إرشاد حسن
عبد الرحيم الشريف

حول الاحتفالية

(القسم النظري)

في الصـــراع

أثارت الاحتفالية كما صاغها ونظر لها عبد الكريم برشيد وثلة من أصدقائه في السنوات الأخيرة ، موجة من الانتقادات تتفاوت في جديتها وأهمية القضايا التي تعرضت لها. ولم يكن من المستغرب أن تتجه الانتقادات منذ البدء الى تفسير الخلفية الايديولوجية التي تحكمت في صياغة الاحتفالية وأظهار أهدافها ودوافعها. فذلك مفهوم بالأول من طبيعة الصراع الايديولوجي والسياسي الذي يدور في ميدان الثقافة الوطنية الديمقراطية التقدمية ، ويمثل للتناقضات الكامنة فيه والاتجاهات المتباينة على توجيهه. على أن النقد الذي وجه للاحتفالية تجاوز بكثير حدود الاهتمام المشروع «بظاهرة» مسرحية جديدة في توجهها ، طامحة في مشروعها الوليد ، بل واسقط عليها تصورات ذاتية ضيقة تذكر بمضمون الصراع الموجه ، في الغالب الأعم ، ضد أي «ابداع» يتجاوز بنسب معينة حدود المألوف ونطاق المتعارف عليه ، بغض النظر عن مضمونه الظاهر أو المستتر. واذا كان «بعض» من هذا النقد يحمل في معناه الايديولوجي صيغة « رسمية » للصراع الخفي بين المثقفين التقدميين المهتمين بالمسرح والمتصارعين على أساس تجربتهم المباشرة فيه ، وبالتالي فهو يكتسب أبعاد « ثأر » اعمته المغالاة عن الفهم الموضوعي ، والاجهاز عن التقويم البناء ؛ فإن « بعضه » الاخر خان أسلوب الصراع الديمقراطي وتوخى التدمير واحراق «روح» المساهمة الابداعية بصيغ نقدية تضليلية عقيمة.

ومن الحق أن نعترف أن الحملة النقدية التي نعنيها كانت موسمية من جانب ، ومحدودة من جانب آخر ، كما كانت بالمثل متماشية ـــ في واقع الأمر ـــ مع الضجيج الاعلامي الذي أطلقه عبد الكريم برشيد لكي يجعل من احتفاليته المسرحية عنوان ابداعه الجديد وطرحه المتميز، دون أن يغيب عنا بالطبع أن برشيد كان في كل ذلك مزهوا لحدما وذا ميل ظاهر للاعتداد بانجازه. ودون أن يغيب عنا ثانيا أن برشيد أيضا حاول أن يواكب ذلك بانتاج مسرحي مطبوع أو ممثل، صادف بعض الاستحسان في الأوساط المهتمة بالمسرح والنقد المسرحي.

ومع أن أمر النقد الموجه للاحتفالية في حدود ما ذكرنا لم يتجاوز نطاق التعبير المشروع ــ المناقض عن الأفكار والمواقف ، بغض النظر عن مقاصده وأهداف أصحابه والمتدخلين فيه عموما ، فإن ردود الفعل التي قامت ضده من طرف عبد الكريم برشيد أساسا ، أو صدرت عن بعض معاونيه (عبد الرحمن بن زيدان على سبيل المثال) كانت مجافية لأبسط قواعد « اللعبة » النقدية ، بل وحولت النقد على قاعدة المسرح الى واجهة للتراشق بما تيسر من التوافه والترهات ، هذا اذا تجاوزنا مقاصد التوظيف الدعائي ، الحزبي غير المبرر ، الذي قامت به الأجهزة الخاصة لمثل هذا النقد ، مما جعل المسألة تبدو في النهاية وكأنها مواجهة ساخنة بين جبهتين ضيعتا لغة المنطق العلمي والحجة الموضوعية. حقا ، ان أسباب الصراع الايديولوجي والسياسي في البلاد ــ على الواجهة الثقافية ــ كثيرة ومتنوعة ، لها ظروفها المادية وحوافزها الذاتية لها أسبابها ومنطلقاتها الخاصة والعامة ، ولكن خلط «أوراق» التناقضات هو تظاهرة عشوائية ضد مبدإ الصراع الديمقراطي نفسه.

إننا نتكلم بوضوح عن عبد الكريم برشيد ، ومن خلاله عن المنابر التي استعملها لتسفيه أراء خصومه بغير حجة منطقية تذكر ، وبسوء تقدير واضح لطبيعة التناقضات بينه وبينهم ، وبمنهج ــ اذا جاز القول ــ احترابي وصفي كثرت فيه النعوت والتوصيفات القدحية بل والتشويه.

هل كان الصراع في الجوهر بين عبد الكريم برشيد ونقاده على ما جاءت به الاحتفالية من مواقف تخص تطور التجربة المسرحية في البلاد ، أم بين الملحق الثقافي لجريدة «العلم» والملحق الثقافي لجريدة «المحرر» ، على أساس التناقضات الموضوعية المعطاة على هذا الصعيد وذاك في بنية حزب الاستقلال واختياراته وفي توجهات الاتحاد الاشتراكي وطموحاته. بعبارة أخرى : بين رجعية واضحة وتقدمية واضحة ؟؟. وعلى أي حال فالصراع باسم المنابر الحزبية في ميدان الثقافة والفكر قديم في المغرب قدم الصراع السياسي والايديولوجي باسم المصالح الطبقية المتناقضة ــ بل والمتعارضة ــ بين مختلف الطبقات الاجتماعية. بل ولعل الفترة المضطربة والخصبة معا ، التي اعقبت سنة ١٩٥٦ مثلا غنية بالدلالات الموضوعية على ذلك. كما أن الصراع النقدي بالخصوص باسم المنابر الحزبية لا يعد استثناء في هذا المجال. فإذا ما القينا نظرة سريعة على « الاحتفال » النقدي الذي نصبه حسن الطريبق مثلا لبعض الشعراء المعروفين بمواقفهم التقدمية وحاول من خلال الملحق الثقافي « للعلم » ترويج بضاعته على حساب شعرهم بحسابات تقليدية مهملة واجتهاد ضعيف ، وكيف أن المعركة بانتقالها الى « المحرر الثقافي » على يد (كبور لمطاعي) اكتسبت طابعا سياسيا واضحا ، مع علمنا أن دائرة النقاش توسعت أكثر وشملت أطرافا متنوعة.. اذا ما رصدنا هذا الواقع في أدق جوانبه ــ وقد إكتفينا نحن بالاشارة فقط ــ توضح لنا أن المنطق الذي يوجه القول على هذا الصعيد يتعدى مجال النقد الأدبي ، فيصبح ، حسب طبيعة المرحلة وشروط الصراع ، تنازعا على قضايا سياسية وتوجهات إيديولوجية في الأصل.

فهل كان نقد الاحتفالية ، بعبارة أخرى ، محسوبا عل هذا « التقليد » ؟

إن طبيعة الرد الذي قام به عبد الكريم برشيد بالخصوص، يبين أنه يتوجه الى جهة معينة ـــ غير معلومة رسميا ـــ بالنقد والتعنيف واحيانا بالتشهير، الشيء الذي أسقطه في اطلاق مغالطات تعميمية لا تخدم غرضه الدفاعي ولا تفيد في إظهار حقيقة الصراع الايديولوجي في ميدان ملموس هو المسرح والاحتفالية كتيار فيه.

موقع الاحتفاليـــة

والحال ، ان ملاحظاتنا هذه تحاول عن قصد من خلال الاشارات المختصرة التي أوردناها أعلاه ، إعادة ترتيب «الوضع» النقدي في ميدان الاحتفالية والتدقيق في كيفية التعامل الجدي معها تجاوزا للموقع العدائي أو الحبي الذي وقفه النقد الموجه لها في أطوار مختلفة من الصراع أو التعاطف معها. وغرضنا لذلك هو التعامل مع الاحتفالية كنسق مرتب من المفاهيم النظرية يتوخى الاسهام في تطوير المسرح المغربي ، بل والعربي ـــ كما يدعي عبد الكريم برشيد ـــ من خلال نقده في أساس تكوينه وظروفه الحالية. واذا كنا ندرك أن الاحتفالية كمنظور للمسرح ، قد أصابها بعض التطور وبدأت تكتسي مع صدور بيانها الأول صفة تيار مسرحي ، توسع مجال تأثيره بين المهتمين بالنشاط المسرحي ـــ وإن في حدود ضيقة بطبيعتها ـــ فإن هذا الادراك مما يزيد في اعتقادنا أن نقد الاحتفالية والتعرض لمنطلقاتها وأهدافها ، يجب أن يتوخى بصورة رئيسية ابراز حدودها وممكناتها من جانب ، استنادا الى ما تدعيه لنفسها من دعاوي تقوم على تمجيد الانسان والاعلاء من شأنه الاجتماعي وإحداث «ثورة في ذوقه» الفني ، وغربلة مفاهيمها السياسية والايديولوجية كمنظور يمسك بدعاويها ويوجهها من جانب آخر. اننا نرمي بعبارة أخرى الى **تبيان موقع الاحتفالية من موقع المسرح المغربي في إطار ثقافتنا الوطنية** ، آخذا بعين النظر مجموع المتناقضات التي تسم هذا الموقع وذاك.

ان اختيار هذا السبيل يجب أن يدفعنا بصورة أولية الى إعادة النظر فيما يعتبره عبد الكريم برشيد ـــ كمنظّر بارز للمنزع المسرحي الموسوم بالاحتفالية ـــ منطلقا فكريا لعمله وأرضية لتجريبه.

والواقع أن برشيد ، لعدة إعتبارات ، هو الذي يتكلم عادة باسم الاحتفالية كلاما رسميا. وقد يكون ذلك لأنه واحد من بين زملائه الاحتفاليين (وبدرجة أقل عبد الرحمن بن زيدان) الذي إستطاع « تنظيم » أسس نظرية ، سياسية وإيديولوجية لدعوتها المسرحية ولطموحها الثقافي.

