مسرح ما بعد الدراما:
إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية
في المسرح المغربي

عبد المجيد اهرى ـ باحث دكتوراه
مركز الدكتـــوراه
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة القاضي عياض، مراكش ـ المملكة المغربية

مقدمة:

يعتبر الحديث عن علائق المسرح العربي والمغاربي عامة والمغربي ضمنه، بما يسميه البعض بـ (البعبع) أي العولمة، حديثا يرتبط أكثر بمصير المسرح في عالم اليوم. وليست إشكالية المسرح المغربي وعلائقه وارتباطاته وإشكالاته بالعولمة، إلا جزءا من أسئلة إشكالية كبرى، تؤرق مسار المسرح العربي في الألفية الثالثة، كما تؤرق بال العديد من الباحثين والدارسين الغربيين فيما يخص نقاشاتهم حول الكتابة المسرحية وجدلية الفنون وتقاطعاتها في مجالي الحداثة وما بعد الحداثة، بعد نهاية أسئلة الدراماتورجية الكلاسيكية، وتعاليم الدراماتورجية الحديثة، ومن ثم ميلاد السؤال الجديد أو البحث عن البديل أو الاتجاه نحو دراماتورجية بديلة وجديدة.

مع بزوغ القرن العشرين، ظهرت تحولات عديدة في المسرح؛ تحولات في فرجته وفي ماهيته وتحققاته، وقد كان من ورائها تحولات أخرى على مستوى رؤية العالم، ومن ثم، تغيير معالمه على مدار قرن من الزمن؛ قرن عرف أشد الثورات: من الثورة الصناعية إلى الثورة (الدوت كوم) أو ثورة (الديجيتال) التي حملتها (عولمة) العالم، وجعلت ثقافة العديد من الشعوب بالمأزق؛ ثورات قرن من الزمن، تحولت فيها الممارسة الدرامية، وغيرها من الأنساق العلمية، والتصورات الفلسفية، من الحداثة إلى إعلان فجر ما بعد الحداثة، معلنة القطيعة والتجاوز في كل مرة، كل ذلك وسط رياح (المونديالیشن)،

وما نتجت عنه من تجليات فرجوية غيرت، وأجبرت البهلوان أن يغير من ملابسه أو طريقة تقديمه للفرجة، ويبقى السؤال، أية ممارسة، وأي مسرح لعالم اليوم؟

واليوم، وبحكم عولمة الثقافة، وخروج الغرب؛ ذلك الآخر؛ من حداثة شهدت أعتد الثورات خلال القرن العشرين، ودخوله في ما بات يعرف بـ(ما بعد الحداثة)، وما حملته هذه الفترة، ولا زالت تحمله من تغييرات ثقافية وفلسفية وتكنولوجية، غير معه نمط الحياة الغربية، كما قذفت بالفن الدرامي في اتجاه جديد أو قادته للبحث عن بديل؛ هذا الاتجاه ؛ الذي صارت على منواله وخطاه العديد من التجارب الدرامية المعاصرة العربية والمغاربية والمغربية في ما بات يعرف لدى النقاد والمنشغلين بالدرس المسرحي بـ (مسرح ما بعد الدراما).

إن عولمة الثقافة، لم تنتج لنا، إلا كما قال (مارفن كارلسون) في كتابه حول (فن الأداء) بعد عرض الدراسة التي قدمها المؤرخ وعالم "الأنثروبولوجيا" "جيمس كليفورد" (James Clifford) بعنوان "مأزق الثقافة" the Predicament of Culture في عام 1988، بأن مجتمعات العالم الحديثة قد أصبحت متصلة ببعضها البعض بانتظام مما لا يسمح بوجود نظم فعالة منفصلة ومستقلة. وأن الأفراد والمجموعات في كل مكان ترتجل أداء محليا تستمده مما تتذكره من الأزمنة السابقة، ومن وسائل الإعلام الأجنبية، والرموز، واللغات.

وبذلك، شهدت الممارسة المسرحية في العقود الأخيرة تغييرات عميقة على مستوى بنيات إنتاجها، بسبب مجموعة من العوامل، ولعل أهمها تفاعل المسرحيين مع الفنون الأخرى المجاورة مثل (فن الأداء Performance art) و(الفرجة الخاصة بالمواقع site specific performance،) و(التجهيزات الفنية بشتى تلويناتها installation arts) بالإضافة إلى تأثيرات المنعطف الوسائطي، والتفاعل مع ثورة الثقافة الرقمية، وتقنياتها الجديدة أثناء صناعة الفرجة إلى حد الإفراط أحيانا.

الإشكاليات المطروحة:

إن ملامح ما بعد الحداثة، حاضرة في بعض التجارب المغاربية المعاصرة، سواء في تونس والجزائر والمغرب. وبادية حتى في بعض التجارب العربية في لبنان ومصر، ولا عجب في كون بعض التجارب الشابة حاولت أن تطلق صيحات تثير الانتباه بكونها تبدع على منوال تجارب غربية، قد تكون لها صفة الدراماتورجية البديلة والجديدة، ومن ثم، فإننا نطرح الإشكاليات التالية:

هل ظهر في المجتمع المغربي خاصة والعربي عامة، نفس الشروط السياسية والثقافية والفلسفية والتكنولوجية التي أدت إلى ظهور ما بعد الحداثة في المجتمعات الغربية؟ حتى نتحدث عن مسرح ما بعد الحداثة في مسرحنا، كما اتجه إلى ذلك الباحث يونس لوليدي؟ وكيف شكلت ثقافة الآخر (العقل الأبيض)، عوالم للتأثير في ثقافة المسرحي العربي نقدا وممارسة؟ وكيف ساهم التلاقح الثقافي في بلورة عوالم درامية بديلة، أو جديدة، أو لنقول ما بعد حداثية؟ وهل استوعب المسرحيون العرب عامة والمغاربة خاصة فلسفة ما بعد الحداثة حتى يستعطون نقلها إلى المسرح، علما أن المسرحيين الغربيين أنفسهم لم يفهموا نظريات (لوتار)، (فوكو)، (دريدا)، وبقية في واد، ومنجزهم الدرامي في واحد، كما اتجه إلى ذلك الناقد يونس لوليدي. وألم تسقط هذه الممارسة الدرامية الجديدة لما بعد الحداثة في أول اختبار لها، وفي التعريف بنفسها؟ وألا تعاني من أزمة في الهوية والاسم "جديدة" و"بديلة"، وهل هاتان الكلمتان كافيتين لاستيعاب هذه التلوينات الدراماتورجيا؟ هل أنتج المسرح العربي والمغربي ضمنه حداثة حتى نمر لما بعد الحداثة، علما أننا نعاني من غياب البنيات والتكوين، وغير ذلك؟ وهل استوعب المسرح العربي عامة والمغربي الدراماتورجية الكلاسيكية بما يكفي؟ وهل فهم المسرح العربي معنى الدراماتورجية الحديثة البريشتية، بعيدا عن صوته السياسي؟ وهل الأشكال (ما بعد الحداثية) أو(ما بعد الدرامية) لا تزال قابلة للتحليل بأدوات دراماتورجية؟ كما قال (باتريس بافيس) . ما الذي قدمته الوسائط الجديدة للمسرح؟ وماذا أفاد هذا الفن من العدوى التكنولوجية؟ وكيف أصبحت المفاهيم المؤسسة للمسرح في ظل ما بات يعرف بالفرجة الوسائطية؟ وما هي آفاق هذه الفرجة الوسائطية في عالم اليوم؟ وهل نحتاج فعلا لصيحات (إريكا فيتشر ليشته) و(شيشنر) و(ليمان) عن دراماتورجية بديلة أو جديدة؟ وهل نحن في حاجة إلى نظرية جديدة للعرض في زمن انهيار الأيدلوجية، وسيادة العولمة؟ وألم يحن الوقت لمساءلة الدارماتورجيا العربية المعاصرة باختلاف تلويناتها، ودراماتورجا العشرية الأخيرة بخاصة؟ وألم يحن الوقت إذن للاهتمام "بهذه الممارسات المسرحية التي أصبحت تغزو المسارح العربية المعاصرة؟ ولماذا ينظر البعض إليها بتوجس وكأنها

