحية الحسينية التي شكلت علامة فارقة في تاريخ المسرح العراقي برمته)، لكن من المفترض ان يكون الناقد على اطلاع تام بكل مخرجات العرض المسرحي واخص بالذكر الجانب التاويلي، وأيضا الجانب الحداثوي في طرح القضايا التاريخية، وهذا بسبب ان العرض المسرحي يحمل في طياته الكثير من الانساق الثقافية المضمرة وراء العروض التاريخية، وهذا ما يتبين من خلال ثنائيات الضد التي تطرق اليها النص المسرحي والعرض كذلك، من اجل اثارة الذاكرة الجمعية للمتلقي وجعله يشاهد ويتلقى التاريخ بصورة مختلفة عما سبق، ومن اهم الثنائيات التي ذكرت في العرض هي (الخير والشر، المركز والهامش، الحسين(ع) ومعسكر يزيد، المرأة والرجل)، وهذا العرض المسرحي تجسد أولا من خلال الحوار المسرحي بين الشخصيات المسرحية وقد تطرق الناقد الى نقد الية الإخراج على أساس الموضوعية في الحكم بمنهجية علمية واضحة، وكان الخطاب النقدي واضح ومتسلسل من العام الى الخاص، دقيق بذكر الشخصيات والمشاهد والحوارات، وهذا ما لا نجده في هذا الخطاب النقدي اذ يقول الناقد: (وسط فضاء مسرحي متعدد المستويات والمرتفعات والممرات الجانبية والخلفية والامامية يظهر الممثل وهو ذاته المخرج علي الشيباني مع شخصية الطفل لاعبا فرضيته الاخراجية مسرح داخل مسرح لان المكان موحش الان، فمن"سيضيء هذا المسرح .. بقايا اصدقاء ..بقايا من محبين .. واخرون اندحروا في المنافي؟." وبعد لحظات من تأمل المخرج (الشخصية) والمخرج الاصل في احتدام خيالي رؤيوي لأنه يناجي الامام الشهيد، ويصارع ذاته الاخراجية متسائلا عن الكيفية

التي سيطرح من خلالها انتمائه لقضية الامام الحسين) ، وهذا يعد من الاليات النقدية الاكاديمية التي انتهج بها الناقد قواعد ومعايير ثابتة من خلال الابتعاد عن الذاتية والتركيز على الموضوع بعيدا عن الإحساس والتعبير النفسي فقط، كما ان الناقد اهتم كثيرا بدراسة وتفسير الفضاءات المسرحية وكيفية تلاعب المخرج بتلك الفضاءات من خلال عناصر العرض المسرحي كالموسيقى والحركة والاضاءة، كما في قوله: (وتأسس الفضاء اصلا ليضاء "بحبك يا سيدي .. يا حسين" لكن العجز والاندحار يهيمنان عليه فيقرر المغادرة، الا ان الطفل يمنعه من ترك هذا الفضاء خاليا .. وفجأة نسمع نداء مدويا ياتي من خلف القاعة " لبيك يا حسين .. لبيك يا حسين" لنكتشف انهم اكثر من خمسين ممثلا اعتلوا خشبة المسرح ليحركوا الساكن فيه من الكتل المنظرية والضوئية. وليفجروا في المخرج الحائر منذ دقائق كوامن كانت دفينة متصارعة، فيعطي لهم اشارة بدء العرض. وينطلق العرض من لحظة اختيار الرحيل من مكة ورفض البيعة.. الامام الحسين مع ابن عباس معلنا رحيله مع اهل بيته جميعا. ونشهد مباشرة صورة في خيال الظل للسبايا وسط القافلة الراحلة الى مصيرها المجهول. وتختزل رؤية علي الشيباني الاحداث صوريا اكثر من استنادها على الملفوظ الحواري فضلا عن تنوع هذه الصورية المتحركة دائما بالضوء ولون الازياء وبساطة الكتل المنظرية واحجامها المختلفة سعيا الى ذاك الحلم الاول للمخرج في مسعاه المبتعد عن التقليدية. واحالنا في استدعائه شخصيات الواقعة تباعا وبحسب ضرورة رؤيته المعاصرة الى فرضيات نصية مجاورة تناصت مع رؤيته مباشرة مثل: مسرحية "عطيل يعود" لنيقوس كازانتزاكي، و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندللو و"مسرحية "المهرج" لمحمد الماغوط)، وهذا ما يجعل من الناقد متطرقا بشكل كبير وصادق الى بنية الموضوع وبنية المضمون وبنية الحوار، كما ان الخطاب النقدي اتسم بالتوجيهية بعيدا عن وجهة نظر المتكلم، وهو خطاب ذات جانب سياقي واضح تميز بالتبريرية للأفعال والحوار، أي ان الناقد لم يقيس ويقيم العرض المسرحي على اهواءه بل كان متبعا لمجموعة القواعد والمعايير للمنهج التاريخي الاكاديمي الموضوعي بمسؤولية وموضوعية.

