القسم الأول

الناقد والمتلقي

أسئلة النقد
وإشكالية الجمهور

د. إبراهيم عبدالله غلوم

مقدمة

حين نواجه موضوعاً مثل موضوع النقد المسرحي المتخصص وأثره في طبيعة الجمهور نجد أنفسنا منذ البداية ، وقبل الشروع في إثارة أية ملاحظة ، عند نقطة يتقاطع حولها أكثر من اتجاه ؛ ذلك أن موضوعاً كهذا ينطلق من محاولة لاستباق طرح قضية العلاقة بين المسرح والجمهور . ولا يمكن الفصل بين أية تحديدات أو مفاهيم ننتهي إليها فوق مساحة هذه القضية (المسرح والجمهور) وبين تحديدات ومفاهيم أخرى ننتهي إليها من خلال موضوع النقد ، والجمهور يفترض مسبقاً وضوح بعض المحاور والقضايا التي لا يستطيع أحد أن يزعم بأنه قادر على الانتهاء فيها إلى شيء محدد ، واضح . ومع ذلك فالجميع يحلو له أن يخوض فيها باطمئنان شديد ، ومن ذلك - مثلاً - طبيعة الجمهور وغاية النقد في حدود اتجاهه إلى المتلقي أو حدود اتجاهه إلى النص . وشروط المتفرج ، وشروط المسرح، ونحو ذلك من القضايا المعقدة التي تتشابك وتتباعد على نحو لا يستطيع منهج هذا البحث أن يلم بها ، ويخلص فيها إلى ملاحظات حاسمة .

وبسبب ما يفترضه موضوع البحث من تشعب فإنه يقود حقيقة إلى التوقف عند مفترق طرق ، ذلك أن جميع العناصر المكوّنة لهيكل الموضوع تتطلب حاجتها الأساسية إلى الوضوح ووسائله . والأثر أو التأثير يحتاج إلى تحديد في أبعاده وحدوده وآفاقه . أما الجمهور فهو أكثر العناصر تضليلاً وإظلاماً . إنه بمثابة شبح لا يمكن الإمساك به أو تحديد ملامحه . وينتابني شعور قوي بخطورة الحديث عن الجمهور ما دام بتلك المنزلة ، فالمنهج أياً كانت أدواته العملية لا يمكن له أن يصل إلى نتائج مجدية مادامت المعلومات الحقيقية عن الجمهور غير محددة إلى

* د. إبراهيم عبدالله غلوم ناقد وكاتب معروف من البحرين .

الدرجة التي تجعلني أشعر بأن التنقيب أو البحث عن مسألة الجمهور والمسرح عملية غير مشروعة في المرحلة الراهنة للتجربة المسرحية العربية لأن أحداً منا لا يستطيع أن يجيب على سؤال بسيط جداً وهو : من هو الجمهور الذي نتحدث عنه.. ؟

من أجل ذلك فإن هذه الدراسة تفترض جانبين يرتبط كل منهما بالآخر . الجانب الأول : يتحدد في فكرة عدم إمكان قبول أية شروط تمليها معرفتنا الفردية بفئة محددة من الجمهور ، أو بشريحة اجتماعية ننتمي إليها ونستمد من انتمائنا إليها مشروعية تقنين العلاقة بين الجمهور والمسرح . ذلك أن ما يضلل الباحث الذي يتطرق إلى هذه المسألة هو تعدد منطلقات الشروط المكتسبة من خبرة الأفراد ، وتجربة الحالات الخاصة التي مرّ بها مخرج أو مؤلف أو ممثل .. الخ .

أما الجانب الثاني فنحدده حول فكرة عدم الاعتراف بدور النقد بصورة عامة ، والنقد «المتخصص» بصفة خاصة في خلق جمهور مسرحي. قد تكون لدينا بعض الاحترازات التي سنتوصل إليها في خاتمة البحث . ولكن الفكرة النظرية التي سنبني عليها ملاحظاتنا تقوم على إلغاء الأثر التقليدي للنقد : الذي يدعو إليه الكثيرون في معرض الحديث عن كيفية تطوير التجارب المسرحية أو كيفية تطوير ذوق الجمهرة المشاهدة للمسرح . لدرجة اندفع معها الكثيرون ممن يقررون في أحكام قاطعة ومجانية ، أن المسرح لا يتطور إلا بوجود النقد ، وأن ما يتراءى على أنه أزمة في المسرح العربي إنما هو بسبب غياب النقد المؤثر في الجمهور .

إننا نفترض إذن بأن النقد عنصر من عناصر قراءة أو مشاهدة العرض المسرحي أو كليهما ، ومن ثم فهو جزء من المشهد العام الذي نتخيله للجمهور المسرحي .

فصوت الناقد إنما هو صوت القراءة المتراكمة جماعياً والمنتجة لنفس العرض المسرحي .

وتستهدف الدراسة الجانبين السابقين لأغراض كثيرة : أهمها تحديد أسباب العزلة بين مشهدي الجمهور والمسرح . وتحديد الشروط الأولية لفهم طبيعة الجمهور ، وتحديد وظيفة النقد بعيداً عن أي اتجاه لا يدفع به نحو النص / العرض . ومن أجل تحقيق أهداف كهذه سنضطر - أحياناً - إلى مراجعة بعض المفاهيم النظرية في الأدب والفن مستعينين بها في المضي إلى أبعد ما يقودنا إليه البحث عن طبيعة الجمهور ، مبينين ما إذا كان للنقد سطوة محددة عليها .

الجمهور أمام مشهد المسرح

ربما كان من نافلة القول أن نقرر بأنه لم تنشأ بعد دراسات واضحة المنهج حول طبيعة المتلقي للعمل الأدبي أو الفني فضلاً عن طبيعة الجمهور المسرحي ، وخاصة في البلاد العربية . وغياب الدراسات المتصلة بالجمهور واحد من أكثر مؤشرات تخلف الظاهرة الثقافية العربية . هذه الظاهرة التي لم تترسخ فوق أرضيتها بعد الأسباب والعوامل الاجتماعية أو الفكرية التي تدفع إلى استقصاء الرأي العام واسكتشاف الميول والاتجاهات العامة التي تلعب دوراً هاماً في تشكيل حياة الناس وفي تحديد مطالبهم واحتياجاتهم الأساسية .

لقد دأب التشكيل الثقافي (بمفهومه الشامل) في المجتمع العربي على تحديد الاحتياجات والاتجاهات حسب الظروف الطارئة بحيث لا تتبلور للحاجة أو الاتجاه الفكري / الروحي العام ملامح واضحة إلا عند الصدمات والأحداث الجسيمة

كالحروب والانقلابات العسكرية والأزمات الداخلية المتراكمة ، والانهيارات الاقتصادية ، ونحو ذلك مما يسفر عن تشكيلات ثقافية جديدة ، طارئة تستعين بها فئة محددة من المجتمع في مقاومة الأسباب المحدثة للانهيار أو الأزمة أو التحول الذي جاء مضاداً لتطلعات تلك الفئة وآمالها .

وربما زالت الأسباب المحدثة لتحول اجتماعي أو سياسي في أحد المجتمعات العربية ، ومع ذلك يستمر التوجه الجديد متشكلاً في سياسة رسمية معينة ، أو تنظيم سياسي معارض أو في تشكيلات حزبية مناوئة . بل إن هذه التشكيلات قد تفقد صلتها بالجمهور ، أو بالفئة التي ابتدعتها . ومع ذلك تستمر رافعة لواء التعبير عن آمال المجتمع والأمة . وبمرور الأيام والفترات الزمنية الطويلة تنقطع الصلات بين الكثير من الأفكار والصور والأشكال التي تنتجها الثقافة وبين الجمهرة العامة من الناس .

وتزداد عزلة الفرد عن المجتمع كلما اتجهت التشكيلات الثقافية للانغلاق على نفسها ، وخاصة حين تسقط الحلول القديمة على مستجدات التغير بشكل متزمّت ينطوي على محافظة ، ومركزية داخلية بينما يتبدى - ظاهرياً - بالتحرر والعمل من أجل الديمقراطية . وهذا هو شأن الكثير .. الكثير من الاستراتيجيات وبرامج العمل ، أو التطبيقات العملية التي أفرزها صراع الأيديولوجيات والسياسة في المجتمع العربي.

لقد رفعت حركة القوى الاجتماعية منذ بدايات هذا القرن لواء الدعوة إلى الديمقراطية ، وطالبت بتحقيق الكثير من الحريات التي ينشدها الفرد ، فحققت جانباً منها ، وخاصة حين قدر لكثير من هذه الحركات أن تتولى مقاليد النظام

السياسي في بعض المجتمعات العربية ، ومع ذلك فإن نظرة سريعة على خارطة الوطن العربي تكشف للوهلة الأولى الغياب المفجع للديمقراطية ، ولحريات التعبير والتفكير ، ويقع هذا الغياب في وقت تقر فيه دساتير النظم العربية بالشكل الديمقراطي ، وتقرر حرية الرأي ضمن ما تقرره من حقوق .

لم يكن ارتفاع صوت الديمقراطية في البلاد العربية منذ منتصف هذا القرن مؤشراً صادقاً على وجودها وتمثلها الصحيح . فهو - أي هذا الصوت - إما أن يكون تعبيراً عن الاحتجاج والتناقض مع أشكال السلطة المتزمّتة . وإما أن يكون تعبيراً عن لعبة (تكتيك) تتحرك أطرافها ضمن استراتيجية كبرى لا شأن لنا بتحديد أبعادها وحدودها في هذا البحث ، وإنما الشأن في تأكيدنا على أن الديمقراطية لم تترسخ باعتبارها المكسب الأساسي لحركة القوى الاجتماعية .. المكسب الذي لا يمكن التخلي عنه أو الاحتكام لغيره من الحلول لمختلف المشكلات الطارئة أو المتجذرة .

والمظهر الجوهري عندنا لهذا الغياب المفجع يتمثل في عدم دراسة حركة الرأي العام ، أو التعرّف على التوجهات المختلفة التي تحتشد عند بؤرها الأفكار المؤثرة على مفاهيم الناس ، ومعتقداتهم ، وتقرير حاجاتهم وميولهم . لقد ظل الجمهور معزولاً عن ردود فعل الأحداث التي تتفاعل وتتفاعل لتدفع إلى ظهور موجات ثقافية متوالية تتكسّر آثارها بعد فترة قصيرة. وربما كانت هذه العزلة قهرية في كثير من الأحيان . ذلك أن حدود استجابة النظام السياسي العربي للمطالب المتجددة من الجمهور تكاد تكون محدودة جداً . وهو أمر يشكل واقعاً ثقافياً معاكساً لمنظومة التشكيل الديمقراطي لثقافة المجتمع . فبدلاً من أن تستجيب الأنظمة العربية للحاجات المتجددة . ولحيوية الطاقة المتنامية لدى مختلف

الطبقات في المجتمع نجدها تشترط الاستجابة من قبل هذه الطبقات وفق ما تكرّسه من قوانين وتشريعات تمثل المعوّق الأساسي أمام تلبية شروط التجدد الاجتماعي وحاجات النمو .

