بوليفونية المشروع النقدي لخالد أمين
- مفهوم"تناسج الثقافات المسرحية " بديلا لمفهوم " الهجنة المسرحية "-

د.صورية غجاتي
جامعة الإخوة منتوري/ قسنطينة

يصف الدكتور " مصطفى رمضاني " النقد المسرحي بالمغرب بالفسيفساء في جمعه بين مستويات متعدّدة الرؤى والمناهج والمقاربات، ويحدّد أولى هذه المستويات بالنقد الصحفي والانطباعي، ثمّ النقد الفني الذي يتوسّل بآليات بعض المناهج التي كانت أكثر تداولا خلال فترة السبعينيات والثمانينيات، كالمنهج التاريخي، والمنهج الوصفي التحليلي، ثم المنهج الاجتماعي الذي كان يركّز على البعد الإيديولوجي بشكلٍ خاص، وصولا إلى مستوى النقد العلمي والأكاديمي المتسلّح بوعيٍ نقدي تسنده المعرفة الأكاديمية والوضوح المنهجي وضبط المصطلح[1].

ويُمكن عدّ مشروع "خالد أمين " من المشاريع النقدية التي أثثت لهذه المرحلة العلمية المختلفة في مسار النقد المسرحي بالمغرب؛ نضجاً، وعُمقاً، وثراءً. فقد أبان هذا الناقد عن تمثّلٍ واع لأحدث المناهج النقدية من جهة، ومُسايرة لأبرز الاتجاهات المسرحية الحداثية التي تجاوزت التصوّر الأرسطي للفن المسرحي من جهة أخرى، كما تجلى ذلك في حضور أطروحات النقد الثقافي، والفلسفة التفكيكية، وتوجّهات المدرسة مابعد- الكولونيالية.وأقطاب المسرح الحداثي ممثلا في أسماء: بريخت، بيكيت، آرطو، باربا...وغيرهم.وقد كان يدعم هذا المشروع النقدي المتميّز ثقافة الباحث الأنجلوساكسونية؛ فهو أستاذ باحث في شعبة اللغة والآداب الإنجليزية، استكمل دراساته العليا في بريطانيا.وفي هذا السياق يقول متحدثا عن تجربته ومساراتها: «منذُ أن وطأت قدماي جامعة إسكس ببريطانيا سنة 1990 بهدف الدراسات العليا، ووجهتُ بسؤال " روجر هاورد " رئيس قسم المسرح في تلك الجامعة العريقة: " ماذا عن المسرح المغربي؟ "

حينها أدركتُ أنه من واجبي الاشتغال على الذات في حدود علاقتها بآخرها.فكانت الانطلاقة من شكسبير في المسرح المغربي رفقة أستاذي الدكتور حسن المنيعي ومحمّد العميري»[2]

لقد كان السؤال:ماذا عن المسرح المغربي؟ بمثابة محرّك البحث الذي دفع بهذا الباحث نحو المغامرة في عوالم المسرح بنسختيه المغربية والغربية، منخرطاً في«مدّ جسور التواصل بين الذّات وآخَرها في الضفّة الشمالية»[3].ولما لاحظ شبه غياب المسرح المغاربي عن الكتابات بالإنجليزية التي نزعت نحو الاهتمام بالمشرق العربي على حساب المغرب، آل على نفسه أن يكتُب عن المسرح المغربي بالإنجليزية، وبالعربية عن المسرح الأنجلو- أمريكي تفادياً للوسائط المشرقية[4].

وقد أفرز هذا الجُهد مُنجَزاً نوعياً في مجال الدراسة المسرحية ودراسات الفرجة نستعرض مساره كالآتي:

- ما بعد برشت.منشورات السندي، مكناس، 1996.

- Moroccan Theatre Between East and West (المسرح المغربي بين الشرق والغرب) باللغة الإنجليزية.منشورات نادي الكتاب- كلية الآداب، تطوان، 2000.

- الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل.منشورات كلية الآداب، تطوان، 2002.(وهو الترجمة العربية للكتاب السابق كما أشار الباحث في الصفحة الأولى منه).

- الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا.منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، 2002.

- المرتجلة في المسرح - الخطاب والمكوّنات.منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، 2003.

- مساحات الصّمت- غواية المابينية في متخيلنا المسرحي.منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2004.

