مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024
جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثاني، الجمعة 12 يناير 2024
الجلسة الثالثة: 13:00 – 14:00 ظهراً
رئيس الجلسة: د. حميد صابر (العراق)

المحور: يوم الحساسيات الجديدة

المداخل: د. عبدالحليم المسعودي (تونس)

المهاد النظري: الذّهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما؟ الممكن والمستحيل

المهاد النظري لمحور: الذّهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما؟ الممكن والمستحيل

المسرح العربي وما بعد الدراما

العبور عبر البوّابة النّجمية

د. عبد الحليم المسعودي

المعهد العالي للفن المسرحي بتونس

جامعة تونس

I

"الروح المبتورة" ومكر السؤال

إن سؤال " الذّهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما، الممكن والمستحيل؟ " لهو سؤال ماكر يستبطن حرجا نظريا وحضاريا أكثر مكرا.

فأما الحرج النظري فكامن في إدراك المسرحيين العرب منذ تبنيهم ممارسة هذا الفن الوافد على ثقافتهم وجوب ردم الهوّة التراكمية المعرفية المفتوحة أو القفز فوقها منذ المرور العابر للأجداد المفكرين، (انطلاقا من **أبي بشر متى** ومرورا بأبي نصر **الفارابي** والشيخ الرئيس **علي الحسين بن سينا** وصولا إلى الحفيد **الوليد بن رشد)** في تجاه فهم تجاوزي منذ مواجهتهم لقراءة "البيوطيقا" أو كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس والتأكد من العقبة العقائدية و الحضارية في العناية بهذا الطرح الأرسطي المتعارض مع ذهنية التوحيد الإسلامية درءا لكل انزلاق شركي قد يتعارض أصلا مع مقاصد التعامل مع الفلسفة الإغريقية نفسها.

لقد تحايل المسرحيون العرب في لعبة التثاقف والمثاقفة القفز على هذا الحرج النظري من خلال تبيئة الدراما نفسها ضمن تصورهم وحاجتهم لجعل الفن المسرحي هذا رافدا جديدا من روافد الحداثة الملحة في وجوب الأخذ بأسباب التقدم وفي مواجهة معطلات ورواسب التأخر على إيقاع العصر.

أما الحرج الحضاري وهو الأكثر مكرا فيكمن في تلك النفس أو الروح، التي يسميها داريوش **شايغان** بـ "النفس المبتورة"، وهي النفس التي واجه بها العرب والمسلمون القوة المادية للغرب والمتجلية في هيمنته المباشرة على العالم كله. لقد انبنى وعي إصلاحي وثوري مراوغ ساد هذه الروح المبتورات القائمة على سلسلة طوال تاريخ النهضة والحداثة العربية هي سلسلة من الاختلالات في هذا الفكر الناهض، وهو فكر موجوع بالأساس ومتمزق بين الماضي والحاضر، والذي يسميه الناقد الأدبي التونسي **توفيق بكار** بعبارة رشيقة " أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف **"(1)**، ويشير شايغان في هذا الصدد أن جذران مهيمنان أو باراديغمان على انبناء هذا الوعي هو جذر القديم وجذر الحديث و اللذان سيترفقان ، **" يتنابذان و يتدافعان ، فإحداهما يبني إدراك النظرة المبتورة بينما يصب عليه الثاني المضمون الإنفعالي للمعتقدات " (2)**.

ومهما يكن من أمر هذا الحرج الحضاري وامتثاله في مرتبة الفصام، فإن مكر هذا الحرج الحضاري جعل من انبناء هذا الوعي الإصلاحي والثوري من اكتساب مرونة تدبرية مذهلة قائمة على الاجتهاد في الاختزال والسعي إلى التوليف والتسلح بـتكتيك "حرق المسافات". وهو ما نلمسه بشكل مذهل في هذا السؤال نفسه (المطروح في هذه ندوة هذا المؤتمر) ألا وهو سؤال " الذّهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما، الممكن والمستحيل؟ " والذي ينبع في الحقيقة من قناعة التخلي عن المعطلات الأيديولوجية والجدالية التي استغرقت وقتا طويلا في خطابات المسرحيين العرب حول شرعية ومشروعية ممارسة هذا الفن على خلفية المضاربة الفكرية حول مسألة الهوية وعلاقتها بالمسرح عند العرب راهانيا.

ويبدو أن هذا السؤال نفسه القائم على المكر، والمكر هنا تدبري بالمعنى الفلسفي النبيل لمفهوم التدبير عند **ابن باجة** (تدبير المتوحد) يخفي حيرة –وربما قلقا– أمام الانفجارات المتسارعة والتحولات العاصفة في مسارحنا العربية التي أخذت وبشكل ملفت بناصية التجديد المسرحي على مستوى الكتابة والفرجة صنوها صنو ما يحدث في مسارح الآخر أي المسرح الغربي. وبقدر ما يخفي هذا السؤال من حيرة أمام هذه التحولات فإنه يلهث وراء إجابة يقينية لا علاقة لها بالمسرح مباشرة بقدر علاقتها بجواب الهوية ومن وراءها جواب علاقة الهوية بالغيرية.

لا يمكن في نظرنا الإجابة على هذا السؤال **"الذهاب إلىإلى مابعد الدراما دون العبور بالدراما؟ الممكن والمستحيل"** إلا إذا عدنا إلى تقليب المفهومين في حيزهما النظري وتنزيلهما في سياق الممارسة المسرحية المتراكمة ولو بشيء من الإختزال ثم الوقوف على مفترقي الإمكانية والاستحالة.

II

في المفاهيم وحدودها

من الدراما إلى الدراما الحديثة

في البداية لابد من الإشارة إلى أن عبارة "الدراما" الواردة في هذا السؤال الذي تطرحه هذه الندوة كان بالإمكان –ومن أجل دقة أكثر منطقية - تعويضه بالعابرة أو الصفة "الدرامي"، كتوصيف ودلالة على "المسرح الدرامي" *(Le théâtre dramatique)* وليتوافق بذلك مع الصفة المفهوم المقابل المابعد درامي *(Posdramatique)*. لأن الإنتقال من الدراما لا يمكن أن يكون إلا انتقالا لضديدها أي إلى الحكي الذي يتعطل فيه الفعل القائم على المحاكاة *(Mimésis)* أو بمعنى أدق إلى الدايجيز *(Diégèse/Diégésis)* أي القص أو السرد، في حين المسرح الدرامي والمعتمد بالأساس على الدراما سواء بمعناها الأرسطي أو الكلاسيكي يقابله منطقيا من باب الضدية المسرح الملحمي *(Le théâtre épique)*في صيغته البريشتية، أو المسرح المابعد درامي في صيغته الراهنة و الفضفاضة كما حاول ضبطها ضمن نظام أو شبه نظام المنظر الألماني **هانس ليمان** .

لكن هذا لا يغنينا على تحديد مفهوم الدراما نظرا للسفر الطويل الذي خاضه هذا المفهوم من القرن الرابع قبل الميلاد أي منذ كتاب البيوطيقا لأرسطوطاليس إلى حدود القرن الماضي. ويمكن في هذا الشأن دون الوقوف على التفاصيل النظرية أن نشير إلى أن الدراما مرتبطة بالأساس بمفهوم المحاكاة الذي يتحقق من خلاله الفعل ولا شيء غير الفعل.

ولكنه من الواجب التذكير تاريخيا وبالاعتماد على رأي المنظر الأماني **بيتر زوندي** أن الدراما اكتمل نشوءها التاريخي في عصر النهضة الأوروبية وارتبطت الدراما كترجمة لتمكن الإنسان وقتها من إرادة القرار بديلا عن الاستلاب الذي عاشه في القرون الوسطى واتخاذه من الدراما هذه الكرة المغلقة التي يفتح ضمنها دواخله ويحولها إلى فعل درامي **(3)**.

ويؤكد **زوندي** على مستوى المجال اللساني أين تكمن إمكانية التواصل بين البشر يحتل الحوار المكانة الأساسية والحصرية بعد أن تخلص من إكراهات البرولوغ *(Prologue)* (أو التعليق الافتتاحي) والجوق (*Chœur)* والإيبيلوغ *(Epilogue)* أو (التعليق النهائي) كما هو معروف في بنية التراجيديا الإغريقية **(4)**. فعلوية الحوار *(La suprématie du dialogue)* في الدراما حسب رأيه هو منطلق التبادل البشري المشترك في الدراما وانتاجه، وهو ما يجعل هذه الدراما تقوم على بنية جدلية ومغلقة على نفسها **(5).**

إن الأطروحة النظرية للمنظر الألماني بيتر زوندي بخصوص الدراما مفهوما وحدودها هي في غاية الأهمية. فإلى جانب علوية الحوار في الدراما فإن زوندي يشير إلى جملة من الخصائص الثابتة في رأيه

بخصوص مفهوم الدراما و أهم هذه الخصائص الثابتة هي : - أولا : الإنغلاق و المطلقية، و ثانيا : الابتدائية .

(*) –فأما بخصوص الانغلاق والمطلقية فإن الدراما عند **زوندي** تشكل عالم داخلي مغلق ومطلق مستقل *(Le drame est fermé et absolu)* يرفض كل تدخل خارجي خارج بنيته حيث أن المؤلف غائب تماما في الدراما لكنه يظل مصدرا للخطاب وعليه فإن الدراما لا تكتب بقدر ما يتم استعراضها، و أن الكلمات فيها (الدراما) هي عبارة عن قرارات تتخذها الشخصيات الفاعلة وهي قرارات (*Entschlusse/Décisions*) نابعة من من الوضعيات و تظل ملتصقة بها **(6)**.

وهذا الإنغلاق الذي عليه الدراما يجعل منها منتسبة لمؤلفها بشكل عام فيما يظل المتلقي أو المتفرج في عرض الدراما شاهدا على التبادل الدرامي و هي في حالة صمت وشلل أمام انطباع عالم آخر هو عالم الدراما و أن العلاقة بين المتفرج و الدراما هي علاقة انفصال تام، ويؤكد زوندي أن البنية الركحية *(La forme scénique)* التي ابتدعتها الدراما في عصر النهضة و الكلاسيكية هي بنية مواجهة بامتياز متوافقة مع مطلقية الدراما .وحتى أضواء الركح الأمامي *(les feux de la rampe)*فهي أضواء متوجهة للركح لا تضيء إلا الدراما نفسها و أن اللعب الدرامي هو الذي يمنح لنفسه هذه الأواء لييضيء نفسه من الداخل تأكيدا على هذه الإستقلالية و المطلقية **(7)** .

كما أن هذه المطلقية لها الأثر المباشر على عمل الممثل. فيشير زوندي في هذا السياق إلى أن علاقة الممثل بدور لا يجب أن تكون مرئية أو مكشوفة بالنسبة للمتلقي توعلا في هذه المطلقية، فالممثل والشخصية يلتحمان في وحدة وثيقة ينتج عنها ميلاد "الإنسان الدرامي " *(L'homme dramatique)* **(8)**.

(*) –وأما بخصوص الإبتدائية فيشير زوندي إلى أن الدراما ترد دائما ابتدائية*(Le drame est primaire)* لا علاقة لها بالتاريخ وهو ما يجعل الدراما التاريخية لا يتم بعلاقة مع نقاء الدراما وصفائها. فالزمن الذي يتجلى في الدراما هو دائما الزمن الحاضر. بل أن الدراما في زمانيتها هي سلسلة مطلقة من اللحظات الحاضرة المتواترة كلما حضرت أصبحت من الماضي لتترك مكانها للحظة حاضرة. وبالتالي فإن الدراما وفقا لهذا المنطق تنشأ زمنها الخاص بها وعليه تنشأ وحدها الفضائية.

وخلاصة القول فإن بيتر زوندي يعول أيما تعويلا على أهمية الحوار كجوهر للدراما، لأن كلما سيأتي مستقبلا ويهدّد مطلقية الدراما وانغلاقها سيكون من جانب الشرخ الذي سوف يعتور عنصر الحوار كتدخل السرد بوصفه عنصرا خارجيا غريبا عن عالم هذه الدراما وهو ما سوف يحصل فعلا مع مغامرة الدراما الحديثة فيما بعد ويعتبر **زوندي " أن الكلية التي تشكل الدراما هي كلية ذات أصل جدلي. وهي لا تعول على تدخل ذات ملحمية ساردة داخل العمل ولكنها تعول على محو جدلية مابين بشرية تتحول إلى لغة داحل حوار متجدد قبل أن يتم الإنتهاء منه. وفي هذا الصدد أيضا فإن الحوار يحمل الدراما، وأن إمكانية الحوار هو الشرط لقيام هذه الدراما " (9)**.

