رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة

المختار العسري *

مقدمة:

«المسرح فنّ متحول يقوم على الابتكار»[1]

تعددت التحديات التي واجهتها الإنسانية مع مطلع القرن العشرين، ففضلًا عن الرهانات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، عرف الإنسان باعتباره كائنًا ثقافيًا رهاناتٍ أخرى مرتبطة بجانبه المضيء، وكان من نتائج ذلك ظهور العولمة التي خاض غمارها العالَم الغربي مقتحمًا مرحلة ما بعد الحداثة بعد تخطي الحداثة ذاتها، ومن ثمة عرف المسرح باعتباره فنًّا عريقًا -تحدياتٍ جديدة فرضتها ظروف الألفية الثالثة، التي ارتبطت بالتكنولوجيا الحديثة وتقنيات (الدوت كوم). ففي الوقت الذي استفادت فيه السينما في وقت مبكر من الفتوحات الصناعية والتقنية، فإن المسرح تأخر في اللحوق بركب التطور، وظلت الأشكال التقليدية تسيطر على الفرجة حتى بداية العقد الأول من القرن العشرين، وقد كان للحربين العالميتين وما تلتهما من أزمات

* باحث في المسرح وفنون الفرجة من المغرب.

(1) حسن المنيعي، شعرية الدراما المعاصرة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، مارس2012، ص18.

دورٌ كبير في التمهيد للمسرح الطليعي، الذي عمل على تقويض المسرح الأرسطي، والتأسيس للمسرح الملحمي ومسرح القسوة ومسرح العبث، ثم التمهيد لمسرح ما بعد الدراما، هذا الأخير الذي يقدم أساليب جديدة ومغايرة تتجاوز الشكل التقليدي، فانفتح المسرح على إمكانيات جديدة يتأسس فيها العرض المسرحي على مستويات مغايرة تعيد التوازن ما بين النص والعرض، وتعيد الاعتبار للمخرج والممثل والمتلقي، وتنفتح على تقنيات جديدة أسست لجماليات غير معتادة في بناء العرض المسرحي، وفي هذا الصدد قام الباحث الألماني (هانز تيس ليمان) برصد العروض المسرحية التجريبية المتمردة على الشكل الأرسطي في مختلف المهرجانات الأوربية، محاولًا استكشاف سماتها وملامحها والجوامع بينها، مطلقًا عليها تسمية (مسرح ما بعد الدراما)، معتمدًا القراءة والمشاهدة والتحليل لأعمال مخرجين كانت لهم بصمة فنية في منجزاتهم المسرحية ممهدًا بذلك الطريق للدارسين والنقاد لمزيد من البحث والتنقيب، فانتقل المسرح بذلك من الهجنة إلى المثاقفة إلى التناسج الذي يتأسس من خلال دراماتورجية ركحية تجرب كل شيء لإنتاج عروض فرجوية.

ومن الجدير الإشارة إلى أن مصطلح (ما بعد الدراما) قد استعمل في مرحلة الثمانينيات، إذ ظهر لأول مرة في ألمانيا لوصف الأشكال والنماذج المسرحية المعاصرة عام 1987 على يد (أندريز فيرت) في ورقة بحثية تقدم بها في جامعة (جيسنر) تحت عنوان (الواقع في المسرح –باعتباره يوتوبيا جمالية– تحولات المسرح في بيئة الإعلام)، حيث يقول: «يفقد مسرح اللغة وضعه الاحتكاري لصالح أشكال (ما بعد الدراما) بحيث يظهر ذلك في تركيبات الصوت وأوبرا اللغة ومسرح الرقص»[1]، وشكّل هذا النوع من المسرح استيعابًا وتجاوزًا للدراما، على الرغم مما ما تعرض له من سوء فهم بسبب الـ (ما بعد) الملحقة بـ (الدراما)، لهذا أكد الدكتور خالد أمين أن بادئة الـ (ما بعد) لا تعني إطلاقًا تصنيفًا مرحليًا يأتي بعد الدراما، أو نسيانًا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيًا، بقدر ما هي حالة استمرارية تخضع للتغيرات الحياتية المختلفة، وتقوم على جماليات متشظية تُعلي من الممثل وجسده ومنفتحة على التقنيات والوسائط، معيدة الاعتبار للمتلقي الذي لم يعد سلبيًا.

(1) كريستل فايلر: مسرح ما بعد الدراما، ضمن كتاب جماعي، (مسرح ما بعد الدراما) أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، الطبعة الأولى، 2012، ص7.

ونظرًا لتناسج الثقافات، فقد انتقلت ملامح مسرح ما بعد الدراما إلى المسرح العربي، وصار معطًى واقعيًّا تعكسه العديد من التجارب العربية.

1 - المسرح مسار الدراما إلى ما بعد الدراما

إنَّ وجود سابقة (ما بعد) قبل (الدراما)، يقودنا إلى طرح التساؤلات الآتية:

- ما الدراما؟
- ما دلالة ما بعد الدراما؟
- ما الملامح المميزة لمسرح ما بعد الدراما؟

1 - 1 - ماهية الدراما:

تميز الإنسان بوعيه الروحي على الرغم من بدائيته الأولى، إذ اتخذ الطقوس والشعائر والرقى وسيلة لمواجهة الواقع، وانعكس ذلك في المآثر التاريخية، سواء كانت معابدَ أو محاريبَ أو مدافنَ، كما تجلى ذلك في الشعائر الدينية (تراتيل/ مزامير)، اتخذها الناس تضرعًا للآلهة، من أجل تجنب الكوارث والفيضانات، وهكذا حاكت البشرية باقي الكائنات أو الطبيعة لتخطوَ أولى خطوات التجريب في مسار أول حداثة حضارية ومجتمعية، ما أدى إلى ظهور الدراما بوصفها تعبيرًا إنسانيًّا يعبر الإنسان بها عن حاجياته ومتطلباته الإنسانية.

إن الباحث في الكتب النقدية عن مفهوم الدراما (Dram) يجد تعددًا للرؤى في تعريفها، لكنها «ظلت ضمن إطار الفعل كظاهرة مسرحية فحسب، دون الوقوف عند دلالات المعاني العظيمة التي تطرحها المظاهر الدرامية، بوصفها قيمًا تخضع للتجسيد وفق وقائعَ وأحداث وابتهالات وأناشيدَ وترانيمَ وطقوس تضرُّع ورُقى عبادية، وليس كما عرفت أنها مجرد أفعال مؤلفة في نص مكتوب للمسرحية على منصة العرض»[1]، والدراما «فعل ملحمي يحاكي حدثًا مأساويًّا عظيمًا، أو تجسيد الحدث، أو إعادة إنتاج الحدث فنيًّا، وهو ما أطلق عليه (الديثرامب)... والدراما تشمل كل فعل مؤثر في حياتنا، وهو يعني في اللغة السريانية (بيت الصراع)، وفي اللغة الفينيقية (الصراع). وعمومًا، فالدراما هي كل نص يستوفي شرط التحول إلى فعل مُمسرح، قابل للتحقق على منصة العرض»[2].

(1) منير الحافظ، مظاهر الدراما الشعائرية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص13.

(2) المرجع السابق، ص14.

ومن ثم فأصل كلمة دراما عند الإغريق يدل على الحركة والفعل، وقد أشار أرسطو إلى ذلك، فالدراما عنده «عبارة عن محاكاة لفعل بشري، والحقيقة أن المسرحية في أوسع معنى لها عبارة عن فعل يؤديه إنسان، ولا يعني الفعل هنا مجرد حركات الممثل الجسمية التي يصوّر بها الشخصية، وإنما يشمل -إلى جانب ذلك- نشاطاته النفسية والعقلية التي تحرك سلوكه الظاهري»[1].

كما عُرف مصطلح الدراما بدلالات مختلفة نسبيًّا من لغة أوروبية إلى أخرى، «إن اللغة الإنجليزية مثلًا تستعمل كلمة دراما -بشكل غالب- للدلالة على الكتابة المسرحية، والنصوص المسرحية المستعملة في هذا الفن (...)، وتستعمل الكلمة نفسها في اللغة الألمانية للدلالة على المعاني نفسها تقريبًا، فقد عبر (جورج لوكاتش) (1885-1971) عن الازدواجية الموجودة بين الدراما والمسرح، في مجتمعه، وتمييزه بينهما في مقالة نشرها سنة 1914، قال فيها: «إن الدراما، حتى القرن الثامن عشر، قد نجمت طبيعيًّا عن المسرح، في حين أنها بعد ذلك قدمت نفسها للمسرح كوسيلة لإصلاح المسرح، فالشعراء الدراميون المحدَثون هم (أرفع من المسرح)، قد يهبطون إليه وينقبون فيه من الداخل، أو قد ينتظرون إلى أن يرتفع إلى مستواهم، ولكنهم في كلتا الحالتين ليسوا رجال مسرح على غرار (موليير)، الذي اتُّفق أن اعتبرت كتاباتُه المسرحية أدبًا عظيمًا». فواضح أن (لوكاتش) يميز بشكل واضح بين المسرح والدراما، كما يعني بهذا المصطلح الأخير الكتابة الأدبية المرصودة للعرض المسرحي، غير أن الاستعمال الذي أعطاه هذا المؤلف الذي يكتب بالألمانية لكلمة دراما غير متداول على أقلام الكتاب الفرنسيين، بحيث يغلب عند هؤلاء استعمال مصطلحات أخرى، مثل المسرح (théâtre)، أو النص المسرحي (texte théâtral)، أو النص الدرامي (texte dramatique) عند إرادة الحديث عن الكتابة للمسرح»[2].

أما الأجيال الأولى من المسرحيين العرب الذين كانوا في أغلبهم من الأدباء والصحفيين فقد تأثروا بالمصطلحات الفرنسية أو الإنجليزية، فتم الخلط بين الدراما والمسرح.

(1) إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، ع69، دار المعارف، بدون طبعة، د.ت، ص16.

(2) رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال، دراسة دراماتورجية، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ط2، 2008، ص130-131.

■ **الدراما في المعجم المسرحي لحنان قصاب حسن وماري إلياس:**

يشير المعجم المسرحي لحنان قصاب حسن وماري إلياس إلى أن «أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني (Dram) الذي يعني الفعل، وصِفة درامي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية (Dramatikos)، وفي اللاتينية (Dramaticus) للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي»[1].

