علاقة الدراماتورجيا الجديدة بالفنون

أ. خيرة بوعتو، كلية الادب العربي والفنون
جامعة مستغانم

الدراماتورجيا في أبسط معانيها، حسب ليتري Littré "فن تركيب النصوص المسرحية "1، فالمصطلح يطلق على كاتب النصوص الدرامية والمسرحية، وذلك لتمييزه عن كاتب النصوص الروائية او النصوص الشعرية، بل يطلق لتمييز كتابات الكاتب الواحد عن بعضها البعض، فمثلا، يمكننا المصطلح التمييز بين فيكتور هوجو الروائي، وفيكتور هوجو الدراماتورج.

وهي كلمة تستعمل بلفظها الأجنبي في كل اللغات بما فيها اللغة العربية، حيث لم يعرف المفهوم ولا يوجد له مرادف، وانما تستخدم كلمات اخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية لكلمة دراماتورجيا (إعداد او قراءة او كتابة). في الخطاب النقدي الحديث صارت تضاف في بعض الاحيان صفة الدراماتورجيا على هذه الكلمات فيقال اعداد دراماتورجي وقراءة دراماتورجية2.

فالدراماتورجية استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح وعناصره، ولهذا بإمكاننا القول بأن مفهوم الدراماتورجي، قد عرف منذ أرسطو وحتى الآن، تطورا دلاليا ملحوظا، في المجال المزدوج للفكرة والنشاط المسرحي. فيحوي مفهوم الدراماتورجيا ازدواجية بين فن تركيب المسرحيات وبين مراعاة اشكال المرور الى الخشبة، والتي تعود للأصل اليوناني للكلمة الذي اعتبر الدراماتورجيا بناء او عرض للمسرحيات3.

ليعود مصطلح الدراماتورجيا إلى الظهور بقوة مع الكاتب المسرحي والناقد الألماني غوتهولد إفرايم ليسينغ Gotthold Ephraim Lessing (1729, 1781) في كتابه "دراماتورجيا هامبورغ*"1769، الذي انطلق فيه من الرغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوصية المحلية الألمانية، ليتم تبني هذا المصطلح وتوظيفه من طرف المسرحيين الإنجليز والفرنسيين،

واستخدامه بشكل كبير. فمثلت بذلك التجربة الألمانية في المسرح أول انفتاح في معنى الكلمة على مدلولات جديدة تتخطى عملية الكتابة لتشمل العمل المسرحي بمجمله بما فيه عمل الممثل وشكل العرض. وهذا ما أكد عليه جوزيف داناn joseph Danan بأن الدراماتورجيا حسب ليسينغ لم تعد دراماتورجيا ارسطية معيارية، بقدر ما أصبحت ممارسة مفتوحة تحاور الفكر وتنتجه، " يجب تناول دراماتورجيا ليسينغ كما هي لحظة فارقة في تاريخ المسرح دون ان ننسى انها سبقت ولادة الإخراج المسرحي، وتطورها اللافت خلال القرن العشرين، والتفاعلات التي نمتها بين النص واخراجاته، بين النص والخشبة، هو ما سيجبرنا في اعادة التفكير في مفهوم الدراماتورجيا"4.

بالنسبة إلى ليسينغ، فقد تم تشكيل مصطلح الدراماتورجيا وفقا لمنطق تركيبي ينبني على أساس نص سابق. وقد ميز ليسنغ بين (Dramatiker) ، كاتب النصوص المسرحية بالمعنى الذي كان سائداً، (Dramaturg) أي الدراماتورج، كما ربط العمل المسرحي بالجمهور الذي يتوجه اليه، فأصبحت توكل للدراماتورج مهام مرتبطة بالتحضير للعرض المسرحي، وأخرى مرتبطة بالاشهار والتسويق والترجمة والاتصال، و لذلك يعتبر ليسنج أول دراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة.

لم ينتشر هذا المفهوم الجديد الذي طرحه ليسنغ في بقية بلدان اوروبا ولم يتحقق على الصعيد العملي، إلا مع المسرحي الالماني برتولد بريشت واسلوب عمله في التحليل الدراماتورجي للنص والعمل مع الممثل لكي يبدأ هذا المفهوم في الانتشار بمعناه الجديد.

إن التعريفات المتعددة للدراماتورجيا تبين استحالة حصر وظيفتها في مجال محدد، وتعريف معناها، لأن الدراماتورجيا ترتكز على عناصر متعددة منها الجمالية، والاجتماعية والسياسية والفلسفية والاخلاقية والانسانية، كما انها تبحث في علم النص وتطبيقاته وتقديمه وتجسيده، وتعتني بطرق تلقيه وتفسيره وإلخ -وعلى الرغم من كل ما يبدو عليها من بساطة في المفهوم، لا يوجد لها تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه. وذلك بسبب تعدد هذه الوظيفة، واتخاذها أشكالا وأبعادا أخرى كثيرة متنوعة: دراماتورجيا المخرج، دراماتورجيا المؤلف، دراماتورجيا التوثيق، دراماتورجيا المتلقي، السينوغرافيا والإضاءة وإلخ5.

ولقد سبق مفهوم الدراماتورجيا -الذي ظهر في القرن الثامن عشر-مفهوم الإخراج ومهّد له. وفي كل الأحوال يعد ظهور الدراماتورجيا والإخراج تحولاً في المنظور للمسرح وانبثاقاً لما يسميه الناقد الفرنسي برنار دورت B.Dort بـ" الذهنية

الدراماتورجية L'état d'esprit dramaturgique"، فهو يرى أن تراجع أهمية الأعراف التي كانت تتحكم بالكتابة والعرض، جعل من العملية الدراماتورجية عمليةً مهمةً لأنها تبني علاقةً جديدةً ما بين النص والعرض بمعزل عن القواعد.6

فحين يقوم الاخراج بالإعداد التقني المشهدي Scénique للعمل المسرحي، تقوم الدراماتورجيا بالإعداد النظري خاصة بالحكاية، ومن هنا اصبحت للدراماتورجيا مكانتها الاساسية في الانجاز المسرحي، ودورها الحيوي في تقديم تحليل نسقي للنص وشرحه، وتحديد ايديولوجيته (ما يريد الكاتب إبرازه)، وتحويل هذه المدركات وترجمتها بأدوات مسرحية، وهي عملية تبدأ من بداية الانجاز مرورا بالتدريبات، حتى التقديم الأول La générale.

فشملت الدراماتورجيا العرض وليس النص فقط، فاذا كانت الدراماتورجيا نظاما حيث لكل شيء دلالة، فهي ليست مقصورة على النص فقط بل لدمج العرض كذلك انطلاقا من تصور بنائه، وعلاقته بالمشاهد، بالإخراج، لتأخذ الدراماتورجيا بعدا آخر لتصبح حالة روحية جمالية فنية. وهذا ما يؤكده باتريس بافيس "ستكون الوظيفة النهائية والاساسية للدراماتورجيا هي القيام بضبط العلاقة بين النص والخشبة، تقرير كيفية لعب النص، وكيفية اضاءته على الخشبة في حقبة زمنية معينة من اجل جمهور معين"7. وأول ما يلاحظ في هذا التعريف، ربط الدراماتورجيا بوظيفة الوسيط بين النص والخشبة، وهذا ما قد يحيل الى أهمية النص ومركزتيه، وهو موضوع مازال النقاش حوله لم ينتهي، فلم يعد النص ذا أهمية ومركزية كما كان.

