International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (4), No. (11)
IJESA
November 2025
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (4)، العدد (11)

الرِّهان القيمي في البِنَاءِ اللُّغويّ والأدبيّ للنَّص المسرحيّ

بلقاسم الجطاري
أستاذ التعليم العالي بجامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية، الإمارات العربية المتحدة
belkacem.eljattari@mbzuh.ac.ae
orcid.org/0000-0003-3084-3255

حُسَام الدّين سَمِير
أستاذ مُشَارك العُلوم النَّحويَّة واللُّغَويَّة بِكُلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية، الإمارات العربية المتحدة – أستاذ مساعِد بكليَّة دار العلوم، جامعة المنيا، مصر
hossameldine.abdelaa@mbzuh.ac.ae
orcid.org/0000-0003-4023-6168

مستخلص البحث

تتناولُ هذه الدراسةُ "الرِّهان القيمي" في جِنس المسرح، وتحديدًا في "مسرح ما بعد الدراما"، مُعتمدةً منهجًا يجمع بين التَّحليل الأدبيّ والنَّقدي، والتَّحليل اللِّسانيّ -التَّداوليّ.

تسعى الدراسةُ إلى تتبع علامات "المأزق القيمي" الذي يعيشه المسرح المعاصر، والذي يتجلَّى أدبيًّا في خصائص مثل "الارتجال"، و"إشراك المتلقي" في العرض، والخروج عن القالب الفضائي الكلاسيكي.

ولتأصيلِ هذا الطَّرح، يغوص التَّحليلُ اللِّسانيُّ في البنى اللُّغويَّة العميقة للنَّص المسرحي، كاشفًا كيف يتم "بناء" هذا الانهيار القيمي. كما يوضِّحُ البحثُ عبرَ أمثلةٍ تحليلية كيف يلجأ مسرح ما بعد الدراما إلى آليات "التفريغ الدلالي" (Semantic Bleaching) للمفردات القيمية، وكيف يستخدم "الأفعال الكلاميَّة" (Speech Acts) كأداة "للصدمة" بدلًا من "الرسالة"، وصولًا إلى "التَّناقض السِّيميائي"؛ حيث "يمحو" الأداء الجسدي ما "يثبته" المنطوق اللُّغوي.

تخلص الدراسة إلى أنَّ الرهان القيمي لم يَعُد رهانًا على "مضمون" النَّص، بل تحوّل إلى رهان على قدرة "اللُّغة" ذاتها على حمل القيمة، ناقلًا عبء "إنتاج المعنى" إلى المتلقِّي.

كلمات مفتاحية: الرِّهان القيمي، مسرح ما بعد الدراما، البناء اللُّغوي، التَّداوليَّة المسرحيَّة، سيمياء الأداء، المأزق القيمي.

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (4), No. (11)
IJESA
November 2025
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (4)، العدد (11)

The Axiological Wager in the Linguistic and Literary Construction of the Dramatic Text

Belkacem Eljattari
Professor of Higher Education, Mohamed Bin Zayed University for Humanities, United Arab Emirates
belkacem.eljattari@mbzuh.ac.ae
orcid.org/0000-0003-3084-3255

Hossam El-Din Samir
Associate Professor of Grammar and Linguistics, Faculty of Arts and Languages, Mohamed Bin Zayed University for Humanities, United Arab Emirates – Assistant Professor, Faculty of Dar Al-Ulum, Minia University, Egypt
hossameldine.abdelaa@mbzuh.ac.ae
orcid.org/0000-0003-4023-6168

Abstract

This study addresses the "Axiological Wager" within the genre of theatre, specifically focusing on "Post-dramatic Theatre." It employs a methodology that integrates literary-critical analysis with linguistic-pragmatic analysis. The study aims to trace the markers of the "axiological impasse" in contemporary theatre, which manifests literarily through features such as "improvisation", "audience participation" in the performance, and the deconstruction of the classical spatial framework.

