دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتجلياته في المسرح المغربي
المصدر:	مجلة فكر العربية
الناشر:	المركز الدولى للأبحاث والدراسات العربية - جمعية مدرسي اللغة العربية للتنمية الثقافية والاجتماعية
المؤلف الرئيسي:	اهرى، عبدالحميد
المجلد/العدد:	س3, ع6
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2019
الصفحات:	97 - 104
رقم MD:	993410
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	المسرح العربي، الفنون المسرحية، مسرح ما بعد الدراما، الحداثة
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/993410

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

مسرح ما بعد الدراما:
إشكالاته وارتباطاته وتجلياته في المسرح المغربي

عبد المجيد اهرى*

■ مقدمة:

يعتبر الحديث عن علائق المسرح العربي عامة والمغربي خاصة بالعولمة، حديثا يرتبط أكثر بمصير المسـرح في عالم اليوم. وليست إشكالية المسرح المغربي وارتباطاته المسرحية الجديدة، 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 الجديدة وتقاطعاتها في مجالي الحداثة وما بعد الحداثة، بعد (نهاية) أسئلة الدراماتورجيا الكلاسيكية، وتعاليم الدراماتورجيا الحديثة، ومن ثمة، (ميلاد السؤال الجديد) أو البحث عن (البديل) أو الاتجاه نحو (دراماتورجيا بديلة وجديدة).

ومع 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 ثمة، تغيير معالمه على مدار قرن من الزمن؛ قرن عرف أشد الثورات: من الثورة الصناعية إلى ثورة (الديجيتال) التي حملتها (عولمة) العالم، وجعلت ثقافة العديد من الشعوب في مأزق؛ 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، وكل ذلك وسط رياح (المونديالیشن)، وما نتجت عنه من تجليات فرجوية غيرت من آليات الممارسة الدرامية، في ظل ما بات يعرف لدى النقاد والمنشغلين بالدرس المسرحي بـ (مسرح ما بعد الدراما).

■ تساؤلات:

لا نهدف من خلال الأسئلة التي سنطرحها في هذه البحث إلى تقديم أجوبة شافية عنها، لأن صداها مازال يتردد في العديد من الملتقيات المسرحية والكتابات النقدية، منها مثلا : هل ظهرت

* باحث دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة القاضي عياض، مراكش.

في المُجْتَمَعْين المغربي والعربي الشروط السياسية والثقافية والفلسفية والتكنولوجية نفسها التي أدت إلى ظهور ما بعد الحداثة في المجتمعات الغربية؟ كما اتجه إلى ذلك الناقد يونس لوليدي؟ وهل استوعب المسرح العربي عامة والمغربي الدراماتورجيا الكلاسيكية بما يكفي؟ وهل فهم المسرح العربي معنى الدراماتورجية الحديثة البريشتية، بعيدا عن حرارة صوته السياسي؟ وهل نحتاج فعلا لصيحات (إريكا فيتشر ليشته) و(شيشنر) و(ليمان) عن دراماتورجيا بديلة أو جديدة؟ وهل نحن في حاجة إلى نظرية جديدة للعرض في زمن انهيار الأيدلوجية، وسيادة العولمة؟ وما هي ملامح مسرح ما بعد الدراما؟ وما تجلياته (الما بعد درامية) في المسرح المغربي؟

أولا: 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 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)"[1] إلى جانب ذلك، عرف المسرح تفاعلا موسعا مع فنون أخرى مجاورة، خصوصا فن الأداء Performance Art ، وإلى الفرجات الخاصة بالمواقع Site Specific Performanc، والتجهيزات الفنية بشتى تلويناتها Installation Arts، كما فتح مساحاته للمد الوسائطي، ولتقنيات السينما والتلفزيون والرقمية الجديدة، وشن ثورة ضد كل القوالب الجاهزة.

وقبل تحديد مصطلح (مسرح ما بعد الدراما)، فإنه يتوجب أن نقف لحظة عند (ما بعد) الملحقة بـ (الدراما)، فهي كلمة لا تخرج عن إطار المناقشات الدائرة حول (الحداثة) و(الحديث) و(ما بعد الحديث) وغيرها من المصطلحات التي يقول عنها (صبحي حديدي):"بالمستعصية على التعريف (...) والأمر يبدأ من التركيب الدلالي للمصطلح ذاته، وما يجره من التباس تلقائي حول طبيعة المحتوى (الفني أو الفلسفي أو التاريخي أو الثقافي أو الاقتصادي ـ الاجتماعي) الذي تدل عليه كلمة "ما بعد": هل تعني "نتيجة" الحداثة؟ أهي "عاقبة" الحداثة؟ "ولادة" تالية ومتفرعة عن ولادة الحداثة؟ "تطور" في سياق الحداثة؟؟ "رفض" للحداثة؟ بديل عنها يجبها مثلما يجب ما قبلها؟"[2] .

