محمد مسكين

حول النقد والتنظير في المسرح المغربي

1) مدخل :

ان الحديث عن النقد المسرحي في اطار نقاش قضايا المسرح المغربي هو محاولة لولوج المناخ الجمالي / المعرفي وحتى الايديولوجي للمؤسسة المسرحية المغربية ، اذا أمكن الحديث عن هاته المؤسسة ، والتي تتبنين من خلال مجموعة عناصر يندرج ضمنها النقد المسرحي نفسه . ان أهمية وخطورة النقد المسرحي لا تتجلى فقط في كونه يمثل الوساطة بين المبدع والمتلقي ، ولكن في كونه يمثل لحظة الوعي بالنسبة للعملية المسرحية ، اي أنه يمثل القناة الفكرية ـ على مستوى التقييم ـ التي تمر منها العملية المسرحية . ان النظر الى العملية النقدية من هاته الزاوية هو ابراز لخطورة ملامستها العمل الابداعي ، ملامسة نقدية يفترض لتحققها وجود مجموعة من الشروط الموضوعية والذاتية يتمكن الناقد من خلالها ادراك العمل المسرحي في كليته كعرض وابراز قيمه . لهذا لا يمكن في اعتقادي الحديث عن المسرح المغربي ، سواء عن ملامح النهوض / التقدم فيه ، أو عن ملامح الحصر والتقويض الا عبر استقدام الاشكالية النقدية استقداما نقديا كنقد للنقد .

2) عن النقد ... والنقد المسرحي :

ان الفعل هو مولد الفاعل والمنفعل . لهذا فالبحث عن معنى الناقد يحملنا مباشرة الى فعل النقد ، الذي يعني في الأصل التمييز بين القطع النقدية الجيدة وغيرها . لقد امتدت هاته الدلالة من حيث أهمية الناقد كمالك لمعايير التمييز والتوجيه وكصاحب للكلمة الفصل لتشمل فترات النقد الأدبي العربي سواء في العصر القديم أو الحديث . لقد كان الناقد محافظا على استمرارية الثوابت الثقافية من خلال تمييزه بين النص الأدبي الخاضع والمحتمل بهذه الثوابت واللا نص أو الكلام المنقول على هامش النص الأصلي . انها مهمة حضارية خطيرة امدت الناقد بشرعية الانتماء الى فئة المداولين للثقافة وصانعيها .

اذا تجاوزنا هذا الفهم للعملية النقدية ، نستطيع القول بنوع من البساطة ان النقد بصفة عامة هو ابداء رأي معين ، والرأي موقف ، لهذا كان النقد موقفا

من شيء ما ، لكن اذا حصرنا النقد في مجال الرأي ألا نبقى في مستوى الانطباع الشخصي / الذاتي ، مما يجعل الرأي ، أي رأي سواء في مباراة رياضية أو في أكلة ما نقدا ؟

لقد ميز « أفلاطون » منذ زمن يمتد طويلا بين الرأي والمعرفة ، فالرأي عنده موقف ذاتي ، مزاجي غير مستقر وثابت ، وبالتالي فانه لا يستطيع تأسيس ـ المعرفة ـ التي تعتبر نتاجا عقليا في مقابل الرأي الذي يظل مرتبطا بالحواس وهي متغيرة وخداعة . تأسيسا على هذا يمكن القول أن الانتقال من الرأي الى المعرفة هو انتقال من الانطباع الخاص الى التصور النقدي وكذلك انتقال من العام (القارئين + المشاهدين ..) الى الخاص (النقاد .)

ان الحديث عن النظرية النقدية يفرض الاشارة الى مجموعة الشروط المؤسسة لهاته النظرية ، والتي في تطورها عكست تطور المعرفة الانسانية نفسها ، لأن للنقد تاريخيته ، أي له سيرورته التاريخية المميزة له كخطاب . وحين كان النقد مرتبطا بالأدب والفن ، وحين كان تصنيف أشكال وصيغ المعرفة الانسانية يجعل منهما مجالين معرفيين خارج دائرة ما يسمى بالعلوم الحقة ، فانهما يندرجان اذن ضمن المجال المعرفي الانساني ، حتى نقول في اطار العلوم الانسانية . لهذا فان النظرية النقدية قد ارتبطت بهذا المجال وتطورت انطلاقا من تطوره بالذات . ويمكن تحديد مرحلتين أساسيتين مر من خلالهما التطور النقدي :

