

الفرجة في خطاب النقد المسرحي المغربي

قراءة نقدية

محمد نوالي

1 - النقد المسرحي المغربي والفنون الفرجية ورهان أنتروبولوجيا المسرح:

كان هدف اشتغال المسرحيين المغاربة على الظواهر الفرجية الشعبية بمنظور أنتروبولوجي منحها سنداً علمياً وشرعياً يوجد لها مداخلة إلى عالم المسرح. وهو اتجاه سايره النقد المسرحي المغربي في سعيه المحموم لرفع هذه الأشكال لمرتبة المسرح عبر تنقيتها من كافة الشوائب، ورؤيتها مطهرة في صفاء الأصول. وهي مغالطات دفعت الخطاب المسرحي المغربي إلى إثباتات مغلوطة كذلك. وكانت من أسباب إجهاض تأسيس مسرح فعلي حينما قذفت بالمجهود الفكري المسرحي نقداً وإبداعاً وتنظيراً في مناقشات وهمية غير ذات مردودية ثقافية أو فكرية. هذا في الوقت الذي كان على الخطاب النقدي والمسرحي الالتفات إلى المهنية والبحث عن مسرح يمكن أن يستوعب إرادتنا في إقامة مشروع حضاري فعلي وحقيقي. ولن يتأتى له هذا إلا بالتحرر من عقدة الانجراح الأنتروبولوجي. فقد دفع الانجراح الخطاب المسرحي ونقده إلى الالتفات حول مظاهر تنتمي لبنيات التخلف الفكري والثقافي(1).

وبدل من أن يمارس النقد المسرحي المغربي نقداً حقيقياً يستهدف هذه الأشكال الموسومة بالفرجية، ودراستها دراسة علمية تعي ما تكتنزه من حقائق، نراه يتحول إلى مرید لها، يحاول استرفاد قبسها، ويجهد في البحث لها عن موقع في التراث الإنساني. وقد أدى به ذلك أحياناً إلى اعتبارها نموذجاً خالصاً في تعبيره عن كياناتنا الثقافية والفكرية.

لقد بدأنا نستشعر مع تبلور الخطاب الأنتروبولوجي في نسيج تفكيرنا النقدي مؤخراً، توجه الخطاب النقدي المسرحي نحو مفاهيم جديدة وميتالغة من صنف آخر. وهو أمر مسوغ ونجد تعليقه في انفتاح هذا الخطاب على واجهات معرفية، واتجاهات مسرحية أخرى لعل أهمها صحوة الخطاب الأنتروبولوجي في الخطاب النقدي المسرحي المغربي. فقد تمت المراهنة عليه قصد تشكيل الأساس

الإبستيمولوجي والسند العلمي لخطاب التأصيل، ومنحه الدعامة الفلسفية والإيديولوجية الحداثية، وما بعد الحداثية، وعبره منح المسرح وجوداً في ثقافتنا، يسد الفراغ الأنطولوجي للفن الدرامي فيها، ويبدو ذلك في جملة من البحوث الجامعية (2) والندوات، كان أبرزها الندوة التي نظمتها جمعية البحث في المسرح والدراما بكلية الآداب بتطوان (3).

وقد ساعد هذا التوجه على إعادة النظر في المغالطات التي مجّدت طوال قرون عديدة الكتابة الدرامية على حساب المسرح، والبنية المغلقة على حساب الفرجة والاحتفال. وهو ما استدعى إعادة النظر في تاريخ المسرح الذي ينطلق من اعتبار المسرح الغربي الأصل الأوحد للمسرح. وهذا ما عبر عن وعي جماعي بدأ يتخذ صبغة النقد الإبستيمولوجي لعلاقتنا بالآخر، ويعبر عنه بشكل جلي خالد أمين الذي يصرح بقوله: "لا ينبغي للمسرح الغربي أن يتمثل باعتباره أصلاً للمسرح الإنساني، بحكم إسهام المركزية الأوروبية، وعلى أفضل تقدير في الحدود الفاصلة بين الدراما والادراما، والمسرح وما قبل المسرح (مع مراعاة خصوصية التجنيس)" (4).

ويرى يوسف في محاولة الكشف عن الإرهاصات الأولى لتعامل النقد المسرحي المغربي مع الدرس الأنثروبولوجي في مجال المسرح، "أن الدراسة الرائدة التي أنجزها حسن المنيعي من خلال كتابه "أبحاث في المسرح المغربي" تعد بمثابة الشرارة الأولى لتوجه أنثروبولوجي ما تزال ملامحه الأساسية تتشكل بثبات من خلال الأبحاث التي ينجزها طلبته في مختلف الكليات والمعاهد المغربية." (5) كما أن من رحمها خرجت دراسة حسن بحراوي "المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية". ويرى فيهما تمثلاً عميقاً للدرس الأنثروبولوجي الذي يجسد اهتماماً واضحاً بالبحث عن أصول المسرح المغربي (6).