ولمصطلح الدراما حسب هذا المعجم عدة دلالات يحددها السياق. فهي في المعنى العام تُطلق «على كل الأعمال المكتوبة للمسرح، مهما كان نوعها، فيقال الدراما الإليزابيتية (Drame Elizabet)، ودراما عصر التنوير، والدراما الرومانسية، والدراما الطبيعية أو الدراما الهندية... إلخ، وهذا المعنى الإنجليزي للكلمة، حيث تدل كلمة (Dram) على المسرح كنص وكتاريخ وكجماليات مقابل كلمة (Performance) التي تعني العرض أو الأداء»[2]، كما تشمل «كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال، حتى ولو يقدَّم على خشبة المسرح والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية»[3].

أما في الفرنسية فإن «الدراما (le Dram) بالمعنى الفرنسي هي نوع مسرحي، ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا، للدلالة على المسرحيات التي تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية، فيها خلط بين الجد والهزل، بسبب اهتمامها بتصوير الحقيقة على خشبة المسرح، خلال المحاكاة الإيهامية، وظهر هذا النوع كرد فعل على الجماليات الكلاسيكية التي قامت على الفصل بين الأنواع وعلى قواعد مسرحية صارمة، منها وحدة الزمان والمكان.. إلخ، ولم يدم هذا النوع أكثر من عشرين سنة، لكن التسمية ظلت مستعملة للدلالة على مسرحية لا يمكن تصنيفها بشكل واضح ضمن الأنواع المسرحية، وعلى أي عمل فيه صراع درامي»[4].

■ **الدراما في معجم المسرح لـ (باتريس بافيس):**

وبانتقالنا إلى معجم المسرح لـ (باتريس بافيس) نجده يعتبر الدرامي «أحد مبادئ

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص194.

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ، ص194.

(3) المرجع السابق، ص195.

(4) المرجع السابق نفسه.

بناء النص، والعرض المسرحي الذي يأخذ في الحسبان توتر المشاهد وتتابع مراحل الحكاية، من أجل حل العقدة (كارثة أو حل هزلي)»[1]. وهكذا فإن المسرح الدرامي حسب (بافيس) هو المسرح الذي واجهه (بريشت) بالشكل الملحمي.

■ **الدراما عند محمد الكفاط:**

يقول: «إذا انطلقنا من أن المسرح بدأ حركة قبل أن تنضاف إليه الكلمة، وأن الدراما باعتبارها حركة قد نشأت داخل المسرح، فإن باستطاعتنا أن نقول: إن الدراما أشبه بتركيبة كيماوية لها قوانينها ومواصفاتها الخاصة، وهذه التركيبة تستمد عناصرها الأولية من بعض الفنون الأخرى كالشعر، والرقص، والموسيقى، والتصوير، والنحت، إلا أن تلك الفنون لا تعيش في داخلها كوحدات متكاملة مستقلة، وإنما تتذاوب كجزئيات بعد أن تتخلى عن خصائصها الفردية البحتة في سبيل إيجاد فن جديد له معالمه الخاصة، وهو الدراما»[2].

من خلال ما سبق فالمسرح الدرامي هو كل مسرح يتخذ من النص غاية مقدسة لا يخرج عنه قيد أنملة، ويتخذ الحوار والصراع بين الشخصيات أساس الإنجاز المسرحي، وهو بتعبير حسن المنيعي ما «يجعل من النص البنية العميقة والمحتوى الرئيس لفن الدراما»[3]، وبذلك تصبح الدراما مرآة للواقع؛ لأنها تحاكيه وتصوره وتتنبأ بالمستقبل، وهي تعكس ثقافة المجتمع وآماله، إنها «انعكاس حقيقي لثقافة المجتمع وقيمته وآماله وأحلامه، وتطلعاته المستقبلية (...)، فالدراما هي الحياة، نسخة من الحياة، محاكاة الحياة، وعن طريق المحاكاة يكون الإنسان قادرًا على التعلم، وهذا مردود إلى أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة، والمعرفة في حد ذاتها مطلب إنساني»[4].

1 - 2 - مسرح ما بعد الدراما من نحت المصطلح إلى الماهية:

على الرغم من كون المسرح ميدانًا للتجريب، وإعادة التجريب، منذ الماضي البعيد، إلا أنه لم يعرف تحولًا بمثل ما عرفه في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث

(1) باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة: مشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015، ص190.

(2) محمد الكفاط، المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، 1996، ص172.

(3) حسن المنيعي، حركة الفرجة في المسرح والواقع والتطلعات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014، ص55.

(4) ناصر علي محمد أحمد برقي: الدراما والتربية: بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، ط1، 2009، ص10.

انتفض مسرح (ألفريد جاري) على الجماليات الأرسطية، وأعلن القطيعة والعصيان عليها، ومعه بدأت التحولات الجمالية والمعرفية والنقدية في المسرح الغربي، بعد أن تم التمهيد لها منذ القرن التاسع عشر مع ظهور المخرج، وما رافقه من تطورات تكنولوجية أدت إلى التعجيل بانبعاث التيارات المسرحية التي مهدت بدورها لتجارب الطليعيين، وهم الشيوخ المجربون، الذين انتفضوا على الرماد الأرسطي الذي ظل مبجلًا لقرون عديدة، وأعلنوا القطيعة مع تعاليمه، وكفروا بمحرابه، ممهدين لمسرح ما بعد الدراما الذي استفاد من فلسفة ما بعد الحداثة ومبادئها.

■ **فما دلالة مسرح ما بعد الدراما؟ وما محدداته؟ وما خصائصه؟**

إن مسرح ما بعد الدراما تسمية لحصر المسرح، الذي تخلص من المعايير الأدبية، «حيث عمل هذا المسرح منذ بداية ظهوره مع (هانس تيس ليمان) على الانفلات من الدراما التقليدية، ومبادئها وخلخلة المفاهيم والمقولات المؤسسة للدراما السابقة، من خلال الانفتاح على آفاق رحبة لصناعة الفرجة وعرضها وتلقيها، وكذا الانفتاح على جماليات وحساسيات جديدة تمكن المسرح من الانخراط في صلب التحولات الجديدة التي يعيشها العالم اليوم»[1].

ووظف مصطلح (ما بعد الدراما) سنة 1989 من لدن (أندريز فيرت – Andrzej wirth)، عندما تقدم بورقة بحثية بجامعة (جسنير) بألمانيا، تحت عنوان (الواقع في المسرح باعتباره يوتوبيا جمالية، تحولات المسرح في بيئة الإعلام)، مسلطًا الضوء على الأشكال المسرحية المعاصرة، حيث تنبأ بفقدان المسرح الأرسطي مكانته لصالح أشكال (ما بعد الدراما المعاصرة) تُسمى بمسرح (ما بعد الدراما)، «وهو المسرح الذي يقلص دور اللغة في مقابل الاتساع في استخدام عناصر مسرحية أخرى، مثل عناصر الصوت والرقص والسينوغرافيا»[2].

وقد عمل (أندريز فيرت) على تحليل العديد من العروض المسرحية التي قُدمت بأوروبا ما بين السبعينات والتسعينات من القرن الماضي، معتمدًا في تحليله على نظريات التأويل والتلقي، ليستخلص من دراسته هذه «أن شكل المسرح قد تغير،

(1) فاطمة آكنفر، نحو دراماتورجية بديلة... تناسج الثقافات الفرجوية وأسئلة ما بعد الدراما، مجلة دراسات الفرجة، العدد الثاني، 2016، ص89.

(2) مروى مهدي، ما هو (مسرح ما بعد الدراما)، منشور ضمن كتاب جماعي، الدراماتورجية الجديدة، ط1، 2014، ص189.

خاصة في فترة ما بعد (برتولد بريشت)، وظهر هذا التغيير في الابتعاد عن الحوار واللغة، في مقابل استخدام عناصر غير مألوفة في المسرح التقليدي»[1].

وهكذا أكد (أندريز فيرت) مرارًا «أن هناك تغييراتٍ فعلية في المسرح تهدف إلى فك ثنائية الدراما/المسرح التقليدية»[2]، مبرزًا أن المسرح ظل خاضعًا لمقولات (أرسطو) إلى أن قلب مسرح الطليعة الحساسيات الكلاسيكية، المعتمدة على المقولة الأرسطية.

فضلًا عن جهود (فيرت)، فقد نشرت (هيلجا فينتر) مقالًا سنة 1985، تحت عنوان (عيون كاميرا مسرح ما بعد الدراما)، وتحدثت عن الهدف نفسه مبرزة الفوارق بين أشكال المسرح القديمة والجديدة، حيث المسرح الجديد استطاع أن يخلق شكلًا جديدًا من الدراما[3].

وانتظر البحث العلمي أكثر من عقد، حتى 1999 ليقوم (هانز تيس لمان – Hans This Lehmann) بإصدار كتابه (مسرح ما بعد الدراما)، حيث عمل على ضبط المصطلح الجديد، ووضع حدودًا له، مخضعًا المسرحيات التي قدمت بمسارح أوروبا منذ السبعينيات إلى عام 1999 للدراسة والتحليل، من أجل استجلاء ملامح (ما بعد الدراما) واجتهد في «أن يضع يده على جمالياته المغايرة التي تعطي له خصوصية وتميزه من الأنواع المسرحية التقليدية، لكي يصل في النهاية لتركيبة جديدة في مجال النقد، تملك قدرًا كافيًا من المفاهيم الجديدة التي تناسب شكل المسرح الجديد»[4].

وقد قام بالبحث عن الملامح التي تجمع بين مسرحيات القرن العشرين، وأهم ما ميزها هو محاربة التقاليد القديمة في المسرح، والتمرد على القواعد الجامدة المتوارثة.

لقد اختار (ليمان) مصطلح (ما بعد درامي) لنعت هذا النوع من المسرح الذي تمرد

(1) مروى مهدي، ما هو (مسرح ما بعد الدراما)، ص189.

(2) كريستل فايلر، مسرح ما بعد الدراما، ص8.

(3) مروى مهدي، ما هو (مسرح ما بعد الدراما)، ص189.

(4) المرجع السابق، ص190.

على قواعد أرسطو، ومثلما أن مصطلح (ما بعد الحداثة) يبدأ بسابقة الـ (ما بعد) التي «تعطي انطباعًا بوجود شيء سابق أو عالم أقدم سُمي حداثة»[1]، وفي هذا الصدد يؤكد الدكتور خالد أمين «أن بادئة (ما بعد) الملحقة بالدراما معرضة لسوء الفهم نفسه الذي تعرضت له الـ «ما بعد» الملحقة بالحداثة، لهذا يجب التأكيد أن بادئة (ما بعد) لا تعني إطلاقًا تصنيفًا مرحليًا يأتي بعد الدراما، أو نسيانًا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيًا بقدر ما هي استيعاب وتجاوز للدراما في الوقت ذاته»[2].