اثبت الناقد ان العرض المسرحي كان ضمن سياق الجانب المسرحي العام الا انه تميز من خلال سمة التبعية بانه عرض مسرحي ضمن مجموعة من المسرحيات الأخرى، الا ان له مساره الخاص الذي انفرد فيه وميزه عن غيره، وهذا من خلال قوله: (وتستمر لغة الحوار في العرض ما بين المخرج والمؤلف المعترض على سير احداث نصه هنا والتي تتناص ايضا مع مسرحية "السماح على ايقاع الجيرك لوليد اخلاصي" .الا ان هذه التناصات بتقاطعاتها واقترابها مع ما ذكرنا من امثلة لم تعط للعرض الا ايقاعا متوترا ومشدودا حقق تواصلية انفعالية مع المتلقي منذ البداية ومر بتراتبية

المواقف الدرامية المتفق عليها بين المخرج والمؤلف وصولا الى نهاية العرض. ويطلب ممثل شخصية الحر تبديل شخصيته باخرى، مسوغا طلبه هذا لعدم قدرته على تحمل هذه الثنائية في الصراع ما بين الخير والشر وبين ان يكون مع الحسين أم عليه. ويسعى المخرج لاقناعه بتوجيهات احالتنا ايضا الى توجيهات "هاملت" شكسبير الى ممثلي الفرقة التمثيلية التي زارت القصر الملكي ليضعهم في الصورة التي يسعى هو اليها)، وهذا أيضا يقع ضمن القواعد والمعايير للخطاب النقدي الاكاديمي الموضوعي ومن أهمها العقلانية في طرح الحجج والبراهين بعيدا عن الخيال والمبالغة.

ان الناقد حلل شخصيات العرض المسرحي وحدد دلالاتها وصراعاتها على أساس موضوعي، وهذا ما تقدم به الناقد من خلال قوله: (وتتحول الرماح الى مجموعة ايادي نحو السماء متضرعة وملوحة بالمأساة بالفاجعة.. بالحدث الجلل .. بتراجيديا الموت والدم المستمرة منذ لحظتها تلك الى اليوم.. لكن هنا كان موتا تجريبيا بجدارة .. الموت وقوفا ظل الامام الحسين واقفا شامخا برغم قتله على يد اعدائه وبحسب ذاك الحلم الاخراجي. وهذه كانت اخر لمحة تجريبية يفتننا بها العرض الذي يعود بنا في النهاية الى لحظة البداية لنشهد المخرج مع طفله وراية الامام بوصفها الرمز الخالد، مقدما المخرج اعتذاره وعجزه عن بلوغ حلمه بما يليق بصورة أبهى وأسمى .. وربما ستبقى منتظرة من قبلنا ومؤجلة الى حلم آخر وجديد). وحدد الناقد الصراع الاجتماعي والنفسي والفكري في العرض المسرحي على أساس موضوعي ايضا، اذ يبين الناقد مدى تناسق الحوار مع الحركة والفضاء المسرحي ككل في العرض المسرحي.

رؤية الباحثة:

ان الناقد اتخذ المنهج النقدي الأكاديمي الموضوعي (التاريخي) للعرض المسرحي على أساس وذلك من خلال تمسكه بـ (قواعد وخصائص النقد التاريخي)، الذي ركز على طرح المسائل التاريخية بكل صدق وموضوعية، الا ان من الممكن او المفترض ان يكون تحليل العرض على أساس النقد الثقافي لما يمتلكه العرض من ثنائيات مختلفة ومتعددة.

عينة رقم (٢)

المقدمة:

المنجز النقدي للناقد الأستاذ الدكتور (معتمد مجيد العبيدي) وهو أستاذ أكاديمي عراقي من جامعة (بابل) بدرجة (أستاذ دكتور) بعنوان (مسرحية/ مكاشفات)

التحليل:

بناء على ما ورد في الخطاب النقدي للناقد يتبين المنهج النقدي الأكاديمي (النسوي) لما يحمله من أفكار تنبع من الاتجاهات والحركات النسوية، اذ ان مفهوم الجندر والمسائل المتعلقة بالانوثة والذكرة والرجل والمرأة تكون من اهم متطلبات المنهج النسوي، ويتضح ذلك من خلال قول الناقد: (اذ تثبت من فعاليتها في العرض , المفاهيم الجندرية فالاحكام الفردية للسلطة السياسية على المجتمع المدني تكون سلطة استبدادية تمنع الاعتراف بحق الاخرين في التعبير عن انفسهم حتى يتم تحقيق الكينونة المستبدة للجندر المتجذر في الفعل الشرقي ابتداءا من نظرة الرجل المستذئب نحو المرأة الضعيفة البنية ولكنها تحاول ان تكون قوية في بعدها الخارجي لتشكل نوع من انواع السايبورغ , كوسيلة دفاعية تكون ذاتية التفاعل مع الموضوع ليتحول هذا السايبورغ بنية هجومية استفزازية للرجل المتسلط)، وهو خطاب نقدي نسوي من المرتبة الأولى، كونه يتطرق الى المطالبة بشكل مباشر بحقوق المرأة، وانهاء وما عليها من ضغوطات مجتمعية وذكرية.