- المسرح المغربي بين التنظير والمهنية.منشورات البحث في المسرح، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، 2004.

- دراسات الفرجة.منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 20011.

- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرّج(بالاشتراك مع د. محمد سيف).منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014.

1/ مفهوم الهجنة المسرحية:

تتسق رؤية "خالد أمين" في كتابه (الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل) وهو باكورة مشروعه النقدي المؤسس على مساءلة الذات والآخر بوصفها وجها من وجوه سؤال الهوية، مع نهج الدراسات ما بعد الكولونيالية التي تقول بأنّ «الثقافات التي عانت من الاستعمار أو من الحالة ما بعد الاستعمارية تعيش حالة من الهجينة تجعلها خليطا من المحلّي والأجنبي الذي أدخله المستعمر، مما يؤدي إلى الحيلولة دون وصول تلك الثقافات إلى ما قد تعتبره ماضياً نقيّاً خالياً من آثار المستعمر.ويؤدي ذلك بدوره إلى دفعها للقبول بنوع من التعددية الثقافية والانطلاق منها في العمل الثقافي»[5].فكانت هذه الرؤية النقدية منطلقاً لخالد أمين في نقده للأنا والآخر؛ حيث عدّ المشاريع الاستعمارية لترسيخ تقاليد مسرحية،« مظاهر من إستراتيجية توسّع وانتشار الغرب داخل بلدان غير غربية(...) ومن ثمّ عُلّل التبنّي باعتباره وجهاً من أوجه الحداثة.رغم ذلك، فإنّ الحداثةَ من هذا القبيل لا تتطوّر باعتبارها علاقة جدلية أو محصّلة إستراتيجية للصراع الداخلي.لقد كانت جزءا من الرغبة الغربية في احتواء الغيرية الثقافية»[6].ولم يتوان الباحث في تحميل النخبة المثقفة مسؤولية تكريس النموذج المسرحي الغربي بدءا من "مارون النقّاش"؛ فناقش ملابسات ظهور مسرحية" البخيل" (1947) المُقتبسة عن بخيل موليير، التي أجمع كل الأكاديميين العرب والغربيين على أنها نقطة البداية رغم أنها عُرضت من لدن بعض أفراد عائلته، وكان جمهورها نُخب المجتمع اللبناني، وهي طبقة صاعدة مُغربة وليبرالية منبعثة، وهي بكيفية ما صورة مشوّهة للبرجوازية الأوربية المتجذّرة بعُمق[7].وتمّ تجاهل نصّ "نزهة المُشتاق وغصّة العُشّاق في مدينة ترياق في العراق " لأبراهام دانينوس (1848) دعماً للاعتقاد القائل بأنّ العرب لم يعرفوا النصّ المسرحي إلا بعد لقائهم المباشر بالغرب، وأن لا وجود لتقاليد في الكتابة الدرامية في تراثهم، وهو زعمُ نافح عنه الإثنوغرافيين والأنثروبولوجيين الاستعماريين في أبحاثهم، في وقتٍ كان الأجدى فيه أن توضع تجربةُ مارون النقاش بوصفها نقطة البداية في العالم العربي، موضع مساءلة ومحلّ قراءة متأنية، كونها «تُمثّل القطيعة أكثر منها نقطة انطلاق للتقليد المسرحي.إنها قطيعة بين مرحلة السلوكات الفرجوية المحلية التي كان من الممكن أن تُضفى عليها الدينامية من الداخل، ومرحلة جديدة من التقليد والمحاكاة التي سوف تتأخر لمدة مائة سنة أو أكثر»[8].وخرج خالد أمين بعد هذه المساءلة بقناعةٍ مفادها أنّ قبول الذات العربية بفكرة عدم امتلاكها نصّاً درامياً كان "خدعة كبيرة " أسهمت في ترسيخ هذا النزوع

المتمركز للرؤية الغربية القائمة على الفصل بين الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي، وهو التصوّر الذي مارس هيمنته على الفكر المسرحي الغربي نفسه منذ القرن الخامس ق. م حتى النصف الثاني من القرن العشرين؛ حيث تعرّض للخلخلة وأحيانا للهدم من طرف العديد من أعلام المسرح الغربي ومنهم: برشت، آرطو، بيكيت، باربا، وآخرون، ممن عملوا على هدم هذا التصوّر بعد أن اكتشفوا البُعد الروحي الكامن في الفرجات الشرقية، هذا البُعد الذي افتقده نموذجهم المسرحي الذي قام على تقديس النصّ بهدف «إقصاء التقاليد الفرجوية العربية "الأصلية " من حقل المسرح (..) طالما أنّ هذه الصيغ لم تكن تتمثّل الدراما باعتبارها نصّاً مكتوباً»[9].

