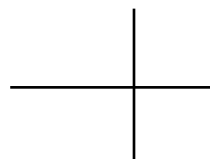
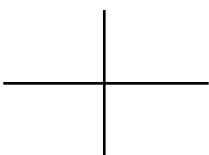
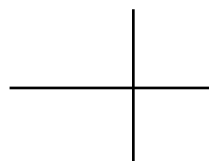
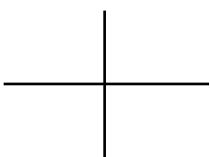
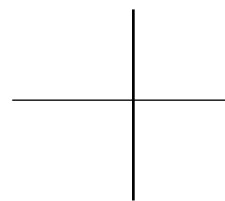
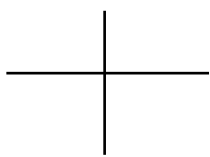


النقد المسرحي في الصحافة

وليد أبو بكر





عملية الاتصال ، في حد ذاتها ، عملية مركبة . إنها تبدأ من «مرسل» لديه دافع ما ، خارجي أو داخلي ، يريد إرساله إلى «مستقبل» وهو لذلك يقوم بترميز ما لديه ، حتى يتحول إلى «رسالة» يمكن أن ترسل خلال «وسيلة» للاتصال ، حتى يعيد المستقبل فك رموزها ، ويستجيب لها من خلال «إرجاع» تنتهي معه عملية الاتصال⁽¹⁾.

والتركيب الذي تتصف به عملية الاتصال يمكن أن يصبح واضحاً حين نعيد النظر في مستلزماتها : فهناك اثنان من البشر على الأقل : مُرْسِلٌ ومُسْتَقْبِلٌ ، وهناك مادة الرسالة ، وهي معلومة ، أو فكرة ، أو عاطفة ، ثم هناك وسيلة الاتصال ، التي تتنوع وتتطور ، وهناك الرموز التي تلخص بها الرسالة ، وهي رموز لغوية في الغالب ، وقد تكون رموزاً إيمائية في بعض الأحيان .

هذا التركيب يعني صعوبة في الاتصال ، لها جوانبها المتعددة ، ولكن أصعب هذه الجوانب يتعلق بفهم الرموز المرسلة ، لغوية كانت أم حركية ، لأن مثل هذه الرموز تبقى مرتبطة بالبيئة (ولغتها) والثقافة التي تسود فيها ، في زمن معين ، لأن الرمز اللغوي المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتاً بينما تختلف دلالاته من عصر إلى عصر.⁽²⁾ كما أن الرمز الإشاري قد يحمل معنى مختلفاً بين بيئة وأخرى .

وحين يتعلق الأمر بالنقد المسرحي ، فإن التعقيد يزداد ، بسبب تداخل عمليات الاتصال : فالعرض المسرحي ، بحد ذاته يعتبر رسالة موجهة إلى مُسْتَقْبِلٍ ، هو

* وليد أبوبكر كاتب وناقد فلسطيني ، مقيم في دولة الكويت ، وكتب عن الحركة المسرحية والأدبية في الكويت .

المسرح وإشكالية الجمهور

الجمهور ، وهي رسالة معقدة ، مرسلها ليس فرداً ، بل هو فريق ، ولغتها ليست صوتية ، بل هي مركبة ، ومستقبلها ليس فرداً أيضاً . لأن كل فرد يستقبلها - من على خشبة المسرح - في إطار اجتماعي مؤثر في قدرته على الاستقبال .

والناقد هو جزء من هذا الجمهور المتلقي ، لكن استجابته ، بسبب أدواته ، تكون أكمل ، وهو يحوّل هذه الاستجابة - أو الإرجاع - إلى رسالة جديدة ، يرسلها هو ، عبر وسيلة اتصال جديدة ، ومن خلال رموز جديدة ، إلى المستقبل الذي قد يكون جزءاً ممن تلقوا الرسالة المسرحية (ممن حضروا العرض) وقد لا يكون . كما أن مرسل الرسالة المسرحية ، يتبادل الأدوار مع الناقد ، ويصبح متلقياً أو مستقبلاً للرسالة النقدية ، وتتم عملية الاتصال الجديدة من خلال استجابته لهذه الرسالة.

إن العملية تصبح معقدة تماماً ، بسبب تداخل عناصر الاتصال ، بين ما هو عرض مسرحي ، وما هو نقد مسرحي ، وهي تزداد تعقيداً حين نتذكر أن أي مرسل ، لا بد أن يملك القناعة التامة بدافع رسالته ، وأن يختار أفضل الرموز لها ، وأفضل الوسائل لإرسالها ، ولذلك فإن أي تعارض في تحليل الناقد لرموز العرض المسرحي ، مع ما اختاره الفريق الذي يقدم العرض ، بقيادة مخرجه الذي يعتبر مفسراً للنص ، سيكون سبباً في صراع بين المرسلين ، هو الذي غالباً ما يشكل أزمة بين المسرحي والناقد ، ليست خافية على أحد.

مع ذلك ، فإن العلاقة بين المسرحي والناقد ، علاقة ضرورية لصالح المسرح ، فلا الناقد يستطيع العمل بدون المسرحي ، ولا المسرحي يستطيع الاستغناء عن الناقد ، لأن الناقد يكون دائماً في خدمة المسرح حين لا يكف عن التحرش بالعيوب ، ولو ظل

طوال وقته يزمجر، فهو في غالب الأمر على صواب، فالمسرح صناعة صعبة، ولعلها الصناعة التي لوفذت كما يجب، لكانت أصعب الأشياء على الإطلاق⁽³⁾.

إن الهدف النهائي للناقد، هو ذاته الهدف النهائي لرجل المسرح، وهو التحرك خطوة جديدة في حياة المسرح، لكن وسائل كل منهما مختلفة، ورموزهما مختلفة أيضاً، وإن كانت تشير إلى دلالات واحدة في النهاية.

