النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر

إسماعيل ابن صفية

جامعة باجي مختار – عنابة

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين: أحدهما ذاتي، ممثلا في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويما نحويا وبلاغيا، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقافي العربي، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي. وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين العربية والغربية.

وقد اتخذ الانفتاح والتأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلا شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه عبد النبي اصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي الغربي والإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية[1]. ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى نقدية خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة التي كانت محصلة الانفتاح على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة

النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحيانا إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة والمازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي[2]، نظير طه حسين ومحمد مندور وأحمد ضيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج نقدية [3]. وهكذا ساهم الانفتاح على الخطاب النقدي الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، وأمدت الناقد بتصورات وأدوات إجرائية شجعته على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحية بوصفها شكلا أدبيا مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين "المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر" [4]. كما أن النقد – الوجه الثاني لعملة المسرح– الذي صاحب المسرحية عبر مسارها – رغم ضعفه وقصوره – كان هو الآخر مدينا إلى تلك التأثيرات الأجنبية، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والأدوات والرؤى التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير وبدأت الملامح الأولى لهذا النقد في التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطا ملحوظا في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيما ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها ماديا ومعنويا. وكان من آثارها في مصر ظهور ""روائع المسرح العالمي ""، و"مكتبة الفنون الدرامية"، وسلسلة "مسرحيات عالمية" التي أثرت الحركة المسرحية بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لاسيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

وارتبط النقد المسرحي العربي في المراحل الأولى لتشكله بالنقد الأدبي وسار في ركابه، وكان لا يفرق بين فن الأدب و المسرح، بل يعد المسرح واحدا من الألوان الأدبية، فهو نص أدبي أولا وقبل كل شيء لا فرق بينه وبين الرواية أو القصة، وتبعا لذلك كان الناقد يتبع المنهج نفسه الذي يتبعه حين يقوم رواية أو قصة، بمعنى أنه يركز على السيرة الذاتية للأديب وأثرها في مسرحه، واختيار الكاتب للموضوع وطريقة المعالجة.

وغلب عليه طابع التعميم والسطحية وافتقر إلى العمق والدلالة و لم يلتزم منهجا معينا، وقد يرد مبهما غامضا يعرض إلى عموميات، كالحديث عن أهمية المسرح وما يمكن أن يستفيد منه المجتمع. وجاءت المادة الأولى لهذا النقد في شكل مراجعات لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين [5]. فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زادا مسرحيا كبيرا.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف ببعض المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب أمثال بريخت (1889–1956) وإبسن (1828–1906)، وتشيكوف (1860–1936)، وجورج برنارد شو (1886–1950)، ويوجين أونيل (1888–1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطورا ملحوظا بعد صدور مجلة "المسرح" التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها عربية كانت أو مترجمة، واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنيا، فقد أتاح نشر مسرحية "مصرع كليوباترا " المجال واسعا لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا سيرة هذه الملكة، ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساؤوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترة ضحّت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وخصصت مجلة "الكاتب المصري" قسما من أعدادها أسمته "شهرية المسرح"، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي [6]. وسارت مجلة "الكاتب"، التي تأسست سنة 1961 على خطا بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان "جولة في مسارح العالم" [7]. وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه "المسرح العالمي في شهر" يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي في الخمسينيات والستينيات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقا أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت– هي الأخرى– تطورا ملحوظا، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للنقد، وتجسد أيضا في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجد طلبة كليات

الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية بأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بالنقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت وإبسن وتشيكوف وبراندیلّو ويوجين أونيل ولوركا وسارتر وكامي، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع لدى طائفة من النقاد هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقد الأرسطي، والاستجابة لما بدأ يشيع في النقد المسرحي العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب نقادا ومبدعين إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي، فلقي المسرح الملحمي – مع مطلع الستينات – استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا، كما شهدت مدا اشتراكيا، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه "مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية" (9).