ليعرض طرح اخر من خلال تعريفه" في حقبة زمنية معينة من اجل جمهور معين"، وهذا ما يوحي بتوفر شرطين مهمين لمهمة الدراماتورجيا، الا وهما: الزمان والجمهور. وهذا ما يجعل الدراماتورجيا تنتمي لفعل المسرح والذي بدوره لا ينجز خارج الزمان والجمهور. وبمأن عنصري الزمان والجمهور يتسمان بالتعدد والتغير، وبالتالي فالدراماتورجيا دائما في حالة تعدد وتغير. مما يجعل الجميع يؤكد على صعوبة تعريف والامساك بهاته المادة اللزجة، والذي يشكل عدم الثبات خاصيتها الأساسية، ومفهوما هاربا باستمرار.

ونصبح امام دراماتورجيات وليس دراماتورجيا واحدة، قاسمها المشترك هو البحث عن الاثر الدرامي وهذا التعدد يؤكد زئبقية مفهوم الدراماتورجيا الذي يصعب الإمساك به ومع ذلك فان الدراماتورجيا تمنحنا نفسها على انها اشتغال على نص نحو عرض مسرحي، انطلاقا من خصوصيات هذا النص الذي يكون مليئا بالثغرات ويتضمن مولدات العرض، والذي تكون لديه القابلية للإخراج التخيلي نحو عرض او

عروض محتملة انطلاقا من الإرشادات الإخراجية Les Didascalies ومفاتيح الفهم Les clés de compréhension المتضمنة فيه. وطبيعة هذا الاشتغال تؤسس انساقا تواصلية تبدأ من المرسل الأول-الكاتب-وتنتهي عند المتلقي الأخير-المتفرج-.

الدراماتورجيا الجديدة

يتساءل باتريس بافيس** قائلا: "يبقى علينا نحن، معشر القراء والمتفرجين، أن نختار العودة إلى دراماتورجيا غير مستعصية على مستوى التحليل، والتحليل الدراماتورجي بخاصة. فهل يجب علينا أن نأمل، أو بالأحرى، نترقب ظهور ليسينغ جديد بيننا كي نخرج من جبة الدراماتورجيا الوظيفية، المتقنة بكل تأكيد، ولكنها أيضا المنغلقة على ذاتها؟ ما هو السبيل لمساعدة النصوص على الخروج من ذواتها كي تخلق تناسجا بين عالم التمثيل، وعالمنا نحن؟ هل بإمكاننا استعادة تلك اللحظة الإنسانية حيث بدأ المسرح يدرك قدراته فابتدع الدراماتورجيا.

فيبدو ان بافيس يؤكد بوجود تحولات عميقة طرأت على مجال الدراماتورجيا، ففي محاضرته التي ألقاها بمؤتمر "الدراماتورجيا البديلة" بطنجة 2014 تحت عنوان "الدراماتورجيا، وما بعد الدراماتورجيا": "نشهد في الآن نفسه، نجاح وتشظي الدراماتورجيا، ليس فقط الدراماتورجيا بمفهوم الكتابة الدرامية، بل أيضا التحليل الدراماتورجي: أي قراءة وتحضير المنجز من طرف المستشار الأدبي، أو الفني للمخرج، المسمى في بعض الأحيان (دراماتورج) أو Dramaturg. ان تحليقا سريعا في وضعية، ومناهج الدراماتورجيا الحالية، وكذا في تحولاتها الحديثة في عدد كبير من الدراماتورجيات الخاصة يجعلنا نقف على مشهد غني ومتنوع، بقدر ما هو ملتبس ومتوتر"8.

ليعرض أيضا بافيس ان الدراماتورجيا المنتمية للكلاسيكية هي هيكل الإخراج وبنيته الخفية، فاذا كان الممثلون دراماتورجيون متحركون، فان الإخراج دراماتورجيا متحركة، حيث يسعى الإخراج المسرحي المنتمي (للصنف الكلاسيكي) الى ابتلاع الجهاز الدراماتورجي، وهو الهيكل الذي يسنده باطنيا. كما ان البنيات الدراماتورجيا تذوب داخل الإخراج المسرحي. (...) فيرى أيضا بافيس ان نجاعة التحليل الدراماتورجي ترسخت في نهاية القرن التاسع عشر مع التأسيس للإخراج المسرحي، وإعادة قراءة الكلاسيكيات، وامتدت لتترسخ في بلدان متعددة خارج المانيا بعد الحرب العالمية الثانية، لتصل الى الاوج في الستينات، تحت تأثير المنهج البريشتي. ومع انتشار الأفكار النسبية، ما بعد الحداثية، وما بعد الدرامية في السبعينات، عرفت

الدراماتورجيا تراجعا، او تحولا، حيث بدأت تبتعد أكثر فأكثر عن أصولها النقدية والسياسية، وعن ولائها البريشتي. غير انها لم تغب نهائيا، حيث اتخذت أساليب متعددة في تجديد ذاتها، وما تلبث ان تتلاشى، وتستتر، حتى تنبعث من جديد بشكل أفضل9. فكيف هي الدراماتورجيا الجديدة؟، وما هي أوجه تمثلاتها؟.

ومن بعض الأمثلة او ما يمكن تسميته بتوجهات الدراماتورجية الجديدة، نجد:

1- **المسرح التوليفي**، وهو ليس مسرحا للإبداع الجماعي، بقدر ما هو مسرح للتعاون، حيث لا يحظى فيه الدراماتورج (نظريا) بمرتبة اعتبارية أكثر من زملائه، ذلك ان كل وظائف الابداع في العرض مفتوحة امام الجميع، خاصة التدخل الاستراتيجي للدراماتورج. وخلافا للمسرح النصي، او الفرجوي، المبني على فكرة مركزية، صار لزاما على الدراماتورجيين باستمرار التكيف مع ابداعات المتعاونين الاخرين. وتخضع كل وسيلة جديدة للاختبار الفوري، قبل ان يتم تكييفها، ثم تبينها فيما بعد. وليست هناك طريقة في العمل يمكنها البرهنة بشكل جلي بان الدراماتورجيا جزء من السيرورة الإبداعية.

