الجسد الفرجوي رسالة فنية محملة بالسياسة

الناقد المغربي خالد أمين يبتكر مفاهيم أخرى للفرجة

الفرجة أشمل من الأداء ومن المسرح

أصبح مفهوم الفرجة في مدونة النقد المسرحي المغربي متجذرا جدا من حيث التداول، مقابل رسوخ مفهوم "العرض المسرحي" في مدونة النقد المسرحي المشرقي وفي جغرافيات عربية أخرى. ومنذ سنوات يسعى النقاد والباحثون في المغرب إلى الارتقاء به كي يصبح مفهوما إجرائيا في الأوساط الأكاديمية، وتنزيل مجال دراسات الفرجة منزلة رفيعة في الجامعة المغربية وهو ما نجده في تجربة الباحث خالد أمين.

عواد علي
كاتب عراقي

تشكّل جهود الباحث والناقد المسرحي المغربي خالد أمين، في إطار المركز الدولي لدراسات الفرجة، ظاهرة لافتة في هذا المجال، فهو يواصل من خلالها تعميق الجهود البحثية، التي بذلها نقاد وباحثون سبقوه، في مقدمتهم الناقد والباحث الراحل حسن المنيعي، الذي بدأ التقعيد النظري للفرجة، وتأسيس حقل دراسات خاصة بها في المغرب، معيدا الاعتبار لها منذ كتابه الأول "أبحاث في المسرح المغربي" مرورا بـ"المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة". وقد أصدر أمين كتابين حول الفرجة هما "المسرح ودراسات الفرجة"، و"المسرح والهويات الهاربة: رقص على حدّ السيف".

> الناقد يؤسس لمفاهيم ثرية ومقولات جديدة كما يبلور خطابا نظريا غنيا بالمفاهيم الجديدة في المجال النقدي

في تقديمه للكتاب الأول، يؤكد الناقد حسن يوسفي سعي أمين إلى "تأسيس مفاهيم ثرية ومقولات جديدة، وبلورة خطاب نظري غني بالمفاهيم الجديدة في المجال النقدي من قبيل الهجنة المسرحية، المثاقفة المسرحية، ما بعد الدراما، وتناسج الثقافات الفرجوية، ويقوم بأجرأتها من أجل صياغة مقاربة جديدة ومغايرة في السياقين العربي والمغربي".

الفرجة والأداء

ويرى الناقد هشام الهاشمي في قراءته لكتاب "المسرح ودراسات الفرجة"، أن أمين يعيد، بنفحات نقدية مستمدة من منطلقات منهجية وتأويلية جديدة في طليعتها النقد الثقافي واستراتيجية التفكيك، النظر في مفهومي "الأصيل" و"الخالص"؛ مستحضرا مفاهيم نقدية من قبيل الحضور والغياب والهجنة.. خاصة أن المشاريع النقدية ما بعد البنيوية تدعونا، في رأيه، إلى التخلي عن ذلك الاطمئنان الذي كنا نتداول به العديد من المصطلحات. فالفرجة تُشق وتفعم بما هو قادم من جغرافيات الآخر، وينصهر فيها الماضي، والحاضر، والمستقبل في بوتقة واحدة ترفض الانشطار.

ويذهب الناقد كريم الفحل الشرقاوي، في قراءته للكتاب الثاني "المسرح والهويات الهاربة: رقص على حدّ السيف"، إلى أن خالد أمين يسائل مفهوم الفرجة ويفكك ثراءها الدلالي، ويرفع الحصانة عن أصالتها الملتبسة، واختراق مساحاتها المبتورة، واجتياح فضاءاتها المغتصبة وحدودها المسيّجة، لكون الفرجة تستوعب المسرح والتمسرح وفنون الأداء وكل التظاهرات الاحتفالية والاحتجاجية، وتتأبى على الانكفاء داخل قمقم الأصالة الخالصة والنقية باعتبارها "تناسجا مضمرا لثقافات فرجوية مختلفة يصعب فرزها جراء انصهار مكوناتها لتعطينا في نهاية المطاف شكلا فرجويا هجينا سوّق على أنه الأصل الخالص".

ويغدو استعمال كلمة "فرجة" في المغرب كونه مرادفا، وليس بديلا لمفهومي "العرض" و"الأداء" لدى المسرحيين في المشرق العربي، ذلك لأن "الفرجة" كلمة جد متجذرة من حيث التداول نظرا لمكانتها الكبيرة في المتخيل الفرجوي الشعبي المغربي. كما أن "العرض الفرجوي" يؤدي نفس معنى "فرجة" spectacle في اللغة الفرنسية. ومع ذلك، فإن "الأداء" قد يوحي بأحادية الإنجاز خاصة حينما يتعلق الأمر بالمسرح وباقي الفنون الأدائية الأخرى التي لا يكتمل تحققها إلا بحضور الجمهور كطرف ثان في المعادلة.