ورغم أنّ خالد أمين آخذ النقّاد العرب والغربيين الذين تجاهلوا نصّ " نزهة المشتاق "، غير أنه لم يركن إلى اليقين بأن هذا دليل على حيازة العرب لتقاليد في الكتابة الدرامية؛ حيث عاد من جديد إلى منهج التفكيك حين عرض مراجعة الأمريكي " موريه " لهذه المسرحية للمساءلة أيضا، باعتبار أن موريه نفسه قد وصفها بأنها " هجنة أفرو أوربية "[10]. ليلفت انتباهنا إلى أنّ العرب النصارى واليهود كانوا أكثر ميلاً نحو الاستقاء من الغرب من إخوانهم المسلمين[11]، إشارة منه إلى مسيحية مارون النقاش، ويهودية كل من يعقوب صنوع، وأبراهام دانينوس.

يظهر جلياً من خلال تعرية الخطاب الاستعماري وحمولته الثقافية والمعرفية في فصل (المسرح العربي والمركزية الغربية) مبادئ النظرية ما بعد الكولونيالية التي تهدف إلى كشف موقف الغرب من ثقافة الآخر وسعيه لاحتوائه ومحو هويته.فيستحضر خالد أمين أسماء بارزة أسست لهذا التوجّه ومنهم "فرانتز فانون- Frantz Fanon " الذي نشر عام 1961 كتابه " المعذبون في الأرض " ضمّنه مقالته الشهيرة (حول الثقافة الوطنية) التي كشفت عن نظرة نقدية صارمة نحو الاستعمار الأوربي، في تعاطفٍ شديد مع الدول المستعمَرة التي يكتف الأوروبيون كما يقول فانون، بتخريب حاضرها وإنما اتجهوا إلى ماضيها أيضا، وسعوا إلى هدمه أو تشويهه بالقدر نفسه من الشراسة[12].كما استثمر الباحث آليات المنهج التقويضي الذي يتقاطع مع النظرية ما بعد الكولونيالية في رؤيتها للآخر ورفضها لمركزيته وسعيها لهدم أسطورة الأصل التي ينادي بها؛ ذلك أنّ التقويضيين ينظرون إلى مفهوم " الأصل " بوصفه مفهوما ميتافيزيقيا أو غيبي في أساسه، ومن ثمّ ليس هناك نصّ أصلي وآخر تابع، بل إنّ النصّ الأصلي هو الآخر نصّ تابعٌ لنصٍّ سابق له.

يستحضر الباحث مفهوم " الهجنة " كمفهومٍ مركزي في بحثه عن (الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل)، والمفهومُ تركيبة كانت نتيجة للصدمة مع الآخر/ المُستعمِر، وارتبط بنموذج " الحلقة " بوصفها المكان الأكثر تمسرحاً في المدينة، يُسهم في تمثيل الوعي التاريخي والهوية الثقافية كما ورد في التقديم الذي خطّه للكتاب الدكتور "حسن المنيعي ".ومنه كشف عن موقع " البينية " الذي يحتله المسرح المغربي في تأرجحه بين الأنا والآخر، والهوية والغيرية، حيث ذهبت آراء المشتغلين بالمسرح ما بعد مرحلة الاستعمار في اتجاهين اثنين: اتجاه تبنّى الصيغة المسرحية الوافدة من الغرب، وكرّس أسطورة الأصل، ونزَع الاتجاه الثاني نحو استلهام جماليات الفرجة الشعبية من التراث ورفض الصيغة المسرحية الغربية الوافدة.ومن هنا جاء طرحه لمفهوم " الهجنة " كصيغة وسطية لا تعتمد على الانغلاق والتقوقع في التراث، كما لا تقبل بتبنّي النموذج الغربي وتُعيد إنتاج مركزيته وتُدعّم فكرة أسطورة الأصل لديه، ولكنها تُقيم حواراً إيجابياً بين التوجهين وتجمع بين الطرفين في معادلة واحدة أضحى من خلالها المسرح المغربي واقفا« في الحدّ الفاصل بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة، بين الفرجة الشعبية المفتوحة والبِناية المسرحية المنغلقة على ذاتها»[13].ويمثّل لذلك بتجربة " الطيّب الصدّيقي " الذي نقل الحلقة إلى الركح مُشكّلاً مراوحةً إيجابية بين المتعارضات بواسطة الوصل بينها، فاستجاب المسرح المغربي لشرطِ الهجنة، وتساوق معه بقوة لأنه لم يكن في مستطاع الذات المغربية أن توجَد بكيفية مُغايرة، بسبب تأثيرات الصّدمة التي تعرّضت لها من لدن المشروع الاستعماري[14].