ألف باء الاحتفالية

— ١ —

ففي المنطلق يحدد عبد الكريم برشيد أن المسرح يقوم في أساسه « على التواصل الاحتفالي وعلى المشاركة في الفعل والابداع.. »(١). وهو تحديد ينبني عنده على استقراء ضمني للتجربة المسرحية في التاريخ (المسرح كشعائر دينية) والتطور الذي إمتد الى مفهومها في التواصل بغية « خلق تجمعات بشرية تتواصل فيها الذوات وتتكامل القدرات من أجل خلق الغد الآتي وتغيير ما هو كائن... » (نفس المصدر(٢)) حتى أصبح المسرح « تظاهرة اجتماعية » يقيمها الانسان للانسان. والحاصل ، كما يرى برشيد ، أن « الانسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها بالبعض » وهو عندما يحتفل فلكي يخرج عن « العادي المبتذل / تجاوز الذات / قوانين الطبيعة...» محققا بذلك تحرره من الزمان والمكان متحديا للواقع ورامياً الى ايجاد مقابل « فني » له « لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد..». والعملية في التقدير ، ترتكز الى فكرة تجاوز الواقع وإعادة صياغته بصورة لامنطقية مدهشة « تخضع لمنطق فني مغاير..» ، ولهذا فإن الفنون الشعبية كلها في إعتقاد برشيد تتميز بصفة أساسية هي الادهاش ونسف القوالب المتعارف عليها ، كما يتميز المسرح نفسه بالتحدي ومخاطبة شعور الجمهور للوصول الى عقله ، اعتمادا على «أن العادي يريح العقل ولا يتعبه» وأن ما ينشط العقل ويشغله يرتبط « بالغرابة والتفكك..»، ومن هنا يخلص برشيد للطعن في الواقعية وتسفيه معناها المتداول اعتمادا على ما في الواقع من حركة واعتمادا على ما في الواقع الاجتماعي بالتخصيص من زيف يلبس الانسان « مجموعة من الاقنعة » (كالإيمان والاستقامة والوداعة والبراءة..) تجعله ممثلا أكثر منه احتفاليا ، أي فاقدا لطبعه الحقيقي غارقا فيما لا يحصى من ألوان التشوه ويلعب أدوارا مصطنعة (« الوظائف والمراكز والطبقات ») غير قادر على تحقيق تحرره إلا بالاحتفال ، اذ « فيه ترتفع الأقنعة ليظهر الانسان — الانسان فنحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الأيام وميكانيكيتها الآلية...»(٣).

هذا هو الجوهر الذي يقوم عليه التمثيل الاحتفالي بكونه يسعى « الى ايجاد الآخر المشارك في الابداع » في دائرة مسرح يسميه برشيد « حفل كرنفال » لا يشخص فيه الكل ويختص بذلك الناظر والمنظور..» ، علما أيضا بأن « الاحتفال حياة، والحياة لاتباع ولا تشترى » وأن المسرح بذلك ليس « درسا تعليميا » بل هو تجربة انسانية تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة»(٤). وعن هذا الجوهر العام تتفرع عدة أهداف طموحة تتوخى :

— البحث عن لغة انسانية مشتركة ذات أبعاد انسانية عامة (لغة مستقبلية).
— دراسة الأصول لا الفروع في الواقع الاجتماعي ورصد الثابت لا المتغير.
— تغيير الواقع عن طريق العقل الشاعر وليس تفسيره.
— دراسة قضايا الناس في الساحات العمومية المفتوحة وفي الأسواق والأعراس

والمواسم وحيث التجمعات المفتوحة..

وبالجملة «فالمسرح تظاهرة إجتماعية يقيمها الانسان للانسان من أجل عرض قضايا الانسان »(٥).

— ٢ —

إن عبد الكريم برشيد إذن ، يتعمد الوصف التاريخي السريع من منطلق فهمه للتجربة المسرحية كما تطورت تاريخيا — على ما ألمحنا أعلاه — لكي يقرر بلغته ووفق تنظيره ما يجب أن يكون عليه المسرح الذي هو الاحتفالية. ولعل الفكرة الأساسية التي تتحكم بمنطق صارم في هذا التقرير هي فكرة التواصل وما تستلزمه — كعملية إنسانية — من إدهاش وتحد وتجاوز ورفض التعلم ودراسة الأصول وقضايا الناس على الطبيعة بحثا عن سبل واقعية احتفالية لتغيير الواقع. والشيء الراجح أيضا أن فكرة التواصل تلك بنيت على نوعين من التعارض : في وظيفة المسرح أولا وفي حقيقة الواقع ثانيا. فمن الدين الى الانسان أولا ومن الزيف الى الحقيقة ثانيا. والمسرح ليس هو الواقعي، العيني، المكشوف، بل الواقعي هوالاحتفال المسرحي الطامح الى معانقة مشاكل وهموم الآخرين بمقتضى البحث عن الأسباب الكفيلة بالتغيير.

فالتواصل أفقيا هو طريق التغيير اذا شئنا الاختزال ، وهو عموديا طريق الى الاحتفال بالمعنى الحقيقي المحض ، أي كاندماج (حفل كرنفال) ، وكأن عبد الكريم برشيد أراد القول بأن الاحتفالية في الأخير هي طريق التغيير .

— ٣ —

على أن الوصول الى هذا القول ليس شيئا مجردا على مستوى الفهم ، أي ليس مقطوعا عن الأسباب التي كفلت بمنهجية معينة ضرورة الانتقال به من البسيط (المسرح كشعائر دينية) الى المركب (المسرح كظاهرة اجتماعية). بل إنه مر عبر وسائط متشابكة تشكل كلا مضمون الإحتفالية التي يبشر بها عبد الكريم برشيد من منظوره الايديولوجي للمسرح ودوره في حياة الانسان وعمله في تغييرها. واذا ما تدبرنا الأمر جيدا وجدنا ، بعبارة أخرى ، أن القول بالاحتفالية كطريق للتغيير ارتكز على اعتبارات هي الادهاش والتحدي وتجاوز الواقع الزائف.. الى اخره. ان هذه الوسائط في تقديرنا الأولي هي أيضا المضمون الايديولوجي للاحتفالية ، هي رؤيتها لطريقة التعبير بالمسرح شكلا ومضمونا عن قضايا الناس كما هي على الطبيعة. والواقع في هذا المضمون الايديولوجي هو الزيف ، وهذا ما يدعو برشيد الى رفض ما يسميه تعسفا بالواقعية « المبتذلة » ، أي دراسة واقع المجتمع (المعين) في ظرف تاريخي معطى (طبقيا) ، ولذلك فإن الاحتفال عنده هو الحقيقة (الصافية) كما أن التمثيل في هذا المضمون الايديولوجي أيضا هو القناع ، لأن بين الانسان وطبيعته في المجتمع الطبقي (الذي لا يتكلم عنه برشيد بالتحديد اللازم) حدود مصطنعة تكونت تاريخيا (قهر ، استغلال..) وترسخت بالأعراف والقوانين الوضعية ، أصبحت هي ذاتها بالمعنى البورجوازي عقدا إجتماعيا تقوم أسسه على الانضباط ، والاكراه ، ولا فرق. ومن ثم كان الاحتفال « كرنفالا » أي تظاهرة صميمة تحقق للانسان اندماجه في انسانيته. وإزاء ذلك وجب أن نقول أن الاحتفالية في بعض عناصر مضمونها الايديولوجي هذا ، حين تدعي الكشف عما هو جوهري في طبيعة الانسان

وتسمي ذلك احتفالا ، أي مسرحا حقيقيا ، فهي لا تبحث بالطبع بحثا موضوعيا عن أسس العلاقات الاجتماعية المتموضعة في نمط الانتاج المعين ، ولا يهمها أن تفسر كيف حصل حتى فقد الانسان هويته الصميمية الحق ، فذلك كان سيقودها بالطبع الى دراسة هذه الظاهرة في شروطها التاريخية والتعامل معها كمعطى (وليس كزيف) والبحث في أسباب هذا المعطى عن العوامل والمؤثرات التي تفصل بفعلها الموضوعي (المستقل نسبيا عن ارادة الأشخاص) في تكييف واقع الانسان وصرف وجوده عن معناه الحقيقي كإنسان حر مستقل مبدع « انساني » أيضا.

— ٤ —

ومما يؤكد ذلك هو الدعوة المتصلة في الاحتفالية بتجاوز الواقع كمنطلق للتغيير المنشود بالمسرح كإحتفال. فهذا القول ، بغض النظر عن معناه التجريدي (الوهمي) يحمل مفهوما إيديولوجيا عن معنى التعامل مع الواقع (أي واقع) والنظر اليه. من حيث يستبدل ضمنيا أسلوب النظر العلمي فيه وتحليله تحليلا ملموسا ، بأسلوب القفز والرفض. ومهما يقال من أن عبد الكريم برشيد يطرح صيغة أخرى للتعامل مع الواقع حين يركز على طبيعته وأصله ، إلا أن المشكل بالطبع ، وكما يفهم من كلامنا ، ليس على هذا الصعيد المبدئي (لماذا ؟) ولكن على على الصعيد المنهجي (كيف ؟) بالتأكيد.

ومعنى هذا أن الاحتفالية وقد تمسكت بالجوهر شكليا ، تجاوزت ما ينوب عن الجوهر في تعبيره الواقعي مضمونا. أي أنها إستبدلت الزيف بالحقيقة والتمثيل بالاحتفال دون أن تدرك بفهمها الايديولوجي « الانسوي » بأية امكانية واقعية يتم هذا الإستبدال في المسرح. ولنا على ذلك هذا الدليل :

لقد تشدد عبد الكريم برشيد في رفض المفهوم التعليمي عند « بريخت » ، بل واعتبره في طبيعته صادرا عن مؤسسة اعلامية. وذلك لاعتقاده أن التعبير عن الوجدان الفردي والجماعي لا يحتاج الى وسيط من أي نوع ، فالاحتفالية نفسها ما هي سوى تعبير تلقائي عن وجدان جماعي. لكن نقد « بريخت » في تعليميته (أي في منهجه الواقعي وتصوره لدور المسرح وآفاق العمل الثوري فيه وبه) يغفل بالضبط أن العفوية الاعتباطية (وهي سمة من سمات النظرة الاحتفالية) لا تملك على أي نحو قدرة الكشف عن المخزون الاحتفالي الهائل الذي هو الطبيعة التلقائية (فرضا) للانسان ، وذلك لأنها بالضبط عفوية اعتباطية. ومهما بدا أن مفهوم التعليم والتلقين (عند بريخت أو غيره) يحملان صفة ارادية تفترض سلفا وجود « أطراف » غير متكافئة (وهو شيء حاصل في المجتمع الطبقي بل ومرسخ) إلا أنها تنظر الى الانسان من منظور غير تجريدي على الأقل. إنها تضعه بعبارة أخرى في التاريخ وفي الاطار الطبقي وفي العلاقات الاجتماعية وغير ذلك. ناظرة اليه في مستواه الثقافي والفكري وفي ظروفه النفسية ومعاناته اليومية ، في حين لا ترى الاحتفالية في كل هذا سوى زيف مصطنع ، ويقودها ذلك بالضرورة الى طرح الجوهر بالتعميم واغفال معطيات وظروف تكون هذا الجوهر بالتخصيص.

—٥—

على أن الاحتفالية ذاتها ليست نقدا جذريا « للتعليمية » ولا تستطيع الخروج — بما أنها تتوجه للانسان وترمي الى بحث قضاياه — من دائرة الخوض العلمي والنظري في اشكال ومواصفات وظروف التواجد الانساني في واقع معطى. وهو ما عبرت عنه بأهمية دراسة الأصول لا الفروع ودراسة قضايا الناس في الساحات العمومية.

إلا أن تعبيرها هذا يصطبغ بنزعة توجه شكلي لا يحدد سلفا نقط الأصول التي يود الانطلاق منها وبالتالي محيطها العام والخاص تاريخيا واجتماعيا كما لا يبين طبيعة القضايا التي يرمي الى دراستها وبالتالي نوعيتها والأساسي من الثانوي فيها.

