أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن أكاديمية الفنون العددان السابع والثامن

د. محمد الجوهرى
لغة الشباب وثقافة الرفض والتمرد

د. محمد كامل القليوبى
السينما والفن التشكيلى تأثيرات متبادلة

د. حمدى إبراهيم
جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية

وقفات مع الفنون المرئية

سعد آردش .. الإعصار قادم .. فانفجروا .. أو موتوا .

أسامة أنو عكاشة .. (المصراوية) بين السيد فتح الله الحسينى والسيد أحمد عبد الجواد

ملحق (شخصية العدد)

جمادى الحصاد الثانية 1982

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د / عصمت يحيى

مستشارو التحرير حسب الترتيب الأبجدى
أ.د / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ / على أبو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

مدير التحرير
أ.د / حسن عطية

سكرتير التحرير
أ.م.د / حسام محسب

الجمع والتنضيد
مركز المعلومات بأكاديمية الفنون

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

فى هذا العدد

د. عصمت يحيى — من أجل فنون راقية وممتعة لكل الناس 000

مسرح

د. حمدى إبراهيم — جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية 8

د. مارى إلياس — المسرحية والبرفورمانس 21

د. عبد الكريم عبود — التجريب فى المسرح العراقى بين الفرضية والإبداع 32

سينما

د. محمد كامل القليوبى — السينما والفن التشكيلى ... تأثيرات متبادلة 61

موسيقى

د. كمال يوسف على — توظيف التراث الوطنى 70

فنون شعبية

د. محمود الجوهرى — لغة الشباب وثقافة الرفض والتمرد 92

د. محمد عبد الوهاب — أجواء بائع متجول مصرى فى مؤلفة موسيقية جادة 122

باليه

د. أحمد جمعة — جان جورج نوفير وفن الباليه التمثيلى 150

مراجعات ورسائل

د. هيثم يحيى الخواجة — لغة العرض المسرحي 168
د. عبد المعطى شعراوى — علم التشريح عند هيروفيلوس 177

دراسات مترجمة

فرانز كافكا — مسرحية .. حارس القبور — ترجمة : د. يسرى خميس 200
جان كوكتو — مسرحية .. أنتيجون — ترجمة : د. نادية كامل 222

وقفات تطبيقية

المهرجان الأول لسينما أسبانيا وأمريكا اللاتينية 250
الإعصار قادم فانفجروا أو موتوا 254
بين السيد فتح الله الحسينى والسيد أحمد عبد الجواد 263
حضور التاريخ .. وتأريخ الحاضر 272

من أجل فنون راقية وممتعة لكل الناس

بقلم: د. عصمت يحيى
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

رغم أزمة نشر المجلات المتخصصة فى مجتمعنا، ورغم تعثر حتى المتميز منها عن الاستمرار، ها نحن نعود إليك عزيزى القارئ العام والمتخصص معاً، كى نقدم لك مجلتك التى نتمنى أن تحوز رضاك، خاصة ونحن نحرص على أن تكون مجلة فنية متعددة الاتجاهات، متنوعة المجالات، متباينة الأفكار، فزمن الحرية الفكرية، يتطلب بالضرورة جدل التصورات المختلفة، وحوار الثقافات المتعددة.

ورغم كون مجلتنا محكمة، إلا أننا نحرص أيضا على ألا تكون ثقيلة الدم، متقعرة اللغة، متعالية الأسلوب، مليئة بالمصطلحات الخادعة للمتلقى، بل هى - كما نأمل ونعمل - مجلة تحمل الثقافة الرفيعة والفنون الراقية إلى القارئ المتعطش لهما، والراغب فى التقدم بهذا الوطن امتلاكا لهذه الثقافة الرفيعة، ووعياً بأن الفنون الراقية ترتقى فى التقدم بوجدان الإنسان وتوقظ عقله وتدفعه للتفكير فيما آل إليه حاله، من أجل العمل على تغييره.

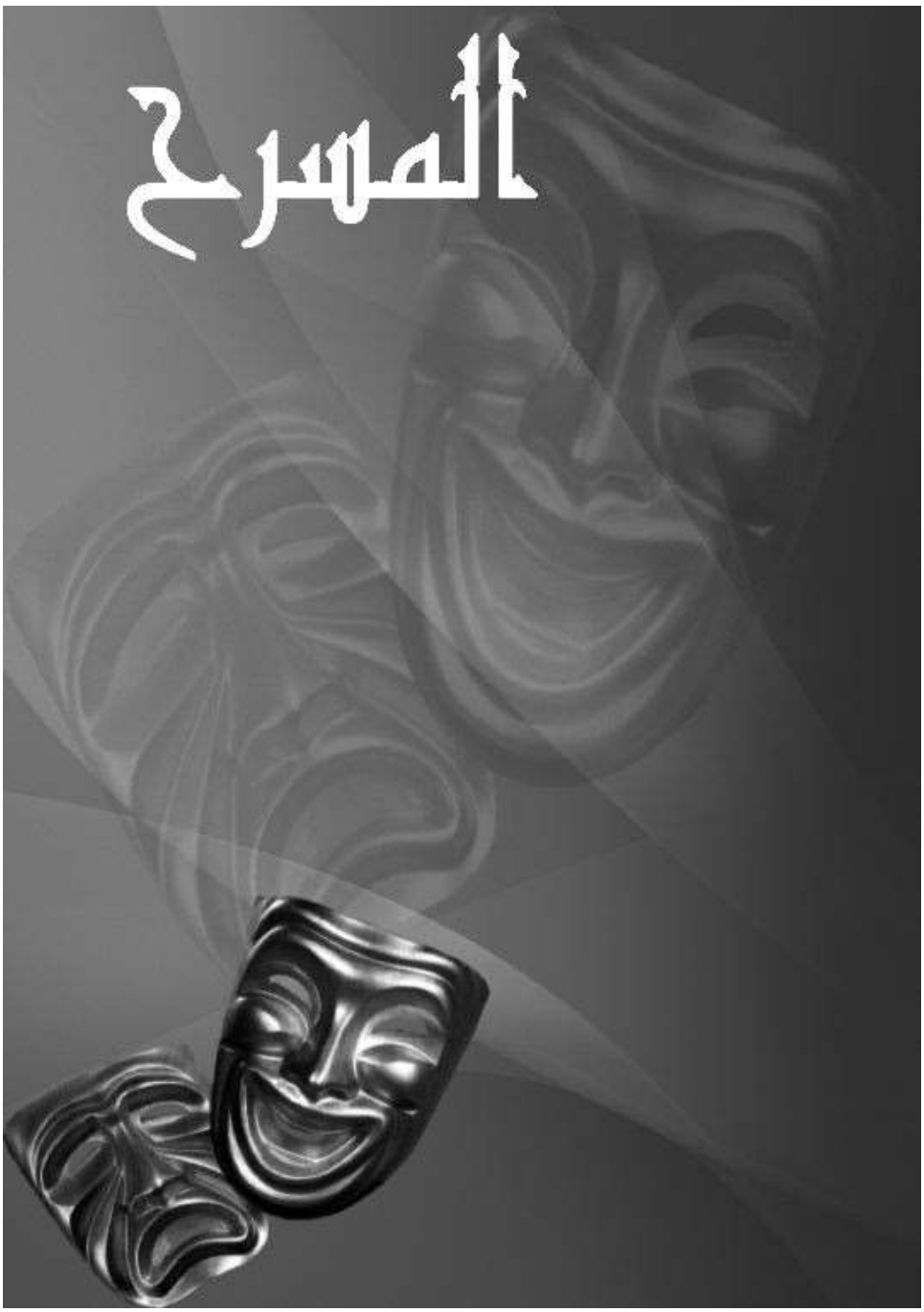
أن فنون السينما والمسرح والباليه والموسيقى عربية وغربية وأصولها