2- **الدراماتورجيا البيداغوجية،** وهي مدخل الى القراءة واللعب بالنسبة للأطفال، واليافعين، والهواة. وهي تشكل جسرا بين عالم التربية، والابداع المسرحي. وتلجأ المقاربة الدراماتورجية نفسها الى تقديم نماذج قبلية في الابداع. وعلى هامش عرض مسرحي، او تكوين أساسي، يتوفر الدراماتورج على الوسائل الضرورية لمساعدة غير المتخصصين كيفية بناء مسرحية، او عرض مسرحي، واقتراح قراءات وتمارين، وتموضعات في الفضاء المسرحي. وعلى هذا الأساس يتخوف بافيس من خطر في تحول هذا النوع من التربية الفنية الضرورية الى عروض عابرة، او حملة تسويقية، او ان تصبح ورشات الكتابة صناعة كتابية كما يشير الى ذلك تورنر Turner وبيرند Behrendt. أي باختصار، تحول الدراماتورجيا الى الية من اليات علم التدبير. وفي المقابل، فان الدراماتورجيا التربوية النقدية والمبدعة يمكن ان تكون وسيلة ناجعة للاستقطاب، او استئناس جمهور مفتقد للتوجيه في الغالب الاعم.

3- **دراماتورجيا الممثل**، هي أساسا وسيلة عادية في عمل الممثل، تلزمه باقتراح وسائل تم الاشتغال عليها بشكل قبلي، ويمكن التخلي عنها لفائدة اختيارات دراماتورجية، وتطبيقات على العرض المسرحي. ومع ذلك، سيكون من الأفضل تخصيص تسمية " دراماتورجيا الممثل" للعروض المبنية على الارتجالات الصوتية،

او الايقاعية، قبل ان يتم حشوها بالنصوص او السرود، وان يتم إخراجها في الأخير من طرف مخرج لا يشعر ابدا باي تعاقد سردي، او بأية ضرورة سردية مختصرة في حكاية.

4- **الدراماتورجيا ما بعد السردية،** ينتمي اليها النموذجين الابداعيين لكل من باربا، او بيكيت Beckett بكل المقاييس، وهي تشمل النصوص والعروض الخاصة (او المتحررة) من كل حكاية، ومن كل السرود البعيدة عن الدراماتورجيا الكلاسيكية. لا يتعلق الامر فقط بتلك المرتبطة بالشكل الدرامي، بل كذلك المرتبطة بالملحمية البريشتية، او ما بعد البريشتية. ويعتبر بافيس ان هذا النوع من ما بعد السردي، من الأكيد انه كيس لكل شيء fourre tout"، واكثر اتساعا من مثل نوعية ما بعد الدرامي***، ويحيل على علم السرد ما بعد الكلاسيكي، دون ان يتموقع كرونولوجيا بالضرورة بعد علم السرد، ولكن على الأرجح في استمراريته، ومنازعته.

ويصنف بافيس توجه اخر للدراماتورجيا الجديدة، الا وهو الدراماتورجيا البصرية، وسنتناول هذا النوع في العنصر الموالي.

5- **دراماتورجيا الرقص**، وتشكل التحدي الأكثر جدية بالنسبة للدراماتورجيا المسرحية الكلاسيكية، ولقراءتها، وتجسيدها للنصوص. وبدأ الإحساس بالحاجة الى دراماتورج الرقص منذ بدايات تانز تياتر Tanz Theatre، مع دير غرون تيش Der Grune Tisch ل: كورت جوس Kurt joos سنة 1932. وكان الهدف منه هو منهجه، وتوضيح الخطاب السياسي للعمل الإبداعي، وخاصة تقييم الكوريغرافيا، وتوصيف الحركات حسب قوانينها الخاصة، بحسب منهجية الدراماتورجيا البصرية.

وتتأسس رؤية الدراماتورج في الرقص على الخصوص على ما هو خارج لغوي، وعلى الحركة، وليس على الحركات الدرامية والشخصيات. ويشتغل الدراماتورج على قراءة الحركة، وعلى جعلها ترى، وتحكى قصة، مع العلم ان المقروء، والمرئي، والمحكي ليسوا مضمونين، ولا أساسيين. وعندما تبرزهم الدراماتورجيا فانهم يخلقون لدى الجمهور المفترض شعورا بالأمان. وعندما تصير الحركة مقروءة من المتفرج، يصبح الكوريغراف أكثر نجاعة وجدارة.

6- **أنماط أخرى من الدراماتورجيا:** تنضاف الموسيقى الى الرقص، والمسرح الموسيقي، وكل الفنون غير التعبيرية، وغير المحاكاتية، والفن التشكيلي

التجريـدي، والإنجـازات، والتجمعـات البشـرية، وكـل الأنشـطة الادائيـة، والفرجويـة المتخيلة. ويكفي لإضافتها الى اللائحة المفتوحة للدراماتورجيا ان تكون هذه الفنون مصممة بطريقة دلالية، غير تصويرية، وغير سردية. ويبقى المبدأ هو نفسـه، ذلـك انه لاستيعاب وظائف هذه الدراماتورجيات الجديدة، ليس مـن الضـروري المـرور عبـر الحكاية، او القصـة، او السـرد، بـل يكفـي فقـط اسـتيعاب، وتجريـب البنيـة الشـكلية للعمل الفني، ولتنظيمه، ولمنطق الدلالة والاحساس.

ليسـتخلص فـي النهايـة بـافيس اننـا نتموضـع فـي منعطـف مسـرحي، وثقـافي، ومجتمعي، بل كذلك في مواجهة النظرية المبتذلة. فهل علينـا التخلـي عـن الانسـاق النظرية، كما هو الحال عند ما بعد الحداثيين، وما بعد الدراميين، وكما يـدعوننا الـى ذلك، او العكس. أي في مقابـل ذلـك، ينبغـي مضـاعفة جهودنـا النظريـة، لـيس فـي مناقشة مهام الدراماتورج الى ما لا نهاية، ولكن بحثا عن الاليات المنهجية والنظريـة التي من شأنها مساعدتنا على تعميق التفكير في هذه الوضعية الجديدة10.

فالدراماتورجيا باختصار كما أورد ذلك خالد امين، جميع الأنشطة الضرورية اثنـاء سيرورة صناعة الفرجة المسرحية. فقد ظـل الـدراماتورج منـذ البدايـة عنـد الاغريـق هو كاتب الدراما، رغـم كونـه مخرجهـا أيضـا. والـدراماتورجيا أيضـا بنيـة المسـرحية ومعمارها الداخلي. وهكذا ظل المفهوم الى حدود القرن 18 مرتبطا بالبنـاء الـدرامي والفعل داخل المسرحية. وابتداءا من القرن العشرين، أصبح الدراماتورج، خاصة فـي التقليـد الألمـاني، رفيـق المخـرج، والمسـؤول عـن الإنجـاز الفعلـي لرؤيـة المخـرج، والمكلف بإعداد مقترحات حول كيفية تحقيق تلـك الرؤيـة مـع فريـق العمـل. وهكـذا أصبح الدراماتورج من اهم المهن المسرحية في المانيـا بعـد المخـرج. وهـذا بـالطبع اختصار لما سبق ذكره عن مسار الدراماتورجيا، لكن ماذا عن الدراماتورجيا الجديـدة، او ما بعد الدراماتورجيا.