وبمعنى آخر فدراسة المسببات بشكل عام في الاحتفالية لا يغنيها بالنتيجة عن دراسة الأسباب. وعبد الكريم برشيد عندما انتقد المسرح المغربي (بغض النظر عن طبيعته) في كونه يركز اهتمامه على « بعض الظواهر الاجتماعية المتخلفة » (٦) واعتبر ذلك نوعا من الهروب ، لم يحدد من جهة المنطلقات النظرية ، السياسية الايديولوجية ، للمسرح المنتقد ، ولم يهتم — وهو ينظر للاحتفالية — كيف يمكن معالجة « الرشوة » في المجتمع الطبقي ، بل وما الموقف منها.

—٦—

ومع ذلك فالاحتفالية في تقدير عبد الكريم برشيد عندما تدين « التعليمية البرختية » ترمي جاهدة الى إكتشاف أسلوب خاص بها يعينها على دراسة الواقع الذي تنطلق منه وتحاول تغييره بمنزع جديد في المسرح. وما الطرائق والادوات التي تعرضنا لها بالإشارة إلا لهذا الغرض بالذات. إنها تحاول إرجاع الإنسان — الذي أصابه تشوه غريب في تقديرها — الى مجده الانساني في طبيعته الاحتفالية. إلا أن مغالاتها في البحث عن انسان مجرد يجعلها من لم تسقط بتقديرها النظري والسياسي « الانسوي » الغامض في فهم تعميمي ، شكلي (أي مثالي) للانسان ، ويجعلها في أسلوب البحث تتبنى منزعا شعبويا في التعامل معه. ومع ذلك فالاحتفالية لها مضمونها الطبقي الواضح : انها بحث مثقفي ، قبلي ، تحكمه رؤية وذهنية بورجوازية صغيرة لوجود الانسان تاريخيا وآنيا ، فيما تحاول بهذه العدة إكتشاف الطبيعة الاحتفالية لوجوده ذاك ، وتقيم الدليل النظري (الوهمي) في المسرح عن امكانية تحريره في أسار الموروث وتخليصه من الزيف وتوجيهه نحو إنسانيته. والواضح هذا أنها تختصر وجود الانسان المجتمعي الى بضع مظاهر مزيفة جاءت إليه ، في إعتقادها ، من الاستلابات المختلفة التي توالت عليه ، ولكنها تقفز برغبة إرادية ، ذاتية ، عن الطبيعة الطبقية للوجود المذكور. الشيء الذي لا يمكنها من تبني مفهوم واضح عن الانسان وإنسانيته.

أسس التعامل مع الاحتفالية

إن للاحتفالية إذن منطلقها النظري : الانسان. ودوافعها السياسية والايديولوجية : البحث عن غده الأفضل من خلال إرجاعه الى طبيعته الأصلية الاحتفالية. وأهدافها العملية : بناء تصور جديد عن المسرح وعن الانسان وقضاياه في المسرح. وكل هذا في دائرة من البحث التقدمي النقدي عن الشروط الكفيلة في الابداع المسرحي بترجمة هذه الزوايا ، مجتمعة أو متفرقة ، في صيغ مباشرة ، لم تتحقق بعد أو هي في طريقها الى التحقق من خلال المساهمات التي يقدمها برشيد في ميدانه.

ومعنى هذا أن الاحتفالية ، كاتجاه مسرحي ، لها أساس موضوعي في الواقع الثقافي العام في البلاد ، أي أنها كمساهمة نظرية في بحث الاشكالات المرتبطة بالانسان ووجوده المادي والمعنوي تنطلق في تقديرنا من اعتبارات ثلاثة :

الاعتبار الأول = كونها لا تخفي بحثها النقدي في الواقع الاجتماعي والسياسي بالبلاد وإن في حدود ضيقة وغالبا مضمرة ، ولكنها مفهومة من التعرض للسلبيات التي تطبع ذلك الواقع وتعميق تطور الانسان تطورا ديمقراطيا فيه ـــ وإذا كان المنطلق عند عبد الكريم برشيد في البحث هو الاعتبار القائل بأن « المسرح قبل كل شيء هو قضايا إنسانية » فذلك يمثل في تقديرنا رأيا أوليا بأن المسرح ليس « شيئا » فوق قضايا الانسان ، وقضايا الانسان المغربي بالذات. وبما أن ميدان الاحتفالية ، كتيار ثقافي مسرحي ليس هو دراسة الواقع الاجتماعي والسياسي على حقيقته ـــ رغم أن ذلك لا يخفيها من الاهتمام الجدي به ـــ فبحثها بالتالي يأخذ مجرى بحث نظري ـــ ثقافي من المسرح واليه وفيه دائما.

الاعتبار الثاني = كونها تبحث في كل ذلك من منظور نقدي ، يغلب عليه التساؤل والاستفهام. وهذا اعتبار هام لأنه يراجع المسلمات ويحاكم المطلقات. وقد عبرت الاحتفالية عن هذا الوعي النقدي ، بطموحها الجاد الى تلمس ما هو ثابت وأصلي في كل القضايا الانسانية ، فضلا عن اهتمامها المعلن بدراسة قضايا الناس على الطبيعة والغوص في مجالاتها التعبيرية والشعورية والعاداتية المختلفة.

الاعتبار الثالث = كونها من خلال البحث النقدي تقدم تصورا نظريا في ميدان المسرح وتعتبره بديلها الملموس. ويظهر ذلك في تأكيدها على الصفة الانسانية لوجود الكائن البشري (بديلا للفردية والعزلة التي يعاني منها) وطرائق بحثها في إعادة الاعتبار لهذه الصفة من خلال نقد ما علق بها من تزييف وما لحق بها من تشويه. ان البديل هنا يتوجه الى محاولة إكتشاف طريق ابداعي يتولى صياغة الوعي الجماعي على أسس احتفالية أي طبيعية وصادقة ما أمكن.

إن هذه الاعتبارات ليست أكثر من منطلقات نظرية عامة. وإذا كنا قد سلمنا بأن للاحتفالية أيضا مضمونها الطبقي ، فمن الطبيعي أن نرى فيها رؤية إيديولوجية وأهدافا سياسية، رؤية ايديولوجية مطبوعة بالنظرة الذاتية والارادية « الثقافية » وأهدافا سياسية طابعها شكلي ـــ وظيفي مرحليا على الأقل وفي حدود الارهاصات الأولية للبديل ـــ المشروع ، بينما

يبقى نقدها للواقع الثقافي ــ الذي حاولت تعريته ــ نقدا تجريديا لا علميا.

ومع ذلك فالنظرة المتفحصة في أسس الاحتفالية تقتضي منا أن نعترف بأن عدتها النظرية هذه ، تعارض معارضة شديدة التوجيهات الرامية الى ترسيخ واقع الوجود الانساني ، المادي والمعنوي بما هو عليه من زيف وقهر بتبريرات قد تكون متفاوتة ولكنها تتكامل في فهمها البورجوازي الرجعي لمصادرة حرية الانسان وكبح طاقات تحرره. الأمر الذي يدفعنا الى القول بأن الاحتفالية تمثل اليوم تيارا مسرحيا متقدما في رؤياه المستقبلية لوجود الانسان المغربي ، وتساهم بقسط في التبشير بحقيقته الطبيعية التي هي على المستوى الثقافي الخاص تحرره الفكري والمعنوي وتكامله النفسي ورقيه الاجتماعي ، وذلك من خلال دعوتها الى خلق ذوق شعبي جديد ورفض الاستهلاك والمتجارة بالقيم الانسانية وتعرية الاستيلابات المفروضة على ما هيتها الحقة.

مشـــروع الاحتفالية

إن الاحتفالية بهذه الصفات ليست فتحا جديدا كل الجدة في ميدان المسرح المغربي وعلى صعيد المساهمات التقدمية فيه بالخصوص، بل لعلها متابعة أمينة (كما سنرى فيما بعد) ــ من حيث هي محاولة نقدية وتجريبية في آن ــ للتطورات الرئيسية التي عرفها هذا القطاع في السنوات العشر الأخيرة، وأهميتها تكمن بالضبط فيما أولته من عناية جدية لنقد الانتاج المسرحي المغربي كما تطور في البلاد، والحكم عليه، واقتراحها ــ من نفس الموقع ــ للبديل الذي تراه موضوعيا من وجهة نظرها للوصول بالانتاج المذكور الى معانقة ظروف الواقع الاجتماعي...

ويمكن القول أن الاحتفالية بهذا قد كونت لنفسها منظومة من المفاهيم النظرية، السياسية والايديولوجية، قد تكون أولية وناقصة، ولكنها متماسكة في أساس بحثها المسرحي، كما هيأت لنفسها شروط التبلور والانتشار (ونحن لا نقصد التأثير) قد تبدو ضعيفة ومحدودة ولكنها مع ذلك تعبر عن « تيار » أخذ يستقطب بعض المهتمين بالمسرح ومنهم من له فيه مساهمات لا يمكن التقليل من شأنها بأي حال كالطيب الصديقي مثلا.

على أن قولنا بأن الاحتفالية قامت على أساس نقد التجربة المسرحية في البلاد وأصبحت في موقعها السياسي والايديولوجي تشكل تيارا ذا أثر ملحوظ في عطائه وتجريبه، لا يعفينا من ضرورة الاهتمام الجدي بما تطرحه على هذا المستوى وذاك. الأمر الذي يضعنا مباشرة في « مواجهة » البيان العام الذي أصدرته الاحتفالية وعبر به برشيد (والموقعين معه عليه) عن التطورات المستجدة في رؤيته للعمل المسرحي في سبيل انضاج الاحتفالية وترسيخ نهجها.

ما الاحتفالية اذن ؟

لابد من التدقيق في أن عبد الكريم برشيد لم يعد يتكلم كشخص، فرد. ذلك لأن البيان الذي ننطلق منه للجواب على السؤال المطروح قبل قليل، يتكلم باسم « جماعة المسرح الاحتفالي »، ولهذه المسألة معناها من ناحيتين :

ــ لأنها تعطي الانطباع الواضح عن وجود تيار مسرحي، قد يكون منسجما في رؤياه أو متناقضا ولكنه قائم ويتولى صياغة مفاهيم متناسقة عن المسرح كفن وأداة، وعن مختلف القضايا المرتبطة به. والتيار في جميع الأحوال ليس هو الفرد. لأن صفته الايديولوجية

كتيار تحول له « شرعية » الحديث باسم حركة لها صفاتها الابداعية المحددة وتمارس نشاطها من موقع تأثير ملحوظ. وهكذا فالاحتفالية ــ اذا سلمنا بوجودها كتيار مسرحي ــ تمثل الآن في الحركة المسرحية بالبلاد تجربة جديدة ناشئة لا يمكن التغاضي عن إسهاماتها ودورها.

ــ ولأنها ثانيا تبين السمة الراهنة لعمل الاحتفالية كجماعة وتيار : التنظيم والتجريب.

الاحتفالية في اعتبارنا إذن لها موقع ، هو من حصيلة تطورها النظري والابداعي ، وهو ما عبر عنه البيان الأول بقوله :« الاحتفالية ليست مجرد شكل قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة بل هو والانسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع...»(7).