لقد اتخذ (ليمان) مصطلح (مسرح ما بعد الدراما) للدلالة على نوع جديد من المسرح، «قبل أن يدخل مغامرة غير محسوبة، حين قرر الابتعاد عن الدراما وعن النصوص المسرحية؛ لأنها لم تكن مناسبة له، مما أدى إلى دخول مغامرة أخرى وهي مغامرة هدم القيود والقواعد التقليدية والبحث عن قواعد جديدة تناسبه»[3]، وعلى الرغم من أن (هانس تيس ليمان) لم يقم بـ «نحت مصطلح مسرح ما بعد الدراما، فإن الفضل يعود إليه في فضيلة جعله نسقًا أرسى أسسه على جملة ملاحظات وفرضيات»[4]، مستفيدًا من قربه من (أندريز فيرت – AndejWirth) كمساعد له، في شعبة (علم المسرح التطبيقي) في (جامعة غيسن) الألمانية.

وهكذا أضحى مسرح ما بعد الدراما وجهًا ثانيًا وجديدًا للمسرح، عمل على تقريب الحضارات المختلفة، ورفض الانطواء والانعزال، ناهلًا من حقول معرفة عديدة، داعيًا إلى المشترك الإنساني محاولًا تجاوز إكراهات الهجنة، بعد تقويض التمركز الغربي، والانفتاح على أشكال وثقافات مغايرة، من أجل القدرة على الاستمرارية، والتطوير بعد أن أدرك الغرب أنه شريك في الماضي الفكري الإنساني، وليس المالك الوحيد للتراث البشري، فانفتح المسرح الغربي على الشرق، واقتبس مسرحيوه الأقنعة والرقص الشرقيين، واكتشفوا جماليات جديدة؛ يتميز بها مسرح الـ (نو) والـ (كابوكي) اليابانيين والـ (كتالكي) الهندي، ما ساعد المسرح الغربي على ضخ دماء جديدة في

(1) مروى مهدي، ما هو (مسرح ما بعد الدراما)، ص190.

(2) خالد أمين، الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، ضمن كتاب جماعي، (مسرح ما بعد الدراما) أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، 2012، ص84.

(3) مروى مهدي، ما هو (مسرح ما بعد الدراما)، ص191.

(4) باتريس بافيس، تأملات في مسرح ما بعد الدراما، ترجمة: المبارك العروسي، مجلة دراسات الفرجة، العدد الثالث، نوفمبر، 2016، ص88.

شرايين الفرجة الغربية وتجاوز أزمة المسارح الأوروبية وبنياتها المغلقة، ولأجل ذلك ركب المسرح الغربي قطار التجريب منتقلًا من محطة إلى أخرى، فمن هجنة الأشكال إلى مرحلة المثاقفة، إلى تناسج الثقافات الفرجوية، انتهاء بمحطة مسرح ما بعد الدراما، الذي «يتميز بخاصية أساسية وهي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي، غير أن هذا لا يعني الإقصاء المطلق للنصوص الدرامية، بقدر ما هو جنوح إلى تفكيك التقليد الأرسطي، الذي وضع تراتبية في سيرورة صناعة الفرجة المسرحية، وعلى رأسها النص الدرامي... إنه فرجة مخطط لها ومفكر فيها بشكل تشاركي/ تفاعلي... كما أنه مسرح غير أدبي وهذا المنحى لا يلغي شعرية المنجز المسرحي بكل مكوناته، فهو مسرح تجريبي، من حيث الشكل والمضمون يهدف إلى خلخلة الطريقة التي نعيش بها ونصنع الفرجة المسرحية من خلالها»[1].

والخلاصة أن مصطلح (مسرح ما بعد الدراما) مصطلح زئبقي؛ أي أنه «مصطلح عصي على التعريف ويتسم بالمرونة، ويرجع عدم تحديد هذا المفهوم في رأينا إلى طبيعة المصطلح الذي يحمل نوعًا من الضبابية»[2]، ذلك أن مسرح (ما بعد الدراما) يجمع بين العناصر الدرامية والعناصر التي عدت تجاوزًا للدراما.

وفضلًا عن مجهودات (ليمان) المؤسسة والمقعدة لمسرح (ما بعد الدراما)، فقد ساهمت الباحثة الألمانية (إيريكا فيشر لشته) «في رصد التغيرات التي لحقت بالمسرح في القرن العشرين ونشرت بحثها في كتاب بعنوان (جماليات الأداء – نظرية في علم جمال العرض)، وركزت على العرض المسرحي الحي وعلى التجربة الجمالية الجديدة، التي عاشها المتفرج في عروض مسرح القرن العشرين»[3].

وعلى الرغم من أن هدف كل من (ليمان) و(فيشر) واحد وهو رصد ملامح مسرح القرن العشرين، إلا أنهما اختلفا في زاوية معالجة الموضوع، ذلك أن (فيشر) نظرت إلى مسرح القرن العشرين من جهة العرض، بينما انطلق (ليمان) من زاوية الدراما، ما نتج عنه اختلاف النتائج المتوصل إليها.

(1) خالد أمين، المسرح العربي بين الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، ص84.

(2) المرجع السابق، ص85.

(3) مروى مهدي، ما هو مسرح ما بعد الدراما، ص19.

2 - مسرح (ما بعد الدراما): الخصائص والملامح

عمل مسرح (ما بعد الدراما) منذ نحت مصطلحه على محاولة تجاوز المسرح الدرامي، والكفر بتعاليم أرسطو؛ لذلك قام بخلخلة المفاهيم والمقولات المؤسسة للدراما، عبر التشظي وغياب تكامل المشاهد والانسجام داخل الفضاء المسرحي، حيث يعلي من الممثل وجسده، والمخرج ورؤيته، في حين يصبح النص عنصرًا كباقي العناصر، بعد أن كان محور العرض، منه يبتدئ المخرج وإليه يعود، وفي هذا الصدد حدد (تيس ليمان) مجموعة من الخصائص والمواصفات التي تميز مسرح (ما بعد الدراما) وتتمثل في كونه:

- «مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى إلى إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب، الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم الفرجة، وحضورًا متجددًا للفنانين، وأفقًا واسعًا لتطوير مكونات مسرح ارتكز دومًا على الدراما.
- مسرح لا يهتم بالصراعات قدر ما يهتم بوسائل التعبير وتنوعها.
- مسرح لا يرتكز على مبدأ (الحدث والحكاية - fable)، وإنما يقدم موقفًا وحالة، كما أن الفضاء يعد فيه عنصرًا فاعلًا لا محايدًا، ومن ثم فالسينوغرافيا تكتسي أهمية ما دام النص لم يعد الدعامة الأساسية للإنجاز المسرحي»[1].
- مسرح يتسم «بخاصية أساسية هي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث الدرامي»[2].

فتم تجاوز النص ومركزيته بعد ظهور وظيفة المخرج، مع (أندري أنطوان - Andre Antoine) الذي عمل على تغيير قواعد العمل المسرحي، وإعلان بداية نهاية عصر المؤلفين، وواصل (قسطنطين ستانسلافسكي - Stanislask Constantin) تهميش النص، فأولى اهتمامه في الدرجة الأولى لتكوين الممثل أكثر من العمل على النص، ويضم كتابه (إعداد الممثل) خلاصة تجربته ومنهاجه في تكوين الممثل.

والخلاصة أن مسرح (ما بعد الدراما) لا يعترف بسلطة النص ولا بقدسيته، فهو

(1) حسن المنيعي، المسرح العربي ما بعد الدراما، ضمن كتاب جماعي (مسرح ما بعد الدراما)، أربع مقاربات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، مارس 2012 ص18-19.

(2) خالد أمين، المسرح العربي بين الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، ص91.

يتمرد على الكتابة الخطية ويسعى إلى تأسيس كتابته الخاصة، إنها الكتابة بالجسد، ولا يقوم على مبدأ الفعل والقصة ولا تهمه الرسالة بل تهمه طريقة الأداء؛ لأنه مسرح يعكس حالة وموقفًا كما يهدف إلى استفزاز هيمنة السرد الأحادي والتطور الخطي للأحداث، ذلك أن العناصر المشكلة للإخراج والسينوغرافيا والأداء، لم تعد تابعة للنص الدرامي، مسرح يسعى إلى خلق نوع من التشظي وغياب الانسجام داخل العرض المسرحي، ويتيح للممثل بوصفه نصًّا ثقافيًّا أن يعرض إمكانيات الجسد، ويسمح للمتلقي باكتشاف ذاته والعالم، ويتخلص من الإيهام الذي تمارسه التقاليد الدرامية السابقة، مسرح يتمرد على التقاليد المسرحية الأرسطية، ويتخذ التجريب عقيدة.

2 - 1 - مسرح (ما بعد الدراما) نحو كتابة جديدة:

إنَّ تاريخ المسرح «يؤكد أن أغلب الفرجات انبثقت من نصوص مسرحية مكتوبة»[1]، وإذا كان النص المسرحي في المسرح الدرامي يعد منطلق الفرجة المسرحية ونهايتها فإنه صار مع مسرح (ما بعد الدراما) واحدًا من عناصر بناء الفرجة، بل إن دوره قُزم وحُجم، ولعل تجربة (تادوش كانتور – Tadeusz Kantor) تعد من التجارب المسرحية التي جعلت النص «شريكًا pratenaire وليس مركزًا أو منطلقًا تحوم حوله العملية الإبداعية، لم ينفِ (كانتور) أهمية النص، ولكنه لم يتخذه منطلقًا أو نقطةَ بداية، حيث إنه يسعى إلى إبداع مسرح للحركة، والصمت والطقوس، مسرح الموت، لذلك عول على الارتجال من أجل صياغة النص وبداية اللعب»[2].

وقد شكلت هذه التغيرات التي عرفها المسرح، رجّات مهولة أنزلت النص من سيادة عرشه، وتمت مراجعة مكانته ضمن فنون العرض، وتتعدد مواقف النقاد ورجالات المسرح المناهضة للنص، ولعل موقف (أنطونان أرتو) من أبرز المواقف تجاه المؤلف ونصه. بعدما «أضحى المؤلف المسرحي إلهًا يأمر وينهي دون مانع أو رادع، وبذلك خضع المسرح ردحًا طويلًا من الزمن إلى ديكتاتورية النص والمؤلف، وفقدت حتى الكلمات قيمتها الدلالية العميقة من فرط استعمالها المجاني»[3]، وبما

(1) حسن يوسفي، في الافتتان المعرفي بالمسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 44، ط1، 2017، ص81.