ويشير إلى ذلك صدور أبحاث جامعية على هدى حسن المنيعي، مع العقد التسعيني، وكتب تهتم بظواهر فرجوية متصلة بكيفية غير مباشرة بمجال المسرح، ومنها كتاب عبد الله حمودي "الضحية وأقنعتها" الذي يعتبر مؤشراً على بروز أفق أكاديمي تلوح فيه اليوم "ملامح أنثروبولوجيا مسرحية مغربية رسم خطوطها الكبرى حسن المنيعي، ويحاول تلامذته إنجاز أشغالها من خلال بحوث تنصب على قضايا جزئية ميدانية (الفرجات الشعبية في مناطق معينة من المغرب) أو على قضايا شمولية مثل: هوية المسرح المغربي، المقدس في المسرح المغربي... الخ" (7).

وقد تمثل الرهان في جعل الحقل الثقافي والنقد المغربيين مجالاً منفتحاً على التراكمات النقدية والنظرية في الغرب، ومنها الخطاب الأنثروبولوجي، وهو خطاب يرى فيه يوسف اتجاهات "يحاول تحرير

نظرية المسرح من سطوة " الشعرية" التي ظلت منذ أرسطو المجال الحيوي والمميز للتفكير في المسرح، ليحز بها في إطار الفضاء الأرحب ل" الأنتروبولوجيا" باعتبارها مجالاً معرفياً شمولياً قادراً على استيعاب كل الأبعاد الثقافية للظاهرة المسرحية" (8). ويصرح بأنه راكم بشأها مجموعة من الأبحاث والترجمات، ارتأى عرضها على القارئ العربي مجتمعة، حتى وإن كانت شساعة الموضوع وجدته، تتعدى أي طموح للإحاطة الشاملة به. فربط المسرح بالأنثروبولوجيا شكل في حد ذاته ولادة جديدة للمسرح، ولادة وقعها التفكير التحريبي الذي يسترشد بخطى الاختلاف، بعيداً عن هيمنة النموذج الكوني الذي جعل الفكر والفن حبيسي نمطية غريبة كاسحة.

تم ذلك عبر منظور حدائي يحاول أن يتملص من المفهوم السائد للمسرح الذي يحدده في النوع الدرامي، ليزج به في إطار عام. وقد ترادف هذا المنظور مع الأبحاث التحريبية في مجال الإبداع المسرحي التي شكلت نقلة نوعية. جعلت المسرح يتملص من تحديدات النوع الدقيقة التي تبلورت في أحضان المسرح الغربي. وهي تحديدات موروثية عن الجمالية التي رسخها المنظور الأرسطي المثبت تاريخياً للمسرح باعتباره جنساً أدبياً له خصائصه، وفناً فرجواً ينشأ في طقوس متوارثة في شكلها العام، وإن مسّها بعض التغيير، وقد تمّ ذلك عبر قنوات عديدة أهمها:

— الانفتاح على أشكال فرجوية مُمسرحة مسنّنة: النو الياباني، أوبرا بيكين، الكاتالانكي، الرقصات الباليينية.

— انتشار الاهتمام الأنتروبولوجي بالثقافات المختلفة للشعوب والسلالات البشرية، والاطلاع على ما تتضمنه من ممارسات، وثورات رمزية، وتعبيرية، وطقسية، وأنساق لغوية جسدية وحركية مُشرفة، كانت محلاً لتقويض التاريخانية، وأطروحاتها القائمة على مركزية النموذج الغربي.

— العودة بالمسرح إلى عمقه التاريخي الخالص الذي تلوث عبر تدجينه في قوالب الشعرية الأرسطية بالمفهوم التنشوي، وإحياء بعده الطقسي الاحتفالي. وهو ما سمح بالاعتراف بما أنتجته الشعوب غير الأوروبية من أشكال فرجوية.

— ظهور فلسفات جمالية تقويضية تساوقت مع الميل لما هو سحري وطقسي باعتباره حاملاً لمعاني المقدس. وبإمكان هذا المقدس أن يسد الفراغ الروحي والخواء الأنطولوجي لحضارة مُترتبة تُقدّس العقل والكتابة لحدّ العبادة. وقد أعلن كروتوفسكي أن ما هو طقسي حليف عضوي للمسرح.

— محاولة شحذ المسرح بروح جديدة، لأنه بدأ يفقد روحه بفعل القوالب الجامدة، حين جعلت منه فضاء جامداً منغلقاً على الحالات السيكولوجية والممارسات الرجوازية العقيمة، ومجالاً أرحب لمختلف

الشعائر الطقسية والشفرات الجديدة التي تستنطق لغات الجسد، وتستثمر القطاعات الرمزية المتنوعة والغنية لثقافات الشعوب. كل ذلك رغبة في تحقيق مقولتي الشامل والكوني والمتعدّد. — الاعتراف بالفلكلور، وإنزال لغات المسرح من أبراجها السماوية واللاهوتية إلى صلب الثقافات الشعبية وأفضية الهامش.