وأما الدكتور خالد أمين فيؤكد بدوره الأمر بقوله: "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"[3].

وتقدم (كريستل فايلر) مقاربة لـ (مسرح 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."[4] 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 الذي رأى أن مسرح اللغة: "سيفقد 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)[5] . "

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"[6].

ثانيا: ملامح ومواصفات مسرح ما بعد الدراما

يمكننا أن نرصد بعض من الملامح الفنية والأشكال الجمالية التي يشتغل من خلالها مسرح ما بعد الدراما في انفتاحه على الفنون الأخرى، ومن ثمة يمكن القول إن هذا المسرح:

- يقوم بتحليل الشروط الدرامية المتفق عليها سواء الكلاسيكية وحتى الحديثة، ويعيد تشكيلها في قوالب جديدة.
- إنه "مسرح يتميز ـ كما ذهبت إلى ذلك نهاد صليحة ـ عن عمد بالابتكار والتجريب، وتحاول أشكاله المسرحية جاهدة ـ بطرق شتـ أن تفسد أو تتحدى الفكرة السائدة عن طبيعة الفن، وتراوغ محاولات التصنيف والتحديد دوما"[7].
- إنه مسرح يفتح مساحاته لجماليات مغايرة، تقوض الكتابة الدرامية، وتخلل البناء الدرامي، وتعيد تركيب جسد الممثل، وحتى موقف المتفرج وموقعه.
- إنه مسرح ينفتح على "تعددية الوسائط الفنية (...) والجمع بين عناصر مختلفة، صوتية وبصرية مستقاة من مصادر منوعة (كالأعمال الدرامية والأفلام السينمائية) في "كولاج" مسرحي مثير يدمر أفق التوقعات المعتادة"[8].

- إنه مسرح يقبل كل الأشكال ما بعد الحداثة، ويؤسس لفلسفة التشظي والتنافر والتفكيك والتشذر والقطع والمونتاج.
- إنه مسرح تتم الكتابة فيه بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص. إنه مساحة لاشتغال الجماليات الوسائطية مثل الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية الالكترونية و"الميكرفونات" وبرامج حاسوب.
- الجسمانية: أصبح الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الدراما، ليس باعتباره حاملا للمعنى ولكن لأن له حضورا فيزيقيا وحركيا.
- "إنه كما قال هانس ثيز ليمان 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 وحضور متجدد للفنانين، وأفق واسع لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوما على الدراما.
- إن مسرح ما بعد الدراما طقس (أو شعيرة) يسعى إلى تغيير المتفرج، لأن الفضاء المسرحي يتحول إلى استمرار للواقع، كما يشير إلى ذلك هانس ثيز ليمان"[9].

ثالثا: مسرح ما بعد الدراما في المسرح المغربي ومحاولات التجاوز

لقد احتفل المسرحيون المغاربة منذ أكثر من سنتين، بتجربة أكملت القرن من الزمن: هي سنوات من التجارب والمنعطفات الدرامية التي صنعت ما يسمى اليوم بـ "المسرح المغربي"؛ وهي منعطفات تهم نشأة هذا المسرح وامتداداته التاريخية، ومحاولاته التخلص من دهشته الأولى، وتجارب تتعلق بالتأسيس وبالتأصيل وبالتنظير؛ ومنعطفات أخرى تتعلق بوجهه الأكاديمي من خلال تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي سنة 1988، إلى غير ذلك من المنعطفات التي شكلت تاريخ هذا المسرح الذي يمتد ليشمل المنجز الدرامي لطلائع الألفية الثالثة، والذي يدخل في خانة "الحساسيات الجديدة" التي لها رؤيتها الخاصة للعالم وللمسرح، ومن بين هذه التجارب، نجد:

- فرقة نحن نلعب للفنون: من خلال تجارب (محمود الشاهدي) والمجموعة: من خلال عرض "الفهاماتور" سنة 2009 ـ 2010، وعرض "تمارين في التسامح"، وعرض "بين بين" تأليف طارق الربح بمشاركة محمود الشاهدي وعلاء الحموي. وعرض "هادي قصة أخرى" سنة 2017 التي تعددت أصوات تأليفها: محمود الشاهدي وإيمان الرغاي وأحمد السبياع.
- فرقة ستيلكوم: من خلال تجارب أمين ناسور: "نايضة" تأليف عبدو جلال، وإخراج أمين ناسور.
- فرقة عبور: من خلال عرض مونولوج "أخذ الكلمة" سنة 2016، عن نص للدراماتورج عصام اليوسفي وإخراج محمود الشاهدي.
- فرقة أنفاس: من خلال تجارب المخرجة الشابة أسماء الهوري، من خلال عرض "4,48

بسيكوز" سنة 2012، وعرض "دموع بالحكل"، وعرض "خريف" سنة 2016، والحاصل على جائزة أحسن عرض مسرحي عربي ـ الدورة التاسعة.

- مؤسسة الفنون الحية: من خلال تجربة فوزي بنسعيدي: "قصة حب في 12 أغنية و3 وجبات وقبلة واحدة" 2008 "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 (...) ففضاء الفرجة المسرحية، بقي 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.."[10] ويضيف خالد أمين: "أن الأهم في لعبة فوزي بنسعيدي المسرحية لا يكمن، 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."[11]
- فرقة مسرح الشامات: من خلال تجارب (بوسلهام الضعيف): بداية من مسرحية "راس الحانوت" سنة 1999 إلى مسرحية "كل شيء عن أبي" سنة 2016، وبين التجربتين قدم هذا المسرح تجارب أخرى من قبيل عرض "حياة وحلم وشعب في تيه دائم" سنة 2008. ثم عرض "تغريبة ليون الإفريقي ". و"ستشكل المسرحية المونودراما "راس الحانوت" ـ كما سلف الذكر ـ لحظة ميلاد فعلي لمسرحي واعد ينتسب إلى جيل جديد؛ ونَفَس مغاير للمسرح المغربي في خرائطه المرسومة منذ ما قبل وما بعد الاستقلال."[12] وعلى مدار المنجز المسرحي لبوسلهام الضعيف، نجد الاشتغال الوسائطي حاضر بكثافة، وبرز هذا التوجه عنده منذ مسرحيته (راس الحانوت) 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 أو الثابتة، والصور الفوتوغرافية، والخرائط، والأفلام السينمائية والتلفزيونات، والتسجيلات الإذاعية.."[13] وأما في مسرحية (حياة وحلم وشعب في تيه دائم)، نجد "مشاهد من كوريغرافيا (بينا باوش) من عملها الذي يحمل عنوان "مقهى مولرcafé 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"[13].

- تجارب يوسف الريحاني: تعتبر تجربة (يوسف الريحاني) من أبرز التجارب التي حاولت أن تقتحم عوالم مسرح ما بعد الدراما. ويقول 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؛ استراتيجية 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. والتجهيزات 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 والتجهيز 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"[15].

ومع يوسف الريحاني يطرح سؤال ما بعد الدراما بالحدة نفسها، التي ترتبك فيها الحدود بين المسرح، وفن الأداء، وباقي التجهيزات الفنية الأخرى التي تستعصي على التصنيفات الضيقة، و(الكرسي الهزاز) يؤكد ما 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"[16].

وتظهر ملامح ما بعد الدراما في تجربة يوسف الريحاني في مجال التنظير سواء في دراسة نشرها، أو غير ذلك، حيث يقول في ورقة له تحت عنوان (أنيميا الأداء أو حين يصاب التمثيل بفقر الدم) حيث يضع نفسه تحت اسم فنان بصري: "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؛ ولكي تغير فنون الأداء العالم، بمعنى أن تنير وتسمو بالروح، لا بد لها بدورها من التغير، وعلى 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 لفحوي كلمة (مسرح) من التسمية التي اخترناها لمختبرنا، وهذا له دلالاته... وننفتح ومازلنا - 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 (...)"[17].

- فرقة مسرح أفروديث: لقد تأسست فرقة مسرح أفروديث في عام 1999، ومن ميزة اشتغال الفرقة بقيادة المخرج والسيناوغرف عبد المجيد الهواس: (تعدد للسينوغرافين، خاص بالملابس وآخر بالإضاءة والآخر بتأثيث الفضاء، ويضاف الآن سينوغراف بتقنيات بالفيديو والتقنيات)، وقدمت الفرقة مجموعة من التجارب التي تنتمي للحساسيات المسرحية الجديدة والتي تعتمد على بعض من ملامح الكتابة المسرحية الجديدة لما بعد الدراما من خلال عرض الاشتغال على عرض "أم عازبة " سنة 2006، وعرض "Schizophreniya" من دراماتورجيا وإخراج عبد المجيد الهواس سنة 2013 - 2014، وعرض "شجر مر" سنة 2015ـ2016.

