

مسرح ما بعد الدراما وتفكيك المركزية

Postdramatic Theatre and the Deconstruction of Centralities

حسام المسعدي*

المعهد العالي للفن المسرحي بتونس، تونس، houssemmessadi@outlook.fr

تاريخ الاستلام: 2026/02/06 تاريخ القبول: 2026/05/12 تاريخ النشر: 2026/06/01

ملخص:

ظل النص الدرامي منذ شعريات أرسطو إلى حدود المسرح المعاصر يمثل المحرار والمحور الذي تدور عليه العملية المسرحية. وهو ما جعل المسرحيين والنقاد يتعاملون مع المسرح بوصفه نصا أدبيا، ذلك أن أرسطو قد ألغى من بحثه كل ما له علاقة بالفرجة، حيث يعتبر أن المأساة يمكن استكشاف بنيتها الدرامية وجمالها من خلال النص، أي دون تحويلها إلى فرجة يتقاطع فيها النص مع باقي المفردات. هذا التصور جعل من النص مفردة مركزية وأساسية في تشكيل الخطاب المسرحي. وهو ما خلق لنا عدّة توجهات جمالية تنادي بضرورة التعامل القطع مع التصور الأرسطي والسير بالممارسة المسرحية نحو أفق آخر، هدفه هو إيجاد خطاب جمالي متعدد وتتعدد فيه المصادر والمنابع التي تشكل الخطاب المسرحي. ومن بينها مسرح ما بعد الدراما الذي توجه رواده نحو القطع مع بنية السرد التقليدية وذلك من خلال تعاملهم مع النص من داخل اللغة المسرحية، أي بوصفه عنصرا مثل بقية العناصر. وعليه، توجهنا في هذه الورقة البحثية نحو إعادة تنشيط مفهوم مسرح ما بعد الدراما ومحاولة توضيح خصائصه الجمالية والفكرية وذلك لغاية التأكيد على أن هذا النموذج الجمالي ليس تجاوزا للدراما، وإنما هو تنويع من تنويعاتها، أو هو الدراما في صيرورتها وتحولاتها وتغيراتها.

كلمات مفتاحية: مسرح ما بعد الدراما، المسرح الدرامي، النص الدرامي، التفكيك، الحدود

Abstract:

Since Aristotle's Poetics up to the boundaries of contemporary theatre, the dramatic text has remained the barometer and the central axis around which the theatrical process revolves. This has led playwrights and critics alike to approach theatre primarily as a literary text, particularly since Aristotle excluded from his analysis everything related to spectacle, maintaining that tragedy can be examined in terms of its dramatic structure and aesthetic value through the text alone, without being transformed into a performance in which the text intersects with other theatrical components. This conception established the text as a central and fundamental element in the formation of theatrical discourse.

Such a view has given rise to several aesthetic orientations that call for a radical break with the Aristotelian paradigm and advocate steering theatrical practice toward another horizon, one aimed at producing an aesthetic discourse characterized by the plurality and diversity of sources that shape theatrical expression. Among these orientations is postdramatic theatre, whose practitioners sought to break away from traditional narrative structures by engaging with the text from within theatrical language itself—that is, by treating it as one element among others. Accordingly, this research paper seeks to reactivate the concept of postdramatic theatre and to clarify its aesthetic and intellectual characteristics, with the aim of emphasizing that this aesthetic model does not represent a transcendence of drama, but rather a variation of its forms, or drama in its processes of becoming, transformation, and change.

Keywords: Postdramatic Theatre; Dramatic Theatre; Dramatic Text; Deconstruction; Boundaries.

* المؤلف المرسل: حسام المسعدي الإيميل: houssemmessadi@outlook.fr

مقدمة:

ماهي المركزية التي شتتها ما بعد الدراما؟ سؤال مركزي يدفعنا منذ البداية إلى أن نتحرك ضمن مسطحين: مسطح أول يتعلق بالمركزيات والثوابت التي يقوم عليها المسرح الدرامي، أما المسطح الثاني فإنه يتمثل في مسرح ما بعد الدراما، وما جاء به من تصورات ورؤى تم عبرها تجاوز كل المقومات والمرتكزات التي مثلت العمود الفقري ليس للدراما فحسب، وإنما للممارسة المسرحية منذ فجرها الأول في الإغريق إلى حدود اليوم.

يضعنا تشتيت المركزية وتفجيرها أمام مسرح جديد، له هوية وجسد وكيان آخر، لأن تقطيع أوصال منظومة ما، ومن ثمة إقامة منظومة جديدة على أنقاضها، ليس بالأمر السهل خاصة عندما تتعلق المسألة بالمسرح، بوصفه ظاهرة متغيرة ومتحركة ومتلونة، فالمسرح يتحرك بين مسطحات عدة تتعلق بالفلسفة وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها من الحقول الإنسانية. هذا الانفتاح هدفه بناء ممارسة مسرحية متأصلة في التربة المسرحية ونابتة منها، لأنه كلما انفتحنا أكثر في ممارستنا المسرحية، كلما زاد تشذيبنا للمسرح من الأوساخ والأدران، وذلك لغاية الوصول إلى النقي والصافي الذي لا يسكنه إلا الجميل والجليل.

هاهنا علينا أن ننتبه إلى أن مسرح ما بعد الدراما لم يأت بوصفه شكلا مسرحيا وجماليا، ليقطع بشكل كلي ونهائي وقطعي مع الدراما، بل إن ولادته تمثل بالأساس لحظة استيعاب وفهم لها ولمنظومتها المسرحية، ومن ثمة فإنه لحظة تجاوز للدراما ومفرداتها الجمالية. وبالتالي فإن مسرح ما بعد الدراما قد أعاد ترتيب البيت المسرحي من جديد، وذلك من خلال إعادة تنظيم مختلف العناصر الدرامية ووضعها ضمن أفق جديد لا يكون فيه النص هو المحور والمحرار الذي عليه تدور الممارسة.