فما هي فلسفة الاحتفالية ؟؟

إن التعريفات « الرسمية » التي تعطيها الاحتفالية لنفسها كثيرة ومتعددة ، تتفاوت في معناها مرة وغالبا ما تنسجم في مجموعها النظري مرات. ولعل في عملية استقصائها بعض التكرار غير المحسوب ، هو في التقدير (أو سيكون) من التداعيات المرتبطة بمفهوم الاحتفالية كوجه ومستويات اهتمامها كتيار مسرحي كوجه آخر.

ومما تجدر ملاحظته أول الأمر هو أن القول بكون الاحتفالية تحمل تصورا جديدا

« للوجود والانسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع » فيه تقدير مبالغ ومتبجح للاحتفالية كتيار ، ويعني أن الاحتفالية قد حسمت كل شيء بضربة سحرية واحدة انجزت معها كامل الخطوات التي عليها أن تقطعها حتى يكون تصورها « للعالم » ناضجا واقعيا ومنطقيا أيضا. والحساب المعقول ، بل والخطوات التي قطعتها الاحتفالية في الابداع والتنظير في حداثتها وجدتها و « طفولتها » أيضا تقول ان الاحتفالية لم تتمكن بعد من بناء منظور متكامل لوجودها المسرحي ، وكل ما قامت به أنها عرفت بنفسها تعريفا جديدا فعلا ولكنه أولي.

البيان الأول لجماعة الاحتفالية يعرفها بمستويات : أولا : الاحتفالية دعوة تسعى الى « ايجاد الاصيل ». معناه في منطوقها أن الأمر لا يتعلق بالتجديد ، اذ ليس هناك في اعتقادها شيء قديم يتطلب التجديد. والمسرح العربي نفسه (القديم) ليس غير « تجارب هزيلة سواء من حيث الكم أو الكيف ، وهي تجارب لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح...» ولذلك فالاحتفالية (الجديد) هي بالاشارة الضمنية فتح في المسرح، مقطوع الجذور ، لا « سوابق » مسرحية له في التصور والمنطلق. فمسعى الاحتفالية كما نلاحظ ينطلق من فراغ لا يتحدد بغيره ولا يشترط به. ومع أنه يحمل ضمنيا تقييمه للقديم فيلغيه نظريا ، إلا أنه يثبت وجوده من خلال نفيه له عمليا. ولذلك تعلن الاحتفالية عن وجودها القوي في خضم عملية لا تاريخية معقدة يصعب الأخذ بالتبرير الذي تعطيه لوجودها. والذي يهم في جميع الأحوال هو أن الاحتفالية تنفي نفيا جذريا كل تراث مسرحي سابق عنها، بغض النظر عن قيمته، وتوحي بالمقابل إنها هي الجديد ــ القديم الممكن.

ثانيا : والاحتفالية هي محاولة « لاحداث ثورة في الذوق العربي..» اعتبارا لكون هذا الذوق يتعرض اليوم للاستلاب سواء من طرف السينما المصرية أو الأمريكية أو المهنية ، أو من خلال المسلسلات العربية القائمة على أسس ميلودرامية. والمسألة هنا لا تتعلق كما تصر الاحتفالية على القول بإعطاء تقنيات جديدة في التأليف والاخراج ، ولا بادخال وسائل تقنية

« مستوردة » الى مجال لم يعرفها من قبل. وقولها هذا يعني أن علاقتها مع الجمهور تتحدد من خلال نزوعها التحرري لاستبدال مكونات « الذوق » « العربي » السائد المستلب ، بمكونات أخرى جديدة لاشك أنها ترتبط في وعي دعاة الاحتفالية بما لهذه من معطيات جمالية وقوالب فنية وإشكال تعبيرية غير مسبوقة. ومع اقرارنا بأن الدعوة طموحة وذات أهداف بعيدة ، إلا أن تحديد المشكل في « الذوق » وإلقاء باقي التبعات من ثم على السينما المصرية أو الأمريكية أو هما معا ، لا يمنح الاحتفالية أية جدية في المعالجة ، وذلك لاعتبار بسيط جدا ، هو أن « الذوق » نفسه أكان عربيا أو مغربيا ليس معطى جماليا صرفا يسهل تشكيله أو تنويره أو تغييره بمجرد دعوة لا تعير أدنى إنتباه لمعنى الذوق أولا ولمعنى تشكله في ظل معطيات تاريخية وإجتماعية وسياسية وغيرها ثانيا. « فالذوق العربي » بمعنى اخر شيء مجرد باطلاق لأنه لا وجود في الحقيقة والواقع لذوق عربي منسجم وموحد أو حتى لذوق عربي بالمعنى تكون هذه الجهة أو تلك قادرة على إستيلابه وتغيير مضمونه. وكل ما هنالك « قوالب » فنية وجمالية ، عادات واعراف لها مضمون تاريخي لا ينفصل عن وجودها في الزمان والمكان ، تشكلت وفق معطيات سياسيته واقتصادية وإجتماعية ونفسية وذهنية أيضا لا تنفك تعبر عن الواقع الذي نبعت وتنبع منه.

والدعوة الى تغيير ما تسميه الاحتفالية « بالذوق العربي » يجب أن تتوجه بالأساس الى بحث معناه في هذا الاطار المضبوط ، بغية رصد اللوازم الضرورية — والمسرح لا يستطيع أن يكون إلا واحدة منها — لتغيير مضمونه وقلب مواصفاته على هذا الأساس.

فهل هناك ضرورة ما « لصناعة الذوق المستقبلي » ؟

الاحتفالية تجيب بنعم ، بل وتلح في أن يكون ذلك من « الآن » بواسطة أعمال مسرحية « مغايرة » « تحمل تصورات جديدة للمسرح ولوظيفته ودوره وتركيبه...» ولكنها لا تضيف أكثر. مما يعني أن الاحتفالية تهدف الى بناء ذوق « احتفالي » هو دليلها في الثورة على « الذوق العربي » المستلب. والذوق الاحتفالي بطبيعة الحال قد يكون ذوقا مستقبليا وقد لا يكون ، ولكن لن يستطيع بأي حال إيجاد قواعد مشتركة لذوق عربي منسجم أو غير منسجم ، لأن المسألة تتجاوز بكثير حدود الدعوة الثقافية المحضة والمسرح ودوره لترتبط بشروط التغيير العام ، على الصعيد الوطني أو القومي ، وتندرج فيه.

والحال أن المسعى الاحتفالي الى إيجاد الأصيل من **العدم** كما مر بنا، يتعزز هنا باحداث ثورة في الذوق من **الاستيلاب**. والقاسم المشترك هو **المسرح كأداة** والرابط الموضوعي هو **الاحتفالية كرؤية**.

ما هي هذه الاحتفالية كرؤية ؟؟

الاحتفال (في جوهره) « هو التعبير الحر التلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة من الثباث والسكون ..». وهذا هو المنطلق. وهو ينبني على فكرة ترفض رفضا قاطعا أن تصبح الاحتفالية مبرسة أو مذهبا (لها تلاميذ وأتباع). وقد يبدو هذا الرفض غريبا لأول وهلة ، خصوصا وقد عرفنا عن الاحتفالية أنها « فلسفة تحمل تصورا للوجود والانسان...» وأنه من الطبيعي — المنطقي لذلك أن تعلن نظريتها وتقترح مذهبا ، بل وتبحث لهذا أو لتلك عن أنصار ومريدين. غير أن غرابة الرفض تستحيل هنا الى تناقض لابد

من الكشف عنه :

ففيما تتشبث الاحتفالية بكونها « فلسفة » وبكونها تطمح في إيجاد « الأصيل » وتطمح الى تغيير « الذوق العربي...» ، تحاول في نفس الوقت تقديم أبسط تعريف لهويتها المسرحية : التلقائية والحرية ، أي ما يحمل في مبناها تنصلا واضحا من كل معنى فلسفي لوجودها. ويتعزز ذلك بالمفهوم الذي تعطيه الاحتفالية للتلقائية كمرادف للشعور الطبيعي المنطلق على سجيته المتحلل في كل القيود والالتزامات (غضب ، فرح ، حزن..) لدى الانسان.

مما يعني أنها تحاول إقامة تعارض صارخ بين طموح مشروع في بناء أسس نظرية مسرحية ، وبين رغبة ملحاحة في الكشف عن طبيعة الشعور الانساني ، أي بين نزوعها المستقبلي وبحثها المرحلي ، بين الوعي والشعور ، في الأخير بين النظرية والواقع ، وذلك ما دفع الاحتفالية الى التأكيد بأن النظرية يجب أن توازي التجريب الميداني في سيرها. ولكنه تأكيد لفظي إذ سرعان ما تعلن الاحتفالية بأنها « لا تتقيد بالنظرية الاحتفالية ولا توصي بذلك. لأن النظرية ــ ومهما جاءت نتيجة لاستقراء الواقع أو من جراء التجريب الميداني ، فإنها أبدا تبقى قابلة للنقاش....»

فهناك :إذن ارتباك واضح : الاحتفالية فلسفة وهي في نفس الوقت ترفض أن تتحول الى مدرسة أو مذهب ، وهي في الأخير نظرية (ولكنها لا تدعو الى التقيد بها فقط). وهو بالقطع ليس إرتباكا لفظيا جاء متكلفا في الاستعمال أو نتيجة غموض في الاصطلاح (فلسفة ، مذهب ، نظرية...) بل إنه يقوم على تصور إيديولوجي مفهوم يرمي مسبقا الى إستبعاد أي بحث نظري فيما هو عليه الواقع من شؤون والدعوة من ثم الى التجريب في محاولة إرادية للكشف عن الطبيعة التلقائية للشعور الانساني بدون مقدمات. وهذا التصور نفسه ينهض على فهم لاجدلي لحقيقة الواقع وعلاقته بالنظرية.

إن الاحتفالية تصر على رفض الواقع في مقابل **البحث عن الشعور التلقائي ، وتصر على رفض النظرية في مقابل التجريب الميداني.** وهذا جانب أول في رؤيتها.

إن الاحتفالية « وهي تقوم بالأساس على الحوار والمشاركة ترفض مبدأ الاستهلاك. ذلك لأنه عوض أن نستهلك الآراء والنظريات والمبادىء. يجب أن نوجدها أولا...» ومن ثم فهي تعتبر نفسها « ورشا » مفتوحا للاضافات « ابتداء من الخليج الى المحيط » والاحتفالية بعبارة أخرى « ليست ملكا لأحد...وإنما هي ملك لجيل كامل يبحث عن أكثر الأدوات الفنية فاعلية للتعبير عن قضاياه وعن محيطه وظروفه. ».