To substantiate this thesis, the linguistic analysis delves into the deep structures of the dramatic text, revealing how this axiological collapse is constructed. Through analytical examples, the research demonstrates how post-dramatic theatre utilizes mechanisms of "Semantic Bleaching" for value-laden vocabulary, how it employs "Speech Acts" as a tool for "impact" rather than "message", and how it culminates in "Semiotic Contradiction," where the physical performance "deconstructs" what the verbal utterance asserts.

The study concludes that the axiological wager is no longer contingent on the

"content" of the text, but has transformed into a wager on the capacity of "language" itself to carry value, thereby transferring the burden of "meaning production" onto the audience.

Keywords: Axiological Wager, Post-dramatic Theatre, Linguistic Construction, Theatrical Pragmatics, Semiotics of Performance, Axiological Impasse.

1. المقدمة

يحمل الأدب، في ثنايا تاريخه ونصوصه، قرائن تكشف عن وظيفته الخلقية، وشواهد تشي بغاياتٍ ورسائل قيمية يسعى إليها، في سياقِ منظومةٍ اجتماعيَّةٍ رسمت لمنتوجها الأدبي طرقًا يستهدفها حفاظًا على تماسك الجماعة، وتعاضد مكوِّناتها البشريَّة، والماديَّة، والرمزيَّة، وبيانًا يُمْكِنُ من خلاله تدبر أشكال الإنتاج الأدبي الشفهية، التي أسس بها الإنسان تجربته الإبداعيَّة في هذا المضمار. إذ يتضح جليًّا حضور البُعد القيمي في كَمٍّ هائلٍ من النصوص الأدبية التقليديَّة التي نَحَتَتْهَا شعوبُ العالم المختلفة، وإن كشفت تجارب الأمم عن تمايز نسبي في جرعات الحضور القيمي، وتفاوت في العناية بأصناف القيم، وذلك انسجامًا مع تباينِ التجارب الإنسانيَّة وتنوُّع الدروس المستفادة من فرادة التجربة التَّاريخيَّة لكل أمة على حدة.

وسيطول بنا الحديث عن فروع هذا الحضور القيمي في إنتاجاتِ شعوبِ المعمورة، وعن أوجهه وطبيعة علاقته بالمقاماتِ الاجتماعيَّة التي أفرزته، كما سيطول بنا الحديثُ عن الأهمية الشديدة التي منحتها هذه الشعوب لآدابها، وكيف جعلت منها مطايا أثيرة لتعزيز القيم الخلقية وتربية الناشئة عليها، وكيف ظلَّت شعوب العالم تدسّ في إبداعاتها، ذات المظهر التَّنفيسي، رسائل قيمية تكرس المظهر النفعي الوظيفي لهذه الآداب المختلفة.

ولعل الثابت أنَّ المسرح، وقبله نظائره من أشكال التَّعبير الفرجوي، قد أسهم مساهمةً كبرى في تعزيز البُعد الوظيفي، ذي الطابع القيمي، للظَّاهرة الأدبيَّة في مجملها، بوصفها ظاهرةً إنسانيَّةً مركَّبة، مثلما أسهم في تطوير أدوات التعبير عن معضلاتٍ خلقية ظلَّت لصيقة بكل تجربة حياتية بشرية، سواء أكانت فرديَّة أم جماعيَّة.

لقد أبدع الإنسان المسرح ليعبر عن مضايق تجربته الوجودية، ويعبر عن أفهامه وتمثلاته بخصوص تعقيدات النفس البشرية، وتصرفاتها في سياق الفعل الجماعي، لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ المسرح أداة لفك وتحليل صنوف الماديات والرمزيات المتصلة بضوابط السلوك وآدابه، وليختزل ألوانًا من معتقداته بخصوص مصادر

هذه القيم الأخلاقية، ووظيفتها، وما يهددها من العدوان الصادر عن جهاتٍ تسعى إلى نزع القداسة عن الإنسان، وتشييئه، وتسليعه.