ومواصلة في تحديد المفاهيم لابد من الإشارة أن الدراما بخصائصها تلك، أي المطلقية والانغلاق والابتدائية لا يمكن إدراك خصوصيتها في ذات الوقت إلا بمعاينة ما طرأ على بنيتها المغلقة من دواخل برانية حولتها إلى دراما جديدة أطلق عليها المنظرون اسم "الدراما الحديثة" *(Le Drame moderne)* ولنا في الرصد النظري الذي شيده زندي نفسه في مؤلفة "نظرية الدراما الحديثة" ما يغنينا عن تلك المضاربات النظرية الكثيرة التي بلبلت المفاهيم والتسميات المتعددة للدراما وهي تخرج من دائرة انغلاقها الذي ذكرنا.

من المهم جدا في رأينا التذكير -ضمن هذا المهاد النظري -بأهم ما اعتور الدراما "النقية" كما في النموذج الكلاسيكي وانتقالها إلى دائرة "الدراما الحديثة". ذلك أن الدراما الحديثة هي نتيجة للأزمة التي عاشتها الدراما واستجابة للتحوّلات المجتمعية والسياسية في أوروبا الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ويمكن باعتماد دائما على منجز **بيتر زوندي** أن نسجل جملة من النقاط التي حولت الدراما إلى دراما حديثة. قبل الاتجاه إلى تحديد مفهوم ما بعد الدراما كما ورد عند **هانس ليمان**.

يلاحظ **زوندي** من خلال جملة من النماذج في الكتابة المسرحية عند كوكبة من المؤلفين المسرحين (كـ **هريك إبسن** و**ستراندبارغ** و**ميترلينك** و**تشيكوف** و**بوركمان** و**بيسكاتور** و**بريشت** و**بيراندييللو وجون أونيل)** مظاهر الاختلالات البنيوية التي بدأت تشهدها الدراما ويمكن اختزالها في جملة من النقاط العامة التي نهضت عليها "الدراما الحديثة". وبين هذه النقاط:

(*) – أولا: الاستعراض، وهو عنصر طارئ على الدراما التي بدأت تنحو نحو الاستعراض، أي استعراض الأسباب والظروف والسياقات التي أنتجت الوضعيات الدرامية وهو ما جعل الدراما تقوم بعمل أطروحي أو بالأحرى تحليلي حيث يكون التحليل جزءا من تطور تقدم الدراما. ومن أسباب هذا التمشي أن الدراما في صيغتها النقية والمغلقة لم تعد قادرة على التعبير على التحولات الجديدة الطارئة في الحياة الاجتماعية في مجتمعات القرن التاسع عشر.ومن نتائجها أنها حولت الدراما لا إلى وحدة زمنية وفعلية ومكانية بل إلى محطات أو إلى "دراما محطات" *(Stationendrama)* .

(*) – ثانيا: التحولات الطارئة على الشخصية التقليدي، أي البطل في الدراما. فالشخصية بدأت تكشف عن حياتها أو دواحلها النفسية البيسكولوجية وتحدد علاقتها بالشخصيات الأخرى من خلال هذه الدواخل، فالشخصية في هذه الدراما الجديدة تحولت إلى "أنا" تخفي حياة بسيشية خفية حيث تبني من خلالها الشخصية الرئيسية(البطل) شبكة علاقاتها.

(*) – ثالثا: ظهور الخلفية الأتوبيوغرافية للشخصيات من منظور أن ما يحدث في هذه الدراما الجديدة هو نتيجة لأحداث سابقة مرتبطة بحيوات الشخصيات. ومن نتائج هه الحاجة لإستعراض هذه السير الذاتية للشخصيات اعتماد على عنصر السرد وهو الأمر الذي يحطم كلية الدراما باعتبارها بناء مغلقا.

(*) – رابعا: ظهور التعدد لعنصر الزمنية. فالزمنية المختزلة في الدراما بزمن الحاضر تم الخروج عن قانونها في صالح تعدد الأزمنة في الدراما الحديثة استجابة لحاجة الشخصيات ونزوعها إلى البرهان الأوتوبيوغرافي.

(*) – خامسا: ظهور تقنية اللايتموتيف *(Leitmotive)* ، وهو نزوع استدراك خطاب الشخصية إلى تذكر الأحداث الماضية وترديدها مما يسمح للماضي بالعيش في الحاضر

(*) – سادسا: صعود الحوار الشخصي المونولوغ *(Monologue)*، بل تحول الحوار ت إلى مونولوغ في اتجاه الغنائية شخصنة و أسلبة المقول، و امعانا كذلك في التعبير عن عدم القدرة بين التواصل و التبادل البشري العلائقي مما يعبر بشكل صريح عن أزمة الشخصية التي تستمد مرجعيتها من الواقع .

(*) – سابعا: ظاهرة العودة إلى الجوق *(Le Chœur)*في المقول في تباين صريح مع الحوار وفي سعي حثيث لخلق أو إنشاء لغة مستقلة تقترب من الغنائية والأسلبة التعبيرية. ولعل ظهور الجوقية في المقول يهدد علوية الحوار المعرفة في الدراما ويذكر بشكل ما بقالبية الجوقية في التراجيديا وما تسمح به هذه الجوقية من إقحام خطاب أو وجهة نظر المؤلف.

(*) – ثامنا: بردد تقنية ظهور شخصية الغريب، لا بصيغته التراجيدية أو الكلاسيكية ضمن بنية المفاجئة، بل تعبيرا على أن شخصية الغريب هي شخصية تدخل المجتمع بنماذجه وشروط وجودها الاجتماعي. كما أنها تقنية ظهور شخصية الغريب تعبير عن حالة الإغتراب العام الذي تحول إلى ثيمة أساسية من ثيمات الدراما الحديثة.

(*) – تاسعا: صعود الاعتماد في هذه الدراما الحديثة على عنصر السرد باعتباره الوسيلة الممكنة لقيادة خطاب الدراما إلى المتلقي وانبناء الصفة الملحمية المعتمدة على الرواية إلى جانب الحوار والذي نحا بالدراما إلى عتبات الملحمية، وهو من شأن هذا الصعود إلى القضاء نهائيا على خصوصية الدراما وانغلاقها وسمح بتعدد الخطابات ووجهات النظر وتحويل هذه الدراما الحديثة إلى مشغلها الأساسي ألا وهو المسرحة وتشييد دلالتها الجمالية.

تلك هي أهم تحولات الدراما من خلال أزمتها التي شهدتها في نهاية القرن التاسع عشر والمنتصف الأول للقرن العشرين والتي حولتها إلى مرتبة جديدة هي مرتبة الدراما الحديثة. وهي المرتبة ذاتها التي ستنشأ فيها عوامل التصدع المؤدي إلى أفق ما سيسمى بـ "المسرح الما بعد درامي"، وكأن الدراما الحديثة ما هي في الحقيقة إلا أزمة مزمنة عاشتها الدراما أو لنقل بأكثر دقة المسرح الدرامي في اتجاه أوضاع جديدة محكومة بمزيد من الانفجارات والتشرذم والتشظي.

III

من الدراما إلى مابعد الدرامي

انفجارات تبحث عن منظّر

لقد شكلت الدراما الحديثة ما يمكن أن نسميه بـ "المنطقة الرمادية" التي عاشتها الكتابة المسرحية بالمفهوم العام للكتابة، أي تلك الكتابة التي تأخذ بعين الاعتبار مآلات النص في "معاشه ومعاده" الركحي.

ونعتقد أن هذه "المنطقة الرمادية" التي تمثلها مغامرة الدراما الحديثة في المسرح الغربي كانت بمثابة حوض الترسبات التي اعتملت فيها كل هذه الانفجارات وكل هذا التشظي التعبيري الهائل الذي نسميه اليوم بالمسرح مابعد الدرامي. والدليل على أن هذا المسرح المابعد درامي قادم من هذا الحضن هو كون المسرح الملحمي بصيغته البريشتية التي نعرف كتابة دراموتورجية وفرجة مسرحية، يضعه المنظرون في ذات الوقت في حيّز "الدراما الحديثة" وفي نفس الوقت حيز المسرح المابعد الدرامي. فبيتر زوندي مثلا يذكر بريشت كعلامة من علامة الدراما الحديثة **(10)** وفي نفس السياق يعتبر **جون بيار سارزاك** J-P.Sarrazacفي "شعرية الدراما الحديثة" (La poétique du drame moderne) **بريشت** أهم علامات "الدراما الحديثة" في سياق دوره في نفي الدراما *(La dédramatisation)* ونفي الشخصية *(L'impersonnage)* **(11)** . وعند **هانس ليمان** فإن اعتبار مسرح **بوب ولسن** Robert Wilson ومن وراءه مسرح **هاينر موللر** Heiner Muller علامة من علامات المسرح ما بعد الدرامي فإن ذلك لا يتم إلا بربط تجربتهما بالإرث الملحمي البريشتي **(12)** .

1 - تبرير وجوب التسمية

ولا يدل هذا الأمر في رأينا إلا على هذا الاختلاف الجدالي والتناقضي في نفس الوقت على تحديد مفهوم قاطع للمسرح ما بعد درامي خاصة وأن هذا التسمية التي ابتدعها **هانس ليمان** كانت قد فاجأت الجميع خاصة في المعسكر المسرحي الفرنسي المنتبه للترسانة النظرية والتنظيرية في المجال الفلسفي والجمالي في ألمانيا.

فـــ **هانس ليمان** قد فاجأ بتلك التسمية أو التوصيف ما كان يعتمل في رؤى وأفكار المسرحيين والمنظرين الفرنسيين دون أن يعثروا في ذلك على تسمية جامعة كما فعل **ليمان**، بل أن ليمان قد فاجأ في الحقيقة هذه المركزية الفرنسية وخطابها المتحذلق التي يذكر العالمين بأن العاصمة باريس هي كعبة التّحولات الكبرى في المسرح الغربي. فتصدير الكتاب **(10)** في ترجمته الفرنسية (الصادر عن دار لارش عام 2002) بمقابل صدور الكتاب أول مرة في طبعته الألمانية عام 1999) هي بمثابة نوع من اللوم المبطن تارة والصريح طورا آخر في عدم إيلاء **ليمان** المسرح الفرنسي وتجاربه كتابة وفرجة المكانة اللازمة من هذا التحول الذي شهده المسرح الغربي.

ويذكر هذا التصدير أن ما جاء به **ليمان** قد تم الخوض فيه من طرف النقاد والمنظرين المبدعين الفرنسيين من أمثال **جون بيار سرازاك**J-P.Sarrazac و**جون بيار رانغار** J-P.Ryngart و المخرج **ميشال دودش** M .Deutsch و**كلود ريجي** C.Règy و غيرهم. بل أكثر من ذلك فأن هذه التسمية، أي "ما بعد درامي" قد قيلت عند المسرحيين الفرنسيين بطرائق أخرى وصيغ مختلفة تحت عنوان كبير هو "المسرح الجديد " *(Le Nouveau Théâtre)* . وضمن هذا المسرح الجديد يُذكّر هذا الخطاب بتيار الالتزام في المسرح وموجة مسرح العبث فيما بين سنوات الخمسينات والستينات، وكذلك الثورة ضد سلطة

النص في سياق ثورة الطلاب في باريس عام 1968، وكذلك السنوات السبعينات التي جاءت تحت عنوان "مسرح اليومي" *(Le théâtre du quotidien)* ، وكذلك التخلي عن السرد في الثمانينات وما تبعه من تنصل من الإيديولوجي وفقدان اليقين في المسرح كأداة لقول شيء ذي قيمة. ويعتبر هذا الخطاب بأن كل هذه التجارب التي ذكرنا قد ساهمت بشكل قوي في التعبير عن الجمالية المسرحية المابعد درامية **(11)**.

وهذا التفاعل الفرنسي الموزع بين التردد والقبول بهذه التسمية "مسرح ما بعد درامي" قد حصره البعض فقط، وهو يقاوم هذه التسمية، في عملية التفكيك الركحي *(Déconstruction Scénique)* الطارئ على تجارب مسرحية خاصة عند موللر و كانتور و أن مصلح "ما بعد درامي" يمكن تجاوزه إلى مفهوم آخر هو مفهوم يبدو أنه ثابت و طوباوي في ذات الوقت عند بعض المنظرين وهو مفهوم "مسرح الفن " (Le théâtre d'art) الذي تراه فلورانس دوبون Florence Dupont الأفق الحقيقي للمعركة الكبرى التي لم تنته ضد نظام الأرسطية **(21)** .

ولقد تلقف بعض من المعلقين المسرحيين العرب هذا المصلح كعادتهم في تلقف كل طارئ، وتصريفه بطرق شتى واستعماله كمفهوم نقدي ومعرفي ثابت لا يأتيه "الباطل من بين يديه ولا من خلفه". بل ثمة من يعتقد دون تريث أو تدقيق أن هناك جنس مسرحي بعينه هو "المسرح ما بعد درامي". كما أن هذا المصطلح وضمن هذه الاستعمالات العجولات في خطاباتنا المسرحية النظرية والنقدية خاصة أصبح يمثل حالا مفهوميا جاهزا يحشر في كل شيء، وهذا طبعا مسألة يجب الوقوف عندها في غياب تقاليد نظرية ونقدية صارمة في الراهن المسرحي العربي.