لقد تحول العرض مع مسرح ما بعد الدراما إلى وحدة جمالية كاملة، لا شيء فيها غير التوازن بين المفردات التي تكون الخطاب وترسم ملامحه. فلا عنصر درامي له قيمة أكثر من عنصر آخر، بل على العكس تماما فإننا نجد ما كان هامشيا وموجودا على الحواف في المسرح الدرامي، قد أصبح مركزا ونقطة ارتكاز في مسرح ما بعد الدراما. وعليه، فإن إنشاء المعنى وتوليده لم يعد رهينا للنص الدرامي فحسب، بل أصبح متعدد المصادر والمنابع. غير أنه لا بدّ أن ننتبه جيدا إلى كون ما بعد الدراما، لم تلغ النص من مدارات اشتغالها، وإنما أصبحت تتعاطى معه بوصفه لغة ومفردة مثلها مثل باقي العناصر الدرامية الأخرى التي تكون الخطاب.

هذه الفكرة تدفعنا نحو طرح التساؤلات التالية: ماهي الكيفية التي يمكن عبرها بناء وخلق مسرح جديد على أنقاض المسرح الدرامي؟ وهل فعلا يمكن اعتبار مسرح ما بعد الدراما، قد ولد على أنقاض المسرح الدرامي؟ يري هانز ليمان أن مسرح ما بعد الدراما هو نموذج جمالي تم توليده للتعبير عن الأشكال المسرحية المعاصرة التي لم تعد تهتم بالنص أو تعطي له أهمية قصوى في تراتبية صناعة الفرجة المسرحية. لقد كان بحثه منصبا حول

التقاط الظواهر المسرحية غير المتجانسة ومحاولة دراستها على ضوء وسائل التعبير الجديدة التي انتجتها، أي حول كيفية إعادة تنشيطها للنص وتعاملها معه ضمن أفق الفرجة. هاهنا نعثر على وظيفة جديدة للنص المسرحي تخرجه من دائرة السلطة التي كان يمتلكها في المسرح الدرامي، ليطم فصح المجال لباقي العناصر للظهور والبروز. وعليه، فقد تم مع مسرح ما بعد الدراما تشتيت المركزية الرئيسية للمسرح الدرامي وهي النص، أي أن بقية المفردات المسرحية قد صارت في حلٍ من كل ارتهان له. في هذه الورقة البحثية سننطلق من افتراض أن مسرح ما بعد الدراما هو نموذج متجاوز للنص بوصفه محور العملية المسرحية، وهي فرضية تدفعنا لطرح السؤال عن ماهية ما بعد الدراما وخصوصياتها في ظل عدم تركيزها على النص؟

1. في ماهية مسرح ما بعد الدراما

نشير منذ البداية إلى أن مصطلح ما بعد الدراما قد ظهر في حدود النصف الثاني من القرن العشرين، وقد تم استعماله وتنشيطه سنة 1987 على يد أندريا فيرت في مقال له تحت عنوان "المسرح كيوتوبيا جمالية-تحولات المسرح في بيئة الإعلام"، حيث حاول إقامة ضرب من التمييز والمقارنة بين الأشكال المسرحية التي تعتمد على النص، وبين الأخرى التي لا تعتمد عليه، أي أنه حاول تقديم مقاربة نظرية للكشف عن تحولات الفرجة المسرحية من خلال رصده لدور النص الدرامي، حيث توصل إلى أن حضوره قد تضاعف داخل العملية المسرحية، في مقابل بروز عناصر أخرى كالأداء، الصوت، الصورة، السينوغرافيا... بوصفهم مفردات أساسية في تشكيل الفرجة المسرحية.

لهذا، فإن مسرح ما بعد الدراما هو ردّ فعل من المسرح على المسرح. وهو ردّ فعل داخلي، عميق، عضوي، حي، وحيوي، نابع أساساً من التحولات الجذرية التي شهدتها العالم في مختلف المستويات، خاصة مع ظهور التقنيات الحديثة وبروز وسائل الإعلام. ذلك أن العالم الحديث قد أصبح يعيش على وقع الصور المزيفة والنمطية والمألوفة، حيث لم يعد الاختلاف والتعدد والكثرة هو الجوهر والمشارك، بقدر ما صار الانتصار متجهاً نحو فكرة التتميط والتعليب. غير أن هذه التطورات التكنولوجية جعلت من العالم كيانا مفتوحاً أكثر مما كان عليه، ما يعني أننا أصبحنا كيانا واحداً، ومتعددًا في نفس اللحظة. وما المسرح بوصفه ظاهرة فنية مبنية بالأساس على الفرجة والتلقي الحرّ والحي والمباشر، إلا جزء من هذا العالم، ومن موجة التغيير هذه، وبالتالي فقد تأثرت الممارسة المسرحية أيضاً بهذه التحولات، لتشهد خلخلة في مستوى مفاهيمها ومركزاتها، خاصة منذ النصف الثاني من القرن العشرين.

يرى أندريا فيرت أن ميزة مسرح ما بعد الدراما تكمن في تحوله إلى خطاب جمالي متعدد الوسائط، أي أن هناك نصوص متنوعة قد تم تضمينها في الخطاب المسرحي مثل "بروتوكولات الاستجواب والمراسلات والمذكرات

وغيرها من الأشكال غير الدرامية للنصوص، بالإضافة إلى وسائل التمثيل السينمائي والتصوير الفوتوغرافي والأفلام والتسجيلات الصوتية والمؤثرات الصوتية المأخوذة من الأفلام، وصوت القراءة، وصوت التلفاز". (باشا، 2018، صفحة 10) وبالتالي فقد تجاوزت ما بعد الدراما منظومة النص وبنيته السردية التقليدية، محاولة تقديم نموذج سردي مغاير، يقوم أساساً على تداخل النصوص وتجانسها على اختلاف مشاربها ومذاهبها، أي أننا أمام خطاب مسرحي متعدد الوسائط والوسائل، وهو ما يساهم في إنتاج كثافة في مستوى العلامات التي لم تعد تصدر عن النص فقط، بل أصبح خلقها وتوليدها موكولا لكل العناصر والمفردات.