أ ـ النظرية النقدية وهي خاضعة للجاذبية الفلسفية منذ أن جعل منها أفلاطون محورا أساسيا من محاور النسق الفلسفي في شكل مبحث الجمال في اطار نظرية القيم ، ثم بعد تدشين أرسطو للمغامرة النقدية الرائدة في كتابه « فن الشعر » . وستستمر هاته العلاقة بين النقد والفلسفة حتى كانط وهيجل وماركس الخ . ان هاته المرحلة قد عكست هم ايجاد أسس قوية للتقعيد النظري للعملية النقدية ، وكذلك لفهم كنه العملية الابداعية والخبرة الجمالية.

ب ـ يمكن تحديد المرحلة الثانية من تطور النقد عبر تطور المعرفة الانسانية نفسها خاصة في مجال العلوم الانسانية التي أخضعت العملية النقدية للفهم العملي من وجهات النظر التالية : علم النفس + علم الاجتماع + (سوسيولوجية المعرفة) + اللسنيات . ان هاته المرحلة الثانية ستخضع لتأثير الدراسات اللسنية بشكل واضح وقوي ، بالاضافة الى ان هاته الدراسات ستساهم في بلورة التصور البنيوي الذي يصنع لنفسه حاليا أرضية صلبة في ميدان النقد .

3) ثقافة الناقد المسرحي .. والتداخل بين النقدين الادبي والمسرحي :

هل المسرح أدب فقط ؟ أم أنه أكبر من هذا ؟ وبالتالي هل يمكن اخضاعه لمقاييس النقد الأدبي ؟ اذا كان الأدب لغة (كلمات + رموز .. الخ.) أي أنه متن يتمحور حول اللغة ، فان المسرح ولد خارج النص الأدبي وأسس اشكالياته بعيدا عنه خاصة على مستوى اللغة . فاذا كانت اللغة زمانا فان المسرح تركب أصلا في المكان ومن خلاله . ان كلمة Théatron. اليونانية تقصد بها أولا ـ **المكان** ـ مكان العرض المسرحي . ان المسرح يمتلك مشروعيته التاريخية / الحضارية والجمالية ضمن الأجناس الأدبية والفنية الأخرى من خلال امتلاكه لخاصية « **العرض** » Spéctacle. يقول برنار دور : « ليس المسرح شكلا أدبيا بين أشكال أخرى (...) ان العمل الأدبي لا ينتقل الى مجال الوجود مسرحيا الا من خلال انتقاله الى مجال التشخيص . ان العرض هو الذي يؤسس المسرح ... » لهذا كان المسرح هو في الآخر أصلا ، أي انه يوجد من خلال تواجد الآخر (المتلقي + المتفرج + المشاهد ..) . ان هاته الخاصية الأساسية المتميزة للعملية المسرحية تفرض ضرورة التمييز بين النقد الأدبي المتداول وبين النقد المسرحي الذي يمتلك أو يجب أن يمتلك هو الآخر خصائص يجب أن تميزه عن النقد الشعري أو الروائي .. الخ . ذلك أن القصيدة ، أو الرواية تكتمل فور انتهاء المبدع من كتابتها ووصولها الى يد الناقد ، في حين تبقى المسرحية كنص أدبي مجرد مشروع غير مكتمل ، في مرحلة القوة فقط باللغة الأرسطية وليس في مرحلة التحقق . والنقد الذي يهتم بالنص المسرحي فقط دون تجاوزه للعرض ككل يبقى نقدا مسرحيا ناقصا في اطار الامكان فقط .