قذفت إلى الوجود في البلاد العربية من حيث هي تأثيرات غربية يجب محاربتها؟ ألم يبين (الربيع العربي) أننا أصبحنا نعيش في صلب زمن (الدوت كوم) وليس خارجه؟

كل هذه الأسئلة الإشكالية، مازالت بلا أجوبة كافية وشافية، يتردد صداها في العديد من الملتقيات المسرحية، كما تتردد من خلال العديد من الكتابات النقدية، بما أنها هي ملمح (ما بعد الحداثة) في هذا الفن، فما أسس ومنطلقات مسرح ما بعد الدراما؟ وما تحققات هذه الملامح (ما بعد الحداثية) في المسرح المغربي وتجلياتها؟

أولا: ميلاد التراجيديا وقطيعة المدينة

مما لا شك فيه، أن العصر (الهيليني)، قد شكل ميلاد الفلسفة، وشكل ميلاد التراجيديا الإغريقية، ومن احتفالات دينية ودنيوية انتهت إلى إفراز لدى الإغريق مسرحا له شروطه وقوانينه. ولقد تأسست التراجيديا الإغريقية، إذن، "داخل الأشكال الاحتفالية العتيقة التي كانت أعياد (ديونيزوس) مناسبة لها، نوعا جديدا من الفرجة استطاع أن يترجم مظاهر من التجربة الإنسانية ظلت حتى ذلك الوقت مجهولة. كما أنها شكلت تعبيرا عن وعي ممزق وإحساس عميق بالتناقض الذي يخترق الإنسان ذاته."[1]

هناك، كانت لحظة القطيعة، انبثقت فيها التجربة الدرامية من قلب التجربة الاجتماعية، وقد "اشترط ميلاد التراجيديا الإغريقية، باعتبارها تعبيرا فنيا عن تجربة الفرد والجماعة في إطار المدينة - الدولة، توفر مجموعة من الشروط الاجتماعية والسياسية والحضارية، التي جعلت من أثينا المدينة التي سنت قواعد المسرح وأسست لسلطته."[2]

إذن، منذ أرسطو إلى مطلع القرن العشرين، اعتبرت التراجيديا الإغريقية "امتدادا لطقوس الإله ديونيزوس، المتمثلة في (الديثرامب) والدراما (الساتيرية) وطقوس (تقديس الأبطال)، وغيرها."[3] ومع بزوغ القرن العشرين، ظهرت تحولات فرجوية جديد، ولقد اتسم هذا القرن، بميلاد تجارب رائدة، رسم من خلالها أبرز رجالاتها من (برتولد بريخت) إلى (أنطونان أرطو) منعطفات جمالية وفرجوية حاسمة، ساهمت في الآن نفسه على تحلل (الدراما) وتشكلها في صيغ أخرى تسمى (ما بعد الدراما).

ثانيا: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته

لقد شهد الفن في الغرب في فترة أوائل الستينيات من القرن العشرين "اتجاها لا يمكن تجاهله نحو فكرة (عرض Performance) التي قد أفرزت ما يمكن تسميته (اتجاها فنيا) نحو فنون العرض، حتى إن الحدود المعهودة بين الفنون بدأت تتماهى شيئا فشيئا، حيث ساد الميل إلى خلق حدث بدلا من خلق عمل، وتحقيق ذلك في هيئة (عرض أدائي)"[4]

إلى جانب ذلك، فقد عرف المسرح تفاعلا موسعا مع فنون أخرى مجاورة، خصوصا فن الأداء Performance art كما أشرنا إلى ذلك، وإلى الفرجات الخاصة بالمواقعperformanc site specific ، والتجهيزات الفنية بشتى تلويناتها installation arts ، كما فتح مساحاته للمد الوسائطي، ولتقنيات السينما والتلفزيون والرقمية الجديدة، وشن ثورة ضد كل القوالب الجاهزة. إن هذه الجدلية، بين ما هو قديم، وما هو حديث، والذي يتطلع للولادة، ساهم في تغيير إلى حد بعيد من أسس وآليات صناعة الفرجة المسرحية، حيث أصبح المسرح وسيطا يستوعب عدة وسائط سمعية وبصرية غيرت بدورها من أشكال الإنتاج والتلقي.

إن هذا التشكل الجديد، هو ما أدى بالمسرح بأن لا يتقوقع حبيس قواعده ونظمه، بل فتح مساحاته لكل ما هو جديد، وظل في الآن نفسه، يبحث ـ كما تقول أريان منوشكين ـ عن غذائه خارج إقليمه: أي من خلال علاقته بفنون أخرى كالسينما والوسائل السمعية/ البصرية والفنون الحية، مما أدى إلى برز أشكال (فرجوية لا أدبية)، وإلى خلق جمهور جديد يعوض الجمهور الذي تعود على المسرح الدرامي القائم على النص.

لقد غير المسرح من قواعده، وفتح مساحاته للفنون الحية المجاورة، يتأثر بها ويتفاعل معها: كوريغرافيا، رقص، السيرك، الموزيكوهل، أوبرا، فن الأداء، الكرنفال، الفرجات الخاصة بالمواقع. كما فرض نقلات جمالية هائلة يتوجب على المتفرج الجديد أن يكون ذكيا عارفا بأسرار المهنة.