— العودة إلى الأشكال المسرحية والفرجوية التي تتيح للممثل تفجير طاقاته الإبداعية بحرية. وقد توازى ذلك مع الدرس الذي أعطاه الممثل الشرقي بفننه المتميز. وهكذا أعيد الاعتبار للكوميديا ديلاوتي التي يتحمل فيها الممثل مسؤولية إبداعية بالارتجال، بعيداً عن الالتزام بنص معين ما عدا إطار عام وخطاطة canevas. تجعله متحرراً من التوجيهات الإلزامية التي يفترضها الإخراج، فضلاً عن تحكّمه في فنه بالكامل من ارتجال نص، وتلاوته، وغناء، ورقص، وخفة ولوحات مهلوانية، مع إمكانية تعديل نصه في أية لحظة. وهذا ما يجعله المنبع الأوحده لفننه وأدائه.

— ظهور تخصصات تميل إلى مقارنة مقارنة ومتعددة التخصصات بين مختلف الفنون الفرجوية. — *approche inter-disciplinaire et comparative*. كما تمثلت في الأعمال التي قادها جان ماري برادبي *Jean-Marie Pradier* في مختبر الإيتنوسينولوجيا *laboratoire d'ethnoscénologie* وهو جملة من الباحث التي يعرفها برادبي بكونها "ولدت في مناخ ملائم في وقت نهارت فيه بعض النظريات الجامدة التجزيئية، التي أطرت السلوكيات الفرجوية ومنها المسرح، والرقص على سبيل المثال من خلال منظور عقلائي متحجر بالمفهوم المرضي، كما أنها ولدت في وقت تقدمت فيها الدراسات المايينية. فالإيتنوسينولوجيا بطبيعتها بعدثقافية *transdisciplinaire* نحيلنا على أجساد المعرفة العلمية، وعلى مناهج، وإيستميات منها على سبيل المثال علم الأعصاب البيولوجي، والأنثروبولوجيا، واللسانيات، وعلم الاجتماع. وأيضا معرفة الممارسين. كما أنها، نشأت في وقت بدا الاهتمام أكثر فأكثر بالأشكال الفرجوية الوافدة من الآخر. وإن كانت كذلك تهتم بالدرجة ذاتها للممارسات الأوروبية والأوروأمريكية." (9). هذه القنوات هي التي شكلت مسالك لتجسير العلاقة بين المسرح والأنثروبولوجيا.

2 — الفرجة بين المسرح، وبين أوهام التنظير، ومغالطة الماهوية المطلق

لازال خطاب الاستشراق حاضراً بشكل مُضمّر، ومغلّفاً بأقنعة دفاعية تحتلّ مساحات من المُفكّر به عندنا، حيث يحاول الاشتغال بطريقة نقدية، ويبيح تجريبية مثقلة بمسوحات التراثية دونما نقد

ولا مساءلة، بل وبنوع من التجاوز والمغالاة ويعتبرها كنوزاً يحسدنا عليها الغرب. يتم هذا بمباركة أكاديمية تحتلّ موقعاً أنثروبولوجياً مزعوماً لا تفني به الروح العلمية، لاسيما وأن صاحب الأنثروبولوجيا البنيوية يعرفها بأنها علم الثقافات منظوراً إليها من الخارج" (10) فكيف إذا مورست على الثقافة من داخلها عبر أبنائها (11)؟

أما بالنسبة لكلود ليفي شتراوس ف"إذا مورست الإناسة من قبل أبناء الثقافات التي آلت على نفسها دراستها، فإنها تنتكّر عندئذ لخصائصها المميزة وتقترب من فروع الأثریات، والتاريخ، وفقه اللغة" (12). بل وقد تسقط في شرك التحليل الأيديولوجي الذي يُساوي بين الثقافة وبين الإيديولوجية. فيتخذ موقعاً إنشائياً دفاعياً، يسقط على الاختلاف كافة القيم الإيجابية النابعة من الإحساس بالتميز، والكفيلة بتوريثه فيما ينعت الخطيبي بالاختلاف الوحشي.

يشغل الاستشراق بآلية متجددة تحت مسميات منهجية تُوطد معيار الحداثة عبر ما يتحقق لدى الآخر الذي بدا مقبولاً لكونه يفصح عن فكر نقدي. هذا الفكر أضحي محبباً من طلائع النخب العلمية الناشئة. غير أن الغواية التي بات يفرضها علينا الاستشراق جعل التماهي في خطباته يتم دون مساءلة نقدية، لاسيما في تفعيله والاشتغال به لمراجعة قضاياها وقراءتها.