والوسائل التي يستخدمها الناقد المسرحي قد تكون معقدة، لتغطي معظم وسائل الاتصال، بما فيها المسرح ذاته⁽⁴⁾، ولكنها في الغالب تعتمد على رمز واحد ترسله عبر هذه الوسائل، هو الرمز اللغوي المنطوق، ولذلك فإن أهم وسائلها هي التي ترسل هذا الرمز: الصحيفة اليومية والمجلة والكتاب. دون أن ننسى إمكانية استخدام الوسائل السمعية والبصرية أيضاً.

وتعتبر الصحافة، بالنسبة للنقد المسرحي، أكثر وسائل الاتصال استخداماً وانتشاراً، خاصة حين يتعلق الأمر بتزامن هذا النقد مع العرض المسرحي، فالصحافة تهتم بتحليل العرض المسرحي في الزمن الذي يقع فيه، كما تهتم بأن تنظر إليه كحدث بذاته، غير مرتبط كلياً بالأحداث المسرحية الأخرى، إلا من باب المقارنة السريعة، بينما يبحث النقد في الدراسات الموسعة، عن هذا الارتباط، وهو يحاول أن يضع مجموعة من الأعمال المسرحية في إطار نسق ما، أو اتجاه ما.

إن الاهتمام بتفاصيل العرض المسرحي بذاته، هو من مهام الصحافة بالدرجة الأولى، وهذا هو ما يعطي الصحافة درجة عالية من الانتباه، من قبل الجمهور المتلقي من ناحية، ومن قبل المسرحيين من ناحية أخرى.

المسرح وإشكالية الجمهور

والصحافة تعبير يطلق على كثير من المطبوعات ، أبرزها هو الجريدة ، التي تعتبر في الغالب صحيفة يومية ، ونادراً ما تكون أسبوعية ، لأنها تدخل حينئذ تحت تصنيف (المجلة) ، وهي صحيفة لها تنوعاتها أيضاً ، ولها اهتماماتها المتعددة التي تبدأ من المجلة العامة - التي تحوي كل شيء - وتنتهي بالمجلة المتخصصة ، ومنها ما هو متخصص بالمسرح .

وحين يطلق تعبير (النقد الصحفي) فإن معناه يشير إلى ذلك النقد الذي يتعلق بالمسرح ، في الصحافة غير المتخصصة به ، وهي عادة صحافة يومية أو أسبوعية ، تخصص مساحات منها لمتابعة المسرح .

وهذا النوع من الصحافة أكثر انتشاراً من غيره ، لأن التخصص في الصحيفة غالباً ما يحصر عدد قرائها في المهتمين بهذا التخصص ، بينما تصل الصحيفة اليومية أو الأسبوعية العامة إلى عدد أوسع من القراء⁽⁵⁾ ، ومن هنا تزداد أهمية النقد المسرحي الصحفي ، بازدياد عدد الذين يصل إليهم ، وبالتالي يزداد أثره ، حين يكون إيجابياً ، ويزداد ضرره إذا كان عكس ذلك .

وبالرغم من أن تعبير (النقد الصحفي) يحمل في ذاته استخفافاً بهذا النوع من النقد ، فرضه نوع من الممارسة في الصحافة العربية ، إلا أن أهمية مثل هذا النقد لا تنقص ، وتأثيره يظل أبرز تأثيراً في الحياة المسرحية ، باعتباره النقد الأسرع استجابة للنشاط المسرحي ، والأكثر انتشاراً بين الجمهور المتلقي ، وباعتباره فوق ذلك ، التسجيل المتصل والفوري لكل جديد على خشبة المسرح ، وهو يسبق الدراسات في المجالات المتخصصة ، وفي الكتب ، ويفرض عليها أن تستفيد منه .

وقد سجل تاريخ النقد المسرحي العربي مثلاً أنه «كان لجريدة الأهرام الفضل كل

الفضل في حمل رسالة النقد المسرحي وتتبع أخبار الفرق ونشاطها في مصر منذ سنة 1876⁽⁶⁾، قبل أن تعرف مصر أية صحيفة متخصصة في فن المسرح ، واستمر هذا الدور للأهرام ، وللصحف العربية اليومية بعد ذلك . حتى بوجود الصحف المتخصصة ، وبعد صدور العديد من الكتب ، التي كان كثير منها تجميعاً لما نشر في الصحافة من نقد⁽⁷⁾ .

كما أن كثيراً من الكتب التي يستفيد منها المسرحيون في العالم، كانت في الأصل من عمل الصحافة ، ولعل الإشارة إلى كتاب جيرزي غروتوفسكي (نحو مسرح فقير)⁽⁸⁾ تكفي للدلالة على ذلك . فهو عبارة عن مجموعة من المقالات والمحاضرات واللقاءات التي نشرت في مجموعة من الصحف ، ثم جمعت ونشرت لأول مرة في كتاب ، في الدانيمارك عام 1968، نشر في بريطانيا عام 1969 ، وكتب مقدمته بيتر بروك ، أحد أشهر المسرحيين في العالم اليوم ، وأحد أكبر المعجبين بغروتوفسكي أيضاً .

إن الإدانة العربية ، التي يحملها (النقد الصحفي) ، والتي حدث بمخرج مثل فواز الساجر إلى اعتبار هذا النقد جزءاً من التشويه الإعلامي ، وهو يقدم نموذجاً منه في إخراج مسرحية (رحلة حنظلة) في دمشق ، هذه الإدانة ليست موجودة في الأوساط المسرحية الغربية ، المقتنعة بضرورة النقد ، والتي تنسب الناقد إلى صحيفته حين تتحدث عنه ، خاصة إذا كانت صحيفته يومية .