وتعزيزاً لهذه الرؤية، يستحضر خالد أمين كعادته خطابات ميتا- مسرحية، وفكرية يُدعّم بها طروحاته؛ فنراه يقتبس مقولة لعبد اللّه العروي يُضاعف حضورها في موضعين اثنين، حيث تتخذ موضع عتبة للفصل المعنون بـ (فضاءات الهجنة)، ثمّ يُثبتها كنتيجة منطقية في آخر الفصل.جاء في هذه المقولة مايلي: « إنّ إنكارَ الثقافة الغربية لا يستطيع أن يُشكّل في حدّ ذاته ثقافة، والرّقص المسعور حول الذات المفقودة لا يجعلها تنبعث من رمادها»[15]. إذ تحضُر هذه المقولة لتعبّر عن سبل المصالحة مع تراثنا ومع أشكال الفرجة التي يزخر بها هذا التراث، كما تنتقد بحدّة المشاريع الثقافية التي يغيب عنها الوعي التاريخي، مشيراً إلى محاولات التأصيل التي كان هدفها الأول هو تقديم الماضي بعيداً عن شرط الحاض، وبالتالي سقطت في قوقعة الأنا، تماما كما وقعت المشاريع ذات المنحى التغريبي في أحضان المركزية الغربية[16].

ويواصل خالد أمين في كتابه " مساحات الصّمت – غواية المابينية في المتخيّل المسرحي "[17] مشروع التجسير بين المسرحين الغربي والمغربي، ومسائلاً آليات إنتاج النظرية في الغرب و" وهم " إنتاجها بالمغرب، محدّداً بذلك السقف الحقيقي للخصوصية[18].وهو ما استدعى تأكيده على مفهوم الفضاء الثالث أو ما أطلق عليه مصطلح " الهجنة " كما بيناه آنفا، مستمراً في التأسيس لمشروعه النقدي القائم على بوليفونية نقدية تحضر فيها اتجاهات نقدية ومسرحية متعددة؛ فخاض ضمن هذا الإصدار، في علاقة الفرجة بالأنثروبولوجيا متوسلاً بتصوّر " يوجين باربا " المُعتمد على دراسة السلوك السوسيو- ثقافي والفيزيولوجي للإنسان داخل تواصل فرجوي، ومن ثم طرح فكرة (أنثروبولوجيا الفرجة) باستثمار ما أسماه بـ " المورفيمات التعبيرية القبلية " بديلاً لأسلوب الاستدعاء الآلي للتراث، معتبرا الفرجة المسرحية وسيلة للتفاعل والتعليق على التجربة الثقافية، بالإضافة إلى كونها سلوك اجتماعي وشكل فنّي وليست مجرد وسيلة للتعبير والتواصل.