وقبل الإحاطة بماهية (مسرح ما بعد الدراما)، فإنه يتوجب أن نقف لحظة مع (**ما بعد**) الملحقة بالدراما، فالدكتور (خالد أمين) يقول:"والحال أن بادئة "ما بعد" الملحقة بالدراما معرضة لنفس سوء الفهم الذي تعرضت له "الما بعد" الملحقة بـ "الحداثة". لهذا يجب التأكيد على أن بادئة "ما بعد" لا تعني إطلاقا أن تصنيفا مرحليا يأتي بعد الدراما، أو نسيانا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيا، بقدر ما هي استيعاب وتجاوز للدراما في ذات الوقت."[5]

وتقدم (كريستل فايلر) مقاربة لمسرح ما بعد الدراما، فإنها تؤكد على أن مصطلح ما بعد الدراما، "يستخدم في المقام الأول لوصف نوع من المسرح، يتسم بتخلصه من المعايير الأدبية الدرامية كشرط لوجود الحدث المسرحي دون التخلي عن المفاهيم المسرحية المتعلقة به والمناسبة له."[6] كما تحدد أصول هذا المصطلح بقولها:"لقد استخدم مصطلح ما بعد الدراما في ألمانيا لتعيين الأشكال المسرحية المعاصرة عام 1987 على يد (أندريز فيرت Andrzej Wirth) والذي ذكر في ورقة بحثية في جامعة جيسنر ـ تحت عنوان "الواقع في المسرح باعتباره يوتوبيا جمالية ـ تحولات المسرح في بيئة الإعلام: "سيفقد مسرح اللغة وضعه الاحتكاري لصالح أشكال ما بعد الدراما بحيث يظهر ذلك في تركيبات الصوت وأوبرا اللغة ومسرح الرقص" كما ستتأسس أفكار (فيرت) عن المسرح على تجربة متفرج، معتمدا بشكل رئيسي على نماذج من أعمال من معاصريه، أمثال (روبرت ويلسون Robert Wilson)، و(بينا باوش Pina Bausch)، و(ريتشارد فورمن Richard Foreman)، إلى جانب عاشق التجريب (جورج تابوري George Tabori)."[7]

إن تحليل (كريستل فايلر) لأعمال هؤلاء الفنانين المذكورين، سيؤدي بها إلى الخلاصة التالية:"أن أعمال هؤلاء، منذ سبعينيات القرن الماضي تحمل مفهوما مختلفا عن المسرح، باعتبارهم تحالفا ضمنيا مضادا للأدب الدرامي، لأنهم لم يؤسسوا أعمالهم المسرحية على نصوص درامية، بل اتبعوا منطلقا مسرحيا له قواعد مغايرة للقواعد الدرامية المعروفة والسائدة وقتها. سيغدو فن التصوير الفوتغرافي مصدر إلهام ويلسون، وستحاول (باوش) تجسيد لغة الاستعارة، ويحاول كل من (تابوري) و(فورمن) محو الحدود بين المسرح والرقص."[8]

إن تحليل (كريستل فايلر)، اتجه ليشمل رؤية (هيجا فينتر) التي كتبت عام 1985 مقالا تحت عنوان « عيون كاميرا مسرح ما بعد الحداثة» وعلى الرغم من أنها لم تستخدم مصطلح ما بعد الدراما إلا أنها ستتوجه للهدف نفسه، إن (فينتر)، في تحليل (كريستل)، سيعمل على إزاحة مفهوم الدراما إلى مستويات أخرى، "لن تعتمد الدراما لديها على حديث وسلوك الشخصيات بل تزحزحت إلى مستوى نظام العلامات، حيث تنبثق داخل أدوار الأشخاص والزمان والمكان واستمرارية الحدث، لتصل إلى تفكيك البنية الدرامية. ووفقا لرأي (فينتر) يتجاوز مسرح ما بعد الحداثة أطر النص ومسرح القصة لصالح تفكيك النظم العلاماتية وتفاعلاتها. ويظهر بدلا من ذلك وبفعل التزامن والإضافة والمونتاج نماذج لأزمنة وأماكن وأشخاص تشير في مضمونها إلى "الذاتية المنحرفة""[9]

ثالثا: خصائص ومواصفات مسرح ما بعد الدراما:

ولكي نرصد بعض خصائص ومواصفات مسرح ما بعد الدراما في انفتاحه على الفنون الأخرى، ونرصد حتى تحولاته البنيوية العميقة، فيمكننا أن نقول:

ـ إنه مسرح يقوم بتحليل الشروط الدرامية المتفق عليها سواء الكلاسيكية وحتى الحديثة، ويعيد تشكيلها في قوالب جديدة.

ـ إنه مسرح يفتح مساحاته لجماليات مغايرة، تقوض الكتابة الدرامية، وتخلل البناء الدرامي، وتعيد تركيب جسد الممثل، وحتى موقف المتفرج وموقعه.

ـ إنه مسرح يقبل كل الأشكال ما بعد الحداثة ويؤسس لفلسفة التشظي والتفكيك والتشذر والمونتاج.

ـ إنه مسرح تتم الكتابة فيه بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص.

ـ إنه مساحة لاشتغال الجماليات الوسائطية مثل الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية الالكترونية والميكروفنات، وبرامج حاسوب.

ـ الجسمانية: أصبح الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الدراما، ليس كحامل للمعنى ولكن كحضور فيزيقي وحركي.

ـ الطبيعة المفرطة واقتحام الواقعي كبعد آخر في التمثيل المسرحي.

ـ "إنه ـ كما قال (هانس ثيز ليمان) ـ مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى بالأحرى إلى **إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب:** الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم جديد للفرجة، وحضورا متجددا للفنانين، وأفقا واسعا لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوما على الدراما.

ـ لا يجب عده نفيا للمسرح الدرامي الذي يظل حاضرا في الأشكال الجديدة التي تتبلور انطلاقا من بنيته العامة.

ـ إن الزمن هو المركز في العمل المسرحي، وهو فن ممدد étiré يعكس حالة ويتعارض مع الزمن الغائي téléologique الذي يقوم عليه المسرح الدرامي كما يشير إلى ذلك هانس ثيز ليمان.

ـ إن مسرح ما بعد الدراما هو طقس (أو شعيرة) يسعى إلى تغيير المتفرج، لأن الفضاء المسرحي يتحول إلى استمرار للواقع، كما يشير إلى ذلك (هانس ثيز ليمان)."[10]

1 ـ المسرح وفن الأداء:

تشكل العلاقة بين المسرح وفن الأداء من أبرز العلائق التي أدت إلى تشكل ما بات يعرف بالمسرح ما بعد الدرامي، وإذا كان الفن المسرحي في صلبه فن أداء بامتياز، فإنه مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، أحدث القطيعة والتجاوز بين الأداء المسرحي بوصفه تمثيلا وتشخيصا وبين الأداء كحالة فرجوية يمكن أن تخلق لنفسها مساحة للتمسرح في كل مكان. وتكفينا إطلالة سريعة حول النقاشات النقدية والدرامية في الساحة العالمية، حتى نكتشف الاهتمام الكبير من لدن النقاد والمهتمين سواء في أوروبا، فمن كتاب (جماليات الأداء، نظرية في علم جمال العرض) لأريكا فيتشر ليتشه هناك بألمانيا، إلى كتاب (فن الأداء ، مقدمة نقدية) لمارفن كارلسون في أمريكا، إلى جانب العديد من المقالات الخاصة بالموضوع هناك في الساحة الغربية وحتى هنا في الساحة النقدية العربية.