2 - السياق التاريخي والمسرحي

إذن ما هو هذا "المسرح ما بعد الدرامي " كما جاء عند هانس ليمان؟

الناظر في مؤلف **هانس ليمان** الموسوم بـ*"المسرح ما بعد الدرامي"* سوف لن يعثر على نظرية متكاملة لمسرح جديد ممكن قائم على نواميس دقيقة كما هو معروف في نظام أرغونوني (نسبة لأرغنون الأرسطي والبريشتي)، بل أن مؤلفه هو مجرد محاولة لرصد هذا "الانفجار الكبير" الذي حصل في "مجرّة غوتنبارغ" *(La galaxie Gutenberg)* استعارة على عالم سلطة النص المسرحي المكتوب الذي أعلن خفوته وعدم فاعليته أمام التقدم الكاسح في سياق مستجدات المجتمع الاستهلاكي. هذا المجتمع الخاضع لسطوة حركة مرور الصور السريعة والربحية التي غيرت مفهوم التلقي ونزعته من مرتبته الأركيتيبية، أي القراءة المتأنية إلى تعدد في مفاهيم التلقي المحكوم بالسرعة والسطحية **(13)**.

واعتبر ليمان أن المسرح وجد في نفسه في مواجهة عقبات جديدة منها المتعلق بمسألة التلقي ومنها المتعلق بالفن المسرح نفسه الذي أصبح في حاجة ماسة لمجاراة هذا التحول إلى التفكير في أدواته اللامدية الخاصة به التي تمكنه من الإستقلالية في التفكير بنفسه *(l'auto-réflexions)* وتحقيق ثيمته الخاصة به *(l'auto- thématisation)* **(14)**. ولأن لغة النص المسرحي وحدها لا تكفي لتحقيق هذا التفكير من خلال العلامات اللغوية فحسب أمام مثول علامات المسرح الأخرى البصرية والسمعية والحركية والمعمارية، وهي العلامات المحققة لهذه الرغبة التي أبدها المسرح في الاستقلالية بالتفكير بنفسه فإن الضرورة إلى بناء نص مسرحي جديد ليس بالضرورة نصا دراميا هو الذي كان سببا في تسويغ هذا التسمية الجديدة المتمثلة في "مسرح ما بعد الدرامي" تعبيرا عن مرحلة جديدة في التعامل مع العلامات وبناء مسرح جديد.

ويشير ليمان إلى أن هذا النزوع للاستقلالية يعني بالضرورة إنشاء نص مسرحي جديد يفكر بشكل دائم حول تشكله كبناء لغوي أو بوصفه نصا مسرحيا انقطع على أن يكون نصا دراميا. وأنه مع الإشارة للدراما كجنس أدبي فإن عنوان "مسرح مابعد درامي" يؤكد على الترابط المتواصل بين المسرح والنص، وأنه بموجب ذلك يظل الخطاب المسرحي هنا يشغل موقعا مركزيا وأن مسألة النص لم تعد إلا عنصرا أو مناخا ومادة أولية خام *(Mattérau)*للتنظيم الركحي وليس كعنصر مهيمن **(51)**.

و في هذا السياق يعترف **ليمان** بالاتكاء على كتابات المحللة والناقدة المسرحية الألمانية جاردا بوشمان Gerda Poschmannالمنتبهة خاصة في كتابها *"النص المسرحي الذي لم يعد دراميا" Der nicht mehr dramatische Theatertext* لظاهرة النصوص المسرحية الجديدة القائمة على النزوع إلى التخلص ما درامية النص المسرحي (ككتابات فرنر شفاب Werner Schwabو ألفريد جولنيك Elfried Jelinek وريناالد غروتز) والمجتمعة على البحث عن مسرحة *(Théâtralité)* خاصة بها من خلال انقلاب في بنية اللغة التي لم تعد لغة تواصلية أو حوارية درامية قائمة بين الشخصيات بقدر ما هي لغة تقترب أكثر إلى الحقيقة الركحية والعالم الداخلي لأدوات المسرح بل أقرب عبر الاستعارة إلى سطح اللوحة التشكيلية في ماديتها و حقيقتها الخام .

هذا وقد أراد **هانس ليمان** أن يكون مؤلفه حول "مسرح مابعد الدرامي" مجمعا انتقائيا لبعض التجارب المسرحية المنتقاة في الساحة المسرحية الأوروبية المنضوية تحت ما يسميه بـ مسرح الحاضر" *(Théâtre du present)* والتي تمسح ثلاثين عاما من الممارسة المسرحية المتجلية في كل مظاهرها الركحية ، كما يعتبر هذا المؤلف محاولة لرسم أفق نظري جمالي يرافق هذه التجارب و يعترف بخصوصيتها .

ويمكن تلخيص ما ورد في كتاب ليمان بالاعتماد على قراءة الناقدة هيلين جاك Hélène jacques الاختزالية كيف أن خصص ليمان في عتبة أولى من مؤلفه لمراجعة الدراما أو لما يسميه بالكون الدرامي *(le cosmos dramatique)* والوقوف على عناصره المؤسسة التي قامت عليه وليبرهن في نفس الوقت اندحار هذه البنية باندحار واقعها الذي أسهم في بنائها ومعتمدا في ذلك على النسق الهيغلي في قراءة مسارات الفن الغربي، ومستعرضا في نفس الوقت المنطلق الأرسطي وصولا إلى المآل البريشتي. **(61)**

أما العتبة الثانية فيستعرض ليمان تجارب المبشرين بالمسرح ما بعد الدرامي سواء في تجارب الموجة الرمزية أو عند السوريالليين مرورا بمختلف تجارب الحركات الطلائعية (خاصة مع جرترود شتيان وفيتكفيتش) واسهامهم في خلخلة بعض المفاهيم المتعلقة بالدراما. كما حاول ليمان أن يرسم مسارا تاريخيا مختزلا لجملة من الروابط التي تجمع بين مبدعي *"المسرح الجديد"* وبين سابقيهم. كما يبين ليهمان بأن مسرح ما بعد درامي يجب ألا يفهم على أساس أنه إلغاء ونفي للدراما كما يوائم المبدعين وإنما تظل الدراما حاضرة في هذه الأشكال الجديدة التي تعرف نفسها من خلال عناصرها المكونة **(71)**.

أما العتبة الثالثة من مؤلفه فيخصصه ليمان لتحديد مفهوم "مسرح مابعد الدرامي" باعتباره فنا مسرحيا لا يقوم على عكس الدراما على مبدإ الفعل والخرافة ولكنه فن يقوم باستعراض وضعية أو حالة ما. فالمسرح ما بعد الدرامي لا يبحث على كلية تركيب جمالي ولكنه "يدعو لخصائصه المتشظية لأنه يجد في هذا الطريق قارة جديدة هي قارة التألق الأدائي وحضورا جديدا للقائمين بهذا التألق"، ويطور في ذات الوقت مختلف العناصر المتكوكبة حول الدراما. ويرى ليمان منطلق هذا التجلي في ثلاثة نماذج للفن المسرحي المعاصر: تجربة تادوش كونتور Tadeusz Kantor التي تستنهض الخصائص الفرجة الطقسية و تجربة كلوس مايك غروبر Klaus Michael Gruber التي تعتمد الصوت مادة للمسرح و تجربة روبار ولسن Robert Wilson الذي يحول الفضاء الركحي إلى مشهد جدير بالتأمل أكثر من الحاجة إلى تأويله .هذا ويعتمد ليمان هذه النماذج الثلاثة ليحدد سلسلة من الخصائص التي تتجلى من العديد من الأعمال و التجارب المسرحية الأخرى و هي خصائص كلها قائمة من أجل قيام ممارسة فنية مسرحية نهجها اختراق المقولات التي تحولت إلى قواعد في المسرح **(20)**.

وعلى ضوء هذا المعطيات يرصد **ليمان** عددا مهولا من الأمثلة والتجارب المسرحية التي تشكل مجرة واسعة من هذا التوجه العام في الانزياح عن القوانين المسرحية المعبدة. وهي جملة من التجارب التي تلتقي عند جملة من العلامات ما بعد درامية. فليمان يتحدث عن التوليف *(synthèse)* الذي يندثر لصالح البنية الشذرية، وعن نموذج الحلم وعن جهد البحث التراسلي الذي يتلقفه المتلقي، وعن إزالة المراتبية المتحكمة في العلامات *(déhiérarchisation des signes théâtraux)* ، وعن الإخراج

الموسيقي للمسرح *(la mise en musique du théâtre)*، وعن انبجاس الواقع داخل الخرافة *(l'irruption du réel* dans *la fiction)* .

كنا أولى ليمان عناية بتحولات العلاقة بين الركح والقاعة والتركيز على تغيرات طبيعة التلقي عند المتفرج لمختلف العلامات المسرحية ضمن هذه السياقات الجديدة.

أما العتبة الرابعة فيخصصها ليمان لعلاقة المسرح بمجال فن التألق الأدائي "البرفورمونس" (Performance) المستلف مفهومه من "الفن المفهومي" *(concept art)* والذي يمكن في هذا الاتجاه اعتبار " المسرح ما بعد الدرامي" مسرحا يقترح لا فرجة بل ولكن مقاربة لتجربة فورية للواقع من خلال عناصر الزمان والمكان والجسد نوعا بإمكانها أن تفضي بنا إلى "مسرح مفهومي" *(concept théâtre)*، ذلك أن هذه الفورية للتجربة المتقاسمة بين الفنان والجمهور تؤسس لنواة فن البرفورمونس**)**. والذي يعبر بالضرورة على فورية تجربة مشتركة واستلافات المسرح من عناصر هذا الفن وخاصة فيما يتعلق بخضور الممثل الذي لم يعد عمله منحصرا في تقمص دور من الأدوار، تغير أيضا في طبيعة علاقته بالجمهور..

وعلى هذا النهج يفتح ليمان أبواب المسرح ما بعد الدرامي على مصرعيها لتستقبل أو تتراسل مع كل الفنون الممكنة والمجاورة لتكون مساهمة في هذا الصرح الهائل. وكما يشير باتريس بافيس Patrice Pavis فإن موضوع المسرح ما بعد الدرامي " **يبدو لا نهائيا في امتداده كما في فهمه ...فالرقص والسيرك الجديد وفن الفيديو والفنون التشكيلية وأعمال التجهيز الفني والمسرح والموسيقي تجد جميعها ملجأها فيما بعد الدرامي " (21)**.

3 -حدود التعريف والمفهوم

إن الناظر في مقترح **ليمان** بخصوص "المسرح ما بعد الدرامي" سوف لن يقف على أنه أمام نظرية مسرحية متكاملة تقترح نفسها كنظام بديل ممكن أو مبشر بميلاد جديد لممارسة المسرحية أخرى ممكنة بقدر ما يجد الناظر نفسه أمام مسح عام اختزالي لتضاريس خريطة كبرى لأعمال وتجارب مسرحية قد لا يجمع بينها إلا علاقتها المتوترة مع المسرح الدرامي أو لنقل مع الدراما.

وفي الحقيقة لم يدع ليمان رغم الانتقادات التي وجهت له أنه بصدد الانتهاء من وضع نظرية شاملة خاصة أمام سوء الفهم الذي رافق قراءة مؤلفه و لم يتوانى على الرد على منتقديه كل مرة. ويرى الباحث المغربي خالد أمين أمام نص ليمان الذي أصبح محفوفا بالإلتباس " **يمكن القول: أن بادئة "ما بعد " الملحقة بالدراما قد تعرضت لسوء الفهم نفسه الذي تعرضت له "الما بعد " الملحقة بـ "الحداثة" . لهذا يجب التأكيد مرة أخرى على أن بادئة " ما بعد " لا تعني إطلاقا تصنيفا مرحليا/زمنيا يأتي بعد الدراما أو نسيانا للماضي الدرامي، أو إلغاء نهائيا، بل إنها استيعاب وتجاوز للدراما في الوقت ذاته "(22).**

و الناظر أيضا للخلفية الخفية لهذا التوصيف المحمول على "الما بعد" سيدرك أن هذا المفهوم "المسرح ما بعد الدرامي" هو تعبير في الحقيقة عن التقرحات الفكرية و النظرية التي عانى منها العقل الغربي عند حدود ما يسميه هذا العقل بـمرحلة "ما بعد الحداثة"، أي مرحلة انهزام الإنسان الغربي في إنسانيته واستحالة قوله الشعر كما يشير أدورنو َT W.Adorno بعد مرحلة "أوشفيتز" Auschwitz ، والتشكيك في حداثة الأنوار الكانطية والتصريح بموت السرديات الكبرى التي اعتبرها جون فرنسوا ليوتار Jean François Léotard شرطا من شروط إنبناء خطاب ما بعد الحداثة.