إن التعليم في المدارس والجامعات والإعلام في مختلف وسائل الاتصال والعمل الإداري في مختلف أجهزة الدولة إنما تنشأ في ظل قوانين صارمة يصعب تغييرها أو تحديد توجهاتها . وتظل بسبب ذلك غيرقادرة على استيعاب الجانب الخلاق في أفكار الجمهور . وهناك حالات كثيرة في حقل التعليم تكشف عن مفارقات ثقافية مثيرة وخاصة حين يستبق ذوق الجمهور وفكره ما تستهدفه سياسات التعليم من توجهات وغايات عبر مناهجها ومقرراتها المتّسمة بكثير من مظاهر الجمود .

ولا نريد أن نخوض في مشكلات التعليم والإعلام والإدارة رغم أن دراسة هذه المجالات تكشف المزيد من أشكال العزلة التي يعيشها الجمهور . ولكن ما نريد أن نقرره هو أن تجربة دراسة رأي الجمهور ، واستطلاع طبيعة استجابته من التعليم والإعلام والإدارة تجربة لم تبدأ بعد في المجتمع العربي رغم أنها من المجالات الهامة التي تهتم بها الدول المتقدمة ، وتضع في سبيلها من الإمكانات المادية والبشرية قدراً كبيراً لا يمكن أن نتخيله في مقابل ما تحتفظ به إدارة النظام الاجتماعي العربي من مخاوف ومحاذير إزاء معرفة حركة الرأي العام ، واستطلاع وعي الجمهور .

وربما تساءل كثيرون : لماذا تحتفظ المجتمعات المتقدمة بتماسكها الاجتماعي رغم الهزات العنيفة التي تعترضها ، ورغم الحروب المدمِّرة التي خاضتها ، بينما تواجه

المجتمعات العربية من التبعية ، والتخلف وقلق الاستجابة للتجدد ، وشروط النموّ لدرجة باتت موزعة بين أنظمة مركزية تسيطر عليها عوامل التزمت والتبعية ، وتصرف جلّ إمكاناتها في السياسة والاقتصاد من أجل المحافظة على نظامها وعلى شخصيتها المركزية وليس على تثبيت دعائم النمو والانتاج . وقد لانجد إجابة دقيقة على مثل هذا السؤال إلا في غياب تجربة استطلاع رأي الجماهير . فالنظام الذي يمسك بزمام المجتمع ، ويسيطر على إمكانات الواقع ، وطاقاته المتجددة ، ويستبصر مؤشرات المستقبل من أجل مزيد من التحكم والسيطرة على التجارب الخلاقة ، المنتجة في الواقع .. مثل هذا النظام لابدّ أن يكون نظاماً جماهيرياً بالضرورة ، إنه يدرك خطورة عزلة الجماهير عن المجتمع بمؤسساته وتشريعاته ، ولذا لا بد أن يكون مستفيداً بعمق من تجربة استطلاع الرأي العام ، موظفاً معطيات معرفته بحركة وعي الجمهور ، جاعلاً منها الآلة الأساسية في تطبيق المفهومات المتجددة للنمو والإنتاج .

إننا نرى أن طبيعة الجمهور العربي مرتبطة أشد الارتباط بأزمة المجتمع العربي الحديث ، وإذا كنا نعجز الآن عن وضع تحديد علمي لطبيعة هذا الجمهور فما ذلك إلا لأننا نعيش أزمة متفجرة قوامها كثرة ادعاءاتنا بالعمل من أجل الديمقراطية وسط غيابها . وعدم قدرتنا على اكتساب ما يقتضيه الشرط الديمقراطي من التمثل التام للنمو والإنتاج . والتقبل التام أيضاً للاستجابة لحركة وعي الجماهير بكل ما يستقر بها من أوضاع . أو ما يعصف بها من أهواء.

إن الملاحظات السابقة لا تسوِّغ جهلنا بطبيعة الجمهور في المجتمع العربي ، وإنما تضع أمام أيدينا شرطاً ظاهراً من شروط الوعي بتلك الطبيعة ، كما أنها تفسر لنا الكثير مما سنعجز عن الإجابة عليه من الأسئلة التي يثيرها الحوار حول

العلاقة بين الجمهور والمسرح . وما أدرانا ؟!! فنحن قد نكتشف من خلال ما سنعجز عنه ، ونقصّر في معرفته عن الجمهور أن المسرح الذي نتعاطى أدواره في هذا المجتمع لا يزال مسرحاً منقولاً لا ينتمي إلينا رغم كثرة ما نستمده من قصص التراث التي اتخذنا منها سبيلاً لخلق مسرح عربي أصيل منذ الستينات من هذا القرن .

وهذه شكوك أو أسئلة قد تثير ريبة ، ومع ذلك فإني على ثقة بأنها تقف في صفٍّ واحدمع الاتجاه إلى تحديد سطوة الشرط الديقمراطي باعتباره أحد الشروط الجوهرية لمعرفة طبيعة الجمهور ، وذلك أن إمكانات خلق مسرح عربي لا يمكن أن تتحقق دون حدوث استجابة متصلة بين المسرح والجمهور . وإذا كان هذا المسرح يتحرك تحت ظل مؤسسات التعليم والإعلام والإدارة التي تحدثنا عن عزلتها أمام الجماهير فإن من الطبيعي أن يخضع المسرح لنفس العزلة .. ومن ثم من المستبعد أن ينقاد هذا المسرح بهدي من النقول غير الأمينة رغم وجود بعض الظواهر المسرحية الجديدة التي شدّدت علاقتها بالتراث كالحكواتية ، والاحتفالية وغيرها.

ورغم انتمائي المتصل لمسرح ظواهر التراث فإني لا أستطيع أن أجزم بأن جمهور المسرح العربي قد وجد فيه ضالته ، كما أن أحداً لا يستطيع أن يزعم ذلك . فما دمنا نفتقر لوسائل قياس الاستجابة بين الجمهور والمسرح ، فإن أي ظاهرة مسرحية جديدة يمكن لها أن تدفع بحضورها رغم أنف الجماهير ، ويمكن لها أن تتلاشى رغم حب الجماهير لها . وهذا لا يعني سوى حقيقة واحدة وهي أن المسرح العربي لا يزال يقع على هامش الحساسية الموثرة في وعي الجمهور . إنه لم يتحول إلى مؤسسة لها مرافق وأجهزة قادرة على الاستطلاع ومتابعة حدود الاستجابة

الجماهيرية تماماً كما لم تستطع مؤسسات التعليم والإعلام والإدارة أن تفعل ذلك. ومن ثم فأنا لا أبالغ - إطلاقاً - حين أقول : إن الكثير من تجارب المسرح احتفالية كانت أم حكواتية إنما هي تجارب شكلية منقولة خاصة مع استمرار غياب حدود اختبار الاستجابة لها من الجمهور .

والسؤال الذي نطرحه بعد كل ما سبق هو: إذا كنا لا نستطيع تحديد طبيعة الجمهور بسبب غياب الشرط الديمقراطي في المجتمع فهل نستطيع التعرّف على طبيعة هذا الجمهور بوسائل أخرى كالنقد والصحافة ووسائل الإعلام التي تقتحم حياة الجمهور بصورة يومية (إذاعة - تلفزيون)؟

إننا نعتقد أن الإجابة على هذا السؤال بالنفي ، وخاصة حين نتكلم عن النقد المتخصص أو النقد بصفة عامة . ذلك أن الجمهور الذي تغيبت ملامحه ، وشروطه بسبب عدم نموّ اكتساب الظرف الديمقراطي لا يمكن للنقد أو الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى أن تعيد إليه ملامحه وشروطه . بل إن النقد يتجه ضمن تطوراته النظرية إلى إلغاء فعالياته التقليدية المزعومة بقدرته على تعميق استجابة الجمهور للمسرح ، وسنحاول أن نبسط القول في ذلك بمزيد من الأسئلة التي نثيرها حول الجمهور من جهة والنقد من جهة أخرى .

وينبغي التذكير بأننا حين نستمر في استصدار أسئلتنا حول الجمهور إنما نزرع الطريق إلى نتائج واضحة ستثيرها أسئلتنا عن النقد وطبيعة التلقي . ولا يمكن لنا - على أية حال - أن نفترض وجود عزلة بين الجمهور والنقد من غير أن نتتبع أسئلة الأول وأسئلة الثاني . فللجمهور أسئلته الخاصة المستقلة عن أسئلة النقد . وللنقد أسئلته الخاصة المستقلة عن أسئلة الجمهور . قد يضع النقد ذلك الجمهور

وسط اعتباراته العديدة الموجهة إلى النص / العرض . ولكن ما مدى جوهرية هذا الاعتبار ؟ خصوصاً أن النقد في وضعنا المسرحي الراهن يكاد أن ينعزل عن المسرح بسبب ما يتمتع به المسرحيون عادة من مكابرة ، وتزمت أصمّ ، وبسبب قسوة العزلة بين الجمهور والمسرح وانحدارها من إشكاليات المجتمع الحديث في الوطن العربي .

شروط الجمهور أم شروط المسرح

هل يجرؤ أحد على أن يسأل : من هو الجمهور ؟

قد يجرؤ كثير منا على ذلك ، بل قد يجرؤ بعضنا على تحديد الصفات الدقيقة (حسب اعتقاده) لهذا الجمهور . ولكن مهما ضربنا في الاتجاه إلى هذا التحديد فإننا سنظل نتحدث عن جمهور لا يمكن تحديد خصاله تحديداً كاملاً حتى مع توفر الأرقام والإحصائيات . فما بالك حين لا تتوفر لأحد منا أية معلومات مستوفاة بطرق البحث العلمي (المدخل الإحصائي).

إننا نزعم المعرفة بهذا الجمهور – حقاً – في كثير من المناسبات ، ولكن ما نوع هذه المعرفة ؟ إنها معرفة مصدرها التخمين والحدس وتجربة الاحتكاك الفردي كما أشرنا إلى ذلك من قبل . معرفة لا ترتكز على ثوابت علمية ونتائج ميدانية . وربما كان لكل منا جمهوره الذي يعرفه ، ويحدد صفاته ، وملامحه . قد يكون الجمهور الذي أعرفه جمهور طبقة شعبية من أطراف المدينة . وقد يكون عند آخر جمهور طبقة غنية متمتعة بكثير من الامتيازات الاجتماعية والمادية ، وقد يكون عند آخر فئة من صغار السن وعند آخر فئة من الشباب والفتيان . وعند آخر من الرجال

والنساء .. وهكذا تتعدد الجماهير وتضيع الملامح ، ويصبح إدراكنا لحقيقة هذا الجمهور نسبياً في نهاية الأمر.

ومثلما كان إدراك ملامح الجمهور ، ومعرفة صفاته مسألة نسبية فإن مطالبه ، واحتياجاته لابد أن تكون مسألة نسبية هي الأخرى . ذلك أن الجمهور يتكون عادة من فئات أو طبقات أو على الأقل نماذج وعينات تمثل بكثير من العشوائية مختلف التشكيلات الاجتماعية .