لقد أدت مشكلة المشروعية في النهاية ببيتر بـروك الـى ان يقـوم بالـدعوة الـى دراماتورجيا مجاوزة لبريشـت وبيكيـت ومجـاوزة كـذلك للمسـيس او مسـرح المرتكـز على اللغة، وذلك في كتابه المساحة الخالية، وتهـدف هـذه السلسـلة مـن الكتـب الـى الاسهام في تطـوير هـذه الـدراماتورجيا الجديـدة، تلـك الـدراماتورجيا التـي لابـد وان ترتكز على المبادئ الخمسة التالية على الاقل:

1- **الحيوية:** على القائمين على المسـرح ان يسـتوعبوا السـمة الجوهريـة لهـذا الفن ألا وهي الحيوية وبالتالي لابد وان يصبح المسرح كاشفا للواقع ومجـاوزا لـه ولا يستسلم للاستكانة والآلية.

2- **المشاركة:** يكمن الفرق بين الجلوس امام شاشة ومواجهة ممثل حي في فرصة وجود علاقة تشاركية بين الجمهور وممثل المسرح.

3- **الارتجال:** يأتي الارتجال نتيجة لتلك الحيوية، وهذه المشاركة التي تخلق جميعا ظروفا مختلفة ومميزة لكل عرض. يكمن الجوهر الحقيقي للعرض في الارتجال حتى عندما يستند هذا العرض الى نص موجود مسبقا. وهذا يعني ان الاختيار الحقيقي لأي عرض يكمن في مدى قدرته على اتخاذ اي اتجاه قد يكون مخالفا للاتجاه الذي يسير فيه النص، وعندما لا يحدث ذلك يفقد العرض ماهيته.

4- **المشروعية:** يتكامل المسرح مع السلوك الاجتماعي كما يؤثر في عملية المشروعية الاجتماعية ويتأثر بها في آن واحد. يمدنا المسرح بمراجعة نقدية دائبة للواقع كما يتحدى الواقع في ذات الوقت، محاولا تجاوز ما هو مشروع ومتفق عليه لاستكشاف ما هو جديد. وبهذا المعنى يعد المسرح فنا حقيقيا وليس وهميا إذ يحاول باستخدام آلياته عبور حدود المشروع لنقده وطرح بدائل اخرى له.

5- **تجسيد الإرادة:** تكمن قوة المسرح وحيويته في قدرته على تجسيد كل ما هو غير ممكن وغير متصور في الواقع. وهكذا يصبح المسرح تجمعا لتجسيد الإرادة وبالتالي تجمعا لطاقة كامنة هائلة يمكن ان تؤدي الى التغيير او تحقيق عوالم ممكنة11.

يتميز مسرح ما بعد الدراما بخاصية أساسية، هي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي (وهذا ليس بأمر جديد، إذ لمسناه مع أرطو)؛ مع ذلك، هذا لا يعني إقصاء مطلقا للنصوص الدرامية، بل تفكيكا للتقليد الأرسطي الذي وضع تراتبية في سيرورة صناعة الفرجة المسرحية، وعلى رأسها النص الدرامي. لقد أكد ذلك هانس ليمان نفسه في أكثر من مناسبة. كما تطرق للأمر Ivan Medinica، بكل وضوح أثناء تنظيمه لندوة بخصوص "مسرح ما بعد الدراما بعد مرور عشر سنوات" في بلكراد سنة 2009: "مسرح ما بعد الدراما" بالنسبة لمن قرأ كتاب هانس ليمان وهو في حالة صحوة، لا يعني كونه مسرح بدون نص"12.

فمسرح ما بعد الدراما هو عبارة عن 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، وهذا جزء من أهدافه. فاستشراف التجريب من حيث الشكل والمضمون يهدف إلى خلخلة الطريقة التي نعيش ونصنع الفرجة المسرحية من خلالها، ولكن هذا لا يعني إطلاقا أن المسرح قد تخلى عن

النصوص الدرامية القوية، أو أن إمكانية كتابة النصوص الدرامية لم تعد متاحة. فهو يحيلنا إلى عدم تبعية العناصر الأخرى التي تشكل دراماتورجيا العرض المسرحي للنص الدرامي13.

وحسب خالد أمين- في كتاب دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج-، فإنه يمكن فهم الدراماتورجيا البديلة، على أنها كل أنواع العروض الفرجوية الجديدة التي لا تنطلق من بنية نصية/ أدبية محضة، وتتطور من حيث هي عروض وأشكال فرجوية، لفظية وغير لفظية، تختلط بأدوات وسائطية وكوريكرافيا، ورقص، وارتجال..، وهي على هذا الأساس؛ محاولة لإيجاد طرق بديلة / جديدة، «لاستفزاز منظومة الحضور»، و"التمركز حول الذات"، وهي ايضا سعي لإعادة النظر في أدوار المؤدين والمتفرجين والنقاد على حد سواء. ناهيك عن تفكيك المفاهيم الكلاسيكية الجديدة الخاصة بدراماتورجيا النص الدرامي/ الحبكة/ الشخصية/ الوحدة العضوية، وذلك من خلال محاولة تعطيل ونقض جميع أشكال التراتبية الكامنة في تخوم آليات صناعة الفرجة... وإيجاد بدائل دراماتورجية قادرة على التعبير بشكل أفضل عن انشغالات إنسان القرن الحادي والعشرين.

ليضيف مؤكدا ان الدراماتورجيا البديلة لا تعني بالضرورة القطيعة مع ما هو سائد، بل على العكس من ذلك، فهي تلك الممارسة الدراماتورجية المختلفة والمغايرة التي لا يمكنها أن توجد إلا في حدود علاقتها مع آخرها. وهي بذلك استيعاب وتجاوز للدراماتورجيا السائدة في نفس الآن دونما إلغائها بالكامل. لذلك، يمكن التأكيد بأن الدراماتورجيا 'البديلة' لا تعني بالضرورة الانفصال والقطيعة، لأنها لا تلغي ما سبقها. فكل الأساليب الدراماتورجية لا تزال تتجاور وتتعايش وتقتبس من بعضها البعض.

لقد أصبحت الممارسات الدراماتورجية الجديدة منتشرة بشكل ملفت، وذلك حسب M. V. Kekoven، من خلال: "إلغاء الحدود بين مختلف التخصصات، وتشظي السردية وتفكيكها إلى اجزاء والأثر الملفت للشهوانية/ الإثارة، والتركيز على مادية العناصر المعتمدة، واعتماد العمل في طور الإنجاز من حيث هو اختيار جمالي. وفيما يتعلق بالمحتوى، اعتماد مفارقة الأمل"14. تستفيد الدراماتورجيا الجديدة من كل فنون المدينة والتخصصات، وهي بذلك خبرة متعددة التخصصات.

فباستعمال وإعادة استعمال كل ما يوجد فوق الركح أو غرفة التدريب، أو إعادة استعمال مواد من مسرحيات سابقة في سياقات جديدة، تتجه بعض التجارب إلى إعادة التدوير recycling من أجل البحث عن دراماتورجيا مغايرة. هكذا يخلق كل

عمل ذاكرته المشتركة وتاريخه الخاص به؛ وقد يتحول سطر واحد في عمل ما إلى عنوان أو شخصية بعد أعوام.