ولا غرابة أن بافيس يشير صراحة إلى أن هذه التسمية المتعلقة بـ "المسرح ما بعد الدرامي" هي نفسها الي تعيد تشغيل "الما بعد " في مجال المسرح أمام عجزها على التمكن من استيعاب ما استجد في المسرح الغربي فيقول: " **يبدو مصطلح ما بعد الدرامي كما لو أنه منسوخ من مصطلح ما بعد الحداثي ، وهذا في لحظة تعذر فيها على النظرية أن تتجدد و أن تستطيع التعبير عن التجارب الجديدة، وفي لحظة**

اختارت النظرية فيها بالتالي الحل السهل المتمثل بـ "ما بعد"، ما يأتي لاحقا بعض الشيء بمعنى العبارة الفرنسية "أنا و من بعدي الطوفان" " (23) .

ويبدو أن مفهوم "المسرح ما بعد الدرامي"، ونظرا لانتشار هذه التسمية وهذا التوصيف الذي سرى على ألسنة بعض المتعجلين سريان النار في الهشيم قد أراح البعض من جهد التوصيف والتسمية أمام تصاعد هذه التجارب المسرحية المتكاثرة والمتسارعة وشكل في ذات الوقت "مخلاة فضفاضة " تتسع لكل أنواع التقليعات المسرحية المحمولة على التجريب ومعاداة المسرح الدرامي و التمرد على السنن والقوانين المسرحية والاستجابات إلى موافقة النرجسيات الفنية والتماثل الوقتي أو المؤبد مع إكراهات العولمة و الميديا الجديدة و فخاخ مجتمعات الاستهلاك.

كما أن المسرح ما بعد الدرامي رغم انخراطه في موجة الما بعديات (ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، ما بعد التاريخ، ما بعد إنساني ...) يرفع جملة من المفاهيم الفلسفية الكبرى التي يستعين بها لبناء المهاد النظري لهذا المسرح ما بعد الدرامي وهي مفاهيم انتقائية منتخبة بشكل رابسودي أو رقاعي من أفكار جاك ديريدا Jacques Derrida فيما يتعلق بنظرية التفكيك وجون بودريار Jean Baudrillardفي ما يخص نظام الأشياء وجاك رونسيار Jacques Rancière فيما يخص تقاسم المحسوس وجيل دولوز Gilles Deleuze في يخص الروزومية أو الجذمورية ،و غي دوبور Guy Debord فيما يخص مجتمع الفرجة وهي مساند فكرية و فلسفية تحول التفكك والتشظي الذي يراه ليمان في هذه الحساسيات المسرحية الصاعدة رأس مال لا يستهان به وهوية ثابتة و معيارية للتعرف على المسرح ما بعد الدرامي، و **ليمان** في ذلك لا يتوانى على اعتبار مسألة التفكيك مسألة جوهرية في مشروع المسرح ما بعد الدرامي ولكنها مسألة لا تخص الكتابة المسرحية بل تخص مسألة الإخراج و الذي سيصبح رافعة لخلط المستويات و الأنواع و تجاور الأساليب و هجنة الأشكال و هو يرسم لعملية التفكيك هذه أربعة مبادئ هي : (*) -انزياح الإخراج على المركز أي بعبارة أخرى انتفاء سلطة المخرج.(*)- انفجار مفهوم الإخراج الكلاسيكي بسبب تشظي الذات الفاعلة من خلال الإنتاج التشاركي أو الجماعي و التلقي التشاركي.(*)- التعويل على رسم السيرورة المتمثلة في التقديم الأدائي للحدث البديل لكل عرض أو تشكيل أو حتى دلالة(*) – كل إخراج أو عملية إخراج مفككة هي بمثابة "شعرية إزعاج" **(24)** .

ويبدو أن انشغال ليمان وهو يحاول تشييد هذه النظرية المسرحية يتناسى معركته الأساسية أو على الأقل المعركة الأساسية التي انطلقت مع الدراما وتحولت إلى معركة مع الإخراج الدرامي أي الإخراج القائم على نص درامي مكتمل أو متحول الاكتمال.

كما يحاول أن يتجاهل كل الانتباهات التي عبر عنها المسرحيون في الغرب أي قبل سقوط جدار برلين وبعده وهم يرصدون تحولات المسرح الدرامي خاصة بعد عتبة "مسرح العبث" سواء تعلق الأمر بالهابينيغ والبرفورمونس والمسرح البيئي()وفن الجسد Body Art وصولا إلى أصوات و آراء عبرت بنفس ما يدعيه صاحب المسرح ما بعد الدرامي من انشقاق عن الدرامي و عن المسرح الدرامي مثل أطروحة برونو تيكال بخصوص "الكتابة الركحية" *(Ecriture de plateau)* أو ما يتعلق بما الكتابة الرابسودية *(théâtre rhapsodique)* لكن بأقل معاداة للدراما مع جون بيار سارزاك .

وخلاصة القول فإن " أطروحة" هانس ليمان بخصوص المسرح ما بعد الدرامي تظل أطروحة مهمة للغاية، لأنها رغم مزاياها وهناتها تؤكد مرة أخرى أن المسرح الغربي على الأقل مازال لم يحسم بعد معركته مع الدراما ومع الكتابة الدرامية وهذا أمر جدير بالتأمل رغم سلسلة المعارك والانتفاضات القائمة ضد الدراما. كما أن أهمية "أطروحة ليمان مهمة أيضا من زاوية الغيرية والعلاقة مع الآخر والذي نمثله نحن (المنتمين للثقافة العربية الإسلامية) تكشف لنا أزمة المسرح الغربي هي جزء لا يتجزأ من تطوره وابتكار أسئلته، كما أن هذه الأزمة التي يعيشها المسرح الغربي منذ اشهاره العلني لنهاية الحداثة قد تكشف لنا انقشاع الهالة التي تحيط بالمسرح الغربي كما رسمناها نحن أنفسنا باعتبارها نموذجا مهيمنا.

يبقى أن نردد مع باتريس بافيس بكل اقتناع **" لا يزال المسرح ما بعد الدرامي بعيدا أن يكشف لنا بسره: ليس أسلوبا، ليس نظرية، ليس منهجا، إنه حيلة لتحريك التناقضات المشلولة من مكانها " (25)**.

IV

اللحظة التي أرادت أن تكون

بوّابة نجميّة

قامت علاقة العرب بالمسرح في صيغته الغربية على عتبات من المفارقات، وهي علاقة فريدة بمسألة الغيرية والمثاقفة، علاقة اتسمت بالمرونة والقدرة الهائلة على التكيف مع الآخر، بل صهره وهضمه وجعلها ملكا أو مساحة مكتسبة. ذلك أن العرب حين تلقفوا المسرح في صيغته الوافدة (الأوروبية) أثناء حداثتهم الجنينية التي يسمونها تارة "نهضة عربية" أو "حركة إصلاح وتنوير" فإنهم قد تلقفوا هذا المسرح دفعة واحدة. وما كان لـ **مارون النقاش** (1817 – 1855) حين اقتبس مسرحية البخيل عن موليلر عام 1848 يدرك أنه تلقف مسارا مسرحيا ثقيلا حطه السيل من عل.

كان **مارون النقاش** مكتف بأثر المثاقفة مندفع إلى اقتراف هذا الفن البراني دون إدراك أربع وعشرين قرن من المراكمة التي عاشها المسرح الغربي منذ اللحظة الإغريقية في القرن الخامس قبل الميلاد ووصولا إلى منتهى النصف الأول من القرن التاسع عشر ميلادي، أي في الفترة المفصلية التي قاربت أفول المغامرة المسرحية الكلاسيكية خاصة على مستوى الدراما على يد مطارق الرومنطيقيين إذ بدأ **هيغل** Hegel في وضع لبنات الجماليات في قلب الانهمام الفلسفي في مؤلفه "أسطيطيقا" *(Esthétique)* (1832) وقبله مبكرا انتصر **فكتور هوغو** Victor Hugo انتصارا شرسا للمسرح الرومنطيقي وللدراما الرومنطيقية في مقدمة كروموال *(Préface de Cromwell)* (1827) ، ثم انتصاره للدراما التاريخية في مقدمة الشهيرة مقدمة راي بلاس *(Préface de Ruy Blas)* (1838) ردا على فشل المسرح البرجوازي على عدم قدرته في اجتراح أدواته التعبيرية والتأليفية للتعبير عن التحولات الاجتماعية والسياسية .

إن السنة التي دشن فيها مارون النقاش مسرحية "البخيل" عن موليار هي نفس السنة التي سوف يبشر فيها بعد سنة **ريتشارد فاغنر** Richard Wagner بإمكانية اجتراح دراما جديدة تقلب الدراما رأسا عل عقب دراما تنصهر فيها كل الفنون سماها بـ "دراما العمل الفني الشامل" أو جيزامكزنسفارك" *(Gesamtkunstwerk)*، ويتم فيها إكتشاف أسلبة المسارح الشرقية **(29)**.

لقد بدأ مارون النقاش مغامرته التدشينية تلك السنة التي بدأت الدراما الغربية تتأهب لوضع حد لأزمتها المرضية والتي طالت علتها مع الدراما الكلاسيكية بكل أنواعها، فلا تمر أعوام إلا وينبه **نيتشه** في ميلاد التراجيديا (1872) إلى ضرورة العودة للأصول لعله يجدد الدراما المتهالكة محاولا إحياء ما أضاعته الدراما الألمانية من وهج بدئي تحت الغواية العقلانية، وبعد هذه المحاولة النيتشوية الحنينية بل التأبينية لمسرح لا يمكن استعادته بأي حال من الأحوال إلا في الاستهام الفيلولوجي **(30)**، وبعده بسنوات قليلة يبدأ أول انهيار في الجدار السميك لقلعة الدراما المغلقة على نفسها عبر بداية انطلاق ضربات منجنيقات وبداية مغامرة الدراما الحديثة على يد الكاتب المسرحي الفلندي **هنريك إبسن** Henrik Ibsen من خلال مسرحيته "بيت الدمية" *(La Maison de poupée)* (1878) ثم مع السويدي **أوغست سترندبرغ** August Strindberg في "الآنسة جوليا" *(Miss Julie)* (1888) .

لقد كانت بداية هذه التحولات العاصفة التي مرت بها الدراما الأوروبية وهي تجر إرثها الأرسطي الثقيل في اتجاه الدراما الحديثة لا تجد مسمياتها ربما لأن المفهوم يأتي دائما بعد الظاهرة ،و علينا أن ننتظر منتصف خمسينات القرن الماضي حتى يوصف لنا نظريا و يؤصل لنا مفهوميا الناقد الألماني **بيتر زوندي** Peter Szondi في "نظرية الدراما الحديثة" *(Théorie Des Modernen Dramas)* ما حدث للدراما بنظامها المغلق و تحولها إلى دراما حديثة، كما سننتظر أيضا نهاية القرن الماضي حتى يوصف

لنا نظريا أو يحاول بشيء من التردد و الريبة الناقد الألماني، أيضا، **هانس ليمان** Hans – Thies Lehmann في *(Postdramatisches Theater)* تحول الدراما من الدراما الحديثة إلى دراما ما بعد الدرامي .

ليس مهما كل ذلك بالنسبة لمارون النقاش، ونعتقد أن ليست له دراية بكل ما حدث من تحولات في الدراما الأوروبية على الأقل فيما قبل خمسينات القرن التاسع عشر، كل رهاناته أنه عثر على ضالته في بخيل موليار بحكم تلك المثاقفة ذاتها وبالبراءة التي ترافق تلك المثاقفة ربما التي كانت نتيجة لاستعدادات الرجل الذاتية بحكم سفره وإقامته في إيطاليا والثقافية بحكم ديانته المسيحية والتي جعلته أكثر انفتاحا على الثقافة الأوروبية.

لكن الأهم هنا فيما اقترفه مارون النقاش منذ عمله الأول الإقتباسي من الدراما الغربية ونموذجها هنا هو الدراما الكوميدية المولييرية هو حدسه الطبيعي أو لنقل حدسه الفطري أن هذه الدراما المولييرية رغم غوايتها لا توافق تماما ما يعتمل في تكوينه الخفي، وهو تكوين ثقافي لا محالة. وشعر في الحاجة إلى وجوب ملائمة البخيل المولييري لمناخ محلي ما خاص به، حتى أن **محمد المديوني** يشير صراحة إلى هذه الملائمة في اختياراته الجمالية بين أصول هذا الفن وأنواعه وبين "ميول قومه وعشيرته" **(26)**.

