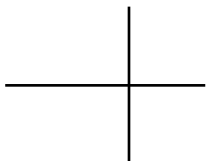
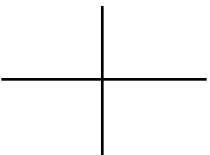
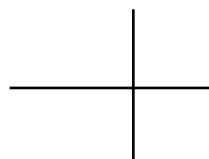
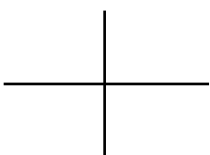
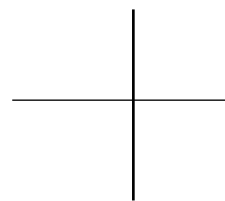
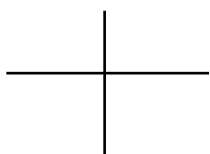


هل يوجد
ناقد مسرحي مؤثر؟

د. فسان الهالح





خير ما في بحث عنوانه هل من ناقد مؤثر أنه يعفي - أو يمكن ببعض الموارد والمرادغة من معده أن يعفي - من الخوض في إشكاليات النقد المركزية الشائكة. أي أنه يسمح للباحث أن يلقي على غيره مهام التمييز بين النقد الصحفي والمتخصص وبين لغة الإبداع ولغة النقد وأن يتهرب من الدخول في مناقشة حول فنية النقد أو علميته ، حول تبعيته أو أصالته. بل قد يتملص الباحث، مدعياً حدوداً نهائية لموضوعه ، من التطرق إلى وظيفة النقد والآراء المتعددة فيها .

يمكن للباحث أن يتسرع ويجيب على السؤال بجواب يبدو وللوهلة الأولى شافياً وافياً هو نعم ، الناقد مؤثر . ومؤثر ضمن دائرة طويلة عريضة إن توفرت فيه وله ظروف معينة . فيه ظروف المعرفة وسعة الاطلاع والذكاء والصقل والدقة والحصافة وعمق الثقافة ، عامها وفنيها ، وغنى الحس والإحساس إضافة إلى الصدق والموضوعية والبعد من السطحية والقدرة على تغيير المنظور وعلى تحديد السياق وتوجيه المساق . وله إن توفرت في المناخ الثقافة والحرية والذوق السليم واحترام التجانس كما الاختلاف وغزارة الإنتاج وعمق الخبرة والإحساس بالجمال والانسجام اللغوي والثقافي والذوقي ومستويات متقاربة في التعامل مع الفن ونظرة معقولة للفن والفنان . وغير ذلك كثير .

وعلى فرض توفر هذه الشروط في الناقد وله ، فإن دوره سيكون أساسياً كدليل في العملية الفنية ، مسؤول فيها وعنهما ، دليل للمسرحي كما هو دليل للجمهور . ويمكنه أن يلعب هذا الدور من منبر الصحافة أو من منبر الدوريات المتخصصة

* د. غسان المالح ، باحث وأكاديمي من سوريا .

المسرح وإشكالية الجمهور

وسيكون في الأولى موصولاً سريعاً للمعلومات والانطباعات المستعجلة وفي الثانية متأنياً متجاوزاً حدود العرض الآني إلى أبعاد مسرحية وأفاق فنية رابطاً موضوعه بسياق العملية الفكرية الشمولية مشركاً الجمهور في عملية الإبداع الفني على المدى الطويل كما على المدى القصير . فيعد بذلك الجمهور ويدربه . إذ يقدم له طرائق في التفكير والتمحيص والتدقيق تدله على أجزاء العمل الفني وعلى استقرارها من ثانيا العمل ، وبكلمة أخرى يرشد المشاهد إلى الرؤية النقدية وإلى التعامل النقدي مع العروض .

هذا الناقد / الدليل يستمد تأثيره من مشاركته في عملية الإبداع وفي ارسائه للقواعد العلمية لدراسة المسرح وفي خلقه للمتفرج الناقد وفي تأسيسه لسياسة فنية منفتحة وأصيلة .

يقوم الناقد بالمشاركة في عملية الإبداع بوقوفه إلى جانب تحرك أو توجه ما فيعمل معه منيراً له الطريق خالقاً المناخ متابعاً التفاصيل مناقشاً إياها . أفضل مثال على هذا هو الدور الذي لعبته مجلة المسرح الشعبي في فرنسا إلى جانب جان فيلار والمسرح الوطني الشعبي وكذلك في التعريف ببريخت . ولقد قام بهاتين المهمتين ناقدان هامان كانا العين الناقدة البصيرة والفعالة في تطوير مفهوم العرض المسرحي من أداة للتسلية والمتعة فحسب إلى حقل إنتاج دلالي وتثقيفي وشعبي . هذان الناقدان هما «رولان بارت وبرناردورت» وسأتناول الثاني منهما الآن إذ أن بارت لعب دوراً آخر بالإضافة إلى مواكبة الفعاليات المسرحية هو استنباط القواعد وترسيخها وسأفصل في هذا الدور فيما بعد . في كتابه قراءة بريخت⁽¹⁾ نهض دورت بأكثر البحوث دقة وشمولية في الدراسات البريختية وكذلك في نقد العروض الحديثة المعاصرة لكلاسيكيات شكسبير وكورنيه وراسين كما

أنه عالج بكثير من التعمق مسرح الخمسينات من بيكيت إلى جينيه مروراً بيونسكو وأداموف فتابع أعمالهم ومهد وأسّس لهم . كذلك فإنه قام بدراسة عروض مسرح الشمس المبكرة من زاوية تطور العلاقة بين النص والعرض من جهة وبين الخشبة والجمهور من جهة أخرى ، وقدم بذلك تصوراً لأسس جمالية مسرحية جديدة أحدثت تغييراً جذرياً في هذه العلاقة . وهذا الدور الذي لعبته مجلة المسرح الشعبي في فرنسا في دعم ونشر ما هو حديث في المسرح الأوروبي كان استمراراً للدور الذي سبق أن لعبته مجلة N.R.F إلى جانب كوبو Copeau في تعميق تجربته وتطويرها ودفعتها إلى الأمام .