إن الفرجة بالنسبة لأهل المغرب حسب أمين، هي أشمل من الأداء ومن المسرح، ذلك لكونها تستوعب الاثنين معا، بل وتتجاوزهما لتشمل الشعائر والاحتفالات والمراسيم والسيرك وأشكال الاحتجاج الجماهيرية والسلوكات الفرجوية الشعبية من قبيل الحلقة، إيمعشارن، رقصات أحواش وأحيدوس وبابا عيشور وبوجلود (بيلماون) وسونا، وغيرها.

وقد اكتسبت كلمة "فرجة" بالتدريج في اللسان العربي المعنى الذي تشير إليه كلمة spectacle، والمتفرج spectateur، وأصبحت اسما جامعا للعديد من السلوكات الفرجوية، لكن مع مراعاة مقتضى الحال. فدلالة التضمين في كلمة "فرجة" تشمل دلالة اللفظ على جزء مسماه باعتبار "مشاهدة ما يتسلى به" الذي يحيل مباشرة لردود فعل المتفرجين أثناء فعل المشاهدة/المشاركة.

كما أن تداول كلمة "فرجة" في المغرب هو أكثر قوة من المشرق. ويخلص أمين إلى أن "الفرجة" تنطوي على قوة الفعل وردة الفعل، وهي بذلك تظهر المقصود بأبلغ لفظ.

أما كلمة "الأداء" بمعنى Performance، فهي كما يؤكد مارفين كارلسن، متعددة المظاهر ومتشعبة المعاني إلى درجة يصعب حصر كل مجالاتها الدلالية وأوجه استعمالاتها، بالإضافة إلى كون الأداء ظاهرة أميركية بامتياز، من الناحية التاريخية والنظرية، رغم انتشار المفهوم وتداوله عالميا، فكلمة الأداء على سبيل التمثيل، لا تؤدي نفس معنى "فن الأداء" performance art، ذلك أن الأولى قد تحيل أيضا بشموليتها إلى أداء محرك سيارة ما بينما يحيل "فن الأداء" إلى حدث مشهدي استثنائي وعابر قد يعتمد على توليف يجمع بين فنون مختلفة.. كما أن كلمة أداء تطرح مشكلات عديدة حينما تترجم إلى اللغات الأخرى.

ذاكرة مشتركة

إن الفرجة، كما يقول أمين، وعاء للذاكرة الاجتماعية بدل كونها أحد الأعراض التاريخية. لذلك تحاور الفرجات تاريخ صدمة ما، لكن من دون أن تتحول إلى صدمة هي الأخرى. إذ تمكننا الفرجة من حيث هي بؤرة لخطابات متعارضة من إنتاج وإعادة إنتاج المعاني. وهذا المنحنى من الفرجة إلى الحياة، رغم حفاظه على المسافة المرآتية، يجعل من الفرجة الشكل التعبيري الأكثر حظوة للتعليق على الصراع بشتى تجلياته. وفي السياق ذاته، يمكن اعتبار الفرجة شكلا فنيا مصوغا.

ولعل ما يميز الفرجة عن باقي متاهات الحياة اليومية، وفقا لرأي أمين، هي تلك الخصائص الطقوسية والجمالية التي تسعفها في إيقاف الزمن الذي نحيا فيه لارتياد زمن الفرجة. قد تتضمن الفرجة لغة شعرية، أو حركات تعبيرية رفيعة المستوى، أو عناصر فنية أخرى. كما أنها تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة. وفي هذا الإطار، فإن انفصال الفرجة عن الحياة اليومية لا يصل إلى حدّ القطيعة، ولكنه يجعلها تجربة مكثفة وموسومة.

وعكس اللوحة التشكيلية، التي توجد داخل إطار شيء ملموس، حسب ريتشارد شيكنر، والرواية التي تنبعث من الكلمات، فالفرجة توجد من حيث هي فعل ورد فعل وعلاقة بين طرفين. وأيضا حسب المنظّرة المسرحية الألمانية فيشر ليشته، يكمن جوهر مفهوم الفرجوية/الأدائية في الوجود الجسدي بين المؤدين والجمهور كشرط مسبق لإنجاز فرجة ما.

وحينما تشدد فيشر ليشته على البعد الاجتماعي للقاء المسرحي، فذلك لكونها تريد إبراز دور المتفرج في تحقيق الفرجة من حيث هي حدث استثنائي بيني؛ فالتفاعل المتساوي بين الفاعلين يصبح علامة كل الأحداث الفرجوية "تنجز الفرجة داخل ومن خلال الحضور الجسدي لكل من الممثلين والجمهور؛ ذلك أن كل فرجة تستدعي مجموعتين من الناس: 'الفاعلون' و'المتفرجون'، يوجدون في زمن محدد، ومكان معين لأجل تقاسم موقف ما... تنبعث الفرجة من لقائهم وتفاعلهم".