بناء على هذا يمكن طرح السؤالين التاليين :

+ هل النقد المسرحي بالمغرب هو نقد في حالة الامكان أم التحقق ؟

+ ما هي الشروط الجمالية والمعرفية الواجب توفرها في نقد مسرحي يريد لنفسه أن يكون نقدا شاملا يتعامل مع العرض المسرحي ككل ، أو كبنية مكونة من مجموعة عناصر أو وحدات دالة يمثل النص احداها ؟

ويمكن أن نتجاوز حدود هاته الأسئلة المهادنة لنطرح سؤالا مقلقا : هل هناك نقد مسرحي في المغرب حتى نصنفه أو نبحث عن أسسه ؟

يقول **جون دوفينيو** في اطار حديثه عن الثوابت المعرفية للنقد المسرحي أن هناك ثلاثة مجالات يمكن أن يهتم بها النقد المسرحي :

1) هناك نوع من النقد يريد ادراك طبيعة المسرح أو استجلاء الخصائص المميزة للمسرح كصيغة تعبيرية .

2) الصيغة الثانية للنقد المسرحي تتمثل في محاولة البحث عن أصول المسرح وعوامل نشأته ، ثم علاقته بالمجتمع والانسان وعن معنى الخبرة الجمالية ... الخ .

3) أما الشكل الثالث فهو الذي يحاول متابعة سيرورته التاريخية كتطور ومراحل محاولا تحديد الثوابت والمتغيرات .

ان هذا التصنيف للنقد المسرحي هو تصنيف يتعامل مع النقد بدلالته العامة ، ولا يأخذ بعين الاعتبار ذلك النقد الجزئي المرتبط بالتعامل النقدي مع بعض الأعمال المسرحية كتجارب فنية خاصة ، ولكن رغم ذلك يمكننا أن نتساءل ، أين يمكن وضع النقد المسرحي بالمغرب ضمن هاته الخانات الثلاث ؟ اذا تأملنا المحاولات النقدية القليلة والمتفرقة قلة العروض المسرحية نفسها فسندرك بسرعة أن هذا النقد رغم قلته هو نقد بالدلالة الجزئية ، أي منصب على التعامل مع أعمال خاصة وجزئية . وقبل تحديد نوعية هذا التعامل ، أشير الى أن النقد المسرحي المغربي أو العربي المعاصر بصفة عامة ورث غياب المفهوم أو التصور أو النظرية المسرحية . وهذا ربما يرجع الى غياب النظرية الجمالية خاصة في المجال المسرحي ويتجلى هذا واضحا في عدم ادراك الفلاسفة المسلمين لأبعاد وخلفيات الفن المسرحي كما فهمه أرسطو في كتابه « فن الشعر » اللهم الا بعض الشذرات المتفرقة كتلك التي نجدها عند ابن سينا في كتاب « الشفا » « وأما قوميديا وهو ضرب من الشعر يهجى به هجاء مخلوط بطنز وسخرية وهو يخالف طراغوديا ... » (1) .

ونفس المفهوم سبق للفارابي اعلان عنه . ان هذا يؤكد صراحة تحكم المنظومة المرجعية التعبيرية الأساسية في الثقافة العربية وهي الشعر في فهم الفلاسفة المسلمين للعملية المسرحية التي تدخل في اطار ما يسميه ابن رشد **بالأقاويل الخطبية** ، وهو تعبير قدحي .

ان هذا الغياب التاريخي للنظرية المسرحية في الثقافة العربية ما زال مستمرا لحد الآن ، وما زلنا نشكو من فراغ مهول على مستوى التقعيد النظري للعملية المسرحية (2) باستثناء بعض المحاولات النقدية الجزئية التي يمكن رصد سماتها العامة كالتالي :

ا ـ هنالك مجموعة من المحاولات الجادة في هذا الميدان والتي تعمل على تأسيس المشروع النقدي المسرحي بالمغرب على قواعد موضوعية ، الا أن جلها يبقى في حالة الوجود بالقوة بالدلالة التي حددناها سابقا ، أي انه نقد ببعد واحد من خلال تركيزه على جانب النص فقط مع اغفال العناصر

الأخرى المكونة للعرض المسرحي ككل ، وبهذا يفقد مشروعيته كنقد مسرحي، وهذا يضعنا في مواجهة مشكل الثقافة المسرحية الواجب توفرها في الناقد المسرحي .