وكان يتيسر وزملاؤه في أيرلندا قد لعبوا دوراً مماثلاً في أيرلندا بداية القرن حيث كان الأيرلنديون يخوضون نضالاً واسعاً ضد الاحتلال الإنكليزي وقد كانت الثقافة بعامة والمسرح بخاصة من أمضى الأسلحة في هذا النضال لذلك وقف النقاد يشجعون الكتاب على الالتفات إلى المسرح وإغناؤه ويدافعون عنهم حين تشد وطأة الغيورين عليهم . وكان الناقد يومئذ يشارك في التوضيح والتوجيه والتشجيع فيناقش المواضيع والأساليب واللغة ويوجه بواسطة كراسات إرشادية أحياناً ليحدد المسار أو يصححه . وفي إحدى هذه الكراسات التي تحمل عنوان «نصائح للكاتب المسرحي⁽²⁾» نقرأ : «لكي تصبح مسرحية ما صالحة للتقديم على أي مسرح يجب أن تحتوي على نقد للحياة مبني على التجربة أو الملاحظة الشخصية للكاتب . أو لرؤيا للحياة وتفضل الحياة الأيرلندية . على الكاتب المسرحي أن يطرد من ذهنه أية فكرة تقول بوجود عناصر معينة ضرورية لإعطاء المتعة الدرامية ... وعلى الكتاب الشباب أن يتذكروا أن عليهم أن يستقوا جميع مؤثراتهم من التعبير المنطقي لموضوعهم وليس عن طريق إضافة حوادث خارجية ... وأن

المسرح وإشكالية الجمهور

العمل الفني ، وإن كان له تأثير الطبيعة ، فهو عمل فني لأنه ليس الطبيعة حسب تعبير غوته . وعليهم أن يذكروا أيضاً أنه لابد للعمل الفني من وحدة تختلف عن غنى الطبيعة العرضي⁽³⁾ .

والأمثلة على الدور الرئيسي المشارك الفعال الداعم المؤيد المرشد للناقد كثيرة. خذ كنيث تاينان الصحفي المختص الذي كانت مقالاته ومراجعاته في الأوبزيرفر اللندنية جزءاً أساسياً من المشهد المسرحي البريطاني في الخمسينات والستينات والذي كان مشاركاً في نهضة مسرحية كاملة سواء في مسرح الرويال كورت⁽⁴⁾ أو في الايست اند حيث مسرح جون ليتلوودز⁽⁵⁾ وكم سيكون صعباً على دارس المسرح البريطاني المعاصر أن يتصور مسيرته دون تاينان الذي تبنى وأثر ودافع عن أوزبورن وسوينكا ومسكير وبنيتير ودايتنغ وديلاتي أو يتغاضى عن تأثير جون رسل تيلز وكتابه الغضب وما بعده⁽⁶⁾ الذي كان له بالغ الأثر فيخلق المناخ المناسب ليس فقط لقبول أوزبورن وجيله بل في جعل المسرح الجديد ممكناً والمغامرة المسرحية الجديدة حقيقة . ولا يقل دور مارتن اسلن⁽⁷⁾ عن دور دورت أو تاينان أو تيلز في تبنى الجديد ونشره والدفاع عنه فقد وقف اسلن إلى جانب الحركة المسرحية الطليعية الأوروبية وحقق لمسرح العبث مصداقية ومعقولية كان يمكن أن لا ينالها لولا أن توفر له ناقد كاسلن فسر وعرض وتتبع الأصول وأكد على عناصر المسرحية في أعمال جيل كامل من كبار مسرحيي القرن العشرين الذين يدينون له من بكيث إلى بنتر ومننت آرابال إلي أوديبيرتي دون استثناء بالكثير كما يدين له كل عالم مسرحي وكل مسرحي في العالم بما في ذلك الكثيرون منا هنا .

خذ تأثير كتابات كريغ⁽⁸⁾ على كوبو⁽⁹⁾ الذي بدأ هو نفسه ناقداً وخذ أيضاً تأثير

كرانقيل باركر⁽¹⁰⁾ على جورج برناردشو وتأثير مقدماته عن شكسبير⁽¹¹⁾ في مجلداتها الأربعة على جيل كامل من العروض الشكسبيرية التي أبرزت الحكاية والشخصية في حين تميز تأثير كريغ بالتركيز على دور المخرج.

خذ اريك بنتلي⁽¹²⁾ أيضاً ودوره في التعريف ببريخت في مجتمع لم يكن يعرف عنه شيئاً . ولعله من المفيد أن ينهض أحد بمزيد من الدراسات عن تأثير بنتلي على بريخت في مراحل تنقله وتشرده قبل أن يستقر في برلين . فمعظم الدراسات تتحدث عن تأثير بريخت على الآخرين وهذا طبيعي فهو قد غير منحى المسرح في جيل كامل وأصبح أبعد المسرحيين تأثيراً وأثراً على مسرح القرن العشرين .

وبريخت هنا واحد من مسرحيين كثيرين جمعوا النقد والتنظير إلى الممارسة . والواقع أنه إذا كانت ظاهرة الأديب الناقد محدودة في مجال الشعر (اليوت وكولريديج وبوب وسيدني) وفي مجال الروايات (حيمس وفرستر وبران بري) فهي واسعة جداً في مجال المسرح وهي ظاهرة يحسن التوقف عندها وخاصة أنها قديمة تعود بقدر إلى أيام الإغريق والرومان مارسها شكسبير في هاملت على وجه الخصوص وكتب وفصل فيها لوبه دي فيغا⁽¹³⁾ وأسهب فيها درايدن وليسنغ وكان تأثير كل من هؤلاء على مسرح عصره واسعاً وعميقاً . خذ تأثير لوبه دي فيغا على مسرحه هو وعلى مسرح عصره وعلى المسرح الفرنسي .

خذ سارتر ودوره ليس بالتعريف بجنيهه فحسب بل في التأسيس في كتابه عن جنيه لرؤيا نقدية واسعة التأثير والأهمية .

كذلك أمامنا آرتو وغروتوفسكي وهما مسرحيان أسسا لجيل مسرحي كامل وحددا مساره .

المسرح وإشكالية الجمهور

وإذا كان لدينا في العالم العربي ما يشبه المسرحي / الناقد فهو في تلك البيانات التي صدرت عن المسرح الاحتفالي والحكواتي والدعوة إلي السامر وبيان فوائيس فكلها نقدية تأسيسية تصدر عن مسرحيين ممارسين وقد كان لكل منها تأثير أولاً ضمن حلقاته الخاصة أو فرقته وأحياناً أبعد منها . أما أن الناقد المصاحب لحركة مسرحية أو المؤسس لها أو الناقد المرسخ لتقاليد جديدة فلا وجود له إلا في ظفرات تصاحب مجلة أو مؤسسة لفترة محدودة يزول بعدها الأثر والتأثير (وهذه كما نعرف صفة من صفات حياتنا الثقافية إذ لا تراكم في الأثر والتأثير واذ عود على بدء باستمرار).

وبالإضافة إلى مشاركة النقد في العملية الإبداعية فإن النقد يقوم أيضاً بمهمة مركزية ثانية هي إرساء القواعد العلمية لدراسة المسرح فهو يقعد أي يستنبط القواعد ويضع الأسس للممارسة اللاحقة والنقد اللاحق . هذا كان دور أرسطو الذي يدين له النقد المسرحي عبر أكثر من ألفي عام . ولندرك مدى تأثيره ، ما علينا إلا أن نتصور نقداً مسرحياً بدونه فقد أصبح ركيزة لنا نبني عليها أو نثور عليها ولكنها نقطة بدء أساسية .