الشعبية وتوجهاتها النقدية، إنما هى فنون الناس، نعلم أبناء الوطن داخل جدران أكاديميتهم، ويتخرجوا منها، لا لكى يجلسوا فى بروج عاجية، بل لكى يعملوا من أجل إسعاد هؤلاء الناس والارتفاع بقيمة هذا الوطن، هكذا نجد غالبية نجوم السينما الجادين من خريجى الأكاديمية، وجل مخرجى السينما والمسرح والأوبرا والبالية والرقص التعبيرى من أبناء الأكاديمية، وأبرز نقاد الفنون المرئية من أساتذة الأكاديمية، وأشهر رموز الفنون العربية ممن عرفوا طريق أكاديميتنا.

لقد نجحت الأكاديمية فى الفعل، وعلى امتداد نصف قرن من الزمان، فى غرس البذور اليانعة، وقطف الثمار الطيبة، وانفتحت على فنون الناس، فى مجالات الإبداع المختلفة، لذا جاء حرصنا فعلاً اليوم على فتح قنوات التواصل الفكرى، عبر مجلتنا هذه، مع كافة الأقلام الجادة فى مصر وأرجاء الوطن العربى، وعليه نجد فى هذا العدد كتابات من سوريا والإمارات والسودان، جنبا إلى جنب الكتابات المصرية، والنصوص العالمية التى نتيح للقارئ الباحث عن الجديد التعرف على أعمال لم تنشر من قبل.

هى حقاً واحدة من البدايات التى قررنا مؤخراً البدء بها، واقتحام المجهول، كى نحوله معا إلى معلوم يفيد هذا الوطن، ويؤكد على أن الأكاديمية هى فى خدمة هذا المجتمع وطليعته المثقفة، ضمن مؤسسات ثقافية أخرى، نفخر بها، ونعتز بأننا معا شركاء فى صنع فنون جادة وممتعة.

المسرح



جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية

أستاذ الدراسات اليونانية - كلية الآداب - جامعة القاهرة (مستشار رئيس جامعة القاهرة للتعليم المفتوح)

يرجع الاهتمام بجمهور المسرح الى فترة نشأة المسرح نفسه، اذ كانت المسرحيات الإغريقية القديمة تقدم لجمهور من المحتفلين بالأعياد المقدسة، وكان هذا الجمهور غفيراً يبلغ تعداده عشرات الألوف من المشاهدين، وكانت الجوائز التى تمنح لشعراء المسرح الإغريقى فى المسابقات تأخذ رأى هذا الجمهور فى الاعتبار عن طريق اختيار ممثلين له يشاركون فى لجان التحكيم.

ولقد ظل هذا الارتباط بين المسرح وجمهوره وثيقاً، كما ظل اهتمام كتاب المسرح بجمهورهم متزايداً طوال فترة المسرح الإغريقى، فلما انتقل الفن المسرحى إلى روما لم يكن الجمهور الرومانى منصرفاً بكليته إلى مشاهد العروض المسرحية وحدها، بل كان يشاهد فى العادة ألواناً أخرى من الترفيه والتسلية فى السيرك Circus والحلبة arena ، كانت تصرفه عن مشاهدة المسرح بمثل حماس الجمهور الإغريقى. من أجل ذلك بذل كتاب المسرح الرومانى - كما تدل على ذلك مقدمات مسرحياتهم - جهداً فائقاً من أجل جذب عدد أكبر من الجمهور لمسرحهم، وحاولوا بطرق شتى التعرف على ميول النظارة وأذواقهم، دون أن يعنى هذا الاهتمام أن الكتاب كانوا جميعاً يخضعون لنزوات الجمهور، أو يتملقون غرائزه على حساب الفن المسرحى وقوانينه، فالدلائل تشير بكل وضوح إلى أن من انزلق منهم إلى هذا المسلك قد انزوى فى طيات النسيان، حتى ولو نال الشهرة ردحاً من الزمن.

ومن الواضح أن الدراسات الجادة المتعلقة بجمهور المسرح العربى مازالت محدودة، ومن الواضح أيضاً أن الاهتمام بذلك الجمهور فى وطننا العربى قد بدأ متأخراً، وبوجه خاص بعد انصراف هذا الجمهور الواضح عن كثير من العروض المسرحية التى تقدم فى أرجاء الوطن العربى. وبناء على ذلك ارتفعت

الأصوات هنا وهناك، واندفعت لتلوم الجمهور أو تتهمه بفساد الذوق، لأنه يقبل على المسرحيات الهابطة التى تدغدغ الحواس، وينصرف عن المسرحيات ذات المستوى الجاد. ولكن من الغريب أنه لم يتوقف أحد من أصحاب هذه الأصوات الزاعقة ليطرح عدة أسئلة حول هذه الظاهرة، منها: هل وضع كتاب المسرح فى بلادنا جمهور المسرح فى اعتبارهم وهم يتوجهون إليه بالكتابة؟ وهل حدد كل كاتب نوعية الجمهور الذى يرتاد عادة مسرحياته؟ وهل حاول أىّ كاتب يدّعى أنه صاحب قضية أن يدفع جمهوره إلى الاهتمام بالقضية التى تشغل فكره كما يتهم هو بها؟ وهل وازن الكاتب المسرحى بين متطلبات الدراما أو العرض المسرحى، وبين الأفكار التى تطرح من خلالها مسرحيته؟ .. فى تصورى أن مثل هذه الأسئلة هى التى تحدد العلاقة بين كاتب المسرح وجمهور المسرح. ولكن من الواضح – أن الاعتبارات التى أشرنا إليها لا تلقى الاهتمام الواجب من كتاب الدراما، وليس معنى هذا أن هؤلاء الكتاب لا يعبأون بالجمهور، فالحقيقة أنهم مهتمون به ومعنيون، ولكن لأسباب أخرى عديدة ليس من بينها تلك الاعتبارات المشار إليها، أو لنقل إنها لا تحتل لديهم المقام الأول.