ب ـ حضور البعد الانطباعي في هذا النقد الذي يبقى حبيس النظرة الشخصية والذي كثيرا ما يتبلور في اطار حكم متسرع لا يرقى الى مستوى الموقف النقدي الرزين . ان العرض المسرحي يقدم فرصة مهمة لاستجلاء ملامحه البنيوية كنسق من العلاقات بين مجموعة من الوحدات الدالة التي تشكل عناصر التبئين Structuration الضرورية للعمل المسرحي مما يقدم امكانية اخضاع العرض لدراسة عملية متأنية . ان اشارتي الى هاته المسألة لا يلغي ادراكي لصعوبة تحققها انطلاقا من العوائق المعرفية والجمالية التي تعترض تحققها كمشروع نقدي .

ج ـ ان النقد المسرحي في المغرب هو نقد صحفي ، وهذا يفرض عليه الاختزال والاختصار نظرا لطبيعة الطاقة الاستيعابية الضعيفة للجريدة اليومية أو الأسبوعية للعمل النقدي أو الأدبي بصفة عامة . ان عملية الاختزال كثيرا ما تؤدي الى تفكك واختلال المحاولة النقدية وبالتالي سقوطها في التهافت والتصنيف السريع . ان هذا يضعنا أمام الضرورة الملحة لتوفير شروط اصدار مجلة متخصصة في الابداع المسرحي تأليفا واخراجا ونقدا .

د ـ ان السمة المميزة لهذا النقد هو كونه نقدا ايديولوجيا بشكل مضخم حيث يسقط بنوع من التغافل اللاعلمي باقي القيم الأخرى التي يحملها العمل المسرحي مركزا على المضمون الايديولوجي فقط . ان هاته السمة تعكس في حقيقة الأمر تخلف الفهم النقدي وتحركه ضمن اطار ضيق مما يعكس خضوعه عمليا لنظرية الانعكاس ، والتي تتعامل مع العمل الابداعي كمرآة مجلوة تعكس ملامح الواقع . ان هذا الفهم يشكل عائقا معرفيا خطيرا في وجه تطور النقد المسرحي الذى يبقى متخلفا بالقياس الى التقدم الذي أصبحت تعيشه الأصناف النقدية الأخرى ، كما ينتج عنه سوء فهم لحقيقة العلاقة بين المسرح والواقع من خلال سوء فهم للمسرح نفسه وللواقع أيضا .

يبدو في اعتقادي أن هاته الخصائص الأربع هي ما يشكل بنوع من الاختصار عوامل الحصر الرئيسية أمام المشروع النقدي المسرحي في المغرب ، ولقد تعمدت التركيز عليها نظرا لارتباطها بالمضمون المعرفي للنقد ، أي تلك المتعلقة أصلا بالمعرفة النقدية بالنسبة للناقد المسرحي ، ما دام النقد المسرحي ـ وهذه أهميته ـ هو بالنسبة للابداع المسرحي بمثابة الابستمولوجيا بالنسبة للعلوم هدفه هو استجلاء القيم المعرفية والايديولوجية

والجمالية للعملية الابداعية . وهذا يفرض اعادة النظر في الأسس النظرية التي يقوم عليها النقد المسرحي عندنا .

4) بين النقد والتنظير في المسرح المغربي :