فأمامنا دعوة ترفض الاستهلاك (الفكري) أولا وتطالب بإقامة بناء نظري لوجودها ثانيا ، وتعلن إنتماءها العربي ثالثا. على أن رفضها للاستهلاك ــ وهو مشوب بنظرة عدمية حادة اذا جاز القول ــ لا ينوب ، في منطقها الخاص ــ عن ضرورة بناء تصور نظري لنسقها الفكري كتيار مسرحي ، وفوق ذلك فهي تعتبر نفسها « ورشا » مفتوحا للمساهمة في بناء أو تطعيم هذا النسق. وهذا ما يدخلها في تناقض واضح مع منطلقها العام كفلسفة تحمل تصورا للوجود...الى آخره. فهل تكون الاحتفالية دعوة شكلية تماما لرفض الاستهلاك فيما هي تطرح نفسها بديلا « لكل » نظرية لا غنى عن استهلاكها ؟ ان هذا الافتراض قائم وهو الذي يعزز لدى المطلعين على الاحتفالية ميلها الذاتي الأكيد لرفض كل مبدأ

والاحتكام المطلق الى مبادئها وهو الذي يؤكد نسبة معينة من الفوضوية الذهنية الراجحة في اختياراتها باسم الحوار والمشاركة.

غير أن الطابع العام الذي ينتظم هذه الاختيارات ويتحكم في « سلوكها » المسرحي هو منظورها اللاطبقي المزعوم. وذلك حين تؤكد الاحتفالية على أن المسرح بالنسبة لها هو : « موعد عام يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس.. انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بينهم ويجمعهم داخل فضاء وزمان محدد موحد. ». وقد يكون هذا القول صحيحا وممكنا اذا كان الأمر يتعلق شكليا بالبناية التي يلتقي فيها أناس من أصول واتجاهات مختلفة لرؤية (أو الاحتفال) بشيء معين. ولكن المشكل ليس هذا بالطبع. بل فيما تراه الاحتفالية أساسا لمسرحها من الناحية النظرية والمتمثل في الدعوة الانسانية المجردة للتلاقي والمشاركة.

ومما يؤكد ذلك هو قول الاحتفالية ، بأن الاحتفال « لغة.. لغة أوسع وأشمل من لغة اللفظ..». فإذا كان التعبير الظاهري للشعور الفردي أو الجماعي هو الاحتفال ، واذا كان الاحتفال لغة ، فالمشاركة والحوار ممكنان ، والتلقائية والحرية قائمتان. وبذلك يتم استبعاد أي تصور يحدد المسرح في علاقته بالجمهور من زاوية دور المسرح وقضايا الجمهور ، بالتحديد النظري اللازم لطرفي هذه المعادلة من منظور طبقي لا يستقيم أي تحديد الا به.

حقا إن الاحتفالية تعتبر المسرح أيضا تظاهرة شعبية عامة. بل ولا تقبل بفصله عن الواقع اليومي « لنجعل منه مجرد حلم أو وهم » ، غير أن اعتبارها للمسرح « كواقع حياتي » وبأنه ، لذلك ، أكثر شفافية وصدقا وتكثيفا وتركيزا من الواقع اليومي ، يوحي بأن هناك واقعين متعارضين : واقع الفن (المسرح هنا) وواقع الحياة اليومية. وصفتين متلازمتين بهما : الحقيقة والزيف (الواقع) أو بتعبير الاحتفالية : الحقيقة والواقع.

إن التعارض المذكور ليس من إكتشاف الاحتفالية كما يمكن أن نفهم ، وهي لا تقترح ، فوق ذلك ، صيغة ما لحصر مدلولاته وتجاوزه. وما أناطته بالمسرح الاحتفالي لا يتعدى مهمة التعرية (« وذلك علما بأن الواقع الاجتماعي قائم على أساس التغطية ») إلا أن العيب الذي يشوه الرؤية الاحتفالية ، هو فصلها المثالي المتعمد ، كما بينا ، بين النظرية والممارسة ، بين المسرح ووظيفته والواقع ومظاهره. وما قولها بأن«الزيف»واقع والاستغلال واقع والظلم واقع أيضا ، ولكن هذه الأشياء لا تمثل الحقيقة في شيء..» وأن « رصد جوهر الواقع وحقيقته فذلك من اختصاص الآداب والفنون بصفة عامة **والمسرح الاحتفالي بصفة خاصة**..» إلا لتأكيد الصيغة المثالية للفصل المذكور.

والحال أن الواقع الذي تتكلم عنه الاحتفالية لا يتحدد بمظاهره (الاستغلال ، الظلم..) فهي ترفض ذلك وتعتبره زيفا ساطعا. بل هو واقع مفارق لا ندري كنهه بالتعريف ولا نستطيع توضيح معالمه بالتدقيق. كما أن المسرح الذي تتكلم عنه الاحتفالية لا يتحدد بدوره. فقد سبق لها ، كما أوضحنا ، أن رفضت « تعليمية » بريخت وركزت من ثم على الطبيعة التلقائية « الاحتفالية » في الانسان على أنها جوهره. وكل ذلك لكي تقول بالوضوح بأن الواقع هو الزيف وأن المسرح الاحتفالي هو الحقيقة أو مشروع البحث عنها. مما ركز لديها صيغة وهمية لتعارض شكلي غير موجود بصفة مطلقة وثابتة من الناحية العملية والجدلية.

إن الواقع هو التعبير المتناقض عن مجموعة من الظواهر والأشكال والاعتقادات تتحدد كلها تحديدا سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ملموسا في كل ظرف تاريخي وفي مستوى معين في التطور. وعلى هذا الأساس تكون الحقيقة في الواقع هي طبيعته الجوهرية ، الواجب اكتشافها والبحث عنها بحثا علميا ملموسا. والمسرح على هذا ، وأي فن غيره ، ينطلق من هذا الواقع ويمكن أن يتوجه الى معالجته حسب اختيار يتوخى البحث عن الحقيقة من الواقع.

هناك حقا تعارض مصطنع بين الحقيقة والواقع ولكنه من انتاج التطور التاريخي الموضوعي ، حق أن نعود به الى أصله يوم انقسم المجتمع الانساني الى طبقات وحدث فصل حاسم بين المنتج وانتاجه (عمله) حتى كرس بالشرائع والاعراف والقوانين والوضعية ، ولكنه تعارض مصطنع لا تزكيه ــ بما هو عليه ــ الا الفلسفة المثالية التي ترى فيه ، من بين ما ترى ، « قسمة » وجودية محضة.

والاحتفالية حين تراهن على التعارض المصطنع فتبني رؤيتها من تم على انفصال موجود في الحياة العامة ، انما تتجه الى الأخذ بالتصور المثالي وتضع المسرح عربة له ، وهكذا تغدو الحقيقة في عرفها ضائعة والزيف واقع والمسرح أداة بحث.

غير أن الاحتفالية من جهة أخرى تنص على أهمية تغيير الانسان وتحرره « من ذاته أولا ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي..» وهي مهمة تدفعها رغبة قوية الى « إيجاد » انسان الواقع الجديد ، المستقبلي. وهكذا يصبح مسرح الاحتفالية الباحث مأخوذا بطموح مستحيل ، غير قابل للتحقيق إلا اذا أخذ بمنهج النظر العلمي الجاد (تحديد دور المسرح ورسم اختياراته السياسية والايديولوجية) في دراسة الواقع والأخذ بمعطياته الحقيقية ، وتجاوز الانقسام العمودي الذي تقيمه في بنياته.

ورغم التأكيد الذي توليه لمشاركة المعنيين بأمر التغيير ــ تجاوزا للوصاية ، وابرازها لضرورة مشاركة الجمهور من موقع الخلق والتفكير والابداع مما يدفعها الى رفض مقولة « غرامشي » حول « المثقف العضوي » بغير حجة أو تعليل....فإن تغيير الانسان ودعوته للمشاركة الفعلية المباشرة فيه ، ليست « مهمة مسرحية » وتتجاوز حدود المسرح ووظيفته لترتبط بعملية تاريخية معقدة ، يساهم فيها المسرح (التقدمي) بقسط ، ولكنها أبدا من حاصل التطور الموضوعي الذي يتجاوزه، بكثير ، وقد مست الاحتفالية هذه النقطة بيسر عندما قالت : « ان الاحتفالية ، كلغة شعبية جماعية تقوم على التلقائية والتعبير الحر ، ترفض كل فكر غريب يأتي من خارج الشعب وليس من داخله ». ولكنها أغفلت أن الارتكاز الى فكر الشعب هو مهمة تتطلب الارتباط به وفهم طموحاته.... الى آخره الشيء الذي لا يمكن أن يكون متناقضا ــ كما تحاول الاحتفالية أن توحي بذلك ــ مع كل فكر شعبي تقدمي يرمي الى تحرير الجماهير من كل ما يعيق تطورها نحو التقدم والرخاء.

إلا أن التناقض الصارخ الذي يطبع الدعوة الاحتفالية على هذا الصعيد ، يظهر جليا من خلال اعلانها المباشر عن رفضها لكل فكر يأتي من خارج الشعب. هذا في حين تعلن نفسها (أي الاحتفالية بما هي عليه...) فكرا شعبيا عليه. وتعلن مسرحها مسرحا شعبيا عليه. ولعله من الواضح أن الفكر الشعبي اذا كان فكرا « احتفاليا » ــ على ما تفترض الاحتفالية بغير دليل ــ فإن الاحتفالية هي بالتحديد دعوة ثقافية (غير شعبية بالضبط) لوعي مكنون

الاحساس الجماهيري والتعبير عنه بالمسرح ، وبالتالي فهي في الأصل دعوة فكرية تحاول ذلك ــ في حقيقة الأمر ــ من خارج « الشعب » واذن ، فلماذا لا تكون بدورها « فكرا » « غريبا » بمعنى من المعاني عن « الشعب » ؟؟

ان الاحتفالية أيضا ترفض « التركيز » على الصراع الطبقي. وهي تقول بالتحديد : « ان التركيز على الصراع الطبقي يجب الا يحجب عنا الوانا أخرى من الصراع ، وهي ألوان لها وجود سواء داخل النفس البشرية أو خارجها...» . واذا كان هذا القول يعني أن الاحتفالية تأخذ ضمنيا بمفهوم الصراع الطبقي وتقر بوجوده الموضوعي وهي لا تدعو فقط إلا الى الحد من التركيز (ربما المبالغ) عليه وإيلاء الاعتبار لغيره من ألوان الصراع... فإنه بالمقابل يترك المجال مفتوحا أمام التأويل المثالي الماكر الذي يفسر الصراع دائما بقوة خفية تتحكم في وجود الانسان ومصيره. ويظهر ذلك بالطبع من التقابل السطحي الذي تضعه الاحتفالية بين الصراع الطبقي وألوان أخرى من الصراع (نفسي أو غيره). وما اقرارها بالأول إلا لابراز الثاني. وهكذا يبدو مفهوم الصراع لدى الاحتفالية كمعادلة متوازنة الأطراف. غافلة بذلك عن الاقرار والامساك في نفس الوقت بما يحرك التطور الموضوعي ويحدده في مساره العام.

والواقع أن الاحتفالية حاولت التلميح الى مقولة متداولة في المنهج العلمي الجدلي بغية نقضها نقضا خجولا من منطلق فهم ذاتي لا تبرير لحكمه ولا وجاهة لتعليمه.