تسعى هذه الدراسة إلى تتبع بعض أوجه الحضور القيمي في جنس المسرح، من زوايا مختلفة، لكنها لن تقتطع من أرض هذا الجنس الأدبي الرحبة إلا حقلًا ضيقًا هو حقل مسرح ما بعد الدراما؛ لأنه موضوع حديث، قليل التداول قياسًا بغيره من مواضيع البحث المتصلة بمسرح ما قبل بروز هذه التجربة -الاصطلاح في ساحة المواكبة النقدية المسرحية العالمية.

يحمل الإبداع الإنساني، في جوهره، "رِهانًا قيميًّا"؛ فهو محاولة مستمرة لطرح الأسئلة الكبرى حول الحق والخير والجمال. وفي قلب هذا السعي، يقف الأدب، بوصفه حاملًا تاريخيًّا لـ "الوظيفة الخلقية" والرسائل القيمية التي تحفظ تماسك الجماعة.

ولطالما كان المسرح هو الساحة الأكثر صخبًا لهذا الرهان؛ فضاءً لتجسيد الصراعات الأخلاقيَّة ومعضلات الوجود الإنساني. لكن هذا الرهان شهد تحولًا جذريًّا مع بزوغ "مسرح ما بعد الدراما"؛ وهو مسرح تخلّى عن "القصة" لصالح "الحالة"، وعن "النص" المُقدّس لصالح "الأداء" المُتشظّي.

هنا، يتحول "المأزق القيمي" من كونه "أزمة مضمون" (ماذا نقول؟) إلى "أزمة لغة" (كيف يمكن قول أي شيء ذي قيمة أصلًا؟).

كما تسعى هذه الدراسة أيضًا إلى تجاوز التحليل الأدبي التقليدي، لتغوص في "البناء" المزدوج لهذا الرهان. إنها لا تكتفي برصد السمات الأدائية والدرامية (كالارتجال، وإشراك المتلقي، وتفكيك الفضاء)، بل تتقصى "الأدلة اللسانية" العميقة التي تُبنى بها هذه الأزمة.

تطرح الدراسة إشكالية مفادها: كيف يتجلى "الرِّهان القيمي" (إثباتًا أو تفكيكًا) عبر آليات "البناء اللغوي" (المعجمي والتداولي) وآليات "البناء الأدبي" (الشخصية والحدث) في نصوص مسرح ما بعد الدراما؟ إننا نبحث عن البصمة اللُّغوية التي تكشف أنَّ انهيار اليقين القيمي هو، في الصميم، انهيار للثقة في قدرة اللغة ذاتها على حمل اليقين.

مصطلحات البحث

يعتمد البحث عتاداً مصطلحيًّا شديد الصلة بقطبيه المعلنين: المسرح والقيم؛ وهكذا، فإن المصطلحين الرئيسيين اللذين يؤثثان فضاء هذه الدراسة هما: القيم، ومسرح ما بعد الدراما، ونعني بالأولى ما يعنيه بها علماء الاجتماع والتربية وعلم النفس؛ إذ يعرفون القيم بأنها محكات ومقاييس نحكم بها على الأفكار والأشخاص والأشياء، والأعمال والموضوعات، والمواقف الفردية والجماعية؛ من حيث حسنها وقيمتها والرغبة بها، أو من حيث قيمتها وعدم قيمتها، وكراهيتها، أو في منزلة معينة ما بين الحدين. [1] أو لنقل: «إن القيم عبارة عن معايير وجدانية وفكرية يعتقد بها الأفراد، وبموجبها يتعاملون مع الأشياء بالقبول أو بالرفض». [2]

كما تعتمد الدراسة على عتادٍ مصطلحي يجمع بين حقل النقد الأدبي وحقل اللّسانيات التطبيقية، وأبرز هذه المصطلحات:

1. **الرّهان القيمي: (Axiological Wager)** هو المصطلح المركزي. ونعني به تجاوز "الهدف" أو "الغاية" القيمية المباشرة (كما ورد في التعريف الأولي)، ليصبح "مُخاطرة" أو "مُقامرة" (Wager) المبدع على "إمكانية" وجود القيمة ذاتها. في المسرح الدرامي، كان الرهان هو "تأكيد" القيمة؛ أمَّا في مسرح ما بعد الدراما، فالرهان هو على "قدرة" المتلقي على "خلق" القيمة من بين ركام لغوي وأدائي مُفكك. إنَّ البحث عن الرهان القيمي، في هذه الدراسة، معناه السعي إلى تتبع المقصد القيمي الذي يحرك ممارسي الاتجاه المسرحي المذكور، ولا يعنينا هاجس الوقوف على إعلان هذا الرهان ولا التصريح به من قبل هؤلاء في حواراتهم وكتاباتهم التنظيرية.
2. **مسرح ما بعد الدراما (Post-dramatic Theatre)**: نعني به ما يعنيه مُنَظِّرو المسرح المعاصرون (كهانز تيس ليمان)، أي "كل تعبير مسرحي يشكك في أولوية النص والدراما". إنه مسرح "قوامه الحالة وليس القصة"، ويتخذ هويته من "قانون التشذر"، ويسعى "للتأثير على المتلقي أكثر مما يتصل بمسألة التقيد بالنص". وهو الحقل التطبيقي الذي نرى فيه تجليات الأزمة اللُّغوية -القيمية.

[1] ماجد عرسان، فلسفة التربية، دراسة مقارنة بالفلسفات التربوية، الأردن، دار الفتح للدراسات الإسلامية ط1 1430هـ 2009م ص427.
[2] إيهاب عيسى مصري وطارق عبد الرؤوف محمد، القيم التربوية والأخلاقية، مفهومها، أسسها، مصادرها، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2013، ص 12.

3. **البناء اللُّغوي (Linguistic Construction)**: مصطلح إجرائي لا نقصد به مجرد "النحو" أو "الصرف"، بل نعني به مجموع الآليَّات اللِّسانية التي "تَبني" أو "تُفكك" الموقف القيمي في النص. ويشمل ثلاثة مستويات ستخضع للتحليل:

- **المستوى المعجمي -الدَّلاليّ:** رصد الكلمات الحاملة للقيم (الحق، الواجب) وتحليل "تفريغها الدلاليّ". (Semantic Bleaching)
- **المستوى التداولي (Pragmatic):** تحليل "الأفعال الكلامية" (Speech Acts) وكيف تحولت من "الإخبار" إلى "الصدمة" أو "الاعتداء اللغوي".
- **المستوى السِّيميائي (Semiotic):** رصد التناقض بين "القناة اللغوية" (المنطوق) و"القناة فوق-اللغوية" (الأداء الجسدي والنبرة).

4. **القيم (Values):** نتبنى التعريف العام الذي يراها "محكات ومقاييس نحكم بها على الأفكار والأشخاص والأشياء"، أو "معايير وجدانية وفكرية... يتعاملون مع الأشياء بالقبول أو بالرفض". وتهتم الدراسة بكيفية "بناء" هذا القبول أو الرفض أو الحيرة تجاهها عبر البناء المزدوج (اللُّغوي والأدبي).

منهجية البحث

يتعلق الأمر بدراسة تتبع قواعد المنهجين الوصفي والتحليلي، من حيث سعي هذين المنهجين إلى رسم صورة عن واقع مدروس، ثم النبش في الشروط الموضوعية التي أسهمت في خلق هذا الواقع، والتربص بشبكة العلاقات التي يقيمها مع غيره من الوقائع السابقة أو الموازية.

هذا، وتتأسس الدراسة على الاستفادة من نتائج تقاطعات المدارس والمناهج التي تتشارك البحث والنظر إلى الفرجة المسرحية، سواء تلك الموصولة إلى تقاليد النقد المسرحي أو تلك التي تتصل بالمحيط المجتمعي، بمعناه العام.

هذا، ولا يتعلق الأمر بمقاربة مفروضة على الموضوع، بل بمقاربة منبثقة من طبيعته المركَّبة، ومستمدة من كثافة التفاعلات التي تجري في قلب النشاط المسرحي، الذي يشكل، بموجب كثافة أبعاده وعناصره، بؤرة تماس عدد هائل من المعارف والتخصصات والتدخلات المؤسسية.