قدم أندريا فيرت قراءة لواقع الممارسة المسرحية في تلك الفترة، من خلال تفكيكه للتجارب المسرحية التي لم تعد تهتم بالنص الدرامي من حيث هو وسيط أساسي في توجيه الخطاب، بقدر ما أعطت الأهمية لباقي العناصر. لهذا، فإن تنبئته لمفهوم ما بعد الدراما لم يكن سوى تعبيره عن الحالة الجمالية التي وصلتها الممارسة المسرحية المعاصرة. غير أن دراسته لمفهوم ما بعد الدراما لم تكن عميقة بالشكل الكافي، بل إن مجهوده كان مرتكزا على صياغة المفهوم فقط، دون الغوص في تعريفه تعريفاً دقيقاً أو تفصيلياً.

في هذا السياق، ظهر كتاب "مسرح ما بعد الدراما" للناقد الألماني هانز ليمان سنة 1999، بوصفه الدراسة الشاملة والوحيدة التي تعاطت مع مفهوم ما بعد الدراما من زوايا عديدة. لقد مثلت أطروحة هانز ليمان إشكالية كبرى في الدراسات المسرحية المعاصرة من حيث الشكل والمضمون، ذلك أنه لا يمكن الحديث عن المسرح المعاصر دون العودة إليها، باعتبار أنها عاينت مسرح ما بعد الدراما من جهة تعريفه تعريفاً واضحاً، وتبيين خصوصيته وهويته، وعلى ماذا يقوم، وكيف يتشكل.

فتح هذا الكتاب أبواب النقاش والجدل منذ ظهوره، وهي مسألة طبيعية باعتبار أن ما بعد الدراما هو مفهوم راهن وجديد، كما له هوية فكرية وجمالية مخصصة جداً. لذلك، توجه النقاد والأكاديميين نحو اعتبار أن هانز ليمان قد قام بعكس الأطروحات الجمالية فقط، ولم يقدم لنا تصوراً بديلاً، "فإذا كان المسرح الدرامي يعتمد على مركزية النص، فإن مسرح ما بعد الدرامي قد اسقط هذه المركزية في مقابل العناصر الموسيقية والسينوغرافية، أي أنه قدم تصوراً مناقضاً للمسرح التقليدي، دون أن يطرح منهجية تحليلية يمكن من خلالها الإمساك بالعناصر المغايرة داخل العملية المسرحية على المستوى التقني المسرحي، حيث حاول أن يقدم مجموعة من المصطلحات والمفاهيم المقابلة للمفاهيم الكلاسيكية، لوصف بعض العروض التي انحرفت وخرجت عن القواعد التقليدية في البناء الدرامي لها، أي أنه ركز على طرق الكتابة الدرامية الجديدة، متجاوزاً التغييرات الجمالية التي لحقت بيئة المشاهدة المسرحية ككل". (باشا، 2018، صفحة 11) أي أن هانز ليمان لم يقدم أي جديد، بقدر ما عمل على خلق وإبداع مفاهيم مضادة للمسرح الدرامي، وهو موقف نتبين عبره التأثير

الكبير لأرسطو على المسرح، باعتبار دفعه للمسرحيين بشكل ما نحو التفكير في المسرح بوصفه نصاً أدبياً. تحليلنا هذه المواقف إلى أنه ليس من السهل الإمساك بمفهوم ما بعد الدراما، فهو ينتمي لحقل نقدي تجريبي، يتمثل فيما تم تسميته بـ"الما بعديات" التي جاءت بوصفها ثمرة من ثمار فلسفة ما بعد الحداثة، القائمة على تفكيك المركزية وأقول السرديات الكبرى التي بنيت عليها الحداثة الغربية.

ظل المسرح لعقود طويلة مبنياً على سردية النص واللغة، فكتابة العرض تنطلق رأساً من النص الدرامي، وما يحتويه من أحداث وشخصيات وبنية درامية تعتمد أساساً على منطق تخريف واضح، يترحل بالشخصيات بين وضعيات عدة، وفي هذه المغامرة تولد الحبكة، والصراع، وهو شكل كتابة مبني أساساً على سردية أرسطو. غير أنه كما يقول بيتر بروك "كل عمل أسلوباً.. ولكل فترة أسلوبها" (بروك، 2000، صفحة 23). وهو تصور سيفسح المجال واسعاً أمام رؤى جديدة تعتمد على الصوت، الحركة، الرقص، الصورة... أي أن هناك لغة أخرى غير لغة النص قد ظهرت في الممارسة المسرحية المعاصرة لتعلن انتماءها الصارخ لجماليات مسرح ما بعد الدراما التي لا تهتم بالنص كوسيط أساسي في توجيه الخطاب، وإنما ترنو الوصول إلى بناء خطاب جمالي قائم على فسخ الحدود بين المسرح وباقي الفنون (الرقص، فن الفيديو، التصوير الفوتوغرافي، الفن التشكيلي...).