(2) ياسين عوني، فنون العرض بين حضور النص وغياب العرض الأدائي (إذا) نموذجًا، ضمن كتاب المسرح اليوم: الكتابة وفن الأداء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، 2017، ص93.

(3) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2014، ص115.

أن «اللغة الكلامية محدودة، ولا يمكنها التعبير عن كل المواقف والمشاعر التي يمكن أن تنتاب الإنسان، لهذا السبب، عمل (أرتو) على جعلها مجرد عنصر من العناصر المكونة لمجموع نسق العرض، وفسح المجال للغة الهيروغليفية / الجسدية لتطفو على السطح، وتعبر ببلاغة عما تعجز عنه اللغة الكلامية»[1]. ومن ثم فقد ناصر (أرتو) العرض، وجعل النص تحت إمرة المخرج يتصرف فيه كما يشاء، حيث «جعل من النص المسرحي نقطة انطلاق للمخرج الذي يتصرف فيه كما يحلو له، إلى درجة أنه يمكنه أن يلغيه إذا كان ذلك يخدم تصوره الإخراجي ورؤيته الجمالية»[2]، ومن ثم عمل (أرتو) على إعادة الاعتبار للجسد بعد الإهمال الذي طاله، مقابل الاهتمام بالنص، ذلك أن التداول المبتكر للغة، أفقدها وهجها، وبذلك يتم «قتل الكلمات وإفقارها بفعل تكرارها، ومن ثم تفرَّغ من كل طاقتها لتصير مبتذلة وغير ذات بال، فتفقد بذلك قدرتها على العطاء والإيحاء وتوليد الأفكار والتصورات»[3]، وهكذا عمل (أرتو) على تجاوز اللغة الكلامية، وتدميرها حتى يتسنى له تجاوز واقع المسرح الغربي، الذي دخل مرحلة حرجة، إنها مرحلة الإنعاش، وضخ الأكسجين في جسد المسرح الغربي من خلال الاستفادة من المسرح الشرقي الذي يعلي من قيمة الجسد مقابل اللغة التي عمل (أرتو) على «الحد من هيمنتها على المسرح، وإفساح المجال لباقي الوسائل التعبيرية الأخرى التي هي من طبيعة مسرحية قحة»[4]، ولأجل ذلك فقد بلور تصورًا جديدًا يجعل من اللغة وسيلة محدودة من بين وسائل أخرى، تنصهر وتتكامل فيما بينها لبناء فرجة مسرحية شاملة لا يطغى هذا الجانب على ذلك... ويُعد نص (فصل بلا كلمات) لـ (صمويل بكيت) دعوة إلى مراجعة النص، حيث لم يعد حوارًا كاملًا، بل صار تدوينًا لحركات وأفعال، أو بالأحرى إشارات ركحية»[5].

ومن هنا فقد عمل مسرح (ما بعد الدراما) على التأسيس لوعي جديد، بالظاهرة المسرحية، وبسط فرش نظري، يواكب تحولات الفرجة والأسئلة التي باتت تطرحها، و«تجديد التفكير في المسلمات التي توارثها المسرحيون؛ لأجل إعادة فحص تقاليد النص الدرامي.

(1) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص115–116.

(2) المرجع السابق، ص116.

(3) المرجع السابق، ص119.

(4) المرجع السابق، ص124.

(5) ياسين عوني، فنون العرض بين حضور النص وغيابه،ص93.

إنَّ المسرح عمل جماعي، تتعاون وتتكامل فيه العديد من العناصر، ذلك أن «عبر التاريخ كتبت إبداعات درامية، لتظل الدراما، كما عبر عن ذلك (ماكس هيرمان)، إبداعًا فرديًّا، بينما المسرح إبداع للمتفرجين والعاملين فيه، نحن بصدد تثمين ما تنجزه الجماعة كل من زاوية اختصاصه»[1]؛ ولذلك فإن الفرجة التي يعمل مسرح (ما بعد الدراما) على صناعتها فرجة لا ترتكز على النص المسرحي بمواصفاته الصارمة، حيث «يبدأ بقصة تتطور شيئًا فشيئًا نحو الانتهاء، إنه مسرح يستند على صناعة الفرجة بموادَّ متنوعة، أولها الجسد، وأداؤها على الخشبة، مرورًا بالنص، كمساهم في الفرجة وصولًا إلى الوسائط المتعددة وما تطرحه من جماليات وتقنيات جديدة على مستوى التأليف والعرض والتلقي»[2]، وبذلك أضحى مسرح (ما بعد الدراما) ذا لغة كوراغرافية choragraphie؛ «أي كتابة بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص »[3]، كما يقول (هانس تيس ليمان).

2 - 2 - مسرح (ما بعد الدراما) من توظيف التكنولوجيا إلى جمالية الوسائط:

لم يقتصر تأثير العصر الرقمي على الصناعات وطرق الإنتاج خلال العقدين، الأخيرين من القرن الماضي، وإنما امتد ليشمل جانب المعرفة والإعلام والثقافة عمومًا، وذلك راجع لسلسلة من الاختراعات التكنولوجية، التي ساهمت بشكل أو بآخر في تطور الحركة المسرحية، ولعل اكتشاف الإضاءة من بين الأمثلة على ذلك فضلًا عن «سلسلة من الاختراعات التقنية، (كالصحافة المطبوعة، والراديو، والسينما والتلفزيون...)، والآلات الإلكترونية من أجل معالجة المعطيات كالحواسيب»[4]. ووسائل الاتصال السلكية واللاسلكية، و«إطلاق شبكة الأنترنيت، حيث مكّنت تلك المبادرة من مضاعفة عرض المضامين والخدمات ووضعها رهن إشارة المتصفحين»[5].

لقد أضحت هذه الحركية ذات تأثير بدأ يتجلى شيئًا فشيئًا، و«أصبحت السيرورة الوسائطية تضع اللغات الواصفة موضع تساؤل، كما تستلزم دفع الجمهور إلى اختيار

(1) الزهرة مكاش، تجربة الكتابة الركحية، حوار مع عبد المجيد الهوس، ضمن كتاب جماعي (المسرح اليوم: الكتابة وفن الأداء)، ص116.

(2) فاطمة أكنفر، نحو دراماتورجية بديلة، تناسج الثقافات الفرجوية وأسئلة ما بعد الدراما، ص90.

(3) حسن المنيعي، المسرح العربي ما بعد الدراما، ضمن كتاب (المسرح والوسائط)، ص20.

(4) ريمي ريفيل، الثقافة الرقمية ثورة ثقافية، ترجمة: سعيد بلمبخوت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 462، يوليو، 2018 ، ص 24–25.

(5) المرجع السابق، ص25.

إشكالية التمثيل المسرحي باستحضار وسيط معين ضمن وسيط آخر...»[1]، وهكذا صارت التكنولوجيا تتكلم من خلالنا، شئنا أم أبينا، لكن الأفضل عدم تجاهل الأمر[2]. وللمسرح قابلية التّأقلم مع كل العصور واحتواء كل جديد واستيعابه؛ لذلك فقد استطاع الخروج من كل الأزمات التي مر بها وأضحى أكثر قوة، ووظف كل جديد لتجديد نفسه، وأقحم التكنولوجيا في بناء العروض المسرحية، وعرضها سواء بشكل مباشر أو مسجل، وما دام المسرح كما يقول الدكتور خالد أمين: «وسيط موسع يعرض وسائط أخرى»[3]، فقد صار «سؤال الوسائط في المسرح، خلال السنوات الأخيرة ملحًّا 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»[4]، حيث استقطبت الوسائط فنون الفرجة، لما توفره من إمكانيات مساعدة لتحقق الفرجة، وتمكنت الوسائطية من فرض نفسها، بل استهوتها العديد من الفنون، إذ «تعد الوسائط حقلًا تجريبيًّا جديدًا في مجال دراسات الفرجة، حيث تقتحم التقنية ميدان الدراماتورجية، وتجعلها مشرعة على رحابة الفنون الأخرى والوسائط المتنوعة...»[5].

إن انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة كما يرى الدكتور خالد أمين[6]، قد بدأ منذ الإغريق القدامى، لكن «انتشار الوسائطية كخاصية مهيمنة يعده الكثيرون من سمات مسرح ما بعد الدراما، 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»[7].

وهكذا أضحت «علاقة المسرح بوسائل الاتصال قدرًا حتميًّا، أمْلته التحولات السوسيو- ثقافية المواكبة للثورة التكنولوجية الحديثة،؛ التي لم تسلم من تأثيرها

(1) خالد أمين، المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، ص81-82.

(2) المرجع السابق، ص81.

(3) المرجع السابق، ص80.

(4) مجموعة من الباحثين، المسرح والوسائط، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 20، ط1، 2012، ص7.

(5) المرجع السابق نفسه.

(6) المرجع السابق، ص8.

(7) المرجع السابق نفسه.