وضح الخطاب النقدي مدى تأثير المتلقي في الاحداث التاريخية وكيف يمكن من المخرج صياغتها بشكل جديد ومختلف رغم تناص العرض المسرحي مع عروش مسرحية أخرى، وهذا كما في قوله: (هي مسرحية شعرية متناصة بين مسرحيتين هما مسرحية (مكاشفات عائشة بنت طلحة) للكاتب السوري (خالد محيي الدين البرادعي) و مسرحية (ابن جلا) للكاتب المصري (محمود تيمور) تعتمد على فعل العلاقة بين الحاكم و المحكوم و الديكتاتور و المواطن تمثلت بشخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) الذي يعد من الشخصيات المثيرة للجدل في التاريخ الاسلامي لاحتكامه على مبدا القوة في بسط السلطة و السيطرة على الناس)، وهذا ما يجعل من الخطاب النقدي ذات الية وأسلوب منطقي وعقلي يتسم بالتبعية بشكل مميز وفريد، وهذا يقع ضمن المناهج النقدية الاكاديمية الموضوعية، مبتعدا به الناقد عن المنهج الذاتي والرؤى الشخصية الذاتية.

تغير منهج الخطاب النقدي الاكاديمي للناقد من خلال ما ورد في نص الخطاب: (و هي قراءة شائكة للواجبات التي تقع على عاتق السلطة و الحقوق التي هي للشعب

تتمثل بالمواطنة (حرية , عدل , مساواة , امان , قانون). تبدأ مسرحية مكاشفات على شكل حوار بين الحجاج و عائشة (ارملة مصعب بن الزبير) محاولا التقرب منها طلبا موافقتها على الزواج به غير انه يصطدم بامرأة فصيحة اللسان جريئة قوية ذات علم و بصيرة متعبدة زاهدة , ومن جهة اخرى فهو رجل قوي شديد ذو قدرة عالية في الخطابة و الشجاعة و البطش ايضا مواصفات تدركها عائشة في الحجاج لذا تسبه و تنعته بالمنافق السفاك للدماء اتخذ الولاية للتجبر و اشاعة الخوف بين رعيته حاكما بالسيف و متخذه درعا يخبئُ ضعفه خلفه حاصلا على اصوات الرعية به , مبرراً افعاله بأمن الدولة, تحاجه انه ليس امانا و انما خوفا و خراب للانسان و اذلاله و كبت لحريته و لا قيمة لتعمير الارض و البنيان اذا كان الانسان خائفاً مسلوب الحرية و الارادة فاقدا للحقوق في موطنه تحت يد حاكم متسلط محتكر الراي)، اذ يظهر النقد الثقافي في طيات هذا الخطاب النقدي لما فيه من ثنائيات متعددة، مثل (المرأة والرجل، السلطة والمواطن، الخير والشر).

عمد الناقد من خلال خطابه النقدي الى إيضاح الطريقة الاخراجية التي تميز بها المخرج من خلال تلاعبه بالأفكار التجريدية والنتائج الحتمية وكيف استطاع المخرج استغلال وسائل العرض المسرحي الأخرى للوصول الى فكرة ومضمون العرض بشكل عام، وهذا يندرج تحت قول الناقد: (لقد تناول المخرج غانم حميد في المسرحية السلطة و المتسلط والمتسلط علية، وفق بعدا فلسفيا من خلال الانسجام بين القوة والدماء والفعل التجريدي للسلطة كعنصر فكري له نتائج ومسببات بعدية وقبلية، مبينا ان في كل زمان هناك حاكم جائر من خلال المزج بين القديم والحديث في العرض المسرحي بالحوار، الأزياء، الديكور، اللهجة، العادات، التقاليد، اذ تثبت من فعاليتها في العرض)، وهذا التحديد والتشخيص يعد من اساسيات المنهج الاكاديمي.

استطاع الخطاب النقدي إيصال مدى فاعلية عناصر العرض المسرحي المتمثلة بالأزياء والديكور والاضاءة والشخصية على محركات العرض بالكامل وايضاح الفكرة والمضمون، وهذا ما نجده بقوله: (استخدم بدلالة كرسي السلطة وهذا رمزها في كل التاريخ مضيفاً لها ازياء الشخصيات التي مزج فيها المخرج بين القديم والحديث وتصويراً لزي اهل الجنوب العراقي المتمثل بـ(العباءة والشماغ والعقال والدشداشة) واقتصر المخرج على الالوان الحيادية وهو لون العرض بالكامل سوى ما ادخله من لون الإضاءة الاحمر حين يأخذ الحوار بين الشخصيات ما سببه السيف من اهدار للدم. ونرى تَغيُر الزي بفترات مختلفة لكِنه احتفظ بدلالة الهوية العربية فلا يبقى نمط الزي واحداً في كل الفترات ولكن يبقى مخصوصاً بتلك الهوية. لقد اعتمدت تقنية العرض