هاهنا نتبين أن هناك مساحات جمالية أخرى قد تم توليدها مع مسرح ما بعد الدراما، لأن انفتاحه على باقي الفنون قد خلق خطاباً جمالياً ومسرحياً متعدد الوسائط والتقنيات الجمالية، حيث تم معه تفويض سلطة النص الدرامي التقليدية، عبر تقديم نصوص لها بنية تعتمد على التشظي والتجزئة والتقطيع. لهذا، فإنه مع مسرح ما بعد الدراما قد تم الاستعانة بنصوص لم تكتب في الأصل للمسرح ومتمردة على أصول الكتابة الدرامية، ومن ثمة محاولة تطويعها في قالب الفرجة المسرحية، باعتبار أن "النص المتمرد هو الذي ينفصل عما يجري به الأمر عادة" (العالي، 2019، صفحة 57). لهذا، نعثر في مسرح ما بعد الدراما على نصوص ممزقة ومقطعة تأتي على شاكلة الشذرات والأجزاء.

إن فسخ الحدود بين المسرح وباقي الفنون هو تأكيد على إمكانية وجود هذا المزيج بينها، لأن "المسرح يؤدي بكثير من الفنون إلى وحدة عضوية واحدة" (مايرهولد، 2011، صفحة 29). بالرغم من أن "كل الفنون في المسرح ترتدي زياً خاصاً" (مايرهولد، 2011، صفحة 28). وبالتالي فإن مسرح ما بعد الدراما هو نموذج هرموني لأجناس غير هرمونية تتحلل مع بعضها البعض، ضمن خلطة فنية سيفسائية، يتقاطع فيها المسرح مع فن الفيديو، الأداء، الرقص، الصورة، الجسد، الحركة... غير أن التعاطي مع النص بهذا الشكل، يطرح علينا السؤال التالي: هل يمكن إنتاج مسرح دون نص، ودون حكاية يتجمع فيها هذا النص، ودون حبكة تشد هذه المفصلات؟

تكمّن ميزة الممارسة المسرحية المعاصرة في "عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي، ولكن هذا لا يعني إقصاء مطلقاً للنصوص الدرامية، بل تفكيكا للتقليد الأرسطي الذي وضع تراتبية في سيرورة صناعة الفرجة المسرحية، وعلى رأسها النص الدرامي... إنها فرجة مسرحية مخطط لها ومفكر فيها بشكل تشاركي/ تفاعلي... كما أنها مسرح غير أدبي. وهذا المنحى لا يلغي شعريّة المنجز المسرحي بكل مكوناته على خشبة المسرح، فهي ممارسة مسرحية تجريبية" (أمين و سيف، 2020، صفحة 14). يبدو أن فكرة عدم الاهتمام بالنص الدرامي لا تعني مطلقاً شطبه أو محوه من وظيفته المسرحية، وإنما هي عملية تعطي فرصة وإمكانية لباقي عناصر الفرجة للظهور بمنأى عنه، أي إعطاءها إحالة جديدة لا تكون فيها تابعة أو مرتبطة للنص الدرامي، وهو تصور لا يحويه أو يقوضه، بقدر ما يتعامل معه بوصفه لغة من بين اللغات المسرحية.

في هذا السياق، برزت العديد من التجارب المسرحية التي سلكت طريقاً مغايراً في كتابة عرض لا يعتمد على مسلك النص الدرامي، بقدر ما يركز على باقي العناصر والمفردات، حيث "سيغدو فن التصوير الفوتوغرافي مصدر إلهام ويلسون، في نطاق البحث عن إمكانيات للتواصل مع شخصيات مصابة بالتوحد، كما ستحاول باوش تجسيد لغة الاستعارة، ويحاول كل من تابوري وفورمن محو الحدود بين المسرح والرقص" (فايلر، 2012، صفحة 08). أي أن هناك انزياح عن القواعد الدرامية التقليدية، وفي المقابل هناك ميل إلى عناصر أخرى غير عنصر النص الدرامي. وعليه، فقد ظهر منذ سبعينيات القرن الماضي العديد من المخرجين أمثال "روبرت ويلسون" "بينا باوش" "كلاوس ميشال جروبر" "تاديوس كانتور"، لتشهد معهم الممارسة المسرحية منعطفاً فرجويًا، وذلك عبر تركيزهم على مفردات جديدة في بناء وتشكيل العرض، ومنها الصورة وفن الفيديو والرقص... وقد مثلت هذه التجارب المسرحية المتنوعة مصدر إلهام لهانز ليمان، الذي قام باستدعائها وتنشيطها والاشتغال عليها ليعاين من خلالها الشكل المسرحي ما بعد الدرامي في كتابه "مسرح ما بعد الدراما".

2. ما بعد الدراما وتشتيت المركزية

1.2 العرض هو حالة/ موقف

إن العرض في مسرح ما بعد الدراما، هو ضرب من ضروب "الموقف" أو "الحالة". كيف ذلك؟ إن الإجابة هنا واضحة في فكر هانز ليمان الذي يعتبر أن مسرح ما بعد الدراما، "بالفعل حالة وليس حدثاً، حيث ينفي عمداً أو على الأقل يزيح إلى الخلفية، إمكانية "تكشف الحكمة". وهذا لا ينفي الحراك الديناميكي، تحت إطار "الحالة". ويمكن أن يطلق على هذه الحالة، لتمييزها عما هو درامي "الديناميكية المشهدية" (Lehmann, 2002, p. 104). إنه نموذج جمالي يلغي كل ما يتعلق بالحدث المسرحي لغاية توليد شكل مشهدي جديد

يتسم بلغة مسرحية تعتمد على كل المفردات، وليس على النص فقط. في هذا المسار الإنشائي الذي يتحول فيه العرض إلى حالة لم يعد التركيز قائماً على الحبكة، بل تم إلغاؤها لصالح الحركية والديناميكية التي تسكن الحالة. لهذا، لا يمكننا الحديث عن تسلسل درامي، أو صراع، أو شخصيات... أي أن ما كان عنصراً مركزياً في المسرح الدرامي، قد أصبح مفردة هامشية في مسرح ما بعد الدراما. غير أن السؤال هنا يتمثل في كيفية بناء مشروع مسرحي لا يحتوي على الحبكة، ولا الصراع، ولا وجود فيه لأي خط درامي، أو تسلسل منطقي للأفعال والأحداث؟