ومن رأيى أن الجماهير هى التى تستشعر ضرورة التغيير، وأن الكتاب هم الذين يستجيبون لهذا التغيير أولا يستجيبون، ولأضرب مثلاً على ذلك بما حدث فى فرنسا إبان القرن التاسع عشر: فحينما ألف فيكتور هيجو مسرحيته هرنانى (عام ١٨٣٠) ، كان يدرك فى أعماقه أن الجمهور فى فرنسا يحتاج إلى لون جديد من المسرح، يتفق والمد الرومانسى الزاحف من كل من إنجلترا وألمانيا. لذلك نجحت مسرحيته هرنانى نجاحاً مذهلاً، وقابلها الجمهور بحماس بالغ، وهتف بحياة مؤلفها ورفعه على الأعناق. ولقد كان هذا النجاح دافعاً لفيكتور هيجو إلى الاهتمام بجمهور مسرحه بدرجة أكبر، لأن ذلك الجمهور وضعة فى مكان الصدارة بين كتاب المسرح فى عصره. ودليلنا على هذا ما قام بتدوينه فى مقدمة مسرحيته روى بلاس (عام ١٩٣٨) عن تصوره لجمهور المسرح فى عصره.

إن ما نسميه بجمهور المسرح ينقسم إلى ثلاثة أنواع: النساء ورجال الفكر وعامة الشعب. أما النساء فيملن فى المقام الأول إلى العاطفة، على حين ينشد رجال الفكر تصوير الطبيعة البشرية، بينما يعجب عامة الشعب بالحركة المسرحية (بقصد الميلودراما) قبل أى شئ آخر. وفى الحق إن كل هذه الطوائف تبغى متعة (من نوع ما) : فالنساء يردن المتعة العاطفية، ورجال الفكر يسعون إلى المتعة الذهنية، والعامة تستهويهم المتعة الحسية. ومن أجل هذا فإن المادة التى تكونت منها مسرحيتى تنقسم أيضاً إلى ثلاثة أنواع متباينة، نوع

منها عام وأقل مستوى وعمقاً من النوعين الآخرين: فالميلورداما (موجهة) للعامة، والمأساة العاطفية للنساء، والملهاة التى تصور الطبيعة البشرية لرجال الفكر.

هذا مثال لأحد الكتاب الذين يعنون بقضية الجمهور ونوعيته، وماذا يبغيه هذا الجمهور من المشاهدة، وربما يكون مثالاً لا نتفق مع توجهات صاحبه، ولكنه فى رأينا مثال دال على الاهتمام الواجب نحو جمهور المسرح والتعرف على نوعياته المختلفة. غير أن فيكتور هيجو رغم هذا النجاح، ورغم هذا التفهم الذى أبداه تجاه جمهور مسرحه، لم يفطن إلى أن الاستمرار فى تقديم لون مسرحى واحد لمدة طويلة -مهما كان مرغوباً فيه من جانب الجمهور - سوف يدفع ذلك الجمهور إلى السخط عليه أو الانصراف عنه، ولم يتنبه إلى أن التمادى فى التكرار والانهماك فى تملق رغبات المرتادين قد يجر إلى التفاهة والابتذال. لذلك فعند عرض مسرحيته الغطارفة (عام ١٨٤٣) هتف جمهور المسرح -الذى طالما حمله على الأعناق -بسقوطه وثار ضده، مما أدى إلى فشل المسرحية الذريع واقتناع المؤلف -الذى هو شاعر فرنسا الأول وأكبر روائى فى عصره - بأن يهجر الكتابة للمسرح تماماً.

وهكذا فإن الجمهور الذى هتف بحياة فيكتور هيجو وحمله على الأعناق، هو نفس الجمهور الذى ثار ضده وهتف بسقوطه وانصرف عنه. وأعتقد أن هذا درس بالغ الأهمية لكل كاتب مسرحى تسكره نشوة النجاح فلا يفكر بعدها إلا فى مجده. وينسى أن الجماهير - أيا كان الرأى فيها - هى صانعة ذلك النجاح وأنها هى السبب فى الوصول إليه.

ثم نجد الكاتب المسرحى الفرنسى بكسير كور (١٧٧٣ - ١٨٤٤) يدافع عن أسلوبه الفنى الذى اشتهر به، وهو الميلودراما بقوله: إننى أكتب لهؤلاء الذين لا يستطيعون القراءة، ونحس بالفعل أن هذا الكاتب الشهير فى عصره قد نجح فى جذب جمهور عريض ومتحمس من المشاهدين لأعماله، رغم أن هذا الجمهور لم يكن بأسره من المثقفين، بل كان من البسطاء المحبين لمشاهدة الميلودراما. أما الكاتب الشهير ألكسندر ديماس الابن فقد انتقد الكاتب الميلودرامى يوجين سكريب لأنه على حد قوله: كان لا يخلص للفكرة بقدر تفانيه فى الوصول إلى النجاح الجماهيرى، دون روح ولا قلب.

ونود هنا أن نوضح أن انتقاد ألكسندر ديماس الابن ليوجين سكريب يرجع إلى أن الرومانسيين - من أمثال ديماس - كانوا يزدرون الميلودراما بوجه عام، لأنها رغم احتوائها على حبكة جيدة إلا أن ذلك كان يتم على حساب نبل الموضوع الذى لم يكن يرتفع أبداً إلى مستوى الأدب الجيد. ومع ذلك الانتقاد الذى ينطوى عموماً على الازدراء، إلا أن ديماس قد امتدح مقدرة سكريب على

امتلاك ناصية الحبكة الدرامية، ومعرفته بمتطلبات العرض المسرحى؛ واعترف بأنه يملك فى هذا المضمار موهبة لا يباريه أحد فيها. وفى واقع الأمر فإن الجماهير كانت ترتاد مسرح سكريب، بكثرة، فى الوقت الذى انصرفت فيه عن مسرحيات الكتاب الرومانسيين الذى عجزوا عن تطويع أفكارهم لمتطلبات الفن المسرحى وقوانينه. فإذا غضضنا النظر عن قدرة الكاتب المسرحى على البقاء طويلاً بين أساطير الدراما بعد رحيله عن الحياة، فمن المؤكد أن اهتمام الكاتب بجمهوره وحرصه على كسب احترامه، هو الذى سيضمن له ارتياد ذلك الجمهور لمسرحه والإقبال عليه، على الأقل فترة إنتاجه وهو على قيد الحياة.