2/ مفهوم " تناسج الثقافات المسرحية ":

أعاد (خالد أمين) النظر في مفهوم " الهجنة " في كتابه (المسرح ودراسات الفرجة)، متوسلا بالمناهج والأدوات الإجرائية ما بعد الحداثية ذاتها، التي لا تؤمن بالثبات ولا تطمئن إلى اليقين؛ حيث أخضع هذا المفهوم للمراجعة بعد أن تأكّد من قصوره، فيقرّ قائلا: « لقد انطلقنا في مشروعنا النقدي منذ ما يزيد عن العشر سنوات من " الهجنة المسرحية " وركّزنا بالأساس على فرجات " التابع " وكيفية اختراق النموذج المسرحي الغربي في نفس الوقت الذي يتمّ فيه استنساخه، أو تبنّيه، فهذا الاختراق يُشكّل في حدّ ذاته حجر الزاوية لتأسيس الاختلاف المسرحي للتابع. الآن، مفهومنا للهجنة المسرحية أصبح يطرحُ بعض الالتباسات، لذلك أقبلنا على تجاوزه »[19]. وقبل أن يعرض البديل، يعمد بدايةً إلى تحديد المجال المعرفي الذي سيشتغل في إطاره المفهوم الجديد وهو" دراسات الفرجة " التي احتلت مكانة هامة في الدراسات الأنثروبولوجية، والفلكلورية، والمسرحية على حد السواء، بعد أن برزت في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي كتخصص أكاديمي قائم بذاته.ولأنها ركّزت على السياق والسيرورة فقد برزت كرد فعلٍ ضدّ الدراسات المرتكزة على النصوص الدرامية عوض تحقّقاتها الإنجازية على شكل فرجة مسرحية[20] وهو ما جعلها تتسم بميسم " المابينية " الذي يؤهلها لكي تكون " عابرة للتخصّصات والثقافات "[21]. كما أنها " لا تحتفي بالنقاء Purity "[22].ومن هنا يُصبح مصطلح " الفرجة " وهو مدار البحث في دراسات الفرجة، اشمل من المسرح

Théâtre، ومن الأداء Performance؛ ففي حين يوحي مصطلح الأداء « بأحادية الإنجاز خاصة حينما يتعلّق الأمر بالمسرح، وكأن العرض المسرحي يُنجز فقط من لدن مُؤدين لصالح جمهور سلبي»[23]، فإنّ مدلول " الفُرجة " ينفتح على الثقافات المتنوعة، ويتجاوز الحدود الجغرافية، ويُمثّل موضوعاً مشتركاً بين الدراسات المسرحية، والأنثروبولوجية، والفلكلورية، لأن الفرجة قد تشمل الشعائر، والاحتفالات، والألعاب الرياضية[24]، كما تجمع في فضائها بين " الوهم والحقيقة "،و "القُدسي والدنيوي"، و" العام والخاص ".

يؤكّد خالد أمين في هذه الدراسة، ومرةً أخرى، مرجعيته النقدية ما بعد البنيوية؛ حيث يحضُر " النقد الثقافي " بقوة في مشروعه النقدي مدعوماً بآليات التفكيك رغم اختلاف هدف كلّ منهما، فيقوم بمراجعة مفهوم " الأصيل " و " النقيّ " و " الخالص " الذي لم يعُد له أهمية في عالمٍ مُعولَم وسريع التحوّل، لا يحتفي إلا بالبحوث المتعددة الاختصاصات. ومن هذا المُنطلق يطرح مفهوم " تناسُج الثقافات المسرحية " بديلاً عن مفهوم " الهجنة المسرحية " الذي طرحه في دراسته السابقة، مع الإشارة إلى أنّ هذا المفهوم الجديد مُستلهم من المفكّرة الألمانية " إريكا فيشر-Erika Fischer Lichte" التي تُعدّ من أشهر الباحثين في دراسات الفرجة في العالم. ويعزو سبب تبنيه له إلى إحالته على معنى " النسيج " فإذا « كانت الخيوط الحريرية الكثيرة تتداخل في ضفيرة واحدة، كما تُنسج هذه الضفائر بدورها لتُشكّل قطعةَ ثوب، فإنه وبنفس التشابُك المُعقّد، تتناسجُ الثقافات المسرحية فيما بينها بحيث يصعُب عزل عناصر بعينها عن أخرى، ذلك أنها تخضعُ لمنطق التحوّل التاريخي، الجمالي، والفضائي أيضاً، وبالتالي تكونُ مُشرَعةً على إبداع فضاءات ثالثة »[25].