في الملائمة يكمن مربط الفرس. فهذا العبارة أو المفهوم يحمل في سياقه التاريخي والموضوعي مفارقة عاشها مارون النقاش في سياق استيعابه للظاهرة المسرحية الغربية. فهو لأول وهلة كما يذكر ذلك في خطبته أرزة لبنان يعبر بشكل صريح عن إدراكه كون هذا الفن سيكون محمولا على الغرابة والبدعة إذ هو يشعر أن هذا الفن المسرحي رغم افتتانه به وإدراك مزاياه سيكون دخيلا على بيئته الثقافية ولذلك كان من الواجب موائمته أو كما أشرنا جعله ملائما لـ "ميول قومه وعشيرته ". لم يبرر مارون النقاش في أحقية وجود هذا الفن في لبنان معتمدا على الإشارة إلى الخرائب والآثار المبثوثة في بلاد الشام ليبرر بأن هذا الفن ليس غريبا على الأقل في تاريخ المنطقة البعيد.

مارون النقاش يدرك ثقل التاريخ للمسرح الغربي عبر تحصيله التّعلُمي لهذا الفن. ومهما تكن درجة درايته بهذا التاريخ فهو يعرف على الأقل الحد الأدنى من أجناسه سواء كان ذاك المسرح "بروزه" *(Prose)* أي المسرح القائم على النثر من كوميديا وتراجيديا، أو كان ذلك مسرحا غنائيا موسيقيا أي "أوبره" *(Opera)* **(27)**. وقد اختار النقاش لمغامرته التدشينية هذا الجنس الأخير ليدشن أي المسرح الغنائي ليقترف تقديم أول عمل مسرحي هو "البخيل" لموليار في صيغة غنائية. لقد كان النقاش ينظر لهذه الظاهرة المسرحية التي يريد استنباتها في بيئته العربية بعين الناظر إلى وراءه، أي إلى خلفية مهملة لعلها خلفية كل ذلك التراث الثقافي العربي المهمل على مستوى استعراضه فرجويا.

ولا غرابة أن ثاني أعماله كانت من التراث الأدبي الأكثر شعبية وهامشية هي مسرحية "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد " وهي مسرحية صاغها النقاش صياغة غنائية. وهو ما يدل على أن النقاش كان منجذبا بشكل غريزي إلى هذا الجانب الغنائي الذي يرى فيه اللذة والشهوة والبهجة والبهاء ويري في اختياره ذاك استجابة لما جبل عليه من ذوق وميل لمخيال القوم والعشيرة وهو يقول في ذلك:

"فكان الأهم والألزم بالأحرى، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى؛ لأنها أسهل وأقرب، وفي البداءة أوجب. ولكن الذي ألزمني لمخالفة القياس، وممارستي هذا المراس؛ أولًا: لأن الثانية كانت لدي ألذ وأشهى، وأبهج وأبهى. ومن عادة المرء ألا يجود مما بيديه، إلا على ما مالت نفسه إليه. والمنصف حيثما يكون مناه، يطفح نحوه جود قريحته ونهاه. ثانيًا: حيث ظن المرء بالناس، كظنه بنفسه بلا الْتباس، فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي " (28).

الثابت أن مارون النقاش بمبادرته تلك حين غامر بمغامرته التدشينية لم يكن معنيا بأية حال من الأحوال بمشاغل الدراما ولزومياتها. فهو لم يتساءل إذا ما كانت مسرحية "البخيل" أو مسرحية " أبو الحسن المغفل" وبعدها "الحسود السليط" وفيّة إلى قوانين الدراما ووحداتها الثلاث التي وضعها دكاترة الكنيسة الذين صاغوا سنن الدراما الكلاسيكية، كما لم يتساءل بخصوص الإضافات التي شهدتها الدراما الأرسطية في

سياق تحولاتها ضمن كتابة الدراما في المسرح الكلاسيكي الفرنسي، كما لم ينشغل النقاش فيما إذا كانت مسرحه المقتبس عن موليار ("البخيل"و"الحسود السليط"عن طرطوف) قد كان وفيا في كتابته وبنيته للكوميديا الموليبرية.

وليس لدينا في الحقيقة في مراجعة ظروف هذه المغامرة التدشينية للنقاش ما يمكننا من رسم صورة حقيقية ووفية لطبيعة هذا المسرح الذي أنشأه. لكن الثابت أن النقاش حين أقحم الأغاني والمعازف في مسرحياته كان في الحقيقة يدشن شيئا جديدا، وأكاد أقول إنه شيء ما بعد درامي، أو متجاوز لإكراهات ولزوميات الدراما. وفي هذا الحد أكاد أقول إن النقاش كان يدرك أن هذه "الدراما" المستلفة عبر عملية المثاقفة هي لباس لم يتم تصميمه تماما على قياس هذا الجسد العربي، لذلك وجبت الملائمة وفق حاجته الداخلية وميولاته وهي حاجة وميولات قومه وعشيرته.

وبهذا الفعل لم يدشن مارون النقاش في علاقته بالمسرح الأوروبي الممارسة المسرحية فحسب بل دشّن هامش التصرف في هذا المسرح، ورسم تقليد التحرر من إكراهات هذا المسرح المثقل بالقوانين والسنن. وهو أمر سيسير على خطاه المسرحيون في مغامرة استنبات الممارسة المسرحية في الثقافة العربية. ولكن كل حسب حاجته وكل حسب استهاناته.

ويمكن انطلاقا من هذا التدشين أن نقر بأن علاقة المسرحيين في التجربة المسرحية العربية لم تكن بالضرورة سيرا على منوال سنن الدراما إدراكا وكتابة ومنجزا فرجويا وأن نظرة المسرحيين العرب لم تكن بالضرورة محكومة بهاجس هذا النقل والاستنساخ الوفي والتدقيق للتقاليد التي أرستها "الذهنية الدرامية" **(29)** كما هو الحال في المسرح الغربي. كما يمكن أن نستقرأ كل المغامرات والاجتهادات التي انجزها المسرحيون العرب في حداثتهم الدائمة على ضوء هذا "الانزياح" الذي نلمسه في الفعل التدشيني لمارون النقاش.

V

الفعل والانفعال والتفاعل

منذ مارون النقاش إلى اليوم لا يمكن بأية حال من الأحوال بناء سردية ممكنة تروي لنا كيف انتقل العرب في بناء مخيالهم الرمزي من "ما قبل" حداثتهم إلى ما بعد حداثهم، كما لا يمكن حسب رأيي المتواضع هذا أن نجزم بذات القياس أنه بالإمكان رصد تحول المسرحيين العرب بدقة من الدراما إلى ما بعد الدرامي. فهذا يفترض في رأينا تحديد دقيق لمفهوم الحداثة العربية وما قبلها وتحديد لمفهوم تمثل العرب لمفهوم الدراما وتمثلهم من باب القياس والنسخ أيضا لما بعد الدرامي وكيفية الانخراط فيه. والثابت أن العرب في تاريخهم الصاخب اتخذوا دوما وإلى اليوم تكتيك "خارج الأسوار / داخلها " أو كما تقوله العبارة اللاتينية وفق ثنائية شهيرة: " *intra muros extra muros*"، في نظرة للأشياء، أو رؤيتهم للعالم انطلاقا من ازدواجية الداخل والخارج. وعليه فإننا نرى أن هذا المسار أو المسارات المسرحية العربية منذ لحظة التدشين المارونية إلى اليوم يمكن أن نُفصّلها إلى ثلاثة خطوط كبرى: خط الفعل وخط الانفعال، وخط التفاعل، وهي خطوط مرابطة ومتلاحقة متواترة في آن ويمكن أيضا أن تتعايش في نفس الوقت، غير أننا سنستعرضها بصفة عجولة وعابرة نظرا لضيق السياق وإلحاح سؤال المؤتمر الفكري في سؤاله العسير:" الذّهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما؟ الممكن والمستحيل".

1 - خط الفعل الإستنباتي

يمكن اعتبار خط الفعل هذا مدشنا لفعل الممارسة المسرحية العربية منذ منتصف القرن الثامن. وهو فعل الحاجة والضرورة الملحة والرغبة في استنساخ العرب الرواد بما أوتوا من قوة ومعرفة وشغف هذا التعبير الوارد وهو فن التمثيل في صيغته الغربية. وقد كان مدار الفعل يحوم حول شيء واحد هو استنبات الظاهرة المسرحية في صيغتها الأوروبية سواء كان ذلك على مستوى الكتابة المسرحية أو العرض. وكل هذا التفاعل مع الظاهرة المسرحية عبر عنه الرواد والرحالة العرب المصلحون ونظروا إليه ضمن معركة

الداخل والخارج ووفق براديغم التخلف و الترقي أنه من واجب استيعابه و تبنيه لما فيه من مصالح وترقي أدبي وذوقي، كما لم يكن المسرحيون الرواد معنيين حقيقة بسنن الدراما واستلزاماتها أو معرفة سياقها التطوري لأن الهم الأساسي كان متمثلا في ضرورة استنبات الظاهرة مهما كان الأمر ووفق ما ارتأوه موافقا أو ملائما لسياقاتهم الثقافية و الاجتماعية . وبالرغم من إدراك المثقفين العرب خاصة الإصلاحيون منهم (كما هو الحال عند الطهطاوي، خيرالدين التونسي، محمد بيرم الخامس، محمد السنوسي ...) للمسار التاريخي لهذه الظاهرة المسرحية إلا أنهم ما كانوا قد تساءلوا حول قالبية أو وجوب تحديد النمط المسرحي أو وجوب التقيد بقوانين الدراما في أصولها الأرسطية أو الكلاسيكية.

إننا لا نجد سؤال الدراما ملحا ولا نجده هاجسا حقيقيا ضمن سياق هذا الخط الإستنباتي إلا عند نجيب حبيقة في مقاله الشهير الملفت "فن التمثيل" والذي يعتبره **محمد المديوني** وهو مصيب في ذلك أيما إصابة أنه "حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي " **(30)** ، بل حلقة مهملة وضائعة تعبر بشكل ما - والنص صادر في نهاية القرن التاسع عشر (1899) – في سايقه التاريخي عن اللامفكر فيه والذي يمكن أن يكون قاعدة نظرية تعتني بفهم و إدراك الدراما و ثمة الكتابة ضمن منوالها. وهذا طبعا بمراجعة هذه "الحلقة الموؤودة" لم يحدث، وإنما كان فعل الإستنبات للظاهرة المسرحية خاضعا لما سطره مارون النقاش لتلك القاعدة الثمينة التي تعكس تكتيك "داخل الأسوار وخارجها" والمترجمة في قوله الشهير " **فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي**"، وسوف لن يشذ المسرحيون العرب وهم يكتبون مسرحهم على هذه القاعدة التي تحتفظ بشيء من خيال الدراما الباهت وتشرع في استرجاع الإرث الغنائي العربي. والناظر في مسار هذا الفعل الإستنباتي سيقف على الحاجة الملحة للمسرحيين العرب في تأليفهم في استيعاب الدراما الرومنطقية التاريخية أو التويع على الدراما الباهتة وغير الصارمة في مجال المسرح الغنائي أو الكوميدي.

2 -خط الإنفعال التأصيلي

أما خط الإنفعال التأصيلي فهو محكوم بالانفعال التثاقفي مع تحولات المسرح الغربي بعد استيعاب أزمته المسرحية سواء على مستوى الكتابة أو الفرجة المسرحية. ولم يكن هذا الإلتفات الثقافي فعلا مجردا بل مرتبطا ومشروطا بجملة من السياقات التاريخية والسياسية العديدة التي مر بها العالم العربي خاصة في مرحلة بناء الذات الهووية في مرحلة ما بعد حركات التحرر ونشأة الدول الوطنية. ولم يكن هذا الفعل خارج رؤية الداخل والخارج لكن بأكثر حدة وتباين. ولعل انتباه المسرحيين العرب للمعركة الكبرى التي شنتها البريشتية باسم الملحمية تارة وبناء الوعي السّياسي تارة أخرى كان له الأثر البليغ على المسرحيين العرب لإجتراح "طلائعية" صاعدة على المستوى الكتابة والفرجة على خلفية استيعابهم لأيديولوجيات سرديات التحرر الماركسي والقومي. وكان هاجس التأصيل المتمثل في ابتكار شكل مسرحي عربي المحرك الأساسي لهذه الخط التأصيلي المنتبه لوجوب التحرر من القالب التقليدي الذي كرّسه الرّواد ومن جاء بعدهم واستيعاب التراث الفرجوي والأدبي العربي كضامن لهذا التأصيل الهووي.

ولقد مكنهم هذا الهاجس من اختزال زمن الانتقال من الدراما التقليدية وشكلها الفرجوي المرتبط بها إلى انفراجات هذه الدراما نفسها المنفتحة على السّردية من جهة وعلى التراث المحلي بكل ثراءه الثقافي والفني.