يدفعنا هذا الخطاب نحو هوامشنا ومتخيلنا الشعبي المتشبع بالخرافات والمزاعم، والمسيح بالمسحة السحرية السوداء، كما في طقوس الزّار التي يُستحضر فيها الأرواح والجن عبر نوع من الهلوسات والمسّ المزعوم، ونحو الجسد المجذوب بطقوس يتساوى فيها المقدّس بالمُدّس. ونكون إزاء وهم مُلبس. إذ يتم توحيد الأسطورة التي قام عليها المسرح اليوناني المتطور عبر أجيال من رحم الطقوس. هذه الطقوس التي يعقد عليها الخطاب التجريبي التأصيلي آمالاً في إضفاء شرعية على ممارسات طقسية ممتدة من أدغال التاريخ الأول ومجاهله. بل وسيعتبرها الاتجاه لولوج عوالم التمسرح والفرجة.

غير أن ليفي شتراوس يفرّق بين الأسطورة والطقوس في قوله: "الأسطورة والطقس يعتبران صنوين في جميع الأحوال بحيث يكون أحدهما نسخة عن الآخر، بل يمكن أن نقول بالمقابل، أنهما يتكاملان في بعض المجالات التي تتصف بمواصفات متكاملة. إذ يبدو أن قيمة الطقس الدالة تكمن في الأدوار والحركات التي تُستعمل، وتُعتمد عند الأداء. فهو في هذه الحالة بمثابة الكلام الرديف، في حين أن الأسطورة تبدو بمثابة الكلام الماورائي" (13)؛ ويضيف: "والواقع أن من الممكن معالجة الطقوس والأساطير هي الأخرى بوصفها صيغاً من صيغ الاتصال، اتصال الآلهة مع البشر (الأساطير) أو اتصال البشر مع الآلهة (الطقوس)" (14).

فغالبا ما تكون الأسطورة نتاج فكر متعالى يبحث في المصير، ويسيره قلق الوجود الإنساني، فهي إذن تستجيب لأن تكون قاعدة للصراع المأساوي، وهو ما تمّ بالفعل في التراجيديات اليونانية والكلاسيكية، فما نلاحظ من تحولاتها في الإبداع البورجوازي من النمط الأسطوري الميتافيزيقي إلى النمط الاجتماعي، دفعت بالرؤية إلى أن تتغير جوهرياً من المأساوية إلى الاجتماعية، ومع بقاء الإطار تقريباً متمثلاً. ذلك ما تنبه إليه بمنظور سوسيولوجي اشتراكي جورج لوكاتش، في أنواع البطولة في الرواية (نظرية الرواية)، واعتباره الرواية ملحمة برجوازية (كتيب بالعنوان نفسه)، وما تنبه إليه في منظور النقد الجديد بشكل بنوي نورثوب فراي صاحب (تشریح النقد). بينما تقبع الطقوس في نزعة إيمانية مرتكئة لممارسات عملية مكررة بشكل نمطي. تلاحظ غالباً في الأشكال الثابتة للطقوس التي لا يمسه التغيير.

صحيح أن الصلة بين المسرح والأنثروبولوجيا أضحت واقعاً عملياً في توجه رجال المسرح نحو الطقوس كما يصرح كروتوفسكي في الدرس الافتتاحي في يوم الاثنين 24 مارس عام 1997 " بأن الحليف العضوي للمسرح موجود في الطقوس" (15) غير أن مفهوم الطقوس في سياق هذا التوجه غير متخارج عن المسرح. بل هو مجرد استعارة تجعل من المسرح ذاته طقساً. وهو ما يوضح بجلاء تغير مفهوم التمثيل الذي رسخته الممارسة المسرحية الكلاسيكية المتوارثة في ظل المنظور الأرسطي ومريديه إلى مفهوم آخر هو الإنجاز. يصبح معها هذا أفقاً بنوياً في الممارسة المسرحية يزيح مفهوم التمثيل. وهو ما يعني قلب الممارسة المسرحية ومنظوراتها جذرياً.

لقد استهدف التمثيل المحاكاتي الذي يشكل عصب التمرکز المنطقي الغربي في حيازته التاريخية لأصل المسرح وتطوره وبقائه وتعالیه من قبل رواد المسرح الغربي في محاولتهم تكسير المركزية الغربية. وذلك في التوجه صوب عوالم الشرق " خارج مدار أوهامها" بحثاً عن " حقائق مسرحية كونية" كان ذلك مع أرتو وبريخت، وبروك، وجيرزي كروتوفسكي، وأريان منوشكين، وباربا. وفي هذا التوجه — كما يذهب خالد أمين — ف"إن العديد من المغالطات المتمركزة تتم مساءلتها من قبيل أن فنّ الدراما خاص بالأوروبيين، وأنّ شكسبير هو الكاتب الأسمى لكل الأزمنة، والمسرح الغربي هو الأصل (الحضور) والنصوص المسرحية المتعاقبة بهاته النصوص الدرامية ليست شيئاً آخر عدا زيادات، واقتباسات، أو تقليدات" (16).