ومن الطبيعي أن يكون لكل تشكيلة طريقتها في الحياة ، وأسلوبها الذي تتعامل به مع عناصر الثقافة ، أو تقاليدها التي تفرز من خلالها أدواتها الثقافية أيضاً . وهذا يعني أنها تدرك حقائق مختلفة تبعاً لاختلاف سبل العيش أو طبيعة الدخول في عمليات التفاعل الثقافي . ومن الطبيعي أن تختلف النماذج المصغرة داخل تلك التشكيلات الاجتماعية ، فيصبح لكل فرد شروطه وملامحه ، ومنهجه الذاتي في التوصل إلى حقائق الأشياء . ومن هنا فنحن حين نتساءل عن مطالب الجمهور وشروطه إزاء فنّ مثل فنّ المسرح فإننا قد نجد أنفسنا أمام سلسلة طويلة من الشروط التي قد تنسجم في طبيعتها الثقافية ، وقد لا تنسجم فتكشف عن تنافر وتباعد في الصور والأفكار المكونة للصيغة المسرحية «النموذج» أو «الوصفة» المحددة الشروط .

وهكذا فنحن لا نستطيع أن نعوّل على ما يتراءى لنا بأنه حقيقي وصادق في التعبير عن مطالب الجمهور التي يعمل المسرح على تلبيتها بصورة تحدث وحدة متصلة بينه ، وبين ذلك الجمهور ، ونستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول بأنه لا يوجد مسرح قادر على تلبية كل المطالب التي يحتاج إليها الجمهور . لأننا نعتقد

أن الجمهور هو الذي يبحث عن المطالب التي يشترطها المسرح عليه ، قد يبدو هذا التصور غريباً لأول وهلة لكن من الممكن إزالة هذه الغرابة إذا أدركنا بعض الحقائق الهامة .

أول وأبرز هذه الحقائق أن الجمهور لا يمكن له أن يقيم وحدة متصلة مع المسرح إلا حين يتمكن هذا المسرح من مطابقة شروط الفكر والسمع والبصر والشعور ونحو ذلك من أدوات التقبل التي لا تولد مع الجمهور مكتملة ، وذات فعالية مستمرة ، وإنما تحتاج إلى طاقة وحيوية متجددة لا تتسع لها إلا طاقة الإبداع المسرحي .

وثاني هذه الحقائق أن الجمهور لا ينبغي أن يكون مصدراً للتحكم في تحديد قيمة العمل المسرحي . لأن طبيعة أي حكم يستصدره الجمهور إنما تعبر عن تراكم خبرات تقع خارج حدود الخطاب المسرحي ، ولا يمكن لهذه الخبرات بماهي عليه من عشوائية وجموح أن تكون مصدراً مكوناً لخبرة العمل المسرحي ؟ بل العكس هو الصحيح ، أعني أن العمل المسرحي هو الذي يشكل الخبرة الجديدة لدى الجمهور لأنه يتراكم فوق ماهو مكتسب لديها من أدوات قد تبعث على الإحاطة بالمجتمع أو قد تبعث على العزلة عنه.

وثالث هذه الحقائق نجدها في ظاهرة العبقرية أو النجم المسرحي الذي يسيطر على جمهرة الناس ، ويمتلك حبهم وإعجابهم فيندفعون إليه دونما احتساب لأية اعتبارات تقع خارج هذه العاطفة المسبقة . إن العباقرة والنجوم إنجاز يكتشفه الجمهور على المسرح بما يقتضيه الإنجاز من جهد وإعداد لا عشوائية فيه . ولذا فإن الشروط التي يعبر الجمهور عنها في الارتباط بموهبة عبقرية في التمثيل أو

الإخراج مثلاً إنما هي شروط مسرحية إبداعية في الأساس ، ولكن الذي يكسبها هذه الهالة هو وعي الجمهور الذي يحب على الدوام أن يكتشف الأدوار العبقرية المتطابقة مع ما يحتاج إلى سماعه أو النظر إليه أو الشعور به ، وقد لا يملي الممثل شروط عبقريته على الجمهور بمقدار ما يملي عليه شروط مطابقته لتلك الأشياء التي يرغب في التوحد معها ، والاندماج في أجوائها .

إن من الغريب – حقاً – أن تسود أفكار كثيرة في الوسط المسرحي حول طبيعة الجمهور تجري على خلاف هذه الطبيعة . وأكثر هذه الأفكار تأثيراً في فهمنا للمسرح والجمهور والنقد هو أن نضع شروط الجمهور باعتبارها مكوّناً لمسرح واقعي / شعبي / اجتماعي ، يريد الجمهور أن يتمثله على المسرح . وأن يجد فيه متنفساً لهمومه ومشاكله . والحقيقة عكس ذلك تماماً . أعني أن مطالبه وشروطه تتكون من مطالب المسرح وشروطه كما قلت . وكل ما في الأمر أن اتجاهاً غريزياً لدى الجمهور يبعث تأثيرات قد تضلل فهمنا لهذا الجمهور ، يتمثل هذا الاتجاه في نزعة البحث عن المطابقة بين حياة الجمهور وحياة المسرح .

وأرى أن الملاحظات السابقة تثير أمامي جانباً يفسر لنا ظهور أصحاب النزعة التجارية في المسرح والفن الذين خلقوا لنا في المسرح المعاصر اتجاهاً يقوم على اشتراط المنفعة في عملية الإنتاج المسرحي . هذا الاتجاه لم يظهر بصورة عشوائية وإنما نظم لظهوره التأكيد المستمر على فكرة المنفعة ، والقول بأن المسرح يشبع رغبة الجمهور في أغراض التسلية والضحك مثلاً . وكأن المنفعة أصبحت بمثابة الشرط الأبدي الذي يتلقى الجمهور من خلاله فن المسرح .

ولا يمكن لنا أن نستمر في مجاراة مثل هذه الأفكار التي لا يسلم منها أحد في

المرحلة الراهنة ، ذلك أننا نسلِّم بأن العمل المسرحي لا يتحرك وسط جمهور يضع أمامه شروطاً مسبقة ، كالمنفعة والتسلية والضحك ونحو ذلك . ونرى أن العمل الفني أو الجمالي «يشبع أغراضاً عدة ، دون أن يكون أي غرض من هذه الأغراض مجرد غاية قد حددت سلفاً ، أو من ذي قبل»[1] وهذا جانب ينبغي أن يصحح تحديداتنا الفجة لما نسميه بمطالب الجمهور أو الحس الجماهيري إزاء العمل المسرحي . لأن أي تحديد لغاية المسرح نستبق به العمل المسرحي سواء من قبل الممارسين للمسرح أو من قبل المتلقين له إنما يعمل على إنشاء أعمال وتجارب تتسم بالصنعة والميكانيكية والاستهلاكية ، فضلاً عن أنها لن تتصل بأي مطلب جماهيري عام .

إن الواقع المسرحي منذ بدايات هذا القرن يمدنا بمعلومات مفيدة تدعم اتجاهنا في أن المسرح هو الذي يضع شروطه أمام الجمهور وليس العكس ، وأن مثل هذا المسرح لم ينعزل عن الجمهور حين تأسست تجاربه من قاعدة الإبداع وشروط التكامل الفني للعرض المسرحي . ويتحدث الباحثون كثيراً عن المسارح التي ظهرت خلال هذا القرن في انجلترا وأمريكا وروسيا استطاعت أن تجتذب حولها جماهير عريضة جداً رغم أن كثيراً منها يعتمد على الهواة . وقد تطورت العلاقة بين الجمهور والمسرح بعد ذلك فبدأت البرامج المسرحية المعدة سلفاً تعمل عملها في تنظيم تلك العلاقة في أوروبا بوجه خاص لدرجة أصبح عدد المسارح في بعض الدول بالمئات كما هو الحال في روسيا وانجلترا دون أن تتمكن من تلبية الإقبال المتزايد من الجمهور على المسرح .

وما من شك في أن الإقبال على أعمال مسرح الفن بموسكو (كأعمال تشيخوف مثلاً) لا يجد تفسيره في اشتراط هذا المسرح لصفات الجمهور وشروطه

المستدعاة من العمل المسرحي ، وإنما يجد تفسيره في الدوافع الإبداعية والبرامج الفنية والنظرية التي راح مسرح الفن ، ينفذها ، ويطبق مصداقيتها في تجارب حية خلقت جمهوراً . غير عادي ، واكتسبت خلوداً واسعاً لا يمكن أن تكتسبه المسارح التجارية في يوم من الأيام .

إن تجارب مسرح الفن بموسكو والمسرح الإيرلندي والمسرح الفيدرالي[2] في أمريكا وغيرها الكثير من التجارب المتبلورة بإبداعها وعلاقتها الحية بالجمهور لم ترتبط بجهود فرد معين ممثلاً أو كاتباً أو مخرجاً . وإنما ارتبطت بجهود عبقريات متضامنة كتشيخوف وستنسلافسكي ومايرخولد . ولسنج ، وجريجوري، وييتيس واوكيزي وغيرهم. وهذا مؤشر على أنها ظواهر فنية يبعثها التخطيط المنظم ، وتصنعها الموهبة التي تتحد مع الواقع والظروف في شروط مجتمعة ، مكوِّنة للعمل الإبداعي دون أن يكون للجمهور أدنى صلة بخلق هذه الظروف أو الشروط .

لقد استحوذت التجارب الطليعية على اهتمام الجمهور في الدول المتقدمة في حين أنها لا تكاد تصل إلى مسمع جمهور المجتمعات العربية والأسباب تتلخص حول إشكالية التخطيط .. التخطيط الذي يبدأ من حياة الفرد العادية ، ويمر بالفرق المسرحية التي أفترض أنها لا تستطيع احتواء الجمهور إلا بقدرتها على التخطيط لبرامجها المسرحية ، وتحديد أهداف توجهها الفكري العام . فلم يكن من الممكن لأمثال تشيخوف أو برناردشو أو لسنج أو هارولد بنتر أو بيتر بروك أن تندفع بهم الشهرة إلى قاعدة عريضة من الجمهور لولا أنهم ارتبطوا بمؤسسات مسرحية متميزة بأطروحاتها النظرية / الفكرية المحددة ، التي تنفذها برامج مسرحية منظمة بدقة شديدة حتى يكاد المرء لا يعرف هؤلاء إلا بمؤسساتهم

وليس بجهودهم الفردية .

وينتهي التخطيط - أيضاً - بالدولة وبمشروعها الثقافي المحدد الأهداف ، والمدفوع ببرامج واضحة ، منظمة تجاري ما يتم في حياة الفرد ، وفي تجربة المؤسسات من تخطيط وتبصر بالواقع والمستقبل . ولا نريد أن نتحدث عن غياب التخطيط الثقافي في المجتمعات العربية ، أو عن المعوقات الإدارية والاجتماعية والسياسية التي تعترض قيام أي مشروع ثقافي متكامل في إطار التخطيط الشامل للتنمية ، ولكن ما نسعى إليه بعيداً عن أية تفاصيل هو الانتهاء إلى ضرورة التخطيط الشامل لنمو حياتنا الاجتماعية . لأننا نعتقد أن هذه الضرورة تحقق بطبيعتها ضرورات قصوى في مجال تضييق الهوّة بين الجمهور والمسرح في المجتمع العربي أهمها : ضرورة الاحتكام إلى المبدع ، وضرورة التعرّف على كيفيات التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال برامج معدّة سلفاً .