مختلف الفنون»[1]. وذلك بعد التحول إلى ثقافة الصوت والصورة والميديا، فزالت الحدود بين الحقول المعرفية، واتسع مفهوم النص ليشمل أنواعًا جديدة من النصوص المرئية لم تشملها الدراسة من قبل كالوسائط الجماهيرية وما يرتبط بالثقافة البصرية، فوجد المسرح نفسه مرغمًا على تطوير سيرورته الإنتاجية، وأشكال تلقّيه في خضم تحول المجتمعات الحديثة إلى مجتمعات للفرجة بامتياز، وحتى لا يبقى المسرح فنًّا محدود الأثر «بات عليه ضرورة أن يصبح وسائطيًّا»[2]، هذا الانفتاح على الوسائط والتكنولوجيا، كان من أجل إيجاد بديل للدراماتورجيا الكلاسيكية، والبحث عن دراماتورجيا بديلة، تعمل على الاستفادة من الفضاء الإلكتروني، من أجل حل إشكاليات الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، ما ساهم في تحديد الخبرة الجمالية، وعجل بانفتاح المسرح على الوسائط، وهو الأمر الذي «قوض العديد من الرؤى السابقة حول مفهوم الممثل والسينوغرافيا، كما أعاد النظر في دور المؤلف والمخرج المسرحيَّين، بحيث لم تعد السيرورة الإبداعية المسرحية قضية متخيَّل وحسب، وإنما أصبحت قضية تقنية، والاعتماد على مهندسي المعلومات وتقنيي الوسائط الجديدة لبناء هذه الفرجة، على صعيدي التصور والإنجاز معًا»[3]. ويتجلى هذا الأمر لدى العديد من المخرجين الكبار غربيين وعرب، ومنهم (كريستوف شلينجشليف) في عرضه (أرجوكم أحبو عيد الصفح)، و(راسيل ماليفانت – Russel maliphant) في عرضه (لا تلقى الظلال)، ومن العرب نذكر (مروى مهدي، يوسف الريحاني، عبد المجيد الهوس)، حيث يعملون على الاستفادة من التكنولوجيا وشتى أنواع الوسائط الرقمية، ويدخلونها في بناء العرض المسرحي، لكن ألا يشكل اقتحام الوسائط لحصون الفرجة موت هذه الأخيرة ووصولها إلى نقطةِ النهاية؟ وهو الأمر الذي توجس منه (ريجيس دوبري – Régis Debray)، حيث قال: «عبر الفوتوغرافيا والسينما والحاسوب، استطاعت آلات البصر في قرن ونصف بانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي أن تحتوي الصورة القديمة التي يصنعها الإنسان بيديه، وقد نتج عن ذلك شاعرية جديدة؛ أي إعادة تنظيم عالم الفنون البصرية، وفي هذه الرحلة دخلنا في عصر الشاشة بوصفه تقنية وأخلاقية لا

(1) حسن يوسفي، الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح ، ضمن كتاب (المسرح والوسائط)، ص45.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) المرجع السابق، ص49.

تشكل ذروة (مجتمع الفرجة)، وإنما تعلن عن نهايته»[1]، وحسب الدكتور خالد أمين[2] فإن الوسائطية داخل الفرجة المسرحية تتمظهر من خلال مستويين:

- **المستوى الأول:** يتجلى في كيفية الأداء المباشر للممثل داخل فضاء فرجوي، ما يبرز أيضا بثًّا مباشرًا لحركة هذا الأخير.

- **المستوى الثاني:** يُعنى بجماع التعقيدات التي تطرحها بعض الأعمال مثل فرجات (Robert Lopage) التي تعتمد شاشات متعددة، تبث فيها صورًا مسجلة قبلًا، وأخرى مباشرة، كما يعتمد (لوباج) على نظام صوت قوي وآليات دينامية، تعيد ترتيب الفضاء الفرجوي وتقنيات أخرى ومؤدّين فوق الخشبة، كل هذا التنويع يؤدي إلى تجربة معقدة. وعلى الرغم من أن المسرح عتيق، يحمل عبق التاريخ إلا أنه كان دومًا يجدد نفسه، ويأخذ من كل عصر ما يفيده ويطوره، واستفاد أشد استفادة من عصر التكنولوجيا والثورة الصناعية والعولمة، ما ساهم في خلخلة المسرح من الداخل، وهو الذي يُعرف أنه ثورة على القوالب الجاهزة، تسعى إلى خلق فرجة مفتوحة على كل الوسائط، وفرض عليه إعادة النظر في هويته وجوهره، ولذلك فإن التكنولوجيا الجديدة، وانتشار وسائل البث والإرسال المباشر والمسجل، وسهولة الولوج إلى العالم الافتراضي سيجعل العروض المسرحية في متناول الجمهور في كل شبر من الأرض، ويبشرنا بأن المسرح تنتظره أيام زاهرة.

لقد شكل مسرح (ما بعد الدراما) مرحلة جديدة، قدمت للمسرح دماء جديدة، وأخرجته من قوقعته، وزودته بحساسيات جديدة مكنته من إعادة الاعتبار للفرجة المسرحية ومنافسة باقي أشكال الفرجة بقوة، حتى أصبحنا اليوم أمام مهرجانات مسرحية تبث فرجتها مباشرة عبر (الإنترنيت) وتقدم فرجة رابسودية هجينة.

لكن ما كان للمسرح أن يصل إلى ما وصل إليه لولا جهود الشيوخ المسرحيين الطليعيين من أمثال (برتولد بريشت، وأنطونان أرتو، وصامويل بيكيت).

(1) يوسف الريحاني، نهاية مجتمعات الفرجة، الإجابة عن سؤال ما هي الدراماتورجية البديلة ضمن كتاب (الدراماتورجية الجديدة)، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 23، ط1، 2014، ص229.

(2) خالد أمين، المسرح العربي بين الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، ص82.

3 - البواعث الأولية لما بعد الدراما (المسرح البريشتي نموذجًا)

إن المتغيرات الكبرى التي عرفها العالم الغربي فكريًا واقتصاديًا واجتماعيًا، كان لها صداها في عالم الإبداع والفن، باعتبار هذا الأخير مرآة تعكس هيئة المجتمع وحالته، ذلك أن العالم خاض بدءًا من القرن السادس عشر إلى التاسع عشر مخاضًا جذريًا على جميع المستويات، أعاد للإنسان وهجه، فكانت بداية القرن العشرين بدايةً لظهور مجموعة من المؤلفات في شتى العلوم والفنون، كما «شهد العقد الأول والثاني من القرن العشرين ميلاد ونضوج مجموعة لا يُستهان بها من كُتّاب المسرح، مثل (بيتس) و(سنج) و(بنابنتي) و(سيرا) و(جوركي) و(أندريف) و(لنرمادوبرناد)، وقد قُدر لهؤلاء أن يعملوا على إثراء المسرح في الفترة المباشرة السابقة للحرب العالمية الأولى أو في أثنائها، كما قُدر لتأثيرهم أن يندفع بالمسرحية في اتجاهات جديدة»[1].

وعلى الرغم من أن التجريب رديف المسرح منذ بداياته الأولى، إلا أن المسرح عرفه بوتيرة غير مسبوقة في القرن العشرين، إذ عرفت فنون عديدة التجريب قبل المسرح، كالرقص والتصوير والتشكيل والموسيقى، فـ «سعت هذه الفنون إلى البحث عن خصوصيتها المميزة لها، بعد أن أدرك المصورون على نحو خاص الحاجة إلى خلق لغة، تستطيع أن تهشّم الحياة حتى لا نعود نرى الوجه نفسه»[2]، في المقابل بقي المسرح متأخرًا في اعتماد البحث والتجريب حتى تفاجأ المخرجون المسرحيون بالقدرات الهائلة، التي باتت تعرفها السينما التي صارت تعرض الحياة والواقع المعيشي، ما «أرغم المسرحيين على حتمية تجاوز الاتجاه الطبيعي، بحثًا عن المسرح وخصوصيته وهويته الفنية المفقودة، وقد اقتنع المسرحيون ولا سيما المخرجين بأن المسرح لا يجب أن يصور الواقع اليومي على نحو طبيعي، بل يصور ذلك الالتماعاتِ التي تطاولها الكلمات»[3]، وهكذا تعددت المذاهب، واختلفت المدارس المسرحية، حتى أصبح لكل كاتب مسرحي شخصيته الفنية ومذهبه الخاص، وسنركز على المسرح الملحمي باعتباره من المدارس المسرحية التي شكلت أرضية لمسرح ما بعد الدراما، وسنسلط الضوء على تجربة (برتولد بريشت) وجهوده في تقويض المسرح الأرسطي.

(1) جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، وزارة الثقافة، والفنون والتراث وإدارة الثقافة والفنون، ط1، 2009، ص135.

(2) المرجع السابق، ص145.

(3) المرجع السابق، ص146.

- المسرح الملحمي: تجربة (برتولد بريشت)

على الرغم من أن الملحمة ضاربة في القدم، فهي رفيقة الدراما الإغريقية، حيث كان لهما حضور متميز في الطقوس الديونيزوسية الإغريقية القديمة، إلا أن المسرح الملحمي شكل ثورة على كل مبادئ المسرح القديمة، واعتبر جماليات (أرسطو) «تراثًا قديمًا يتسم بالانحطاط الأخلاقي، وأصبح يمثل طبقة طفيلية»[1].

وعلى الرغم من تأخر ألمانيا في اللحوق بمدِّ التنوير الذي عاشته إنجلترا وفرنسا في أوائل القرن السابع عشر، إذ كانت ترزح في نير التخلف والانحطاط والتمزق، إلا أنها سرعان ما انطلقت مع الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، محاولة اللحوق بركب الحضارة والتقدم، خاصة بعد توحيد ألمانيا تحت ملك واحد على يد (بيسمارك) (1815–1985).

لقد استفادت ألمانيا من النهضة المسرحية التي كانت تعرفها إنجلترا وفرنسا، إذ أحدث ظهور الكاتبين: (يوهان كريستوف كوتشيد – Johan Christoph Gottsched) (1700 – 1766)، الذي كان متأثرًا بالمسرح الفرنسي ويؤيد تقليده، و(كوتلود أفرايم لسنك – Gotthold EphrainLessing) (1792 – 1781)، الذي كان متأثرًا هو الآخر بالمسرح الإنجليزي ويدعو إلى تقليده.

وهكذا عرفت ألمانيا تنافسًا حادًّا بين التيارين، ما نتج عنه ظهور الفرق المسرحية وتأسيس المسارح، وأثمر كل ذلك حركة ثقافية نشيطة ظهر معها بوادر التنظيم المسرحي، الذي كان متأثرًا هو الآخر بالمسرح الإنجليزي، الذي جعل من ألمانيا تسابق الخُطا للحوق بالنهضة المسرحية الأوروبية وأخذ زمام المبادرة، فبدأت الإرهاصات الأولى للنظرية الملحمية بالظهور، وقد كان لحركة (العاصفة والاندفاع) الأدبية (Strun und Dring) (1758 –1767) التي مثَّلها (غوته)، (شيلير)، (لسنك)، و(هردر) دورًا بارزًا، فهم الذين أعطَوا الأهمية الكبرى للعبقرية الشخصية، ودعَوا إلى «تحريرها من جميع معيقاتها، وتشجيع ظهور أدب ألماني وطني يوازي أدب شكسبير»[2]، وساهم هذا كله في إنجاب كتّاب متميزين في تاريخ المسرح الحديث، «الذين كانوا سبّاقين إلى التمرد على الدراما التقليدية بمفهومها الأرسطي»[3]، ومن هؤلاء الذين وضعوا أسس المسرح

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2017، ص212.