يحتفي هذا المفهوم البديل بـ " التنوّع الفُرجوي "، ويلمسُ بوضوح وبأكثر دقّة« جوهر الثقافة من حيث هي سيرورة مستمرة ومجدّدة لبنية الاختلاف »[26]. ونلحظ أنّ هذا الطرح مُسيّجٌ بمفهوم سابق عنه كان قد قدّمه " إدوارد سعيد " ضمن ما أطلق عليه (ارتحال النظرية)؛ حيث قام خالد أمين باستحضاره واستثماره بشكلٍ مفيد خاصّة في المِفصل المعنون بـ (الرحلة الشرقية/ لقاء الغرب بالشرق) كما سنفصّل الحديث فيه لاحقاً.ويشير خالد أمين إلى أنّ ظاهرة التناسُج، تمنحُ المسرحَ قابلية هائلة على صَهر وإدماج الهويات الهاربة والمجموعات المُهاجرة، وهو الجانب الذي لم ينتبه إليه البحث المسرحي إطلاقاً[27].

2-1/ نقد مسرح المُثاقفة:

من مفهوم " تناسُج الثقافات " الذي لا يُعلي من قيمة التنوّع بقدر ما يصبو إلى البحث في طُرق استثمار هذا التنوع والاختلاف لإبداع عملٍ موحّد متداخل الهويات، يصعبُ فيه الفصلُ بين هوية وأخرى، يقوم الباحث بتفكيك ظاهرة المثاقفة في المسرح سعياً لنقدها وإثبات عدم تساوقها مع ظاهرة " التناسُج " التي دعا إليها معتمداً على آليات النقد الثقافي كما قدّمه الباحث الأمريكي " فنسنت ليتش- Vincent Leitch "، من حيثُ هو نقد يستوعب متغيرات ما بعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية، وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسوية (أي التي تؤمن بوجود أسس مُطلقة لأي شئ) أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات أو ما هو مُعتمد ورسمي في الثقافة[28].ويبدو النقدُ الثقافيّ سنداً نظرياً، ومرجعيةً نقدية أساسية حاضرة بقوة في مشروع خالد أمين النقدي منذ تأليفه لكتابه الأول (الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل)، حتى كتابه (المسرح ودراسات الفرجة).

يستندُ خالد أمين في نقده لمسرح المُثاقفة على المبرّرات نفسها التي كانت وراء نقده للمركزية الغربية، وتفكيكه لأسطورة الأصل في كتابه (الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل)؛ ذلك أنّ مسرح المثاقفة يقومُ على منطق براغماتي (نفعي) يروم بالدرجة الأولى ترسيخ تلك المركزية الأوروبية عندما يظلّ ينظر إلى الآخر على أنه منبعٌ ثريّ بفضاءات " ما قبل مسرحية "، وهو ما حدث مع الرحلة الشرقية حين لجأ المسرح الأوروبي إلى فضاءات الفرجة بشرق آسيا لحظة إفلاسه وعقمه، ومن ثمّ رغبته في إيجاد« حلول لمأزق الممارسة المسرحية الغربية وبنياتها المُنغلقة»[29]. فقد تمّ نقلُ الفرجة الشرقية من بيئتها الأصلية إلى بيئة جديدة، وخلال هذه الرحلة الانتقالية، عمل المسرحيون الغربيون على « إفراغها أحياناً من بنياتها الفرجوية وتطويعها بل إخضاعها لبنيات فرجوية مغايرة من حيث الشكل والمضمون وكذلك سياق التحقُّق أو الإنجاز الفعلي على شكل فرجة مسرحية»[30]. والغاية من وراء ذلك هي إدراج هذا الإنجاز كمكسب ضمن مكاسب الثقافة الغربية وليس العكس. ويُمثّل لهذا بكثرة النقّاد الذين يُشيدون بإنجاز " بيتر بروك "، في مقابل القلة القليلة منهم الذين يركّزون على الأصول الهندية لـ " مهابراتا ".ومن ثمّ يتقاطع مفهوم المثاقفة في المسرح مع مفهوم الهجنة من وجهة نظر خالد أمين وهي نفسها وجهة نظر المفكر الألمانية " إريكا فيشر"؛ بحيث يمكن رؤية عناصر الفُرجة بجلاء وعزلها عن بعضها البعض بيُسر وسهولة، والإعلاء دوما من قيمة العنصر الغربي الحاضن لها،

وهو ما يتعارض مع المفهوم الجديد " تناسُج الثقافات المسرحية " الذي يستشرفُ مستقبلاً واحداً للثقافة المسرحية، ويُلغي مفهوم "الأصل" و "النقاء".