2. جنس المسرح؛ المعنى والسياق:

شهد الفن في الغرب منذ أوائل الستينيات من القرن العشرين سعيًا حثيثًا، لا يمكن تجاهله، نحو فكرة العرض (*Performance*)، وهي الفكرة التي أفرزت ما يمكن تسميته «اتجاهًا فنيًّا» يقضي بجعل العرض في قلب عملية الإبداع، حتى إنَّ الحدود المعهودة بين الفنون بدأت تتماهى شيئًا فشيئًا، حيث ساد الميل إلى «خلق حدث» بدلًا من «خلق عمل»، وتحقيق ذلك في هيئة «عرض أدائي.» [3]

وإذا شئنا بعض التدقيق قلنا إنَّ المسرح والدراماتوجيا قد شهدا تحولات جذرية منذ النصف الثاني من القرن العشرين تحديداً. ولعل أحد أهم مفاتيح القوة في هذا التحول هو مزج الوسائط والتكنولوجيا في المسرح وفنون الأداء. وبالتالي تغيرت الممارسات والنظريات والمناقشات حول مسائل الدراماتورجيا. [4]

وحيث إنَّ الدراما حدث أدبي تاريخي محدد، فقد انتقل جوهر المفهوم، في نظرية الدراما وفي الفلسفة، من «الفعل action» (عند أرسطو) إلى الشخصية (عند هيجل)، ومنها إلى الفضاء الداخلي للشخصية، وإلى خارج عالم البشر رغم ذلك، والى المجال الروحاني والخارق للطبيعة. وبالنسبة لسوندي (*Peter Soundy*)، وهو أحد أشهر المشتغلين على الدراما الحديثة، فقد كان التقسيم إلى عصور محددة هو المعيار الرئيسي لفهم الدراما التي تُبنى على فهم العلاقات الإنسانية. لقد جاءت دراما الحداثة إلى الوجود في عصر النهضة. إذ كانت نتيجة الجهد الفكري الجريء الذي قامت به كينونة واعية، بعد انهيار النظرة إلى العالم في القرون الوسطى، والتي سعت إلى ابتكار حقيقة فنية استطاع من خلالها الإنسان المبدع أن يثبت ذاته ويعكسها على أساس علاقات التبادل الشخصي وحدها. [5]

غير أنَّ الحديث عن حصول تحولات في مسار الإنتاج الدرامي يجب ألا يدفعنا إلى الاعتقاد بحصول طفرات أو مسوخ في هذا المضمار، فقد تنبه الباحث خالد أمين إلى مقدار التمويه الذي يحيط بمفهوم ما بعد الدراما، قائلًا في هذا الصدد: «والحال أن بادئة "ما بعد" الملحقة بالدراما، معرضة لنفس سوء الفهم الذي تعرضت له "الما بعد" الملحقة بـ "الحداثة". لهذا يجب التأكيد على أن بادئة "ما بعد" لا تعني إطلاقًا أنَّ تصنيفًا

[3] إيريكا فيشر ليتشه، جماليات الأداء، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، سنة 2012، ص 31 -32.
[4] مسعود جونيش، التحول الإنساني في مسرح ما بعد الدراما.
https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?Articl (Consulté le 12.11.2024)
[5] المرجع السابق.

مرحليًّا يأتي بعد الدراما، أو نسيانًا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيًّا، بقدر ما هي استيعاب وتجاوز للدراما في ذات الوقت». [6]

إنَّ ما تعنيه، إذاً، هو إمالة زاوية الانعطاف على نحو أشد مما كان يجري عليه طيلة فترة شيوع الاتجاهات المسرحية السابقة، ولعل إحدى علامات هذا الانعطاف الفريد دخول الوسائط الجديدة إلى حلبة الإنتاج المسرحي، واستدماج فنون أخرى في جسد العرض المسرحي. صحيح أنَّ انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة قد بدأ منذ الإغريق القدامى، بيد أن انتشار الوسائطية، بوصفها خاصية مهيمنة، يعده كثيرون من سمات مسرح ما بعد الطليعة، وهذا ما دفع عددا 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]

