مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة

من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثاني، الجمعة 12 يناير 2024

الجلسة الأولى: 10:40 – 11:40 ظهراً

إدارة الجلسة: د. أنس راهي (العراق)

المحور : الذهاب إلى مابعد الدراما دون العبور بالدراما؟ الممكن والمستحيل

المداخل: د. محمد المديوني (تونس)

المداخلة: في "العبور إلى ما بعد الدراما ..."

في "العبور إلى ما بعد الدراما ..."

د. محمد المديوني

أودّ، في البدء، أنْ أشكر الهيئة العربية للمسرح على تنظيم مثل هذه اللقاءات وتوفير الظروف المناسبة لإنجاز مقاصدها المتمثّلة، أساسًا، في رأينا، في دفع المسرحيّين العرب إلى النّظر في المسرح وفي طبيعة ممارسته في البلدان العربيّة، رَصْدًا للمُنجز وسَعْيًا إلى تبَيُّنِ مساراته والوقوفِ على طبيعة هذه المسارات وتَمَفْصُلاتِها وامتداداتها وإلى استشرافِ مآلاتها وآفاقِها.

وفي هذا تعبير عن وعيٍ بالدّور المرجعيّ الذي سعت الهيئةُ العربية للمسرح وتسعى إلى أن تلعَبَه في الحياة المسرحيّة العربيّة، و لا أُبالغ إن قلت الدّور الذي نشأت من أجله. وما انفكّت الهيئة العربية للمسرح تعمَل على البحث عن المسالِكِ المُحقِّقة لذلك الدّور عبر برامج ومقاربات مُختلِفة. ولعلّ في تنظيم مثل هذه النّدوات على أُسُس سليمة تتوفّرت فيها الشروط المُحقّقة لتلك النجاعة المرجوّة ما يسمح بالاستجابة إلى حاجةٍ عبّرنا عنها، وعبّر عنها آخرون بصُوَرٍ مختَلِفة وفي مناسبات غير قليلة؛ ولم ننفكّ نُذكِّر بها وندعو إلى إيلائها العنايةَ التي هي أهلٌ لها، والتي يُمكِن أنْ تُختزل في مقولة "المسرح فكْرٌ وتفكيرٌ... أيضًا"[1] وفي إيراد عبارة "أيضًا" ضمن هذه المقولة تسليمٌ بأنّ غايةَ الغايات من المسرح والكلام فيه إنّما هي استواؤه فرجةً مُكتَمِلةً يسعى إليها الجمهور برغبة واشتهاء؛ وهو ما يعني تقديمُنا للفعل المسرحِيّ العمليّ والميدانيّ كتابةً وإخراجًا وأداءً فنّيًّا وتقنِيًّا على ما سِواه. لكنّ تقديمنا لهذا الأمر لا ينزع عن المسرح بُعدَه الفكريَّ ولا حاجَتَه إلى أن يكون موضوعًا للفكر والتفكير. بل إنّنا نذهب إلى أنّ تحقيقَ غايةِ الغايات من المسرح يمرّ، بالضرورة عبر الفكر والتفكير.

وأوَدُّ، بعد هذا، أنْ أُثمّن الشّعار الذي ما انفكّت الهيئة العربية للمسرح ترْفعُه والذي هو أقرب ما يكون إلى تطلّعٍ دافِعٍ ومُحفِّزٍ يسعى إلى التجميع دون نفي التعدّد والتنوُّع؛ فمَنْ مِن المسرحِيّين العرب – كاتِبًا كان أو مُخْرِجًا أو مُمثِّلًا أو ناقِدًا أو مُوزّعًا أو معنِيًّا بهذا الفنّ – يُمكِنه أن يتعارض مع شعار مثل:" **من أجل مسرحٍ عربِيّ جديدٍ ومُتَجَدِّدٍ** " وأنْ لا ينخرِط فيه؟ فالنّاظرُ فيه يقف على معالِمِ مشروعٍ يسعى إلى أن يَضْمن للمسرح وممارستِه في البلاد العربيّة الحياةَ والحيويّة اللتين لا بدّ منهما لكي يكون المسرح العرَبِيُّ ويَيْنَعَ ويبقى. ويقف النّاظرُ في هذا الشّعار-المشروع، كذلك، لا على دعوةٍ إلى إنجازه، فحسب، وإنّما يقف، كذلك، على عملٍ مُتّصِلٍ لتوفير ما به يتحقّق المشروع، انطلاقًا، لا مَحالَةَ، من منظور المُشْرِفين على الهيئة العربية للمسرح لهذا الفنّ و بِناءً على مُنطلقاتهم الفكريّة والجماليّة فيه.