ويبقى إشكال المصطلح مطروحا في الساحة النقدية العربية بخصوص "مصطلح Performative المأخوذة بوضوح عن كلمة Performance التي تترجم بكلمة "العرض" في العربية، ويقترح د. خالد أمين (أستاذ دراسات العرض بجامعة المغرب، ورئيس المركز الدولي لدراسات الفرجة) استخدام لفظة "الفرجة" التي تقترب كثيرا من المعنى المراد، ويسهل الاشتقاق منها (الفرجة، الفرجوي، الفرجوية...)"[11]

ومن بين أول من استخدم مصطلح الأداء نجد (جون أوستين John L.Austin) الذي استخدم "مصطلح الأداء Performative لأول مرة، في محاضراته في جامعة هارفورد عام 1955، ولكنه استخدم أولا كلمة Performatory فاستقر على استخدام لفظة "الأداء " Performative، لأنها أقصر وأسهل في الاستخدام وأقل قبحا، وتبدو تقليدية من الناحية الشكلية (...) لقد استخرج الكلمة من الفعل الإنجليزي To performويعني أنجز أو فعل أو مثل أو عرض، أي شخص يقدم فعلا أو حدثا من خلال سلوكه أو تصرفاته."[12]

ويخصص (مارفن كارلسون) كتابه (فن الأداء ـ مقدمة نقدية) باهتمام بليغ، ففي الفصل الخامس من دراسته، يؤكد مارفين كارلسون:"بأن فن الأداء بظهوره خلال فترة السبعينيات والثمانينيات كأنشطة حضارية رئيسية في الولايات المتحدة وفي أوربا الغربية وأيضا في اليابان. وقد كانت هذه الأنشطة شديدة التنوع والتعقيد، ومحببة أيضا للجمهور ولوسائل الإعلام لدرجة أنها أصبحت مثل حركة ما بعد الحداثة Post-modernism."[13]

ويضيف (مارفن كارلسون)، بكون فن الأداء حينما تتطور "أثناء السبعينيات والثمانينيات، وأصبح أكثر تنوعا في مظاهره، واتجه بعيدا عن التيار الرئيسي للثقافة المعاصرة كي يستقر عموما في وعي الجمهور، فإنه علاقته بالعديد من فناني الثقافة الشعبية التقليدية، مثل المهرج، واللاعب الذي يلتقط الأشياء بخفة يده، والمونولوجسيت، والكوميديان الفردي stand-up comedy أصبحت أكثر وضوحا، ولكن فن الأداء في أوائل السبعينات كان مع ذلك مثل بداية فن الكباريه، وأمسيات المستقبليين، وعروض (دادا) أي كان معدا بواسطة، ولأجل مجتمع فني محدود."[14]

إن العلاقة بين المسرح وفن الأداء، جد معقدة، ومرتبكة حتى في بدايات ظهوره في النصف الثاني من القرن العشرين، بل إن العلاقة جد متشابكة فيما يخص علاقته بما بعد الحداثة، وبالأشخاص الذين كانوا يبدعون فنا للأداء. هذه العلاقة المعقدة، ليست أقل عقدة من تلك التي تجمع بين المسرح والوسائط.

2 ـ المسرح والوسائط: الفرجة باعتبارها فنا رقميا

أصبح سؤال الوسائط في المسرح، خلال السنوات الأخيرة، ملحا مع التوافر المتزايد لمختلف تقنيات البث الرقمي، لذلك يصعب تجاهل مدى تأثير كل هذه الوسائط على بعضها البعض من جهة، وعلى الفرجة المسرحية الحية من جهة أخرى. ويؤكد (خالد أمين)، من كون "الوسائطية تعد حقلا تجريبيا جديدا في مجال دراسات الفرجة، حيث تقتحم التقنية ميدان الدراماتورجيا وتجعلها مشرعة على رحابة الفنون الأخرى والوسائط المتنوعة، وبأن المسرح لم يعد منشغلا بالحدود الشكلية بين الفنون."[15]

إلى جانب ذلك، يشير خالد أمين كذلك، إلى أن "انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة قد بدأ منذ الإغريق القدامى؛ ولكن انتشار الوسائطية كخاصية مهيمنة يعده كثيرون من سمات مسرح (ما بعد الطليعة) وهذا ما دفع عدد من المتتبعين إلى الحديث عن (منعطف وسائطي في المسرح)، حيث تواتر الاشتغال بالتقنيات الرقمية في الفرجة المسرحية. وقد أدى هذا الاشتغال، بدوره، إلى خلخلة مفهوم المسرح."[16]

إن الارتباط التي جمع فن المسرح بالوسائط، يمتد أبعد من كونه علاقة فن بفنون أخرى تعتمد على وسائط جديدة للتعبير، إن هذا الارتباط يمتد إلى تشكل منعطف تاريخي كان قد لاح منذ "اللحظة التي وهبت فيها (الثورة الصناعية) للبلدان المسماة "متقدمة" آلات لصناعة المنتوجات الثقافية، ووسائل انتشار ذات قوة كبيرة.

وبإمكان هذه البلدان أن تصب بكثافة، وفي جميع أرجاء المعمور عناصر ثقافتها الخاصة أو عناصر ثقافة الآخرين."[17]

إن الثورة الصناعية، إذن، كانت المنعطف الأول، وأعتقد ليس بالمنعطف الأخير الذي قدم لنا (صناعة ثقافية)، هذه الأخيرة استعملت "أول مرة عام 1974 من لدن (ماكس هوركهيمر) و(ثيودور) و(أدورنو)، وهما عالمي اجتماع ينتسبان للجماعة التي تسمى مدرسة فرانكفورت"[18] هذه الصناعة الثقافية التي استفادت من وسائل الاتصال والديناميات السوسيو ثقافة ووسائل السمعي البصري، ذلك الذي فتح الباب أمام منعطف تاريخي آخر، كان فاتحة للعولمة بعد التحول الكبير الذي أحدثته المبادلات التجارية، وتطور وسائل النقل والاتصال، التي تشكل أصول النظام العالمي الحديث. لكن ذلك لم يكن إلا بعد سلسلة من الابتكارات التقنية "منذ سنة 1830 مع ثورة البخار والفحم والحديد والنسيج، وثورة ثانية أي ثورة الكهرباء التي بدأت مرحلتها الصناعية، والتطبيقات الثورية مثل التلغراف والمذياع، التي قلبت وسائل الاتصال، أما الثورة الصناعية الثالثة فهي ما اعتبرناه منعطفا ثانيا، فهي ثورة المعلوميات."[19]

هكذا، كان الفتح المبين للعولمة، عبر عولمة الأسواق العالمية، ومن ضمنها ما يرتبط بمجال الخيرات الثقافية والفنية، لتفتح نوافذ (الدوت كوم) وصفحات من الوسائطية التي فتحت بدورها أفقا رحبا للفن عامة وللمسرح في ما بات يعرف بـ (مسرح ما بعد الحداثة)، لقد سمحت ـ كما سلف الذكر ـ الثورة الصناعية بفتح باب العولمة، ذلك عبر الأسواق العالمية، وسمحت (التقانيات الجديدة) على بناء صناعات ثقافية، أصبحت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين بلا جوز سفر، تقتحمك في قلب غرفتك الحميمية، وتفرض نفسها عليك، وعلى هويتك الخاصة، كما سمحت على فتح نوافذ (الدوت كوم) وعمليات التشفير، وغيرها من العمليات الرقمية، التي تساهم في خلق سوق رائجة وعالمية.