نشير هنا إلى الحبكة هي مرادف لمفهوم "الخرافة" في التصور الأرسطي، والتي عادة ما تكون منطقية ومتسلسلة ومنظمة، بحيث تمكن للمشاهد تتبع الأحداث، وفهمها وتحليلها واستيعابها. غير أن مسرح ما بعد الدراما يتوجه نحو محوها وهدفه في ذلك هو "تعطيل وحدة الدراما الكلاسيكية" (Lehmann, 2002, p. 85). وهو ما يحول العرض إلى جملة من الحالات والمواقف. والحالة هنا هي مفهوم جاء من قلب الممارسة التشكيلية، وتعني حالة ووضعية اللوحة الفنية أثناء عملية الخلق والتشكيل والإنشاء. وهو ما يفسر لنا أن مسرح ما بعد الدراما قد كان ينهل من الفنون التشكيلية، وهو عائد لكون أغلب رواده قد كان لهم تكوين في الفن التشكيلي، لهذا، جمع هذا النموذج الجمالي في العرض كل ما هو مشهدي/ بصري/ ديناميكي. ففي مسرح ما بعد الدراما تنتفي الخرافة، لتمحى معها السيرة السردية، والخط الدرامي... وبالتالي لا وجود لتنظيم يحكم السرد، بقدر ما نحن أمام ضرب من ضروب الفوضى، ولكنها فوضى خلاقة لها شعرها وسحرها وجمالياتها. وبالتالي يجد المتلقي نفسه هنا أمام حالات لا أحداث، وأمام تشتيت لا وحدة، وأمام أجزاء متقطعة لا تركيب واضح. وعليه، فإن مسرح ما بعد الدراما، لا يسعى نحو بناء تركيب جمالي واضح، بقدر ما يروم الوصول إلى إيجاد تركيبة جمالية تتقدم نحونا على شاكلة الشذرات.

2.2 اللا تسلسل الهرمي

لم يعد التركيز قائماً في مسرح ما بعد الدراما على تقديم عرض منظم ومنضبط لتسلسل هرمي واضح، بل كانت الرؤية قائمة على فلسفة تكسير هذا التسلسل الهرمي الذي يميز العروض الدرامية. إنه يمحي بنية الخط الدرامي المتسلسل والخطي والمنظم، لأنه سعيه يتمثل في خلق وتوليد فرضية جمالية جديدة أساسها كسر التسلسل الهرمي للأحداث والأفعال. فما هي حدود هذه الفرضية وسماتها؟ يقول هانز ليمان "إن كسر التراتبية/ التسلسل الهرمي للعناصر المسرحية، هو المبدأ الأساسي في مسرح ما بعد الدراما. يتناقض هذا الهيكل غير الهرمي، بشكل صارخ مع التقاليد التي فضلت طريقة اتصال خافضة للتحكم بتبعية العناصر، من أجل تجنب الخلط والحيرة، وسعت لإرساء الانسجام والفهم، عن طريق ترتيب العناصر، منها ما يكون فوق، ومنها ما يتم

تخفيض دوره، لتحقيق الترابط. في الترادف الخاص بمسرح ما بعد الدراما، تبقى العناصر غير مترابطة، بطرق لا لبس فيها" (Lehmann, 2002, p. 135). وفقا لهذه الشذرة نتبين أن مسرح ما بعد الدراما يهدف إلى تفكيك التراتبية الهرمية للعناصر المسرحية، أي إعادة ترتيبها وتبويبها من جديد، بحيث لا يكون النص هو الجسر الذي عليه يمتد العرض. كما أنه يهدف إلى خلق بنية درامية تعتمد أساسا على الشذرة والجزء والمقطوع، أي محو التسلسل والبناء الدرامي الذي يعتمد على "المنطق" و"السببية" في توليد الأحداث، عكس المسرح الدرامي الذي يستهدف إقامة ممارسة مسرحية قائمة على تركيب مشهدي متجانس ومفهوم عند المتلقي، أي تقديم تركيب جمالي منظم على نحو يجعل من المتلقي في حالة من الهدوء والانسجام التام مع ما يقع ويجري فوق الركح.

يبسط هانز ليتمان مبدأ اشتغال الكتابة الدرامية التقليدية من خلال مقارنة بسيطة بين مبدأ التكافؤ الذي يميز ما بعد الدراما، ومبدأ التماس الذي تتسم به العروض الدرامية، حيث يقول إن مبدأ التماس "يقدم نفسه في السرد التقليدي (A متصل بـ B ، B متصل بـ C ، بحيث يتم تشكيل خط أو تسلسل) على عكس مبدأ التكافؤ الذي يجد المرء فيه تغيير وتباين كبير، بمعنى أن أية تفصيله، يمكن أن تحل محل غيرها في أي مكان" (Lehmann, 2002, p. 132). فإذا كان الأول يهدف إلى بناء عرض مسرحي منظم ومنسجم، يعطي لمتلقيه ضربا من الراحة والهدوء، فإن الثاني يسعى إلى بناء نموذج غني بالفوضى والتشظي والتجزئة وفقر من مفاهيم التنظيم والترتيب، باعتبار أنه لا يهدف إلى إيصال معنى معين للمتلقي، وإنما غايته هو توليد بناء فرجوي ومشهدي تتساوى فيه العناصر من حيث إنشاء الخطاب والمعنى.