وقد عمدت الاحتفالية ، من ثم ، الى بلورة رأيها هذا في مجال المسرح ، فرفضت بصورة خاصة أن يكون المسرح « مؤسسة إعلامية » تقوم على أساس نشر (فكر) الدولة أو مبادىء الحزب الحاكم أو المعارض. وتصورت أن « المبدع في هذه المؤسسة لابد أن يفقد حرية الخلق والابداع والتصور..» وهذا ما قادها الى توضيح وجهة نظرها في المسرح الذي تنشره معلنة « أن المسرح الشعبي هو الذي يساهم الشعب في انتاجه وابداعه والذي تكون وسائل هذا الانتاج في ملكه وبين يديه..».

وقد يكون من الواضح أن القول بوجود أنواع لا تحصى من « الصراعات » هو لوضع فاصل دقيق بين « أنواع » مسرحية مختلفة لا تتحدد بمضمونها الطبقي وتوجهها السياسي والايديولوجي ، بل بانتسابها الاجتماعي وتعبيرها الفكري المجرد. وذلك بالضبط ليسهل عليها القول بوجود مسرح شعبي في مقابل وجود مسرح اعلامي.. تحريضي تعليمي.. الى آخره. وتبعا لذلك يسهل التمييز بين « المبدع » في المؤسسة الاعلامية والمبدع في المسرح الشعبي وكذا للحكم على كل واحد منهما من منطلق ارتباطه بهذه الجهة أو تلك ، ان المشكل في جميع الأحوال لا يكمن في التفريق المنهجي والدال بين أنواع مختلفة من « الصراعات » وأشكال متعددة من « المسارح » ؛ فهذا عمل مشروع يبين كيف أن الاحتفالية تسعى الى احتلال موقع يضمن لها تفردا في الطرح وتميزا في المعالجة والاهتمام. بل انه يكمن في الموقف الذي تقفه الاحتفالية من الصراع **كمقولة** والمسرح **كاختيار** وقد أوضحنا أنها حين تنفي الصراع الطبقي نفيا مهذبا فلكي تقول بوجود صراعات أخرى لانجد لها أساسا ماديا في طرحها. ولكننا لم نوضح أن مسرحها أيضا موسوم بهذه الصفة بل وتحتل فيه عنصرا **تكوينيا** فمفهوم « الشعب » الذي يتردد كثيرا في أطروحات الاحتفالية ويأتي مقرونا بعدة صيغ ايديولوجية ، يبدو مفهوما مجردا وتعميميا ولا يصلح صفة لوصف قضية محددة الا انطلاقا من تحديد عناصرها ومكوناتها.

«فالشعبي » مدلول ولكنه نسبي وخاضع لتغيرات كيفية مستمرة تبعا لتغير الظروف والمعطيات. وقد يكون من المفهوم أن الاحتفالية حين حاولت إلصاقه بانتاجها وجعلته زاوية لتنظيرها انما كانت تعلن رؤيتها التقدمية (المحتملة) للمسرح تعبيرا عن « شعبيته ». ومع ذلك فلا وجود هناك لمسرح شعبي إلا في الشعار. وكل « شعبي » في الشروط التاريخية لوجوده له مضمون طبقي يتحدد به على جميع المستويات. والاحتفالية لذلك مسرح « شعبي » بمقادير بورجوازية صغيرة ، أي أن « شعبيتها » كامنة بالضبط في تنظيرها البورجوازي الصغير لما تراه دعوة للمسرح « الشعبي ». ومعنى هذا أن مفهومها للمبدع أيضا ــ والذي كما رأينا ينطلق من نفس التعريف ــ يخترقه نفس الانفصال الحادث في الوظيفة الايديولوجية التي يؤديها هنا أو هناك. وهكذا يغدو المبدع المسرحي في عرف الاحتفالية إما مبدعا « رسميا » وبالتالي فهو يخدم المؤسسة الاعلامية أو مبدعا « شعبيا » وبالتالي فهو يخدم الشعب أو المسرح الشعبي. ومع ذلك فهي تتجاهل على مستويين متقاربين أن ليس كل شعبي يعبر بالضرورة عن الشعب أو أن كل رسمي هو بالضرورة اعلامي أو أن كل إعلامي هو بالضرورة مضاد للشعب. (ولا مجال هناك لتفسير هذه الصيغ ، حالة حالة ، إلا بالاستناد الى مضمونها السياسي ومعناها الايديولوجي....).

والاعتبارات التي تقدمها الاحتفالية كحجج بيانية على هذا الصعيد تنهض على بناء ليس له أي أساس طبقي. ولذلك راحت تخلط بين أوضاع وحالات تتطلب دراسة خاصة وعامة من الناحية السياسية والايديولوجية.

من هنا نفهم لماذا ألحت الاحتفالية على ضرورة مساهمة « الشعب » في إنتاج المسرح وابداعه. انها تقول بذلك لكي تخفي مضمونها الطبقي المبني على أساس رؤية بورجوازية صغيرة لدور المسرح ومهامه ، ولكي تطمس معادلاتها الايديولوجية الداعية الى مسرح نخبوي ذي أزياء « شعبوية ».

يظهر اذن أن الاحتفالية كدعوة في المسرح تنطلق من أساس نظري واحد هو **الاحتفال** وتنتهي الى مفهوم ايديولوجي واحد هو **الشعب**. ولا بد من القول أن مفهومها للاحتفال وتنظيرها لتلقائيته وحريته يعادل موقفها من الشعب وتصورها لتكوينه النفسي وشعوره الجمالي. إنها تعادل بعبارة أخرى بين موقفها الايديولوجي من المسرح وتعبيرها السياسي عن الشعب.

وقد سجلنا في السابق أن الاحتفالية تعني أيضا الدعوة الى التغيير في وجه من وجوهها. ورأينا كيف أنها ركزت على ما تعتبره عناصر طبيعية في تكون الوجدان الشعبي ومنه انطلقت في التنظير لوجودها كتيار في المسرح مدعية تمثيلها لجيل كامل يسعى الى خلق قيم جديدة في المجتمع... وفي هذا ما يعني أن الاحتفالية انطلقت في بحثها عن المسرح الاحتفالي من **نقد الواقع بالتصور البورجوازي الصغير له**. وذلك كان أساس ما أدعته لنفسها من « فلسفة » تحمل « تصورا للوجود والانسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع...»

:

فانطلاقا من مسعاها الى **إيجاد الأصيل** ــ وهذا فيه تصور لمعنى وجودها هي كتيار في المسرح المعاصر ــ ومن محاولتها لايجاد « ثورة في الذوق العربي » ــ وفي هذا مطمحها القومي البعيد ــ ومن اعلانها بأن الاحتفال هو التعبير الحر التلقائي عن الحياة وهي في حالة

من الفعل والحركة — وفي هذا تفسيرها لتاريخ الطبيعة البشرية — ومن اقرارها بالحوار والمشاركة واعتبار ذلك من شروط المساهمة الجماهيرية في التغيير — وفي هذا فهمها لدور الأدب والفن — ومن دعوتها الانسانية للتآخي — وفي هذا تصورها لمعنى السياسة — ومن اعتبارها لألوان شتى من الصراعات على حساب نفي الصراع الطبقي ضمنيا — وفي هذا تفسيرها لواقع التناقضات والصراع....

بكل ذلك جاءت « فلسفة » الاحتفالية لتعلن اختيارا جديدا غير مسبوق على الصعيد النظري في التجربة المسرحية بالبلاد. غير أن التناقض البارز الذي يحد من تبلور فلسفته تلك يتمثل في رغبتها الذاتية للارتباط بالشعب وطموحها الكبير لخلق مسرح يعكس آلامه وآماله من جانب ، وعجزها النظري ، السياسي والايديولوجي، عن تمثل وفهم أشكال وسبل تحقيق ذلك الارتباط والفعل به في المسرح من موقع فهم علمي جدلي لخصائصه وظروفه من جانب آخر. هناك تناقض بارز اذا شئنا التركيز بين واقع الشعب و « نظرية » الاحتفالية.

ومع اننا لم نشر الى حد الآن الى أن الاحتفالية حاولت من خلال التناقض المذكور ، الاحاطة بمجموع القضايا المرتبطة. بمجالها الخاص (المسرح والأدوار المتفرعة عنه شكلا ومضمونا) وكذا بمعطيات شتى من الظروف التي انتجتها... وقدمت اسهاما نظريا ليس من السهل غض الطرف عنه.. إلا أن ذلك لا يغير من طبيعة التناقض المتحكم في بنيتها أي شيء. وهذا ما يدفعنا الى القول بأن الاحتفالية انما جاءت لتكرس بأشكال ونصوص وشعارات مختلفة — في دائرة اسهامها المذكور — أساليب البحث البورجوازي الصغير (التقدمي مرحليا في خصائصه العامة) عن آفاق التطور الثقافي في البلاد وعن أقرب السبل الى جعل المسرح (الاحتفالي) يخدم ذلك بصورة من الصور.

قد يكون السؤال الهام هو : كيف ؟؟ ولابد من الجواب... لكن. بما أن الاحتفالية مشروع نظري وليد ، فالجواب على ذلك / ولذلك سيبقى من إختصاص تجريبها الذاتي وتطورها الفكري والفني وآفاق بحثها كتيار مسرحي أيضا.

الاحتفاليـة ومسرح الهـواة

إنتهى بنا البحث الى أن الاحتفالية لها تصور منسجم نسبيا — في اطار تناقضها — تعمل في الميدان المسرحي. أي لها مشروع قيد الانجاز كجماعة وتيار. ولكننا لم نتطرق لحد الآن الى علاقتها المباشرة بمسرح الهواة باعتبارها امتدادا له وتجربة نموذجية فيه ، وكذا لعلاقتها بالمسرح العربي وحكمها عليه. ونحن نقوم بذلك لاعتقادنا أن الاحتفالية حاولت على هذين الصعيدين تقديم « رؤية » مشوهة لماضيها الابداعي ولتاريخها « الشرعي » من جهة ، كما حاولت قطع كل الجسور الطبيعية بينها وبين المسرح العربي.

ولعله من الواضح الأكيد أن مسرح الهواة شكل دائما ، من الناحية العملية ، العمود الفقري لنشاط حركتنا المسرحية المغربية ، كما عمل على تغذية هذه الحركة باستمرار بعدة تجارب وعطاءات فنية تمثل السمة البارزة لجل مراحل تطور هذه الحركة ونموها. ولكل هذا دلالته الخاصة في تحديد هوية وموقع مسرح الهواة بالنسبة للمجتمع وكذا بالنسبة للاشكال والحالات التعبيرية التي يفرزها واقع تطور هذا المجتمع.

وحين نقول ان مسرح الهواة لعب دورا أساسيا في تطور الحركة المسرحية ببلادنا ، من حيث أنه كان مجالا للتعبير التلقائي المباشر وميدانا خصبا للتجريب وصهر الطاقات الابداعية وتمرسها بتطوير عطاءاتها الأولية ، فإننا نسعى بذلك الى التأكيد على حقيقة أساسية وبارزة ، هي ارتباط هذا القطاع الحيوي الهام بقضايا الواقع وتطوراته. وهي سمة طبعت نشاط مسرح الهواة، بغض النظر عن طبيعة التوجه الذي حكم هذا الارتباط. هذا مع العلم أن الطابع العام لتوجه نشاطه كان نقديا يستهدف التصدي والمعالجة لأبرز الظواهر الاجتماعية وأكثرها معايشة إما من زاوية اخلاقية أو من موقع سياسي محدد ورؤية فكرية وايديولوجية معينة.