كما فجرت كل ما هو تقليدي أصيل، بما في ذلك فن المسرح، هذا الأخير الذي عرف محطات حاسمة في تاريخه، وأكد بالملموس أنه قابل للتحديد، وأنه يستوعب كل جديد، ويتوفر على قابلية داخلية للتجاوز، وإعادة البناء انطلاقا من تفاعله مع محيطه والإبستيميات المتحكمة في إنتاجه وترويجه. وذلك، ما وقع لـ(مسرح ما بعد الحداثة)؛ مسرح اعتمد على كل الإمكانيات التي وفرتها العولمة، خاصة ما يخص الجانب التقني والوسائطي ومواقع التواصل.

وقد أصبح سؤال الوسائط في المسرح، خلال السنوات الأخيرة، ملحا مع التوافر المتزايد لمختلف تقنيات البث الرقمي، وقد أصبحت العلاقة بين المسرح والوسائط "قدرا حتميا أملته التحولات السوسيو ـ ثقافية المواكبة للثورة التكنولوجية الحديثة، التي لم تسلم من تأثيرها مختلف الفنون (...) فالمسرح وجد نفسه، من جهة، مرغما في ظل إكراهات العالم الجديد على الاستناد على مختلف الوسائط من أجل تطوير سيروراته الإنتاجية، وأشكال تلقيه، حيث لم يعد ممكنا أن يبقى المسرح، في سياق تحول المجتمعات الحديثة إلى مجتمعات للفرجة بامتياز، "فنا محدود الأثر" ولكي يتجاوز هذه المحدودية، فلا مناص له أن يصبح "وسائطيا""[20]

إن العلاقة بين المسرح والتكنولوجيا الوسائطية، تتجاوز أن تكون فقط معالم لعولمة فنية وثقافية، بل تحاول أن تكون ذلك البديل أو الجديد أو المغاير للدراماتورجيا الكلاسيكية والحديثة، ذلك ما تنحو إليه الدراماتورجية البديلة أو الجديدة، دراماتورجيا تحاول التجديد في الخبرة الجمالية، إن تحول المسرح إلى فرجة وسائطية "قد قوض العديد من الرؤى السابقة حول مفهوم الممثل والسينوغرافيا، كما أعاد النظر في دور المؤلف والمخرج المسرحيين بحيث لم تعد السيرورة الإبداعية المسرحية قضية متخيل وحسب، وإنما أصبحت قضية تقنية أيضا. ولم تعد، بالتالي، المعرفة الدراماتورجية وحدها كافية لصياغة وبلورة عناصر الفرجة المسرحية، ذلك أن البعد الوسائطي بات يفرض الاستعانة بمعرفة تقنية، والاعتماد على مهندسي المعلوميات، وتقنيي الوسائط الجديدة لبناء هذه الفرجة، على صعيدي التصور والانجاز."[21]

ومن بين العلائق التي تربط المسرح بآليات أو وسائط الاتصال الجماهيرية، يمكن أن نشير إلى ما اتجه إليه الدكتور عبد الواحد ابن ياسر بقوله:"إن إرادة دمج المسرح ضمن إطار نظرية وسائط الاتصال Théorie des médias، تفترض أن المسرح قابل للمقارنة مع ممارسات فنية وتكنولوجية كالسينما والتلفيزيون والراديو والفيديو. إن ذلك يعني مقارنته بما يتعارض معه عادة، أي مع وسائل الاتصال الجماهيرية ومع الفنون الممكنة والآلية، ومع تقنيات الصناعة الثقافية. كما يعني نفي خصوصية المسرح بقياسه لوسائل الاتصال التي تقوم على بنية تحتية تكنولوجية لم تكن، لزمن طويل، تمثل أية أهمية بالنسبة إليه. غير أن الممارسة المسرحية ـ مع ذلك ـ تتسع بشكل نشط في مجالات أخرى، فهي تستعمل الفيديو والتلفزيون أو تسجيل الصوت داخل العرض المسرحي.."[22]

إن الارتباط الحاصل بين فن المسرح من جهة، وبين التكنولوجيا الوسائطية من جهة ثانية، لا يمكن إلا أن تؤدي كما قال حسن يوسفي إلا إلى "تجديد للخبرة الجمالية"[23] وهذه الخبرة التي حلت - في نظر حسن يوسفي - "بعض المعضلات التي كانت تعوق أشكال ممارسته التقليدية لاسيما على صعيدي الإخراج والتمثيل، كما أنه، من جهة أخرى، أشعلت ثورة سينوغرافية جديدة في عالم المسرح، واكبت نزوعه نحو التجريب وتجديد اللغة المسرحية."[24] وهو ما فتح جدران المسرح أمام أفق رقمي يستدعي جماليات رقمية تضاف للجماليات التقليدية.

وبتعبير آخر، يورد الناقد (عبد الواحد ابن ياسر)، في مقاله حول (تحولات المجتمع وتحولات الدراما، تأملات في آفاق المسرح العربي المحتملة والغامضة)، مقولة لـ (جاك أتالي J Attali) يؤكد فيها أن المسرح "بالرغم أنه اليوم يبدو عتيقا وسط التكنولوجيا الحديثة، ولأنه فن عتيق وغير قابل للاحتواء والاختزال والاستنساخ، فإن المسرح تنتظره أيام جميلة. وإن كان المسرح نشاطية قديمة طقوسية، فإن التكنولوجيا الجديدة ستمكن من انتشاره أكثر، بفضل وسائل البث والإرسال المتواصلين للأعمال المسرحية، عبر قنوات خاصة تجعل الأعمال الدرامية الكبيرة في متناول الجمهور العريض."[25]

إن كل ما سبق ذلك من إشكالات وارتباطات بين المسرح والفنون، هو الذي أنجب لنا ما يمسى الآن بـ (الدراماتورجيا البديلة) التي تنجم "عن تلاقح الفنون الأدائية بالفنون البصرية وانصهارهما. كل شيء في الفن البديل مرده إلى صور وآليات إنتاج هذه الصور. يقول (ريجيس دوبري Régis Debray):"عبر الفوتوغرافيا والسينما والحاسوب، استطاعت ألآت البصر في قرن ونصف، وبانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي أن تحتوي الصورة القديمة (التي يصنعها الإنسان بيديه)، وقد نتجت عن ذلك شاعرية جديدة، أي إعادة تنظيم عام للفنون البصرية. وفي هذه الرحلة دخلنا في عصر الشاشة بوصفه تقنية وأخلاقية لا تشكل ذروة (مجتمع الفرجة) وإنما تعلن عن بدايته."26

رابعا: سؤال مسرح ما بعد الحداثة في المسرح المغربي ومحاولات التجاوز:

احتفل المسرحيون المغاربة منذ أشهر، بتجربة أكملت القرن من الزمن: هي مائة سنة من تراكم للتجارب ولمجموعة من المنعطفات الدرامية التي صنعت ما يسمى اليوم بالمسرح المغربي؛ هي منعطفات تهم النشأة هذا المسرح وامتداداته التاريخية، ومحاولة التخلص من دهشته الأولى، إلى جانب منعطف الهواية وتجدر المسرح في الثقافة المغربية، و منعطفات التأسيس والتأصيل والتنظير، ومنعطف ما بعد تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي سنة 1988، إلى غير ذلك من المنعطفات التي شكلت ماهية هذا المسرح وتاريخيته.