وظلت إمكانية فكرة الإفلات من إكراهات الدراما أفقا وسّعته أدوات البريشتية في الكتابة وطرائق استنباط الفرجة المتجهة نحو الموروث الشعبي الفرجوي والتراث الأدبي العربي، ويمكن أن نستقرأ ذلك في خطابات المثقفين أنفسهم سواء في كتابتهم المنادية بهذا التأصيل أو في بيانات المسرحيين أنفسهم المتواترة منذ بداية الستينات وطوال السبعينات والثمانينات بدءا بـ **توفيق الحكيم** ومرورا بـ **يوسف إدريس** و**الشريف خزندار** و**سعد الله ونوس** و**عزالدين المدني** وعبد الكريم بالرشيد و بيانات المسرح الاحتفالي و**وليد إخلاصي** و**فرحان بلبل** و **روجي عسّاف** و**عبد الفتاح قلعجي** و**محمد عزيزة** و**أدونيس**، ولقد استوفى **محمد المديوني** الإحاطة بدراسة هذه الفترة الهامة التي تعبر عن خط الإنفعال التأصيلي في مؤلفه "إشكاليات تأصيل المسرح العربي" **(36)**، وخطاب هذا الخط مسكون بسلسلة من البارادقمات المتواترة كالأصالة والمعاصرة والتقليد والتحديث (أو التجديد) والكائن والممكن والمنشود والموجود والفصل والوصل

والإتلاف والاختلاف والمسرح والتمسرح والإبداع والإتباع و غيرها وهي نفس البراديغمات التي تحكمت في الخطاب السياسي والثقافي العربي السائد .

ومهما يكن من أمر فقد أنتج هذا الخط التأصيلي مدونة مسرحية مهمة على مستوى الكتابة ثم فيها تجريب خلخلة البنية التقليدية للدراما باستيعاب كل فتوحات المسرح الملحمي مع المحافظة في نفس الوقت على بنى هذه الدراما في تجلياتها الحديثة. وأنتج هذا الهاجس التأصيلي كذلك بالمقابل وهو يستوعب فتوحات نظرية أخرى حافة بالدراما وتجد صداها في المدار الإنتماء الحضاري (كالرؤى الأرتودية والعضوية الغروتوفسكية والأنثروبولوجيا الباربية) على مستوى الإخراج والفرجة أنماطا جديدة أكثر تطورا وتجريبا وأكثر استثمارا لمظاهر الفنون الفرجوية التقليدية.

ولسوف يستنفد هذا الخط التأصيلي طاقته منكفئا في حدود تلك الثنائيات الانفعالية التي ظلت مسكونة بوجوب التجاوز الهووي الذي سورت نفسه به في علاقتها بالآخر، وربما قد تركت في لحظة خفوتها مسألة الدراما ومسألة المسرح الدرامي أمرا معلقا في انتظار موعد قد لا يجيء وقد يستأنفه آخرون.

3 -خط التفاعل التجريبي

أما خط التفاعل وهو الخط الغالب اليوم في الممارسة المسرحية العربية فقد انطلق عند وقوف المسرحيين أمام انسداد أفق الانفعال التأصيلي الذي كاد ينزاح بمسألة التأصيل المسرحي إلى مشارف الاجترار الفولكلوري لأشكال الفرجة أو التعويل الأعمى على التراث وتعمّد الإسقاطات الآلية في قراءات التاريخ العجولة وجعلها منعكسة بالقوة على الواقع من أجل قراءاته، ناهيك عن المضامين الشعاراتية والنزوع إلى المباشرتية التي يفيض فيها الأيديولوجي عن المضمون المسرحي والفني.

لا شك أن هذه المرحلة التي نسميها بخط التفاعل غير منقطعة عن مسألة التثاقف في صيغته الأكثر ندية. كما أنه يمكن الإشارة إلى أن جيلا نخبويا جديدا من المسرحيين اللذين جاؤوا من آفاق أخرى سواء من الوسط الجامعي ومهاجر الدراسة والذين تربوا في ثقافة مسرحية (ما بعد الثورة الطلابية ماي 68 في باريس وما بعد ربيع براغ) قائمة على التمرد سواء على مستوى نظرتهم للنص المسرحي أو رؤيتهم للشكل الفرجة وعلى مرجعيات معرفية كاسحة كالبنيوية والعلاماتية علم النفسي التحليلي وغيرها من المعارف الصاعدة.

كما أن المسرح الأوروبي الذين عاينوه قد أكمل ثوراته و تحولاته الكبرى خاصة على مستوى علاقته بالفضاء المسرحي ("الخروج من المعلم إلى الملجأ" حسب تعبيرة أنطوان فيتاز) أو علاقة المسرح بالفنون المجاورة له، علاوة على أن هذا المسرح الأوروبي كان مخترقا بالحساسيات الجديدة للمسرح الجديد الأمريكي خاصة في نماذجه الجماعية القائم على الاستفادة من الفنون التشكيلية مع جاكسون بوللوك Jackson Pollock وتأثير ذلك في بلورة فكرة الورشة المفتوحة والعمل الذي في طريقه إلى الإكتمال *(work in progress)* والذي أثر على ظاهرة الهابيننيغ Happening التي قادها جون كايج John Cage ، ثم الارتجال والارتجال الجماعي الذي أصّلته تجربة المسرح الليفينغ Living Theater وتعاليم جو شايكين Joe Chaikine في تجربة المسرح المفتوحOpen Theater واكتشاف الجسد وتشكل فرق البارفورمونسPerformance Group مع ريشارد شيشنار Richard Schechner ومايكل كربي Michaael Kirby.

ولعله مع التأثيرات أيضا تعاضدت باكتشافات التجارب المسرحية في أوروبا الشرقية خاصة تأثيرات مايرخولد وغروتفسكي التي أعادت الاعتبار لنبوءات أنطونان آرتو وتأمل تجارب المسرح السوريالي ووجوب العودة إلى الأصول الطقسية للمسرح إلى جانب الاحتفاظ بالمرجعية البريشتية المنقحة التي تعادل بين الدرامي والملحمي إلى جانب العودة الكاسحة لستانسلافسكي وطرائقه من جهة البوابة الأطلسية. كل هذه المناخات تشرّبتها هذه النخب المسرحية وعملت في نطاق جمالياتها الطوباوية على تجديد الممارسة المسرحية ولعل أهم ما يطرحه هذا الخط التفاعلي هو البحث عن المسرحة (La théâtralité) ، أي مسرحة جديرة بالتجربة المسرحية المنقطعة وبشكل نقدي عن الرمال المتحركة لهاجس التأصيل عند

المسرحيين، مع القناعة الراسخة أن هذه الممارسة المسرحية عند هذه النخب المسرحية هي جزء لا يتجزأ من انخراطهم في الكونية المسرحية المشتركة و غير المتناقضة مع الشواغل المحلية لمجتمعاتهم.

لقد مهّد هذا الخط التفاعلي في علاقته بالتجارب والتيارات في المسرح الغربي إلى تمهيد الطريق إلى أجيال جديدة متعاقبة في المسرح العربي للانخراط في دائرة المسرح ما بعد الدرامي، بل الأكثر من ذلك فإن تجارب هؤلاء هي منخرطة سلفا في هذه الدائرة قبل أن تأتي هذه التسمية.

VI

المسرح العربي المعاصر

وغوايات المسرح ما بعد الدرامي

إن الحديث اليوم على التجارب المسرحية الراهنة يحتاج عمليا جردا دقيقا ومسحا كاملا لثلاثة عقود كاملة يمكن أن نحصرها تاريخيا من فترة بداية التسعينات الموافق لاندلاع حرب الخليج الثانية مرورا بالثورات العربية ووصولا إلى اليوم، وهي الفترة الموضوعية التي ترتسم في نطاقها دراسة هذه التجارب والحساسيات المسرحية الجديدة المنخرطة فيما يمكن أن نسميه بـ "المسرح ما بعد الدرامي".

وفي غياب هذا الجرد وهذا المسح يمكن الإشارة مؤقتا إلى كوكبة هامة من المبدعين المسرحيين في العالم العربي اللذين انخرطوا في هذه الدائرة الكبرى التي نسميها اليوم بكثير من الإحتراز المسرح ما بعد الدرامي، وهو كالآتي: توفيق الجبالي ومحمد إدريس وفاضل الجعايبي ورجاء بن عمار ومنصف الصايم ونورالدين الورغي وعزالدين قنون و أنور الشعافي وعبد الوهاب الجملي، وعماد جمعة وآن ماري السلامي، ونوال سكندراني ونجيب خلف الله، وعلي اليحياوي، ونزار السعيدي و عماد المي وثريا البوغانمي (تونس) وصلاح القصب وفاضل خليل و عوني كرومي، وحازم كمال الدين وعلي دعيم و مصطفى الركابي (العراق) أسامة غنم، عمر أبو سعدة (سوريا) روجي عساف، ربيع مروة ولينا صانع (لبنان) هناء عبد الفتاح، محمد أو السعود نورا أمين، الجرتلي دالية بسيوني، طارق الدويري، ليلى سليمان (مصر) نبيل بن سكة، محمد شرشال (الجزائر) الطيب الصديقي، فوزي بن سعيدي، محمد الحر، يوسف الريحاني، أسماء الهوري، بوسلهام الضعيف، محمود الشاهدي، عبد المجيد الهواس (المغرب) وخالد الرويعي (البحرين)

وفي غياب هذا الجرد وهذا المسح سنكتفي بالإشارة إلى بواكير هذا الانخراط في جملة من التجارب التي تخص ما أسميناه بالخط الانفعال التأصيلي وخط التفاعل التجريبي للتدليل على أن الممارسة المسرحية العربية كان لها سابق الانخراط في هذا التجديد التي تشترك في مع ما شهده التجارب المسرحية الغربية المتوغلة فيما يسميه ليمان بالمسرح ما بعد الدرامي. وسنعتمد في هذه الإشارات العامة والانتقائية التي تخص الكتابة والفرجة حسب كل مثال أو تجربة معتمدين في ذلك على بعض خصائص مسرح ما بعد الدرامي كما ضبطها في الخصائص لأطروحة **ليمان** في أطروحته.

(1) – الإرداف / اللا تسلسل الهرمي (Partaxe /non-hierarchie) : يشكل اللاتسلسل الهرمي عملية مسرحية تمثل مبدأ متواصلا ومرتبطا بالمسرح مابعد الدرامي. وهو عبارة عن بنية تراتبية تتعارض بشكل لا لبس فيه مع التقاليد المسرحية الذي تسعى من أجل المحافظة على التناسق والمعقولية إلى التمسك بالرابط النحوي التصنيفي الذي ينظم هيمنة العناصر المسرحية أو تبعيتها لبعضها. ولكن المسرح ما بعد الدرامي يعمد إلى استعمال مبدا الإرداف (Partaxe) لكي يقوض الترابط بين مختلف العناصر المشكلة للعمل. ويشبر ليمان في هذا الإطار إلى مثال التعاون والجدل بين المخرج هاينر غوبلز Heiner Goebbels والسينوغرافية ماجدلينا جيتالوفاMagdalena Jetelova أوغيرها حين يطالبها بأن لا تصاحب السينوغرافيا بقية العناصر الأخرى المشكلة للعمل فليس بالضرورة في رأيه أن تكون الإنارة متساوقة مع عمل الممثلين أو أن تكون الموسيقى خادمة للنص، بمعنى خلق مسرح تحافظ فيه العناصر المكونة على استقلاليتها وطاقتها الداخلية الخاصة بها كسرا أو إمعانا في كسر المراتبية المتفق

عليها في المسرح الدرامي وهو من شأنه أن يربك هيمنة السرد الأحادي والتطور الخطي في نسق العمل المسرحي على مستوى منطقية الأحداث. ولعلنا نعثر في هذا السياق على العديد من الأعمال المسرحية العربية التي تنحو هذا النحو كما هو الحال في تجربة **محمد الحر** (مسرحية "صولو" ومسرحية "فرصة أخرى للأمل" لـ **منصف الصايم**، أو عند **سليمان البسام في مسرحية "آي – ميديا"**

(2) – التزامنية (La simultanéité) :و المقصود بها تزامنية العلامات في العمل المسرحي و هي مرتبطة أيضا بعنصر الإرداف و اللاتسلسل الهرمي و تكمن في تجاور العلامات بصة مستقلة إلى تراجة التعارض و التناقض . ويلمس ليمان هذه التزامنية مثلا عند هاينر موللرHeiner Muller من خلال تعمد تجاور عنصرين سمعيين في ذات الوقت إلى حد التشويش على الملتلقي الذي يجد صعوبة في فرز هاذين العنصرين. كما أن صفة التزامنية بارزة خاصة في الأعمال الراقصة عند **وليام فورسيت** William Forsythe وسابورو تيشيغاوارا Saburo Teshigawara .