إن هذه السمة العامة هي التي أهلت مسرح الهواة لأن يكون مجالا خصبا للصراع والتناظر بين مختلف التيارات الفكرية والاجتماعية ، وأن يكون مجالا أيضا لظهور العديد من المفاهيم والتنظيرات التي تحاول استيعاب قضايا الواقع ومعالجتها بأشكال تتناسب وآفاق تطور هذه القضايا في انسجام وتطابق مع الرؤية الفكرية التي تنطلق منها هذه التنظيرات.

والاحتفالية كعطاء من عطاءات مسرح الهواة التجريبية ــ على خلاف ما تدعيه من تبكير له ــ تؤكد فعالية هذا القطاع وتدعم موقعه التاريخي في مسار الحركة المسرحية المغربية منذ ١٩٥٦ الى الآن.

فالتوجه الاخلاقي ، الاجتماعي والتربوي الذي كان يحكم نشاط مسرح الهواة في فترة ما بعد مرحلة الاستعمار المباشر ، كان ينسجم والشروط العامة التي كانت تعيشها البلاد ، والتي كانت تطبعها السمة الاصلاحية في تقديم النظام الاجتماعي والسياسي القائم بأفق المحافظة والترميم ، أما في بداية الستينات وأمام مستوى الصراع السياسي والاجتماعي الذي عرف تصاعدا ملموسا داخل البلاد ، بحكم غلبة شروط التمايز الطبقي على الوحدة في صفوف الحركة الوطنية ، فقد عرف مسرح الهواة نقلة في توجهه العام ، اذ أصبح الاهتمام بمصير الفرد وواقعه داخل المجتمع أكثر استقطابا للمسرحيين ، من الاهتمام بالقضايا الاجتماعية العامة. وذلك كرد فعل سلبي على واقع الانتكاسة أو الاجهاض الذي عرفه مسار حركة التحرر الوطني أمام عجز طلائعها على بلورة رؤية جذرية وعميقة لاحداث القطيعة الكلية مع الاستعمار وعملائه المحليين. في هذه الشروط كان المجال واسعا لترويج العديد من الأعمال ذات الطابع الفردي الذي يؤكد على البطولة الفردية وتمجيد الذات. فكانت أعمال سارتروكامو أكثر تداولا في هذه المرحلة الى جانب العديد من الأعمال العالمية الأخرى ذات الطابع الرومانسي الحالم.

وبتركيز شديد ، فإن الجو السياسي الذي نقل البلاد من مظهر الوحدة والتكامل النسبي الى واقع الصراع المباشر والعنيف أحيانا ، كان هو التربة الخصبة التي نما فيها هذا التيار الفكري والاجتماعي والذي عبر عن نفسه بأشكال تعبيرية مختلفة. وفي مجالات متعددة. ولأن ظل هذا التيار أكثر استقطابا لنشاط مسرح الهواة ــ في واقع انخفاض الوعي العام وتقلص النضال الجماهيري ــ فإنه لم يغط أو يحجب بكيفية تامة نشاط التيار الآخر القائم على التوجه الاجتماعي والذي ظل مرتبطا بقضايا الواقع المعاش وتطوراته العامة. وقد اتضح فيما بعد أن هذا التيار الأخير ظل ينمو ، وبشكل مستمر ، في إتجاه صاعد وعلى حساب التيار الآخر الذي أصبح منحصر التأثير وغير قادر على استقطاب الجماهير المتلقية التي بدأ وعيها بالتغيير يقلب الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة ــ انطلاقا من تردي ظروفها وتفاحش

الجرمان الذي تعاني منه — يزداد تبلورا ونضجا.

وفق كل هذا أخذ نشاط مسرح الهواة (منذ هزيمة ١٩٦٧ التي شكلت نقطة تحول هامة في مسار الشعوب العربية وتطور كفاحها) يتجه وجهة سياسية أكثر وضوحا وعمقا في بعض الأحيان ، وقد كان المهرجان الوطني لمسرح الهواة لسنة ١٩٧١ ، أكثر تعبيرا عن هذا التوجه في معالجة وتناول أهم القضايا الاجتماعية ، الوطنية والقومية ، كمشكل التخلف والهيمنة الأجنبية وقضية فلسطين... الى اخره.

وبغض النظر عن الرؤية أو المستوى السياسي الذي تعالج به كل هذه القضايا ، فإن واقع مسرح الهواة — وبشكل عام — يسير في إتجاه تدعيم دوره كأداة للتأثير الفكري ، السياسي والايديولوجي. ومجالا بالنتيجة لتواجه مختلف التيارات الفكرية التي يفرزها تطور الصراع الطبقي في البلاد. ومن هنا فإن مسرح الهواة لم يكن فقط مجالا للتعبير عن طموحات الجماهير المنتجة وتطلعاتها المستقبلية ، بل كان أيضا مجالا لترويج الوعي الزائف وإعادة إنتاج القيم السائدة والتأكيد على اطلاقيتها.

إن فهم الاحتفالية في هذا السياق التطوري العام لمسرح الهواة ، يمكننا من تحديد الموقع الذي تنطلق منه في دعوتها التنظيرية الى تحديد سمة خاصة وجديدة لتوجه المسرح وطبع نشاطه بلون فني محدد. فهي في مستواها هذا عطاء موضوعي من عطاءات مسرح الهواة في ارتباط مع واقع النشاط الثقافي داخل المجتمع ، على الرغم من أنها تعمل على تقديم نفسها كبديل متكامل التصور لنشاط هذا القطاع وتوجهه ، كما بينا في البداية.

إن مسرح الهواة ، في منظورها ، يقف الآن أمام باب مسدود ، لا يمكنه أن يتجاوز مرحلة المراهقة التي أعطت ما لم تعد قادرة على إعطائه بعد.

ولتأكيد كل ذلك خصصت جماعة الاحتفالية في بيانها الأول فقرات لا بأس بها لمسرح الهواة حاولت من خلالها أن تبرز موقفها من هذا القطاع على ضوء تقييمها لنشاطه ومسار تطوره. وإننا لنجد بخصوص ذلك في الفقرة ٤٦ قولها : « ان المسرح كهواية قد ارتبط دائما بمرحلة من العمر ، هي مرحلة المراهقة. ويعرف الجميع عن هذه المرحلة أنها انتقالية ، أي أنها غير دائمة ولا مستقرة ثم إنها فترة جد قصيرة وهي حين تمضي لا تمضي وحدها بل تأخذ معها أنواعا معينة من الاهتمامات والأفكار والمشاكل والمبادىء والأخلاق لتعوضها بغيرها. ومن هنا كانت أغلب القناعات التي يجسدها هذا المسرح هي قناعات غير دائمة وغير عميقة وغير علمية أيضا.....»

إن هذا التقييم المركز لتجربة مسرح الهواة سيسمح لأصحاب الوثيقة بإتخاذ مجموعة من المواقف حيال هذا القطاع تمهيدا لتجاوزه بصيغة بديلة توفر امكانيات أكثر لترويج أرائهم وتصوراتهم ، من ذلك اعتبارهم أن « المؤسسة المسرحية في منظور الاحتفالية لا يمكن أن تكون قائمة إلا على الاحتراف...» الذي يجب أن ترعاه الدولة « القيمة على أموال الشعب » والتي عليها أن تخصص لهذا المسرح المنح الكافية والمهمة من أجل استمراره « وحتى تضمن هذه المؤسسة حريتها واستقلالها...».

ان هذا الكلام على علته واطلاقيته يضعنا أمام العديد من التصورات والمفاهيم التي تسير في سياق واضح ، يستهدف تهميش دور مسرح الهواة وتمييع كل مكتسباته. فالانطلاق

من اعتباره يعبر عن مرحلة المراهقة من تفكير وممارسة العاملين فيه والمرتبطون به ، يستهدف مسألتين بالأساس : أولهما ، وضع كل نشاط هذا القطاع في إطار محدد سماته الانسياق العاطفي وغياب النضج والوضوح الذي يولد رد الفعل الغاضب والمتسرع. وكل هذه مميزات لا تسمح ببلورة رؤية واقعية ومتزنة لقضايا الواقع التي لا يمكن استيعابها إلا من خلال احتلال موقع اجتماعي محدد ضمن بنية المجتمع الطبقية ، وهي شروط لا يمكن أن تكتمل بشكل واقعي — في منظور الجماعة — إلا من خلال مسرح الاحتراف القائم على إعانات الدولة ومساعداتها ، والذي سيسمح بامكانية « التموضع » الاجتماعي على نمط فئوي قادر على التفاعل مع مختلف قضايا الواقع !

ان هذا التأكيد على الاحتراف واهميته في المشروع هو المسألة الثانية التي تحاول الجماعة ابرازها كبديل لتأطير أي نشاط مسرحي ووضعه تحت تأثير ايديولوجي يتمحور حول الرؤية الاحتفالية ويخدم ابعادها القائمة على الدعوة الى إحداث « ثورة في الذوق العربي » كما أوضحنا سابقا ، أي تطوير الرؤية الجمالية عند الانسان العربي المهمش الذي يعاني من قهر مستغليه. وفي هذا التأكيد تزكية ضمنية لمنظور قائم يعتمد التفاضل بين مسرح الاحتراف ومسرح الهواة. يحدد الأول على أنه يرتبط بكل ما هو جدي وناضج ، ويحدد الثاني كمجال لكل ما هو هزيل وساقط ولا يتعدى نطاق التسلية وتزجية الوقت ، وهو ظن يقوم على فصل هذين القطاعين عن إطارهما التاريخي الموضوعي.

إن ما يسمى بمسرح الاحتراف ببلادنا ، لا يعني في واقع الأمر التفرغ الكلي والكامل للابداع المسرحي والمساهمة الفعلية والنشيطة في هذا المجال ، بأكثر مما يعني الارتباط المباشر بمؤسسة الدولة أو بأحد دواليبها ، التي تعمل على توظيف المسرح من أجل تدعيم سيطرتها الايديولوجية والسياسية ، أي اعادة انتاج القيم والمفاهيم السائدة قصد استمرار سلطتها وهيمنتها. وهذا واقع تتحكم فيه شروط تاريخية محددة ، ولذلك فإننا نختلف مع جماعة الاحتفالية في المنطلق الذي تقوم عليه صياغة مطلب مشروع من نوع توفير المنح الكافية وتعميمها. اذ أن صياغة مثل هذا المطلب لابد أن تنطلق من واقع مسرح الهواة ولصالح تطوره وتدعيم نشاطه.