وإذا كان الجسد المجتمعي في حالة غليان، كما هو شأن الحراك الحالي في ظل وقع التعثرات التي يعيشها الربيع العربي مشرقا ومغربا، فإنه يتيح إمكانية تمظهر شذرات من هذا الغليان من خلال فرجات الاحتجاج، وهي فرجات تفصح عن مواقف سياسية في المجال العمومي. قد تبدو هذه الفرجات عفوية، وغير مخطط لها، لكنها، في واقع الأمر، تعكس خبرة الجسد المنتفض وذاكرته الفرجوية/الطقوسية الجماعية.

ولعل القاسم المشترك بين كل هذه الفرجات، في رأي أمين، هو تقمص الأدوار داخل "المجال العمومي"، كسلوك سياسي مفعم بالباروديا، والغروتيسك، والكرنفالية. والحال، أن الفضاء الذي تشغله الفرجة يتميز ببعده الرمزي؛ فهو لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل الممثلين عن الجمهور، بل أكثر من هذا، تستدرج أغلب فرجات "المجال العمومي" جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي لها. وهذا يعني، أن جمهور الفرجة سرعان ما يتحوّل إلى صانعها.

«الميتامسرح الصامت» من الحلم إلى العبث

"الميتامسرح الصامت" عنوان أطلقه المخرج المسرحي العراقي أنس عبدالصمد على عروضه المسرحية، التي بدأ بتقديمها مؤلفا ومخرجا مع فرقته "مسرح المستحيل"، منذ النصف الثاني من العقد الماضي، ومن أبرزها: "ماريونت ماكبث"، "صمت كالبكاء"، "عطيلو"، "حلم في بغداد"، "شارع وحياة"، صمت البحر"، "أبوغريب"، "أيضا وأيضا"، "توبيخ" و"نعم غودو".

وقد استُقبلت هذه العروض بحفاوة من طرف النقاد والمسرحيين والشريحة المعنية بالتجارب المسرحية الجديدة من الجمهور داخل العراق، وأخذت تشارك في مهرجانات عربية وعالمية عديدة في تونس واليابان وتركيا والمغرب والجزائر وهولندا وسويسرا وكوريا وإيران، كما قدم العرض الأخير "نعم غودو" في خمس مدن فرنسية، وتُوّج عرض "حلم في بغداد" بالجائزة الذهبية في مهرجان تبريز الدولي.

ليس هذا فحسب، بل جرت استضافة أنس عبدالصمد في أكثر من دولة ومهرجان لإدارة ورشات تدريبية في مجال الميتامسرح الصامت شارك فيها المئات من الممثلين، نذكر منها ورشة في طوكيو، وورشة في أزمير، وورشة في تونس وبنزرت، وورشة في كوريا، إضافة إلى ورشات محلية في بغداد وأربيل وكركوك.

يقول عبدالصمد، جوابا عن سؤال طرحناه عليه حول تصوره النظري للميتامسرح الصامت، إنه "جرّب الفكرة، قبل أن يلتفت إلى دلالة المصطلح، للعمل بأسلوب جديد يقوم على التمرين المستمر، وكتابة النص الجسدي من خلاله، أي الحركة مع الاحتفاظ بالنص والفكرة المكتوبة مسبقا، ليكون التمرين عرضا في نظر المتلقي، ولا يكون عرضا في بعض الأحيان. والهدف في جميع الأحوال تخطي الشكل السائد للمسرح ومخاطبة عقل الإنسان وعاطفته".

وإذا كانت هذه التجارب قد حضيت باهتمام العديد من نقاد المسرح، فإن مصطلح "الميتامسرح"، الذي ربطه عبدالصمد بالأداء الجسدي (الصامت)، لم يتناوله إلا اثنان أو ثلاثة منهم أحدهم المخرج الراحل سامي عبدالحميد.

وفي حقيقة الأمر إن هذا المصطلح يعدّ من المصطلحات الإشكالية على المستوى الدلالي وعلى مستوى الترجمة، فهو يُستخدم مقابلا للمصطلح الأجنبي "Metatheatre". وتُعزى الإشكالية إلى السابقة اللغوية "Meta"، التي تنطوي على لبس عند ترجمتها إلى اللغة العربية، ولذلك يمكن وضع مقابلات عديدة للمصطلح، كالمسرح الواصف، والمسرح الشارح، والمسرح الانعكاسي، إضافة إلى "ما وراء المسرح"، وغالبا ما يتحدد في لونين هما: المسرحية التي تتمرأى بشكل نرجسي في ذاتها، والمسرحية التي تؤكد اللعبة المسرحية بوصفها لعبة وتكسر الإيهام.