ومن رحم هذه المغالطات تؤخذ نصوص الدراما الغربية باعتبارها الصيغة النهائية للتمثيل المسرحي في تشكيلاته التاريخية. وهو ما يدفع الوعي الحدائي وما بعد الحدائي — بوعي ضدي — إلى

اعتبار ذلك " مشروعاً مستنفذاً، وتتم السيطرة عليه بواسطة اللعبة النهائية/ اللاهائية، وانتشار الاختلاف" (17).

من هنا تبدو المغالطة كارثية لاسيما حينما يصبح البحث الأكاديمي مُشرعاً — تحت وهم أنثروبولوجي — لظواهر فولكلورية وأنماط طقسية أو شبه طقسية، تتخذ مظهرًا فرجويًا يعاد صياغته لكي تكون مضارعةً للتمثيل والمسرحة، بدل تفكيكها باعتبارها فرجة تستضمر كافة الأبعاد الثقافية، إذ يكون التفكيك واعدًا. فالفرجة باعتبارها المهمش قد تكون كما يكون المهمش حسب باشلار مُحللاً، فيما يُقدمه من إمكانيات معرفية، وذلك لكون الفرجة في هذه الحالة وكما يذهب خالد أمين "أكثر من مجرد تمثيل لحضور ما أو أيقونة لفعل تواصل يمكن اعتبار الفرجة، إذن، طريقة يعي بها الناس ثقافتهم، وفي ذات الوقت، هي وسيلة الإثنوغرافي لإنتاج وعي معين حول الثقافة ذاتها" (18)؛ ويضيف: "إن مفهوم الفرجة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبيل السلطة، التاريخ، الأصالة، التناس، الذاكرة، المقدس، الوجدان... يمكن اعتبار الفرجة، إذن، كبؤرة لانبعث الثقافة ووسيط يعكس الثقافة" (19).

بهذا الوعي الإبيستيمولوجي ينبه خالد أمين إلى ضرورة الانطلاق من الفرجة نحو الأنساق الثقافية من أجل تفكيكها، وليس اعتمادها أساساً لشرعنة تحويل المجتمع إلى متحف كبير. إنا بإيجاد أفضية فولكلورية تم اعتمادها من قبل الاستعمار الفرنسي الذي كما يذهب خالد أمين "استغل بشكل سيء الأبحاث الأنثروبولوجية الاستعمارية بغية التسرب إلى الوجدان المغربي" (20)، وإنا باعتمادها أساساً لاسترجاع ماهوية مطلقة عبر إدماجها في مشاريع ثقافية تأصيلية بغية إيجاد مسرح فرجوي يستجيب — كما يزعم دعائه — للوجدان المغربي.

يناقش خالد أمين هذا الأمر بغية تصحيح مغالطة الماهوية المطلقة. وهي في نظره تنهض على الزعم بأن الظواهر الفلكلورية التي يتم اعتمادها من جانب الاتجاهات التأصيلية الحديثة دون مساءلتها مساءلة نقدية هي ظواهر أصيلة تعكس مجتمعاتنا قبل الاكتساح الاستعماري. ويتبنى خالد أمين اتجاه العروبي الذي يرى أن هذا الفلكلور ما هو إلا نتاج سياسة استعمارية أوجدته، وشجعتة قصد اصطناع حالة فصامية في المجتمع المغربي تجعله يعيش شرحاً داخلياً. يقول خالد أمين: "عبد الله العروبي أيضاً يدفعنا إلى التأمل في كيفية تعاملنا مع الفلكلور والذي يُشكّل جزءاً هاماً من تراثنا الفرجوي، إذ نجد يقول في كتابه الموسوم "الإيديولوجيا العربية المعاصرة": إن هذا الفلكلور المسترجع، عكس ما يظنه الملاحظ غير الدقيق، لا يمثل ثقافة أصيلة، تواجه ثقافة دخيلة متولدة عن الهجمة الغربية، بل الفلكلور

هو جزء لا يتجزأ من تلك الثقافة الدخيلة. إنه لا يحيل على المجتمع القديم، وإنما على الجديد. إذ يشير في عمقه إلى مدى تبرج المجتمع، لا ينبغي الالتفات إلى محتواه بقدر ما يجب سير نفسانية من يتمتع به" (21).

قد يبدو هذا القول ملتبساً نظراً لوجود الظواهر الفكلورية قبل حلول الاستعمار في المغرب، غير أن خالد أمين يوضح ذلك بالاعتماد على تمييز العروي بين الفلكلور باعتباره أثراً موجوداً قبل الاستعمار، والفلكلور باعتباره تضليلاً سياسياً. ترمي هذه السياسة إلى إثارة استجابات نفسية لدى الفئات ذات الميولات البرجوازية المستعدة، إرضاءً لنوازع الظهور والحذقة إلى تقبله على علاقته.