ولقد رأت الهيئة العربية للمسرح، في هذه المرّة، أن تدعُوَ إلى النظّر، من جديد، في "*المسرح في الوطن العربي، الآن وهنا*" من خلال "*مُساءلة المسارات والتحوّلات والأصداء*" وإلى التّركيز على "*أصداء ما بعد الدراما والحساسيّات الجديدة، خلفيّاتٍ وتنظيراتٍ ونماذجَ من العروض العربيّة*".

---

[1] لقد اعتمدنا مقولة "المسرح فكْرٌ وتفكيرٌ... أيضًا" ، في دورة أيّام قرطاج 2017 وفي إطارها نزّلنا النشاطات الفكريّة المُبرمجة في إطارها وعُدنا لها في مناسبات مُختلِفة تدقيقًا وترقيمًا، ولقد تبنّى النّاقد المصري صبري حافظ المقولة وعنون بها مداخلته. انظر محمد المديوني (تحرير)، "النقد المسرحي وموقعه من الحياة المسرحيّة، اليومَ وغدًا ..."، أيام قرطاج المسرحيّة والهيئة العربية للمسرح سلسلة وثائق 13، ص: 15 - 16 و ص: 95-97 ؛ وانظر، كذلك، التّقرير الختامي للندوة الفكرية لأيام قرطاج المسرحية، دورة 2018 ، انظر الرّابط:
https://www.alfurja.com/?p=32653

انظر كذلك الرابط:
إذاعة تونس الثقافية - "المسرح فكر وتفكير...أيضا"أيام قرطاج المسرحية : ندوة فكرية دولية بعنوان (radioculturelle.tn)

وقد عُرِضَ علَينا أن نُسهم في هذا المِحْور من خلال التفاعُل مع هذا "السؤال – الاحتمال": ***"الذهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما، الممكن والمستحيل"*** وقَبِلْنا، بكُلّ سرور، الاستجابةَ لهذا العرض والاندراجَ ضمن المنطق الذي ارتآه المشرِفون على هذه التظاهُرة، وفي إطار الخُطّة التي رسموها لتحقيق غايات هذه الندوة الفكرِيّة. خاصّة وأنّ مسرح ما بعد الدراما، حسب ما سبق أن أشرنا إليه في نصّ لنا[2]، بات "موضوعًا ما انفكّ يفرض نفسه فرضًا، لا في الخطاب النقديّ والفني والنظري والتنظيريّ المتعلّق بالمسرح وفنون العرض، فحسب، وإنّما باعتبار العدد الهام من المنجزات الفنية المندرجة ضمنه، من ناحية، وعدد الأعلام الذين انتموا إليه أو حُسِبُوا عليه فَبَنوا رصيدَه الفنّي والفكريّ والجماليّ، من ناحية ثانية، وباعتبار ما انجرّ عن ذلك، خاصّة، من مساءلاتٍ أساسيّة وُجِّهت إلى جوهر المسرح القائم بمختلف أنواعه ومدارسه وإلى مختلف مُقوّماته التي بها كان ويكون ...". ولقد أشرنا في النّصّ ذاته إلى "ما حظيت به أعمالُ عدد من صناع الفرجة في هذا المسرح بعناية النقّاد والأكاديميين قراءة وتنميطًا ومِن بين ما يدلّ على ذلك العددُ المتزايد من الأطروحات التي تمّ نقاشُها في الجامعات الأوروبية والأمريكية والتي عالجت وجوهًا مختلفة من المسرح ما بعد الدرامي ودرَسَت مقاربات أعلامه الإبداعية والتنظيرية[3] " وتساءلنا في هذا النّصّ عن الحضور والغياب للمسرح ما بعد الدّرامِيّ هذا لدي المسرحيّين والنقّاد العرب والأفارقة[4].