إننا في هذا مقال، لن نحاول أن نسلط الضوء على كل هذه الزوايا، أو أن نتطرق لكل هذه المنعطفات، ولكننا سنركز الحديث عن ملامح (ما بعد الحداثة) في المسرح المغربي أو (ما بعد الدرامي). فقد ضل المسرح المغربي في تاريخه على مد جسور تواصل مع النظريات الغربية، ولا عجب في كون بعض التجارب الشابة حاولت أن تطلق صيحات تثير الانتباه بكونها تبدع على منوال دراماتورجية بديلة وجديدة، ومن بين هذه التجارب، نذكر:

1 ـ تجربة فوزي بن سعدي:

تثيرنا تجربة المسرحي والسينمائي المغربي فوزي بن سعيدي في مسرحية **(قصة حب في 12 أغنية و3 وجبات وقبلة واحدة)** "التي بدأ فيها تأثير اللغة السينمائية واضحا (...) فمن خلال اثنتي عشرة لوحة تشكل بنية العرض المسرحي، حاول المخرج استشراف لغات مغايرة عن تلك المعتادة حتى في المسرح الطليعي الحديث (...) لقد نجح بنسعيدي إلى حد كبير في استنطاق جسد الممثل من حيث هو ذاكرة حية، تختزن العديد من النصوص، مفسحا المجال لإبراز طاقات تعبيرية ساهمت إلى حد كبير في إنجاح العرض (...) أما فضاء الفرجة المسرحية، فبقي مفتوحا على مرأى المتفرج طيلة مدة العرض.. فالإكسسوارات، والأشياء الأخرى التي تم اعتمادها داخل الترتيب السينوغرافي تبدو جميعا وكأنها ملقاة بطريقة عشوائية، رغم خضوعها لمنطق الفوضى المنظمة، كما أن الحوار يتميز بالتقطيع والتشذر، ويمزج بين لغة الاستعمال اليومي، ومقاطع شعرية وأغاني.."[27] ويضيف خالد أمين:"أن الأهم في لعبة فوزي بنسعيدي المسرحية لا يمكن، فقط، في فعل تناسج وتجاور الأساليب والتقنيات، بل ـ وبصفة ملحوظة ـ في إلغاء الشرط الدرامي للعرض من خلال اعتماد دراماتورجيا تشذيرية، ذلك أن اللوحات المقدمة لا ترتبط بحبكة درامية، وإنما بخيط رفيع يؤدي تواتره لأحداث تأثيرات قوية لدى المتفرج لحظة العرض"[28]

2 ـ تجربة بوسلهام الضعيف:

يتميز مسرح (بوسلهام الضعيف) بتلك المفارقة الجمالية، والتي تحدث صدمة حسية للمتلقي، كما شكل التجريب محورا أساسيا لتجارب الرجل. وفي"أول مهرجان للمسرح نظمته وزارة الشؤون الثقافية على عهد حكومة التناوب التوافقي، بعد سن (سياسة الدعم المسرحي، بوسلهام الضعيف يفوز بالجائزة الكبرى للمهرجان، ماذا يعني هذا سنة 1999؟ إنه يعني اعتراف جديد من نوعه بجيل جديد لم يأت إلى المسرح بالموهبة فحسب، بل بالتكوين كذلك. هكذا، ستشكل المسرحية المونودراما "راس الحانوت" لبوسلهام لحظة ميلاد فعلي لمسرحي واعد ينتسب إلى جيل جديد، ونفس مغاير للمسرح المغربي في خرائطه المرسومة منذ ما قبل وما بعد الاستقلال."[29]

وعلى مدار المنجز المسرحي لبوسلهام الضعيف، نجد الاشتغال الوسائطي حاضر بكثافة، وبرز هذا التوجه عنده منذ مسرحيته (رأس الحانوت سنة 1999) التي عمد فيها إلى إدراج "الصور الشفافة" ضمن العرض كاختيار وظيفي وجمالي في آن، ذلك أنه "توظيف" مرتبط بأجواء النص وبشخصية "حادة" التي تشتغل بقاعة سينمائية، وهو ما دفع المخرج إلى توظيف امتداد الشاشة البيضاء في غرفة "حادة" (...) فقد دأب بوسلهام على مضاعفة عروضه المسرحية بالصور الشفافة Diapositifs أو الثابتة، والصور الفوتوغرافية، والخرائط، والأفلام السينمائية والتلفزيونات، والتسجيلات الإذاعية.."[30]

أما في مسرحية (حياة وحلم وشعب في تيه دائم)، نجد "مشاهد من كوريغرافيا (بينا باوش) من عملها الذي يحمل عنوان "مقهى مولر café mollir" ويوظف المخرج صورا حقيقية للممثل هشام الاسماعيلي الذي يلعب دور البطولة من طفولته إلى تطرفه الديني، كما يوظف مقطع فيديو للشخصية الرئيسية لما اكتشفت أنها متطرفة، فتبدأ بحرق ملابسها وتتحول الخشبة لشاشة نار"[31]

3 ـ تجربة يوسف الريحاني أو حين يصاب التمثيل بأنيميا الأداء

تعتبر تجربة يوسف الريحاني من أبرز التجارب التي حاولت أن تقتحم مسرح ما بعد الدراما، وأن تتوفر على ملامح لهذه الدراماتورجية الجديدة، لقد اقتحم يوسف الريحاني عالم شذرات بكيت المتأخرة في إطار مشروع حالم أسماه "عدوى بكيت"، فبعد اشتغال على متون احتفالية وغيرها دام قرابة العقد، انعطف الرجل انعطافة جذرية، مكنته من ارتياد عوالم الأدائية المشرعة على رحابة إلغاء الحدود بين الأشكال الفنية.

يقول يوسف الريحاني:" انهارت كل الثوابت التي أطرتها فكرة (الواقع Le réel لصالح مبدأ الافتراض Le virtuel) حيث التقاطع العنيف بين العالم والخواء. بهذا، دخلت فنون الأداء، اليوم، تواطؤا مكشوفا مع الخواء، فالزيف يسبق الحقيقة، كما الخريطة تسبق الطريق. إستراتيجية السلطة هي أن تزرع الواقع. أما ما بعد المسرح، فهو الرد على ذلك بالتوهيم والتمويه والتوالد الذاتي، وزرع واقع افتراضي للواقع، عبر قنوات التفاعلي، التي تذيب المسافات بين الواقع وضعفه، بين الذات

والموضوع. التجهيزات البصرية التي تقتحم وتستوطن خشبات المسارح العالمية اليوم:(الفرينج Fringe، الما بعد أمريكي transamèrique، مهرجان طوكيو، خريف باريس..) تذيب المسافات بين كل أشكال الفن المعاصر:(برفورمانس Performance، فيديو L'art-vidéo ، تجهيز Installation، ...) وهو ما يفضي إلى خلط جذري أصبحت معه الفرجة ملتبسة، بفعل الهجوم الطاغي لوسائل "الميديا"، تنزع عن الواقع طابعه الحداثي، لتحوله إلى حدث افتراضي."[32]