أرسطو وثق وصتف وقعد وكذلك رولان بارت⁽¹⁴⁾ فقد توصل إلى إيجاد قواعد في النقد البريختي معتمداً على علم الاجتماع في دراسة عملية التلقي ، وعلى الايديولوجيا في دراسة مضمون المسرح البريختي ، وعلى السيميولوجيا في تقصي أشكاله ، وعلى علم الأخلاق في تقويم مواقفه والحلول المطروحة فيه .

تصدى بارت للنقد الأدبي التقليدي للمسرح الذي يهمل ما يجب أن يكون مادة دراسته الرئيسية وهو النص وذلك لصالح تداعيات وآراء شخصية فاعتمد النقد النابع من النص ذاته بوضعه مجموعة علامات لغوية وألح على دراسته بشكل

علمي مستنداً إلى أصول وقواعد وقوانين علم اللسانيات . إلا أنه لم يقتصر بممارسته النقدية على شكلية النص ولم يعزله عن العالم الذي يحيط به (كما فعل ويفعل بعض السينمائيين) إذ أنه تجاوز حدود الجملة والمعنى إلى ظلالهما على عكس المقاربة اللسانية التي تلح على اعتماد المعنى القاموسي الحرفي فانتقل بذلك إلى آفاق دلالية وجد أنه لا بد للنص من اكتسابها والاكتمال بها في وجوده الجغرافي والتاريخي والثقافي . ومن هنا نبعت الفكرة الأساسية التي أطلقها بارت لتسيطر على الدراسات النقدية الحديثة في السنوات الحديثة في السنوات الأربعين الأخيرة وهي عدم نهائية النص أو محدوديته وإمكانية القراءة المتعددة أو كما سماها اللامتناهية .

ولقد أولى بارت المسرح جزءاً أساسياً من اهتمامه النقدي فأسس بذلك لجيل كامل من النقاد المسرحيين اعتمدوا القواعد والقوانين وأدوات العمل التي وضعها بارت لإثراء المكتبة المسرحية بفيض من الدراسات ليس عن سيميولوجيا النص والعرض بل عن سيميولوجيا الجمهور والمسرح ككل.

الوجه الآخر لمشاركة النقد في عملية الإبداع وفي وضع القواعد واستنباطها هي إيجاد وخلق وتربية المتفرج الناقد والسبيل إلى هذا طويل طويل وبخاصة في البلاد التي تنفث فيها الأمية الفنية بعامة والمسرحية بخاصة . ففي هذه المجتمعات يقع على الناقد من الأعباء ما لا يقع على كاهل سواه في المجتمعات المتقدمة فنياً ويتطلب إعدادة جهداً وتوجهاً مختلفين كما أن الجمهور في هذه المجتمعات سيختلف عنه في المجتمعات الأخرى النامية فنياً . لذلك لا بد من بعض التفصيل في من يشكل الجمهور ومن هو هذا الناقد كيف يعد وماهي مسؤولياته .

المسرح وإشكالية الجمهور

كان الجمهور في البداية جزءاً من المعروض وخاصة في المسرح التطوافي سواء في عروض آلام المسيح أو في عروض التعزية إلا أنه تدريجياً مع بروز الممثل وابتعاده عن المتفرج برز هذا وتحققت المسافة التي تسمح بالنقد وتفرضه. ومعها بدأ الجمهور يكون كجمهور بل كجماهير . وبدأت تلك العلاقة بين الجمهور والمسرح . وبدأ المسرح يخلق جمهوره الخاص والجمهور مسرحه الخاص . لكل مسرح جمهور ولكل جمهور مسرح . اللهم إلا في تلك العصور التي يبلغ فيها المسرح أوجه ، في أوجه تألق المسرح اليوناني وفي العصر الاليزابيثي في انكلترا وفي العصر الذهبي لاسبانيا مثلاً . فقد كان الإغريق بجميع فناتهم يذهبون إلى المسرح وكذلك كان النبيل والإسكافي يحضران عروض شكسبير في نفس الوقت وكذلك في اسبانيا كانت جميع الطبقات تحضر عروض كالدرون ولوبه دي فيغا . إلا أننا ومع القرن السابع عشر نجد بداية التخصص . فكوميديات السلوك للطبقات العليا ، وكذلك التراجيديات البطولية ، ومن بعد دراما العواطف للبرجوازية ، والماسك للأرستقراطية ، ومن بعد الميلودراما للطبقات الشعبية وبدايات الباليه والأوبرا للطبقات العليا ، ومن بعد المهازل للشعب والمسرحيات المتقنة الصنع لمن هم في منزلة أرفع ثقافة ودخلاً . ومؤخراً ما يسمى اليوم في بلادنا بالمسرح الجاد لفئة المثقفين - بعد أن ابتعدت الطبقات العليا عن المسرح - وما يسمى بالمسرح التجاري للطبقات الدنيا . قد يصعب تحديد أي من الطرفين حدود الآخر إلا أن الواقع هو أن المسرح اليوم يحدد جمهوره وأن الجمهور يختار ويحدد مسرحه وأن القاعدة العريضة للمسرح الواحد هي ظاهرة تاريخية فحسب .

لا بد لنا من التأكيد على هذه العلاقة القائمة بين المسرح والجمهور وكذلك على العوامل الفاعلة فيها وليس هذا هو المكان للتفصيل فيها ولكن يجدر بنا أن نحاول

تحديد جمهورنا الحالي إن كان ثمة جمهور وأن نتقصى ولادة المتفرج في المسرح العربي. كان جمهور خيال الظل شعبياً ولا نعتقد أن مارون النقاش سرق من خيال الظل أي مشاهد لأنه كان بالأصل يتوجه إلى البرجوازية المحلية التي أثار اهتمامها بهذا الشكل الفني الجديد المبني على ما رآه النقاش ومن بعده صتوع وأبيض في بلاد الافرنج . وما أظن أن جمهور القباني كان يتجاوز حدود طبقته هو وما كان لسواها أن تدخل بيته أو خانات زملائه . كان جمهور المسرح العربي في بداياته في معظمه مثقفاً متوراً ينتمي إلى الطبقة الميسورة . (يجدر بمعاهدنا ومؤسسات البحث في العالم العربي أن تولي دراسة جمهور المسرح تاريخياً وواقعياً اهتماماً أكبر) . وفي مصر لم يكن نادراً أن يشرف الخديوي عرضاً بحضوره وما كان الفلاح المصري كمتفرج في ذهن صتوع قط . وكذلك الأمر بالنسبة ليوסף وهبي وجورج أبيض . إلا أن المسرح مع توجهه نحو الموسيقى والغناء والاوربينا وسّع من دائرة مشاهديه واستطاع أن يغزو الريف أحياناً . ومعظم ما قام من نواد وفرق مسرحية في سوريا بين الحربين كان يتوجه إلى البورجوازية الصغيرة . ومع الموسيقى والغناء استطاع المسرح السوري أن يوسع من دائرته ليستقبل عمالاً وجنوداً وريفيين في التجربة المعروفة باسم سينما النصر في دمشق - سلف ما يسمى اليوم بالمسرح التجاري. أما ما يسمى بالنهضة المسرحية العربية الحديثة في مصر وسوريا ولبنان والعراق والمغرب وتونس فبداياتها في أوائل الستينات وجمهورها في معظمه مثقف واع متور ومحدود .