وهدف إجراء عملية التزامنية في الأعمال المسرحية هو تشتيت وتفتيت عملية التلقي عند المتفرج وبناء جمالية تلق جديد قائمة على التشظي ومنفصلة عن الجمالية العضوية المثالية في الدرامي. وهذا النوع من الفوضى يمكن المتلقي من تشييد بنية خاصة بها انطلاقا من هذا الركام الذي تحدثه هذه التزامنية. ويمكن أن نلمس عملية التزامن خاصة في العناصر الصوتية السمعية في بعض الأعمال المسرحية عند **توفيق الجبالي** (المجنون، عطيل) و افاضل **لجعايبي** (جنون) و في المسرح الراقص عند نجيب خلف الله (ألهاكم التكاثر) و **تريا البوغانمي** (رُحّل).

(3) – اللعب بكثافة العلامات (Jeu avec la densité des signes) : يرى ليمان أن اللعب بكثافة العلامات يعد قانونا أساسيا في المسرح ما بعد الدرامي للتمرد على قاعدة التواضع المعهودة في المسرح الدرامي. ويكون التلاعب بكثافة العلامات إما بالمبالغة أو التقشف. و يرى ليمان أن اللعب بكثافة العلامات نشأ مبكرا في المسرح خاصة في ما يتعلق بالعامل مع الفضاء منذ تجربة الفضاءات المضيئة عند أدولف آبيا أو المصطبة العارية عند جاك كوبو أو الركح العاري عند بريشت أو الفضاء الفارغ عند بروك . ويعتبر ليمان أن التصرف سواء بالمبالغة أو التقليل من كثافة العلامات في المسرح يعبر في الحقيقة على ردة فعل المسرح تجاه ثقافة الميديا كما رسمتها نظرية الفيلسوف ماك لوهان Mc Luhan التي تؤكد إمحاء ملكة التلقي تجاه العالم المدرك أمام إعصار الصور في الحياة المعاصرة. ويعتبر ليمان أن المسرح ما بعد الدرامي قد اختار استراتيجية الرفض أمام قصف الصور اليومي في الحياة المعاصرة. و اتجه في طريق الاقتصاد في استعمال العلامة إلى حد الزهد، بل الاتجاه نحو بلورة نوع من الشكلانية التي تتحشى ملء العلامات من خلال التكرار و المداومة و الإقتراب من دائرة الغرافيكية و الكتابة التي تتحاشى الاكتناز و الترديد البصري من خلال ابراز عنصر الصمت و البطئ و التكرار و المداومة. و يتجلى ذلك حسب ليمان في أعمال بوب ولسن B.Wilson المنيمالية و كذلك عند جون فابر Jan Fabre و تيشيغاوارا و ميشال لوب M.Laub و غيرهم . كما أصبح المسرح ما بعد الدرامي يعبر عن مسرح الصمت و الأركاح الواسعة المقفرة و الأفعال و الحركات التقشفية، كما فتح هذا اللعب بكثافة العلامات أفقا جديدا للكتابة المسرحية القائمة على الاستعارة أو الإضمار و على الفراغ و الغياب و المقتربة من الأدب الحديث عند مارلارمي و سيلان و بونج و بيكيت . وهذا الإختيار من شأنه أن يمكن المتفرج من الإنطلاق من مادة أولية أو هامشية ليساهم في بناء المعنى الإدراكي للعمل المسرحي.

(4) – البليثورية (Pléthore) أو الإمتلاء و الغزارة: خاصية من خصائص العروض في المسرح ما بعد الدرامي والمقصود تعمد اللعب بكثافة العلامات المسرحية و تنوعها خاصة على مستوى إستعمالات المكثفة الأشياء والأكسسوارات التي تربك نظام الدلالات المسرحي، و تصيب العلامة المسرحية بنتوءات (Protubérance du signe) و أورام قد تعطل عملية التوليف (Synthèse) وتفتح العمل على سلسلة من الجذامير أو إمكانيات دلالية غير متوقعة. كما يمكن أن تكون هذه "البليثورية" سالبة أيضا يكون فيها التكثيف عكسيا أي في التقشف المبالغ فيه إلى حد الفقر والعراء، ويمكن أن نجد هذه الليثورية من حيث هي الامتلاء في أعمال **جواد الأسدي** (مسرحية أمل) أو **محمد شرشال** (مسرحية جي بي آس)

أو العكس في اتجاه التقشف والعراء كما الحال في أعمال **فاضل الجعايبي** (جنون، خمسون، يحيا يعيش ...)

(5) – الإخراج الموسيقي (La mise en musique): ليس المقصود بالإخراج الموسيقي هنا وضع عنصر الموسيقى في العمل المسرحي كما هو متعارف عليه، بل المقصود به جعل هذه الموسيقى عنصرا مستقلا بذاته يبدو في حد ذاته كدراماتورجيا مستقلة لا تصاحب جملة العناصر الأخرى بقدر ما تبدو متوازية لها. ومرجعية ليمان في هذا تجربة **أريان منوشكين** A.Mnouchkineو **بيتر بروك** P.Brook و كذلك حضور الموسيقى بهذا الشكل المستقل في تجربة الرقص التعبيري مع جون كايج John Cageو **مارس كوننغهام** Merce Cunningham. ويبدو أن الموسيقى الإلكترونية بإمكانياتها الواسعة وسهولة تطويعها فتحت أمام المسرحيين في الغرب فرصا واسعة للممارسة هذا النوع من الإخراج الموسيقي. ولا يزال هذا الاختيار محتشما في الممارسات العربية المنخرطة في دائرة المسرح ما بعد الدرامي رغم حجم الخلفية الموسيقية العربية الهائلة، ولكنه يمكن الإشارة إلى تجربة **سليمان البسام** في إطار ما يمكن أن نسميه بالإخراج الموسيقي على الأقل في عمله "آي ميديا".

(6) – السينوغرافيا والدراماتورجيا البصرية (La scénographie ,dramaturgie visuelle) : تواصلا مع استعمال عنصري الإرداف و اللاتسلسل الهرمي للعلامات يعتبر ليمان أن المسرح ما بعد الدرامي نجح في كسر مراتبية المسرح الدرامي و مركزيتها المهيمنة وفتح أدوارا جديدة للبقية العناصر المكونة للعمل المسرحي خاصة في ما يخص المجال السمعي و البصري . فبدلا عن الدراماتورجيا النصية نشأت دراماتورجيا بصرية (Une dramatugie visuelle) هيمنت على مسارح سبعينات وثمانينيات القرن الماضي وخفوتها في التسعينات مع العودة للنصوص المسرحية. ويرى ليمان أن هذه الدراماتورجيا البصرية لا عني هنا دراماتورجيا مرتبة بشكل بصري خالص، ولكنها دراماتورجيا قائمة على مفهوم الإنفصال عن النص والتطور الحر ضمن المنطق الخاص بها. حيث المعطيات البصرية تمثل منطلقات الدراماتورجيا البصرية المرتكزة على تجميع ملكة التلقي وبناء الدلالة إنطلاقا من مجمل المشاهد والتراسل والعقد والنقاط في المشهد المسرحي. ويعلل ليمان انطلاق من رؤية الشاعر مالارمي Mallarmé للمرأة الراقصة المتحولة إلى وردة أو سيف أو كوب فإن السينوغرافيا قد تحولت في المسرح ما بعد الدرامي إلى نص و قصيد ركحي يمنح نفسه للمتفرج حيث يتحول يتحول الجسد إلى إستعارة أو دون ذلك إلى دفق حركي (Flux de Mouvement) قادر على الكتابة . ويمكن أن نلمس هذه السينوغرافيا البصرية في النزوع إلى استعمال الجماليات الوسائطية مثل الفيديو والفلم والمؤثرات الصوتية والإلكترونية و ميكرروفونات و برامج الحاسوب مثل المابينغ الشيء الذي ساهم في تغيير هوية الممثل و حول أداءه في اتجاه طرق أخرى فوق طبيعية. و في مسرحنا العربي الحديث لا يمكن حصر هذا النزوع المتصاعد في اتجاء بناء هذه السينوغرافيا البصرية خاصة بالإعتماد على الوسائل الوسائطية من أجل مشهدية مسرحية موزعة بين البلاغة التعبيرة و الإفتعال الشكلاني .

(7) – الحرارة والبرودة (Chaleur et Froideur): يعمد المسرح ما بعد الدرامي على اللعب على قطبين متناقضين من شأنهما إرباك التلقي لدى الجمهور المعتاد على النسق التقليدي المريح في التلقي أمام المسرح الدرامي وذلك من خلال أو إزالة العلامات اللسانية وعلى إزالة البعد النفساني *(La dépsychologisation)* للوضعيات والأفعال والشخصيات. ولتحقيق ذلك يسعى الإخراج في المسرح ما بعد الدرامي لتقديم وضعيات استفزازية و لكن في أسلوب غاية في اللامبلاة و البرودة تعمد لخلق هذا النوع من الحرج و الصدمة كما هو الحال مع **روبار ولسن** Wilson حين يقدم مشاهد من القتل والتقتيل في حروب أمريكا بأسلوب بارد وجليدي وفي شكل كوريغرافي لموت جماعي (الحرب الأهلية *The Civil Wars*)، أو بالمقابل يقوم الإخراج ضمن استقلالية البعد المرئي بـ "التدفئة أو التسخين العالي" للمشاهد من خلال إطلاق العنان لتهاطل شلال من الصور، ويعد هذا الأمر حسب ليمان نوعا من الدراماتورجيا البصرية التي تأسر المتفرج، ويشير **ليمان** هذا الإطار إلى جانب تجربة **بوب ولسن** و**أريان منوشكين** إلى ممارسة المخرج **توماز باندور** Tomaz Pandur والذي يسميه بالأوفركيل*Overkill* البصري (الإثخان في القتل) في مسرحيته الجحيمية "فاوست" **.** ويمكن في هذا الصدد الإشارة إلى تجربة

توفيق الجبالي بخصوص الأسلوب البارد في عمله "فهمتلا" و هو أكبر الأعمال الاستفزازية والتي تمثل عائلة واقفة بثبات طوال المسرحية كلها بصدد أخذ صورة فوتوغرافية عائلية، وبالمقابل إلى استعماله للأسلوب الحار أو الساخن في شلال الصور الذهنية المرتسمة في الخلفية في مسرحيته "المجنون" .

(8) – الجسدانية (Corporalité): يحتفي المسرح ما بعد الدرامي احتفاء خاصا بالجسد من خلال الانتباه إلى هالته، أي بالهالة المحيطة به مما يقربنا في الحقيقة من مفهوم والتر بن يامين بخصوص هالة العمل الفني. ويعتبر ليمان أن هالة الحضور الجسدي تحولت في المسرح إلى النقطة التي يتم فيها اندثار أو إمحاء (fading) كل الدلالات لصالح انبهار بعيد عن المعنى، ولصالح "حضور" فرجوي وكاريزمي ومشع. بمعنى أنه الجسد في المسرح أصبح مرتبطا بدلالة لا يعبر عنها بواسطة الكلام، أو دلالة تنتظر تسمية كما يقول جون فرانسوا ليوتار. فهذا الجسد تحول إلى نقطة توازن لا كحامل للمعنى ولكن من خلال ماديته الفزيائية نفسها، وعليه فإن المسرح ما بعد الدراما يعرف نفسه كمسرح الجسدانية المكتفية بذاتها (théâtre de la corporalité autosuffisante). والجسد المكتفي بذاته في المسرح والمتجاوز للبنية الذهنية الذكية تحول إلى جسد مكثف ينحو نحو المطلقية مما جعله يكتسب دلالة جديدة تغطي مجمل الوجود الاجتماعي. كما أن هذا الجسد أصبح قادرا على أن يكون حقيقة مستقلة لا تسرد المشاعر عن طريق الحركات بل عبر حضوره تتمظهر كموضع يكتب فيه التاريخ الجمعي. وعلى هذا الأساس نلاحظ أن الإعتماد على الجسدانية في المسرح العربي قد بدأ منذ تسعينات القرن الماضي يعبر عن نفسه من خلال العديد من التجارب بوصفه تعبيرا مستقلا ليس بالضرورة تعبيرا سرديا و نلمس ذلك في العديد من التجارب المتجاورة بين الرقص الحديث و المسرح الراقص و نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجربة **رجاء بن عمار** و **عماد جمعة** و **آن ماري السلامي** و**نوال سكندراني** و **نجيب خلف الله** و **نورا أمين** و **علي دعيم** و **ثريا البوغانمي** .