وصارت الدراماتورجيا اليوم تراهن أكثر فأكثر على المتلقي فيما يعرف بدراماتورجيا المتفرج، فالممارسات الدراماتورجيا التوليفية المعاصرة تركز كثيرا على الحوار مع الجمهور، لذلك يجبر الدراماتورج أحيانا لإجراء حوارات مع افراد من الجمهور بعد العرض قصد ادماجها في سيرورة العمل في طور الإنجاز مستقبلا. ولطالما راودتنا غواية الاحتفاء بتلك الحساسيات المسرحية المتوسلة بدراماتورجيا مغايرة ومستفزة للانساق السائدة، والتي تجبرنا-كمتلقين-على التحول دوما الى مشاركين فاعلين، بدلا من مستهلكين سلبيين15.

وهذه الدراماتورجيات، مهما اختلفت منطلقاتها، فسواء كانت اعدادا او مسرحة او باعتبارها اشتغالا مفتوحا، فانها في الغالب لا تخرج عما يمكن اعتباره شرطا من شروط الدراماتورجيا، وهي وجود ثالوث تقوم عليه: الرؤية La vision، والتصور La conception ثم الأسلوب Le style، لذلك تختلف التجارب بحسب تعدد الرؤى، وتعدد التصورات، وطبعا، بحسب تعدد الأساليب، والمقصود هنا الأساليب المسرحية التي تتجلى ابداعيا اما في التمثيل او في الاقتراحات الجمالية والتقنية16.

- الدراماتورجيا البصرية والوسائطية

لقد غيّر ظهور الوسائط الجديدة الممارسة الدراماتورجية بشكل عميق في العقود الأخيرة، ففي يومنا هذا، تتميز العديد من العروض بكونها يطغى عليها البعد الوسائطي ودراماتورجيا بصرية بشكل يصعب معه إخضاعها للبناء الدرامي التقليدي، أو حتى الطليعي. إن عملية التناص الوسائطي تلقي بالجمهور إلى هاوية الوجود المابيني، أو ما يسميه كل من ج. د. بولتر ور. كراستين بـ"تمثيل وسيط ما داخل وسيط آخر". كما أن إلغاء التسلسلات الهرمية، والاختلافات بين الحضور الحي –المباشر-، والنسخة المسجلة. تتمظهر الوسائطية في تناسج العروض المباشرة والموسطة؛ وتقوم أيضا بتفكيك تراتبية الأشكال حينما تقتحم التسنينات الرقمية مجال الفرجة المباشرة17.

الدراماتورجيا البصرية مفهوم قام بإطلاقه ارنتزين Arntzen في بداية التسعينات، هو الشائع اليوم، وللاشارة الى عرض بدون نص، والمبني على سلسلة من الصور المتلاحقة. يمكن ان يتعلق الامر هنا ب: " مسرح الصور" Théâtre d'images عند روبير ويلسون Robert Wilson في بداياته، او في الرقص-

المسرح، او المسرح الموسيقي، او المسرح الحركي، او فن الفرجة، او كل حركة فرجوية.

أ- ان معيار الدراماتورجيا البصرية لا يتمثل في غياب النص على الخشبة، بل هو شكل سينوغرافي يكون فيه المظهر البصري مهيمنا الى الحد الذي يفرض فيه نفسه باعتباره مكونا للخصوصية الرئيسية للتجربة الجمالية. ان للتجربة البصرية قوانينها الخاصة، وهي لا تخضع للقوانين المتعلقة بالحكاية او السرد، بل تبدو مناقضة لها بفعل المفارقة الموجودة بينهما. ويمكن النظر الى الدراماتورجيا والإخراج المسرحي البصري باعتبارهما كتلة بصرية، موضوعة على الخشبة دون تعليق، سواء كانت هذه الكتلة مستقلة، او كانت مفروضة من منظور نص مسموع بشكل من الاشكال.

ب- تقوم الدراماتورجيا البصرية باستخدام مهيمن للرؤية والمرئي، حيث كانت الهيمنة من قبل للنص، والسماع. وقد احتفظت الدراماتورجيا الكلاسيكية بفكرة ان مبدأ التركيب يبقى صالحا لتحليل مشهد عرض بصري صرف، وان هذا العرض البصري يتوفر على قوانينه، وقواعده التركيبية الخاصة، وانعكاسه على الجمهور، وتنظيمه للمحسوس. ويشتغل الدراماتورج البصري مثل الفنان التشكيلي، انطلاقا من الحركات، والصور، وكذا من الأصوات المرتبطة بالفضاء، والصور، وتلاحق الزمن.

ت- لقد تغير موقف المتفرج ما بعد الحديث، او ما بعد الدرامي تغيرا جذريا، ذلك ان المتفرج لم يعد يشترط فهم كل شيء، او تحويل العرض البصري الى دلالة. فتبحث هذه الدراماتورجيا البصرية عن نظريتها، فهي تنقب عن دراماتورج، وعن نمط للتحليل الدراماتورجي، قادرين على فهم هذا النمط البصري، وتنظيم الصورة، وخاصة السيمياء البصرية، التي قدم لنا ميك بال Mieke Bal أسسها، ومنهجية اشتغالها في الفن التشكيلي.

ث- مكن مفهوم البصرية مايك بليكر Maaike Bleeker من بلورة نظرية للدراماتورجيا البصرية، حيث مكنته " مختلف تمظهرات التجربة البصرية" من اكتساب أداة ثمينة لفهم هذا " التفكير البصري". يتعلق الامر بالجمع بين من يرى، وما يرى. والحال، ان هذا الامر مع مهمة الدراماتورج الذي يواجه بشكل طبيعي عالما يجب عليه ادراكه، والعمل على جعل المتفرج المستقبلي يدركه أيضا. ان هدف بليكر هو تبيان كيف يمكن للبصرية ان ترتكز على الترابط الوثيق المفروض بين من يرى، وما يرى. وانطلاقا من هذا الأساس النظري، تأمل الدراماتورجيا البصرية اعداد نسق شبيه في دقته بالدراماتورجيا النصية الكلاسيكية. وتتمحور منهجيتها

من جهة، حول سيميائية بصرية، وما بعد علم-سردية، ومن جهة أخرى، حول فينومينولوجيا الجسد، والنظرة المجسدة، والتفخيم الحسي-الحركي. وهذا بالضبط هو برنامج " علم السرد الطبيعي" لمونيكا فلوديغنيك Monica Fludernik، أي " أسلوب جديد في الحكي، وتجربة فيزيقية جديدة في التأويل. ذلك ان علم السرد المرئي يمكن الدراماتورج من اكتساب أدوات ثمينة ودقيقة لوصف الدراماتورجيا البصرية.

تقودنا الدرماتورجيا البصرية في خط مستقيم نحو دراماتورجيا الرقص، والتي تطورت كثيرا منذ بينا بوش Pina Bausch، حد انها شكلت حيزا كاملا من الفرجات المعاصرة: أي مسرح الحركة والايماء او المسرح الجسدي18.