جمهور المسرح العربي هو أولاً رجال المسرح والعاملون فيه من ممثلين ومخرجين وكتاب ونقاد وفنيين وثانياً مدرسو المسرح وطلبته سواء في الأكاديميات المتخصصة أو الأقسام العلمية في الجامعات التي تدرس مقررات في الأدب المسرحي وثالثاً الجمهور العريض .

المسرح وإشكالية الجمهور

والواقع أن تأثير الناقد على الفئتين الأوليين من الجمهور العربي أي على الفئة المثقفة واسع يلتقى مع التأثير الذي تحدثت عنه آنفاً تحت عنواني المشاركة في العملية الإبداعية وترسيخ القواعد العلمية للمسرح . مع هذا الجمهور يستطيع الناقد أن يناقش أموراً حيوية بالنسبة للمسرح العربي فيطرح إشكاليات الشكل والمضمون في المسرح ولغة المسرح والافتباس للمسرح والترجمة للمسرح كما يناقش المؤثرات الأجنبية ودور العاملين في إعداد العرض المسرحي والعلاقة بالتراث وتحديد مفهوم التراث وغيرها من المواضيع التي يفرض المسرح العربي على ناقدته أن يتصدى لها فتصبح من مسؤولياته ومهامه (وهي ليست بالضرورة نفس المسؤوليات والمهام التي يتوجب على الناقد الأمريكي أو الفرنسي أو الألماني أن يحملها أو ليست كذلك بنفس النسبة من الأهمية أو الدرجة من الإلحاح).

ولا بد لنا من التفصيل في هذه المسؤوليات وأولها مسألة لغة المسرح ولعلها الأساس في القضية المسرحية العربية فعلى الناقد أن يتناول بدقة علمية وفنية : لغة المسرح من حيث وظيفتها وتوظيفها وعلاقتها بالجمهور ، فلعلها مسؤولة عن هربه ونفوره . ولعلها مسؤولة عن إخفاق أكثر من كاتب وأكثر من مترجم وأكثر من عرض ، سواء كانت فصحي أم عامية ، أم تلك البدعة التي يسمونها بالثالثة الوسطى التي لا لون لها ولا رائحة . تلك اللغة التي جردت من فصاحة الفصحى ومن شاعرية العامية وحيويتها فأضحت لا طعم لها ولا لون فكانت تزويراً للغة ، لأية لغة . والتي على أيدي شبكات التلفزيون العربي وبعض المسارح ستنشر البلاد للغة والصيغ الجاهزة الباهتة في أنحاء الأمة ، متجهة باللغة نحو مزيد من التصحر .

ومن مسؤوليات الناقد العربي أن يحاول أن يفلح حيث أخفق ولو نسبياً كثيرون قبله

في الشعر والرواية والفنون كما في المسرح : في التأكيد على أن المسرح ليس بموضوعه أو مادته بل في كيفية تناول الموضوع وأن الحديث عن الفلاحين لا يجعل مسرحية ما أكثر تقدمية من أخرى تتناول الإقطاع . الأصل هو لا فيما تختار من موضوع بل في كيف تتناوله . والواقعية مثلاً ليست في مادة الفن أو الأدب بل في كيفية التعامل مع هذه المادة . بديهيات أولية ومع ذلك مازال الناقد العربي مضطراً إلى طرحها مراراً وتكراراً .



وعلى الناقد المسرحي العربي أن يناقش هدف الاقتباس والإعداد وجدواه مسترشداً بما جرى أيام النهضة المسرحية العربية الأولى حين حقق الاقتباس غايته بأن وضع جزءاً من تراث الانسانية المسرحي في تناول المتفرج العربي بلغة هذا المتفرج دون خلق هوة بينه وبين المسرح ، تلك الهوة القائمة اليوم بسبب - ولو جزئياً فالأسباب متعددة - من الاقتباس والإعداد . فقد كان هدف الاقتباس في بداية القرن التقريب . أما الاقتباس والإعداد اليوم فيقوم على عائقين الأول هو الأصل الغريب والثاني المعد المقتبس . إن تغيير نهاية مسرحية أو فتح عيني أعمى في مسرحية يكتسب معناه من معرفة الجمهور بالمسرحية الأصل ، وهذا قد يكون مفيداً لدى جمهور سبق أن رأى أوديب عشر مرات أو خمساً . وما زلت أنا شخصياً أمل أن أرى أوديب الأصلية أو غودو دون عبث معد أو أنتيجون دون تحوير معصرن .

وعلى الناقد العربي أن ينظر إلى ما يترجم من مسرحيات فيرحب بها فهي مصدر ثراء للمسرح العربي تؤكد على انفتاحه وانسانيته ولكن عليه أيضاً أن ينظر ما

المسرح وإشكالية الجمهور

استطاع إلى ذلك سبيلاً ، إلى كيف ترجمت هذه المسرحيات وعن مدى إسهامها في تطوير اللغة المسرحية العربية . ويسجل الحوار كما سيسجل المستقبل أن الكويت قد نهضت بالعبء الأكبر في مجال الترجمة لسلسلة من المسرح العالمي علامة مضيئة في واقع المسرح العربي⁽¹⁵⁾ الحديث فلولاها لعشنا في عزلة بربرية عن مسار المسرح ماضيه وحاضره ، ولما كانت لنا هذه النافذة العريضة عن ثقافة الأمم على اختلافها وتعددتها . ولعل واحداً يعجز عن الإشارة إلى مشروع ثقافي آخر كان له ما لهذه السلسلة من أثر على الحياة الثقافية المسرحية الفنية العربية المعاصرة . ولقد حرصت هذه السلسلة بفضل حصافة المشرفين عليها وحسن تقديرهم على أن لا تقع ، ما استطاعت ، في مطب الترجمة الأدبية الصرفة أو الحرفية الصرفة محتفظة ، ما استطاعت ، بالصوت الإنساني في لغة المسرح وهو عماد المسرح وأساسه . إلا أن واقع الترجمة المسرحية في العالم العربي ليس دائماً كما ذكرت بل إنه كواقع الترجمة في الميادين الأخرى كثيراً ما ينحدر ليقف دون المستوى المطلوب من الأمانة للأصل لغة ونبرة وجواً وإيقاعاً مما يسهم في مزيد من التصحر اللغوي ويلتقي مع اللغة الثالثة في تجريد اللغة بعامية والمسرحية منها بخاصة من حيويتها ودفء تدفقها وشاعريتها وصدقها . ولقد أسهمت الترجمات السيئة للنصوص المسرحية في تعميق الهوة بين المسرح وجمهوره وخاصة أن بعض المخرجين يعتمدون النصوص المترجمة كما هي ويتبنون دون سؤال أو تساؤل حتى الأخطاء الواضحة أو الجمل التي أضحت على يد المترجم بلا معنى .