لماذا يحمل مثل هذا النقد إدانته من خلال التعبير ذاته ؟

قد يكون ذلك جزءاً من الصراع الذي جعل بيتر بروك يتساءل : كيف يمكن للناقد أن يتحدث إلى شخص لعنه لتؤه في صحيفته ؟ لكن بروك نفسه يرى القضية

المسرح وإشكالية الجمهور

مضحكة ، لأنها قد تمنع بعض النقاد من الاتصال الحيوي بالعمل الذي هم جزء منه. وهو يقترح أن يتبدد الإحراج من جانب الناقد وجانب المسرحي من خلال العمل معاً ، لأن النقد الذي يوجهه أهل المسرح لبعضهم غالباً ما يكون أكثر قسوة⁽⁹⁾.

وإذا كان هذا الأمر ينطبق أساساً على النقد المسرحي الذي ينشر في الصحف ، فإنه يمكن أن ينطبق أيضاً على كل نقد ينشر ، حتى وإن كان أثره بطيئاً . وإذا كان المسرحي الواثق من نفسه ومن عمله يقترح تبديد الحرج ، بينما يزداد هذا الحرج عمقاً في ثقافتنا العربية ، فإننا نستطيع أن نتبين المشكلة ؟

إن أحداً لا يستطيع أن يتجاهل الواقع الثقافى العربي ، وانعكاساته على المسرح ، وعلى النقد المسرحي معاً ، مما يجعل غياب ثقة في طرف بنفسه تنعكس عدم ثقة في الطرف الآخر .

إن واقعنا الثقافى العربي لم يفرز بعد مسرحاً متقدماً ، يولد منه نقد متقدم . وإذا كان المسرح تجربة إبداعية عميقة ، فإن النقد ، بالتالي تجربة ثقافية عميقة أيضاً ، وإذا كان المسرحي يحتاج إلى إتقان أدواته الكثيرة ، فإن الناقد سيحتاج إلى أدوات أكثر تنوعاً ، وثقافة أكثر اتساعاً ، حتى يستطيع أن يقول كلمة يثق بها . ويجعل هذه الثقة تنتقل إلى الطرف الآخر أيضاً .

كما أن المسرحي ، الذي يستطيع أن يحقق إنجازاً إبداعياً سيجبر الناقد على احترامه . وقد سجلت بدايات المسرح العربي مثل هذا التحول فبعد أن ظلت جريدة لافنيرديجيتوتهاجم يعقوب صنوع ومسرحياته وتصفها بالابتذال ، اضطرت أمام نجاحه أن تشيد بمجهوده ، فكتبت في 4 يناير 1872 ، تقول : «إن

نجاح هذه المسرحيات لا جدال فيه ، وإعادة تمثيلها عدة مرات دليل على أن الجمهور الذي كان متبلد الذهن منذ زمن ، قد أصبح اليوم يقدر المتعة الأدبية ، فقد تكون الذوق ، وقامت المناقشة بين الشبان المستنيرين . . وقد استطاع الممثلون أن يتلمسوا سبيلهم ، وأن يظهروا ذكاء مروعاً ، وإننا نستطيع اليوم أن نوّكد بملء صوتنا أن المسرح المصري قد وضعت أسسه نهائياً⁽¹⁰⁾.

إن مسألة الثقة بالنفس ، والثقة بالآخر ، أساسية في هذه العلاقة لكن بناء هذه الثقة لا يجيء عفواً ، ولأن ما يهمنا في هذا الإطار هنا هو النقد المسرحي ، فإن التركيز على ما يفترض أن يقوم به الناقد ، حتى يحقق هذه الثقة لنفسه ، هو ما سيكون موضع الاهتمام .

إن النقد الصحفي ، بداية ، لا يختلف عن أي نقد مسرحي ، إذا كان الذي يقوم به ناقد متمكن ، إلا باختلاف الرموز (اللغة) التي يحاول أن يوصل بها رسالته إلى المتلقي (الجمهور المسرحي) ، دون أي إخلال بأدوات النقد أو ومصطلحاته .ولأن الصحيفة تتوجه إلى جمهور واسع ، فإن مهمة الناقد تكون في تطويع لغته حتى تصل إلى هذا الجمهور ، فتكون قادرة على إثارة استجابته . وهذه المهمة ليست سهلة ، لأنها تحتاج إلى الأدوات النقدية ، ثم تحتاج لتطويع هذه الأدوات حتى يستجيب لها القارئ العادي ، ويصل إليها القارئ المتخصص ، ودون أن يحس بأن تبسيط اللغة قد أدخل بشيء .

وبالرغم من السهولة الظاهرية التي تشير إليها مثل هذه الشروط ، إلا أنها تشير أيضاً إلى جزء أساسي من أزمة النقد المسرحي في الصحافة العربية ، حين تطرح تساؤلها الحاد : من هو الذي يملك مثل هذه الشروط ممن تتوافر أسماؤهم كنفاد

المسرح وإشكالية الجمهور

في الصحافة العربية ٩

إن نظرة سريعة إلى ما تكتبه الصحف عن المسرح ، قد تكون مفيدة في هذا الإطار . وفي هذه النظرة ، علينا أن نتجاوز ماهو إخباري وما هو نقل لحدث مسرحي ، لننظر فيما يزعم أنه نقد مسرحي ، يرى العرض ، ثم يعيد توصيل ما رآه ، عبر وسيلته للاتصال ، وهي الصحيفة .

هناك مثلاً نوع من الوصف الذي يعتمد على تلخيص العمل المسرحي من خلال كاتبه ، ثم الإشارة إلى طريقة الممثلين في تقديم العرض . وهذا النوع من النقد تجاوزه النقاد منذ سنوات بعيدة ، حتى بعد أن تم تطويره بالاستبطان ، «لأن لغة النقد الوصفي قليلة النفع ، أو لا تنفع شيئاً ، في تشخيص المسائل التي أثارها المدارس النقدية العظيمة»⁽¹¹⁾ وخاصة أن هذا النوع من النقد لا يتجاوز حدود اللغة المنطوقة ، وهو أمر لا يناسب نقد المسرح .