مع يوسف الريحاني يطرح سؤال ما بعد الدراما بنفس الحدة التي ترتبك فيها الحدود بين المسرح، وفن الأداء، وباقي التجهيزات الفنية الأخرى التي تستعصي على التصنيفات الضيقة. و(الكرسي الهزاز) توكيد لما سبق، وهي "عبارة عن "رؤية رقمية" حسب يوسف الريحاني، "لدريمة بكيت الشهيرة التي تدور حول عجوز مكفنة في ثياب السهرة، وهي تمارس لعبة التأرجح على كرسي هزاز، وتصغي إلى صدى صوتها المسجل بشتى اللغات، يقص أسلوب حياة مبحوث عنها بلا جدوى. فباعتماد بث مباشر لحركة التأرجح، من خلال كاميرا موضوعة قبالة الممثلة، يتيه الجمهور بين الحضور الفيزيقي للممثلة وحضورها عبر الوسيط، إضافة إلى الصوت الخارجي وكأنه يقذف بنا في زمن آخر غير زمن الذي نحياه داخل الفرجة. ويصبح الوسيط والحضور الافتراضي أكثر هيمنة على الحضور في الواقع."[33]

وتظهر ملامح ما بعد الدراما في تجربة يوسف الريحاني، بقوة كذلك في مجال التنظير سواء في دراسة نشرها، أو غير ذلك، ولكن السؤال هو: هل يكفي في أن أستعمل المصطلحات لأكون ما بعد حداثيا؟ حيث يقول في ورقة له تحت عنوان (أنيميا الأداء أو حين يصاب التمثيل بفقر الدم" حيث يضع نفسه تحت اسم (فنان بصري) نجده يقول:"توخينا زهراء وأنا ونحن بصدد تكوين مختبرنا الجديد في المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان، أن نشق خط هروب عن المسرح، نحو فنون أداء أخرى، حتى لا نعرض مستقبل (فن الأداء) الذي نمارسه للخطر: أي للقطيعة التي ستحدث بينه وبين العالم المتغير/الرقمي. لكي تغير فنون الأداء العالم، بمعنى أن تنير وتسمو بالروح، لا بد لها من نفسها من أن تتغير. على فناني الأداء أن يقبلوا بأن العالم من حولهم قد مسه تحول جذري، ومن ثم، فإن أدائهم لا يمكن أن يظل على ما هو عليه. هذا كان منطلقنا لمحوي كلمة (مسرح) من التسمية التي اخترناها لمختبرنا، وهذا له دلالاته... وننفتح ومازلنا ـ بحكم تكوين زهراء كنحاتة قبل أن تصير مؤدية، وتكويني الموسيقي قبل ولوجي عوالم الفنون الأدائية والبصرية ـ على التنوع والهجنة، وخلق اللغات دون أن نكترث كثيرا لوجود تراث معين (...)"[34]

ويمكن أن نسجل هذه الملاحظات عن تجربة يوسف الريحاني:غياب لمصطلح المسرح من تجربته الجديدة، يتحدث عن مصطلح أداء وليس مسرح، وتقوم تجربته على الهجنة والتنوع، وتعدد اللغات، ولا يتحدث عن مسرحيين ولكن عن فناني الأداء، هذه التجربة تشق خط هروب عن المسرح إلى فنون أخرى، ثم لا يهتم أن يعتبر الآخر ما يقدمه هل مسرحا أم غير مسرح. يقدم نفسه كفنان بصري وليس كمخرج، يعوض مصطلح رؤية رقمية عوض الإخراج، يعوض مصطلح المسرحية بالأداء، والأداء بدلا من التشخيص، وغيرها من الملاحظات.

4 ـ تجربة Schizophreniya لمسرح أفروديت مع عبد المجيد الهواس:

عرف الموسم المسرحي 2013 و2014، تجربة متميزة، قادتها فرقة مسرح افروديث بعرضها المسرحي (Schizophreniya) من دراماتورجيا وإخراج أستاذ السينوغرافيا بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، (عبد المجيد الهواس)، هذا الرجل الذي انطلق من مجرة التشكيل والسينوغرافيا أولا. ومن خلال مسرحية (Schizophreniya) نجد أنفسنا أمام حصار نفسي تفرضه علينا الممثلة رقم 1 (سارة بزاز)، داخل مصحة نفسية أو بلغة الفضاء السينوغرافي داخل حمام، تبدأ المسرحية بصوت داخلي مسجل يحكي هوس (عبد المجيد الهواس) في تجربته، كما يحكي هوس الشخصية وجنونها، وبين حكي الممثلة (سارة بزاز)، تظهر لنا الممثلة الثانية (فاطمة الزهراء لهويتار)، الدور نفسه الذي تقدمه الممثلة رقم 1، ولكننا نتابعها عبر وسيط (كاميرا فيديو) وبث مباشر يجعلنا نتابع الممثلة الثانية، والتي تمارس تمسرحها خلف الجدار، وسيط يرحل بنا لنكتشف ما كنا نعتبره كواليس، أو تعاقدنا على أنه كواليس المسرح، وبات الآن فضاء للعب. على هذه الشاكلة، تنتهي المسرحية بتفجير الممثلة الثانية لباب على الجدار، ومعه نكتشف شخصا ثالثا، يحمل كاميرا ينقل لنا هذا البث المباشر، ممثلة أولى تواجه الجمهور، وممثلة ثانية تواجه الجمهور عبر وسيط رقمي. هذه هي التجربة الجديدة لفرقة أفروديث، التي تحاول أن تحاكي تجارب مسرح ما بعد الدراما وأن تكشف ملامح من هذه "الدراماتورجية" الجديدة أو البديلة.

خاتمة:

إذا قمنا بإطلالة سريعة لكل التجارب الدرامية الحديثة، وقراءة متونها النظرية، وبخاصة المسرح الملحمي عند (برتولد بريشت) ونظرية مسرح القسوة عند (أنطونان أرطو) سنستشف قضية مركزية واحدة، وهما واحدا يجمعها، وسؤلا نقديا واحدا يطرحانه في متونهما النظرية، وكل ذلك في فترة العشرينيات إلى الأربعينيات من القرن الماضي، وهو أي مسرح لعالم المستقبل؟ أو إن غايتها كانت هي البحث عن مسرح المستقبل. وعلى أنقاض متونهما النظرية وتجاربهما الدرامية الرائدة، جاء الجواب في الستنيات والسبعينيات من القرن الماضي، مسرح المستقبل كان هو (مسرح ما بعد الدراما)، أو (ما بعد الحداثة)، هناك في أوروبا وأمريكا، أما بعالمنا العربي فيتعلق بـ (ما بعد الاستعمار).

لقد طرح مسرح ما بعد الدراما، ومازال يطرح العديد من الإشكالات الجمالية المرتبطة بتحققاته الدرامية، وتقاطعاته مع الفنون المجاورة، وحتى بأدواته النقدية، كما تعد مساحاته الأدائية مجالات مفتوحة للإبداع، وللتجريب الفني، ولتلاقح الفنون، وتناسج الثقافات. كما يعلن هذا المسرح نفسه كمرحلة متقدمة للعديد من المنعطفات الجمالية الحديثة، وبخاصة التجربة الملحمية والجدلية عند (برتولد بريشت) وتجربة مسرح القسوة عند (أنطونان أرطو).