كلمات/مفاتيح:

وأوّلُ ما لفت انتباهنا في صياغة هذا "السؤال-الاحتمال" قيامُه على ألفاظٍ بَدتْ لنا بمثابة كلماتٍ مفاتيح؛ وبدا لنا الانطلاقُ منها والوقوفُ على مدلولاتِها وعلى معانيها الحافَّةِ أمرًا مفيدًا كلَّ الإفادة لِمَن يروم التفاعل مع الموضوع المطروح، بل وأمرًا ضروريًّ لمن يسعى إلى تنزيله منزلتَه. وهذه الكلمات المفاتيح هي: **"الأصداء" و"المابعد" و"الذهاب " و"العبور".**

في "الأصداء":

إنّ عبارة "أصداء" الواردة في متن الخطاب، عند الإشارة إلى "المسرح ما بعد الدّراميّ" وإلى صلة المسرح والمسرحيّين العرب به لا تخلو من دلالة، لا سيّما إذا ما تعامَلْنا معها باعتبارها مجازًا؛ فمعلوم أن الصدى إنما هو، لغةً، "الصوت الذي يسْمَعُه المُصَوِّتُ عقيب صياحِه راجِعًا إليه من الجبل أو البناء المُرتفِع ..."[5]. وهو، عِلْمِيًّا أو اصطلاحِيًّا، "ظاهرةٌ مرتبطةٌ بارتداد موجة صوتيّة

---

[2] انظر الورقة العلميّة التي أعددناها للندوة الفكرية التي أدرناها في إطار مهرجان أيّام قرطاج المسرحيّة، دورة 2018. وسمناها بِـ : "الممثل والرَّكْح في المسرح ما بعد الدرامي، روح التخطّي أو حاجة للهُجنة"

[3] (انظر، مثلا، قائمة الأطروحات الواردة في موقع: (SUDOC (Système Universitaire de Documentation

[4] انظر المحور الخامس من هذه الندوة وفيه دعونا إلى التساؤل حول **تعامل المسرحيين والنّقّاد العرب والأفارقة مع منجزات المسرح ما بعد الدرامي:** حضور أو غياب؛ صور حضور المسرح ما بعد الدرامي لدى صنّاع الفرجة العرب والأفارقة وتجلّيّاتها؛ أسباب الغياب: انشغال عنه أو عدم اقتناع بجدواه؛ مواقف النقاد والمنظرين العرب والأفارقة من المسرح ما بعد الدرامي ومنجزاته.

[5] ابن المنظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، (د-ت)، ج: 24، ص: 453-455.

على سطح حاجز (من الأسطح الصلبة) يُسبّب انعكاسَها وعودتَها إلى نقطة انطلاقها". وترتبط قدرةُ أُذن الإنسان على تمييز ما يرِد في "الصدى" من الأصوات بالمسافة التي تفصل بين الموجة الصوتية المباشرة وانعكاسها على سطح الحاجز القائم، من ناحِيةٍ، وبِالمدّة الزمنيّة الفاصلة بينها وبين السطح الذي عليه انعكس الصوتُ، من ناحية أخرى ...".

ما يبدو جلِيًّا في حدّ دلالات ملفوظ "الصدى"، لغةً واصطلاحًا هو التقاؤُهما حول وَحْدة الباثِّ والمُتلقي إذْ يتطابق مصدرُ الصوت مع مآله ونقطة وصوله عندما يعود، وهو ما لا يتماشى مع السياق الذي ورد فيه هذا الملفوظ؛ باعتبار أن (السامع – المتلقّي) للصدى ليس هو(المُصَوِّتُ - الباثُّ). وإنّما يتعلّق الأمر بطرفٍ آخر. نحن، إذن، بمحضر طرفين اثنيْن (طرفٌ مُصوّتٌ – صاحِب خطاب)، من ناحية، وطرَف ثانٍ (متلقٍّ للصوت وللخطاب)، من ناحية أخرى. إلّا أنّ الاختلافَ القائم بوضوح بين السياق الأصْلِيّ والسياق الخاص الذي يعنينا، لا يمنع من أن تكون سمات الصدى باعتباره ظاهرةً صوتيّة هي السِّماتُ ذاتُها في السياقيْن. إنه يخضع للشروط الفيزيائيّة التي أنشأته فهو ارتدادٌ وانعكاسٌ تختلف طبيعتُه في أذُنِ المتلقّي باختلاف مساحة الحاجز ونوعِيّته والمسافة الفاصِلة والمدّة الزمنيّة التي تستغرقها الارتداداتُ، حتى تصل إلى أُذن المتلقّي.

وإذا ما ركَّزنا على السياق الذي ورد فيه ملفوظ "أصداء" لا نرانا مُجانبين للصّواب عندما نذهب إلى أن الأمرَ يوحي بقيام عمليّة (تواصل) بين هذين الطرفيْن أو، على الأقلّ، عملية (اتّصال) ؛ وذلك لتوفّر أركان عمليّة الاتصال تلك : (المُرسِل) الذي هو المسرح الغربيّ و بعضٌ من مسرحيّيه المعنيّين بمسرح ما بعد دراما، و(المُتقبِّل)، وهو المسرحيّون العرب ومسرحُهم، إضافة إلى (الرسالة) المتمثّلة في "مسرح ما بعد الدراما" وما يقوم عليه من رؤية وممارسة وتنظير وجدل، و(القناة) التي وإن لم تتحدّد بشكل صريح، فإنّها تجلّت في صورة "أصداء" بكل ما يتّسم به الصدى من سمات وما يخضع إليه من الظروف والشروط التي تُميّزه.