وهناك ما يشاع عن نوع من النقد الانطباعي أو التأثري ، الذي يعتمد على الذوق الشخصي لصاحبه⁽¹²⁾ ، وبالرغم من أن الذوق يحتاج إلى تربية ، لا يستطيع أن يرقى إلى مستوى النقد ، لأن صاحب الانطباع لا يملك المؤهلات الذوقية والمعرفية التي تسمح له بتعميم انطباعه . والتي تسمح باهتزاز الثقة بالنقد إلى حد كبير ، وخاصة أن مثل هذا النقد كثيراً ما يخضع للمزاج الشخصي ، وللعلاقات الشخصية القادرة على التأثير في الانطباع ذاته ، ويفتح المجال واسعاً للمجاملات ، أيا كان سببها .

وفي بعض الأوقات ، التي يسير فيها النقد مساراً جاداً ، فإنه يقع في واحد من مآزقين . المآزق الأول هو مآزق النقد الأدبي ، وهو يعني بنقد النص ، دون العرض ،

وهو أكثر المآزق انتشاراً في النقد الصحفي وغير الصحفي ، حتى عند مشاهير النقاد . أما المآزق الثاني فهو النقد الإيديولوجي ، الذي كثيراً ما يتجه اتجاهاً دوغمائياً تغيب أمامه كل سمات العمل المسرحي ، مادام لا يتفق مع الفكرة المسبقة للناقد ، في مضمونه على الأقل . وبالرغم من أهمية ما يطرحه العرض المسرحي من مضامين ، ومن ضرورة أن تكون له اتجاهات تعمل لخير المجتمع ، إلا أن الخطأ كثيراً ما يأتي هذا النوع من النقد من خلال التعميم ، الذي ليس هناك ما هو أخطر منه على تفكير البشر⁽¹³⁾ . وهو تعميم يجعل النقد يففل عن كثير من المزايا التي يتضمنها العرض المسرحي .

ولأن النقد الصحفي غالباً ما يميل إلى السعة في التعبير عما شاهده ، فإن أخطر ما يمكن أن يقع فيه هو الانزلاق في واحد من المنزلاقات السابقة . وهذا هو ما يحدث في الغالب ، فيساهم في الإدانة التي تلحق بتعبير النقد الصحفي ، مع أن قدرة الناقد الواعي على تجنب هذه المنزلاقات ليست مستحيلة ، حتى وإن اتسمت بالصعوبة .

إن أهم ما ينقد الناقد من هذه المنزلاقات هو أن يؤهل نفسه للنقد المسرحي ، وإذا كانت الدراسة الأكاديمية جزءاً من التأهيل ، فإنها لا تشكل التأهيل كله من ناحية ، كما أنها قد لا تكون كافية لميلاد ناقد ، إذا لم يكن يملك الحساسية التي تمكنه من ممارسة النقد ، وهي حساسية إبداعية في هذا المجال ، أقرب إلى الموهبة ، وإن كانت تحتاج إلى تنمية ثقافية لا تتوقف .

وإذا كانت الثقافة المتخصصة مهمة للناقد المسرحي . فإن ثقافته العامة ليست أقل أهمية . والثقافة المرتبطة بالمسرح ليست ثقافة نظرية وحسب ، وفي اتجاهين:

المسرح وإشكالية الجمهور

الأول مشاهدة العروض المسرحية المتنوعة ، من كل الثقافات والتجارب . والثاني هو معاشرة الأعمال المسرحية ، بكل تفاصيلها ، منذ وجودها كنص ، أو كمشروع عرض مسرحي - حتى وصولها إلى الجمهور ، لأن على الناقد أن يعرف كيف يجب المسرح بوضوح ، وأن يبلور لديه صورة المسرح بوضوح أيضاً ، حتى يملك الوقاحة الكافية ليلقي - في كل حدث مسرحي يشارك فيه - بتلك الصورة إلى التهلكة⁽¹⁴⁾ ، وذلك بحثاً عن صورة جديدة ، تتجاوز الصورة السابقة ، حتى لا يصل المسرح - من وجهة نظره على الأقل - إلى حالة الموت .

أما بالنسبة لثقافة الناقد العامة ، فمن المفترض أن تكون موسوعية ، حتى تتشكل لديه صورة عن علاقته بكل ما حوله ، تساعده في تشكيل علاقته بالعرض المسرحي، ورؤيته الشاملة . وهذه الثقافة إذا توقفت عند حدود زمنية مأت ، وبسببها مات كثير من النقاد ، لأنهم لم يدركوا أن المسرح يتجدد في كل عرض جديد ، وأن الثقافة النقدية تتسارع ، وأن كل تجربة جديدة هي معرفة جديدة ، لصاحبها ، ولكل من يتابعها أيضاً⁽¹⁵⁾ .

وإذا استطاع الناقد أن يصل إلى هذا المستوى من الثقافة ، فإن الخطوة التالية في مسيرته - وإن كانت مرافقة للأولى - يفترض أن تكون في نوع العلاقة التي يبنها مع المسرحيين . إن موقع الناقد - بسبب تداخل عناصر الاتصال - حساس جداً ، وعلاقته يفترض أن تبنى من خلال هذا الموقع . إنه جزء من العملية المسرحية ، لكنه ليس الجزء المرسل . إن علاقته بالعملية متصلة ومنفصلة في آن واحد . إنها علاقة مهنية ، قريبة من علاقة الطبيب النفسي بمرضه ، تسمح له بمعرفة كل شيء ، لكنها لا تسمح بالمشاركة الوجدانية ، التي تفتح الطريق إلى المجاملة ، وهي ما يرضى عنه المسرحيون ، أو هم على الأقل لا يرفضونه .

والعلاقة المهنية هذه تحمي الناقد من الخضوع لما تتطلبه العلاقة الوجدانية ، كما أنها من ناحية أخرى ، تحمي المسرحي من الفكرة المسبقة التي قد تؤثر في الناقد ، إذا اتخذت علاقته الوجدانية اتجاهاً سلبياً ، وهي بالتالي تجعله يبدأ من «درجة الصفر في الكتابة»⁽¹⁶⁾ حين يكتب عن عرض مسرحي عايشه .