ومن ناحية أخرى نجد الفيلسوف الألمانى نيتشه فى كتابه مولد التراجيديا من روح الموسيقى يهاجم آراء النقاد التى ذهبت إلى أن الجوقة فى المسرح اليونانى القديم تمثل المتفرج المثالى، ذلك أن نيتشه يعتقد – وربما كان على حق فى ذلك أن المتفرجين جميعاً سواء، وأن رؤيتهم للعمل الفنى متعادلة وأنه لا وجود بالتالى لما يسمى بالمتفرج المثالى، ومن الخطأ أن نصنف المتفرجين لأن التأثير الدرامى واحد فى الجماهير. والحق يقال إن الفيلسوف نيتشه لم يكن يقصد بهذا الرأى ميول الجماهير أو رغبتها، بل كان يضع فى اعتباره تأثير الفن فى النفس البشرية بوجه عام، وكان بالأحرى يحذر من خطورة خضوع الفن المسرحى لثقافة الجماهير أو طبقاتهم ولكن الخطورة التى حذر منها نيتشه فيما مضى قد صارت الآن أمراً واقعاً، وغدا كتاب المسرح المعاصرون يعتقدون أو يقتنعون بأن مهنتهم أن يكتبوا لشرائح بعينها من المجتمع الذى يعيشون فيه، ولم يعد جزءاً من طموحهم أن يصلوا بفنهم الدرامى إلى المستوى الذى بلغة من قبل سوفوكليس أو شكسبير أو راسين أو إبسن. وقد يكون من المناسب أن يجتهد المرء فى تفسير تلك الظاهرة وما أسفرت عنه فى حياتنا المعاصرة: فى تصورى أن القرن العشرين قد شهد تطوراً علمياً مذهلاً وتراكماً معرفياً هائلاً، وثورة فى دنيا الاتصالات، أدت فى نهاية الأمر إلى أن تصبح الدراما أوسع انتشاراً، وأن تجد لها إطاراً وجمهوراً أعرض من خلال السينما والشاشة الصغيرة والراديو. وترتب على ذلك أنه لم يعد للمسرح سوى جمهور محدود وفىّ له يرتاده بين الفينة والأخرى. بعد أن كان المسرح خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هو المنفذ الوحيد الذى يمكن مشاهدة الدراما من خلاله. وبغض النظر عن مقدر هذه الوسائل أو الوسائط الموصلة للدراما وجمهورها الهائل، إلا أن المسرح قد احتفظ وحده بسره القديم الساحر، وأعنى به ذلك التفاعل الحى الذى يتجه لمشاهده، وهو الأمر الذى لا تتيحه تلك الوسائط

الحديثة مجتمعة أو منفردة. وفى ضوء ذلك الاجتهاد يمكننا القول بأن جمهور المسرح فى عصرنا الحديث قد تقلص أو انكمش من ناحية عدد المرتادين للمسارح مقارنة بما كان يحدث من قبل، فى الوقت الذى ازدادت فيه بشكل لافت للنظر أعداد من يشاهدون الدراما المكتوبة أو المعدة من خلال الأجهزة الحديثة التى أشرنا إليها. لقد كسبنا فى الحقيقة جمهوراً أعرض للدراما، بينما ظلت مشكلة المسرح وجمهوره وقضية الحفاظ عليه هى هدف الجميع، لأن المسرح فى نظر كافة المثقفين هو الأساس وهو الهدف، وهو المنبع الذى يمد كل كتاب هذه الوسائط الحديثة بالكتاب والممثلين وسائر الفنانين والعاملين.

لقد قصدت من هذه المقدمة – التى ربما كانت مطولة – أن أوضح أن مشكلة جمهور المسرح مشكلة ذات أبعاد متعددة، وأنها ليست وليدة الفترة الراهنة. وربما كان من الأوفق من بعد هذه المقدمة أن أتعرض لهذه المشكلة من جانبين فقط لا من كافة الجوانب، لأن هذا أدعى إلى التركيز من ناحية، ولأن هناك من ناحية أخرى من هو أكثر كفاءة ومقدرة منى على التعرض لتلك الجوانب. ذلك أنه ليس بوسعى –على سبيل المثال– أن أجرى دراسات ميدانية عن جمهور المسرح، أو أن أعد دراسات إحصائية أو استبيانات عن نوعية هذا الجمهور. وأعتقد أن مثل هذه الدراسات من اختصاص البيوت أو الفرق المسرحية، أو الباحثين بأكاديمية الفنون ومعاهدها، بالتعاون مع أساتذة علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهم من المتخصصين فى دراسة الرأى العام وقياسه. سأتعرض إذن للمشكلة من خلال البعدين التاليين: كتاب المسرح والمبدعون من ناحية، والحركة النقدية من ناحية أخرى، إذ إننى موقن من أن هذين البعدين يحتاجان بالفعل إلى الدراسة وإلى الاجتهاد، نظراً لأهميتهما وخطورتهما.

وحينما نتطرق إلى الجانب الأول الذى يتعلق بكتاب المسرح فإننا نصاب لأول وهلة بالدهشة حينما نكتشف أن العدد الأكبر من كتاب مسرحنا العربى لا يضع جمهور المسرح فى دائرة كتاباته أو آرائه، ولا يحدد موقفه من ذلك الجمهور، أو يحاول التعرف على نوعياته، أو حتى يتحدث عنه فى مقدمات مسرحياته أو فى أحاديثه ومقالاته المتنوعة. ولعله من الإنصاف أن نستثنى هنا عدداً من الكتاب يأتى فى مقدمتهم توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، فهؤلاء الكتاب قد حاولوا بصدق التعرف على ميول جمهورهم ومعرفة اتجاهاته ونوعياته، وعملوا بصورة أو بأخرى على صياغة أفكارهم وأعمالهم وفقاً لهذه المعرفة، واضعين فى الاعتبار دون جدال رفعة شأن فنهم والارتقاء به قبل أى أمر آخر. ومن الأمور التى تبعث على الحيرة بالنسبة لى أن بعض الكتاب يتصور أنه