غير أنّنا إذا ما دقّقنا النّظر في عملية (الاتّصال) المُفْتَرَضةِ هذه، وقفنا على أمر لافت يتمثّل في أنّ (المُرسِل) لا يبدو، في هذا السياق، ساعِيًا إلى إنجاز عملية (الاتصال) بصورة إراديّة ومقصودةٍ ولا يبدو معنِيًّا، بالضرورة، بالتوجّه إلى (المرْسَلِ إليهم) المسرحيّين العرب ولا إلى مسرحهم ولا بتوجيه رسالة إليهم. ولكنْ يبدو أنّ منجزاتِه وتوجُّهاتِه وما تُثيره من جدلٍ - ومسرحُ ما بعد الدراما" واحِدٌ منها - يتجاوز مجالَه الجغرافِيّ والثقافِيّ ليفيضَ ويصل صداهُ إلى المسرحيّين العرب وإلى مسرحهم، دونما استِئذان.

إن كان هذا هو الحال فإنّه بات من الضروريّ أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعة "الصدى – الأصداء" وشروط نشأتها، وإن مجازًا، لقياس نوعِيّة تقبّل آذان المسرحيّين العرب وأذهانهم "لمسرح ما بعد الدراما" ومدى انعكاس ذلك على المسرح العربيّ. وهذا يتطلّب رصْدًا لخطاب المسرحيّين العرب المتعلّقة بمسرح ما بعد الدراما ويقتضي نظَرًا في أعمالهم وتوجّهاتهم التي تحيل على "مسرح ما بعد الدّراما"، لكن هل معالم "مسرح ما بعد دراما" واضِحة وضوحًا يسمح بتبيّنها ورصد تجلّياتها؟ لعلّ في تفاعُلِنا مع ملفوظ "الما بعد"، الكلمة المفتاح الثانية، ما يضع بعض المعالِم التي تسمح بالإجابة على هذا التساؤل

في "الما بعد"

إنّه من المفيد، في إطار التفاعل مع المحور المحدّد في هذه النّدوة والمتعلّق بـ "*الذهاب إلى ما بعد الدراما دون العبور بالدراما، الممكن والمستحيل*" أن نشير بإيجاز، ودونما توسّع في التعريف بِظروف ظهور مصطلح "مسرح ما بعد الدراما"، إلى عدد من المعطيات التي لا بدّ منها لمُعالجة المسألة المطروحة، ونعرض دون استفاضة وقعه وموقعه في الخطاب المسرحي عامة والإبداعي والتنظيرِيّ على وجه الخصوص.

لقد بات معلومًا بأنّ الفضْل في نشر هذا "المفهوم – المُصطلح" وفي ترسيخِه في الخطاب المسرحي في القرن الواحد والعشرين يعود إلى المنظِّر الألماني هانس-تييس لِهمان Hans-Thies Lehmann ولكتابه والمعنون بـ المسرح ما بعد الدّراما الصّادِر، سنة 1999 في ألمانيا[6] و الذي توالت طبعاتُه منذ ذلك التاريخ. وتُرجم إلى أغلب لغات العالم في العشريّة الأولى من هذا القرن[7] ؛ ولا ينفكّ الكلام عنه وفيه حاضِرًا، منذ ذلك التاريخ، في أغلب الكتب والمقالات الصّادرة في مختَلف البلدان، وخاصة منها المتعلّقَةِ بالمسرح في شموله، باعتباره بُعدًا من المسرح لا يُمكن التغاضي عنه، سواء من خلال قراءة ما ورد في هذا الكتاب من رؤى وبيانات وتحليلها تحليلًا تختلف منطلقاته[8] أو من خلال نقده ومجادلة ما ورد فيه مجادلة لا تخلو من شِدّة أحيانًا[9].

ولئن كان من الطبيعيّ أنْ يغيب عن مداخل معاجم المسرح الأساسيّة الصادرة إلى نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحاليّ[10]، فإنّه ما انفكّ يُدْرَج ضمن مداخل هذه المعاجم في طبعاتها الجديدة أو يُلحق بها إلحاقًا[11] .