إن انفتاح المسرح على الفنون الحية المجاورة، وانسجامه مع كل التطورات التقانية التي حملتها رياح العولمة، يؤكد فرضية أساسية، أن فن المسرح، ينفلت دائما من قبضة الاستبداد؛ والاستبداد هنا ليس إلا صورة للطقوس الدينية التي بدأ في حضنها، قبل أن ينفلت منها، وليس إلا صورة للقوالب الكلاسيكية، قبل أن يكسرها، وليس إلا صور من صور التحكم التي ظلت العديد من المدارس تطوقه تعريفا وغاية، فكان دائما ما يبحث ـ كما قالت أريان منوشكين ـ عن غدائه خارج إقليمه.

وإذا كان مسرح ما بعد الدرامي قد كشف عن أسس ومنطلقاته، فإن تحققاته الدرامية، كيف ما كانت في تنوع أساليبها وأنساقها الجمالية، تظل مفتوحة لمسرح المستقبل، وما زالت تعيش مرحلة شبابية، هناك، في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، ومرحلة الطفولة المشاغبة هنا في العالم العربي. إلا أنه يبقى من الواجب أن ننصت إلى نبض هذه التجارب الجديدة، التي تبحث عن بديل للتعبير وتكشف عن نفسها بوصفها حساسيات جديدة؛ حساسيات شبابية تحضر فيها الجوانب الشكلية، وتغيب عن بعضها تصوراتها الفكرية والفلسفية التي خرجت من رحمها.

المصادر والمراجع:

ـ **أمين، خالد:** ـ المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة"مابعد الدراما"(مؤلف جماعي: مسرح ما بعد الدراما ـ أربع مقاربات) منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، سنة 2012.

ـ المسرح والوسائط، (مؤلف جماعي) منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، سنة 2012

ـ **أمنصور، محمد:** بوسلهام الضعيف: مسرح المفارقة الجمالية والصدمة الحسية (مرلف جماعي) منشورات المركز الدولي للفرجة، ط 1، سنة 2012.

ـ **الريحاني، يوسف:** ـ أنيميا الأداء أو حين يصاب التمثيل بفقر الدم، (مؤلف جماعي:المسرح والوسائط) منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012.

- نهاية مجتمعات الفرجة الإجابة على سؤال: ماهي الدراماتورجيا البديلة،(مصنف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط1، سنة 2014

ـ **فارنيي، جان بيير:** عولمة الفقر وأسئلة الديمقراطية والسيادة الوطنية، ترجمة عبد الجليل الأزدي، مطبقة الوراقة الوطنية، مراكش، ط 1، سنة 2012.

ـ **فايلر، كريستل:** مسرح ما بعد الدراما،(مسر ما بعد الدراما ـ أربع مقاربات)، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، سنة 2012.

ـ **كارلسون، مارفن:** فن الأداء، ترجمة منى سلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ط 1، د ت.

ـ **ليتشه، إريكا فيتشر:** جماليات الأداء، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، سنة 2012.

ـ **المنيعي، حسن:** المسرح العربي ما بعد الدراما،(مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، طنجة، ط1، سنة 2012

ـ **ابن ياسر، عبد الواحد:** ـ عبد الواحد ابن ياسر: تحولات المجتمع وتحولات الدراما (مؤلف جماعي) منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة،ط1، 2013.

ـ حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، سنة 2006.

- عشق المسرح، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط1،سنة2011.

ـ **يوسفي، حسن:** ـ الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح (مؤلف جماعي: المسرح والوسائط)، منشورات المركز الدولي للفرجة،طنجة، ط1، سنة 2012

ـ المسرح والفرجات، منشورا المركز الدولي لدراسة الفرجة، طنجة، 1، ط 1، سنة 2012.

الهوامش

- عبد الواحد ابن ياسر: حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، المطبعة [1]والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، سنة 2006، ص 51

[2]- المرجع نفسه، ص 51 - 52

[3]- نفسه، ص 17

- إيريكا فيشر ليتشه: جماليات الأداء، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، [4]سنة 2012، ص 31 - 32

خالد أمين: المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة"مابعد الدراما"(مؤلف جماعي) [5]منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، ص 84

كريستل فايلر: مسرح ما بعد الدراما، (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسة [6]الفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012، ص 7

[7]- المرجع نفسه، ص 7

[8]- نفسه، ص 7 - 8

[9]- كريستل فايلر: المرجع نفسه، ص 8

- حسن المنيعي: المسرح العربي ما بعد الدراما،(مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسة [10] الفرجة، طنجة، ط1، سنة 2012، ص18

- إيريكا فيتشر: جماليات الأداء، ترجمة مهدي مروة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، سنة [11]2012، ص 8 - 9

- إيريكا فيتشر: جماليات الأداء، ترجمة مهدي مروة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، سنة [12]2012، ، ص 41

- مارفن كارلسون: فن الأداء، ترجمة منى سلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ط 1، د ت، [13]ص 177

[14]- المرجع نفسه، ص 177 - 178

- خالد أمين: المسرح والوسائط، (مؤلف جماعي) منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، [15]ط1، سنة 2012، ص 7

[16]- المرجع نفسه، ص 8

- فارنيي، جان بيير، عولمة الفقر وأسئلة الديمقراطية والسيادة الوطنية، المطبعة والوراقة الوطنية، [17]مراكش، ط 1، سنة 2012، ص 20

[18]- المرجع نفسه، ص 20

[19]- نفسه، ص 41

- حسن، يوسفي: الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح (مؤلف جماعي)، منشورات [20]المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012، ص 45

- حسن، يوسفي: الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح (مؤلف جماعي)، منشورات [21]المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، 2012، ص 49

[22]- عبد الواحد ابن ياسر: عشق المسرح، منشورات التوحيدي، الرباط، سنة 2011، ص 72

- حسن يوسفي: المسرح والفرجات، منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012، ص 60[23]

[24]- المرجع نفسه، ص 61

- عبد الواحد ابن ياسر: تحولات المجتمع وتحولات الدراما (مؤلف جماعي) منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط1، ص 54[25]

- يوسف الريحاني: نهاية مجتمعات الفرجة الإجابة على سؤال: ماهي الدراماتورجيا البديلة،(مصنف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط1، سنة 2014، ص 229[26]

- خالد، أمين: المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة ما بعد الدراما (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012، ، ص 109[27]

[28]- المرجع نفسه، ص 110

- محمد أمنصور: بوسلهام الضعيف: مسرح المفارقة الجمالية والصدمة الحسية (مرلف جماعي) منشورات المركز الدولي للفرجة، ط 1، سنة 2012، ص 52[29]

[30]- المرجع نفسه، ص 66

[31]- نفسه، ص 67

- محمد أمنصور: بوسلهام الضعيف: مسرح المفارقة الجمالية والصدمة الحسية (مرلف جماعي) منشورات المركز الدولي للفرجة، ط 1، سنة 2012، ص 122[32]

- خالد، أمين: المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة ما بعد الدراما (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012، ص 112 - 113[33]

- يوسف، الريحاني: أنيميا الأداء أو حين يصاب التمثيل بفقر الدم، (مؤلف جماعي: المسرح والوسائط) منشورات المركز الدولي للفرجة، طنجة، ط 1، سنة 2012 ص 123 - 124[34]