النقد أمام مشهد الجمهور

لقد اتسعت مشكلة تحليل طبيعة الجمهور فيما سبق إلى أن أصبحت مدخلاً لتحليل طبيعة المجتمع ، وما يفتقر إليه من وسائل التعرّف على إمكانات التجدد الاجتماعي، وحركة الرأي العام ، وما يعتورها من مبادلات أو اتجاهات . ونعتقد الآن أن تحليل الأثر الذي يدفع به النقد فوق أرضية العلاقة بين الجمهور والمسرح يدفعنا بشكل طبيعي لإثارة الكثير من مشكلات النقد والأدب ، وأبرز المشكلات التي يمكن أن تكون مدخلاً لهذا التحليل مشكلة طبيعة النقد ، وكيفية تحديد وظائفه ، ومشكلة التلقي ودوره في العملية الإبداعية ، أو موقفه منها في ضوء النظريات الأدبية التي عنيت ببحث هذه المشكلة بوجه خاص .

إن مما لا شك فيه أن للنقد دوراً كبيراً في تطور نظريات التلقي والتفاعل بين المنظومات المعرفية على نحو ينتهي في كثير من الأحيان إلى خلق تبلورات هامة وحاسمة قد تكون علامة على انتهاء مرحلة بأسرها أو تنبؤاً بظهور مرحلة جديدة. ومن أمثلة ذلك أن «العناصر الفردية التي كانت كامنة في النظرية الكلاسيكية الجديدة طوال القرن السابع عشر برزت إلى السطح خلال القرن الثامن عشر نتيجة تطوير النقاد لهذا العنصر أو ذاك ، والانتهاء به إلى نهايته المنطقية ، أو غير المنطقية»[3]، ويمكن أن يقال أكثر من ذلك أيضاً في مجال دور النقد في تعميق اتجاهات الإبداع ومسارات الأنواع الأدبية . فقد ظل النقد ، ولا يزال يمارس باعتباره نشاطاً فكرياً أولاً وأخيراً . حقاً لم يستطع هذا النقد أن يتحول إلى علم مستقل بذاته كسائر العلوم الأخرى التي أصبحت لها مناهجها وأطرها المعرفية الخاصة بها كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما . ولكن قد يحمد للنقد أنه ظل لصيقاً بالممارسة الفكرية والتجريد العقلي العام الذي لا تحده ميادين خاصة .

لا يزال النقد مديناً لمنظومات الفلسفة بما يعتمد عليه من أدوات التجريد وتحليل الظواهر الخارجية توغلاً إلى القاع الذي تستقر فيه الحقائق ثابتة كانت أم متغيرة، ووصولاً إلى ما يطرحه العصر / المجتمع من أسئلة تبرِّح بالمبدع والناقد والمتلقي على السواء . ولا يزال النقد مديناً للعلوم الإنسانية الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع لأنه ما انفك يرفد في تحليل الظواهر الأدبية من الكشوف العملية في مجال السلوك والوعي واللاوعي . وخاصة نظرية التحليل النفسي عند فرويد. وكذا من مناهج علم الاجتماع ومداخله النظرية المعروفة ، كالمنهج الجدلي ، ومنهج تحليل الحالة ، والمنهج الإحصائي .. وغيرها مما أفاد منها مع ما حدث في علم الاجتماع من تطورات منهجية كبيرة في الربع الأ خير من هذا القرن .

ولست أتفق مع الاتجاه الذي يرى ضرورة أن يكون النقد في مصاف العلوم ، بمعنى أن يتحول إلى علم مستقل بذاته ، له منظوماته العقلية الخاصة التي تؤسس مقولاته النظرية بعيداً عن التداخل مع حقول العلوم الأخرى . فمتى حدث استقلال النقد فقد صلته الجوهرية بالإبداع وتزعزعت علاقته بالظاهرة الأدبية.

وحين نتحدث عن النقد أمام مشهد الجمهور فنحن نستبعد قبل كل شيء هذا النوع من النقد الذي يفقد صلته بالظواهر الأدبية ، ويغلو غلواً شديداً في التجريد والتنظير والتصنيف الأكاديمي الجامد الذي يهجس برغبة قوية في أن يؤسس لما يمكن أن يسمى بعلم النقد الأدبي . النقد الذي نعنيه إذن هو النقد الذي ينتهي إلى تجربة عميقة في تقويم الظاهرة الأدبية/المسرحية بعد أن يقف أمام أسئلتها المعقدة مثل : كيف تشكلت تلك الظاهرة وما الجانب المؤثر أو المميز ؟ ولماذا ؟ وماهي مادته ونوعه ؟ الخ. ذلك من الأسئلة . مثل هذا النقد هو الذي يعنينا . ورغم أننا ندرك أن هذا الجانب قد يكون مجالاً للاختلاف على صعيد وظيفة النقد وطبيعته الفكرية / الجمالية ، إلا أننا نسلّم به على أنه أبرز ما تتفق حوله المناهج النقدية ، وأكثرها تحديداً لآلة النقد سواء في المسرح أو في غيره من الفنون .

ومن ناحية أخرى فإن التحديد السابق قد يلغي مشكلة الحواجز التي يفتعلها الكثيرون بين نقد ونقد .. نقد المسرحية ونقد الرواية ونقد الكاتب العادي ونقد الأستاذ الجامعي المتخصص . ونقد المبدع ونقد الصحافة . ذلك أن آلة النقد واحدة . ولها جوهر واحد . وتتأسس من تصنيفات ومنظومات فكرية أو عقلية ينتمي إليها العمل المسرحي أو لا ينتمي . وإذا ما أخلّ الصحفي أو الجامعي أو الكاتب بكيفية الإمساك بتلك الآلة أو توظيف مقتضياتها المعرفية والمنهجية فإنه

يتخلى عن كونه ناقداً بالضرورة ، بحيث يصبح من اللازم علينا ألا نطلق على ما يكتب نقداً ، وإنما نطلق عليه تسمية أخرى إلا أن يكون نقداً. وهكذا فرغم أن البعض يولع بتصنيفات محددة للنقاد كالنقد الأكاديمي المتخصص ، والنقد التحليلي والنقد الإبداعي والنقد الصحافي إلا أنني أبعد ذلك من طريق البحث في العلاقة بين النقد ومشهد الجمهور . ولا أرى أمامي الآن إلا نقداً واحداً ينصب على العمل المسرحي أو الفني فلا يحيد عن مشكلة : مادته ، صوره ، لغته ، أفكاره.. الخ.

قد يقال إن النقد المتخصص الذي لا يعالج العمل المسرحي إلا بواسطة القواعد المستقرة والثابتة يمثل ضرورة في مرحلتنا الراهنة التي ضاعت فيها الكثير من المعاييرأو على الأقل يمثل شوقاً لابد منه من أجل استصدار «الحكم» النقدي ، وتفسير «القيمة الجمالية» وتقديرها . ومع ذلك فمن يقطع لنا – حقاً – بأن مثل هذا النقد ضروري تاريخياً لمرحلة من مراحل التجربة المسرحية ؟ . ومن يستطيع أن يسلّم تماماً أن الوصول إلى «حكم» أو «تفسير» أو «تقدير»[4] لا يمكن أن يتم إلا عن طريق تمثل المعايير والقواعد الصارمة .. إننا لا نستطيع أن نضع نقداً بهذا المعنى أمام مشهد الجمهور . وذلك لأسباب أساسية أهمها :

- أن هذا النقد ينبني على القياسية . بمعنى أنه يصل إلى الحكم عن طريق تمثل ما في الأعمال القديمة أو السابقة من أحكام لأنه يطبق ما ثبت من قواعد على الأعمال المشابهة . وهذه مسألة لا يمكن الاحتكام إليها أمام الجمهور الذي لا يمتلك خبرة الاتصال بمثل تلك الأعمال . بل إن هناك حالات كثيرة يكون فيها الجمهور ، والذوق العام أيضاً قد تخلى تماماً عن تقدير ما أصبح ثابتاً في الماضي من قيم فنية أو أخلاقية .

- يتخلى الناقد بالمعنى السابق عن تمثل روح العصر الذي ينتمي إليه الجمهور العادي . بحيث يسهل انقطاع أثره على مثل هذا الجمهور ، فيما لو افترضنا وظيفية النقد أو تربويته . فالناقد في نظرنا – يكتشف الطبيعة الخاصة بالعمل المسرحي من خلال انتمائه الروحي والمادي لنفس العصر الذي ينتمي إليه الجمهور . وهذه قاعدة أساسية في حالة طلب التواصل بين النقد والجمهور ومع ذلك فإن أي نقد يعالج العمل المسرحي متمثلاً المعايير السابقة وقواعد الماضي لا يمكن له أن يعترف بالطبيعة الخاصة بهذا العمل . إنه قد يغلو ، فيمضي إلى تطبيق الثابت لديه دون مراعاة لحدود الملاءمة الممكنة بين المعيار الصلب ، والطبيعة الجديدة والمتحررة للعمل المسرحي . بل إنه يجحف ما يتطلبه ذوقه الخاص به . لأنه لا يجهد طاقاته الذهنية والفنية في الوصول إلى تجاوب معقول مع تلك الطبيعة المتميزة في العمل المسرحي . وإنما يوطّن جهده الذوقي الخاص على التحجر ، وينقاد عبداً وراء القواعد .

- إن تحقيق الانتماء إلى المعايير والقواعد لا يمثل جانباً ذا قيمة أمام الجمهور. إذ لا يستطيع أحد منا أن يزعم أن الجمهور يبحث عن وسائل تطبيق القواعد والمعايير في الأعمال المسرحية التي يشاهدها ، ومع أننا نفترض كما سبق عدم التسليم بالشروط المسبقة التي تتراءى لنا غالباً من وهم معرفتنا بالجمهور إلا أن اشتراط المعايير بوجه خاص لا يمكن أن يخضع في بحث طبيعة الجمهور، لأن هذه الطبيعة خاصة بالعصر والواقع الراهن بينما المعايير خاصة بما هو متحقق في الماضي . وهي بذلك ذات صفة استباقية.

هذه أسباب كافية ، تنتهي بنا إلى تحديد الظاهرة النقدية التي ينبغي أن تكون مطروحة أمام مشهد الجمهور ، ومشهد العرض المسرحي على السواء . وفي

تقديرنا أن أهم ما يحدد هذه الظاهرة الاعتبارات الآتية :

- قد يضللنا التنظير المستمر في النقد حين يعرض لوظيفة النقد . فهناك من يحددها كما أسلفنا في التقدير والتفسير والحكم ، وهناك من يحددها في التقويم . مضمناً إمكانات النقد وغاياته في هذه الوظيفة . وهناك من يحددها في التاريخ والتقويم معاً. وهناك من يحددها في التمييز والوصف والتحليل . وربما اتجهت هذه الوظائف إلى إغناء التجربة الجمالية . واستهدفت المتعة الإنسانية المكتسبة كما يقول ستولينتز. أو أنها اتجهت إلى تحليل العلاقة بين العمل المسرحي والمجتمع ، واستهدفت تعميق الوعي الاجتماعي ، وتوظيف العمل المسرحي في حركة التغيير والصراع بين الطبقات. أو أنها اتجهت إلى العمل المسرحي باعتباره عملاً مسرحياً خالصاً ، واستهدفت تقصي الحركة واللغة والفراغ وصولاً إلى رموزها الحضارية .