بالإضافة الى التأكيد الراهن على " الوسائطية" في المسرح المعاصر، يوضح بالملموس، نزوع المسرح المعاصر نحو **السيميولاكر******. وقد أصبحت هذه الظاهرة سمة عامة يسمى بزمن " ما بعد الحداثة"، ومرادفة في عالمنا العربي الموسوم ب " ما بعد الكولونيالية"19.

تعرف الممارسة المسرحية الراهنة تغييرات عميقة جراء تفاعلها مع الوسائط والثورة الرقمية. إذ أصبحت تتحكم في إنتاج العديد من العروض المسرحية المعاصرة وتلقيها دراماتورجيا بصرية ومؤثرات رقمية قلّما يمكن إخضاعها للنّص الدرامي. تضع الصيرورة الوسائطية اللغات الواصفة موضع تساؤل، كما تستلزم الدفع بالجمهور إلى اختبار هاوية التمثيل représentation باستحضار وسيط معين ضمن وسيط آخر. ورغم أن التراتبيات والاختلافات بين الحضور الحي والنسخة المسجلة هي متداخلة فيما بينها، فإنها تعمل على تغيير إدراك المتلقي التائه وسط زخم من التشظي والتصدع المؤديان إلى انزلاق الدوال وتأجيل القبض على المعنى. وهذا التحول في الإدراك لا يقلل من جودة الفرجة المباشرة، وإنما يؤكد - كما ترى الباحثة الألمانية إريكا فيشر ليشته- أن الأداء الحي والأداء الوسائطي لا يختلفان كثيرا عن بعضهما البعض. أما الوظيفة التأسيسية للوسائط داخل نسيج دراماتورجيا الفرجة، تتحقق حينما تصبح المادة المسجلة مسبقا والمعروضة أثناء الفرجة ضرورية من حيث هي مكون بنيوي للفرجة20.

وواقع الحال أن الثقافة الرقمية، بدورها، تجمع بين الفرجة المباشرة التي تميز المسرح من جهة، وحزمة بروتوكولات الأنترنيت وتفاعلات وسائل الإعلام من جهة ثانية. وإذا ما تأملنا ادعاء مارشال ماكلوهام McLuham Marshall القائل بأن الوسيط هو، في حد ذاته، رسالة... كما أن محتوى أي وسيط هو دوما وسيط آخر، سنجد أنفسنا أمام هيمنة الوسائطية. أما التفاعل التكنولوجي فهو، في واقع الأمر،

لا يشكل حجر الزاوية في اشتغال الوسائطية، بل التناسج بين الوسائط المتعددة. من هنا، يمكن القول بأن الوسائطية لا تقوم على التكنولوجيا فحسب - كما هو سائد- "بل على أساس تفاعل بين الفرجة والإدراك." في السياق ذاته، تعدّ الحقيقة الافتراضية virtual reality وسيطا يتحدد هدفه الأساس في الاختفاء disappearance. تخضع الوسائطية، بدورها، لصيرورة الاختفاء، مثلها في ذلك مثل الفرجة... لذلك يمكن اعتبار الفرجة، بما فيها الفرجة الافتراضية المنجزة عبر حقيقة افتراضية أو أشكال أخرى من الفرجة الافتراضية، تتشكل عبر صيرورة الاختفاء21.

وهذا التحول في الإدراك لا يقلل من جودة الفرجة المباشرة، وإن كان يؤكد أن الأداء الحي والأداء من خلال الوسيط لا يختلفان كثيرا عن بعضهما البعض، كما ترى الباحثة الألمانية إريكا فيشر ليشته.

هناك أيضا منعطفا اخر في تطور الدراماتورجيا، وهو ما يمكن تسميته ب " سردنة الدراماتورجيا" Narrativisation of dramaturgy، وذلك بالعودة الى السرد والمونولوغ بخاصة في التجارب المعاصرة. (...) ومن المهم جدا الإشارة الى كون العودة الى المونولوغ والجوقة في الدراماتورجيا المعاصرة تكتسي دلالات عميقة. اذ يعود استعمال المونولوغ الى المسرح الكلاسيكي22.

اذ يرى بافيس انه بالرغم من اننا في مرحلة ما بعد السرد الدراماتورجي، الا اننا نسجل وجود ضمن الكتابة الدرامية المعاصرة منذ 1990 عودة الى السرد، والحكي، ومتعة سرد القصص. وهذا أيضا ما يراه هانس ليمان بان مبدأ السرد قد أصبح من اهم مرتكزات مسرح ما بعد الدراما.

مستقبل الدراماتورجيا واهم تحدياتها

وفي هذا المجال يدعو بافيس الى ضرورة التفكير في طرق الاشتغال الأكثر تأقلما مع التجارب الجديدة، ويتساءل عن نوعية الورشات التي يجب فتحها من طرف الجامعيون والدراماتورجيون المهتمون بالنظرية، ليضيف: هل بإمكاننا اقتحامها دونما التحول بعض الشيء الى فنانين؟.

وإذا تواجد القارئ او المتفرج في المرتبة نفسها التي كان يشغلها الدراماتورج السلطوي لوحده، يحق التساؤل حول دور الدراماتورجيا في التحكم في النصوص والعروض المعاصرة. حينما تتخلى الدراماتورجيا المعاصرة على الحكاية، والفعل، والشخصية، والشكل الدرامي، فما هي الاليات المتبقية لديها يا ترى؟، لقد تبين بأن الاشكال الجديدة تستوعب الأدوات الجديدة للسرديات الحديثة، وهي بذلك قادرة على وصف العمل التجريدي.

فيدعو بافيس الى ضرورة العودة الى محور المركزية التي طبعت النظرية الأدبية في عقد الستينيات، والمسرح في السبعينيات، حيث تماثل هذه الثورة اعلان موت المؤلف، سواء بالنسبة لفوكو، او دريدا، او بارت... وإذا ما اختفى المؤلف سيتبعه الدراماتورج لا محالة. ولكن ان إعادة انبعاثه من جديد، وتحوله أكثر اثارة. وتظهر في الواقع أنواع أخرى من الدراماتورجيا المتاحة، وذلك بحسب المناهج الإبداعية للمؤلفين، والمخرجين، والجمهور. قد يفقد الدراماتورج سلطته العلمية، ولكنه يربح متعة انتاج المعنى حقيقة، وباعتباره فنانا كباقي الفنانين، فان دراماتورج الإنتاج لم يعد موثقا مكتئبا. وحتى المتفرج، من حيث هو دراماتورج التلقي، لم يعد في مأمن، بما انه ملزم بإنتاج المعنى23.

ويضيف ان ذلك يتعلق باستعادة وانقلاب ومحو للمركزية، ورغم قوة مصدريها الرئيسيين المتمثلين في تجربتي كل من بريشت وليسنغ، لم تعد الدراماتورجيا تشكل معرفة صلبة وجسدا من الخبرات، او حتى طريقة منهجية.