ومن المعروف أن النقد المسرحي الغربي لم يبلور المصطلح إلا خلال السنوات الأولى للعقد السادس من القرن العشرين، كما يقول الباحث حسن يوسفي، وقد اقترن بالتناص من خلال تجارب في الكتابة الدرامية حاولت استعادة بعض النصوص السابقة عليها في الزمان، وفي إطار منظورات جمالية محددة تستهدف تقويض تصورات كلاسيكية وتعويضها بأخرى حداثية.

في عرضه "حلم في بغداد"، أراد أنس عبدالصمد أن يرسل لمتلقيه بصيصا من الأمل يتمثل في الحلم ببلد آمن أصابه الدمار، وسُفكت على أرضه الدماء، ونثرت الأسلحة الفتاكة أشلاء أبنائه جراء الغزو والاقتتال والإرهاب، وذلك من خلال مجموعة شخصيات أداها: ياسر عبدالرزاق، إسراء البصام، حمد عمر أيوب، ريتا كاسبار، حيدر عبد ثامر، والمخرج نفسه، في منزل قديم ذي سقف متهالك تخترقه أمطار كثيفة.

تظهر الشخصية الرئيسة في فضاء هذا العرض بوصفها أول الهابطين على الأرض، إنها شخصية آدم، وإلى جانبه امرأة (حواء) تتقاسم معه، في مشاهد سريعة، رقصات يرافقها سقوط تفاح أحمر يملأ المكان إشارة إلى مسألة الغواية. ثم تأتي محاولة آدم الأولى استعراض القوة من أجل فرض سيطرته على الشخصيات الأخرى، وتكون حواء أول الراضخين، تليها شخصية شبيهة بآدم انسلخت عن هويته الأصلية، وتجردت من ذاكرته لتكون نسخة مكررة عنه.

سرعان ما تغدو بقية الشخصيات تابعة له، باستثناء شخصية مجهولة يُفترض أنها شخصية "مثقف" يعزل نفسه عن الآخرين، ويصل به اليأس من المجتمع إلى أنه يفقد إيمانه بالثقافة والقراءة، لذلك يبدأ بتمزيق كل صفحة في كتاب بعد قراءتها حتى يصل به الأمر إلى رمي جميع الكتب، والبحث عن وسيلة ثقافية أخرى تتمثل بتلفاز صغير يرافقه أينما حل لعله ينقذه من عزلة باتت تقتل الحلم في داخله. لكن الكابوس يتغلب على وعيه، ويدفعه إلى تحطيم ذلك التلفاز، وقطع آخر خيوط التواصل مع الآخر.

> الميتامسرح الصامت يدخِل متلقيه في بنية فنية قائمة على التخييل مبتعدا عن البنى المألوفة التي يفرزها العالم الوضعي

هنا يستغل آدم انهياره ليفرض سيطرته عليه، ويجد أن لا أمضى من السيف حلا لقتل الثقافة، على نحو رمزي، عن طريق توجيه طعنات إلى صفحات الكتب التي مزقها المثقف. ويستكمل شبيه آدم طعن وجوه أخرى للثقافة في سلوك يحمل أقسى علامات الإرهاب، إلى جانب فعل اغتصاب حواء الذي يُمارس بعنف رمزي أيضا بتعبيرات جسدية متقنة يدعمها توظيف مبهر لجهاز العرض السينمائي (الداتاشو) في تعميق طقسية العرض وجماليته.

العالم المتخيل في عرض "توبيخ"، أداء: حمد عمر أيوب، ضرغام قاسم، زكريا طقيق، يحيى بودوشة، أسماء مرزاوي ومريم قرعين، لم يكن حسب قراءة الناقد مروان ياسين الدليمي، إلا تعرية للعالم الواقعي، في سياق فني قائم على التشظي -على غرار تشظي الوضع في العراق- كما انعكس في حوارات تفتقر إلى التجانس وغير مفهومة تنطلق من أقنعة حيوانية، إذ ليس ثمة حكاية واحدة يتمركز حولها المتن الدرامي، فكان المتلقون أمام عملية مستمرة من الهدم والبناء، داخل فضاء يفضي به، من ثم، إلى استجابات شعورية تبعث على الإحساس الدائم بالتوتر، خاصة أن ما يتحرك في هذا الفضاء من صور متلاحقة تربطها علاقات واهية من حيث الشكل مع العالم الواقعي، لكنها في الوقت ذاته صادمة وساخرة واستفزازية تشكّل إشارات رمزية إلى حقيقة العلاقة المشوهة التي تتعامل بها السلطة مع مواطنيها، ومحاولاتها المستمرة لاستنساخهم ليكونوا على صورتها التي جاءت على هيئة حمار.

* ع .ع

«نعم قودو».. ثيمة الانتظار ضد العنف