من هنا تتبع الحاجة إلى ما سأسميه فريق العمل الإخراجي الذي لابد للناقد العربي من الدعوة إليه ومتابعة عمله بديلاً للمخرج الواحد والوحيد .

لقد انقضى عصر الكبار الموسوعيين في العلم كما في الأدب والمسرح ، ولقد عرف مسرحنا العربي وما زال مخرجين كباراً ينهضون بكل ما يتطلبه العرض من جهد يكتبون النص أو يعدّونه ويختارون الممثلين ويدربونهم ويمثلون معهم ويقترحون ، وأحياناً يضعون ، التصاميم للديكور والملابس والإضاءة إلى غير ذلك من المستلزمات . ولقد كان معظم هؤلاء ، وما زال عدد منهم بيننا والحمدلله ، على قدر هذه المهام . إلا أن واقعاً جديداً يفرض مستلزمات جديدة ، ننعترف أن هنالك جيلاً جديداً من المخرجين في العالم العربي لديه الكثير من العلم والموهبة ، تعلم في أكاديميات معتبرة ، واكتسب مهارات متميزة تؤهله للإخراج . إلا أن خبرته وسئته وطبيعته تكوينه لا تسمح له بتقويم النصوص وأحياناً إدراك جميع أبعادها . إن هذا المخرج بحاجة لمن يكثف له أغوار هذا النص النفسية وذاك النص الاجتماعية ، وهو بحاجة أيضاً لمن يساعده على قراءة النص لغوياً ولغة ، وبحاجة لمن يقف إلى جانبه في تقويم لسان ممثليه ومنعهم من اللحن في حالة الفصحى ومن الخطأ في جميع الأحوال . هو بحاجة لمن يزوده بتاريخ عرض للعمل الذي اختاره وتحليل دلالي له . هو بحاجة لمن يفجر له إمكانات النص السينوغرافية ويدله على أبعاده المحتملة لدى المتلقي . وهو بحاجة لمن يتقن اللغة الأصل في حال النصوص المترجمة فيمنعه من تكرار خطأ المترجم لغوياً كان أو دلالياً .



وأرجو أن لا يعتبر ما أقول إنقاصاً من قدر المخرج فكثيرون قادرين على قراءة النص المسرحي قراءة علمية متأنية سليمة . وكثيرون منهم يتقنون اللغة الأصل ، والعديد منهم على دراية بالعروض السابقة كما قدمت في أكثر من بلد . والعديد منهم أيضاً يتقنون العربية إتقان أسانذتها ومعظمهم تلقى تدريباً في علم النفس

المسرح وإشكالية الجمهور

وعلم الاجتماع وغيرهما من العلوم ، ومعظمهم طويل الباع في الصوت والإلقاء لا يبرزه أحد في ذلك . ومع ذلك فهناك المخرج الحاذق الذي أتقن فنون الصنعة وتمرس في مهاراتها. إلا أنه قد يكون هذا فحسب فلم نحمله مالا يطبق ومالا يقدر؟ لنعترف بأن حمل المخرج العربي اليوم هو أكثر من طاقته وأن مصلحة المسرح والعرض المسرحي أن يكون إلى جانبه فريق عمل فيه المشاور الأدبي واللغوي والاجتماعي والدراماتورجي ، وعلى الناقد تقع مهمة الإلحاح على ضرورة جمع هؤلاء وكثيرين غيرهم وتبيان مهامهم وتحديدها واستباق إسهاماتهم بموقعها وتحديدها.

ولا يكفي أن يقوم مخرج باستشارة لغوي أو أديب فلا بد من المشاركة التي تحمل معها المسؤولية ، مسؤولية العمل بكل أبعاده ومنذ البداية . وعلى الناقد أن يكون الرقيب المتابع والمتتبع للنهوض بكل ما أوكل إليه والتزم به .

ويبرز دور الناقد أكثر ما يبرز في تقويمه وتقييمه لتوظيف المسرح للتراث وللمأثورات الشعبية . وليس المقام مقام الخوض في هذا الجانب الهام من حياتنا المسرحية فقد سبق للكويت المضيافة أن أفردت له ندوة كاملة شارك فيها من لا يستطيع كاتب هذا المقال أن يضيف إلى علمهم وخبرتهم شيئاً . ولقد كان التراث موضع سوء استعمال وبخاصة في التلفزيون العربي مما نقل السمعة السيئة إلى المسرح ، والواقع أن هذا كان أكثر صدقاً من ذاك وأكثر فنية وعلمية منه في تعامله مع التراث فعلى الأقل نظر إليه على أنه إحياء واستعادة لأشكال فرجة تراثية بينما تعامل التلفزيون معه على مستوى لبس العباءة والعمامة فقط .

على الناقد بخاصة وفي دول العالم الثالث بحكم دوره مرشداً ودليلاً بل ومعلماً

مفسراً ورقيباً على الثقافة - وبحكم تكوينه الثقافي المفترض - أن يدافع عن الثقافة ككل وعن التراث الوطني فيها قبل كل شيء . فعلى الناقد بعد أن يدرك أن الثقافة بمعناها الواسع هي «جماع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعاً بعينه أو فئة اجتماعية بعينها ... وأن الثقافة هي ما يمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته وهي التي تجعل منه كائناً يتميز بالإنسانية المتمثلة في العقلانية والقدرة على النقد والالتزام الأخلاقي .. وهي وسيلة الإنسان للتعبير عن نفسه والتعرف على ذاته»⁽¹⁶⁾ أن يؤكد على أن لكل ثقافة - وبخاصة ثقافة المجتمع الذي يعمل فيه - قيمتها الفريدة التي لا بديل عنها : ذلك لأن تراث كل شعب وأشكال التعبير الخاصة به هي أمضى وسائله للإفصاح عن وجوده في هذا العالم ، على الناقد بعامة والمسرحي العربي بخاصة يقع دور الكشف عن أشكال التعبير الخاصة بمجتمعه والتشجيع على استكشافها واستعادتها كوسيلة للتعبير عن الذات الثقافية .. والهدف لن يكون الفرجة وحدها - مع التأكيد على مشروعيتها - بل تعميق وعي المجتمع بذاته الثقافية وهذا بدوره يحقق ربط ثقافة هذا المجتمع به . إذ التراث تعريفاً هو مجموع أعمال مبدعي مجتمع ما عبر العصور المنبثقة من روح هذا المجتمع والمتضمنة القيم التي تضي على الحياة معناها .