ومن آثار هذا التطور ظهور نقاد خصوا المسرح باهتمامهم، حيث بدأ هذا الجيل الجديد من النقاد يعي خصائص الفن المسرحي واستقلاله النسبي عن فن الأدب، فأصبح النقد يعرض إلى مختلف مكونات العمل المسرحي من تمثيل وإخراج، واختفت تلك النظرة التي ظلت ترى أن المسرح نص أدبي في المقام الأول، وأن العرض لا يعدو أن يكون ترجمة له أو نقلا من حالة إلى أخرى، وتجلى هذا الاهتمام في عناوين المصنفات التي أصدروها، ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم المسرحية المصرية لكل من شوقي وتوفيق الحكيم وإبراهيم رمزي، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عناني، وجلال العشري، ورشاد رشدي، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفاروق عبد القادر، ولأن بعض هذا النقد صدر عن نقاد أدب غير متخصصين فإنه بقي قراءة أدبية محضة وليست فنية.

ومثل معظم هؤلاء النقاد الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من النقد المسرحي الغربي محطات هامة في مسار النقد المسرحي ومثلوا ظاهرة تلقي الخطاب النقدي الغربي في

النقد المسرحي العربي وسعوا إلى توظيف تلك الأدوات الإجرائية الغربية على النصوص المسرحية العربية، والملاحظ أن عددا من هؤلاء النقاد والمبدعين الذين تأثروا ببريخت كانوا من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، وعبد المنعم تليمه وغيرهم من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفيها خيارات إيديولوجية، وقد تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين أيضا فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لاسيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج، ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكريا (باعتباره مسرحا اشتراكيا يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح الملحمي إبداعا وتقويما كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: "مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينيات ذوي الاتجاه اليساري" [10].

وفرض هذا الانفتاح على الأشكال الغربية الجديدة ـــ كما يقول بول شاوول ـــ الحاجة إلى ناقد يكون صلة وصل بين هذا الجديد وبين الجمهور الذي لم يعتده، هنا بالذات بدأت الأسئلة النقدية ترتبط بالأسئلة المسرحية، لأن النص المبسط (التقليدي) لم يعد السيد وانتقلت السيادة إلى العمل ككل يحمل تفاصيله وحذافيره، ولم يعد الناقد هو الأديب أو الشاعر، لقد أصبح هو الذي يحاول أن يرى العمل في جوانبه كافة نصا وإخراجا نصيا، صار النقد سؤالا بعدما كان تبعا للمسرح السائد جوابا[11].

ومما يلاحظ أن كتاب المسرح ومخرجيه كانوا أسبق من النقاد في التعريف بالتجارب الجديدة كالمسرح الملحمي والتسجيلي والعبثي، وتخلف النقاد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلا من أن يكون هؤلاء روادا يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة ويبرزون الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعا لا روادا. أليس من المفروض أن النقد والتطبيق، النظرية والممارسة صنوان لا يفترقان؟ فهل مردّ ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم أسيرا لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والرؤية الفنية (الحقيقة أن هذه الظاهرة تعود في رأينا إلى سبب رئيسي، وهو تخلف النقد عن مواكبة التجارب المسرحية المقتبسة عن الغرب، إما عن جهل بتيارات النقد المسرحي العالمي

الحديث وإما عن تعصب للقديم والرغبة في الصدور عن روح المحافظة على القوالب الفنية التي ذاعت واستقرت، وهذه الروح لا تقتصر على النقد المسرحي العربي ـــ فحسب ـــبل إن العالم كله كان يعاني منها، ولولا ذلك ما كان لكاتب مسرحي عبقري مثل "شكسبير" أن يظل مغمورا فترة طويلة، وما كان لشاعر مثل " كورناي " أن يقدم إلى المحاكمة بسبب خروجه على قواعد أرسطو) [12].

ويقف المتتبع للمشهد النقدي على ما يعانيه النقد المسرحي من أزمة في التأسيس وما ترتب عنها من فوضى المصطلحات والمفاهيم المسرحية بسبب غياب الخلفية النظرية والأسس الفكرية واعتماده مرجعيات غربية مستعارة، مع أن تاريخ النقد العربي قد انفتح معرفيا ومنهجيا على الآخر "الغرب" (كل محاولة للنقد المسرحي تقتضي بالأساس مرجعا نظريا يحكمها ويمنحها شروط اشتغالها المتضامن لأنه بدون هذا المرجع النظري تكتسي العملية النقدية بعدا فوضويا يفضي إلى فتح مسالك التنقل الارتجالي بين المناهج المتنافرة في أسسها ومنطلقاتها المعرفية والإيديولوجية، مما يحيل العملية النقدية إلى قراءة تقبل الإبداع المسرحي بفوضى الانتقائية التي تريد أن تنطق النص بما ليس فيه) [13].

ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة وفوضى المصطلحات أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح "المسرح الملحمي" بالمعنى القديم، فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بينهما [14]. وقومت مسرحيات وفق مناهج أو مدارس مع أنها كتابها تبنوا مذاهب واتجاهات أخرى.

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فخلق الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من "ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائما هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه – بطبيعته – إلى ما هو خارج

العمل الأدبي[15] والكثير مما نسميه نقدا مسرحيا بريختيا لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية أو المفاهيم المسرحية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، التي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسجيلية وعبثية، وبالتالي فان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح [16] فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواترا في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لاسيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكّلة أولى ملامح تأثرهم بما طرحه بريخت والنقد المسرحي الغربي من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الإجرائية ورؤاه. ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعلمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد المسرحي العربي، والذين راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وتجلى التأثير الغربي، لاسيما البريختي، في عدد من نقاد المسرح العربي الذين أصبح تقويمهم النصوص المسرحية انطلاقا من تلك الثقافة المسرحية الجديدة وإسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. وشرع عدد من هؤلاء النقاد في تطبيق الأدوات الإجرائية الغربية على النصوص، فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح العربي وكتابه، حيث ألغي هذا البناء التقليدي واستعيض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحتفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية تترابط في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعا لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنون الجزء الأول بـــ "الكلمة"، والثاني بـــ "الموت" [17]، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية "ياسين وبهية"، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية "يا بهية خبريني" على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء [18].

واختار رؤوف مسعد لمسرحية "القناع والخنجر" – وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي– نظام المشاهد بدلا من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنوانا، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جدارا وهميا يفصل الخشبة عن قاعة المشاهدين ومع الزمن تجذر وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي؛ والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصا التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي.

وبإسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل – الذي ظل مقطوعا في التجارب المسرحية السابقة – بين طرفي العملية الإبداعية (جمهورا وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، المشاهدون، والجمهور، والمخرج، والمؤلف.

والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، حتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدرا محتوما، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضا في واقع الحياة. وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد – كما كان في المسرح الأرسطي – متلقيا ومستهلكا سلبيا، بل أصبح شاهدا واعيا ومشاركا فعالا فيما يقدم له من نصوص.

ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضا مسرحيا تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي : "ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيذانا بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا –وما زالت أضواء الصالة مضاءة– الستارة تفتح وتغلق ... وبدا أن هناك خللا ما قد وقع في إدارة المسرح، إذ إن الستارة قد فتحت وما زال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدير المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالبا من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتدادا للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة" (19).

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لاسيما أن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بيرخت، وكان أحد كتابها ومفكريها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو...، بل إن النص الجيد في نظر النقاد هو ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدرا محتوما، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية "عسكر وحرامية" لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية "القاعدة والاستثناء" لبريخت، "ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة " (20).

وانطلاقا من هذه الرؤية الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل "الصفقة" و"الأيدي الناعمة" و"أشواك السلام"، التي كانت انعكاسا مباشرا لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: "وبعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لا بد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر

بالتيار الاجتماعي ... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية "الأيدي الناعمة" التي تمجد العمل ومسرحية "الصفقة" التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه" [21]، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم [22].

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحت علق حسين مروة على مسرحية "الطعام لكل فم" للحكيم أيضا بقوله : " قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبيرا على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي"[23]. وأثنى على مسرحية "مأساة جميلة" للشرقاوي، لأنها تمثل – في نظره – أنموذجا لانفتاح الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج [24]. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"، انتهى فيه إلى القول: "وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل" [25].

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياسا إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن "ياسين وبهية" تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول "أمين" الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيدا آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الانجليز والإقطاع. ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقا من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية "أهل الكهف" التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها "أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية" [26]. ولكنها في نظر ناقد آخر (محمود العالم) مسرحية سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى

حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل : "هل لترعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم ..." [27].

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى مقاييس نقدية مسرحية غربية فالترعة الإنسانية والنظرة التفاؤلية والالتزام معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموما، ونظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، و المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوعها وشهرة مؤلفها كثيرة، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها.

وشيوع ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة يوليو، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجة التي ركبها الجميع نقادا ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة.

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب "بتوجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق" [28].