---

[6] Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

[7] نُقِل إلى الفرنسيّة واليابانِيّة، سنة 2002 وإلى السلوفينيّة والكرواسيّة سنة 2003 وإلى البولندية 2004 والفارسيّة 2005 والإيطاليّة والإسبانِيّة والبرتغاليّة، 2006...

[8] انظر مثلاً: Christian Biet Cristophe Triau , Qu'est-ce que le théâtre !,Folio, essais, Pris 2006 ; p : 887 - 920

[9] شأن إيلونور فوكس Elinor Fuchs وكتابها The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism [موت الشخصيات المسرحية، آفاق مسرح ما بعد الحداثة].

[10] لا نعثر على مدخل لـ "مسرح ما بعد الدراما" في "موسوعة أكسفورد للمسرح وفنون الأداء" الصادرة سنة 2003، مثلا، *THE OXFORD ENCYCLOPEDEA OF THEATRE AND PERFORMANCE Edited by DENNIS KENNEDY, Oxford University Press,*

[11] شأن باتريس بافيس Patrice Pavis صاحب معجم المسرح الأشهر في اللغة الفرنسيّة*Dictionnaire du théâtre* ، الذي كتب مقالا في خصوص المسرح ما بعد الدرامِيّ اتبع فيه المنهج نفسه الذي اعتمد في تحرير مداخل مُعجمه ومن المؤكّد أن يتحوّل – هذا إن لم يكن ذلك قد تمّ فِعْلًا – في أول طبعة جديدة لهذا المعجم المتتالية طبعاتُها (أولاها سنة 1980). وسم المقال بـ : Réflexions sur le théâtre postdramatique، [تأمّلات في مسرح ما بعد الدراما]، انظر: Patrice Pavis_REFLEXIONS SUR LE THEATRE POSTDRAMATIQUE.pdf، ولقد اجتهد الأستاذ **المبارك العروسي** في ترجمة هذا المقال ونشره، انظر: مجلة دراسات الفرجة، نوفمبر، 2020 .

قلنا عن هانس- تييس لِهمان إنّه "نشر ورسّخ" ولم نقل "ابتدع ابتداعًا"[12]. وتحقيقُ النشر والترسيخ للمفهوم، من خلال العمل على إرساء منظومة فكريّة تقوم على فرضيات وتقاطعات، إنما هو صورة من صور الابتداع الأهمّ.

ولئن عبّر "هانس- تييس لِهمان" عن تفاجُئِه بالصدى الذي عرفه كتابُه، فإنّه سرعان ما فهم ما كان وراء هذا الصدى وأعاده إلى "الدور الذي لعبه كتابُه هذا في توفيره، وبصورة عاجلة، سِلسلةً من الآفاقِ والمفاهيم من شأنها أن تسمح بتنظيرٍ للتطوّرات الحاليّة التي عرفها المسرح"؛ فبدا الكتاب وكأنّه ملأ فراغًا كان من الضرورِيّ ملؤه واستجاب إلى حاجات مُلحّة ما انفكت تتجلّى في الحراك الذي كان يشُقّ واقع المسرح الأوروبيّ وممارستَه، ولقد كان "هانس- تييس لِهمان" واعِيًا كلّ الوعي بذلك. وهذا جلِيٌّ في ما أشار إليه من أهدافٍ كان يسعى إلى تحقيقها من وراء كتابه هذا؛ فلقد أشار إلى أنّه " كان يسعى إلى إنشاء خِطاب أكثر دقّة حول الممارسات المسرحيّة الحالِيّة التي تبدو، غالبَ الأحيان، غريبة يصعُب التفاعُلُ معها على الصعيد المفهومي، إذا ما نُظِر إليها النّظرة التي توجَّه إلى الممارسة المسرحيّة (التقليدية[13])". وهو ما يعني أن جُهد "هانس- تييس لِهمان" كان مُنصبًّا على العناية بالممارسات "المسرحية" الواقِعة خارج مقتضيات المسرح الغربيّ القائم على مرجعيات تحيل بصورة أو بأخرى على تنظيرات أرسطو وامتداداتها (بما في ذلك تلك التي تمرّدت عليها دون أن تَقْدِر على أن تقطع معه قطْعًا باتًّا شأن بريشت بالخصوص)؛ هذه الممارسات المسرحيّة التي ما انفكّت تنتشر وتجد صداها في المهرجانات المسرحيّة المرموقة وفي الساحات الفنّيّة الغربيّة الأوروبية منها والأمريكية، على اختلافها وتنوّعها. فنظر "هانس- تييس لِهمان" في تجارب وممارسات تراوحت بين مؤلّفات كُتّاب مسرحيّين أمثال صامويل بيكيت Samuel Beckett, و بيتر هاندكي Peter Handke و هاينر ميلر Heiner Müller وبين أعمال مُخرجين مسرحيّين و كوريغرافيّين (مصممي عروض الرقص) من أمثال روبير وِلصون Robert Wilson و "روبير لوباج" Robert Lepage و "يان لاوورس" Jan Lauwers و"هاينر غوبيلس" Heiner Goebbels، و"بينا باوش" Pina Bausch و"أناتولي فاسيلييف" Anatoli Vassiliev و"تاديوش كانتور" Tadeusz Kantor . واستعرض، كذلك، تجاربَ عددٍ من الفرق والتجمّعات المسرحية شأن "ووستر كروب" Wooster Group و"ستايشن هاوس أوبِرا" Station House Opera و"تياتر دي كومبليسيتي" Théâtre de Complicité و "سوسييتاس رفاييلو سانزيو" Societas Raffaello Sanzio . ولقد عمِل، من ناحية، على توصيف[14] هذه الممارسات والمُقاربات والنّتاجات التي فرضت حضورها على المسرح في صوُره المعهودة وسعى، من ناحية أخرى، إلى البحث لها عمّا يمكن أن تقوم عليه من أُسسٍ نظريّة وتنظيرية. وكان من