والتراث يعني الاستمرارية ويعني الهوية والخصوصية والكرامة . واستلهام التراث مسرحياً لا يعني استخدام ملابسه أو لغته أو قصصه وشخصياته فهذا وحده لا يشكل استعادة للتراث أو توظيفاً له ما لم يتحقق ذلك ضمن سياق من الاستمرارية الثقافية التي تصل ما انقطع من الحاضر والماضي والتي ترى في الحاضر

المسرح وإشكالية الجمهور

انعكاساً ثقافياً لما يشكل الذاتية المستقلة للشعب . إن الاستخدام المتحفي للأشكال المحلية الوطنية قد يخدم أغراضاً توثيقية تسجيلية أو سياحية إن لم يوظف ضمن إطار الاستمرارية الثقافية . بل قد يؤدي مثل هذا الاستخدام المتحفي إلى تعميق الهوة بين المسرح العربي وجمهوره لأن هذا الجمهور قد يجد في هذا «التراث» عقبة إضافية وحاجزاً . وسيؤكد الناقد العربي أن استخدام التاريخ لا يعني استخدام التراث فالتاريخ مادة وموضوع . والتراث تناول وتعامل وكيفية . وكما قلنا آنفاً لا يحاسب الناقد المسرحي على ما اختار من موضوع بل على كيف تعامل معه . وجميل أن نرى أن بيانات المسرحيين العرب من المسرح الاحتفالي إلى الحكواتي إلى فوانيس مروراً بالسامر تؤكد جميعاً على هذه النقطة ومع ذلك يستمر النقاش ، ونرى الأكاديميين بخاصة ، يعتقدون بأن مجرد استخدام التاريخ مادة على المسرح هو تعامل مع التراث.

في كل ما سبق يتعامل الناقد مع دائرتي فئتي المسرحيين والأكاديميين وهما يشكلان دائرة واحدة صغيرة ويكون للنقد والناقد بالغ الأثر ضمنها وخاصة أن النقد هنا ينطلق من أساس معقول من الثقافة الفنية والمسرحية ويكون الناقد مركزياً في الدائرة كما يكون الحوار ممكناً ضمنها . والتقارب في المستوى الثقافي والفكري بين المتحاورين يزيد في فرص التأثير والتأثير . إلا أن الصورة تصبح مختلفة حين تنتقل إلى تأثير الناقد على الجمهور الأوسع . فهنا تبعد الهوة ثقافة وفكراً بين الجمهور والناقد ويصبح الحوار صعباً والتأثير أقل احتمالاً .

ونحن بانتقالنا إلى الجمهور الأوسع نتقل حكماً إلى النقد الأقل تخصصاً في الصحف ووسائل الإعلام الأخرى وإلى الجمهور الأقل ثقافة واطلاعاً . وتأثير الناقد هنا يصبح مشكوكاً فيه إلا على المستوى الإعلامي الصرف . فهناك عمل

جيد هنا أو رديء هناك . فالجمهور المخاطب هنا جمهور قد اكتمل تكوينه وتشكل ذوقه واتضح ميوله وأفضلياته مما يجعل دور الناقد في غاية الصعوبة إذ عليه أن يبدأ من نقطة الصفر .

والبدء من نقطة الصفر مفيد للناقد والمتلقي على حد سواء شريطة أن يتم ذلك في السن المناسبة لا أن نحاول غرس الاهتمامات الثقافية أو السعي لمحو الأمية الفنية لدى الناس في سن متأخرة . سيكون الناقد مؤثراً لو استطاع أن يبني على مكتسبات ثقافية لدى المتلقي . وهذه لا تتم إلا إن بدأنا باكراً مع أطفالنا في مدارسهم الابتدائية فالثانوية فالجامعات . والاهتمام بالمسرح إنما يبدأ في المدارس وينمو مع انتقال التلميذ من مرحلة إلى أخرى وغالباً ما يزدهر مع انتقاله إلى المعاهد العليا وإلى الجامعات حيث النشاط الثقافي والفني المتعدد . أما في غياب مثل هذه العناية بالفن والمسرح في المدارس فعمل الناقد يصبح كعمل مكافح الأمية لدى الكبار .

ويعرف من خبر النشاط المسرحي في المدارس والجامعات على الأخص أي تأثير يتركه هذا النشاط على الطلبة. تأثير يحملونه معهم بعد تخرجهم جاعلاً منهم متفرجين واعين وأحياناً كتاباً مسرحيين أو نقاداً أو ممثلين أو منشطين مسرحيين فاعلين . والواقع أن تجربة بلدان عربية كثيرة تدل على أن المدارس والجامعات هي المنطلق الأمثل للتأسيس للمسرح ولتنمية الذوق الفني . إلا أننا نجد اليوم أن الجامعات قد تخلت عن هذه المهمة مع تخليها عن دورها الثقافي لصالح دورها التعليمي التلقيني . وهكذا مضت إلى غير رجعة فيما يبدو تلك الأيام التي كانت فيها المدارس والجامعات جزراً طليعية للثقافة والفنون ورائدة لها . وبذلك انتكست قضية المسرح فلا إعداد للمتفرج قبل الشباب والكهولة وعلى

المسرح وإشكالية الجمهور

الناقد الآن أن يحاول كسب المتفرج الواعي بعد أن يكون هذا قد اكتسب عادات سيئة فيما يرى وكيف يرى . ولمحو الأمية المسرحية أساليب وبرامج عمل خاصة بها تختلف عن الحوار بين نقاد ومسرحيين أو بين أكاديميين . فالناقد يصبح الآن أقرب إلى المعلم الموجه المثقف والناصح ، ونقده هنا يصبح تقريرياً أكثر منه مناقشة ، حتى في الموائد المستديرة في التلفزيون أو في المقابلات الصحفية ولعل في اعتماد الناقد المناقشة الموضحة وسيلة أفضل ، وأعني بها أن نعرض مشاهد وننقدها ونستعيدها مراراً على التلفزيون لمناقشتها من جميع الجوانب المؤلفة للعرض ، فيفيد مشاهد التلفزيون هنا مما يسمع من تعليق وملاحظات حول مشهد معين ، لغته ، أغراضه ، شخصياته ، زمانه ومكانه وكيفية توظيفها جميعاً في خدمته . إن مثل هذه البرامج وحدها يمكن أن تكون مؤثرة نقدياً لأنها لا تتحدث بعموميات عن غائب بل تدخل في تفاصيل الموجود المعروض . مثل هذا النقد وحده يمكن أن يكون مفيداً للجمهور غير المتخصص أو يمكن أن يوظف من أجل كسب مزيد من الناس للمسرح .