يكتب لكافة الجماهير فى الوطن العربى، بينما نستشف من مؤلفاته أنه عاجز عن فهم ما يدور حتى داخل حدود وطنه. ومن هنا فإننى أعتقد أن الطموح المتوازن آمر لا غبار عليه، ولكن الطموح الجارف بوجه عام يتطلب مقدرة لتحقيقه، أو حتى لإنجاز جزء منه على أحسن الفروض؛ ولكن من المحزن أن نعلن أن عدداً من كتاب المسرح عندنا أكثر طموحاً وأقل مقدرة ، وأخشى أن أقول موهبة. ولكى أوضح وجهة نظرى فإن هناك أعمالاً مسرحية تعالج قضايا كبرى تهم الكافة فى مجتمعنا العربى، وهى قضايا وطنية أو سياسية. وبغير أن نشكك بحال من الأحوال فى حماس كتابها ولا فى وطنيتهم نجد أن المشاهد لها – أو حتى القارئ – يحس بأن الكاتب يشتعل حماساً فى الوقت الذى لا يحس فيه الجمهور بالانفعال المعادل لذلك الحماس، أو ربما كان هذا الجمهور على النقيض تماماً من حماس المؤلف. ومكمن الخطأ هنا – فى تصورى –أن الحماس وحده لا يصنع الفن، وأن الشعور الوطنى المتدفق لا يخلق الدراما. فلا يكفى أن أكون مؤمناً بقضية ومتحمساً لها، كى يسارع الناس بعد مقولتى إلى الإيمان بها، كما أنه من الضرورى أن تنجح مسرحيتى – من خلال صياغتها الفنية لا من خلال الأفكار المجردة وحدها – فى لفت أنظار جمهور المشاهدين إلى خطورة القضية المطروحة وإلى جعلهم يشعرون بأن القضية تمس كل شخص منهم على حدة. ومن هنا فإن الحماس وحده – كما قلنا – لا يكفى، بل العبرة بالصياغة الفنية الدرامية للمقولة، فهذه الصياغة هى التى تجعل مقولتى مختلفة لتناسب الوسيط الذى تقدم من خلاله؛ فهناك فرق بين خطاب المقال السياسى الصحفى، وأسلوب القصة أو الرواية، ومنهاج المسرح الدرامى. ولا يكفى فى هذا السياق أن يقتنع الكاتب أمام نفسه وأمام جمهوره بأنه وطنى أو ثورى تقدمى يناصر قضايا الإنسان فى كل مكان، فيقدم على كتابة مسرحية توصل هذا المفهوم للجماهير، ثم يتصور أنه بهذا أراح ضميره، وحصل على اعتراف من الجمهور بالوطنية أو الثورية ولا قيمة لأى من هذا كله لو فشل الكاتب المسرحى فى جعل الجمهور يحس بما يحس به هو، ويستشعر ذات الخطر الذى يستشعره هو، لا من خلال الأقوال المباشرة أو الخطب الملتهبة، بل من خلال الفن الدرامى الذى لا بد من معرفة أصوله ومقوماته فى المقام الأول.

إن الاعتراف بقيمة العمل الدرامى فى المسرح أمر مرغوب فيه فى حد ذاته، ولكنه فى الوقت نفسه ميزة تمنحها الجماهير لمن ينجح فى إقناعها، لا لمن يتمكن فقط من إثارة حماسها، وجمهور المسرح لا يعترف بهذه القيمة إلا حينما تصبح القضية المطروحة على خشبة المسرح جزءاً لا يتجزأ من الصياغة الفنية، بحيث لا يمكن فصل

أحدهما عن الآخر. وليس من المناسب بعد هذا التوضيح أن نتساءل لماذا ينصرف الجمهور عما يسمى بالأعمال الجادة! أجل إنها جادة ... ولكنها كى تنال رضا الجمهور، واعترافه بقيمتها، ينبغى أن تصاغ وفقاً لقواعد الفن الدرامى، التى استقرت ورسخت على مدى ثلاثة آلاف سنة أو يزيد، لا وفقاً لمشاعر المؤلف المتأججة أو حماسه الزائد. ولو أن نبراسنا كان الصراحة والمكاشفة فلابد من القول بأن من لا يملك المقدرة على الكتابة للمسرح، فإن عليه أن يخلى الساحة لمن هو أقدر امتلاكاً لمقوماتها، فليس من الضرورى أن يكون الناس جميعاً كتاباً مسرحيين، كما أن المسرح فى الوقت نفسه ليس المنبر الوحيد لطرح قضايا من هذا النوع، فهناك منابر أخرى تصلح لهذه القضايا، وربما تكون أكثر تأثيراً وأكثر ملاءمة لها من المسرح.

وفى تصورى أن قدرة الفنان على استخدام أدواته تكتسب من خلال الاحتكاك المستمر، ومن رغبته الدائمة فى تعلم التجارب المسرحية السابقة واستيعابها وهضمها، فتوفيق الحكيم يعترف صراحة بأنه تعلم المسرح لا من كتب تاريخ المسرح أو نقاده، بل من المسرحيات ذاتها التى قرأ المئات منها قبل أن يأنس فى نفسه القدرة على الكتابة أو التصدى لها. وربما كان من الإنصاف أن نذكر هنا أن الأوائل من رواد المسرح العربى كانوا مهتمين أكثر منا بهذا الاحتكاك، أو لنقل هذا الاستيعاب لتراث المسرح العالمى، وأنهم قد اختطوا هدفاً لأنفسهم أن يقدموا على مسارحنا الكثير من التجارب العالمية الثرية والراسخة، جنباً إلى جنب مع التقليل من الأعمال العربية الرائدة، ولقد تمخضت هذه السياسة الحكيمة عن ظهور كتاب مسرح ممتازين دون جدال. ولكن ما يبعث على الأسى أن هذه السياسة الحكيمة قد اختفت، فأصبح كل ما يقدم على مسرحنا الآن، تقريباً من الأعمال المحلية – وكثير منها هابط لا يستحق عناء الإشارة إليه – وبات لزاماً على الفرق المسرحية فى معظم البلاد العربية أن تظل فى حالة بيات شتوى، إلى أن تجود عليها قريحة أحد كتاب المسرح المحليين – وقليل منهم نابه – بنص مسرحى جديد، دون أن تجسر واحدة من هذه الفرق على تقديم نص مسرحى عالمى، مثلما تفعل بيوت المسرح فى دول العالم الأخرى متقدمة كانت أم نامية. على الأقل كى يتدرب ممثلوها على أنماط متنوعة من الأداء، ومخرجوها على أساليب متعددة فى الإخراج، أو كى يستنبط الفنانون فيها طرائق جديدة فى مجال الديكور والإضاءة والأزياء أو ما يعرف باسم **السينوغرافيا** . فهل يمكن فى ظل هذا التوجه أن نتصور تقدماً على نحو ما للفن المسرحى فى بلادنا؟ إن تجاهل المسرح العالمى فى العروض المسرحية على هذا النحو أمر يضر بالحركة