إن مثل هذه العلاقة المطلوبة يشير إلى المأزق الذي يعيشه الناقد في العملية المسرحية ، وربما كان هذا المأزق ، بالنسبة للناقد عموماً ، هو الذي حدا ببعض المتطرفين إلى القول إن مجرد وجود الناقد كوسيط .. وقاحة ، وإن الناقد سمة من سمات تمدن متدهور مغشوش⁽¹⁷⁾ . لكن الرد بسيط وهو : أن مسرحاً لا يستدعي التعليق ، إنما هو مسرح تافه بطبيعته ، كما أن ملاحظة هنري جيمس صحيحة أيضاً : أن الموهبة النقدية نادرة ، بحيث إن الكم في الرأي شحيح في كل العصور ، ولكنه في كل العصور عزيز دائماً⁽¹⁸⁾ .

إن الكم الذي يكتب في النقد المسرحي كثير ، ولكن الرأي العزيز شحيح تماماً ، وهذا الرأي العزيز هو الذي يمكن أن يعتبر نقداً حقيقياً ، وأن يعتد به ، عند الحديث عن النقد ، ومع ذلك فهو أكثر أنواع النقد تعرضاً للنقد عند المسرحيين ، وعند الذين يجاملونهم ممن يكتبون في الصحافة ، لأنه نقد لا يعبر عن الذوق السائد ، بل يتخطاه ليصبح جزءاً من التحدي له ، حتى يكون جزءاً من المناخ الفكري الذي يبحث عن لغة حية ، دائمة التطور⁽¹⁹⁾ .

ومثل هذه اللغة ، لا تأتي إلى الناقد هينة ، خاصة وهو يتعامل مع «الإيجاز الشديد للدراما»⁽²⁰⁾ التي تعني عدداً محدوداً جداً من الشخصيات ، يمكن أن يتطور على خشبة المسرح ، مع حضور مشاهدين يجعل الحركة ضرورية .

المسرح وإشكالية الجمهور

و حين يكتب أحد عن المسرح ، دون أن يكون واعياً له ، ومستعداً لتلقي رسالته ، فإن الخطأ لا يقع على (النقد المسرحي) بقدر ما يقع على هذا الذي كتب . وعلى من سمح له بأن يرفع صوته الضعيف ، في وجه المسرح القوي . وغالباً ما يلجأ مثل هذا النمط ممن يكتبون إلى مجموعة من العبارات المحفوظة ، التي يرفضها المسرح تماماً ، ويفرضها الإبداع كله ، لأنه يعرف أن القوالب الثابتة يمكن أن تقتل الإنسان⁽²¹⁾ . لا إبداعه فقط ، ولأن الإبداع قبل كل شيء ، محاولة للخروج على المؤلف من أجل إثارة الانتباه إلى ما فيه من جمال أو فكر . وهذه العبارات في الغالب تتسم بالعمومية التي تعني بوضوح أنها لا تقدم رأياً ، بينما يحاول النقد المسرحي الجاد أن يلتقط الرموز التي يقدمها العرض المسرحي ، وأن يحاول الوصول إلى دلالاتها⁽²²⁾ ، حتى يقدمه لقارئه في رسالته الموجهة إليه عبر صحيفته ، لأن تفسير الرموز بدلالاتها هو أفضل أنواع التواصل ، ولأن الرموز في أي عمل إبداعي إنما تقوم بوظيفة تعبيرية ، هي في محصلتها الرسالة التي تهدف إلى توصيلها .

ولا شك أن الرموز في العرض المسرحي هي واحدة من أكثر الرموز تعقيداً في وسائل الاتصال ، فإذا كانت اللغة هي التي تشكل رموز الكتابة ، فإن للمسرح لغته الخاصة ، المركبة من مجموعة من اللغات المعروفة ، منها اللغة المنطوقة ، ومنها لغة الإشارة (السيمبولوجيا) منها ما تضيفه الإضاءة والأدوات المسرحية من فرص لتعميق الوظيفة التعبيرية . ومن هذه اللغات الجزئية تشكل لغة موحدة للعرض المسرحي ، لها بنيتها الخاصة ، التي لا تعني مجموع «اللغات المستخدمة» بقدر ما تعني نسقاً متكاملًا تبنيه هذه (اللغات) معاً ، هو لغة المسرح .

ولعل أكثر ما يؤخذ على النقد الصحفي العربي هو أنه مازال يقصر اهتمامه على

اللغة الصوتية المنطوقة ، أي لغة الحوار الذي يدور بين شخصيات العرض المسرحي ، وهذا يعني ببساطة أنه يهمل مجموعة اللغات المؤثرة الأخرى ، كما يهمل النسق الذي تشكله ، ويركز على جزئية بسيطة من العرض ، لا تشكل العرض كله ، في الوقت الذي تتجه فيه التجارب المسرحية الحديثة ، والتجارب النقدية أيضاً ، اتجاهاً سيميولوجياً يغلب الحركة المسرحية على الأوضاع المتزامنة الراكدة ، لأن الأوضاع في المسرحية تقود إلى الحركة ، والحركة تقود إلى أوضاع جديدة⁽²³⁾ .

إن الخطأ الأساسي ، الذي يقع فيه النقد ، حتى إذا كان نقداً جاداً ، هو اعتماده على السائد ، لأن مهمة النقد الأساسية هي نفي المؤلف من خلال القاعدة السائدة بهدف تجاوزها . إنه البحث عن خصوصية العمل الإبداعي (العرض المسرحي هنا) داخل إطار القاعدة العامة ، وهو الأمر الذي يغيب كثيراً عن النقد في الصحافة العربية .