ولابد لنا هنا من أن نلاحظ شيئاً سنفصل في بعض جوانبه فيما بعد هو أن جمهور الناقد الذي نتحدث عنه يبقى على فئاته صغيراً وهامشياً يتناسب مع الدور الهامشي للمسرح في ثقافتنا والدور الهامشي للثقافة في حياتنا هذه بعض المهام التي يتوجب على الناقد المسرحي العربي أن ينهض بها بالإضافة إلى ما ينهض به الناقد عامة من مهام التعريف والتقويم والتوجيه . ومهامه المتعددة ومسؤولياته الواسعة تفرض أو تفترض أن يكون معداً لهذه المهام مؤهلاً للقيام بها . ولقد كان مثل هذا الكلام عن إعداد للناقد أو تأهيل له يعد هرطقة تستحق

الرفض والازدراء . وما زالت أوساط أكاديمية وفنية كثيرة تستغرب أن ينظر إلى النقد على أنه اختصاص مستقل يُعلّم لممارسة مهنة محددة . ولم تعرف بلدان الغرب حتى اليوم معاهد للنقد أو أقساماً جامعية له ، ولا يوجد في بريطانيا مثل هذا الاختصاص ولا في فرنسا كذلك ، فإنني لا أعرف جامعة أمريكية تعد الطلبة ليزاولوا مهنة النقد . أما في البلدان الاشتراكية فهناك معاهد للنقد ، الأدبي منه والمسرحي ، تعد الناقد وتدرجه وتمنحه الشهادة التي تؤهله لممارسة المهنة ، وقد حذت معاهد الفنون المسرحية في وطننا العربي حذو البلدان الاشتراكية فافتتحت أقساماً للنقد والأدب المسرحي تعد طلبتها لإمكانية ممارسة النقد المسرحي بعد التخرج . ويبدو أن تجربة البلدان الاشتراكية في إعداد الناقد قد كانت ناجحة بدلالة كون معظم من يمارسون النقد فيها هم من خريجي المعاهد المتخصصة . أما في الوطن العربي فبالرغم من وجود أقسام للنقد والأدب المسرحي فإن معظم النقاد المسرحيين الممارسين ليسوا من خريجي هذه المعاهد وهم كزملائهم في البلدان الغربية أتوا إلى النقد من اختصاصات مختلفة في الجامعات ، اختصاصات أهلّتهم بما فتحت أمامهم من آفاق وأتاحت من فرص ليكتبوا النقد المسرحي . وهنا يكمن الفرق الأساسي في النظرة إلى إعداد الناقد فهناك من يعتقد أنك تعلمه وفق خطة دراسية محددة تؤدي لشهادة جامعية أولى . تزوده بجميع الأدوات والمهارات اللازمة لممارسته عمله . وآخرون يعتقدون أن كل ما يمكن عمله في إعداد الناقد هو أن نضع في متناوله مجموعة من المعارف تتيح له أن يصبح ناقداً . وبكلمة أخرى يعتقد البعض أنك تصنع الناقد بينما يؤمن البعض الآخر بأن كل ما بوسعك أن تفعله هو أن تمكنه من أن يكون . وقد كان هذا السؤال محور المناقشة في ندوة إعداد الناقد المسرحي التي

المسرح وإشكالية الجمهور

عقدت في تبليسي جورجيا في أيار 1987 بالتنسيق مع الهيئة الدولية للمسرح والتي انتهت إلى تمسك كل فئة بموقعها مع الإقرار بأنه لا بد للناقد من مجموعة من الصفات والمهارات والمعارف لا يمكن توفيرها عن طريق خطة دراسية في معهد فحسب ، وأن مواصفات الناقد هي خلاصة معارف وتجارب يمكن اكتسابها ، وغالباً ما يجري اكتسابها خارج المعاهد المتخصصة . وقد أثرت أيضاً تساؤلات حول ما إذا كانت دراسة النقد لممارسة المهنة ناجعة على مستوى الدرجة الجامعية الأولى فحسب ، ووجد من نادى بالقبول بمبدأ تعليم صناعة النقد شريطة أن تتم فقط على مستوى الدراسات العليا كي تبني على أساس متين من الدراسات الفنية والأدبية السابقة .



والواقع أننا حتى لو قبلنا جدلاً بجدوى الإعداد لمهنة الناقد المسرحي العربي في معهد فلا بد لنا من التأكيد على ضرورة أن تكون الخطة الدراسية المؤدية «لشهادة ناقد» قد لحظت خصوصيات العمل النقدي المسرحي العربي بما في ذلك المهام المتعددة الملقاة على عاتق الناقد المسرحي العربي في علاقته مع الجمهور المتخصص والجمهور الأعرض ، وهي المهام التي فصلنا في بعضها آنفاً . ولكن ثمة شروط لا مناص من توفرها لممارسة هذا الناقد . أيا كان شكل إعداده، أهمته ومهنته . لا بد من مادة ينقدها ولا بد له من مناخ يسمح بالنقد ويفهمه . لا يشكل المسرح جزءاً أساسياً من الحياة الثقافية في أي من المجتمعات العربية فهو يبقى هامشياً ، عروضه تخضع للصدفة ولفورات الحماسة أكثر مما تخضع لبرامج أو خطط موضوعية مهما حسنت النيات . وغالباً ما يقتصر موسم المسرح القومي ناهيك عن سواه في بلد من البلدان على عرضين أو ثلاثة عروض

في السنة غالباً ما تكون فترات عرضها قصيرة سريعة وأحياناً يتيمة وحيدة . والناقد في هذا السياق شبه مشلول فهو إن تصدى لكل ما يعرض لما تصدى للكثير . وتأثيره سيبقى محدوداً . فالتجربة اللاحقة بعيدة ، وأصداء آرائه محدودة ، وإرجاعاته ومقارناته أسيرة لما عرض مؤخراً أو يعرض اليوم ، وهو قليل قليل . وليس للمسرح تخصص ولا تعدد وليس لها برامج ثابتة ولا عروض دائمة . كذلك فليس أسلوب واحد في العمل أو توجه خاص فيما تقدم . لذلك فتأثير الناقد إعلامياً أكثر منه إبداعياً مشاركاً . فالمشاركة الإبداعية تأتي من الفعالية الدائمة المستمرة والمشاركة . في مسرحنا العربي ضجة كثيرة ولا طحن ويكاد أحياناً يكون كذبة تغطيها قشرة من أشباه العروض . ورغم ادعاء معظم الجهات بتبنيها لقضية المسرح وإيمانها بالمسرح وسيلة تثقيفية ثقافية تموية فإن هذا نادراً ما يترجم إلى عروض أو مغامرات مسرحية ويبقى المسرح أسير الخطاب والشعار . وليس المجال هنا مجال مناقشة الأسباب ولكن لابد من القول أنه لا يكفي أن نلوم التلفزيون والفيديو فالأسباب أعمق وأبعد منها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي .

الناقد بالطبع متأثر كما هو مؤثر وإذا كانت ندرة العروض ذات أثر محبط عليه فإن في ضيق الأفق وضيق الصدر لدى الآخرين ما يمكن أن يشله ويمنعه من القيام بالحد الأدنى من مهمته كما يكون قد شل بدوره الكاتب والمخرج والممثل المبدع قبله . وغالباً ما تقوى نزعات التقييد على المسرح في فترات نمو الشعور الوطني والقومي والنضالي إذ يصبح الناس أكثر حساسية وتحسساً فينظرون إلى سهام العصافير نظرتهم إلى مدافع القتال ويرون في بعض ما يعرضه المسرح وما يقدمه النقد تجريحاً وفي بعضه الآخر خيانة للشعب والقضية . وهنا ينبري الناقد مدافعاً عن المسرح وعن نفسه مؤكداً على ضرورة توفر مناخ من الحرية

المسرح وإشكالية الجمهور

يسمح للمسرح بالنمو بما يؤكد على الثقافة الذاتية ودورها في التحرير .