---

[12] نُسِب استعمالُه الأوّل إلى "آندراي فيرث" Andrej Wirth الذي كان "هانس-تييس لِهمان" أحد مساعديه في قسم علم المسرح التطبيقي Angewandt Theaterwissenschaft في جامعة قيسِن Giessen ، سنة 1980، انظر مقال "بافيس" السّابق الذكر.

[13] الوضع بين قوسيْن هو مِن قِبَل هانس- تييس لِهمان.

[14] ***Andrew Haydon,*** Postdramatic theatre is no longer a closed book,
https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/nov/11/postdramatic-theatre-lehmann

الطبيعيّ، لتحقيق ذلك، أن يعود إلى "بويطيقا" أرسطو وجدلية هيغل[15] وغيرهما ليخرج باستنتاجات مفادُها ضرورة التمييز بين "المسرح" و"الدراما". وتمييزُه هذا سمح له بأن يفتح فضاءَ المسرح ليسع كل هذه الأشكال من العروض الحيّة و"يعزل" المسرح القائم في ما هو "دراما" بكلّ ما تقوم عليه من عناصر وبُنى حدّد أهمَّها أرسطو في كتاب البويطيقا وأبْرَزَها مَنْ لحق به من شرّاحِ كتابِه ودقّق معالِمَها المعلّقون عليه من المؤيّدين والمتمرّدين. وتتمثّل هذه العناصر، بالأخصّ، في "الميثوس" (الحكاية أو الحبكة) و"الميميزيس" (المحاكاة) وما يتطلّبانه من شروط وما يُسعى إلى تحقيقه في المتلقّي، من خلالهما، من أثر رمزِيّ هو مدار الاختلاف والتميُّز. لقد "هانس- تييس لِهمان" بأن الدراما تقوم على الحكي والحكاية وعلى العلاقات الجدلية. في حين يتجلّى "مسرح ما بعد الدّراما" عندما يفقد تطوّرُ الحكاية الخاضعُ لمنطقها الدّاخليّ موقع المركز فيها، وعندما لا يُتعامَلُ مع التأليف باعتباره يوفّر ما يسمح بتنظيم عناصر الحكاية وإنّما يُتعامَل معه باعتباره "صناعةً" مفروضة بشكل اصطناعِيّ"[16]

كان بإمكان "هانس- تييس لِهمان" أن يتكلّم، بناءً على المقاربة التي اتّبع، عن "مسرح غير درامي" في مواجهة "مسرح درامِيّ" فيكون بذلك أقرّ بوجود - و حتى بنشأة – مسرح آخر وممارساتٍ أخرى مختلفة إلى جانب المسرح القائم أو المعهود؛ ولكنّه عمد إلى تبنيّ مفهوم (Postdramatisches Theater)[17] "مسرح ما بعد الدراما" وعلى ترسيخه والتنظير له. وفي استعمال ملفوظ "الما بعد" ما يشير - أو ما يوحي على الأقل بِـ - إلى تنزيل أشكال الفرجة المسرحيّة التي وصف وحلّل منزلة ما هو تجاوزٌ للمسرح المعهودِ الذي اختزله في بُعده الدرامي تجاوزًا يُعلن نهايته وقيامَه مقامَه. والحال أنّ "هانس- تييس لِهمان" أعلن أنّ الكتاب يقوم على الوصف والتوصيف وليس بيانًا (أو مانيفستو) يدعو فيه إلى أيّ شكل من الإشكال التي وصف.