هذا النقد ، الذي يعتبر نقداً شاملاً ، يستفيد من كل تجارب النقد ، بدءاً مما هو وصفي ، وانتهاء بما هو بنيوي ، يكاد يكون غائباً من نقدنا المسرحي ، أيأ كانت الوسيلة التي تستخدم لتوصيله . ولا شك أن نقصاً في ثقافة النقاد (المسرحية خاصة) يقف وراء هذا الغياب ، ولكن هناك ما يعززه من نقص في الإبداع المسرحي أيضاً ، يكون حافظاً ، لأن العلاقة بين الإبداع والنقد تظل علاقة جدلية ، لا يستغني فيها طرف عن آخر ، فالعرض المسرحي هو قبل كل شيء محاولة لتفسير النص الدرامي ، والناقد حين يشاهد هذا العرض ، إنما يشاهد قراءة له . على شكل نسق من الرموز تم تفسيرها من قبل المخرج أو الفرقة ، وهو تفسير يخضع إلى حد كبير للنظم الإشارية الحضارية السائدة ، ومهمة الناقد هي

المسرح وإشكالية الجمهور

أن يعتمد على مجموعة من المفاهيم التي يستقيها من الدراية الواسعة بالتراث الفني الإنساني ، والتي يعيد فحصها وتقييمها في ضوء التجارب الجديدة ، معتمداً على الأمانة والموضوعية ، وعلى حدسه الفني الذي تكونه خبرته الواسعة ودراسته الجادة⁽²⁴⁾ .

هذه المهمة ليست سهلة على الإطلاق ، وإذا حاولنا أن نبحث عنها لدى الأعداد الهائلة التي تمارس النقد الصحفي ، في أي مكان ، فلن نجد إلا القليل من الأسماء التي تستحق الاحترام ، وسوف نعثر في طريقنا على كم هائل من الكلام الذي لا يجوز أن ينسب إلى النقد أساساً .

وهذا الواقع يحيلنا إلى مناقشة تعبير النقد الصحفي أصلاً . فما هو المقصود بهذا التعبير ؟ إذا كان الأمر يتعلق بما ينشر في الصحافة عن المسرح (كل ما ينشر) ، فإن التعبير ذاته لا يكون صحيحاً ، فكلمة (النقد) تعني شيئاً له مواصفاته وأساليبه ، ولا يدخل في إطار هذه المواصفات إلا ما هو نقد فعلاً ، سواء نشر في صحيفة يومية أو أسبوعية أو في صحيفة متخصصة بالمسرح أو في كتاب ، أو قيل في الراديو أو في التلفزيون . إن الرسالة ذاتها هي المهمة في عملية الاتصال ، الرسالة بما تحمله من رموز ، وما توحى به من دلالات ، أما وسيلة الاتصال ، فهي مجرد وسيلة ناقلة ، وكل ما يفعله الإنسان حين يريد اختيار الوسيلة ، هو أن يطوع رموز رسالته لهذه الوسيلة ، حتى تحسن توصيلها ، وهو الأمر الذي فطنت إليه الدراسات المتعلقة بوسائل الاتصال ، حتى يكون تأثير الرسالة أقوى .

من هنا يمكن القول إن (النقد الصحفي) هو نقد مسرحي يملك مقومات النقد المسرحي الأساسية ، لكنه يطوع رموزه (لغته المكتوبة) بحيث تصبح سهلة الوصول

إلى القارئ ، من كل المستويات الثقافية بهدف تقريب فن المسرح إليه ، وهو أمر يخدم المسرح بشكل لا غبار عليه .

أما إذا كان المقصود بالتعبير هو كل ما يكتب عن المسرح في الصحافة (اليومية والأسبوعية بشكل خاص) ، فإن الأمر يختلف تماماً ، فوسط هذا الكم الكبير الذي يكتب ، يصعب الوصول إلى نسبة ضئيلة من النقد المسرحي ، حتى في أبسط صورته الانطباعية . ورغم كل ذلك ، فإن إدانة كل ما يكتب ، باعتباره ضاراً بالمسرح ، ليست أمراً موضوعياً . إن المسرح لا يحتاج إلى النقد المسرحي فقط ، إذا نظرنا إلى مثل هذا النقد كإبداع . تماماً كما ننظر إلى كل أشكال الإبداع الأخرى (وهو كذلك) ، ولكن المسرح يحتاج أيضاً إلى (إعلام) ، وهذا هو في الواقع ما تقوم به بعض الكتابات الصحفية حول المسرح ، سواء جاء ذلك بشكل إخباري ، أو قدم على شكل تلخيص للنص المسرحي ، أو بأي شكل آخر .

لكن المؤسف في الواقع ، ووسط ندرة النقد المسرحي ، هو أن تعامل مثل هذه الكتابات باعتبارها نقداً مسرحياً ، لأن في ذلك إساءة كبيرة إلى النقد المسرحي ، وإلى الحركة المسرحية ، وإلى المتلقي أيضاً ، وهي إساءة تاريخية معوقة .

كما أنه تجب ملاحظة أن ما يعمل كإعلام ، لا يشكل نسبة كبيرة من الكتابات الصحفية أيضاً ، أياً كان ادعاؤها . ولعل نظرة عشوائية إلى بعض ما حفظ من هذه الكتابات يمكن أن تكشف المستوى الذي تصل إليه ، وهو مستوى ليست له علاقة بالنقد المسرحي ، حتى في أدنى شروطه . من ذلك :

«قد أكون مبالغاً حينما أقول لو أن أولئك الذين رفضوا القيام بإخراج النص عملوا على تقديمه ، فإنه لن يقدم بهذه الصورة وهذا الإطار الذي

المسرح وإشكالية الجمهور

لا يخلو في الحقيقة من بعض الهفوات التي تتلشى أمام التنسيق الحركي واللفظي في أغلب المشاهد، ثم العمل على إدخال أساليب متطورة من الحركة التي كانت تتعرقل أمام التكديس في الشخصيات»⁽²⁵⁾.