وبالتالي فإن تقديم مسرح ما بعد الدراما إلى لمقترح جمالي لا ينطلق فيه من النص لإيصال المعنى، والتوجه نحو بناء شكل ممارسة تعتمد على باقي المفردات في عملية بناء الخطاب الجمالي للعرض، يقتضي عليه بالضرورة التوجه نحو النص وتفكيك بنيته التقليدية القائمة على التسلسل الهرمي، لأنه كما يؤكد رولان بارت "الخطاب المتسلسل خطاب ظافر غير قابل للتحطيم، والهجوم على مثل هذا الخطاب يقتضي أولا تقطيعه" (بارت، 1987، الصفحات 68-69). هذا التعامل مع النص مكن من ظهور بنية علاقات جديدة لا يأتي فيها النص في الموضع الأول، لتأتي بقية المفردات بوصفها خادمة له ومعبرة عنه وعما يوجد فيه من عوالم، ومناخات، ومعاني، ودلالات، بل منظومة مبنية على أساس مبدأ التكافؤ، ليصبح كل عنصر له نفس قيمة العنصر الآخر.

2.3 العلامات المسرحية بين التكثيف والتخفيف والتنوع

نشير منذ البداية إلى أن مسرح ما بعد الدراما هو عرض لجملة من المواقف والحالات، أي أنه بنية متفجرة العناصر والأساليب والتقنيات. فهو يخترق كل المعادلات التقليدية، ويعيد ترتيبها بشكل آخر. هذا التفجير على مستوى بنية السرد، يقابله تفجير في مستوى الدلالات، باعتبار أن السرد لم يعد يصدر عن النص فقط، وإنما هناك انفتاح في مستوى وسائط التعبير على فن الفيديو والتصوير والرقص والغناء والسرد والرواية... هذا التعدد لمصادر العلامة لا يجعل المتفرج أمام "تلقي بنية أو نظام يطمئنه كما هو الشأن في المسرح الدرامي، لأنه يجد نفسه دوماً أمام روابط متنافرة تحول دون بروز "الخلاصة" ما يعني أن التواصل مع الجمهور يتم عبر حس متزامن" (المنيعي، 2012، صفحة 19). بالإضافة إلى فضاء العرض والحضور النوعي والمختلف الذي يأخذه جسد الممثل... وعليه، يجد المتفرج نفسه متورطاً في عملية معقدة من التقبل، حيث يستقبل عدداً لا متناه من العلامات المسرحية التي تحدث عنده شرخاً في مستوى الفهم.

لم يعد هناك متفرج يتقبل ما وجد في النص، ليفككه ويتبين ملامحه الجمالية والفكرية، بل نحن أمام كثافة معلوماتية من شأنها أن تحدث ضرباً من التشويش والارتباك، مما يجعل المتلقي في أفق وضعية تتسم بالغموض، والبحث الدائم عن معنى ما. ذلك أن المتفرج كان دائماً يحلل العلامات من خلال إرجاعها إلى واقعه وقياسها عليه لغاية الوصول إلى معانيها، غير أنه مع مسرح ما بعد الدراما قد أصبح يتلقى مجموعة كبيرة من العلامات التي لا تحيل إلا لذاتها، وهو ما جعله يشعر بضرب من التشويش والارتباك، لأن نمط التلقي في المسرح الدرامي يخضع لبنية خطية تتابع وتتلاحق فيها الأحداث، ما يعني أن هناك تتابع أيضاً في مستوى العلامات، ولكن مع مسرح ما بعد الدراما تم القطع مع هذه المنظومة، ليتم إنتاج وتوليد بنية من العلامات التي لا تخضع لأي ترتيب أو تنظيم، بل إنها مبنية على نظام جزئي ومتواتر. فالمتفرج هنا لا يبحث عن فهم شمولي للعرض، أي معرفة الخلاصة منه، بقدر ما يبحث عن حالات جزئية داخله، تمكنه من فهم معناه العام.

يشدد هانز ليمان على مفهوم أساسي في علاقة بمسألة بناء المعنى وشكل التلقي في مسرح ما بعد الدراما، وهو "الحلم". وهذا المفهوم يعيد ليتمان تنشيطه ليستدل به عن عدم التسلسل والترابط بين عناصر الفرجة المسرحية، والذي ينتج لنا عالماً أشبه بعالم الحلم الذي تكمن قوته وطاقته في "في عدم التسلسل الهرمي للصور والحركات والكلمات، وتمثل "أفكار الحلم" نسيجاً يشبه الفن التصويري غير المنظم والمونتاج والتشظي، لأنها لا تقدم مساراً لأحداث منظمة بشكل منطقي. يشكل الحلم نموذجاً للجمالية المسرحية اللاهرمية، التي تمثل في الوقت نفسه الميراث المأخوذ عن السريالية" (Lehmann، 2002، صفحة 131). فمسرح ما بعد الدراما لا يسعى إلى تقديم خطاب واضح للمتلقي، بقدر ما يروم الوصول إلى توضيح خصائص وطاقات وقوة كل عنصر من عناصر الفرجة، لأن كل مفردة في العرض ستشتغل بوصفها قوة اقتدار لها القدرة على خلق العلامات. وعليه،

فإن المتلقي غير مطالب هنا بتتبع العلامات، علامة وراء علامة، وثمة خلق المعاني، لأنه يشاهد عوالم مختلفة ومتباينة، لا رابط يربطها، ولا وثاق يشد أحزمتها. عالم من الحلم تتأتى وتتركب فيه الأفكار على نحو غير منظم، حيث تتداخل فيه الصور والحركات والألوان والإيقاعات... بطريقة يصعب معها الإمساك على معنى ما. وهو ما يجعل المتلقي في وضعية تأجيل لإنتاج المعنى كما يقول هانز ليمان. لذلك، فإن ما عليه هو المشاهدة وتخزين ما يمكن تخزينه من انطباعات حسية ووجدانية تجاه كل جزء من العرض وكل مفردة من مفرداته. يقول هانز ليمان "يعمل مسرح ما بعد الدراما، باستراتيجية الإنكار، حيث يمارس الاقتصاد في استخدامه للعلامات، والذي يمكن رؤيته كنوع من الزهد، كما يؤكد على الشكلية التي تقلل من عدد كبير من العلامات، من خلال استخدام تقنيات التكرار" (Lehmann، 2002، صفحة 141). وبالتالي فإن مسرح ما بعد الدراما لا يشتغل فقط على إنتاج ضرب من الكثافة في مستوى العلامات، بل إنه يعمل أيضا على مفهوم التفريغ، أي جعل العرض فارغا من العلامات. فملثما نجد مثلا الركح مليئا بما يمكن أن يكون علامة مسرحية، يمكن أن نجده أيضا فارغا من كل شيء. لهذا، فإن العلامة يمكن أن توجد لا فقط من خلال الكثرة، وإنما أيضا عبر التخفيف منها قدر الإمكان، وذلك عبر تكرارها وإعادةتها أكثر من مرة.