هذه هي وظائف مصحوبة بتحديدات قد تبدو متناقضة . ولكننا مع ذلك لا نرفض قيامها أو صراعها أمام مشهد الجمهور . بل ربما كان الضروري أن تتواجد مثل هذه الصورة المعقدة . الحية لوظيفة النقد . لأنها لا تعني شيئاً مثلما تعني أن النقد ممارسة فكرية حيوية تقتضي الكثير من الشروط المركبة. ولا يقابل صراعات الأهداف والوظائف ، وتعقد الوسائل ، وحيوية الممارسة الموجودة في النقد إلا تلك الصراعات والشروط والممارسات الروحية والمادية التي يزخر بها مشهد الجمهور في الحياة العادية ، الأمر الذي يقودنا نحو ضرورة جديدة تمتثل أمامنا ضمن هذا الاعتبار وهي أن اكتمال مشهد الجمهور بعناصر الصراع والتعدد والحيوية لابد أن يقابله اكتمال في مشهد النقد بنفس العناصر .

- هناك طبيعة متميزة في العمل المسرحي لا تستطيع المعايير وحدها ولا ذوق الناقد الفردي وحده ، ولا الاحتكام إلى حركة الممثل ، ولغته ، ولا الخبرة المكتسبة من الأعمال السابقة وحدها أن تكتشف الملامح الدقيقة التي تنبني عليها تلك الطبيعة ، وخاصة في الأعمال المسرحية التي تكتسب مرجعيتها تعقيداً شديداً . وهنا لابد من الاعتراف بأكثر من ضرورة في آن واحد . فنحن لا بد من أن نسلم بأن الرؤية النقدية للطبيعة المتميزة لن تتم دون أن تتراكم في صميمها مبادلات حية لمنظومات متعددة على الصعيد المعرفي والجمالي. وتتجلى عبقرية الناقد في كيفية توظيف هذه المنظومات والتصنيفات في سبيل توجيه الضوء المنهجي حول تلك الطبيعة المتميزة.

ولا شك أن الاهتداء إلى الطبيعة المتميزة في العمل المسرحي عملية شاقة ، لا تتيسر لجميع المشتغلين بالنقد ، لأن شروطها لا تقتصر على تمحك تلك المنظومات ، وإنما تتجاوزها إلى الموهبة والطاقة التي تعبر عنها استجابة الحسّ النقدي لتلك الطبيعة المتميزة . والنقد – والحال هذه – لا يستطيع أن يمضي نحو اكتشافاته تحت وصاية من أحد . . علاقة فردية .. أو مؤسسة أو الالتزام بطبقة أو جمهور مهما اتسعت قاعدته. إن اكتشافات النقد وتوتر أسئلته حول الإبداع لا تجري إلا بعيداً عن سطوة الجمهور . فالحساسية النقدية لا تنبع من احتكاكها بمشهد الجمهور . وإنما تنبع من احتكاكها بمشهد العرض المسرحي .

قد يقال إن المشهد العظيم الباعث لمزيد من توتر النقد إنما يتجلى في مشهد العرض متعانقاً . ومتكاملاً مع مشهد الجمهور المسرحي[6]. وهذا حق نسلّم به ولكنه على خلاف المتحقق الراهن في التجربة المسرحية العربية. وطالما ظلت وحدة العرض المسرحي مفصولة في تأثيرها وطبيعتها الفنية عن وحدة الجمهور

فإنها ستظل تستدعي شروط الحساسية النقدية نحوها. أمّا الجمهور فإن استهدافه سيظل مؤجلاً إلى أن تتحقق وحدة العرض المسرحي المتصل بالجمهور في صيغة مسرحية واحدة.

الجمهور أمام مشهد النقد

لم يتجه البحث في وظيفة النقد إلى تحديد مباشر لطبيعة الجمهور الذي يخاطبه النقد. بل لقد قاد ذلك إلى تعقيد صورة هذا الجمهور مثلما حدث في المشهد الأول من هذه الدراسة عندما تعقدت صورة الجمهور أمام المسرح عبر الملاحظات والاستنتاجات التي كنا نهتدي إليها فيما سبق . وربما كان من السهل أن تبعث بعض الوظائف المحددة للنقد فكرة الأثر التعليمي الذي يخلفه النقد في الجمهور . ذلك أن النقد مع التسليم بهذا الأمر «لا يقتصر على تلقينا معرفة فحسب بل إنه يوجد الإدراك والفكر والشعور والخيال مباشرة على نحو مباشر أو غير مباشر بحيث تستطيع كلها أن تتجه نحو العمل الفني بتعاطف وفهم»[7].

ويمكن لنظرية كهذه أن تجد حولها كثيرين يطلقون صيحة الوظيفة التربوية كما فعل ستولينتز في كتابه «النقد الفني» عندما ردد القول بأن الفنان العظيم لابد أن يخلق جمهوراً لأعماله ، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك بدون الناقد العظيم .

ولا يختلف هذا القول عما ذهب إليه جون ديوي ، فقد حدد أولاً وظيفة النقد في مهمة أساسية وهي الحكم ، ثم جعل له مظهرين أساسيين الأول : مظهر التمييز والثاني : مظهر التوحيد . وعند هذا المظهر يتحول النقد لديه إلى استجابة إبداعية من جانب الفرد الذي يحكم . وربما اختلف ديوي هنا مع ستولينتز في

جانب له أهميته وهو أن الأول يقرّ بعدم وجود قواعد تحدد الطريقة التي تسير عليها قوة النقد في مظهره التوحيدي/ الإبداعي الذي يعيد تركيب العمل الفني من جديد . بينما سارع ستولينتز إلى الاعتراف بوجود مرجعية متعددة المصادر للحكم يرقى بعضها إلى قوة المعايير.

وعلى الرغم من ذلك فإن النتيجة التي يتوصل إليها ديوي في تحديد أثر النقد على المتلقي لا تختلف عما سبق الإشارة إ ليه مع ستولينتز ذلك أنه ينتهي إلى أن الحكم النقدي لا ينبثق من خبرة الناقد المتصلة بالمادة الموضوعية فحسب ، كما أنه لا يستند إلى هذه المادة في صمته أو شرعيته فحسب ، بل هو يقوم أيضاً بمهمة تعميق مثل هذه الخبرة لدى الآخرين . وتصبح وظيفة النقد عنده «إعادة تربية إدراكنا للأعمال الفنية». بمعنى أن النقد عامل مساعد في تلك العملية العسيرة ألا وهي عملية الرؤية والاستماع[8].

والحق أننا لا نستطيع أن نحتكم إلى مثل هذه النظرية ونحن نتحدث عن الجمهور أو المتلقي في المجتمع العربي أمام مشهد النقد الأدبي . خاصة بعد أن اكتشفنا الطريق المسدودة أمام تحقيق صورة واضحة لطبيعة ذلك الجمهور. إن مجتمعاً ينعزل فيه الجهور عن الجمهور ، وينعزل فيه الجمهور عن الدولة بمختلف مؤسساتها ، وينعزل فيه الجمهور عن الفن والأدب ، لابد أن يكون مجتمعاً قد حكم على جمهوره بضرورة الانكفاء والتسليم بسطوة الثقافة الرسمية ، والخضوع لما يتم إقراره من نظم وتشريعات واتجاهات ، أمّا دوره هو في مثل هذه العمليات فلا يكاد يذكر .

إن من الممكن لمشهد النقد التعليمي أن ينهار أمام الجمهور حين تثار مشكلة

واحدة من مشاكل العزلة بين الفرد والمجتمع ، مثل مشكلة الأمية ، ففي كثير من البلدان العربية لا تزال نسبة الأمية تشكل واحدة من أخطر الظواهر الاجتماعية، ويكفي الإشارة هنا إلى بعض النسب المرتفعة ففي المملكة العربية السعودية تصل نسبة الأمية إلى 91.4٪ وفي عمان 76٪ وفي بلاد المغرب 70.7٪ من السكان الأصليين[9].

وليست عزلة الجمهور بسبب مشكلة الأمية أو غيرها من مشاكل العزلة بين الفرد والمجتمع كالاستغلال والاغتراب وغياب الحريات والقوانين هي السبب الأساس في اتجاهنا نحو عدم الأخذ بالأثر التعليمي أو التربوي في النقد . وإنما الأسباب أعمق من ذلك وأبعد خطراً نجدها ماثلة أمامنا حين نتأمل مشهد النقد ، ونتتبع أسئلته . هل كان النقد في يوم مّا وسيلة لاحتواء الجمهور والتأثير عليه ؟ هل النقد الذي عنيناه فيما سبق ، معنيّ بالتحريض ضد عمل مسرحيّ ما في مقابل الانحياز لعمل مسرحي آخر . هل يضع الناقد القارىء / الجمهور أمامه ، أم يضع النص/ العرض المسرحي . هل يعالج النص والعرض نقدياً مستهدفاً إياهما بمعايير الحكم والتقويم والحساسية النقدية أم أنه يستهدف الجمهور بمعايير ما يفترضه لديه من شروط ومطالب ؟. ثم ما موقف نظريات الأدب والنقد من القارىء / الجمهور ؟ هل اتجهت إلى تحديد دوره في العملية الإبداعية أم أنها لم تسلّم له بدور يذكر ، ومن ثمّ لم تعن به قدر عنايتها بالعمل الفني ؟؟

هذه الأسئلة وغيرها مما يتصل بموقف النقد من المتلقي جديرة بالمعالجة والبحث والحوار ، وأول ما يعين على معالجتها بهذا النحو هو التذكير بصفة الناقد المقصودة خلال جميع ما يرد من ملاحظات وإشارات قادمة . فالناقد الذي نشير إليه هو الذي تمكنت منه أدوات التقويم وقوة الحساسية النقدية وطاقة

التجريد والتمييز . إنه الناقد الذي ينبغي أن يكون وليس الناقد الذي تصدمنا به الصحافة اليومية موصولاً بشبكة كبيرة من المصالح ليس للعمل المسرحي في سعتها أي جزء بقدر ما هو وسيلة له على استمرار المهنة أو الثبات لسطوة الصحافة وسلطتها الموجهة للرأي العام .

لقد لعبت الصحافة دوراً خطيراً ومدمراً لوظيفة النقد الإبداعية ، ولست أبالغ إذا قلت إن النقد الشائع في المسرح العربي يرث من الصحافة مفاهيم مشوّهة تغترب عن طبيعة النقد ، ووظيفته الأساسية . وأخطر ما أورثته الصحافة للنقد هو نظرية احتواء الجمهور ، وتعليمهم أو توجيههم نحو الشروط التي تخطط لها المؤسسة الصحفية وليس نحو الشروط الإبداعية التي يقوم عليها العمل المسرحي .

إن أي صحيفة عربية لا تنبتّ صلتها بنظام مّا أو مؤسسة مّا . وهي لذلك تخضع مادتها ومحرريها لمخططاتها المرتبطة بهذا النظام . سواء أكان ذلك في مجال السياسة أم المجتمع أم الأدب أم الفن . وليس من المستغرب – بسبب ذلك – أن ينشأ داخل الصحيفة نموذج المحرر الثقافي الذي يشترط احتضان الجمهور، ويدعي بأنه يحمل صوته ، فيقدم مطالبه ، أو يرفع لواء الدفع بمصالحه إلى الأمام، وينذر قلمه من أجل توظيف «المقالة النقدية» في دعم التصنيف أو الاتجاه الذي يكون معه لا عليه .