وفي السياق التفكيكي والمراجعاتي ذاته يراجع خالد أمين المشاريع المسرحية التأسيسية التي تبنت العودة إلى التقاليد الفرجوية الأصيلة، ودعت إليه. فقد اعتبرها مشاريع ماهوية تحاول مقاومة الاستيلاء والاعتراب في منطق التمرکز الغربي، غير أنها تسقط في نوع جديد "من التمرکز المنطقي الذي يمكن نعتة بالتمرکز المنطقي العربي Arabocentrisme" (22). وهو ما يقذفها في هوة الأصل الأسطورة. باسم المسرح المغربي العربي المزعوم. فخالد أمين يرى في هذه التقاليد مجرد أبنية متسمة بالشتات والتشذر، والتكيف مع أشكال تعبيرية تتغير آن بعد آن (23).

ويؤكد ذلك باحث مغربي آخر في معرضه تناوله لمبحث "نحو نقد مزدوج لثنائية الذات والآخر في المسرح المغربي" (24) بالاعتماد على الخطيبي تارة، وعلى علي حرب تارة أخرى. في قوله: بأن ليس: "ثمة ماهية صافية يمكن استعادتها، أو أصل أول ينبغي العثور عليه. فليس بالإمكان استعادة النقاء الأصلي، وليس ثمة ذات قائمة بذاتها، فضلاً عن أن الذات الحضارية هي في النهاية حصيلة صراع بين ذاتيات مختلفة". فبناء رؤية للهوية المسرحية اعتماداً على الثقافة الخاصة فقط يستقي أسسه من العالم الوهمي وليس من العالم الواقعي" (25).

ومن ثم يورد حكمه على خطاب التأسيلي الماهوي في كونه يسقط في رؤية ميتافيزيقية في قوله: "لقد أفضى هاجس التأسيس في المسرح المغربي، إلى مأزق فعلية وجدية أسسها سوء فهم لمسألة الهوية، ولطبيعة المناقفة، ولشروطها، ولقضية تنمية الهوية الخاصة. لقد توضح المأزق النكوصي في بعض الأطروحات المسرحية، من خلال إلحاحها على تأسيس كتابة مسرحية مغربية عربية، اعتماداً على ما هو خاص وجوهري وأصيل. وهذا ناتج عن وهم وسوء إدراك لحقيقة الذات والآخر ولحقيقة العلاقة بينهما" (26).

ويستدرك الباحث بقوله: "إن انتقاد التمركز الغربي المعكوس من خلال الرؤية السلفية، والرؤية التأصيلية، لا يعني أن المسرح المغربي، لم يطرح من داخل ممارسته وتنظيراته قراءة علمية ونقدية لمشروع هويته، ولعلاقته بالآخر، بل إن ما يحاوله هذا النقد، هو تدعيم التوجه الفاعل في قراءة قضية التأصيل المسرحي كما صاغته بعض المساهمات، مثل مساهمة محمد مسكين، الذي وعى بشكل جدي مأزق مسألة العودة إلى التراث كما تجلت في تجارب المسرح العربي عموماً" (27).

وبهذا يدعو الباحث إلى ممارسة نقد مزدوج يكشف من جهة عن ضلال الهويات المخبونة بتعبير الخطيبي، وضلال التبعية واحتلال الآخر ذاتنا الحضارية، وبالتالي يرجع خطاباتنا المنتجة في فضاء هاتين العلاقتين المتقاطبتين والمتعارضتين: "لأنه في غياب هذه المراجعة، لن يؤسس مسرحنا، من خلال هذه الاتجاهات، إلا لاختلاف متوحش لا يخدم التأصيل الفعلي للممارسة المسرحية المغربية، كما لا يحل "مشكل العلاقة، حلاً علمياً بين حاضرنا العربي بكل أبعاده الوطنية والاجتماعية والفكرية وبين تراث ماضينا الفكري". لتبقى العلاقة بالذات، وبالتراث الشخصي مشروطة بالنقد، هذا الذي يجب أن يوازيه نقد آخر للآخر ضمن استراتيجية النقد المزدوج، التي يجب أن تحكم قراءتنا لإشكالية العلاقة مع الآخر" (28).

وَمَنْظُورٌ يُؤْوِلُ إِلَى الْخَطِيْبِيِّ وَالْعُرُوِي بِجِيْبِ خَالِدِ أَمِيْنِ عَنِ السُّؤَالِ الْمَقْلُوقِ: "هل يمكن الاستغناء عن مرحلة الفلكلور هذه أم لا؟" نعم للفلكلور باعتباره موضوعاً للدراسة، "عبر الانفتاح على الأنثروبولوجيا الثقافية، ودراسات الفلكلور، والموسيقى الإثنية، والأنثروبولوجيا المسرحية، والتخلص من نزعة الاختلاف الوحشي" (29). ولا بالنسبة للفلكلور المسترجع الذي يتم عبره تكثيف هوية ثابتة أصيلة وتحمله أسطورة الأصل.