4.2 الجسدية

أعطى مسرح ما بعد الدراما أولوية قصوى لما سماه هانز ليمان "الجسدية" (Corporalité)، حيث يعتبر أن الجسد هو مركز الاهتمام، لا من جهة وجوده المادي الذي ينشئ الخطاب والمعنى، بل يذهب نحو اعتبار أن الجسد في مسرح ما بعد الدراما قد تخلص عن هذه المهام. لهذا، يطل علينا الجسد في هيئة جديدة، لأن وجوده الفيزيقي والمادي من حيث هو نسق علاماتي داخل العرض، لم يعد يخدم الدلالة، بقدر ما صار مكتفيا بذاته. ذلك أنه في رحلة بحث دائمة عن نفسه، فوجوده مرتبط بتحقيق أفعاله الداخلية والخارجية فقط، أي أنه غير مرتبط بإنشاء الدلالة، بل يعمل على كسرها وتحطيمها.

وهذا ما ساهم بشكل ما في موت الشخصية المسرحية، باعتبار أن الجسد لم يعد في حالة خدمة لها، ليتحول بذلك الممثل إلى كيان يتركب من جملة الانفعالات الحسية والحركية والجسدية. ففي مسرح ما بعد الدراما "يصبح الجسم مركز الاهتمام، ليس كحامل للمعنى، ولكن كوجود فيزيائي ومادي. إن العلامة المركزية، وهي جسد الممثل، ترفض خدمة الدلالة. يقدم مسرح ما بعد الدراما، في كثير من الأحيان نفسه، على أنه فيزيائي ذاتي الاكتفاء" (Lehmann، 2002، صفحة 150). يغامر الممثل بجسده ليؤسس وجوده المادي والفيزيائي. وبما أن مسرح ما بعد الدراما هو ضرب من ضروب الحالة والموقف، فإن الجسد يحضر ليؤكد على هذه الحالة، ويعمل على تفكيك العرض إلى جملة من المواقف. هاهنا يجد المنفرد نفسه أمام معنى في حالة تأجيل مستمر. ذلك

أنه في حالة هروب أو هو متواري خلف ظلال جسد الممثل، والفضاء، والزمن المتتابع. وهو مسار يتم التركيز فيه على منطق تلاقي وتقاطع الجسد مع الرقص والموسيقى والغناء... هنا تحديدا تتلاشي المعاني وتنزاح الدلالات عن الجسد، عكس المسرح الدرامي الذي يأتي فيه الجسد بمعانيه ودلالاته، الموجودة أساسا لغاية حمل المعنى والخطاب. إذن لم يعد التركيز حول ما ينتجه الجسد من علامات، بقدر ما يتناول مسرح ما بعد الدراما الدوافع الخفية والحقيقية وراء الحركات والأفعال، والإشارات، والإيماءات، والرقصات، لأن كل حركة لها دوافعها وخلفيتها الثقافية والاجتماعية، ولكل مشاهد خلفية يفكر عبرها، ما يعني أن التركيز على الدوافع يخفت من حضور الدلالة، ويضعها في موقع خلفي، لا يستطيع المشاهد تتبعه أو اقتفاء أثره.

يقول هانز ليمان أنه "ما يحدث مثير للاهتمام حقا، حيث إن الجسد لم يعد يظهر أي شيء سوى نفسه، أي أنه يبتعد عن الدلالات، ويتحول إلى هيئة متحررة من المعنى" (Lehmann، 2002، صفحة 152). وعليه، فإن الجسد في مسرح ما بعد الدراما، لم يعد له نفس قيمة الحضور في المسرح الدرامي. فالأول يشدد على عرض الجسد في احراجاته القصوى وطاقاته العميقة خدمة لذات الجسد فقط، أي أنه يقدمه في وضعية فقيرة من المعنى. غير أن الثاني يعيد تشغيله وتنشيطه في أفق الفرجة لغاية خلق وتوليد المعاني. لقد أصبح الجسد في مسرح ما بعد الدراما مادة فيزيائية معبرة عن نفسها، فانزياح المعاني إلى الوراء، لا يترك لنا أي شيء سوى الجسد، وهو يقاوم ويجابه، في حالة من النقاء والصفاء التام من أجل أن يظهر كينونته وهويته الحقيقية.