المكانية على تشكيل المتحول للمدرك المكاني من خلال بنية زمانية واضحة المعالم، فجندرية (القطن) وما تحيل من بعد جنسي على سرير المضاجعة بين المرأة والرجل، (القطن وسرير الزوجية) ولد قراءات عدة لدى المتلقي حسب الشكل الذي اختاره المخرج فالقطن الابيض قد يدل على صفاء الفطرة الانسانية بطبيعتها كونه موضوعاً على الارض و كل ما فيه المرأة والرجل، وان ما جاء فوقه هو ما جعله مختلف وكسر الفطرة الانسانية والتي عليها نشأت عدة سلطات مثلها المخرج بالكرسي الموضوع فوق القطن ومغطى به من كل الجوانب في ارضيته بل خلفية العرض التي استخدمها المخرج من القماش الابيض والتي أضيفت لها جمالية حين سلطت عليها الاضاءة وتجسد فيها خيال الممثلين و كذلك صور الداتوشوب التي ظهرت عليها بالتدرج كون وضع الستارة الجانبية بشكل مقطع واحد تلو الاخر جاء جمالياً و لخدمة حركة الممثلين ثانياً)، وهنا تكمن روح وفاعلية النقد الاكاديمي الموضوعي بطرح التساؤل حول جميع متعلقات العرض المسرحي من النص ووسائل العرض المسرحي ومدى تأثيرها على المتلقي وانسجامها مع بعضها البعض، وقد طرحت بموضوعية ودقة ورصانة علمية بعيدة عن الاتجاه الذاتي والاحساس الفردي للناقد.

أوضح الخطاب النقدي أيضا مدى تماسك عناصر العرض المسرحي وحبكته الدرامية من خلال ما حمل من دلالات واشارات مختلفة ومتنوعة تهدف الى اثبات ذات الموضوع والفكرة، وهذا يتجسد في قوله: (والسيف دلالة العنف الذي ما ان سقط على الارض وضاع بين القطن حتى اختفى بطش الحاكم وخارت قواه واصبح ضعيفا، لانتهاء روح المطاولة، فالجسد هنا يدفع نحو القابلية التفاعلية بين المدرك البصري من العرض ليحقق الانسجام المفتعل للقدرات الخارجية رغم تقنية الاخفاء القسري للمشاعر والطموحات المتمثلة هذه القدرات بالعملية الادائية للخطاب المتوتر والمتجسد بعدم الصفاء بين المرأة والحجاج. لذلك لا يتحقق الفعل الجندري الذكوري لكونهما في حالة تصارع مستمرة)، فهنا نجد الموضوعية في الحكم، والدقة في تصور الأشياء ونقلها دون الانغماس بالتأثير الذاتي اتجاه العرض المسرحي او كاتبه.

يجد الخطاب النقدي من الحوار قوة تكاملية مع الحركة والايماء وباقي العناصر المسرحية لتكوين سياق ونسق فكري محكم بدلالاته واشاراته الدقيقة للوصول الى الحبكة والهارمونية في الأداء، وهذا من خلال قول الناقد: (استخدامه للسيف الذي استخدمه كعلامة لقطع الآراء كي لا يعلو صوت شيء وبقي على طول فترة العرض دلالة على ملازمته لسلطة الحاكم الفرد ورمز للعضو الذكري المخفي والظاهر بصورة السيف وحين فقده أصبح تائها فهو متلازمة وجوده ورمز قوته وكينونته الجندرية: "أصبح

سيفك اطول من سلطانك وسجونك أظلم من طغيانك" "والدم والاعناق المقطوعة غدرا")، فهذه هي الطريقة النقدية الاكاديمية الاكتشافية والوصفية والاستنتاجية التي اتبعها الناقد في خطابه النقدي بكل وضوح ورسمية وحذر اعتمادا على منهجية علمية ثابتة وهي النقد الاكاديمي الموضوعي على الرغم من تنوعه بين النسوي والثقافي والتاريخانية الجديدة.

حدد الخطاب النقدي الصراع الاجتماعي والنفسي والفكري في العرض المسرحي على أساس موضوعي، وهذا ما تقدم به الناقد قائلا: (لقد تناول خطاب العرض الثقافوي المحركات الثلاثة للعالم وفق الثالوث (المال والسلطة والجنس) فتجسد الفعل الثقافوي لجندرية سلطة المال الاقتصادي لمبدأ اساسي للتحكم بمقدرات الفرد خاصة والمجتمع عامة وفق متطلبات الحياة المعاشة وما يفرضه الواقع المتداول من حاجات ورغبات فردية كانت او جمعية، لخلق حالة من الترغيب والترهيب بالقطيعة الاقتصادية، فطرح المفاهيم الانجازية للحجاج والبناء والخضوع لمبدأ التطور المشروط والعطاء وفق مبدأ الانتماء، هو تشكل لثقافة الاقتصاد المتبادل مع فرق البضاعة المطروحة، فالمقايضة هنا تكون شراء وبيع لكون الجانب الاول مادي اقتصادي يمثل سلطة الحجاج الاقتصادية والجانب الاخر روحي انساني ثقافوي يمثل الاخرين).