ولعلّ في هذا، ما يُبرّر ورود ملفوظيْ "الذّهاب" و"العبور" إلى مسرح ما وراء الدراما، في الموضوع المعروض للمعالجة. وحضور الدعوة إلى التساؤل عن المسالك التي تسمح للمسرح العربيّ بالعبور إليه.

ولعلّ في هذه المفارقة مظهرًا من أهمّ المظاهر الداعية إلى الجدل حول ما ذهب إليه "هانس- تييس لِهمان"، في كتابه هذا. وتتأكّد هذه المُفارقة في غياب تعريف دقيق لهذا المسرح رغم نزولِه، بشكل أو بآخر، منزلةَ المسرح البديل. فلقد اختُزلت معالِمهُ في كونه مُختَلِفًا عن الدراما لا غير. وحتى عندما سعى أحد مريدي "هانس- تييس لِهمان" إلى إبراز مظاهر "مسرح ما بعد الدراما" مقتديًا في ذلك وإن شكليًّا بما فعل بريشت عندما عمل عل بيان ما يقوم عليه المسرح الملحمي أو اللاأرسطيّ

---

[15] المرجع السابق الذّكر، المُعطيات ذاتُها.

[16] وردَ هذا الشّاهد في المقال السابق الذّكر، المُعطيات ذاتُها.

[17] معلوم أنّ ملفوظ "ما بعد" هو ترجمة لِلزّائدة الافتتاحية (Post) الواردة في (Postdramatisches Theater الألمانيّة أوThéâtre Postdramatique الفرنسيّة أو Postdramatic Theatr الإنكليزية)

الذي دعا إليه ونظّر له فإنه لم يرتق إلى ما وصل إليه بريشت في نصّه ذاك، واقتصر عمله على المقارنة بين الممثل (المسرح الدرامي) والمؤدّي (المسرح ما بعد الدراميّ)

ولقد ضمّن "باتريس بافيس" في مقاله السّابق الذكر [18]جدولاً في واديْن أنجزه جينس روزيلت بناءً على ما تراءى له في كتاب هانس-تييس لِهمان، خصّ "المسرح الدرامي" بالجدول أوّل وخصّ "المسرح غير الدرامي" بالثاني، ولقد سعى في هذا الجدول إلى تحديد الفوارق القائمة بين المسرحين من خلال التركيز على العنصر البشري الذي هو الممثل والمؤدّي ومن خلالهما السمات المُبرزة للقطيعة الحاصلة في المسرح ما بعد الدرامي. وما أنجزه جينس روزيلت في هذا الجدول يُذكِّر بإلحاح بالجدول الذي أقامه بريخت بين ما أطلق عليه "المسرح الأرسطي" و"المسرح اللاأرسطيّ" الذي كان يدعو إليه؛

المسرح الدرامي	المسرح ما بعد الدرامي
مُمثلacteur	مؤدٍّ performer
.حوارات	.خطاب كورالي (جوقة)، وتجهيرات
.حوار محادثة	.مخاطبة الجمهور مُخاطبةً غيرَ مشخصنة
.حوارات وتبادل الكلام	.توجيه خطاب إلى متلقٍّ غير محدَّد
.تمثيل (محاكاة الواقع)	.عرضٌ وحضور جسديّ
.أجساد تعبر عن الانفعالات والتفاعلات	.جسد غير ذي هويّة
.تماهٍ (Einfühung)	.تعطيل التماهي (Ausfühung)
إيهام مسرحي	.أداء رياضيّ