إن الانطباع الأول هو أن مثل هذا النص لا يقول شيئاً حول العمل المسرحي ، ولا ينتسب إلى النقد المسرحي ، وهو مثال بسيط على ما تطرحه الصحافة اليومية والأسبوعية باستمرار ، إلى الدرجة التي يختلط فيها ما هو نقد حقيقي ، وما هو من هذا النمط ، حتى على المسرحيين أنفسهم ، بسبب غلبة الكمية العددية على ماهو جاد وواع من نقد .

ولعل الأسباب الواضحة لتداول مثل هذه الكتابة تعود إلى وجود هذا العدد الكبير من الصحف ، مع قلة القادرين على ملء صفحاتها التي تخصص للمسرح ، أو للفن والثقافة عموماً ، مما يتيح المجال على اتساعه لأقلام تتسرب إلى هذه الصفحات . كما أن الجو الثقافي العام لا يشكل ضغطاً على هذه الكتابات ، بل كثيراً ما يبدو فرحاً بها ، بالرغم من كل التناقضات التي تحملها ، وبالرغم من عدم التزامها بأي موقف منهجي تجاه المسرح وتجاه الصدق الفني ، لأن هذا النوع من الكتابات كثيراً ما يلجأ إلى المجاملة أو النفاق ، وكثيراً ما يعرض أو يملي أو يشار به تجاه الذين لا يملكون المؤهلات الثقافية القادرة على تشكيل رأي نقدي ، أو المؤهلات الشخصية التي تدفعهم إلى إعلان هذا الرأي .

ومما يؤسف له أن هذه الظاهرة قد انتشرت مع اتساع نطاق الصحافة في الكويت، ومع انتشارها العربي ، ومع الاحترام الذي تحظى به عن جدارة . لكن هذا الانتشار الذي حققته الظاهرة جاء متزامناً مع الانتكاسة التي أصابت الحركة

المسرحية بعد السبعينات ، وخلال عقد ونصف العقد من الزمان ، وهو بالتالي قد ينسحب إلى الوراء ، مع أية نهضة حقيقية يواصلها المسرح .

وقد كانت علاقة المهتمين بالكتابة عن المسرح ، مع المسرحيين في فترة الستينات الذهبية ، علاقة صحيحة ، كما يفترض أن تكون العلاقة فالمهتمون بالكتابة كانوا يعايشون الفرق المسرحية معايشة يومية ، ويطلعون على نشاطها بكل تفاصيله ، ويساهمون في الحوار حول هذه التفاصيل ، كما يحظون باستجابة إيجابية لما يكتبون ، من خلال المسرحيين الذين كانوا حريصين على المتابعة الدقيقة والتفهم والحوار ، لأن مقرات المسارح الأهلية الأربعة ، كانت مراكز ثقافية مكثفة ، همها الأساسي هو المسرح ، لكنها لا تهمل الهموم الثقافية الأخرى . وكان الإحساس بالمسؤولية تجاه صاحب الكلمة ينطلق من إحساس بمسؤوليته تجاه الحركة المسرحية التي كانت تجرب ، وتتطور بسرعة ، حتى حققت مكانتها في الحركة المسرحية العربية .

هذا الواقع ، لم يبق من تفاصيله إلا القليل ، ولا شك أن المسرحيين ، الذين عايشوا الفترة الذهبية ، يتحملون الكثير من المسؤولية تجاه ما حدث . فهم من ناحية ، استمروا المديح ، وهم من ناحية أخرى لم يحاولوا التمييز بين الكتابات ، لأسباب تعود إلى ثقافة بعضهم من ناحية ، وإلى الجو المسرحي المثقل بالإحباط من ناحية أخرى .

إن واقع النقد الصحفي في الكويت (وهو واقع النقد عموماً ، لأن الصحافة هي وسيلة الاتصال الوحيدة لذلك حتى الآن) يشير إلى واقع الحركة المسرحية ذاتها: هناك هبوط في هذه الحركة ، قد يبرز من خلاله عمل جيد أو أكثر ، وهناك هبوط

المسرح وإشكالية الجمهور

في مستوى النقد الصحفي ، قد يستثنى منه قلم أو أكثر ، وأية محاولة للإشارة إلى تخلف النقد عن المسرح ، أو العكس ، قد تكون إشارة باطلة .

ولعل تعميم مثل هذا الواقع على النقد الصحفي العربي لا يجد عائقاً ، خاصة في الأقطار التي ما زالت تبحث عن طريق صحيح للمسرح ، أو الأقطار التي حدثت فيها نكسة حقيقية للمسرح ، جعلته يتخلف كثيراً عن التجارب الحديثة ، وجعلت نقاده يتخلفون أيضاً ، لأن هذه التجارب لم تصل إليهم ، ولأنهم - في الغالب - لم يتوصلوا إلى أساليب النقد الجديدة ، فتمسكوا بما عرفوه ، ومن أجل ذلك يقفون حائرين أمام مثل هذه التجارب حين تواجههم فجأة ، في المهرجانات المسرحية العربية مثلاً ، ويتعثر مخرجوهم حينما يحاولون تقليد هذه التجارب ، ثم يفاجأ المخرجون والصحفيون بما يحدث .

إن تجربة التونسي محمد إدريس ، التي حملت اسم إسماعيل باشا ، وعرضت في مهرجان عربي ، قد كشفت الكثير من النقاد التقليديين ، عندما هموا بإدانتها ، واكتشفوا أنها تخطت مفاهيمهم النقدية كثيراً ، فوقفوا حائرين .

هذه التجربة ، وغيرها من تجارب المسرح في المغرب العربي ، تشير إلى أن حركة المسرح هناك قد شكلت ثقافتها العامة ، على شكل تيار واع ، لا على شكل تجارب فردية تحدث بين وقت وآخر .