المسرحية عموماً ويصيبها بالجمود، ويدفع الممثلين إلى مستوى متدن من الأداء، ويحول الإخراج إلى النمطية بالإضافة إلى أنه يدفع الجماهير إلى الانصراف عن المسرح تدريجياً. لأن هذه الجماهير ستظن بعد حقبة من الزمن أن ما يعرض عليها من نتاج محلى هو جماع فن المسرح، ولن تفطن إلى أن هناك من التجارب ومن العروض ما يمكن أن يخلق وعياً مسرحياً جيداً، ويحقق للفن المسرحى انتشاراً وقاعدة جماهيرية. وأعتقد أن هذا هو السبب فى أن كتاب مسرحنا المعاصرين يبددون طاقتهم الفنية فى اتجاهين متضادين كان من الممكن أن يندمجا معا، وأعنى بهما محاولة التفوق على النفس لتأليف مسرحيات رفيعة المستوى، وبذل الجهد من أجل إيجاد قاعدة جماهيرية تشاهد الفن المسرحى. ولهذا فإننى أتصور أن الكتاب الجادين يعيشون فى رعب خوفاً من فقدان الجمهور، وأن هذا الرعب كثيراً ما يدفعهم – طوعاً أو كرهاً – لتطعيم أعمالهم المسرحية بالوابل والمشهيات التى تجذب جمهور المشاهدين – أو هكذا يعتقدون – فتكون النتيجة وبالاً على الفن رفيع المستوى.

فإن كان هذا الذى قلناه عن جانب الإبداع المسرحى كافياً، فماذا عن الحركة النقدية؟ ... إن الحركة النقدية فى أى بلد– كما نتصور– ترتبط دائماً بالنتاج الأدبى والفنى فيه، لأن الأدب والفن هما المادة الخام التى يقوم الناقد بدراستها بغية تقنينها أو بغرض تقييمها أو تفسيرها للقراء. ولقد تأثر الإبداع فى مجال الأدب العربى الحديث بأساليب التأليف السائدة فى أوروبا وبغيره من الآداب الأخرى السابقة علينا، وهو تأثير بدا تقريباً مع بدايات القرن العشرين، ومع ذلك فقد حقق الإنتاج الأدبى العربى تقدماً لا بأس به، خاصة حينما توج بفوز أديبنا الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى الأدب غير أن الحركة النقدية فى الوطن العربى لم تكن – فيما أتصور – على نفس الإنتاج الإبداعى أو مكافئة له فى التميز. ذلك أنه من الضرورى فى كل الأحوال أن تواكب الحركة النقدية حركة الإبداع، أو تأتى على الأقل محصلة لتميز هذا الإبداع أو لتدينه. ولكن ما حدث فى الوطن العربى هو أن حركة النقد قد تأخرت عن هذه المواكبة، وكان لهذا التأخر أسبابه العديدة التى أعتقد أنه قد يأتى فى مقدمتها تأخر إنشاء أكاديمية الفنون، وعدم استمرار الجامعات فى إعطاء أهمية خاصة لإعداد الناقد الدارس المتخصص، لأن النقد علم ودراسة قبل اعتباره خبرة تكتسب بالممارسة وحدها.

ولا أنكر بحال من الأحوال أن لدينا الآن دراسات نقدية متخصصة ممتازة، ومؤلفات جيدة فى مجال النقد الأدبى عموماً والنقد المسرحى بوجه خاص، كما أن لدينا عدداً من النقاد البارزين على مستوى مصر وعلى مستوى الوطن

العربى. غير أننى – ونحن فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين –إلى كيف له اعتباره على المستوى العالمى، وبمعنى آخر لم يسفر عن تبلور نظرية نقدية متميزة، أو حتى اتجاه متميز يفسر أو يقيم بمهارة إبداع الكتاب فى منطقتنا. ومن الإنصاف أن نقرر هنا – حتى لا نظلم الحركة النقدية بحكم عام – أنه حتى الآن لم تتبلور داخل الإنتاج الأدبى أو الفنى اتجاهات أو ظواهر واضحة المعالم، أو تيارات فنية لها صفة الاستمرار والتأثير، بحيث يمكن للناقد أن يصوغ من خلال رصدها وتقييمها قوانين لتفسير الإبداع، وأن يخلق على أساسها بالتالى نظرية نقدية أصيلة أو مبتكرة. كما أننى لا أنكر فى الوقت نفسه أن الإنتاج وحركة الإبداع عموماً فى تزايد لافت للنظر فى الوطن العربى، أما التراكم النقدى فهو يقل عنهما كما على الأقل - كما يعجز عن ملاحقتهما وعن وضعهما فى دائرة التقييم المتأنى القائم على الدراسة المتعمقة. ومن رأيى أنه حينما يصبح الإبداع الأدبى أو الفنى إبداعاً متميزاً لا مقلداً أو ناقلاً، بمعنى أنه حينما يتخذ لنفسه لوناً لا يمكن اعتباره تقليداً أو نقلاً حرفياً، أو استمراراً لما هو سائد فى الآداب الأخرى التى يتأثر بها وينقل عنها،فإن الحركة النقدية سوف تجد أمامها مجالات خصبة قد تدفعها بلا شك إلى التطوير الخالق والمبتكر.

وفى الحق إن العلاقة بين الناقد والمبدع علاقة وثيقة، لأن الناقد متذوق يعرف أكثر من سواه من القراء أسرار الفن ومواطن الجمال فيه، كما أنه أكثر خبرة منهم بقوانين الفن وأساليبه، وأكثر منهم دراية – بحكم دراسته – بتاريخ الإبداع ونظرياته، وتيارات التأليف وارتباطها بالثقافة العامة لكل بلد أو لكل مجموعة بلاد.و تيارات فنية لها صفة الاستمرارا والتاثير، بحيث يمكن للناقد أن يصوغ من خلال رصدها وتقييمها قوانين لتفسير الإبداع، وان يخلق على أساسها بالتالى الطريقةأو تيارات فنية لها صفة الاستمرارا والتاثي

والناقد أيضاً هو الوسيط الذى يضع نفسه – بغير إقتحام – بين الفنان المبدع وجمهوره العريض، دون أن يلقى معارضة من أى طرف منهما، كما أن الناقد الممتاز يلتقى مع الفنان فى مملكة الإبداع. والفرق بينهما حسب اجتهادى الشخصى يكمن فى أن الفنان فى لحظة الخلق لا يعى سوى مجمل تجربته، وقد لا يعى بالضرورة كل دقائق إنتاجه الفنى، أو كل تفصيلات تجربته الإبداعية. على حين يكون الناقد واعياً ومتفهماً لكل من عناصر هذه التجربة الدقيقة، وكذلك لمجملها فى صورتها النهائية. ومنذ أقدم العصور لم يتم إنتاج أدبى بمعزل عن النقد، أو فى غيبة منه: فكلاهما بمثابة جناحين لطائر واحد، وعينين لإنسان واحد، وسلاحين فى يد محارب واحد. والفنان بغير الناقد عاجز عن رصد حركته وتقييم تطوره، وعن معرفة درجة

تأثيره فى جماهيره، وعن تبين العوامل التى تجعل منه صاحب إبداع باق لا صاحب فكر موقوت. أما الناقد فلا ميدان له بغير المادة الخام التى ينتجها الفنان، ولا معنى لوجوده بغير الإبداع الفنى. وبعبارة أخرى فإن العلاقة بين الفنان والناقد علاقة ديناميكية- أو لنقل ديناليكتيكية - بمعنى أن كليهما مرتبط مصيرياً بالآخر.