ولعلّ من تجليات هذه المفارقات القائمة في هذا الكتاب ما يجعل من مسرح ما بعد الدراما هزّة وضعت موضع السؤال ما تكلّس في المسرح الأوروبي وأبرزت إمكانات أخرى في فنون الفرجة نشأت نتيجة التحوّلات التي عرفتها حياة الإنسان ونسقها وتفاعلت مع حراك الفنون الأخرى القديم منها والحديث. ومن مظاهر المفارقات ما مِن شأنه أن يدفع إلى الجدل المولّد لصورٍ من المقاومة التي ستُعدّل ما يتعيّن تعديلُه وتقف في مواجهة ما يُمكن أن يهدِم أو تيسهم في هدم أبعادٍ إنسانيّة جسّدها المسرح عبر العصور. ولقد وجدنا في ما ختم به باتريس بافيس مقاله تشخيصًا دقيقًا لظاهرة "مسرح ما بعد الدراما" لا تخلو من إلمام واعٍ بالتيارات الفنّيّة والفكريّة التي حفّت بنشأته ورافقته، فحدّد ما يقوم عليه وما يُمثّله في الحراك المسرحيّ، دونما اندفاعٍ ولا تجاهل. لقد كتب:" "إن مسرح ما بعد الدراما أبعد من أن يكون قد باح بسرّه المكنون: فلا هو أسلوب ولا هو نظرية ولا هو منهج؛ إنه حيلة لتحويل التناقضات التي ضاق عليها الخناق إلى وجهة أخرى. لذلك فإن بقاءه على قيد الحياة أو اختفاءه

[18] Réflexions sur le théâtre postdramatique ، [تأمّلات في مسرح ما بعد الدراما]، انظر:
Patrice Pavis REFLEXIONS SUR LE THEATRE POSTDRAMATIQUE.pdf

لا يتعلقان البتة بعودة الدرامي أو بتأليف مسرحي كلاسيكي جديد، بل يتعلّق الأمر بتعزير نوع من الكتابة لا تقطع صلاتها قطعًا نهائيًّا مع الفن والأدب الدراميّين. ولا يبدو أنّ الدراما قد قالت كلمتها الأخيرة في معركتها ضد ما "بعد الدراما."

في عبور المسرح العربيّ إلى " مسرح ما بعد الدراما":

لنبدأ بالإشارة، ونحن نتكلّم عن المسرح العربيّ، وصلته بمسرح ما بعد الدراما أنّ لنا من الفنّانين الممثّلين ومن المخرجين مَن استوعَب التقنيات وفنون الأداء بشكل متقَنٍ نتيجة عدد من العوامل لعلّ أهمّها نوعِيّة التكوين الذي استفادوا منه في عدد من المؤسسات التكوينيّة العربِيّة وغير العرَبيّة ومن خلال عملهم مع مُخرِجين أفذاذ .

ولنمُرّ، بعد هذا، إلى الإجابة على السوال القائم فنقول، بعد ما حاولنا بيانه في خصوص ظاهِرة "مسرح ما بعد الدراما" أنّنا في حاجة، أوّلًا وقبل كل شيء، إلى:

- أن تقوم صلتُنا بالمسرح الغربيّ عامّة وبالمسرح ما بعد الدراما، خاصة، لا من خلال مُجرّد الأصداء التي تصِلُنا منه، وإنّما عن طريق سعي إلى معرفة الآخَر تتحوّل معه ارتداداتُ الصّدى إلى أصوات وصُوَر تتلقّاها أسماعُنا وأبصارُنا فتسمح لأذهانِنا أن تستوعِبها استيعابًا نقدِيّا.
- أنْ ننزّل ممارستنا للمسرح لا في إطار السعي إلى السير على المنوال ولا على أساس مضاهاة النموذج وإنما ننزّل ممارستنا لهذا الفن، مهما كان موقِعُنا فيه باعتباره يُمثل حاجة حقيقيّة لرجل المسرح ولمن يتوجّه إليهم بمُنْتَجِه الفنِّيّ.

ولعلّ الأهمّ هو أن لا تبقى الأعمال الفنّيّة وليدة اللحظة والصُّدف، على أهمّيّة الصّدف، وإنّما أن تتنزّل الأعمال المسرحيّة في إطار مشاريع على صعيد الفرد وعلى صعيد المجموعات وعلى صعيد الدّولة. وعندما نقول مشاريع فإنّ ذلك يعني وعيًا بما يُسعى إلى إنجازه من الأعمال المسرحية وإلمامًا بالدواعي إليه واستعدادًا لتقييمه امتلاكًا لأدوات ذلك التقييم. إن توفّر هذا الأمر سقطت معه الأسئلة غير المُجدية وتحدّدت الطرق والمسالك التي من شأنها أن تجعل من المسرح حاجة من حاجات الفنان لا غِنى له عنها يستعدّ إليها و لا يقف عن تطويرها، من ناحية، وتجعل من المسرح، من ناحية أخرى، حاجة للجمهور لا غنى له عنه. من غير السعي إلى هذا والعم، لا أمل في بناء حياة مسرحيّة فعليّة هي، وحدها التي تُعطي للمسرح معناه .

د. محمد المديوني

تونس