في أوائل هذا القرن وقف يتيس وسنغ ومارتن ومور وليدي غريغوري وآخرون يعلنون أنهم ينشدون مسرحاً يعبر عن الخيال الشعري الحي للشعب الايرلندي بلغته الغنية المتميزة ويؤكد على هويته الثقافية المستقلة . كان الهدف واضحاً . كتبوا مسرحيات وقدموها وكتبوا نقداً ودافعوا عنه فيما يخدم هذا الهدف وحققوا ما يمكن اعتباره أحد أبرز الحركات المسرحية في القرن العشرين . كان هناك اتفاق على اللغة وعلى الأسلوب وعلى الجمهور والغاية وعلى دور المسرح في عملية التحرير وفي الحياة الثقافية بل والسياسية للأمة حاضراً ومستقبلاً ، وبخاصة في نضالها ضد التسلط الأجنبي والتبعية الثقافية . هذا الوضع في الهدف أعطى وضوحاً في الممارسة وزود الناقد بقوة هائلة جعلت منه الحكم والمدافع والموجه . على مسرحياتنا - كما يقول يتيس - أن تجعل من المسرح مكاناً يثير الفكر ويحرره كما حررته مسارح اليونان وانكلترا وفرنسا في فترات معينة من تاريخها وكما يحرره في اسكنديناquia اليوم . إذا أردنا تحقيق هذا كان علينا أن نؤمن بأن الجمال والحقيقة يبرزان نفسيهما بنفسيهما ، وأن خلق مثل هذا المسرح يؤلف خدمة لوطننا أعظم من تلك التي تقدمها كتابة تضحى بجمال أو حقيقة في سبيل ما يبدو خدمة لقضية ما . إن الجمال والحقيقة تحكمان على الأشياء ولكنهما تبقيان وفق الحكم تبرزان الأشياء دون أن تحتاجا إلى تبرير . «على المسرح كي يحرر أن يكون حراً» . إنني لأفضل - يقول يتيس - أن يفشل مسرحنا نتيجة إعراض المشاهدين وعدائهم من أن يحقق انتصارات على حساب حريره . وإنني لا أطالب بشيء لم يطالب به أسلافي ولكنني أطالب بكل ما أعطوه . وأنا لا أرغب في أية مساعدة قد تحد من حريرتنا سواء على أيدي الرسميين أو المناضلين وإن

كنت في نفس الوقت أرحب بمساعدة كل من يحب الفن إلى درجة العزوف عن الرغبة في وضعه في الأسر⁽¹⁷⁾. وقاوم المسرح الايرلندي السلطة وغبائها كما قاوم جهل الجمهور وضيق أفقه فقاوم الأولى بعناده والثانية بمثابرتة معلناً على لسان نقاده أن عليه أن يتحرر من رقابة الغوغاء باسم الوطنية والنضال وأن عليه وعلى نقاده أن يتقفوه وأن يرتقوا به إلى مستوى الوعي والنضال الحقيقيين.

إلا أن العلاقة بين المسرح ونقاده من جهة والسلطة من جهة أخرى لم تعد علاقة حوار كما كانت الحال بين يتيس من جهة ومحاوريه مهما غالوا من جهة أخرى . أيام يتيس كانت الشرطة تستدعى لحماية عرض لسينغ وآخر لأوكيزي لا لإغلاق المسرح أو منع عرض . كان النقد مايزال ممكناً وكانت النظرة إلى المسرح قائمة على أنه وسيلة من وسائل التحرير . جزء لا يتجزأ من الثقافة / السلاح في وجه السيطرة الغربية ، وفي وجه التسلط الاقتصادي والسياسي واللغوي والثقافي .



وكما كانت الثقافة ومنها المسرح سلاحاً ماضياً في وجه المستعمر والمتسلط لمصلحة الشعوب في بلدان العالم الثالث فالثقافة هوية وذاتية واستقلال وتحرر. ومع انتصار الثقافة / الهوية على من يسعون إلى قمعها ومحوها قامت السلطة الوطنية ، فاحتفت بالثقافة واحتفت هذه بها ولكن سرعان ما بدأت السلطة بالتحفظ على الثقافة والفنون إذ وجدت فيها نداءً لا نديماً ، منافساً قوته من نفسه لا من السلطة ، أية سلطة سياسية أو اجتماعية أو دينية . فقررت هذه أن على الثقافة أن تكون تابعة وأن عليها أن تلتزم بما يرسم لها من خطوط . ومع هذا التقييد على الثقافة ككل كان من الطبيعي أن يتأثر النقد سلباً مرتين مرة لأن

المسرح وإشكالية الجمهور

الإبداع في غياب حرية الإبداع يصبح باهتاً . وثانياً لأن النقد الآن هو نقد مقيد لإبداع مقيد .

كان النقد مؤثراً في تحديد العروض التي تقدم وفي نوعية الجمهور لمصلحة العروض . أما اليوم فيحتفظ النقد بجد من التأثير يقرره المناخ الفكري العام وهوامش الحرية ولعل تأثيره في المناخ المقيد حيث الهيمنة للسلطة قليل كتأثير الفكر النقدي بعامة . وإذا كان ثمة تأثير فلعله يصدر عن نقد تتوفر لدى ممارسه بعض الأجوبة النهائية حول بعض الأسئلة الأساسية ، وخير النقد سيكون ضمن ظروف التقييد المنظورة وغير المنظورة ، ما تجنب الإملاء والفرض بحدود ، وما اعترف بالتعدد بحدود ، وما أقرّ بالحوار ولم يتمسك باليقين المطلق ، وما أقرّ بوجود الآخر قبل بمشروعية الاتصال والتبادل بحدود .

أما إن توفرت للنقد شروط الكتابة الحرة فمن المفروض أن يشمل تأثيره ليس الجمهور والمسرحيين فحسب بل المجتمع بكامله بحيث يسهم في تأسيس ثقافة فنية منفتحة وأصيلة تبني على الإيمان بالذاتية الثقافية للأمة وتراثها الثقافي وتهدف إلى خدمة المجتمع ككل وإلى تعزيز القيم المؤدية إلى حماية كرامة الإنسان . وتنمية الاحترام المتبادل للثقافات . والنقد المسرحي بالذات مؤهل لتحقيق هذا أو بعضه لأن المسرح هو الوسيلة الوحيدة الباقية اليوم حيث يخاطب الإنسان الإنسان وجهاً لوجه .