والحركة النقدية فى وطننا العربى - تماماً مثل حركة التأليف المسرحى- مازالت تبحث لنفسها عن هوية واضحة، بعد أن لبثت سنين عدداً تقتات على النظريات النقدية الغربية، وبعد أن اجتهدت - مع تفاوت فى درجة النجاح - فى دراسة هذه النظريات وفى استيعابها وهضمها قبل أن تعيد إنتاجها. ومما لا شك فيه أن تاريخ النقد العربى يرجع فى بداياته إلى أجدادنا العرب الأوائل، الذين ترجموا إلى العربية أمهات الكتب فى النقد الإغريقى والفلسفة اليونانية، وعلى رأسها كتاب عن الشعر- الشهير بين ظهرانينا بفن الشعر - لأرسطو. وهناك ما ينهض دليلا على أنهم استوعبوا النظرية النقدية القديمة بأفضل ما هو متاح لنظرائهم اليوم، إزاء ما هو موجود على الساحة من نظريات نقدية حديثة أو معاصرة، بل إنه يحسب لهم أنهم أضافوا إلى هذه النظرية إضافات جديرة بالاعتبار وخليقة بالإعجاب.

وإن المثقف العربى ليقف اليوم حائراً أمام عدد من هذه النظريات المعاصرة التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن العشرين، والتى ينتمى بعضها إلى تيار الحداثة أو ما بعد الحداثة، ويجد نفسه عاجزاً عن فهمها واستيعابها، بسبب عدم وضوح عرضها من جانب كثير من النقاد والدارسين الناقلين لها، أو بسبب ترجماتها التى اضطلع بها نفر ممن يفتقرون إلى النضج والخبرة اللازمين. وقد يرجع المنصفون منا هذا الغموض إلى أنها نظريات صعبة مركبة، أنتجتها قرائح وعقليات أكثر تطوراً وتركيباً. ولكننى أتصور أنها ليست أصعب من العلوم الحديثة ونظرياتها ولا أعوص، ومن هنا فإننى أعتقد أن الغموض - إن دل على شئ- فإنما يدل فى المقام الأول على عجز العقلية الناقلة لهذه النظريات عن الاستيعاب وعن التمثل المتأنى، أو لتجعلها فى عرضها قبل أن تقوم بفهمها وهضمها على مكث ومهل. إن الغموض - وعلى الأقل ما هو متعمد منه - يفسد النقد بمقدار ما يفسد الفن، ولا نعنى بالغموض هنا سوى انعدام القدرة على الإيضاح التى هى سمة لكل عالم راسخ القدم.

وفى اعتقادى أنه حينما يجد الفنان العربى المبدع طريقه، ويكتشف هويته أو يعثر عليها، عن طريق تطوير الفن لا عن طريق إلغائه كلية بدعوى التطوير- كما نرى اليوم فى بعض الأحيان - وعن طريق التجديد لا التغريب أو التعقيد،

ستجد الحركة النقدية نفسها فى وضع يمكنها من رصد فن متبلور وإنتاج إبداعى متطور، وليس فناً ناتجاً عن عقلية مشتتة لا يعرف صاحبها نقائصه. وحتى لا أكون متعسفاً فى أحكامى فإنه من العدل أن أقرر أن الإنتاج الأدبى والفنى الموجود اليوم على الساحة يحتوى – رغم تنافر اتجاهاته – عن إبداع عربى متميز فى مجال المسرح.

ومن ناحية أخرى قد يغتبط المرء حينما يعرف أنه قد أصبح لدينا الآن عدد كبير نسبياً، ممن درسوا النقد الأدبى عامة والمسرحى خاصة، فى الجامعات والأكاديميات الفنية، وقد يسعد حينما يرى أن عددا غير قليل منهم قد صار من النقاد المتميزين الذين يلعبون دوراً ملحوظاً على الساحة الأدبية. غير أن القضية ليست قضية كم بقدر ما هى قضية كيف مؤثر: ففى الحق أن هؤلاء النقاد المتخصصين رغم تزايدهم مازالوا أقل بكثير من حاجة وطننا إليهم، فالثقافة تمر اليوم بلحظة انكسار، حيث تحاصرها الوسائط الحديثة من كل صوب وحدب. كما أنه لا يمكن للمرء أن يتجاهل حقيقة أكثر إيلاماً، وهى أن معظم المهيمنين على النقد فى الصحافة مازالوا حتى الآن من الهواة، أو من أصحاب الخبرة التراكمية المكتسبة، الذين لم يظفروا بدراسة منهجية منظمة. وليس لنا اعتراض على وجود الهواية، فهى أمر يدل على الثراء الثقافى، ولكن اعتراضنا منصب على أن يكون هؤلاء الهواة هم جماع الحركة النقدية فى بلادنا، ولا بأس من أن تشكل الهواية جزءاً من الكل، لا أن تصبح هى وحدها الكل. فإذا ما ولينا وجوهنا شطر الدول ذات التاريخ المسرحى العريق، نجد أنها تستعين فى صحافتها العامة والمتخصصة بالنقاد المتخصصين البارزين – فى مجال المسرح، لأن هذه الدول تؤمن بكون النقد علماً وتخصصاً لا يمارسه إلا من هو مؤهل له. ويدفعنا هذا إلى القول بأن واحداً من أسباب ازدهار النقد فى هذه الدول هو احترام المتخصصين من الأكاديميين، وفى المقابل فإن من أوضح أسباب تأخر الحركة النقدية عندنا هو الاستخفاف بالأكاديميين – وأخشى أن أقول ازدرائهم. إن الناقد الجيد هو فى الواقع داخل الصفوة، وليس من الضرورى أن يكون كل خريج أكاديمي على مستوى رفيع يمكنه أن يصبح ناقداً ممتازاً، إذ لابد له – إلى جانب ما حظى به من دراسة منهجية – من التمتع بالحس الفنى المرهف والثقافة العريضة. ولكى نحصل على عدد كاف من النقاد المتميزين فإن علينا أن نوسع القاعدة، وأن نتيح الفرصة للاستفادة الواسعة والمطردة من الدارسين المتخصصين.