تعرض كريستل فايلر***** انها حين تتأمل ما يحدث في المانيا، على سبيل التمثيل، وما يحدث في جمعية الدراماتورجيا بخاصة، تجد انهم ينظرون الى الدراماتورجيا من حيث هي شيء لابد من تعريفه في حدود علاقته بمتغيرات المجتمع والمسرح كذلك. وانه ليس محض الصدفة ان السؤال الرئيس الذي طرحته هذه الجمعية في مؤتمرها الأخير هو: من نحن؟، ماهي ملامح المسرح في مجتمع متعدد الثقافات؟، فحاجة المسارح للانفتاح على رحابة تنوع مجتمع مهاجرين قضية مركزية على طاولة المناقشة، لذلك اعتبرتها الجمعية من مهامها الرئيسية. وفي هاته الحالة ستواجه الدراماتورج تحديات جديدة، تتطلب كفايات/مهارات جديدة للتعاطي مع الظروف غير متجانسة من التصورات والمصالح الناتجة عن الاختلافات والتلاقحات الثقافية.

ولقد تم تعيين محور اخر اثناء إعادة النظر في تعريف الدراماتورجيا من قبل ما يسمى ب "مجموعة عمل الدراماتورجيا الادائية"، والتي هي أيضا جزء من الجمعية الألمانية للدراماتورجيا. يأخذ هذا المنحى بعين الاعتبار ان المسرح ليس مرادفا للأدب الدرامي الادائي، وان عدم وجود دراما أحيانا لا يعني اختفاء الدراماتورجيا24. وهذا لان الدراماتورجيا أوسع من مفهوم الدراما، فهي في رأيي تشمل فنون عديدة ومن بينها الدراما، مما يعني ان الدراماتورجيا الجديدة تتخلص أحيانا من عنصر الدراما، وتتحرر وترفض كل ما هو سابق، عكس الدراماتورجيا الكلاسيكية التي كانت تعني " فن تأليف نص مسرحي او كما "فن تأليف الدراما".

ويتعرض حسن يوسفي الى ان التحول من الدراماتورجيات الى الدراماتورجيات البديلة يوحي بتحول أعمق في السياسات الفنية والاختيارات الجمالية الكبرى، بما يتلاءم وطبيعة السياقات المحيطة بإنتاج الفرجات المسرحية وتلقيها في ان واحد. ويضيف ان هذا الانتقال من الدراماتورجيات الى الدراماتورجيات البديلة بمثابة انتقال في المفهوم الشمولي الذي يؤطر الممارسة المسرحية، وتحول في قواعد تصورها واسس ممارستها. ويعرض علامات هذا التحول في ابعاد رئيسية وهي:

5 فلسفيا في التحول من النسق الى الشذرة.

6 جماليا في التحول من الشعرية الكلاسيكية الى الشعرية الحديثة.

7 ابداعيا في تقويض سلطة المبدع المسرحي الواحد والشامل.

8 فنيا في جعل المسرح ممارسة تجريبية مفتوحة على كل الاحتمالات.

9 مسرحيا في تغليب منطق الفرجة على منطق الكتابة الدرامية.

10 سوسيولوجيا في جعل المسرح ممارسة تاريخانية تراعي في اليات انتاجها شروط تلقيها.

11 تقنيا في ابراز أهمية الدور الذي يقوم به الممارسون Praticiens في صناعة الفرجة المسرحية25.

وهذه العلامات تم ذكرها من قبل متفرقة، لكن الباحث جمعها استنتاجا، وبذلك فإننا إزاء صيغ جديدة لممارسة المسرح. فتصبح الحصيلة الفرجوية فوق الخشبة ومع الجمهور هي الأولى، اما المقترحات البدئية للنص وما تثيره في خيال المخرج من تصورات، فتبقى مجرد سيناريوهات نظرية للعمل قد تصبح، في بعض التجارب مجرد منطلقات او مقترحات للاستئناس. كما يأخذ مفهوم الدراماتورجيات البديلة دلالته الحقيقية من صيغة الجمع التي تلازمه، والتي تدل، من جهة، على تعدد الأصوات والمتدخلين في هذا النوع من الدراماتورجيات، كما تدل، من زاوية أخرى، على هذا التنوع الذي يطبع العروض والفرجات القائمة على هذه الدراماتورجيات باعتبارها فرجات مفتوحة باستمرار على كل الاحتمالات26.

فتظهر قوة الدراماتورجيا البديلة في قدرتها على إيجاد ممكنات فرجوية لا حدود لها مادامت تنبذ منطق المحاكاة. وفعالية هذه الدراماتورجيا تكمن في الحقيقة، في الاشتغال الشذري، لكن انطلاقا من رؤية نسقية، ورغما انه قد تضيع أحيانا الهوية الدرامية التي تكمن في صياغة الحكايات وصناعة الشخصيات وبناء فضاءات وبلورة خطابات ولغات، الا ان المسرح يبقى مسرحا مهما تعددت البدائل الدراماتورجية التي يمكن ان تدفع به في متاهات الوسائط الحديثة والفنون الرقمية الجديدة.

الهوامش:

1- dunod- Paris, France- 1990-p 106.edPatris PAVIS- dictionnaire de théâtre-

2- ماري الياس، حنان قصاب حسن-المعجم المسرحي-مكتبة لبنان ناشرون، لبنان-1997- ط1-ص 205.

3- Joseph Danan- qu'est-ce que la dramaturgie ?- Actes sud-papiers, Apprendre 28-2010- p 09.

* ان " دراماتورجيا هامبورغ" ليس كتابا مؤسسا للدراماتورجيا، ولا مقالات مجمعة للتنظير لهذه المهنة، بل هي مقالات نقدية حية عن عروض مسرحية، تميزت هذه المقالات بجديتها وتحليلها للواقع المسرحي في زمانها، وتحديدا في الفترة (1767-1769). تجمعت هذه المقالات فيما بعد في اصدار معنون ب" Hamburgische Dramaturgie"، وكما يظهر من العنوان فقد كتبت هذه المقالات عندما دعي ليسنغ الى مدينة هامبورغ في عام 1767 ليكون المستشار الادبي لأول مسرح قومي الماني. من هنا بالتحديد ولد هذا المصطلح (Dramaturgie) وبذلك صار غوتولد افرايم ليسينغ اول دراماتورج معروف.

4- opcit- p 18. Josef Danan- qu'est-ce que la dramaturgie ?-

5- خالد امين، محمد سيف-دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج-منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب-2014 -ص 71.

6- ماري الياس، حنان قصاب-المعجم المسرحي-م س-ص 206، 207.

7- Pavis Patris- dictionnaire du théâtre- opcit- p 107.