يعتبر خالد أمين الفلكلور كما الإنسان المغربي — اقتداءً أو موافقةً للخطيبي — ذا مصادر متعدّدة تفاعلت عبر التاريخ من خلال الانفتاح، ومن خلال سيرورة دينامية خضعت لتجاوزات عدة. وهو أمر لا يحتاج لإثباتات، إذ يمكن استقراء ذلك في التنوع الذي تكشف عنه تعدّد إيقاعاته، وأشكاله، كما يمكن استقراؤه في تشابه بنياته التي تؤوب إلى تداخل إثني وثقافي معقد، حصل عبر التاريخ لأسباب جغرافية وأخرى اجتماعية واقتصادية، لاسيما بين الشعوب التي حكم عليها التجاور نوعاً من الاتصال. وهو أمر ممكن كشفت عنه الأنثروبولوجيا البنيوية. فالفلكلور "دينامية بلاغية متأقلمة، إنّه في ذات الوقت بؤرة للثابت والمتحول" (30). غير أن إضفاء قيمة إيجابية عليه باعتباره محدداً للاختلاف، سيصنع منه شكلاً متعالياً، وبؤرة موقعية لتثبيت الأصل، ومجالاً "للافتتان بالبحث

عن الهوية "الحمقاء"، والتميز "الوحشي"، بتعبير الخطيبي(31). وذلك ما يرفضه خالد أمين. إذ بالنسبة إليه وتأثير من دريدا " ليس ثمة سبيل للعودة إلى حالة أصيلة. ووفق المنطق التفكيكي فإن الأصيل يشبه إلى حد كبير " الجمرة " أو "الأثر" trace، بقدر ما أن الجمرة ملتتهمة بقدر ما هي قابلة في الآن نفسه أن تصبح رماداً"(32).

بهذا المنحى ينتقد خالد أمين الاتجاهات التأصيلية في العالم العربي، والمغربي خاصة. لأنها في رأيه "لم تستوعب مآزق الهوية المتحول، والمتجدد باستمرار بل حتى الينايع الأولى" في حقيقتها هي صيغة الجمع، وليست المفرد، فهي أصول متعددة وليست أصلاً واحداً، لقد سقط المنحى التأصيلي في مجمله فيما أسماه عبد الكبير الخطيبي "بالاختلاف الوحشي" والتراثوية الفلكلورية"(33).

أضحت الهوية هجنة تخضع لهيمنة اتجاه معين، متدرجة صوب طرف، فاقدة لجوهرها اللامع الصافي. ذلك هو الدرس الذي يواجهه به خالد أمين أسطورة الأصيل والاختلاف الوحشي المتندر بأكذوبة التمايز الصافي. فالهجنة أضحت سمة العصر، عصر عرف هجنة معرفية تمثلت في تداخل الاختصاصات، وهجنة إجناسية تبدو في تداخل الأجناس، نجدتها في الرواية والسيرة الذاتية وفي المسرح والموسيقى والإيقاعات، والأغاني.

وقد شكّل الوعي بما نقلها من حال الغفل إلى حال الوعي، ومن حالة الكمون إلى حالة الظهور. وقد سبق أن ساهم تيار الوعي في الرواية الذي قاده جيمس جويس — دون أن ننسى تأثير صاحب "البحث عن الزمن الضائع" — في استعادة الإحساس بالأشياء الأليفة، تلك التي تظل بمنأى عن النظر، فقط لأنها ماثلة أمامنا على الدوام، يشكل حضورها شبه غياب متواصل لها. غير أن الفارينوسكوبيا Phanéroscope — (الظاهرية في تحديد بيرس تمييزاً لها عن ظاهرية هوسيرل) — باعتبارها امتداداً شرعياً للجشطلت كان فاعلاً في توجيه المنظورية إلى ما حجته العادة والتأمل العابر وإبرازه في قوة حضوره وتجليه، يصبح معه الوعي إدراكاً جديداً للعالم الذي من حولنا، وإعادة اكتشافه.

وفي مجال المعرفة يصبح الوعي يقظة إستيمولوجية تحمل صاحبها على معاودة النظر فيما يعرض له من أفكار وتصورات ومفاهيم، وكأنها ظلال، إما باهتة تفقد حضورها في تلاشي الانتباه بها، ونقلها إلى الخلفية المهمشة من التفكير، تمرّ بخفاء دونما اهتمام بها. كما هو شأن أشرطة سينمائية لم تسلط عليها أعين الإشهار، وإما ساطعة في حضورها تخطف الأبصار، تُحمل على الحقائق المتعالية التي تمتلك

بداهة تميمها التي تدفع إلى إلحاق كافة القيم الإيجابية بما. فالباهت والساطع يتساويان بالنسبة للرؤية العينية من حيث التعقيم والغبش الذي يحيطهما، ومن جانب تأثيرهما على العين والرؤية. في هذا السياق يشكل الوعي بالهجنة إعادة اكتشافها في إطار سرد أشبه بإعادة اكتشاف الماضي الذي لم يتبق منه غير ظلال موقظة لتيار الذاكرة بطريقة التدايعات الشبيهة بالسلسلة الموقعة من مارسيل بروست في سباعيته " البحث عن الزمن الضائع"، ومعاودة الصلة بالأشياء التي تحيط بنا شبيه بالتفضية المستجدة التي أسبغها جيمس جويس James Joyce على روايته "شئاء دبلن" من خلال إدراك ديداليوس Stephen Dedalus.