وهناك – فى رأيى – مشكلة أخرى تتعلق بكيفية مخاطبة الناقد لشرائح الجمهور الذى يكتب له، وهو أمر بالغ الحيوية والأهمية بالنسبة لمن يمارسون النقد، وفى هذه السياق ألخص من

جانبى علاج هذه المشكلة فى جملتين: لا استعلاء على الجمهور، ولا تملق فى ذات الوقت لمشاعره. فليست هناك ضرورة تجبر الناقد على إظهار سعة علمه بصورة تشى بالتحذلق الممجوج، وفى الوقت نفسه ليس هناك من سبب يدعوه إلى التبسيط لدرجة التسطيح والانزلاق إلى مهاوى التفاهة. فالشرائح العريضة من الجمهور قد لا تبغى من النقد شيئاً أكثر من مجرد فهم العمل الفنى وأبعاده، أو القدرة على فهم مواطن تميزه وجمالياته وأهدافه ومراميه. وقد يضيع هذا الهدف لو أصر الناقد على اقتحام مصطلحات نقدية غامضة أو غير متداولة دون ضرورة ملحة، أو لو أنه لجأ إلى التفيقه المستهجن الذى لا يبغى من ورائه سوى إظهار سعة اطلاعه. ونحن لا نتحدث هنا عن الدراسة النقدية ذات المستوى الرفيع التى توجه للدارسين وللمتخصصين فى الأكاديميات والجامعات، بل نتحدث عن الخطاب النقدى فى وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية. إن الجمهور يقدر النقد الجيد ويفهمه، حتى ولو كان مؤلفه من المتهمين بتهمة الأكاديمية، غير أنه فى الوقت نفسه يعزف عن السطحية ويمقتها كل المقت، لأنها دليل فى نظره على قصور الرؤية النقدية، وافتقار صاحبها إلى الخبرة الواجبة فى كل من الميدانين : النظرى والتطبيقى.

وعلى الناقد – لو جاز لى أن أقدم نصحاً – أن يدرك أن رسالته لا تقتصر على مجرد معرفة القوانين النقدية، أو تفسير الأعمال الفنية، بل هى تمتد لتشتمل كذلك على إرساء مفهوم نقدى له اعتباره، وخلق خبرة تذوقية عالية لدى جمهور عريض مختلف فى ثقافته ومتنوع فى اهتماماته. فالناقد – على حسب فهمى – لا يشرح الظاهرة بمعزل عن أسبابها أو نتائجها، ولن تتأتى له هذه المقدرة إلا إذا اتسعت رؤيته وازدادت خبرته. وليت نقادنا يدركون حقيقة أن أكثر الناس علماً هم أكثرهم قدرة على التبسيط فى غير إخلال ودون الوقوع فى السطحية، وأن ذوى الثقافة المحدودة عاجزون بطبعهم عن التبسيط وعن الإيضاح، ولذا فإن التعقيد أيسر عليهم؛ فلا مجال لتبسيط ما هو بسيط فى الأصل، أو لما هو ناتج عن رؤية أحادية... إن التبسيط الذى ينشده الناس هو ذلك الذى يأتى كنتيجة لثراء الفكر وتنوعه.

إن الحركة النقدية فى أوطاننا تعانى من الافتقار إلى أسلوب متفرد ولغة مشتركة، يعيها الناقد ويفهمها الجمهور فى آن واحد، والسبب الرئيسى فى ذلك هو أن الغالبية العظمى من نقادنا خليط متنافر من المؤهلات والثقافات والخبرات والأيديولوجيات – وقد يقال إنه لا عيب فى هذا التنوع لأنه قد يكون حافزاً على الثراء الفكرى – ولكن ما يدفعنا للأسى هو أنهم – ربما بسبب التنافر– يصرون على الاختلاف الجذرى ورفض الآخر بصورة قاطعة، وأن

معظمهم ينشد الإبهار ولا يهتم بأن يكون صاحب رسالة يكرس نفسه لها، أو مستهدفاً لغاية يحسن الاستعداد لها. وليست العبرة فى الإبداع الجيد أنه يمس مشاكل الجماهير وقضايا الناس فى المجتمع فقط – كما يذهب بعض نقادنا حينما يتحمسون فقط لهذا النوع من الإبداع الذى نراه فى كثرة من المؤلفات الحالية – ولكن العبرة تكمن كما أسلفنا فى التمكن من مفردات وإجادة أسلحته والسيطرة على الصياغة الفنية، ثم من بعد ذلك فى دفع الجماهير– من خلال هذه المعالجة الفنية – إلى الإحساس بخطورة هذه القضايا أو أهمية تلك المشاكل، دون الانزلاق إلى شرك المباشرة أو اللجوء إلى الخطاب ذى النبرة العالية. إن مجرد تناول مشكلة اجتماعية ما فى إطار عمل أدبى أو مسرحى لا يمكن أن يوقظ المشاعر للتصدى لها أو لحلها، بل ربما يفشل فى ذلك ويستفيد – من خلال الشحن النفسى الزائد – قدراتنا الإيجابية خلال المشاهدة، بنفس القدر الذى تستنفذ به الأعمال الهابطة – من خلال دغدغة الحواس– إرادتنا. ونحن نحترق شوقاً كى نرى عملاً إبداعياً رفيع المستوى، يطل علينا كل فترة، كى يجعل المشكلة المطروحة فى نطاقه تدخل إلى دائرة اهتمام كل فرد منا، وتقنعه عن طريق العقل والعاطفة معاً، لا من خلال الآذان بمدى إلحاحها وخطورتها، وتدفعه إلى اتخاذ موقف فكرى ونفسى حيالها. إننا وبكل صدق فى أشد الحاجة لمثل هذا المبدع، جماهير ونقاداً، لأنه سيكون المغذى لمشاعر الجماهير والملهم للنقاد فى آن واحد، ولأنه يخلق من أجلنا فناً إنسانياً يؤثر ويوقظ ويحرض، لا فناً خطابياً صيغ فى صورة مقولات زاعقة، ينفر المتلقين ويثبط هممهم بأكثر مما يحفزها، وربما يدفعهم من حيث لا يقصد إلى اليأس، لأنه لا يركز فى عمله إلا على مواطن القصور أو العجز فقط، ولا يلتفت فى غمرة حماسه وثورته ضد الخلل إلى وجود أى عنصر إيجابى يستحق تسليط الضوء عليه .