رؤية الباحثة:

ترى الباحثة مما تقدم ان الخطاب النقدي لهذا العرض المسرحي كان خطابا أكاديميا موضوعيا، الا انه يقع بين ثلاثة اتجاهات نقدية (نسوي، ثقافي، تاريخانية جديدة)، وكان من المفترض ان يكون الخطاب النقدي ذات اتجاه واحد ليغطي مجريات العرض ومتعلقاته بالشكل الصحيح، تطرق الناقد الى مجمل عناصر العرض المسرحي ماعدا الجانب الموسيقي، اذ من المفترض ان يكون هذا الجانب ذات صبغة كبيرة على الفكرة المسرحية والأداء وحتى الجو العام للعرض، كما كان من المفترض على الناقد ان يتطرق الى نوع العرض المسرحي او شكل العرض (تراجيدي، كوميدي، ميلودراما، سوسيودراما، سيكودراما)، اذ ان دلالات كل عرض تختلف عن دلالات العرض الاخر، وهل تناسب شكل العرض مع وعي المتلقي ام لا؟

عينة رقم (٣)

المقدمة:

المنجز النقدي للناقد الأستاذ الدكتور (حميد صابر) وهو أستاذ أكاديمي عراقي من جامعة (واسط) بدرجة (أستاذ دكتور) بعنوان (الراديو القيمة الفنية في تجليات التحريض)

التحليل:

بناء على ما ورد في الخطاب النقدي للناقد يتبين انه لم يستخدم أي منهج نقدي أكاديمي واحد في تحليل وتفسير وتقييم العرض المسرحي بل كان يقترب كثيرا من (النقد الصحفي) كونه اعتمد الجانب المقالي دون الالتزام بقواعد او قوانين معينة لأي منهج نقدي واضح، اذ من المفترض ان يكون النقد الاكاديمي مبنى على أساس مجموعة من القواعد الثابتة التي تبعد الناقد من الجانب التعبيري او نقل المشاعر والاحاسيس الانية للعرض المسرحي، كما ان الخطاب النقدي اقترب كثيرا من الخطاب الرومانسي الذي ينقل الانطباع والمشاعر الذاتية اثناء رؤية المغامرات الاخراجية في بنية النص، وهذا العرض المسرحي تجسد أولا من خلال الحوار المسرحي بين الشخصيات المسرحية وكان من المفترض ان يتطرق الناقد الى نقد الية الإخراج على أساس الموضوعية في الحكم بمنهجية علمية واضحة، ويفترض ان يكون الخطاب النقدي واضح ومتسلسل من العام الى الخاص، كما يفترض ان يكون الخطاب دقيق بذكر الشخصيات والمشاهد والحوارات، وهذا ما لا نجده في هذا الخطاب النقدي، اذ يدور موضوع العرض حول قضية سياسية، وكان من المفترض ان يوضح الناقد الفكرة والقضية المسرحية عن عبارات التأكيد او القطع او الادعاء، وهذا ما لا نجده أيضا في الخطاب النقدي، كون ان الناقد كان يقدم العبارات القطعية والتأكيدية اتجاه الجانب الاخراجي للعرض المسرحي، كما في قوله: (وذوبان الإخراج في عمق الأداء التمثيلي المعبر والذي فقدناه في عروض أخرى توهمت انها مسرح).

من خلال الية التحليل التي اتخذها الناقد نجد انه قد انتهج المنهج (الصحفي) اعتمادا على ما في الخطاب النقدي من إحساس ومشاعر اتجاه المخرج، كما في قوله: (المبدع الدكتور محمد حسين حبيب مع فريقه الثائر تجاوز ذلك بصور عراقية بين الايقونة والاشارة والمثال بإحكام ايقاعي مدروس ومدهش جعل المتلقي يتابع بعمق وشغف وتوقع)، وهذا من خلال ما تقدم به الناقد بالية التحليل بوصفه العرض المسرحي: (عرض مسرحي يزخر بالصور، وعرض يسخر بمأساة ويحرض بوعي، ولنا ان نفكر

ونحن معهم ونضحك بالصمت والالم)، لكن من المفترض لتحليل وتفسير العرض المسرحي ان يتطرق الناقد الى بنية الموضوع وبنية المضمون وبنية الحوار، الا ان الناقد حلل شخصيات العرض المسرحي وحدد دلالاتها وصراعاتها على أساس ذاتي، وهذا ما تقدم به الناقد من خلال قوله: (بل ارتقى باليومي الى اللعبة الدرامية في مباراة تمثيلية بين ممثلين عرفوا مهيمنات التحول من فعل الى اخر ومن شخصية لأخرى بانسيابية عالية التعبير وفي تركيب جمالي يتصاعد ليكون تلك اللوحات الادائية المدهشة)، باعتبار ان المنهج الصحفي وما يمتلكه من ذاتية كبيرة وطاغية يتصف بعكس المشاعر والاحاسيس اتجاه العرض اكثر من اهتمامه بالموضوع وتقوميه، وكون ان الصراعات في العرض المسرحي كانت (سياسية/ اجتماعية/ نفسية).

حدد الناقد الصراع الاجتماعي والنفسي والفكري في العرض المسرحي على أساس ذاتي ايضا، وهذا ما تقدم به الناقد لنقد الحوار المسرحي قائلا: (والحوار هنا وبهذا المعنى اخترق الثابت وانطلق من توجه فكري رسمه الفنان الدكتور محمد حسين حبيب بوعي ملحمي تجريبي يعيد انتاج الهم العراقي بروح الفلسفة لا بوصفها واقعا يوميا)، وكان من المفترض ان يحدد الناقد أسلوب الحوار وقوة اللغة اذ كانت لغة فصيحة او عامية او حتى مشتركة، وتحديد مدى تطابق الجانب اللغوي في الحوار مع المتلقي، كما من المفترض ان يبين الناقد مدى تناسق الحوار مع الحركة والفضاء المسرحي ككل في العرض المسرحي.