ولا شك في أن دراسة ما يكتب من النقد في كثير من الصحف العربية يمكن أن يكشف عن ظواهر كثيرة لا تمت بصلة إلى عملية النقد . خاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما يستبق النشر عادة من شروط ، مثل عدم قبول الأفكار المتحررة ،

وأولوية الإعلان ، والعناية بتخفيف المادة المقروءة لتكون مناسبة لقارىء يوميّ يلهث وراء احتياجات كثيرة ليس من بينها القراءة بالطبع . ونحو ذلك من الشروط المعروفة في مؤسسات الصحافة.

إن الصحافة حقل يزدهر وفق قانون حركة السوق التجارية ، ولذا فإن له طبيعة مناقضة لطبيعة ما ينشر من الأدب والنقد ، ومع ذلك فقد قدر للكثير من الكتابات النقدية أن تبدأ مع هذه الصحافة . وتواكب تطورها . ورغم يقيني بأن الحركات الاجتماعية / الديمقراطية في الوطن العربي قد خلقت أحياناً نوعاً من الصحافة التي دفعت بالثقافة دفعاً جاداً إلا أن ذلك لا ينفي عن مؤسسة الصحافة الحديثة دورها المضاد لطبيعة النقد والنقاد . فهي مسئولة – كما ذكرت – عن إشاعة نظرية احتواء الجمهور ، والتحكم في اتجاهاته بواسطة ما تصطنعه من وسائل اللعبة الصحافية .

ليس بوسعنا إذن القبول بفكرة أن النقد يهدف إلى احتواء الجمهور أو الى تشجيع الأعمال الفنية الأولى وإن كانت ضعيفة ، لأننا لا نعرف مثل هذه الوظيفة فيما نعرفه من النقد القديم والحديث . ومن الطبيعي ألا نقبل مع ذلك أي تحريض أو انحياز مسبق تبادر إليه كلمة الناقد . وربما كان من الخير للناقد البصير أن يصرف اهتمامه كلية عن الأعمال المسرحية الضعيفة ، المهلهلة التي لا تصمد أمام النقد . لأن انصرافه إلى مثل هذه الأعمال قد يحضه على التحريض ، والتشهير، ويدفعه إلى المهاترة . وأولى له أن يترك مثل هذه الأعمال تسقط وحدها محترقة في الوسط الذي أنجبها بدلاً من أن يغوص بأسئلته في رمادها.

وإذن فإن النقد الذي نعنيه لا صلة له بشائعة احتواء الجمهور ، والتحكم في خبرته العقلية والجمالية ، بواسطة التأثير عليه تحريضاً أو دفعاً أو تنحية أو صرفاً. وحين

نسلّم بذلك نجد أنفسنا أمام الشق الثاني من الأسئلة السابقة التي يتوتّر بها مشهد النقد أمام الجمهور . ماذا يقرأ الناقد ؟؟ .. الجمهور أم النص/ العرض؟ وهل للجمهور دور في العملية الإبداعية ؟

الجواب الذي يساعد في تحديد مسألة تأثير النقد في الجمهور غير ممكن دون التعرّض إلى موقف بعض النظريات النقدية من القارىء / الجمهور . وربما أن عملية كهذه تحتاج إلى مراجعات نظرية كثيرة ، ولذا فإننا لن نتجه إلى العرض التفصيلي ، وإنما سنوظف إشاراتنا حول موقف أهم النظريات من أجل تحديد دورها في العناية بالتلقي . ونعتقد أن هذه العناية ربما بدأت منذ نظرية المحاكاة عند أرسطو . ذلك أن دارسي هذه النظرية يحددون غايتها في إثارة الخوف والشفقة في المتلقي لتدفع به إلى حالة التطهّر . وفي تقديري أن البعد الذي تعنى به نظرية كهذه بعد نفسي / اجتماعي كما يدل عليه مصطلح التطهر الذي راج في ميدان علم النفس فيما بعد . ولكن هذا البعد الذي تثيره الأعمال المسرحية (التراجيدية) يتحدد هنا على سبيل الضرورة أو البداهة . فالدارسون لم يتجهوا إلى دراسة أبعاد التطهر في اتجاهها إلى المتلقي حين التفّوا جميعاً حول نظرية المحاكاة . وإنما اتجهوا إلى طبيعة المحاكاة ... كيفيتها وأدواتها ومفهومها .. الخ ولذلك لم يجد المتلقي حظاً من الدراسة يجلي دوره في ظل هذه النظرية.

وحين تطورت هذه النظرية فيما بعد وتناولها شعراء ومبدعون ، فضلاً عن النقاد المعاصرين لم يمضوا بها أول الأمر في أكثر من اتجاه واحد يمكن حصره في تلك الأسئلة الكثيرة التي راودت الرومانسيين ومن بعدهم الواقعيين حول كيفية التأثير على المتلقي ، أو كيفية امتلاكه وشحنه بالآثار الروحية التي يستهدفها العمل الفني . ولم يتجاوز أثر الناقد ، خلال ذلك كله ، دوره التقليدي في تحليل هذه

الآثار أو الانفعالات ، وبحثه عن الدوافع والمواقف البانية لشخصيات النص المسرحي وفق ما يُجسُّ به في نبض الواقع ، أو وفق ما أقرّ به في الأعمال الخالدة باعتبارها معايير لا مناص من تمثلها .

ولم يخرج أثر النقد في هذا الاتجاه عن الإطار التعليمي / التربوي فالمتلقي لا يزال مستهدفاً بالموعظة والمتعة . أو مستهدفاً بتفسير كيفية الاتعاظ والتمتع . وكأنه يدفع في الحالة الأولى بأيديولوجيا النص . أو العرض بينما يدفع في الثانية نحو الخبرة الجمالية ليعمقها ، ويكتسب مزيداً من الثراء فيها على نحو ما سبقت الإشارة إليه عند بعض النقاد .

ولعل الرغبة في تعميق الخبرة الجمالية هي التي دفعت كثيراً من المبدعين في الشعر والرواية والمسرحية إلى اتخاذ دور الناقد في أحيان كثيرة . بحيث أنهم انصرفوا إلى كشف بعض أسرار أعمالهم الفنية ، وراحوا يزيحون الستار عن حالة الخلق الأولى في أعمالهم الفنية البارزة .

ولا تمضي مناهج علم النفس في دراسة أبعد مما ذهبت إليه النظريات الأخرى . بل إن اتجاه النقد إلى مدارس علم النفس كثيراً ما تحول إلى غاية مستقلة تباعد بين النقد والمتلقي لأنه لا ينظر إلى النص - حينئذ - باعتبار علاقته بالواقع أو بالمتلقي مباشرة وإنما ينظر إليه باعتباره موضوعاً لما هو في الأصل علم في دراسة السلوك واللاشعور ، والدوافع النفسية البعيدة التي ترمز إلى استجابات قديمة كما هو الحال في النقد الأسطوري مثلاً . وليس بوسعنا في موازاة هذا الاتجاه أن نبحث عن أثر يرتجى من النقد على الجمهور .

وحين اتصلت نظرية النقد بمناهج علم الاجتماع تقدمت العلاقة بين النقد

والجمهور قليلاً لأن هذا الاتصال يرتكز على علاقة قديمة بين الأدب والمجتمع لا تلبث أن تزداد قوة وعمقاً . وخاصة في ضوء النظرية الواقعية في النقد . فقد تقدمت هذه النظرية أولاً بتفسير اجتماعي علمي للأدب والفن سيظل يشكل المرجعية المعرفية الأساسية للناقد . يرتكز هذا التفسير على نظرة ماركسية تحدد العلاقة بين الأدب والمجتمع . فالواقع المادي (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج = البناء التحتي) تعكس وعياً يتمثل في الفكر والأدب والفن والثقافة والقانون ... الخ ويسمى البناء الفوقي وأي تغير يطرأ على بناء الاقتصاد يقود إلى تغير في الرؤية لمفاهيم اللغة والقيم والأخلاق والمجتمع كما هو معروف في جدلية هذه العلاقة .

وحيث إن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي فإن المسرحية لن تنفصل عن الواقع الذي أنتجت فيه ، بل إن الإبداع فيه عملية اجتماعية شاملة غير فردية رغم أن الظاهر يوحي بغير ذلك . فالكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يفكر في الجمهور فيما يتقبله ومالا يتقبله . وما يناسب ظروف معيشته أو مالا يناسبها . ويظل المسرحي الواقعي مؤرقاً بأسئلة كثيرة تهم الجمهور من قبيل : ماذا أريدأن أقول ؟؟ ولماذا ؟ ولمن ؟ وكيف أدفع تلك الطبقة إلى التغير أو العزلة ؟ وهو لا يردد مثل هذه الأسئلة . إلا لأنه يجد مشكلة الجمهور هي مشكلته الخاصة . ويصل ذلك إلى مبلغ أن الناقد على ضوء الواقعية يتقمَّص دور الجمهور ، ويتمثل فعله ومشاركته . ولا أبالغ إذا قلت إنه يدعي التحدث باسم الجماهير - سواء - المعزولة بأميتها ، أو غير المعزولة بما وصلت إليه من الرفاهية الاجتماعية . ولذا كان على الناقد أن يفعل أول ما يفعل أمام الجمهور أن يبحث عن أسس التجانس الثقافي بين المبدع والجمهور العريض . وهذا ما يدعوه

إلى إعمال معايير البساطة والوضوح ، وكيفية مخاطبة المساحة العريضة من الناس بواسطة لغة سهلة وعميقة . فالناقد على ضوء الواقعية لابدّ له أن يدعو إلى إشراك الجمهور في العرض ، واستبار حدود مشاركته في العملية المسرحية ، والمضيّ إلى هدف الارتقاء بالذوق العادي .. ذوق الجمهور . وقد خلَّفت لنا هذه الوظيفية الواقعية نظرة دونيّة لبعض الخصائص الإبداعية الهامة كالغموض والرمز وأدوات التعبير المكثفة ، وغيرها مما اعتبر في نظر الواقعية تعالياً وابتعاداً عن الجماهير

وما من شك بأن الدور الذي يخوضه الناقد في ضوء النظرية السابقة يمكن له أن يحيل هذا الناقد إلى صوت دعائي يروّج للأعمال المسرحية المحرّضة على التغيير دون غيرها . وربما ضاعت الحقيقة الفنية لبعض الأعمال المسرحية أمام ما يتراءى لذلك الناقد من موضوعات أيديولوجية تكون على خلاف ما يذهب إليه في تفسير حادثة تاريخية - مثلاً - بل إن الانشغال بأهداف التغيير الاجتماعي التي يفترضها ذلك الناقد في العمل المسرحي كثيراً ما صرفت اهتمامه بخصوصية العمل المسرحي أو بطبيعته الفنية المتميزة .

ويخيّل إليّ أن المنهج الواقعي/الماركسي قد حرّض كثيرين على دراسة حقل الجمهور من زوايا أخرى في علاقته بالإبداع . فقد أشرنا بأن الفن والأدب انعكاس لفعاليات اجتماعية واقتصادية عامة . مما يفترض القول بأن جمهور القراء والمشاهدين ليسوا سلبيين تماماً في العملية الإبداعية . إن لهم حضورهم غير المباشر من خلال الرؤية العامة للعالم والمجتمع التي ينتمي لها المبدع والمتلقي على السواء . هذا التصور لابد أنه يثير الاهتمام بحقل الجمهور كما حدث بالفعل عندما تواصل النقد مع مناهج علم الاجتماع في إطار ما يسمى بعلم اجتماع الأدب

والنقد الاجتماعي أو السوسيولوجي.