وقد أتبع هذا الطرح النظري بمُنجزٍ تطبيقي تناول من خلاله خالد أمين حساسية فنية جديدة تُعدّ وجها من أوجه تفاعل ثلّة من المسرحيين العرب مع فنّ الفرجة، وتأسيس دراماتورجيا ركحية مختلفة في مسرحنا العربي المُعاصر، عبر ما سميّ بـ " ما بعد الدراما "[31] وهو مصطلحٌ يعبّر عن فعل تغيير جذري وعميق في الممارسة المسرحية على مستوى بنيات إنتاجها، يستثمر حواراً مُغايراً للمسرح مع باقي الفنون المجاورة مثل " فنّ الأداء- Performance Art "، والفرجة الخاصة بالموقع – Site Spécific Performance، بالإضافة إلى توظيف وسائل الإعلام والتقنيات الرقمية الجديدة[32]. فخصّص عرضاً بانورامياً لعيّنة من هذه الحساسية الفنية الجديدة التي عملت على تذويب الحدود الفاصلة بين الأشكال الفنية بانفتاحها على عوالم الفرجة والأداء، ابتغاء تحقيق دراماتورجيا مُغايرة؛ فقام باستحضار تجارب عديدة من ثلاثة بلدان عربية وهي: لبنان، تونس، المغرب؛ فتناول تجربتي " ربيع مروة " و" لينا صانع " في لبنان، ومن تونس مثّل لنا بتجارب كلّ من " توفيق الجبالي " ثم " عز الدين المدني " وفكرته عن " دراماتورجيا الاستطراد "، و" الفاضل الجعايبي "و" جليلة بكار " في الكتابة الركحية التي يجيء النصّ الدرامي لاحقاً لها، أما من المغرب فقد استحضر تجارب كلّ من " فوزي بن سعيدي " و" زهرة مكاش" و" يوسف الريحاني".

ويذهب الباحث إلى الربط بين مفهوم " مسرح ما بعد الدراما " الذي وضعه " هانز ليمان "، ومفهوم " تناسُج الثقافات المسرحية " الذي اقترحته الألمانية " إريكا فيشر "؛ حيثّ عدّ الأول نتيجة للثاني مؤكداً أنّ « الممارسة المسرحية في الوطن العربي قد تفاعلت بشكلٍ أو بأخر مع تحوّلات صناعة الفرجة المسرحية على المستوى الكوني(..) فلم يعُد المسرح ذلك الفنّ الهامشي في عالمنا العربي اليوم، بل أصبح تلك الاستعارة الثقافية الممتدة في الحياة اليومية»[33]. سيما في الدول التي شهدت ما سمي بثورات الربيع العربي، كتونس، ومصر التي احتفت ساحاتها العمومية وميادينها بالعديد من العروض الممثلة لهذا المنعطف الفرجوي الجديد. وبإثباته لوجود تراكم إبداعي أسس لهذا المنحى الجديد، يسائل خالد أمين النقد والنقاد الذين يُصرّون على مقاربة الأعمال التي تنتمي إلى هذه الحساسية الفنية الجديدة (مسرح ما بعد الدراما) بآليات قديمة، ثمّ يرفضونها ويتهّمون أصحابها بالهذيان المسرحي، والهذر، والتخريب، ونسخ النماذج الغربية، وتقديم مسرح

نُخبوي "، بسبب عجزهم عن استيعاب جوهره القائم على الانفلات عن التسنين المسرحي الخطّي، وإرباكه لمفهوم التمثيل داخل المسرح[34]. ويوجّه دعوة إلى الباحثين والنقاد إلى ضرورة الإنصات إلى تجارب هذا الطيف المسرحي ومراقبته في أفق مقاربته بشكلٍ علمي دقيق مستقبلاً[35].

في خاتمة هذه الورقة النقدية يُمكننا أن نلخّص خصائص المشروع النقدي لخالد أمين الذي أضفينا عليه صفة " البوليفونية " في النقاط الآتي ذكرها:

- إنه مشروعٌ نقديٌ جادّ تميز بالثراء المعرفي في مضمونه، والتنوّع المنهجي في أدواته الإجرائية والبحثية، والجرأة في الإقدام على تبنّي مصطلحاتٍ جديدةٍ، ثمّ عرضها على المراجعة وتقديم بدائل لها في حال تبيُن قصورها أو تجاوز الزمن لها بعد حين.