وصف الناقد الصراع الدرامي بقوله: (انها حوار نقدي ينفتح على طرح إشكاليات الراهن في صورة تاريخية، وتحملنا مسؤولية الجواب والتحدي في شكل كوميدي ساخر بمرارة وهندسة تكوينية، جعلت الخشبة البابلية تزخر بالحركة الدالية والنبرة الموجعة والسينوغرافيا الفاعلة، لا التي تبهر بلا معنى، انها لوحات غاية في الجمال غاية في حفريات المعنى)، أي ان الصراع لم يحدد بشكل رئيسي، اذ من المفترض ان يحدد نوع الصراع سواء كان صراع سياسي او اجتماعي او نفسي او تاريخي او كل الصراعات معا، مع تحديد المشهد الذي يتضمن الصراع، وذلك من اجل الوصول الى كيفية ترابط تلك الصراعات في ما بينها والتأكد من وحدة الموضوع والنص المسرحي.

ومن خلال مشاهدة العرض المسرحي لاحظ الناقد تفاعل المشاهد (المتلقي) للعرض المسرحي وما فيه من فضاءات درامية وقيم ذلك بالآتي: (جعل المتلقي يتابع بعمق وشغف وتوقع)، وهذا يعد ضمن المنهج النقدي الذاتي او بالأحرى الصحفي، بعيدا عن صورته الاكاديمية، اذ من المفترض ان يحلل الناقد ذلك المتلقي ويفسر دلالات

النص والعرض ومدى انعكاسها على المشاهد (المتلقي) بصيغ وعبارات علمية بعيدا عن التأكيد والقطعية في الحكم.

رؤية الباحثة:

ترى الباحثة مما تقدم ان الناقد اتخذ المنهج (الصحفي) للعرض المسرحي على أساس (ذاتي) وذلك من خلال تمسكه بـ (قواعد وخصائص النقد الذاتي)، الذي ركز على أهمية الذوق الذاتي بعيدا عن القواعد والمعايير الموضوعية او الاكاديمية، كما انه ركز على المعلولات دون ذكر أسبابها، ولم يعزل الحواس الفردية بل أكد على عكس المشاعر والاحاسيس بعيدا عن الموضوع والتقييم. كان من المفترض ان يكون الخطاب النقدي لهذا العرض المسرحي ضمن النقد الثقافي كونه يحمل جملة من الانساق المضمرة والظاهرة والثنائيات مثل الطبقات العليا والدنيا، وكما يمكن ان يكون الخطاب النقدي سيميائي اعتمادا على ما يحمله من دال ومدلول واشارات ورموز مختلفة ومتنوعة.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

أولا: النتائج

١- انقسم المنهج النقدي المسرحي الأكاديمي بصورته العامة الى قسمين: منهج موضوعي يلتزم بالقواعد والمعايير العلمية بعيدا عن الذاتية، ومنهج ذاتي معتمدا بالأساس على الذوق الفني الذاتي للناقد ويعد بمثابة جانب تعبيري للإحساس اتجاه العرض المسرحي.
٢- وجد النقد المسرحي الأكاديمي بشكل واضح في الخطابات النقدية الموجهة للعروض المسرحية على الرغم من بعض الضبابية ما بين الموضوعي والذاتي.
٣- تشابه الدراسات النقدية المسرحية الاكاديمية من ناحية المنهج النقدي المتبع، وهذا ما يجعل تلك الدراسات تمتاز بالنمطية والتكرار الذي يفقدها ميزاتها الخاصة.

ثانيا: الاستنتاجات

١. تأخر تدريس النقد المسرحي في الجامعات العراقية أدى الى غياب الناقد المسرحي الأكاديمي بالخطابات المسرحية.
٢. تعامل الناقد مع النص المسرحي بالكيفية ذاتها التي يتعامل بها مع النصوص الأدبية الأخرى، متناسيا خصوصية هذا النص بكونه نصا تفاعليا يتعدى جانب القراءة الى التمثيل.
٣. العروض المسرحية لها قابلية التحليل بمختلف المناهج النقدية، وهذا لما فيها من مضامين ودلالات متعددة يمكن دراستها وتحليلها بأكثر من أسلوب او طريقة نقدية.

ثالثا: التوصيات

توصي الباحثة بالاهتمام بالنقد الأكاديمي (الموضوعي) ضمن مشاريع التنمية المستدامة.

رابعا: المقترحات

الكتابة المسرحية الجديدة والنقد الأكاديمي المرتبط بالنسق (قراءة تحليلية).