ان مسرح الهواة كما تشكل وتطور تاريخيا ، تجاوز التحديد المبتذل الذي يقوم على حصر نشاطه في مجال التسلية وتزجية الوقت ، وفصله عن واقع النشاط الثقافي العام الذي يتمثل اللحظة التاريخية التي يمر بها المجتمع. ان أصحاب الوثيقة وهم ينفون عن مسرح الهواة كل فعالية وجدية يقومون بتهديم الأساس الذي يقوم عليه تجمعهم. فإذا كان صحيحا أن ممارسة المسرح كهواية هي ظاهرة ترتبط « بالمراهقة » وإنها تتسم بغياب النضج وعدم الاستقرار ، وأن قناعاتها هي « غير دائمة وغير عميقة وغير عملية أيضا..» فإن الاحتفالية التي تبلورت كرؤيا أو كتيار مسرحي في كنف هذا القطاع وفي خضم نشاطه ، هي بالضرورة كذلك (غير ناضجة وغير عملية وغير عميقة أيضا).

اننا لانسعى من وراء كل هذا الى ابراز التناقضات التي تعاني منها صياغة البيان وأفكاره ، فذلك — كما بينا — شيء حاصل ومرتبط بالبنية الفكرية للاحتفالية كرؤية لا علمية تتعامل بشكل ذاتي مع الواقع ومعطياته بمنطق عدمي. وذلك عندما تحاول الايهام بأنها تنطلق من « فراغ » وأن علاقتها بكل ما هو قائم هي علاقة قطيعة وتنافر وأنها لا تشكل بأي حال

من الأحوال أي نوع من الامتداد « بالنسبة لمسرح الهواة فحسب ، بل وأيضا بالنسبة لواقع المسرح العربي أيضا ، وذلك لأنه مسرح يقوم في اعتقاد أصحاب البيان على الضحالة والتزييف كما وكيفا. !

الاحتفاليـة والمسرح العربـي

وكما لا تقبل الاحتفالية أن تكون من انتاج مسرح الهواة وعطاء من عطاءاته ، فإنها ترفض كذلك أن تكون امتدادا لتطور المسرح العربي.. أو أن تشكل حلقة جديدة في مسار تجربة الحركة المسرحية العربية (الواقعة منذ انطلاقها تحت تأثير المسرح الغربي). وهذا الرفض المقصود في التعامل مع واقع معطى ، يقوم في أساسه على مجموعة من الاعتبارات ، يركزها أصحاب الوثيقة في كون « الأسس التي يقوم عليها المسرح العربي حاليا هي أسس زائفة ومزيفة لأنها نابعة بالأساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة...» ولأنه في واقعه كذلك، فإن مسألة التميز بين مستوى التجديد في إطار هذا الواقع ، ومستوى خلق وابداع اطار جديد يختلف عن السابق ويتشكل بجانبه ، تصبح ضرورية من أجل تحديد سمات الأصيل القادر على الفعل والتفاعل مع إطار حضاري خاص. أي بالتحديد ، الى أي حد يمكن الحديث عن وجود علاقة رابطة بين الاحتفالية كاطار جديد وأصيل ، وبين المسرح العربي في واقعه الخاص كإطار سابق وقديم. وفي منطوق الوثيقة نجد « أن الأمر لا يتعلق بالتجديد ، لأن هذه الكلمة ، إن كان لها معنى ومدلول عند غيرنا فهي في المسرح العربي لا يمكن أن تعني شيئا ، إن الجديد لا يمكن أن يقوم إلا على أساس ما هو قديم ، وعندما نتأمل خريطة المسرح العربي فإننا لا نجد غير تجارب هزيلة من حيث الكم والكيف « يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح. ومن هنا كانت الاحتفالية تسعى ــ ليس الى خلق الجديد ــ ولكن الى ايجاد الأصيل..» ومن ثم يصبح الاشكال ، كما هو قائم حسب فهم اصحاب البيان ، ليس في اضافة الجديد لمجمل ما هو موروث ، بل يكمن في ايجاد الأصيل الذي يعتمد أسسا تميزه عن غيره من التجارب المسرحية الأخرى ، وتعطيه الاطار المناسب الذي يوفر امكانات التفاعل أكثر مع الوجدان الشعبي ، الذي لابد أن يكون هذا الاطار شديد الارتباط بتعبيراته وتكثيفا لعطاءاته الفطرية. ان الاقرار بضرورة التأصيل لابد أن يكون حصيلة تقييم علمي دقيق لعطاءات سابقة هي في حكم التقدير غير اصيلة وفي واقع المسرح العربي ذات بصمات غريبة أو تعتمد النقل والتقليد بديلا عن الخلق والابداع.

غير أن مفهوم التأصيل ، في منطوق الاحتفالية يحمل بالضبط مضمونا شكليا ، ماضويا يعتمد النبش في قديم التراث بغاية تحقيق التمايز وابراز الخصوصية في إطار حضاري عام. بمعنى البحث عن الكيفية الخاصة والمتميزة التي يمكن من خلالها أن يساهم المسرح العربي في إغناء وتطوير التجربة الانسانية في هذا المجال.

وفي ذلك نقل قسري للمسألة من إطارها الداخلي الخاص (القائم على إيجاد الأشكال التعبيرية الملائمة والقادرة على استيعاب وتمثل تجليات الواقع وربطها بأسسها المادية الملموسة) الى إطار خارجي عام يتوخى بلورة نوع من التمايز الحضاري يحقق وجودا ذاتيا من وجهة نظر : ضرورة الحضور العربي الفعلي والشامل في مختلف المجالات.

إننا نختلف مع الاحتفالية في ذلك ، لأنها تعالج المسألة من زاوية ضيقة ومحدودة ، اذ تعصل مجال الابداع بشكل تام ، عن الواقع المجتمعي ككل ، على اعتبار أن ما يمكن تحقيقه في الأول لا يعتمد بالضرورة على تحولات أساسية في الثاني. وعلى اطلاقية هذا الفصل تبني رؤيتها للتأصيل ، ان الحديث عن التأصيل ، في رأينا ، لا يمكن أن يتم خارج تقييم موضوعي دقيق لمجمل الظروف التي أعطت نتاج مسرحنا العربي ، قصد توفير الشروط الممكنة لكل تجاوز جدلي لمعطيات التجربة السابقة. ان الأصيل كما يعنيه الاصطلاح هو ما يشكل الامتداد الطبيعي والمنظور لكل نشاط اجتماعي مبدع.

ان رفض الماضي لأنه عبارة « عن تجارب هزيلة من حيث الكم والكيف » فيه كثير من التجني على مسار الحركة المسرحية العربية ، التي تسير في تطور مستمر موظفة حصيلة التجريب الكمي والكيفي المرتبطة بالواقع المجتمعي العام ، وليست الاحتفالية إلا أحد معالم هذا التجريب.

هكذا يرفض أصحاب الوثيقة اعتماد واقع المسرح العربي الحالي كماض يمكن الانطلاق منه قصد تجاوزه ، لأنه لا يتناسب وطموحهم في إحداث جديد خالص وأصيل يختلف نوعيا في أسسه عن إطار سابق أوجده ، ان ما يريدونه « ليس اضافة أعمال جديدة ، ولكن خلق مسرح جديد..». وتتجلى أبعاد هذه الخلاصة في قولهم ان المسرح هو « بالأساس موعد عام يجمع في مكان واحد وزمان واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس. موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان محدد موحد. وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية جماعية عامة. قضية تهم الجميع ، وتعني كل الفئات المختلفة. ومن هنا كانت أهمية هذا تقوم أساسا على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها..».

إن تحديد المسرح على هذا الأساس لا يكشف عن جدية كبيرة في احداث التجاوز المنشود بالمسرح نفسه كما نظرت له الاحتفالية. ومن حاصل الكلام أن نقول أن الأسس المذكورة (وهي : اعتبار المسرح موعدا عاما بين فئات اجتماعية مختلفة ـــ قيام الموعد على قاسم مشترك ـــ تمحوره حول إحساس جماعي) تقليدية في مبناها ، بل وقد سبق لرواد المسرح العربي أن اعتمدوها في مجرى بحثهم وأسلوب تعاملهم مع المسرح.

يبقى إذن ، أن الجديد الذي تدعو إليه الاحتفالية هو احداث القطيعة ـــ بصورة ارادية وذاتية ـــ مع موروث الحركة المسرحية العربية اعتمادا على حكم عام واطلاقي على طبيعة هذا الموروث. غافلة بذلك عن تكوين معرفة واقعية بحقيقة تجربة المسرح العربي ، كمسرح يتأثر في تطوره بقضايا عامة وشاملة ترتبط بواقع الشعوب العربية وقضاياها الأساسية. ومن تم فإن تشكله يخضع بالضرورة لشروط هذا الواقع ، كما يتأثر ، في نفس الوقت وبكيفية واقعية بشروط محلية خاصة لها فعلها الواضح في حال هذا التشكل ايضا. ومن تم فإن الحديث في المسرح العربي هو بالتحديد الحديث عن هذا التداخل بين ما هو خاص وما هو عام.

وغني عن البيان أن الحركة المسرحية العربية عرفت في سنوات ما بعد هزيمة ١٩٦٧ بالخصوص نشاطا ملموسا ومكثفا ، يهدف الى احداث نقلة نوعية في المسرح العربي باعتماده اشكالا فنية تكون أكثر استيعابا وتعبيرا عن قضايا العرب الراهنة، وكذا قادرة على تسهيل مهمة الاتصال والتفاهم مع الانسان العربي المنتج قصد شحن وعيه واستنهاض قواه وطاقاته

لمواجهة هيمنة وتأثير ايديولوجية قاهريه ومستغليه القوميين والطبقيين.

وقد برزت في هذا الاطار مجموعة من الأعمال والتجارب الفنية الجادة والجريئة في أكثر من قطر عربي (سعد الله ونوس ــ عزالدين المدني ــ نجيب سرور ــ رياض عصمت..) لا نرى أي داع هنا للخوض في اسهاماتها ، النظرية والعملية. وغرضنا هو أن نقول أن دورها في التجربة المسرحية العربية كان هاما ومتقدما ويتبنى اختيارات تقدمية واضحة ، لا نستطيع التقليل من شأنها بأي حال.

والحاصل ، أن الاحتفالية ، اذ تعزل نفسها موضوعيا وذاتيا عن الوضع الذي انتجها وأطر تجربتها ، لا تعمل إلا على حصر انتاجها وتجربتها في دائرة حلقية وضيقة.

هوامش :

١) ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح « الثقافة الجديدة » // العدد ١٩٧٧/٧. ص ١٥٣ وما بعدها.

٢) نفس المصدر

٣) نفس المصدر ص ١٥٧

٤) نفس المصدر ص ١٥٩

٥) نفس المصدر ص ١٦٥

٦) نفس المصدر ص ١٦٠

٧) الابيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي. وثيقة مطبوعة على الآلة من ١٣ صفحة. تتضمن ٧٠ نقطة. نشرت أيضا بالملق الثقافي لجريدة « العلم ».

دراسات عربيـة

مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية

تصدر شهريـا عـن دار الطليعـة
بيروت ــ ص. ب. 11813

المدير المسؤول : **جوزيف صفير**
مـديـر الادارة : **عبد الحميد ناصر**

الادارة : شارع المصيطبة ــ محلة يزبك ــ بناية البستان
بيروت ــ لبنـان