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضْل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضارا لشخصية الراوي، وأكثر توظيفا لها اقتداء ببريخت فقد افتتح مسرحية "ياسين وبهية" باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: "إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمرا جديدا على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت،

ففي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلا بين أن تنجو بنفسها وتنفض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجذبها إلى نجدته ... ولم يكن غريبا أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه " [29]..

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثر بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملا في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصياتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحث عن شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابه "قالبنا المسرحي" الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقادا، وعرضها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان "نحو مسرح مصري" [30]، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلا عن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعد الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد " [31]، وعلي عقلة عرسان في "الظواهر المسرحية عند العرب" [32]، معمقا فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدنا عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته. وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكريم برشيد في مؤلفيه "التنظير المسرحي" و"البحث عن المسرح العربي"، وعبد الرحمان بن زيدان وحسن المنيعي والطيب الصديقي بصفة خاصة.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكريا وفنيا، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلا قياسا إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر

سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقدا ؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلا، بل إن كتاباته النقدية – على الرغم من قلتها – لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

وعلى الرغم من أن غياب التخصص قد تم تعويضه بالمعرفة المتخصصة، وأن الاطلاع على هذه المناهج الغربية قد عمق الوعي بالمنهج لدى النقاد فإن أزمة النقد المسرحي ظلت مستمرة و لم تعرف طريقها إلى الانفراج. والمشكلة لا تكمن في هذه المناهج، بل في كيفية التعامل معها، حيث إن العديد من المشتغلين في ساحة النقد المسرحي لم يأخذوا هذه المناهج من مصادرها الأصلية، ولكنهم بحثوا عما يسميه دارسو الأدب المقارن بالوسائط، التي قد يكون فهمها مهزوزا أو ضبابيا لدى هذه المصادر وهو ما يترك أثرا سلبيا على المسار الطبيعي للممارسة النقدية.

وإذا كان النقد المسرحي قد انفتح معرفيا ومنهجيا على الآخر وأنجز مقاييس ومفاهيم نقدية كانت ثمرة من ثمار التفاعل مع النقد المسرحي الغربي والانفتاح على طرحه من رؤى وتصورات، إلا أن المتتبع لمسار تشكله يقف على ما يعانيه الخطاب النقدي من أزمة في التأسيس النظري بسبب اعتماده مرجعيات غربية، وهذه الأزمة لا تعدو أن تكون الوجه الآخر لأزمة النقد العربي الحديث.

الهوامش

1 – عبد النبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1،، جامعة دمشق 1991، ص .44

2 – عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

3 – تتبع عبد المجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

4 – محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1980، ص .17

5 – أهمها : فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هوايتنج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلاسكي.

6 – حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، ص 28

7 – المرجع نفسه، ص .29

8 – يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964 – 1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه " الأرغانون الصغير " ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.

9 – طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأربد، ص .61

10 – السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الإسكندرية ، ص 276

10 – تطور البناء في أدب المسرح، ص .276

11 عبد الرحمان بن زيدان، إشكالية المنهج، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1995،ص126

12 رشيد بوالشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي،ع 141 – 142، مارس 1983، ص .296

13 – المرجع السابق، ص .144

14 أزمة النقد، الموقف الأدبي،ع 141 – 142، مارس 1983، ص .299

15 – شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية 1985، ص 68

16 – كان فاروق الدمرداش سباقا إلى التعريف بمسرح بريخت على الخشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية " الاستثناء والقاعدة "، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية " طبول الليل "، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية " الإنسان الطيب من شتزوان"، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. آفاق مسرحية، ص 65 – 66.

17– تخلى صلاح عبد الصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلى والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.

18– عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتين، هما " آه يا ليل يا قمر " و" قولوا لعين الشمس"

19 – تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 3 .56

20 – محمود العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243

21 – محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص 121

22 – المرجع نفسه، ص 121.–رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص .348

24 – مسرح توفيق الحكيم، ص .191

25 – المرجع السابق، ص 258. 26 – المرجع نفسه، ص 257. 27 – المرجع نفسه، ص .258

28 – أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ص .28

29– نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص .330

30 – نشر سعد ونوس – هو الآخر – مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق.

31 – نشر علي عقلة عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

32 – من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 64 / 65 خمسة وستين عرضا، شاهده مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضا ومائة وخمسين ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 70 / 71. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 230.