وقد استطاع مثل هذا التيار أن يخلق ما يناسبه من حالة نقدية ، سبقته في بعض الأوقات ، من خلال اتصالها بالتجارب الفرنسية خاصة ، ووازته في أوقات أخرى . وهي حالة نقدية إيجابية ومعاصرة ، تبدو ملامحها في النقد الصحفي ، كما تبدو في أي نقد مسرحي يستخدم أية وسيلة توصيل أخرى ، بما يوحي بأن النقد

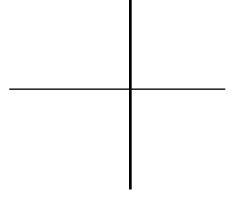
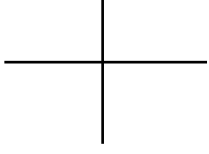
الصحفي ليس قاصراً عن بلوغ مقاصد النقد الجاد .

إن مأزق النقد الصحفي كبير ، ولكنه يشير إلى مأزق الإبداع المسرحي أيضاً ، ومأزق المسرحيين أنفسهم ، فإذا كان المسرحيون لا يسعون إلى التمييز بين الكتابات ، وهم المعنيون الأساسيون بالأمر ، فإن حال المتلقي العام لمثل هذا النقد لا يمكنها أن تكون أفضل ، وهو أمر محبط للنقد وللنقاد ، وللمسرحيين أيضاً ، سواء وعت كل الأطراف ذلك أم لم تفعل .

إن النقد لا ينهض إلا من خلال نهوض مسرحي ، والنقد الصحفي جزء أساسي من العملية النقدية كلها ، وهي كثيراً ما تستند إليه حين تتحو إلى الكليات . لكن مأزق هذا النقد كبير ، يبدأ من الاختلاط الذي لا يميز والذي ينتهي بالاستخفاف أو الإدانة ، ثم يكبر ليحمل كل مأزق يمكن أن يواجهه النقد عموماً ، خاصة في حالة تخلف المتلقي ، أو تخلف الإبداع .

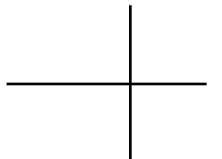
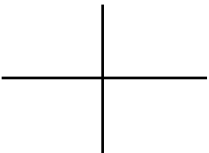
هذا المأزق لا يمكن تجاوزه إلا بتضافر جهود النقاد والمسرحيين معاً ، ممن يحملون صفة الجدية والإخلاص للمسرح . وهذه الجهود حينما تقدم فناً مسرحياً متقدماً ، سوف تعزز نقداً مسرحياً متقدماً ، يختفي أمامه المتطفلون على الكتابة . وهي ستخلق جواً ثقافياً متقدماً أيضاً ، يشكل عامل ضغط على هؤلاء المتطفلين ، يضطرون معه إلى الانسحاب ، كما انسحبت من قبل أعداد كبيرة ممن حاولوا ، وأصابهم نجاح المسرح في أيامه الذهبية بالإخفاق والإحباط .

ملخص القول هو إن (النقد الصحفي) نقد مسرحي حقيقي ، ينشر في الصحافة ، وهو لذلك يطوع أدواته ، ويبسطها ، حتى تناسب وسيلة الاتصال التي يستخدمها ، دون أن يخل بالقواعد الأساسية للنقد . وأي خروج عن هذا الإطار لا يمكن أن



المسرح وإشكالية الجمهور

ينسب إلى النقد ، مهما كان انتشاره . ومن كل هذا يمكن القول إن الاستخفاف بتعبير (النقد الصحفي) ليس في مكانه ، لأنه استخفاف يجب أن يوجه إلى تلك الكتابات الصحفية التي تستخف بالنقد ، أو تتناول عليه ، حتى تعرف موقعها المتدني في هذا المجال .



هوامش :

- (1) Donnalld Wood, Mass Media and the Individual, West publishing Co. U.S.A. 1983 p. 8 - 9.
- (2) د. نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، ص 109.
- (3) صافي ناز كاظم ، مسرح المسرحيين ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص 25.
- (4) السيد حسن عيد ، تطور النقد المسرحي في مصر ؛ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1962 ، ص 69 وما بعدها ، حول مسرحية يعقوب صنوع (موليير مصر وما يقاسيه) .
- (5) مصدر سابق ، ص 93 .
- (6) السيد حسن عيد ، مصدر سابق ص 85.
- (7) من ذلك ما فعله الفريد فرج وأحمد حمروش وفاروق عبدالقادر وآخرون .
- (8) جيرزي غروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة د. كمال قاسم نادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986.
- (9) صافي ناز كاظم ، مصدر سابق ص 25.
- (10) السيد حسن عيد ، مصدر سابق ص 81 - 82.
- (11) جورج واتسون ، نقاد الأدب ، ترجمة د. عناد غزوان وجعفر الخليلي ، وزارة الثقافة بغداد 1979 ، ص 40.
- (12) د. محمد مندور ، في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1973 ، ص 11.

المسرح وإشكالية الجمهور

- (13) المصدر السابق ، ص 19.
- (14) صايفي ناز كاظم ، مصدر سابق ص 26 .
- (15) Luisecarton, The writer's Handbook, The writer, Inc, Boston, U.S.A. 1981, p. 453.
- (16) أوديث كيرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق ، بغداد ، 1985 ، ص 268.
- (17) جورج واتسون ، مصدر سابق ص 32.
- (18) المصدر السابق ، ص 34.
- (19) دوسن ، الدراما والدرامي ، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981 ، ص 125.
- (20) روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1984 ، ص 66.
- (21) أوديث كيرزويل ، مصدر سابق ، ص 195.
- (22) هنري لوفيفر ، اللسان والمجتمع ، ترجمة مصطفى صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1983 ، ص 24.
- (23) روبرت شولز ، مصدر سابق ص 71.
- (24) د. نهاد صليحة ، مصدر سابق ص 120 - 122.
- (25) يراجع : خالد سعود الزيد ، المسرح في الكويت / شركة الربيعان ، الكويت 1983 ، د. أمين العيوطي ، فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن ، الكويت 1986.