والمظهر البارز في الاهتمام بالجمهور هو انتقال العناية من علم اجتماع يدرس الظاهرة المسرحية أو العرض المسرحي باعتباره وثيقة اجتماعية إلى علم اجتماع يدرس مستقبل الظاهرة أو العرض باعتباره متأثراً بها أو مؤثراً فيها . ويعتبر روبير اسكاربيت مؤسساً لهذا الاتجاه في كتابه «سوسيولوجيا الأدب» فقد نظر للحدث الأدبي مكوناً من **الكتاب والناشر والقارىء** . وخصص لكل مكون قسماً من الكتاب . فنظر إلى القراء باعتبارهم مستهلكين للإنتاج الأدبي . ورأى أنهم يختلفون تبعاً لاختلاف الموضوع والأسلوب . كما نظر إلى نجاح الكتاب عند القارىء من زاويتين . الأولى زاوية عدد القراء . والثانية نسبة النسخ المباعة من الكتاب . ويعرض بعد ذلك للظروف التي تتلازم مع اتساع أو ضيق دائرة القراءة باعتبارها فعلاً استهلاكياً لا غير . يخضع لدورة تجارية ، يرحل الكتاب من خلالها إلى الزمان والمكان منذ ساعة نشره .

ولا يغفل سكاربيت عن بعض الجوانب الدقيقة المؤثرة في توجه الجمهور باعتباره كتلة واحدة محمولة بدوافع عديدة منها مثلاً الثقافة أو اللغة أو وحدة المقاصد بين الكتاب والقارىء[10]. وأياً كانت دقة الاعتبارات التي يشير إليها فإن الاهتمام الذي يوليه للقارىء ينفصل عن الظاهرة الأدبية /المسرحية . وإذا جاز لنا أن نسقط ملاحظاته واستنتاجاته حول جمهور المسرح فإن منهجه يقودنا إلى نفس النقطة السابقة . وهي أننا سندرس الجمهور منفصلاً عن الظاهرة المسرحية ، خارجاً عن طبيعتها الإبداعية .

وإذا كان اسكاربيت يشير إلى حقائق تتصل بوحدة الثقافة واللغة والمقاصد على

أنها مكونات أساسية للجمهور ، فإن الناقد لا يستطيع أن ينظر إلى هذه المكونات باعتبارها مداخل تبعث له تأثيراً محدداً على الجمهور . وإنما يستطيع أن يستفيد منها في دراسة البعد الاجتماعي لفعل استهلاك الكتاب فحسب .

إن أكبر ما نفيده من نظرية اسكاربيت هو أنه نظر إلى القراء من زاوية علاقتهم بالكتاب دون أن يقحم على الطبيعة النفسية والاجتماعية والاقتصادية لفعل القراءة أي مؤثرات خارجية. فالقراءة عنده لها مقاييس ، ولها دوافع مؤسسة من الذوق العام ، ونستطيع أن نستنتج من كلامه أن شخصاً مثل الناقد لا يستطيع أن يؤثر على القارىء . فالقارىء يستهلك وهو ككل المستهلكين يتصرف بتوجيه الذوق أكثر مما يمارس حكماً[11] . ونحن نعرف أن ممارسة الحكم تختص بالفئة المثقفة ، وبالنقاد. ودليلنا على ذلك أن إصدار حكم بمنع كتاب أو مسرحية أو إثارة خصومات حادة ضد عمل مسرحي أو كتاب يدفع إلى إقبال الجمهور وبحثه اللاهب وراء هذا العمل الممنوع. ومثل هذا الإقبال لا يمكن تفسيره إلا في نطاق السلوك والذوق والحوافز النفسية المؤثرة في فعل القراءة .

وتهتم بعض النظريات الأخرى في النقد بالمتلقي أيضاً . ولكن يقع عليها ما وقع على المنهج السابق . ومن ذلك مثلاً نظرية العلامات أو النظرية السيميولوجية التي تؤكد على أن العرض المسرحي نظام من العلامات والإشارات. وهو حدث ينطلق من المرسل (المؤلف + المخرج + ظروف الإنتاج) ويتضمن رسالة (علامات لفظية وصوتية) وينتهي إلى المتلقي(السمع والبصر) . وهنا لا تكون دراسة المتلقي من أجل التأثير عليه بواسطة التطبيق العملي لهذه النظرية وإنما تكون من أجل كشف الطبيعة الخاصة للمرسل والرسالة . وإذن فهي نظرية أخرى في التلقي لا تفترض في الناقد قدرته على خلق الجمهور بقدر ما تفترض قدرة المرسل والرسالة على خلق طاقة التلقي قراءة أو مشاهدة.

إن المسرحية تعرض من أجل أن يشاهدها جمهور . والنص يكتب من أجل أن يقرأ. وجميع المناهج تقرّ بأن تاريخ العمل الفني هو تاريخ تلقيه واستمرار فعل القراءة/المشاهدة من جرائه . وما دام الأمر كذلك فإننا نفترض عدم إمكان قدرة أي وسيط حتى وإن كان هذا الوسيط هو النقد أن يحول دون القراءة/المشاهدة . أو العكس بأن يدفع إلى مضاعفتها مثلاً . خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن صيغة النقد التي نتحدث عنها هي صيغة إبداعية في أساسها متوحدة بالعمل الفني ، ومتصلة باستبصاراته مهما بلغت من التعقيد والخصوصية التجريدية . إن صيغة كهذه لابد ستواجه نفس الجدلية بينها وبين المتلقي لأنها ستكون هي الأخرى في حاجة إلى نقد للنقد من أجل الحصول على مزيد من التلقي واستمرار فعل القراءة .

وربما كانت بعض اكتشافات البنيويين عاملاً مساعداً في دحض فكرة الأثر المباشر الذي يطلبه البعض من الناقد على الجمهور . ومن ذلك مثلاً تأكيدهم المعروف على أن العمل الفني لا يحظى بالاستمرار أو الخلود بعد أن يفرض على الجمهور القارىء معنى واحداً كائناً فيه . وإنما يحظى بالاستمرار والخلود لأنه يضع أمام الجمهور احتمالات وتأويلات لظهور معان متعددة . وفي لحظات متجددة . ولا نشك في أن أي صيغة نقدية ضيقة النظر للعمل الفني لابد أن تفترض فيه المعنى الواحد . بينما الصيغة النقدية الإبداعية عكس ذلك . إذ تفترض الاحتمالات ، وتعدد المعاني ، وتحاول جاهدة أن تكشف السياق الذي يستوعبها بعمق . ولا نظن أن النقد في صيغته الأولى يمكن أن يتجاوب مع الجمهور أو مع العمل الفني . في حين أننا نسلم بتجاوب الصيغة الثانية مع طبيعة العمل الفني المميزة . أما الجمهور فهو بمثابة فعل شامل نفترض أن تجاوبه نسبي سواء في اتجاهه إلى صيغة العمل الفني أو في اتجاهه إلى صيغة النقد الإبداعي.

خاتمة .. نحو دراسة نموذج «نقدي»

هناك طاقة لا ينفصل عنها النقد أمام الجمهور يمكن استخلاصها عند هذه الوقفة الأخيرة ، وهي طاقة لا يبعثها النقد بحكم توجهه إلى جمهور المسرح وإنما يبعثها بحكم كونه ضرباً من النشاط العقلي والممارسة الفكرية . ونحدد هذه الطاقة في فعل يتخذ قوة التحرير الفكري . وهنا تتجه طاقة النقد إلى المجتمع فتدفع بالناقد في خضمه كما تدفع طاقة العلوم الأخرى امكاناتها في تحرير المجتمعات – عادة – من الجمود . ودفعها إلى التقدم . كما يمكن أن نحدد طاقة النقد في فعل الاستبار والتنبؤ. ومن ثم تتجه إلى تحرير النص/العرض . والدفع به لأن يشع بجميع الإمكانات والوسائل التي يسكن بها ذلك النص /العرض.

إننا لا نستطيع أن نبعد قراءة/مشاهدة النقد لحظة واحدة عن العمل المسرحي . وطالما كنا على يقين من عدم وجود أي اعتبار يسبق امتثال هذا العمل أمام النقد حتى وإن كان هو الجمهور فإن من الطبيعي ألا يخلص الناقد لشيء سوى للحظات المتجددة التي يتحرك بها العمل المسرحي . وهذه عملية تقتضي ملكات التركيب والتجريد والانغماس في نفس العمليات المجهدة التي اجتازها المبدع المسرحي أثناء الإنتاج . وخلال ذلك لن ينفصل الناقد عن دوره الاجتماعي . لأن عليه «أن يدمج الابتكارات الجديدة في إطار معرفة قد تكون مشتركة بينه وبين الجمهور» مما يستدعي ضرورة أن يتجرد من المواقف السياسية . وأن يفصل بين الايديولوجيات والتجربة الدراماتيكية كما يقول جان دوڤينيو[12].

وليس الدور المعرفي للنقد هو الذي تبرزه نتائج هذه الدراسة فقد أتت ملاحظات الدراسة على نتائج كثيرة متصلة بطبيعة الجمهور ، وبكيفية جلاء الغموض الذي

يحيط باتجاهاته ، وميوله في الحياة والأدب والفن . وهي نتائج ليست من قبيل العوامل التي تطرد الجمهور عن ممارسة دوره في الإبداع . فنحن نعرف أن الجمهور لا يدرك من حقائق المسرح والفن ما يدركه الفنان أو الناقد . بل إن جهله بهذه الحقائق لا يقتصر على كتله المتخلفة المعزولة بمشكلات قسوة العيش. وإنما هو يشمل المثقفين منهم والمشتغلين في الحقل المسرحي . إنها حقائق ندرك حين نرجع إليها أن الجمهور لا يستهلك وعياً ثابتاً وفق شروط محددة . وإنما هو يستهلك وعياً يتسع لحركة الحياة . ومن الصعب تحديد محركات الحياة أمام جمهور عريض . لأن هذه الحياة أكثر اتساعاً من أن نشبهها بشيء عريض عميق.

ويطرح التصور السابق حقيقة ماثلة تعكسها أسئلتنا المتوترة حول جمهور لم نصنع من أجله شيئاً رغم أننا ندعي معرفته والقرب منه والوقوف مع مصالحه العامة . إنني لا أستطيع أن أتصور إمكانية قيام وحدة متصلة بين الجمهور والمسرح ما لم تقم أجهزة الثقافة الرسمية بدور ديمقراطي في المجتمع . قوامه توظيف فعاليات الجمهور، واستثمار طاقاته المهدورة . وإدخاله في حركة الإنتاج، وعمليات التجدد الاجتماعي.

قضية كهذه تقتضي – دون شك – تحقق شرط غائب أيضاً وهو تنمية الذوق العام عن طريق توفير الخدمات الثقافية باعتبارها أحد الحقوق الأساسية لهذا الجمهور .. إن من واجبات الدولة أن تسخر من إمكاناتها المادية والبشرية للثقافة بمقدار لا يقل عما تسخره للمجالات الأخرى في الاقتصاد والتجارة والأمن . ذلك أننا لا نستطيع أن نشكل ذوق الجمهور دون تطوير الخدمات الثقافية . فالذوق ظل للثقافة . وما لم تكن الدولة قادرة على توفير المراكز الثقافية والمسارح وصالات

العرض الكبرى والمكاتب والمعارض ، وغيرها فإنها لن تستطيع تنشئة الذوق العام . ومن ثم لن تستطيع خلق جمهور للمسرح .