(2) المرجع السابق، ص195.

(3) المرجع السابق نفسه.

الملحمي، ومهدوا للنظرية الملحمية: (كريسيان ديتريس كرابه – Chiristan Dietrich 1837 –1801) (Grabbe)، و(جورج بوشنر) (–1862 1837)، و(جيرهارت هوبيتمان – Gerhart Huptman) (1862 – 1946)، و(فرانك فيدة كند – Frank WedeKind) (1918 – 1864).

إن هؤلاء الأعلام يتقاسمون الموقف نفسه من الواقع الإنساني، «فالمسرح بالنسبة لهم مرآة عاكسة لسخرية الحياة ولمأساة الإنسان، المتمثلة في عزلته واغترابه، وإذا كانت البطولة في المسرح الدرامي هي الإتيان بالأفعال النبيلة والقيام بالأدوار الكبيرة وحسب، فإنها في مسرح هؤلاء أمست بطولات الحرمان والعجز والبؤس والإحباط والانكسار، ويبدو الإنسان في مسرح هؤلاء سلبيًّا وفاقدًا لحريته ولإرادته، فاشلًا وعاجزًا عن اتخاذ القرار»[1]، إذ صارت تتحكم بالإنسان قوى تاريخية وغيبية توجهه وتتحكم في تصرفاته، إذ أصبح دمية تحكمه قيم وعادات اجتماعية يعجز عن فهمها، فأضحى في أمسِّ الحاجة إلى مسرح بديل، يسلط الضوء على معاناته ويسخر منها، ويكشف زيف الحياة وبؤسها، فيميط اللثام عن وجهها البغيض، وهو ما سيتمظهر في المسرح الملحمي مع (برتولد بريشت).

- برتولد بريشت رائد المسرح الملحمي:

ولد (برتولد بريشت) في 10 فبراير 1898 بمدينة أوكوسبورت، من عائلة ميسورة الحال، كان والده مديرًا لأكبر مصنع ورق في المدينة، ويشتغل تحت إمرته مئات العمال، وسط هذه الأجواء، عايش التوتر الديالكتيكي، حيث الواقع الحامل للمتناقضات، فالمجتمع الزراعي يكاد يندثر، ويحل محلَّه مجتمع صناعي مغاير، وأسرته البرجوازية المنعمة، تقابلها معاناة الطبقة البروليتارية، التي يمثلها عمال مصنع أبيه، الذين تقابل مساكنهم الحقيرة بيوت الطبقة الميسورة والبرجوازية، الموجودة في واجهة الشارع، ووصل التناقض في حياة (بريشت) حتى التعاليم الدينية، «أبوه مسيحي كاثوليكي، وأمه مسيحية بروتستانتية، والخلاف بينهما قائم طوال الليل، ولا ينقضي إلا مع مطلع النهار[2]». وبعد إنهاء (بريشت) دراسة الجامعية انخرط في الجيش سنة 1918، كمساعد طبيب، «وذلك في السنة الأخيرة للحرب العالمية الأولى، وكان لهذه الحرب

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، ص201–202.

(2) جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، ص256.

تأثيرها الكبير والعميق على تفكيره، ومساره الفني ونهجه السياسي»[1]، وهناك في جبهة القتال عايش التناقضات كلها، وعبر عنها بقوله: «إنني بحكم تعلمي طبيب، وبوصفي شابًّا كبقية الشبان استُدعيت للحرب، وذهبت للعمل في أحد المستشفيات، فضمَّدت الجروح، واستخدمت صبغة اليود، وأعطيت الحقن الشرجية، وقمت بعمليات نقل الدم، وإذا أمرني الطبيب: «اقطع الساق يا (بريشت) كان علي أن أجيب: حاضر يا سيدي، وأقطع الساق، وإذا قيل لي: أجرِ عملية تربنة، فتحت جمجمة إنسان ورتقت مخه، لقد رأيت كيف تُرمم أشلاء الناس، ويرحلون بأقصى سرعة إلى جبهة القتال»[2].

لقد أثارت ويلات الحرب وهمجيتها في نفس (بريشت) اشمئزازًا، مثلما اشمأز من البرجوازية وكرهها من قبل، وأحب الكادحين، كما أحب السلام؛ لذلك أكد «أن أهم عامل يقرر مصير الحياة الإنسانية هو الظرف الاجتماعي، وأن أيسر طريق وأجمل شكل يعطي الحياة قيمتها، إنما هو الفن والشكل الأدبي، أكثر من سواه الذي يستطيع أن يستوعب طرفي الصراع، الذي يتصل بالجمهور اتصالًا مباشرًا، وهو الدراما، إذن فليصُبَّ (بريشت) مضامينه الأدبية ومقولاته الفلسفية ومعطيات حياته في قالب المسرحية»[3].

- المرجعيات الفلسفية والجمالية للمسرح الملحمي:

كان لانبلاج اسم (بريشت) في الميدان المسرحي إضافة نوعية للحقل المسرحي المهترئ، إذ شكّل ظهوره علامة فارقة وانقلابًا في العمل المسرحي، حيث عمل (بريشت) على كتابة مسرحياته بنفسه وإخراجها، مستفيدًا من تجارب أساتذته، ولا سيما (ماكس رينهاردت)، و(أوروين بيسكاتور)، الذي يرجع له الفضل في انبلاج فكرة المسرح الملحمي.

لقد ظهر (بريشت) في حقل المسرح مبكرًا في عشرينيات القرن العشرين، وأحدث ثورة جمالية في المسرح، كفرت بقواعد (أرسطو)، «إن الذي يميز الثورة المسرحية التي فجّرها (برتولد بريشت) هو الشمولية والانسجام والالتزام، فقد استطاع إحداث تغيير جذري مسَّ كل الجوانب الفنية والفكرية والأيديولوجية، التي أقيم عليها المسرح،

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، ص203–204.

(2) جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، ص257.

(3) المرجع السابق، ص257.

وطرح تصورًا مغايرًا جعل المسرح الملحمي مسرحًا للمقارعات الفكرية والفلسفية والسياسية، وملتقى لتلاقح الجماليات الشرقية والغربية»[1].

وقد أسفرت آراؤه عن نقاشات حامية الوطيس، إذ عمل جاهدًا على تحرير المجتمع من الشقاء والفساد، فقد تميز (بريشت) بتثويره للجمهور، وفتح عيونه على حقيقة الواقع، يقول (رولان بارث): «يجب علينا أن نتوقف عن الصمت، والسخرية، ونرى ثورة (بريشت) باعتبارها وضعت عاداتنا وأذواقنا وحركاتنا وقوانيننا التي نعمل بها موضع تساؤل»[2]. وهكذا فقد «أطلق على عصره (النصف الأول من القرن العشرين) (العصر العلمي)، وفي ذلك إيذان بأفول عصر (أرسطو) ونظريته الدرامية التي تجاوزت المتغيرات التاريخية والمتحولات الاجتماعية، حيث عدَّ «جماليات (أرسطو) تراثًا قديمًا، يتسم بالانحطاط الأخلاقي، وأصبح يمثل طبقة طفيلية، وأبدع مسرحًا بديلًا ينطوي على دروس وتعاليم سياسة جاءت لتقلب مفاهيم المسرح التقليدي، وذلك باحترام منظومة تجمع بين التنظير والممارسة وترمي إلى تثوير أفكارنا وعاداتنا باعتمادها على اتجاه تعبيري درامي، هو ما أطلق عليه تسمية (المسرح الملحمي)»[3].

عمل (بريشت) على التنظير للمسرح، وتأليف نصوص جديدة ذات مضامين بديلة للمواضيع السائدة في المسرح البرجوازي الكلاسيكي، الذي يعجز أن يوصل رسالة سياسية للجمهور، أو يستفز ويحرّض المتفرج، من أجل تغيير الواقع، ولأجل تحقيق هذه الغاية «وضع (بريشت) قواعد جديدة لمسرحه الملحمي، تستند إلى فضاءين رئيسيين: فضاء الفرجة، وفضاء الجمهور»[4].

لقد دفعته ظروف الحربين وما أفرزته من أزمات –فضلًا عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي باتت تعرفها المجتمعات الأوروبية، المتسمة بالصراع الطبقي – إلى تبني الاشتراكية واتخاذها عقيدة فكرية وإيديولوجية، «فولد كل هذا في نفسه شعورًا ملحًّا بضرورة الثورة والتغيير الجذري لإنصاف المضطهدين والمحرومين، ومن ثم تشييد نظام اشتراكي يغيب فيه الصراع الطبقي، وتصبح البروليتاريا مالكة لزمام

(1) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص271.

(2) R.Parthes; la révolution Brechtienne; in ess ais; p51

(3) عبد الرحمن بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، ص211 – 212.

(4) عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص150–151.

الأمور، باعتبارها الطبقة الشعبية الأكثر اتساعًا والأكثر نفوذًا، وهي المؤهلة تاريخيًّا كذلك لقلب الموازين وتصحيح المسارات»[1].

لقد آمن (بريشت) بأهمية الطبقة المستضعفة التي تشتغل أكثر ولا تستفيد إلا النزر اليسير، عكس الطبقة المتعفنة، التي تستغل المحرومين، وتقتات على دمائهم ومعاناتهم؛ لذلك أعطى الأهمية للإنسان وفكره الذي ما هو إلا نتيجة للتاريخ.

إن (بريشت) يعتبر المادية التاريخية تابعة لقوانين عامة ولم توجد من العدم، إنها مادية يمكن كشف ملابساتها من خلال (قانون الديالكتيك)، الذي يفسر ويوضح حقيقة المادية، فكل شيء يوجد به نقيضه، الذي يخوض المعركة معه وهو يتطور ويستمر معتمدًا على ضرورة الصراع، وهكذا «يوجّه بريشت رسالة صريحة إلى الإنسان المغترب داخل الحياة اليومية، وداخل المجتمعات الرأسمالية الاستهلاكية من أجل إعماله عقله للتخلص من هذا الاغتراب»[2]. وقد استعان في تحقيق الفرجة بعدد من الجماليات التي شكلت خصائصَ مميزة لمسرحه الملحمي، مستفيدًا من المادية التاريخية وتقنية الاغتراب، لفتح بصيرة الإنسان، وجعل ما ألفه غريبًا وملفتًا للأنظار، وكلّ بديهي غامضًا، وهو في ذلك يجمع بين الشمولية والانسجام والالتزام، من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية، ويمكن بسط جماليات (بريشت) من خلال العتبات الآتية:

- العتبة الأولى: التغريب (distanciation) جمالية الهدم والبناء

عمل (بريشت) على خلخلة النفس الإنسانية الساكنة، وإزالة الغشاوة عن عين الإنسان، حتى يبدو الأمر الاعتيادي غريبًا، من خلال توظيف تقنية التغريب. ويوضح ذلك بقوله: «إننا نستخدم عادة (تأثير التغريب) عندما نسأل أحدهم: هل نظرت يومًا بانتباه إلى ساعتك؟ إن السائل يعرف أني أنظر باستمرار إلى ساعتي، غير أنه بسؤاله قد قضى على اعتيادية الأمر بالنسبة لي، وللسبب ذاته قضى على تصوري للساعة، الذي لم يكن ليعني لي شيئًا، إنني أنظر إلى الساعة باستمرار لأحدد الوقت، غير أنه عندما أسأل بإلحاح وإصرار عندها أفهم أني لم أنظر إلى الساعة نظرة مليئة

(1) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص271-272.