(9) – المسرح الملموس (Théâtre concret): يشير ليمان إلى أن مفهوم المسرح الملموس جاء ليقابل ما يسمى بالمسرح التجريدي القائم على البنى الشكلانية قياسا في الفنون التشكيلية وتحديدا فن الرسم على الفارق بين الفن التجريدي والفن التشخيصي بالاستناد على مفهوم كاندنسكي Kandinsky وثيو فان دوسبارغ Theo van Doesburg تجاه فن الرسم. ويعتبر ليمان أن هذا المسرح (الملموس) مطالب باستعراض المسرح نفسه في الفضاء والزمان عبر الأجساد البشرية وباختصار بكل الوسائل التي يحتويها هذا المسرح لعبر عن نفسه باعتباره عملا فنيا شاملا. حيث المادية بإمكانها أن تكون أشياء أو أغراض مستقلة لتجربة جمالية. ويعتبر ليمان أن هذا المسرح الملموس قائم بالأساس على المدروكية أو المقروئية الحسية (La perceptibilité) التي تستهدف جميع الحواس. وأن الرهان الأساسي في ذلك جعل هذا المسرح يراهن على الرؤية أو المشاهدة المرافقة لميلاد الموضوع المشاهد والذات المشاهدة في نفس الوقت. وإذا كان ليمان يجد في مسرح جون فابر Jean Fabre نموذجا له ففي مسرحنا العربي يمن الإشارة إلى هذا الرهان الحواسي في العديد من الأعمال التي تؤكد طبيعة وغايات هذا المسرح الملموس كتجربة **فرقة المسرح الجديد** في مسرحية "عرب" وفي تجربة **هناء عبد الفتاح** في مسرحية "مخدة الكحل" ومسرحية "عود رمان" لـ **أنور الشّعافي** التي أقامها صاحبها في حمام ومسرحية " فيدرا سيدة الأسرار" لـ **محمد أبو السعود** و**نورا أمين** ولكن مع عدم تفريط هذه التجارب المسرحية في الحكاية والمتن الدرامي.

(10) -انفجار الواقع الحقيقي (L'irruption du réel): بعكس الفكرة المتداولة على أن المسرح عالم مغلق كما هو الحال في المسرح الدرامي حيث يكون العرض مؤطرا سلفا كما يتم تأطير سطح اللوحة الفنية (التشكيلية بالإطار) فإن المسرح ما بعد الدرامي قد يتخلله خطر انفجار أو إلتباس الفرجة فيه بالواقع الحقيقي المعيش أو بين النشاط الأدائي وبين الفعل الحقيقي من زاوية التلقي. وعلى هذا الأساس يمكن أن يدمج المسرح عناصر لا علاقة لها بالفرجة بل من الواقع الفوري ضمن الفرجة المسرحية نفسها. وفي هذا المصاف يذكر **هانس ليمان** أن المسرح ما بعد الدرامي بأنه "مسرح الواقع" بامتياز إذ ما يعنيه هو بلورة ذائقة تلق تنشط ذهابا وإيابا بين تمثل البنية والحقيقة الشعورية. ولذلك يمكن لهذا المسرح أن يكون محمولا على الطارئ والمفاجئ الخطر أو المستفز أحيانا بالنسبة للمتلقى وهو ما يجعل هذا

المسرح يخترق ذلك الإطار التواضعي للجماليات التقليدية. وفي هذا الإطار يمكن أن نشير إلى تجليات افجار هذا الواقع الحقيقي في تجربة مسرح الأرض لـ **نورالدين الورغي**(تربة بالعسل، حبّة رمان، ريح ومديح وكلام فصيح) الذي يتعمد الخلط بين أداء التمثيلي والنشاط الشغلي للممثل خاصة في تعامله مع المواد الحية كالطين والطوب والمكعبات القش وأكياس القمح وما يستتبع ذلك من جهد حقيقي للمثل إلى درجة الإنهاك. وكذلك تجربة **أسامة غنم** التي يغلب عليها المنحى الطبيعي المفرط وتفاصيل اليومي في العلاقات بين الشخصيات المستلة أصلا من الواقع المرجعي الحقيقي.

عرب للمسرح الجديد، فهمتلا لتوفيق الجبالي، حب رمان لـ نور الدين الورغي

(11) – الحدثية / الوضعية (Evènement / situation): وهي ممارسة توضيبية تجعل من الفعل المسرح يبدو وكأنه نوع من الحث أو الوضعية الطارئة داخل نسيج مسار الحياة الاجتماعية وهي ممارسة قريبة من روح فني الهابينينغ وفن البرفورمونس القائمين على ضياع النص المكتوب والمتلاعبين بالعلامات وتوريط المتلقي في غمار هذه الممارسة الموضبة إلى درجة تفسخ الصفة المسرحية في هذه الممارسة. ممارسة الحدثية/الوضعية يقرب هانس ليمان أصولها المرجعية النظرية إلى أشغال عالم الاجتماع أورفين غوفمان Irving Goffman حول تمسرح الحياة الاجتماعية وإلى نظرية الوضعانيون (les situationnistes) خاصة مع غي ديبور Guy Debord الذي يؤمن ببناء وضعيات ملموسة بمناخاتها الحياتية المؤقتة وتحويلها إلى كيفيات شغفية عالية. وتهدف هذه الممارسة حسب ليمان إلى تحويل المسرح إلى "وضعية اجتماعية " تمكن المتفرج نفسه من فهم أن تجاربه لا تنحصر في ذاته بل تكمن كذلك في علاقته بالآخرين. وفي الحقيقة إن هذه الممارسة الفنية قد تكون حاصلة في ممارسات بعض مسرح الشباب في العالم العربي. غير أنه مثل هذه الممارسات تحتاج فضاء عموميا حقيقيا يشترط حرية التعبير والقبول بالاختلاف. ونعتقد أن مثل هذه الممارسة الما بعد درامية قد تمت بشكل ما وبطرائق متعددة طوال العشرية الماضية زمن الثورات العربية في الساحات والميادين وبشكل عفوي لا يخلو من تمسرح، وإن كان هناك محاولات خجولة في بعض العواصم العربية لتجريب ما نسميه اليوم بمسرح الشارع، غير أن الواقع العربي في رأينا الاجتماعي والسياسي كان دائما يفيض عن واقع المسرح وأدواته وأذكر أن المسرح نفسه أراد أن يكون جزءا من هذا الحراك الثوري ولم يفلح في ذلك. ويمكن في هذا الإطار أن نذكر تجربة بالمقابل فإن الحدثية /والوضعية كامنة سلفا وبشكل ما في مظاهر الفرجة الشعبية العفوية وهذا أمر جدير بالدراسة.

برولوغ

تذكُر الأخبار التاريخية إنه حين دخل العرب الفاتحون إلى بلاد الشام قادمين من الحجاز اعترضهم في طريقهم إلى دمشق مسرح بُصرى الشهير الذي بناه الرومان في القرن الثاني بعد الميلاد كان أولئك العرب الداخلين في الإسلام لنوهم لم يعرفوا في حياتهم قط مثل هذا البنيان كما لم يدركوا وظيفته فعلقوا حيرتهم وقاموا بتحويط أو بتسوير شكله النصف دائري، أي بناء سور يعاضد جدرانه ويحميه، وحولوه إلى قلعة عسكرية لفتوحاتهم القادمة **(31)**.

وقد تواصل عدم معرفة العرب بالمسرح في صيغته الغربية بعد ظهور الإسلام إلى قرون طويلة. وكرّروا تجربة هذه الحيرة والاندهاش أمام الآثار والأطلال الدالة عليه. فهذا الرحّالة والجغرافي العربي الأندلسي **أبو عبد الله البكري** (1030 م – 1094 م) في القرن الخامس للهجرة يسجل لنا هذه الحيرة التي تكشف لنا جهله بالمسرح على الأقل على مستوى المعلم. فالبكري حين زار خرائب قرطاج يصف مسرحها في كتابه "المسالك والممالك" فيقول: **"وأعجب ما بقرطاجة دار الملعب، وهم يسمونها الطياطر، قد بنيت أقواسا على السواري، وعليها مثلها ما أحاط بالدار، وقد صور في حيطانها جميع الحيوان وصور أصحاب جميع الصناعات " (32).** وهنا يكتفي البكري بالتوصيف لا غير، وربما يسميه التسمية الصحيحة "الطياطر" أي التسمية اللاتينية التي تحيلنا على عبارة *(Théâtre)* في كل تنويعاتها المعروفة في اللغات الأوروبية المحافظة على الأصل العبارة الإغريقية ثياترون *(Théatron)* أي المكان الذي يشاهد منه، لكنه في ذات الوقت يكتفي بالإشارة إلى وظيفة هذه المعلم فيسميه بـ "الملعب"، أي موضع اللعب ولا ندري

مدى فهمه وإدراكه لمفهوم اللعب. ومن الواضح أن البكري لا يعرف المسرح ولا فنه بالرغم من أن موطنه هي بلاد الأندلس القريبة من العالم اللاتيني واكتفى في ذلك بالتسمية الصحيحة **"الطياطر"** . إن هذه المعطيات التاريخية جديرة بالتأمل من زاوية أن العرب وهم يدّخرون في لا وعيهم عدم معرفة المسرح استطاعوا بمرونة مذهلة اقتحام الحداثة المسرحية و ما بعدها بمرونة عجيبة**.**

الهوامش والإحالات

(1) – **توفيق بكار**، مقدمات في الأدب العربي الحديث ، دار الجنوب، تونس 2019.

(2)- داريوش شايغان ، الروح المبتورة ، هاجس الغرب في مجتمعنا ، دار الساقي ، لندن 1991.ص 70.

(3) - **Peter Szondi**, La théorie du drame moderne, L'Age d'Homme, Lausanne 1983, p.13

(4) - Ibid. p, 14. **(5)** -Ibid. **(6)** – Ibid. **(7)** – Ibid.p, 15**. (8)** – Ibid. **(9)**- Ibid., 17.

(10) – Voir concernant le théâtre épique de Brecht le chapitre IV ((Tentatives de solutions) de La théorie du drame moderne de P.Szondi, pp, 97- 102.

(11) - Jean **–Pierre Sarrazac**, Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. coll/ Poétique, Seuil, Paris 2012

(12) – **Florence Dupont**, Aristote ou le vampire du théâtre occidental, Aubier, Flammarion, 2007.p,308/

(13) – **Hans – Thies Lehmann**, Le théâtre posdramatique, L'Arche ,2002.pp,44- 46.

(14) – Voir le préface (in), **Hans – Thies Lehmann**, Le théâtre posdramatique, Traduit de l'allemand par **Philippe- Henri Ledru**, L'Arche ,2002.pp, 09 – 18..

(15) - **Hans – Thies Lehmann**, Le théâtre posdramatique,op.cit, p,18..

(16) - **Hélène jacques**, Nommer le « théâtre nouveau » : Le Théâtre postdramatique. Article in la revue Jeu, 2003, pp169-171.

(**17)** – Ibid ,p,170 **(20)** – Ibid.. **(18)** – Ibid,

(19) - **Hans – Thies Lehmann**, Le théâtre posdramatique,op.cit, p,216.

(20) - **Hélène jacques**, op.cit,p,171.

(21) – Parice Pavice, Théâtre postdramatique,(article) ,Dictionnaire de la performance et du théatre contemporain, 2eme édition, Armand Colin, Paris 2018.p,293.

(22) – خالد أمين ، المنعطف ما بعد الدرامي في المسرح، (ضمن) المسرح و الهويات الهاربة ، رقص على حد السيف، منشورات المركز الدولي لفنون الفرجة – سلسلة رقم 63، ص 116.

(23) –– **Parice Pavice**,op,cit.,p,293.

(24) – Ibid.,pp,296 -297.

(25) – Ibid.,p,299.

(26) – **محمد المديوني**، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، بيت الحكمة – قرطاج، تونس 1993.ص 13.

(27) –**"وإذ كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين، كلتاهما تقر فيهما العين؛ إحداهما: يسمونها بروزه، وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا، ويبرزونها بسيطًا بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلات والأوتار. وثانيتهما: تسمى عندهم أوبره، وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة. وهي التي في فلك الموسيقة مقمرة." مارون النقاش،** خطبة كتاب أرزة لبنان، طبع في المطبعة العمومية في بيروت سنة 1869 مضمنة في كتاب تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر لـ سيد علي إسماعيل، مؤسسة هنداوي الإلكترونية، ص ص 26-34.

(28) -نفس المصدر.

(29) – "الذهنية الدرامية"، غير "الذهنية الدراماتورجية" التي يشير إليها الناقد الفرنسي برنار دورت.

(30) – محمد المديوني , حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي , الهيئة العربية للمسرح , الشارقة 2016

(31) – انظر **خليل مقداد**، بُصرى عاصمة الأنباط، دار عكرمة، دمشق، 2004.

(32) – **البكري أبو عبد الله**، المسالك والممالك، ج 2، تحقيق جمال طلبة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية (د-ت)، ص ص 218 -219.