** باتريس بافيس Patris PAVIS أستاذ الدراسات المسرحية بجامعة باريس ما بين سنتي 1970- 2007، ومن اهم الأصوات النقدية التي اثرت في مجال البحث المسرحي المعاصر. يشتغل حاليا أستاذا بكلية الفنون بجامعة كينت Kent بمدينة كانتربري الإنجليزية. عمل أستاذا زائرا في قسم الدراسات المسرحية بالجامعة الوطنية الكورية للفنون في سيول ما بين عامي 2011 و2012. من اهم منشوراته قاموس المسرح الذي تمت ترجمته الى حوالي 30 لغة، وكتب أخرى عديدة حول تحليل الفرجات، والمسرحيين الفرنسيين المعاصرين، والمسرح الحديث. من بين اخر اصداراته كتاب La mise en scéne contemporaine، عن مطبعة Armand Colin (2007). وباقي مجالات بحثه الحالية تشمل: نظرية الأداء، نظريات الإخراج، المسرح المابين ثقافي والمسرح المعولم، الكتابة الدرامية المعاصرة، الكتابة الإبداعية وفن العرض، نظرية الفرجة والمسرح المعاصر. كتاب جماعي- الدراماتورجيا الجديدة- اشراف: خالد امين، سعيد كريمي- منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 32- ط1- 2014- ص 19.

8- باتريس بافيس- الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا- م.س- ص 19.

9- انظر: باتريس بافيس- الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا- م.ن- ص 23، 24.

*** استخدم مصطلح " ما بعد الدراما" لأول مرة عام 1989 من طرف أستاذ جامعي الماني يدعى اندريا فيرت، عندما قدم ورقة بحثية بعنوان "المسرح باعتباره يوتوبيا جمالية-تحولات المسرح ي بيئة الاعلام"، تعرض فيها لإشكالية تراجع اشكال المسرح التقليدية المعتمدة على اللغة في مقابل

صعود شكل جديد من المسرح اسماه " مسرح ما بعد الدراما"، وهو المسرح الذي يقلص دور اللغة في مقابل الاتساع في استخدام عناصر مسرحية أخرى مثل عناصر الصوت والرقص والسينوغرافيا. واكد فيرت أكثر من مرة في دراسته، على ان شكل المسرح قد تغير، خاصة في فترة ما بعد برتولد بريشت، وظهر هذا التغيير في الابتعاد عن استخدام الحوار واللغة، في مقابل استخدام عناصر غير مألوفة في المسرح التقليدي، ولكي يفرق ما بين المسرح التقليدي الذي اعتمد على الدراما واللغة، وما بين المسرح الجديد الذي اعتمد على عناصر العرض-مما أدى الى فصل فن المسرح عن الادب- اختار مصطلح "مسرح ما بعد الدراما" لوصف هذا النوع الجديد من المسرح. (مروة مهدي-ما هو مسرح ما بعد الدراما-سلسلة منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة-م.س-ص 189).

10- بتصرف: باتريس بافيس- الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا- م.س- ص 24، 25، 26، 28، 29، 30.

11- جوليان هيلتون-اتجاهات جديدة في المسرح-ت: امين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر، 1995 -ص21.

12- محمد سيف، خالد امين-دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج-م س-ص 29.

13- م ن-ص 29.

14- م ن-ص 25.

15- خالد امين- الدراماتورجيا الجديدة- م.س- ص 12.

16- بتصرف: عبد المجيد شكير- الدراماتورجيا: الاشتغال النصي والاجراء الاخراجي- م.س- ص 170.

17- محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص45.

18- بتصرف: باتريس بافيس- الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا- م.س- ص 26، 27.

**** في مقال أساس يحاول ميشيل فوكو أن يحدّد المعاني التي يُستعمَل فيها مفهوم السيمولاكر simulacre فيردّها إلى أربعة :

-فالسيمولاكر هو الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية.

-وهو يعني أيضاً تمثيل شيء ما، من حيث إن هذا الشيء يفوّض أمره لآخر،

-يعني السيمولاكر أيضاً الكذب الذي يجعلنا نستعيض عن علامة بأخرى،

-وأخيراً فإنه يدل على «القدوم والظهور المتآني للذات والآخر".

المعاني الثلاثة الأولى تجعل السيمولاكر صورة تافهة كاذبة مخادعة لا ترقى إلى مستوى الواقع الفعلي، ولا تمثِّل ما تُمَثِّله حقّ تمثيل. إنها تظل دون ما تعكسه، فهي إذاً نسخة لا تعكس حقيقة ما تستنسخه، نسخة مضللة خداعة.عكس ذلك تماماً ما يعيّنه المعنى الرابع الذي لا يدلّ على أيّ كذب أو خداع، بل يضع النسخة في مستوى الأصل، ويجعل قدومهما متآنياً، فلا يفصل أحدهما عن الآخر، فيقرن الشبيه بالشبيه، والأصل بنسخته والموضوع بـ "نظيره"

لن نتساءل بطبيعة الحال عن أيّ من هذه المعاني هو الأقرب إلى الصواب. فكلها استُخدِمت رغم ما يطبعها من اختلاف، بل من تناقض، خصوصاً المعنى الرابع الذي يبدو متنافراً مع المعاني الأخرى، إلى حدّ أن بإمكاننا أن نقول إنه يعيّن نظرة مخالفة للهوية والمعنى والزمان. وتميّز المعاني الثلاثة الأولى بين شكلين للاستنساخ: هناك الاستنساخ الأمين، ثم هناك الاستنساخ الخائن. هناك الأيقونة، ثم هناك السيمولاكر. السيمولاكر نسخة غشاشة تشوّه وتحرّف، وهي أبعد ما تكون عن النسخة

«طبق الأصل»، النسخة النموذجية التي تدخل في علاقة حميمية مع الأصل النموذجي فتعكسه وتطابقه.

إذا كانت المعاني الثلاثة الأولى تنطلق من فكرة الأصل فتعتبر العالم نسخة تكرّر الأصل وتستنسخه، فإن المعنى الأخير يَنظر إلى الحياة وإلى معانيها في ديناميتها المتولدة عن فعالية. المعاني الأولى تعتبر أن النموذج سابق على التكرار، أما الأخير فيذهب إلى القول إن كل هوية تكرار. النظرة الأولى تفترض تشابها أصلياً أما الثانية فتعتبر أن التشابه يتولّد، وأن الفروع هي التي تحدّد الأصول، وأنْ لا وجود في النهاية لا للصورة الأصلية ولا للنسخة المطابقة، وإنما لقوة إيجابية فعّالة هي آليّة الاستنساخ ذاتها. (عبد السلام بنعبد العالي- في السيمولاكر- مجلة الدوحة - العدد 71 سبتمبر 2013- http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?w=90ce4f22-3699-482b-8028-a38b9468533c&d=20130901#.V-asKCiLTIU).

19- خالد امين- الدراماتورجيا الجديدة- م.س- ص 13.

20- محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 45، 46.

21- م ن- ص 47.

22- انظر: خالد امين- الدراماتورجيا الجديدة- م.س – ص 15.

23- باتريس بافيس- الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا- م.س- ص 35، 36.

***** أستاذة باحثة بالجامعة الحرة، برلين، المانيا.

24- كريستل فايلر- الدراماتورجيا او فرجة التوليف- ت: خالد امين- سلسلة الدراماتوجيا الجديدة- رقم 32- م.س- ص 53.

25- حسن يوسفي- الدراماتورجيات البديلة طرق جديدة لممارسة المسرح- سلسلة الدراماتورجيا البديلة- م.س- ص 89، 90.

26- م.ن-ص 90.