قائمة المصادر والمراجع

1. - M ،Bakhtin: problems of Dostoevsk's poetics ، (Manchete's Manchster university, 1984)
2. Le petit Robert ،sous La direction de: Jesette Rey Debove et Alain Rey, 2001،
3. Patrice Pavis: Dictionnaire du Theatre ،Termes et Concepts de Lanalyse Theatrale, (Paris: Edition Sociales, 1980):
4. Stout, Candace Jesse: In the Spirit of Art Criticism ، (U.S.A: Studies in Art Education Journal ،Volume 14 ، Issue No. 4 ،NAEA ،Reston ،Virginia, 2000(

٥. أبو دبسة، فداء حسين وغيث، خلود بدر: علم الجمال للفنون التطبيقية، ط١، (عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)

٦. احمد بوعود: الظاهرة القرانية عند محمد اركون، ط٢، (الرباط، منشورات الزمن، ٢٠١٣)
٧. احمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، ط١، سلسلة أوراق فلسفية، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠)
٨. اديث كيوزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، (بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥)
٩. إسماعيل، عز الدين: الاسس الجمالية في النقد العربي، ط٢، (مصر: دار الفكر العربي، ١٩٦٨)
١٠. امبرت، انريك اندرسون: مناهج النقد الادبي، تر: الطاهر احمد مكي، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩١)
١١. بسام قطوس: المدخل الى مناهج النقد المعاصر، ط١، (الاسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)
١٢. بن بكريتي محمد: أساليب واليات النقد المسرحي بين المقال الأكاديمي والتحرير الصحفي، (الجزائر: مجلة النص، المجلد ٧، العدد ٢، ٢٠٢٠).
١٣. جابر عصفور: المرايا المتجاورة، (القاهرة: دار قباء، ١٩٩٨).
١٤. جورج بول: التداولية، تر: قصي العنابي، ط١، (الرباط: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠).
١٥. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)
١٦. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، (الكويت: عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب)
١٧. رافيندران، س. : البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الادبي، تر: خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢)
١٨. روبرت شولتز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤)
١٩. روبرت هولي: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، ط١، (السعودية: النادي الادبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤)
٢٠. الزبيدي، مرشد: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)

٢١. ستولينتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، (مصر: جامعة عين شمس، ١٩٧٤)

٢٢. سعد بن علي الشهراني: الكتابة الاكاديمية، خصائصها ومتطلباتها اللغوية، (جامعة نايف العربية للعلوم الامنية، كلية الدراسات العليا)، ص٥-٨. نقلا عن https://www.docdroid.net/rnov6vl/alktab-alakadymy-khsaysha-omttlbatha-allghoy-pdf

٢٣. سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤)

٢٤. سميحة عساس: بلاغة الخطاب المسرحي، ط١، (الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، ٢٠١٧).

٢٥. الصباغ، رمضان: الاحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ب. ت)

٢٦. الطاهر، علي جواد: مقدمة في النقد الادبي، ط٣، (بغداد: منشورات المكتبة العالمية، ١٩٨٣)

٢٧. طه، هند حسين: النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، (بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٩٥م).

٢٨. عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الادبي بين الحداثة والتقليد، (القاهرة: دار الكتاب الحديث، ٢٠٠٥)

٢٩. عبد المنعم، راوية: القيم الجمالية، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧).

٣٠. عطية، محسن محمد: غاية الفن دراسة فلسفية نقدية، ط٢، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٦)

٣١. فريدة النقاش: حرية التعبير في مفتاح المستقبل، (القاهرة، مجلة ادب ونقد، ع٨٦، اكتوبر، ١٩٩٢).

٣٢. فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج١، (الجزائر: دار المعرفة، ٢٠٠٨).

٣٣. كمال عيد: المسرح بين الفكر والتجريب، (طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، ١٩٨٢).

٣٤. لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط ٣٥، (بيروت: دار المشرق، ١٩٩٦)

٣٥. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ب. ت).
٣٦. محمد مندور: الادب وفنونه، ط٥، (مصر:نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦)
٣٧. مصطفى، فائق وعلي، عبد الرضا: في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ط١، (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٩)
٣٨. هلال، محمد غنيمي: النقد الحديث، ط٦ (مصر: نهضة مصر، ٢٠٠٥).
٣٩. يوسف وغليسي: مناهج النقد الادبي، ط١، (الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧).

List of sources and references

1. Abd al-Rahman Abd al-Hamid Ali: Literary Criticism between Modernity and Tradition, (Cairo: Dar al-Kitab al-Hadith, 2005(
2. Abdel Moneim, Rawya: Aesthetic Values, (Cairo: Dar Al-Ma'rifa Al-Jami'a, 1987.(
3. Abu Debsa, Fidaa Hussein and Ghaith, Kholoud Badr: Aesthetics of Applied Arts, 1st edition, (Amman: Arab Community Library for Publishing and Distribution, 2008(
4. Ahmed Abdel Halim Attia: Jacques Derrida and Deconstruction, 1st edition, Philosophical Papers Series, (Beirut: Dar Al-Farabi, 2010(
5. Ahmed Bouaoud: The Quranic Phenomenon according to Muhammad Arkoun, 2nd edition, (Rabat, Al-Zaman Publications, 2013(
6. Al-Sabbagh, Ramadan: Evaluative Rulings on Beauty and Morals, 1st edition, (Alexandria: Dar Al-Wafa'na Printing and Publishing, ed(.