(2) المرجع السابق، ص274.

بالدهشة، وأنها من نواحٍ عديدة تعتبر ماكنة مدهشة».[1]

وبذلك يصبح الاعتيادي مدهشًا، فيتجلى فهم جديد للحياة والموقف الإنساني، يتجاوز البساطة وقبول الواقع؛ لأن «التغريب في أبسط معانيه هو جعل المألوف غريبًا وشاذًّا ومثيرًا للأسئلة والاستفسارات»[2]، فيتعلم المتلقي طرح الأسئلة وعدم قبول الأمور كما هي، فحتى القضايا البديهية والواضحة، تحمل في طياتها الغموض والالتباس والزيف والخداع، و«بواسطة التغريب يمكننا أن نزيل عنها قناعها، وندرك معانيها القريبة والبعيدة»[3]، وبذلك يصبح التغريب «وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الاجتماعية، والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به، نظرة متشككة ونقدية»[4]، وعدم قبول الواقع والرضى به، إذ يؤكد (ماركيوز) الانفصالَ عن القيم السائدة واستيعاب قيم مضادة؛ ولتحقيق ذلك، عمل (بريشت) على وضع مسافة بين الممثل والجمهور، وبين الممثل والشخصية، تجنبًا لأي اندماج بينهما، ويهدف (بريشت) من توظيف تقنية التغريب تحفيز، و«استنهاض الحساسية النقدية للمتفرج، وجعله يدرك بعمق حقيقة ما يقع أمامه، ومن ثم دفعه إلى إصدار أحكام قيميّة، غالبًا ما تصب في اتجاه تكريس وتثمين الرسالة السياسية التي يوجهها (بريشت) إلى الجماهير من خلال مسرحه الملحمي، فعادة ما يترك نهاية مسرحياته مفتوحة كما هي الحال في (دائرة الطباشير القوقازية) ليُوكِل للجمهور مهمة القيام بهذه الخطوة، وهذا يعني أن كل معركة نضالية يخوضها أبطال (بريشت) في المسرح يكون لها صدى وانعكاس في الحياة العامة»[5].

إن التغريب البريشتي رؤية ممتدة ومتكاملة، تستهل مسارها من اللغة الدرامية إلى الكتابة الركحية التي تتم بقلم السينوغرافيا التي لا تتوقف حتى تثير دهشة المتفرجين، ومن أجل ذلك فقد وظف (بريشت) خصائص النص والعرض، وعمل على وضع مسافة بين الممثل والجمهور، وبين العرض والمتلقي، ولتحقيق ذلك قام بتعويض

(1) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص143.

(2) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص274.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، ص151.

(5) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص275.

السينوغرافيا بديكور بسيطةٍ قِطعُه، و«قادرة على خلق تأثيرات تحافظ على انفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث، ويشكل الممثل في هذه العملية العنصر الفاعل ويلعب فيه الدور الأساسي باعتباره صانع الفرجة»[1].

إن الممثل وعلى الرغم من كونه يشكل عنصرًا مهمًا في صناعة الفرجة، فإنه ليس مطالبًا بالاندماج مع الشخصية التي يلعبها، ولا يسمح له بالتأثر بها، وإذا حصل العكس فسيحرم الجمهور من التمييز بين الممثل والشخصية المسرحية، وهو ما سيمنع الجمهور من تشغيل الفكر والنقد، وهو الأمر الذي «لاحظه (بريشت) ذاته في الممثل الصيني حين قال: «لا نلمس مطلقًا كونه يمثل كما لو أن ثمة جدارًا رابعًا مضافًا إلى الثلاثة الأخرى، فهو يفصح عن وعي بأنه يرى من لدن الجمهور»[2].

تأثر (بريشت) بالفرجة الشرقية، واستلهم معظم فرجاته وتصوراته الجمالية منها، خاصة المسرح الصيني والياباني، حيث «انبهر بالعروض المسرحية التي قدمتها إحدى الفرق الصينية بالاتحاد السوفييتي، كما أنه أيضًا أُعجب بمسرح (النو NO) الياباني، والعبقرية الفذة للرسامين الصينيين الذين تعكس لوحاتهم نظام الحياة المعقد والمنسجم في الآن نفسه»[3].

ولبيان مدى تأثر (بريشت) بالشرق يستشهد الدكتور سعيد كريمي، بقول (جورج بانو): «إن اختيار بريشت في مقاربته للشرق يؤكد عشقه للواقع، فالشرق الذي يعشقه ليس آخر وحسب، وإنما مجموع أشياء وممارسات وعلامات، كلها مجسدة، يختبرها من أجل ملامسة العالم بشكل أفضل، فقد اعتبر الشرق فضاءً ماديًّا يمكن تجزيئه، على اعتبار أن ليس له وحدة كيان مجرد، ولا ثخانة مرجع مؤكد»[4].

لقد وجد (بريشت) في الثقافة الشرقية أرضية خصبة لتطبيق أفكاره الاشتراكية التي تدعو إلى الأممية والانفتاح على كل الشعوب والاهتمام بمشاكلها، وترفض كل تعصب مهما كان نوعه، وفي هذا الصدد تقول (إريكا فيشر ليشته): «شكّل لقاء (برتولد بريشت) بـ (ماي لان فانغ – Mei Lanfang) عملاق أوبرا بيكين، في موسكو

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، ص151–152.

(2) خالد أمين، ما بعد بريشت، ترجمة: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 2، ط2، 2008، ص9.

(3) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص275.

(4) المرجع السابق، ص276.

عام 1935، لحظة فارقة في مسار المثاقفة المسرحية، إذ توجه (بريشت) إلى موسكو بدعوة من (بسكاتور) لحضور مؤتمر للمنتجين المسرحين (...)، وقدم الفنان الصيني الشهير (ماي لان فانغ) سلسلة من العروض ضمن مجموعة أوبرا بيكين، إذ قدم عرضَي (The Drunken Beauty & The Fishermans) بكل من (موسكو) و(سان بيترسبورغ)، شاهد (بريشت) العرضَين، وحضر المناقشة النهائية بمعية (ستناسلافسكي)، وبدعوة من (مايرهولد) يوم 14 أبريل 1935»[1].

كان للثقافة الشرقية دور كبير في تطوير وتطعيم المسرح الملحمي، بعدما وصل المسرح الغربي للطريق المسدودة، بفعل التمركز الغربي، فطوّر (بريشت) تقنياته المسرحية (الإشارات، الأقنعة والبانتوميم)، مستفيدًا من لقائه بالشرق، حيث «تتيح العلاقة الجدلية المتكاملة بين الصوت والحركة في المسرح الكابوكي انزياحَ الحركة من حيث هي وسيلة للتسنين، بموازاة مع الكلمة المنطوقة، واللغة الشفهية، ذلك ما لاحظه (بريشت) في الممثل الصيني، حيث قال: «لا نلمس مطلقًا كونه يمثّل كما لو أن ثمة جدارًا رابعًا مضافًا إلى الثلاثة الأخرى، فهو يفصح عن وعي بأنه يُرى من لدن الجمهور»[2].

- العتبة الثانية: جمالية الكتابة الدرامية

تتميز كتابات (بريشت) المسرحية، بتأثرها بالنظرية الماركسية، و«بتراوحها بين ما هو شعري وما هو نثري، وبمحافظتها على المنطق النحوي والتركيبي»[3]، فضلًا عن قوة لغتها وإيحاءاتها الثورية، كما تعتبر «الحكاية la fable من الثوابت الأساسية في كل المسرحيات التي كتبها (بريشت)، إلا أنها تختلف في بنيتها ومضامينها وأهدافها عن الحكاية الأرسطية»[4].

- العتبة الثالثة: جماليات الفضاء البريشتي

رفض (برتولد بريشت) الطبقية، ورأى أن العلبة الإيطالية ترسخ هذه الطبقية؛ لذلك فقد دعا إلى تفجيرها، باعتبارها لا تنسجم مع رؤيته الاشتراكية، فهي لا

(1) إيريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج الفرجة، ترجمة وتقديم: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 42، ط1، 2016، ص41-42.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص277.

(4) المرجع السابق نفسه.