5.2 استعمال الوسائط الحديثة

يسعى مسرح ما بعد الدراما إلى تجاوز النص من حيث هو وسيط يوجه الخطاب، أي أنه يهدف إلى القطع مع منظومة السرد التقليدي، والتوجه نحو بناء تركيب جمالي له سمة التشظي والتجزئة، وذلك عبر تغييره لكافة وسائله ووسائطه التعبيرية. وبالتالي فإن ما بعد الدراما هي إجابة جمالية عن سؤال ماهية المسرح في ظل التطورات التقنية والتكنولوجية الهائلة التي أصبحت ترافق الفعل المسرحي. لذلك، تم التوجه معه نحو تنشيط واستعمال الوسائط الحديثة مثل "الفيديو، والفيلم، والمؤثرات الصوتية الإلكترونية، وميكروفونات، وبرامج الحاسوب مثل المابينغ..." (أمين و سيف، 2020، صفحة 41). وإذا ما اعتبرنا أن كل وسيط من هذه الوسائط الحديثة هو نص بعبارة، فإنه يمكننا اعتبار أننا أمام كتابة جديدة للعرض تعتمد أساسا على تعدد الوسائط. إنها كتابة متعددة الأصوات، وشديدة التعقيد والتركيب، لا شيء فيها غير النصوص وهي تتلاقى وتتداخل ضمن نسيج وهيكل العرض. وهذا نابع من عدم تركيز مسرح ما بعد الدراما على النصوتوجهه نحو بقية المفردات، وخاصة استعماله المفرط للوسائل والتقنيات الحديثة، بوصفها وسائط قادرة على إنشاء بنية سردية لا هرمية. وهو ما أثر على جهات فاعلة أخرى في العرض، وخاصة الممثل الذي يشغل بجسده بالتوازي مع جملة هذه

العناصر. فإذا كان المعنى العام في العرض، وبالرغم من تشتته، يبني من طرف كل العناصر كما بينا أعلاه، فإن مهمة الممثل هنا لم تعد لعب الشخصية المسرحية، بل هناك هوة ومساحة بينهما مكنت من ظهور الممثل وجسده.

6.2 محو الحدود بين الفنون

يقول هانز ليمان أن التركيز في مسرح ما بعد الدراما لم يعد قائما "حول ما إذا كان المسرح يتوافق مع النص، الذي يسيطر في جميع الأحوال، بل أصبح السؤال حول ما إذا كانت النصوص مادة مناسبة لتحقيق مشروع مسرحي" (Lehmann، 2002، صفحة 84). وعليه، فقد دخل مسرح ما بعد الدراما ضمن أفق لا يعتمد على النص الدرامي، أي أن هناك منعطفات أخرى لامست مستويات الفرجة وكيفيات بناءها وتشكيلها. هذه التطورات يمكن الإمساك بها من خلال محو الحدود التي كانت مرسومة بين المسرح وباقي الفنون. ومثال ذلك انفتاحه على الرقص والتعبيرات الجسدية والحركية، التي تدفع الممثل نحو القطع مع الأداء القائم على النص، وبناء أداء متشيع للحركة والفعل. لهذا، فإن عملية محوه للحدود والحواجز بين الفنون يمكن اعتبارها لحظة من لحظات التأكيد على إمكانية وجود هذا المزيج والخليط مع بعضه البعض ضمن أفق الفرجة المسرحية. إنه نموذج هرموني لأجناس فنية غير هرمونية، تتحلل مع بعضها ضمن شكل فسيفسائي يتقاطع فيه الفيديو والصورة والرقص والتمثيل والنصوص... في لحظة من النقاء الخالص.

خاتمة:

في خاتمة هذا البحث يمكن أن نستنتج ما يلي:

- أنه لا يمكن اعتبار مسرح ما بعد الدراما تقويضا للدراما أو تجاوزا مرحليا لها، وإنما هو الدراما نفسها، ولكن في صيورتها وتحولاتها وتغييراتها.
- أن مسرح ما بعد الدراما وباشتغاله على خطاب متعدد الوسائط، إنما أراد أن يخلق بنية سردية جديدة، تقطع مع البنى التقليدية.
- أن خصائص ما بعد الدراما المتنوعة ليست نقيضا لمميزات المسرح الدرامي، بل هي امتداد لها.
- بالرغم من كثافة خصائص ما بعد الدراما، إلا أنه يبقى مفهوما فيه الكثير من الغموض والالتباس ويحتاج مزيد التوضيح والبرهان على مشروعية حضوره في سياقات الممارسة المسرحية المعاصرة.
- أن عدم تعامل مسرح ما بعد الدراما مع النص، لا يعني محوه من مدارات الاشتغال، بل إن الهدف والغاية هو البحث عن لغة مسرحية جديدة تستجيب لتطلعات المتفرج في القرن الواحد والعشرين.

- أن مسرح ما بعد الدراما يهدف إلى الوصول بالممارسة نحو قارات جديدة مفتوحة على باقي الفنون البصرية والمرئية، بعيدا عن النصوص الدرامية.
- أن العلامة في مسرح ما بعد الدراما لم يعد لها مرجع، وهو ما يسميه هانز ليمان بـ "سرقة الواقع". لذلك، أصبح جسد الممثل بوصفه نسق علاماتي لا يحيل إلا لنفسه.

3. الإحالات وقائمة المراجع:

- Lehmann, H.-T. (2002). *le théâtre postdramatique*. paris, france: L'arche.
- العالى, ع. ا. (2019). *القراءة رافعة رأسها*. الدار البيضاء، المغرب: توبقال للنشر.
- المنيعي, ح. (2012). *مسرح ما بعد الدراما أربع مقاربات*. طنجة، المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة.
- أمين, خ & سيف, م. (2020). *مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة*. بغداد، العراق: دارالفنون والأدب للنشر.
- بارت, ر. (1987). *مقالات نقدية في المسرح*. دمشق، سورية: وزارة الثقافة السورية-المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.
- باشا, م. ع. (2018). *مقدمة كتاب مسرح ما بعد الدراما*. القاهرة، مصر: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- بروك, ب. (2000). *المساحة الفارغة*. القاهرة، مصر: هلا للنشر والتوزيع.
- فايلر, ك. (2012). *مسرح ما بعد الدراما أربع مقاربات*. طنجة، المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة.
- مايرهولد, ف. (2011). *محاضرات في الإخراج (1918-1919)*. الشارقة، الامارات العربية المتحدة: الهيئة العربية للمسرح.