وتقود فكرة الذوق العام إلى النظر في صيغة الكتل الثقافية (أميون ، متعلمون ، مثقفون ، محافظون ، متحررون ، قوميون الخ..) حتى ما كان منها متصلاً بالأقليات الاجتماعية ، أو العرقية ، أو ما كان منها متصلاً بالجنس (ذكور – إناث) ، أو متصلاً بالاهتمامات (العلوم، الأدب ، التاريخ، السياسة، الحب ..الخ) هذه الكتل تمثل معتركاً حقيقياً لطبيعة الجمهور ولابد لأي تخطيط مسرحي أن يحتشد من أجل مخاطبتها.

ولا أدعي أن هناك وسيلة إلى ذلك سوى وسيلة استثمار التنوع . بأن تكون خطط المسرح مشتملة على ماهو تاريخي وتقليدي . وتجريبي وسياسي وعاطفي وعلمي الخ .. بدلاً من أن تنحصر في زاوية واحدة كثيراً ما لا تكون هي زاوية الاهتمام الأساس لدى جميع الكتل الثقافية في الجمهور العريض[13].

ينبغي إعادة النظر في صيغة تكوين المؤسسات المسرحية وخاصة في دول الخليج والجزيرة العربية . إذ تنشأ المؤسسات فيها تحت ظل قانون النفع العام ، وقد ساهمت ظروف إنشائها منذ بداية الستينات في الكويت وبداية السبعينات في البحرين في تقديم أعمال مسرحية كثيرة لم يكن هاجسها سوى إثبات وجود الظاهرة المسرحية فحسب . فكانت تجربتها عشوائية غالباً . تفتقر إلى التخطيط النظري من جهة فضلاً عن افتقارها إلى وضع برامج عملية تنفذ التوجه المسرحي العام . هذه العشوائية لم تؤسس لها جمهوراً متصلاً . فالاستمرار والانقطاع والعثرات المتكررة تغيّب الحضور الجماهيري مع مرور الوقت ، وتبعث

لديه مشاعر الخيبة ، ولهذا فقدت المسارح الأهلية جمهورها رغم تطور الخدمات التعليمية والاجتماعية بشكل يغري بتطور فاعلية الجمهور ، وقد اتجه الجمهور إلى بديل وجده في إشباع إعجابه بنجوم المسرح التجاري سواء من خلال المسرح أو السينما أو التلفزيون .

هذه ظاهرة تقف وراءها مشكلة أساسية وهي غياب التخطيط النابع من التوجه الفكري / المسرحي الواضح . وأبرز ما يدل على ذلك أن الفرق الأهلية في الخليج لا تمثل جماعات فكرية / ثقافية محددة المقاصد والأهداف ، يربطها انسجام فكري مبعثه تجربة الواقع الثقافي العام . وإنما تمثل كتلاً عامة متعاركة كثيراً ما كانت المفارقات الثقافية في أوساطها تورث الشلل والجمود للحركة المسرحية .

وربما ارتبطت مشكلة المسارح السابقة بالمشكلة الثقافية العامة في مجتمعات الخليج العربي والتي تتلخص في غياب التخطيط للحركة الثقافية . هذا الغياب مؤشر على مدى حاجتنا لدراسة حاجات الجمهور العام . إن الدولة قد تولي اهتماماتها الأساسية بتحقيق احتياجات طبقة اجتماعية محددة تتحالف مصالحها مع مصالح النظام الاقتصادي ، وهذا مسار قد تكون له مردوداته الاجتماعية /الاقتصادية المؤقتة . بيد أن الاستمرار في تغذية هذا الاتجاه ينذر بمخاطر كثيرة على الثقافة بوجها الرسمي والشعبي. فالوجه الأول سيفقد – كلية – قدرته على الاتصال بالجمهور . أما الثاني فربما اكتسب جمهوراً سراً أو علانية ولكنه سيظل عشوائياً لا يستطيع اختراق قفص التنمية المشيّدة بالأسمنت المسلّح بالصلب . وفي كلتا الحالتين فالهوّة تزداد عمقاً بين الوجهين . والجمهور هو الضحية الأساسية لأنه يزداد عزلة عن الثقافة والمسرح . وتجاوز ذلك لا يكون إلاّ بحل ديمقراطي يتقصى احتياجات الجمهور العام بوسائل الدراسة المستمرة.

لقد كانت هذه الدراسة تطمح إلى تحقيق جانب إجرائي على عينة من الجمهور بهدف التعرّف على حجم فعل القراءة للنقد . وقد حددت في البداية أربع كتل :

1- المسرحيون. 2- المثقفون. 3- الجامعيون. 4- العامة.

على أن يتم اختيار نسبة محددة منهم ، وتوجيه أسئلة إليهم حول ثلاثة كتب نقدية[14] في محاولة لاستقصاء الأثر المعرفي / الجمالي الذي يخلفه الكتاب النقدي في دوائر الزمان والمكان التي يرحل إليها . ولكن لم أتمكن من ذلك لضيق الوقت فكتبت الدراسة وأنا أشعر بالحاجة إلى دراسة إجرائية / إحصائية لنموذج تطبيقي في النقد.

ورغم ذلك فإن هذه الخلاصة الأخيرة غير معفاة من الإشارة إلى تجربة الدكتور محمد حسن عبدالله في نقد التجربة المسرحية في الكويت[15]. فقد لعبت هذه الجهود دوراً كبيراً في توثيق التجربة والتأريخ لها والتعريف بها ، فضلاً عن تحليل بعض الأوجه الجمالية فيها . وربما كان الجانب الذي افتقرت إليه تجربة الدكتور محمد حسن عبدالله هو دورها في الاستبصار المعرفي ، ومعالجة الكليات النظرية بآفاق تتجاوز قشرة التجربة المسرحية الراهنة بما هي عليه من عشوائية في كثير من الأحيان . إن الحسّ التاريخي/التوثيقي لم يفسح المجال كاملاً لإذكاء النظام المعرفي الذي يمكن للدكتور أن يلعبه خلال فترة تقارب العشرين سنة قضاها معايشاً للوضع الثقافي في الكويت .

لقد تحولت كلمة «النقد» عند الدكتور محمد حسن عبدالله إلى وثيقة بدلاً من أن تكون رأياً حراً ، وتحولّت إلى قرارات وصيغ وأحكام بدلاً من أن تظل قريناً للنص يشع بنبوءاته ، وخفقاته ، وتحولاته . لقد تخاطف طلاب الجامعة مؤلفات الدكتور

حول المسرح في الكويت ، وتناولها معدو البرامج ، واختلس منها محررو الصفحات ما شاءوا في سياق التيار الإعلامي الجارف . ولم توضع ملاحظاتها النقدية في يوم من الأيام موضع حوار ومساءلة وتشكيك (بالمعنى العلمي) ومن هنا دخلت في عزلة عن الحوار والاختلاف رغم رصانتها وجديتها[16].

إنني أنظر إلى تجربة الدكتور محمد حسن الآن فأراها تثير القول بأن النقد لا يبدأ من حيث صدور المؤلفات النقدية الطويلة ، وإنما يبدأ النقد حين تنتهي كلمة الناقد .. أمّا ما يرتهن به من كشوف التنظير وممارستها فلا يعدو أن يكون صوتاً منفرداً ، ولا أعتقد أن ناقداً يحترم تجربته يدفع بأي كلمة نقد لكي تكون الكلمة النهائية . كما أن الواقع الثقافي لا يمكن له أن يتقبل كلمات حاسمة في مجال الإبداع . إنها آراء الناقد – يدفعها لكي توقد جذوة المعرفة الخالدة التي لا تنطفئ مهما انكفأ عليها المنكفئون، وهام حولها قصيرو النظر .. هذا ما تؤكده لنا أعمق التجارب النقدية منذ أرسطو وحتى رولان بارت .

مصادر وهوامش :

(1) جون ديوي ، الفن خبرة ص 226.

(2) نشأ المسرح الفيدرالي في أمريكا سنة 1936 ، ويتكون من عدة فرق تشمل أنحاء البلاد وتقدم عروضاً مجانية أو بأسعار متدنية يتعاطف معها الجمهور لدرجة أن عدد روادها يبلغ نصف مليون في الأسبوع الواحد ، الأمر الذي أثار عليه غضب الشركات السينمائية فاتهم بمزاولة النشاط اليساري .. انظر كتاب الدراما في القرن العشرين بامبرجاسكوون ، ص 38.

(3) الكلاسيكية ، د. عبدالحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ، 1979 ، ص 27.

(4) انظر حديث جيروم ستولينتز في كتاب النقد الفني عن هذه الوظائف النقدية الثلاث (التقدير ، الحكم ، التفسير) ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، 1974.

(5) المصدر السابق ص 748.

(6) جميع التجارب المسرحية العربية التي حاولت توظيف جمهور صالة العرض لا تنجح في خلق مشاهد مسرحية تلقائية ينتظم فيها الجمهور مع العرض في وحدة فنية متصلة .. إن الممثلين يقذف بهم عادة في الصالة ليلعبوا أدواراً مقررة لهم سلفاً .

(7) النقد الفني ص 748.

(8) جون ديوي ، الفن خبرة ، ص 544.

(9) انظر النشرة التفصيلية التي تصدرها لجنة البحرين الوطنية للتربية والعلوم والثقافة ، وزارة التربية والتعليم ، البحرين ص 27.

(10) انظر ، روبير اسكاربيت ، سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة آمال انطوان ،

منشورات عويدات ، بيروت 1978 ، ص 150.

(11) المصدر السابق ، ص 156.

(12) جان دوڤينو ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة، دمشق ، 1976 ، ج2 ص 314.

(13) من أمثلة ذلك العروض المسرحية العراقية التي قدمت في مهرجان بغداد المسرحي العربي الأخير فهي عروض متميزة على مستوى الإنتاج ، ولكنها تلوك تيمة درامية واحدة (الانتظار) أو مادة مطردة (التراث) كما هو مثلاً في مسرحيات : ترنيمة الكرسي الهزاز ، مرحباً أيتها الطمأنينة ، الحلم الضوئي ، محاولة القبض على الصدفة ، وكذا مسرحيات ألف رحلة ورحلة، الناس والحجارة ، فرجة مسرحية ، منطق الطير.

(14) الكتب النقدية الثلاثة التي اقترحها لهذه الدراسة الإجرائية على الجمهور والنقد هي : 1- المسرح في الوطن العربي د. علي الراعي. 2- الحركة المسرحية في الكويت ، د. محمد حسن عبدالله . 3- المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، د. إبراهيم عبدالله غلوم .

(15) كتب الدكتور محمد حسن عبدالله حول المسرح في الكويت مايلي : الحركة المسرحية في الكويت ، المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء ، صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، فضلاً عن المقالات العديدة في الصحف والمجلات الكويتية .

(16) انظر : كلمة النقد من الحرية إلى العزلة، د. إبراهيم عبدالله غلوم ، مجلة البيان الكويتية ، مايو 1987م.