تحقق العدالة بين الجمهور، فقد عمل (بريشت) على تفجيرها من الداخل، باقتراحه دفع القاعة في الخشبة وإزاحة الجدار الوهمي الرابع الذي يفصل بين الممثلين والمتفرجين، وحارب الإيهام، بعدما أعاد هندسة الخشبة تجنبًا لاندماج الممثلين مع الجمهور أو الممثلين مع الشخصيات، وبذلك يظل الجمهور على وعي تام بأنه جالس أمام الممثلين في المسرح، يشاهد تقريرًا عن أحداث وقعت بالماضي، وهذا واحد من أوجه الاختلاف بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي، وما بعد الدراما عمومًا، فالأول يقوم على الوهم، حيث تذوب ذات الممثل في الشخصية المسرحية المجسدة، وهو الأمر الذي كان يمقته ويشمئز منه (بريشت)، حيث يقول: «لا يوجد أسوأ من الممثل الذي يندمج اندماجًا تامًّا وكليًّا في دوره، وينسى التصرف الملحمي والاستعانة بالتغريب»[1]. والتغريب سبيل اتخذه المسرح الملحمي من أجل تقويض التخدير الذي يمارسه المسرح البرجوازي الذي يقوم على الإيهام؛ لذلك «لا يخلو أي مكون من مكونات المسرح الملحمي من أثر التغريب حتى إن تنظيم الفضاء المسرحي تم تهييئه لاستيعاب هذا العنصر المهم والفعال (...)، ويعمد (بريشت) في تعامله مع الفضاء السينوغرافي إلى جعل الديكور بسيطًا وفقيرًا في الآن نفسه، عكس المسارح التقليدية التي تلجأ إلى تكديس وتفخيم الديكور، ولكسر الإيهام بالواقع، فإن الديكور يتم تغييره أمام المشاهدين، دون حاجة إلى إسدال الستار لتغيير المناظر، ولعل جدلية العلاقة بين الجهاز السينوغرافي واللعب المسرحي هي التي أوحت إلى (بريشت) ضرورة تجاوز ثبات الديكور وجموده على امتداد المسرحية (...)، واقترح بالمقابل سينوغرافية متحركة يستطيع الممثل تحريكها وتغيير مواقعها على ساحة اللعب (...)، وبهذا يخضع الفضاء السينوغرافي نفسه إلى التركيب الذي يتأسس على تقسيم الديكور وتوزيعه إلى أجزاء صغرى، يتم الجمع بينها في رؤية تركيبية (...)، ومن ثم فإن المرمى العميق وراء تحريك السينوغرافيا هو إبراز حركية الواقع، وتطور سيرورة العمليات الاجتماعية حسب قوانين تاريخية معينة»[2].

(1) عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت، 1408هـ/1988م، ص235.

(2) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص278 – 279 – 280.

إن توظيف (بريشت) للقطع السينوغرافية بهذا الشكل راجع لتأثره بالجمالية الصينية، وهندسة معالمها الحضارية ورسوماتها التي تقوم على تكثيف الأدوات والأشكال في انسجام تام، لكنّ «حركية الديكور تجد جذورها في المادية التاريخية التي تقوم على مبدأ الصيرورة والتحول اعتمادًا على العامل الاقتصادي ووسائل وأدوات الإنتاج، وتضرب عرض الحائط كل ما له علاقة بالثبات والسكون»[1]، وبذلك يخضع الديكور عند (بريشت) لتصوره الفكري، ويعكس توجهه الاشتراكي، فهو يرفض استقراره؛ لأن ذلك يفيد البرجوازية والطبقة الحاكمة، كما دعا (بريشت) إلى اعتماد سينوغرافيا الفراغ، «وهي تقنية تعتمد على البساطة وإلغاء الحشو، فالجمال عنده ينبع من البساطة التي هي تمام الأناقة على نحو ما يتجسد ذلك في المسرح الصيني، وهذه الأناقة كما يصفها (بانو) هي التي مكنت (بريشت) من الابتعاد عن الجمالية الغربية التي تعتمد على مبدأ الامتلاء، وفسحت المجال لبروز الجماليات الشرقية التي تعتمد على الاقتصاد والخفة»[2].

إن اعتماد (بريشت) جدلية الفراغ والامتلاء، واتخاذ الفراغ قاعدة راجعان بطبيعة الحال لتأثره بالفرجة الشرقية، حيث يعتمد المؤدي بالأساس على جسده، فهو آلتُه التي يعزف بها، وبذلك «يتيح للممثل استغلال طاقاته الجسدية، والذهنية لتعويض اختزال المكونات الركحية، وتطبيق تقنية التباعد والتغريب في أقصى حدودها، ومن جهة أخرى يسمح للمتلقي بإعمال الذهن أكثر للتأويل، قصد ملء تلك الفراغات المقترحة، أو المتعمدة أصلًا لهذا الغرض»[3]، كما لجأ (بريشت) إلى الصور السينمائية والعناوين مستفيدًا من (بسكاتور)، حيث أخذ عنه هذه التقنية وطورها، إلى نصوص وعناوين مكتوبة، توازي العرض المسرحي.

- العتبة الرابعة: جمالية المؤثرات الصوتية والموسيقية

لقد ربط (بريشت) المؤثرات الصوتية والموسيقية بالتغريب، حيث توظَّف لتذكير المتفرج بأنه في عرض مسرحي، ولذا لا يُسمح للمتفرج بالتماهي، ومن أجل ذلك

(1) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص280.

(2) مصطفى الرمضاني، سلطة الجماليات الشرقية على المسرح الغربي الحديث، مجلة ضفاف، العدد السادس، فبراير2004، ص9–10.

(3) المرجع السابق، ص10.

فقد «خص (بريشت) الموسيقى والأغاني بأهمية متميزة، وعن دورها في العرض المسرحي يقول: «... يتعين على الممثلين ألا ينتقلوا بصورة غير ملحوظة إلى الغناء، بل عليهم أن يبرزوا هذا الغناء بشكل ملحوظ، ويميزوه من بقية الحدث» ومما يساعد على ذلك بصورة خاصة عدد من الوسائل المسرحية النوعية، منها على سبيل المثال: تغيير الإنارة أو عرض العناوين، كما أن على الموسيقى من ناحيتها أن تقاوم (...)، ويتعين عليها لا أن (تصاحب)، بل أن توضح الهدف، إن وظيفة الموسيقى والأغاني إذن ليست هي مصاحبة الحدث لمساعدة المشاهد على الاندماج، بل التعليق على هذا الحدث ومناقشته وتوضيحه من خلال الأغاني التي يتم توجيهها إلى المتفرج، وهي في بعض الحالات عبارة عن شعارات لتوقيف العرض وإتاحة الفرصة له لغربلة ما سبق أن شاهده والتذكر بأنه في مسرح، وأن ما يشاهده من صنع المتخيل»[1].

وهكذا فإن كل عناصر العرض تتكاثف وتتداخل لتحقيق أهم مرتكزات المسرح البريشتي وهو التغريب، الذي يُعد من أهم الآليات لإيقاظ الجمهور من سباته، والقطع مع المخلفات والرواسب الاجتماعية التي يخضع المتفرج لها، عند مشاهدته للعروض، وذلك من أجل إثارة الفكر وطرح التساؤلات والشك في كل ما يحيط بنا؛ ولذلك فالعرض الملحمي لا تنتهي وظيفته بنهايته، وإنما وظيفته تبقى مستمرة، وهي التي تقوم على خاصيتين اثنتين هما: اللذة والتعليم، ولهذا يمكن أن نلخّص المسرح البريشتي في كونه يسلط الضوء على العالم؛ ليراه المشاهد على حقيقته، ويفهم تناقضه وتناقض الحياة في المجتمع الرأسمالي، حتى يتمكن من تغييره.

والخلاصة أن للمسرح البريشتي فضلًا كبيرًا في تحرير المسرح الغربي من تقديس رماد (أرسطو)، الذي ظل مبجلًا، و(دراكولا) يقتات على دماء المسارح التي جاءت بعده، على حد تعبير الناقد المسرحي العراقي محمد سيف، وبذلك شقَّ المسرح طريق التغير والتجريب وربط الاتصال بمسارح العالم، يغذيها ويجددها حتى صار لهذه الموجة الجديدة مريدوها ومناصروها في أوروبا وأقطار المعمورة كافة، حتى إن المسرح العربي نفسَه جرّب التعامل مع هذا التيار والبحث عن صيغة مسرحية لتأصيل العمل المسرحي في الوطن العربي واستنباته.

(1) سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص281.

المراجع والمصادر

- إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، ع69، دار المعارف، ب.ت.
- إيريكا فيشر ليشته: من مسرح المثاقفة إلى تناسج الفرجة، ترجمة وتقديم: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 42، ط1، 2016.
- باتريس بافيس: معجم المسرح، ترجمة: مشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015.
- باتريس بافيس: تأملات في مسرح (ما بعد الدراما)، ترجمة المبارك العروسي، مجلة دراسات الفرجة، العدد الثالث، نوفمبر، 2016.
- برتولد بريشت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.
- حسن المنيعي: المسرح العربي ما بعد الدراما، ضمن كتاب جماعي (مسرح ما بعد الدراما)، أربع مقاربات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، مارس، 2012.
- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، وزارة الثقافة، والفنون والتراث وإدارة الثقافة والفنون، ط1، 2009.
- حسن المنيعي: حركة الفرجة في المسرح والواقع والتطلعات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1.
- حسن المنيعي: شعرية الدراما المعاصرة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، مارس، 2012.
- حسن يوسفي: في الافتتان المعرفي بالمسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 44، ط1، 2017.
- خالد أمين: الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، ضمن كتاب جماعي، (مسرح ما بعد الدراما)، أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، 2012.
- خالد أمين: ما بعد بريشت، ترجمة: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 2، ط2، 2008.
- رشيد بناني: المسرح المغربي قبل الاستقلال، دراسة دراماتورجية، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ط2، 2008.
- ريمي ريفيل: الثقافة الرقمية ثورة ثقافية، ترجمة: سعيد بلمبخوت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 462، يوليو، 2018.

- سعيد كريمي: مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية، ط1، 2014.
- عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014.
- عبد الرحمن بن إبراهيم: النظرية النقدية في المسرح الغربي، أفريقيا الشرق، المغرب 2017.
- عدنان رشيد: مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت، 1988م.
- فاطمة أكنفر: نحو دراماتورجية بديلة، تناسج الثقافات الفرجوية وأسئلة ما بعد الدراما، مجلة دراسات الفرجة، العدد الثاني، 2016.
- كريستل فايلر: مسرح ما بعد الدراما، ضمن كتاب جماعي، (مسرح ما بعد الدراما)، أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات، سلسلة 15، ط1، 2012.
- مصطفى الرمضاني: سلطة الجماليات الشرقية على المسرح الغربي الحديث، مجلة ضفاف، العدد السادس، فبراير2004.
- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
- محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، 1996.
- مروى مهدي: ما هو (مسرح ما بعد الدراما)، منشور ضمن كتاب جماعي، الدراماتورجية الجديدة، ط1، 2014.
- منير الحافظ: مظاهر الدراما الشعائرية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.
- ناصر علي محمد أحمد برقي: الدراما والتربية: بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، ط1.
- ياسين عوني: فنون العرض بين حضور النص وغياب العرض الأدائي، (إذا) نموذجًا، ضمن كتاب (المسرح اليوم: الكتابة وفن الأداء)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، 2017.
- يوسف الريحاني: نهاية مجتمعات الفرجة، الإجابة عن سؤال ما هي الدراماتورجية البديلة ضمن كتاب (الدراماتورجية الجديدة)، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 23، ط1، 2014.
- R.Parthes; la révolution Brechtienne; in ess ais