ان الغائب في النقد المسرحي وهو ما أسميته بالنظرية أو التصور المسرحي ، نجده حاضرا بشكل مكثف في بعض المحاولات التنظيرية في المسرح المغربي . وليس غريبا أن يظهر هذا الهم التنظيري بين المبدعين المسرحيين أنفسهم نظرا للمعطيات التاريخية التي حكمت دخول المسرح كفن وافد على الثقافة العربية ، ثم نظرا لافتقاده الى الأساس النظري . ان المحاولات التنظيرية في المسرح تعكس رغبة مشروعه في فهم العملية الابداعية من الداخل ، أي من صميم الممارسة المسرحية . ان التنظير المسرحي هو نقد ولكن بالدلالة العامة ، أي بالبعد الذي حدده «جون دوفينيو»، لهذا يمكن اعتباره محاولة لسد الثغرة الموجودة في النقد المسرحي المغربي والمتمثلة في افتقاد هذا النقد لامكانية تأسيس النظرية . ان هذا التنظير ، أو النقد من الداخل ، هو رغم كل الملامح السلبية التي يحملها والتي سأشير اليها ـ يبقى علامة بارزة على حيوية وحركية العمل الابداعي في المسرح المغربي ، كما يعكس رغبة المبدع المسرحي وطموحه في فهم العملية المسرحية فهما معرفيا وجماليا ، وهذا في حد ذاته تعبير عن لحظة ادراك واع لأهمية هاته المسألة بالنسبة اليه . كما ان هاته المحاولة هي تكسير لسلطوية النقد الخارجي ومواجهة حادة معه على صعيد فهم وتفسير وتأويل العمل المسرحي . الا أن هاته الجوانب الايجابية في التنظير المسرحي لا يجب أن تخفي عنا بعض الملامح السلبية التي ان تعمقت ستتحول الى عوامل تقويض ، تكسر العمل المسرحي من الداخل . ان التنظير المسرحي يفقد كل مشروعية حينما يتحول الى هوس مرضي يستهدف تحقيق الذات على مستوى الزعامة والبحث عن الأتباع . وليس غريبا في ظل الشروط التاريخية الراهنة خاصة على المستوى الثقافي أن يعيش المسرح المغربي ظاهرة الزعامات القطرية بالدلالة الثقافية . ولعل مسألة الأوراق والبيانات التي أصبحت تغزو الساحة المسرحية في الآونة الأخيرة تحمل أكثر من دلالة . هكذا نجد أنفسنا أمام تيارات مسرحية على مستوى الدعوة والنداء والأوراق في ظل فقدان كل مقومات التيار المسرحي من تراكم كمي / ابداعي لازم وتجانس داخل الوحدة النظرية للتاريخ ممارسة طويلة نسبيا على المستوى الزمني حتى يتسنى « لهذا التيار » ايجاد أسس قوية تمده بامكانية الاستمرار . ويبدو من خلال استقرائنا للتجارب المسرحية والفنية بصفة عامة عبر المسار التاريخي للمارسة الفنية أن التيار ـ أي تيار ـ هو تأسيس « بعدي » أي انه عملية

تؤسس عبر عملية تجميع وتركيم عدد كبير من المؤشرات الموجودة في أعمال فنية معينة . وتمثل هاته المؤشرات نقط تقاطع ضرورية لممارسة التعميم ، وتعميم هاته الخصائص المشتركة عن طريق صياغتها تجريديا هو المؤدى الى الحديث عن التيار . الا أن الحاضر عندنا هو عكس هاته العملية ، ذلك أن التيار يراد له أن يوجد « قبليا » كمؤسسة لها قواعدها ومنطلقاتها بشكل جاهز ولا يبقى على الداخل الى هاته المؤسسة غير الاتفاق المبدئي على هاته القواعد بشكل علني (ظاهرة التوقيعات .) . ان هاته العملية الحشدية تؤدي الى تواجد مجموعة من الأسماء الحاضرة أو الغائبة نهائيا من الساحة المسرحية تواجدا شكليا فقط في اطار ما يسمى بالتيار مع افتقادها لكل جيش ابداعي ، مرتكنة الى الاجتراز . ان هذا الواقع ساهم في خلق حالة « الجدب الابداعي » التي تطبع وضعية المسرح المغربي ومفارقة التناقض الموجود بين كثافة الكلام على هامش الفعل المسرحي مع غياب هذا الفعل ابداعيا . ومن ضمن العوامل المشكلة لهذا الواقع محاولة تلمس أقصر الطرق لايجاد موقع ما ضمن الخريطة المسرحية وكذا البحث عن « الأمان الابداعي » خوفا من المغامرة الشخصية وقلق البحث والتساؤل .