سيوضح مع عنف التأزيم المدمر أن مفهوم الهوية، باعتبارها فضاء للأصالة لا تحتل موقعاً جوهرياً إلا من حيث كونها خطأً تنسجها عبارات مرصفة وفق خطية استلزامية، تقوم على مبدأ استنساخ عبارات وملفوظات مروج لها في تضاعيف أطروحات متمركزة بعنف الاستعارة، وقوة طغيانها، وعمق تأثيرها في إنشاء فضاء بشعارات متسقة يجهد خطاب التأصيل في تديجها وتجيدها، وذلك بما أوتي من بلاغة، وحسن إنشاء. أو ليس هذا ما يفعله التنظير المسرحي العربي منذ مطلع المنتصف الثاني من القرن العشرين؟ تنظير يحاول مواجهة إفرات الاستعمار، بتملك بعضاً من خطابات الحركات الطليعية التي تميزت بالتحريبية والتمرد والانفتاح على الهوامش، مؤمنة بالاختلاف، ومواجهة النكسات التي عرفها العالم العربي أمام الصهيونية المدعمة بالإمبريالية، والتي لما انتهت بانتظارات بحجم الآفاق العريضة والواسعة التي يتبدد فيها الحلم العربي فيرتد إلى نفسه خاسراً حسيراً.

1- اعتمدنا هذا النعت مع وعينا بكونه حكم قيمة.

2- من هذه البحوث نذكر:

— الجسد والقناع والدمية بين المسرح المغربي وأشكال فرجوية مغربية— دراسة أنثروبولوجية تحليلية — تحت إشراف يونس

لوليدي . أطروحة لنيل الدكتوراه . مسجلة بكلية الآداب ظهر المهراس فاس. إعداد الزهرة ابراهيم {2003/2002}.

3- انظر الكتاب الجماعي: "كتاب الفرحة بين المسرح والأنثروبولوجيا." منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما. كلية

الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان.. سلسلة أعمال الندوات. الطوبريس. طنجة. رقم 8/ 2002 نونبر 2002.

4- الفن المسرحي وأسطورة الأصل — خالد أمين. الطوبريس. ط1/2002. ص57

5- المسرح والأنثروبولوجيا. كتاب جماعي. 2002 منشورات كلية الآداب. تطوان. ص 82/81

6- نفسه. 7 — نفسه ص82 8— نفسه 5

9- أنظر الرابط التالي: http://www.lesperipheriques.org/article.php3?id_article=162

10- الإناسة البنيوية كلود ليفي شتراوس، القسم الثاني، ترجمة حسن فهمي مركز الإنماء العربي 1990 ص 54

- 11- من الأطروحات التي تبنت المنهج الأنثروبولوجي بحث للطالبة الزهرة براهيم " الجسد والقناع والدمية بين المسرح الغربي وأشكال فرجوية مغربية — دراسة أنثروبولوجية تحليلية — كلية الآداب فاس 2003/2002 تحت إشراف يونس لوليدي.
- 12- الإناسة البنيوية. القسم الثاني. ترجمة حسن فهمي. مركز الإنماء العربي. 1990. ص 54
- 13- نفسه 64
- 14- نفسه 65
- 15- occident. presse La scène et la fabrique des corps: ethnoscénologie du spectacle vivant en universitaire de Bordeaux 1997. p21
- 16- الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص 31
- 17- الفن المسرحي وأسطورة الأصل. ص 31
- 18- الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا. مرجع مذكور. ص 27
- 19- نفسه. ص 27
- 20- الفن المسرحي وأسطورة الأصل. ص 92
- 21- مساحات الصمت. غواية المايينية في المتخيل المسرحي. خالد أمين. ط 1 / 2004 منشورات اتحاد كتاب المغرب. ص 45/44
- 22- مساحات الصمت. ص 44
- 23- نفسه ص 44
- 24- ا.حميد تباتو . المسرح الاحترافي المغربي الهوية والتباسات الانتساب 1- 2004 ورززات المغرب من ص 144. إلى ص 155
- 25- نفسه. ص 149/148
- 26- نفسه ص 148
- 27- نفسه 149
- 28- نفسه 150
- 29- مساحات الصمت. ص 45
- 30- نفسه
- 31- في الكتابة والتجربة عبد الكبير الخطيبي. . ترجمة محمد برادة. دار العودة بيروت ط 1 / 1980 . ص 135
- 32- مساحات الصمت. ص 4
- 33- نفسه ص 46

صدر حديثا