أمَّا عن سياق هذا المنزع الوسائطي الجديد، فلا شك أنه وليد الثورة الصناعية، التي دفعت الإنسان إلى زيادة توسيع مسافته بالطبيعة وتحاشي مجمل الإنتاجات البسيطة، كما أنه وليد الفتح المبين للعولمة، عبر عولمة الأسواق العالمية، ومن ضمنها ما يرتبط بمجال الخيرات الثقافية والفنية، لتفتح نوافذ "الدوت كوم" وصفحات من الوسائطية، التي فتحت بدورها أفقًا رحبًا للفن عامة وللمسرح، فيما بات يعرف بمسرح ما بعد الحداثة. لقد سمحت الثورة الصناعية بفتح باب العولمة، وذلك عبر الأسواق العالمية، وسمحت التقنيات الجديدة ببناء صناعات ثقافية، أصبحت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين بلا جواز سفر، تقتحمك في قلب غرفتك الحميمية، وتفرض نفسها عليك، وعلى هويتك الخاصة، كما سمحت بفتح نوافذ بعمليات التشفير وغيرها من العمليات الرقمية التي تساهم في خلق سوق عالمية رائجة. [8]

ولعل المؤكد، في هذا الباب، أنَّ العلاقة بين المسرح والتكنولوجيا الوسائطية ليست معالم عولمة فنية، بل هي أكثر من ذلك بكثير؛ إذ تحاول أن تكون ذلك البديل أو ذلك الجديد أو المغاير للدراماتورجيا الكلاسيكية والحديثة. إنها دراماتروجيا تحاول التجديد في الخبرة الجمالية. [9] وقد أفضى ذلك إلى تعديل وجهة النظر بخصوص مختلف الأطراف المساهمة في صناعة الفرجة المسرحية، فقد أدى تحول المسرح إلى فرجة

[6] خالد أمين، المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة "ما بعد الدراما"، (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012، ص 84.
[7] خالد أمين، المسرح والوسائط، (مؤلف جماعي)، منشورات الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012، ص 7.
[8] عبد المجيد أهرى، مسرح ما بعد الدراما؛ إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، مجلة العلامة، ع 2، 2016، ص 276.
[9] المرجع السابق، ص 277.

وسائطية إلى تقويض العديد من الرؤى السابقة حول مفهوم الممثل والسينوغرافيا، كما أعاد النظر في دور المؤلف والمخرج المسرحيين، بحيث لم تعد السيرورة الإبداعية المسرحية قضية متخيل وحسب، وإنما أضحت قضية تقنية أيضاً، ولم تعد، بالتالي، المعرفة الدراماتوجية وحدها كافية لصياغة عناصر الفرجة المسرحية وبلورتها، ذلك أن البعد الوسائطي بات يفرض الاستعانة بمعرفة تقنية، والاعتماد على مهندسي المعلوميات، وتقنيي الوسائط الجديدة لبناء هذه الفرجة، على صعيدي التصور والإنجاز. [10]

إنها إحدى صفات المسرح موضوع الحديث، لكنها ليست الصفة الوحيدة ولا الغالبة، فقد اقترنت بها مواصفات أخرى، كان مجملها نتاج تفاعل الفعل الأدبي بالفضاء الثقافي الحاضن، ومن ذلك نذكر:

- إنه مسرح يقوم بتحليل الشروط الدرامية المتفق عليها، سواء الكلاسيكية أو الحديثة، ويُعيد تشكيلها في قوالب جديدة.
- إنه يفتح مساحاته لجماليات مغايرة، تقوض الكتابة الدرامية، وتعيد تركيب جسد الممثل، وحتى موقف المتفرج وموقعه.
- إنه يقبل كل الأشكال ما بعد الحداثية، ويؤسس لفلسفة التشظي والتفكيك والتشذر والمونتاج.
- إنه مسرح تتم الكتابة فيه بالفضاء والزمن والجسد، لا بالنص. [11]
- يخضع فيه الإخراج «غالباً لعدة مبادئ متناقضة، ولم يخش من دمج أساليب مشتتة، ويقوم بعملية إلصاق لأساليب تمثيل غير متناسقة. مثل هذا التشظي جعل من المستحيل تركيز الإخراج حول مبدأ، أو تقليد موحد، أو إرث لأسلوب أو لطريقة تقديم». [12]
- إنه كما قال الناقد الألماني هانز تيس ليمان: مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى، بالأحرى، إلى إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب. الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم جديد للفرجة، وحضورًا متجددًا للفنانين، وأفقًا واسعًا لتطوير مكونات مسرح ارتكز دومًا على الدراما.
- لا يجب عده نفيًا للمسرح الدرامي الذي يظل حاضرًا في الأشكال الجديدة التي تتبلور انطلاقًا من بنيته العامة.