ان كل هذا يضعنا مباشرة أمام السؤال التالي : هل هناك حقا شروط موضوعية وذاتية تمكن من تاسيس التيار المسرحي ؟ يمكن أن نتلمس الجواب ـ ولو بنوع من السرعة ـ من خلال أهم اشكالية نظرية ما زالت تتحكم في المسرح المغربي والعربي بصفة عامة ونقصد بها ما يسمى باشكالية التجذير أو التأصيل . ان كل أو أغلب ما كتب تنظيرا وابداعا في المسرح العربي هو مساهمة مباشرة أو غير مباشرة في اعادة طرح هاته الاشكالية أو اعادة ترتيب عناصرها . لهذا فان الخطاب المسرحي التنظيري خاصة منذ مارون النقاش حتى الآن هو خطاب دفاعي / نكوصي يبحث عن مبررات وجوده في الماضي / الذاكرة / التراث . وهو يعكس في حقيقة الأمر وضعية مسرحية عامة تمتاز بالاختناق الابداعي وهامشية الخطاب المسرحي ضمن أنماط الخطابات الابداعية الأخرى . ان هذا الخطاب يسعى للحفاظ على ذاته مواجها بكل قوة انفعالية تلك الدعوة المشككة في شرعيته ، لهذا فانه يمتاز برد الفعل ، لا يصوغ اشكاليته الخاصة ، وانما يتحرك ضمن الاشكالية التراثية التي رسمتها هاته الدعوة ساعيا نحو البحث عن أصالة موهومة تارة في المقامات أو الحكايات وأخرى في الحكواتي أو الكراكوز أو الحلقة ... الخ . اننا لا ننكر أهمية التراث كمجال للاستلهام الجمالي وكحقل للصراع الايديولوجي ، الا أن هاته الدعوة أصبحت تشد المسرح العربي اجمالا الى الماضي بشكل متحفي حيث يتحول الماضي سيدا يمارس سلطة قصوى على

الحاضر . ان ما يهمنا في هذا المجال هو أن المسرح المغربي ـ والمسرح العربي بصفة عامة ـ ما يزال في مرحلة البحث عن الذات وايجاد موقع قار ضمن الخريطة الثقافية (3) . ان عودة موضوعية الى الوضع القانوني والاداري لهذا المسرح تؤكد هاته الفرضية . فاداريا ، وبالنسبة لما يسمى بمسرح الهواة ، ما زال يتأرجح بين الانتماء الى الشبيبة والرياضة أو وزارة الثقافة ، وما زالت هياكله التنظيمية مخلخلة (جمعيات ـ اتحادات ـ جامعة .) اما بالنسبة للمسرح الاحترافي فتنعدم أية قاعدة قانونية / تشريعية تضبط بنود دقيق ممارسة الاحتراف . ان هاته المظاهر ـ رغم شكليتها ـ تعتبر ذات دلالة في هذا المجال ، خاصة اذا أدركنا أن المسرح ليس نظاما أدبيا فقط وانما هو مؤسسة بالضرورة تضبط اداريا وقانونيا . ان الحديث عن التيار المسرحي في ظل هاته الوضعية التي تمتاز بغياب أبسط مقومات العمل المسرحي يعتبر ضربا من الوهم . ان ما يكتب عندنا تنظيرا هو مجرد دعوات ، وفرق شاسع بين الدعوة والتيار .

هوامش :

(1) ان دراسة مسألة غياب التصور الجمالي في الفلسفة الاسلامية أصبح مسألة خاصة على المستوى المعرفي لكون هاته الفلسفة قد استلهمت أصلا النسق الفلسفي اليوناني الذي كان ضمن مكوناته مبحث القيم الذي تأسس على علم الجمال بالاضافة الى المنطق والاخلاق. لماذا اذن بحثت الفلسفة الاسلامية في كل من الاخلاق والمنطق ولم تبحث في الجمال ؟

(2) هناك واقع تاريخي شكل هاته الوضعية يتمثل في كون أن دخول المسرح بشكله الغربي الى الثقافة العربية كان دخول صيغة ابداعية ذات شكل معين (الممثل ـ الخشبة ـ الجمهور ... الخ .) مع غياب النظرية المسرحية خاصة وان الرواد الاوائل غلب عليهم الطابع التقني (التشخيص + الاخراج) أكثر من الطابع الادبي .

(3) يمكن ملاحظة هذا خاصة في موقع المسرح / المسرحيين ضمن اتحادات الكتاب بالعالم العربي ، ان أقل ما يمكن قوله عن هذا الموقع هو أنه غير موجود بالمرة او يوجد بشكل مهمش .