- هو مشروعٌ مسكونٌ بهاجس السؤال المتجدّد الذي يرومُ كسر المسلّمات، وتفكيك الأفكار المكرّسة، وتقويض اللبنة الهشّة في بناء المسرح سواء في نسخته الغربية أو المغربية العربية.

- كلّ دراسةٍ ضمن هذا المشروع تنمو بصورةٍ طبيعية من رحم الدراسة التي سبقتها، ولا تُشكّل قطيعة منهجية أو معرفية معها، وهو الملمحُ الذي منحَ هذا المشروع ميزة التماسك.

- الشمولية هي الخاصية البارزة لهذا المشروع؛ حيث تجتمع فيه الدراسة المسرحية، ودراسات الفرجة، والنقد النظري، والنقد الإجرائي، ونقد المسرح العربي/ المغربي، والمسرح الغربي، أي العام والخاص، والمحلي والكوني. وهذه الخاصية نتيجة لموسوعية ثقافة الباحث و ازدواجيتها بين عربية وأنجلوأمريكية.

- حوارية المناهج، والنظريات، والآليات النقدية، بالإضافة إلى الاتجاهات والمدارس المسرحية، وهو ما جعلنا نستعير مصطلح " البوليفونية " من عالم الرواية لنصف به مشروع خالد أمين النقدي الذي جمع فيه بين النظرية ما بعد الاستعمارية، والنقد الثقافي، والنقد التفكيكي، وخطاب الميتامسرح ، والخطابات السوسيو ثقافية، والاتجاهات المسرحية مابعد الحداثية، وما بعد الدراما...إلخ.

الإحالات والهوامش:

1. مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة – المغرب، ط1، 2014، ص12. ويُنظر كذلك، عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح المغربي.ص266.
2. متاح على الشبكة على الموقع http//www.bayanealyaoume.press
3. م ن.
4. م ن.
5. ميجان الرويلي- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء-بيروت، ط4، 2005، ص164.
6. خالد أمين: الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل.منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، ط1، 2002، ص74.
7. م ن. ص78.
8. م ن. ص79.
9. م ن. ص75.
10. م ن. ص77.
11. م ن. ص80.
12. ميجان الرويلي- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.ص159، 160.
13. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل.ص96
14. م ن. ص ن.
15. عبد اللّه العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت ط3، 2006.
16. خالد أمين: المصدر السابق. ص98.
17. خالد أمين: مساحات الصّمت – غواية المابينية في المتخيّل المسرحي.منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004.
18. محمد أبو العلا: المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص. دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائط الاتصال، الرباط، ط1، 2010، ص26.
19. خالد أمين: المسرح ودراسات الفرجة. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة-المغرب، ط1، 2011، ص35.
20. م ن. ص13.
21. م ن. ص ن.
22. م ن. ص ن.
23. م ن. ص11.
24. م ن. ص ن.
25. م ن. ص35.
26. م ن. ص ن.

27. م ن. ص ن.
28. ميجان الرويلي – سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. ص309.
29. خالد أمين: المسرح ودراسات الفرجة. ص22.
30. م ن. ص ن.
31. يُلفت خالد أمين الانتباه إلى سابقة " ما بعد " المقترنة بالدراما، ويُنبّه إلى احتمال تعرُّضها لسوء فهم كحال "الما بعد" المُلحقة بـ " الحداثة ".مذكّرا أنه وجب التأكيد أنّ بادئة أو سابقة " ما بعد " لا تعني إطلاقاً تصنيفياً مرحلياً يأتي بعد الدراما، أو نسياناً للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائياً، بل إنها تُشكّل قطيعةً وتجاوزاً للدراما في حدّ ذاتها، وهو ما يُبرّر نعت هذه الحساسية الفنية الجديدة بـ (اللامسرح) و(ضدّ المسرح).يُنظر، خالد أمين: المسرح ودراسات الفرجة.ص 40، 41.
32. - م ن. ص37.
33. خالد أمين: المصدر السابق. ص57.
34. م ن. ص 46، 62.
35. م ن. ص67.