■ خاتمة:

لقد كان استخدم مصطلح (ما بعد الدراما) في المسرح، من أجل تعيين الأشكال المسرحية المعاصرة عام 1987 على يد "أندريز فيرت" Andrzej Wirth، حينما اتجه في تحديده إلى "كون المسرح سيفقد وضعه الاحتكاري لصالح أشكال (ما بعد الدراما)، بحيث يظهر ذلك في تركيبات الصوت وأوبرا اللغة ومسرح الرقص "وقد تبعه في المنوال نفسه مجموعة من الأسماء التي تفاعلت مع هذه الجماليات، وأطلقت صيحات أخرى، ومن بينها "كريستل فايلر" "وإريكا فيتشر" و"ليمان" و"مارفين كارلسون".

والمتابع لكل الأوراق البحثية التي يقدمها هؤلاء، سيجد أن معرفة هذه الخلاصات الجديدة كان معتمدا بشكل رئيس على نماذج من أعمال من معاصريه، أمثال "روبرت ويلسون" Robert Wilson في العديد من أعماله مثل: عرض "1914 " وعرض «Adam's Passion». و"بينا باوش" Pina Bausch في مسرحها الراقص عرض "مقهى مولر" سنة 1978، وعرض "طقس الربيع" 1975، وعرض "قمر مكتمل" 2006، و"ريتشارد فورمان" Richard Foreman في عروضه من قبيل: عـروض مثل What to Wear و""Lava سنة 1989. وتجارب "روبرت لوباج" التي تحضر فيها الوسائطية بشكل مكثف عبر تعدد الشاشات والبث المباشر والصور الشفافة والثابتة من خلال عروضه: عرض"887 "وعرض" «L'Amour de Loin»، بالإضافة إلى تجارب في فن الأداء، وأخص بالذكر التجارب التي قدمتها اليوغوسلافية (مارينا إبراهموفيتش): عرض "شفاه تواس" سنة 1975، عرض "المتأرجح Imponderabilia " سنة 1977.

إن أثر هذه التجارب، جلي وواضح على المنجز المسرحي العربي المعاصر عامة والمغربي ضمنه، وبذلك اتجهت مجموعة من التجارب المسرحية المغربية ـ التي حددناها في بعض التجارب التي تنتمي لطلائع الألفية الثالثةـ إلى اعتماد درماتورجيا ركحية وبصرية في تحققاتها، وت اعتماد كتابة شذرية تنهج آليات التشظي والتفكيك واستعمال مكثف للوسائط الرقمية.

ورغم ذلك، يمكننا أن نتجه كما اتجه إلى ذلك العديد من الدارسين، إلى كون هذه التجارب المسرحية المغربية المعاصرة، لا تقدم إلا ملامح من هذا المسرح الجديد، لأنه بكل بساطة لم تتوفر في التربة المغربية والعربية كل الشروط السياسية والاجتماعية والفلسفية التي ساعدت على ظهورها في التربة الغربية.

وإذا كان مسرح ما بعد الدرامي قد كشف عن جانب من أسسه ومنطلقاته، فإن تجلياته الدرامية، كيف ما كانت في تنوع أساليبها وأنساقها الجمالية، تظل مفتوحة على المستقبل، وما زالت تعيش مرحلة شبابية، هناك، في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، ومرحلة الطفولة المشاغبة هنا في العالم العربي عامة، 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 التصورات الفكرية والفلسفية التي خرجت من رحمها.

■ الهوامش:

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

2 - صبحي حديدي: ما بعد الحداثة: إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، سنة 2007، ص 57 ـ 58

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

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

5 - المرجع نفسه، ص 7

6 - كريستل فايلر: المرجع نفسه، ص 7 ـ

7 - أنظر مقدمة: ما بعد الحداثية والفنون لأدائية لـ (نك كاي)، وترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 2، سنة 1999.

8 - المرجع نفسه، ص 12

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

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

11 - المرجع نفسه، ص 110

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

13 - المرجع نفسه، ص 66

14 - نفسه، ص 67

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

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

17 - 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 ـ 124.