7. Al-Tahir, Ali Jawad: Introduction to Literary Criticism, 3rd edition, (Baghdad: International Library Publications, 1983(
8. Al-Zubaidi, Murshid: Trends in Criticism of Arabic Poetry in Iraq, (Damascus: Arab Writers Union Publications, 1999(
9. Attia, Mohsen Muhammad: The Purpose of Art: A Critical Philosophical Study, 2nd edition, (Egypt: Dar Al-Maaref, 1996(
10. Bassam Qatous: Introduction to Contemporary Criticism Methods, 1st edition, (Alexandria: Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing, 2006(
11. Bin Bakriti Muhammad: Methods and mechanisms of theatrical criticism between academic articles and journalistic editing, (Algeria: Al-Nas Magazine, Volume 7, Issue 2, 2020.(
12. Edith Kuzel: The Age of Structuralism, Trans.: Jaber Asfour, (Baghdad: Arab Horizons Press and Publishing House, 1985(
13. Faisal Al-Ahmar and Nabil Dadwa: The Literary Encyclopedia, Part 1, (Algeria: Dar Al-Ma'rifa, 2008).
14. Farida Al-Naqqash: Freedom of Expression in the Key to the Future, (Cairo, Journal of Literature and Criticism, No. 86, October, 1992.(
15. George Boole: Pragmatics, Trans.: Qusay al-Annabi, 1st edition, (Rabat: Arab House of Science Publishers, 2010.(
16. Hamouda, Abdul Aziz: Convex Mirrors from Structuralism to Deconstruction, (Kuwait: World of Knowledge, No. 232, National Council for Culture, Arts and Literature(

17. Hilal, Muhammad Ghoneimi: Modern Criticism, 6th edition (Egypt: Nahdet Misr, 2005.(
18. Imbert, Enrique Anderson: Methods of Literary Criticism, Trans.: Al-Taher Ahmed Makki, (Cairo: Library of Arts, 1991(
19. Ismail, Ezz El-Din: Aesthetic Foundations in Arabic Criticism, 2nd edition, (Egypt: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1968(
20. Jaber Asfour: Contiguous Mirrors, (Cairo: Dar Quba, 1998.(
21. Julian Hilton: The Theatrical Performance Theory, Trans.: Nihad Saliha, (Egypt: Egyptian General Book Authority, 1994(
22. Kamal Eid: Theater between Thought and Experimentation, (Tripoli: General Establishment for Publishing, Distribution and Advertising, 1982.(
23. Le petit Robert, sous la direction de: Jesette Rey Debove et Alain Rey, 2001,
24. Louis Maalouf: Al-Munjid fi Al-Lughah, 35th edition, (Beirut: Dar Al-Mashreq, 1996(
25. M, Bakhtin: problems of Dostoevsk's poetics, (Manchete's Manchester university, 1984(
26. Muhammad Ghoneimi Hilal: On Theatrical Criticism, (Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing, ed.(.
27. Muhammad Mandour: Literature and its Arts, 5th edition, (Egypt: Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution, 2006(
28. Mustafa, Faiq and Ali, Abd al-Rida: In modern literary criticism, starting points and applications, 1st

edition, (Mosul: Dar al-Kutub Directorate for Printing and Publishing, 1989(

29. Patrice Pavis: Dictionnaire du Theater, Terms et Concepts de Analyse Theatrale, (Paris: Sociales Edition, 1980:(
30. Raveendran, S. Structuralism and Deconstruction, Developments in Literary Criticism, Trans.: Khalida Hamid, (Baghdad: General Cultural Affairs House, 2002(
31. Robert Holley: Reception Theory: A Critical Introduction, Trans.: Izz al-Din Ismail, 1st edition, (Saudi Arabia: Literary and Cultural Club in Jeddah, 1994(
32. Robert Schultz: Alchemy and Interpretation, Trans.: Saeed Al-Ghanimi, (Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing, 1994(
33. Saad bin Ali Al-Shahrani: Academic writing, its characteristics and linguistic requirements, (Naief Arab University for Security Sciences, College of Graduate Studies), pp. 5-8. Quoted from https://www.docdroid.net/rnov6vI/alktab-alakadymy-khsaysha-omttlbatha-allghoy-pdf
34. Saeed Alloush: Dictionary of Contemporary Literary Terms, (Casablanca: University Library Publications, 1984(
35. Samiha Assas: The Rhetoric of Theatrical Discourse, 1st edition, (Algeria: Jusoor Publishing and Distribution, 2017.(
36. Stolintz, Jerome: Art Criticism, an Aesthetic and Philosophical Study, Trans.: Fouad Zakaria, (Egypt: Ain Shams University, 1974(

37. Stout, Candace Jesse: In the Spirit of Art Criticism, (U.S.A.: Studies in Art Education Journal, Volume 14, Issue No. 4, NAEA, Reston, Virginia, 2000(
38. Taha, Hind Hussein: Critical Theory among the Arabs until the End of the Fourth Century AH, (Baghdad, Al-Rasheed Publishing House, 1995 AD.(
39. Youssef and Ghalisi: Methods of Literary Criticism, 1st edition, (Algeria: Jusoor Publishing and Distribution, 2007.(