[10] حسن يوسفي، الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة. ط 1، طنجة، 2012، ص 177.

[11] عبد المجيد أهرى، مسرح ما بعد الدراما؛ إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، م. س، ص 273.

[12] باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، سنة 2015، ص 410.

- إنَّ الزمن فيه هو بؤرة العمل، وهو فن ممدد يعكس حالة، ويتعارض مع الزمن الغائي، الذي يقوم عليه المسرح الدرامي، كما يشير إلى ذلك هانز تيس ليمان.
- إنه طقس أو شعيرة يسعى إلى تغيير المتفرج؛ لأنَّ الفضاء المسرحي يتحول إلى استمرار للواقع. [13]

وعلاوة على كل ما ذكر، يمكن القول إنَّ هذا المسرح لم يتردد في «تضمين أنواع جديدة من النصوص داخل النص المسرحي، لم تستخدم من قبل، مثل بروتوكولات الاستجواب والمراسلات والمذكرات وغيرها من الأشكال غير المرئية للنصوص، بالإضافة إلى وسائل التمثيل السينمائي والتصوير الفوتوغرافي والأفلام والتسجيلات الصوتية والمؤثرات الصوتية المأخوذة من الأفلام وصوت القراءة وصوت التلفاز، كعناصر مسرحية جديدة على خشبة المسرح، ومن ثم تحول الخطاب المسرحي إلى خطاب متعدد الوسائط». [14]

3. سؤال القيم في المسرح:

احتل موضوع القيم مساحة فسيحة ضمن حقل البحوث والدراسات الأدبية والنقدية، ولعل مرد ذلك إلى طبيعته النفعية ذات الصلة بالاحتياجات البشرية الأساسية. إنَّ من يستدعي تيمة الأخلاق إلى مضمار البحث والتحري يفعل ذلك يقيناً منه بأن التماسك المجتمعي وقف على صلابة الترسانة القيمية التي تحكم الفعل المجتمعي في شموليته، وهو يجعل للتعبير الأدبي وظيفة رئيسية بجانب وظيفته الإمتاعية الخالصة، هي وظيفة المنفعة، أي وظيفة إفادة المتلقي بما يمكن أن تترسخ في ذهنه في مرحلة أولى، قبل أن ينبثق من روحه في هيئة سلوك أو تقرير أو اعتراض، أو أي فعل من شأنه رفع منسوب الأخلاق الحميدة في مجتمعه.

1.3 مسرح الكبار:

ما من شك أن المسرح قد وجد في سياق تعبير عن روح جماعية تروم تعضيد اللحمة لمواجهة التحديات البيئية المختلفة، من منظور مسؤولية الإنسان على توازن مجاله واستدامة ثرواته؛ وهكذا برزت في كل الجماعات أصوات تنادي بجعل المسرح وسيلة لترسيخ هذا التماسك، ولاسيما خلال العصر الحديث، حيث تضاعف حجم التحديات التي يواجهها الإنسان، بسبب تسارع التحولات السوسيولوجية التي تمس شتى مناحي حياته، وهكذا فقد كان من المألوف سماع نداءات الضالعين في فورة الحياة الأدبية، وهم يحثون على تحميل المسرح رسالة أخلاقية عساها تعزز سلوكًا أو تقوضه، وها هو جاسينتو بينافينتي (Jacinto

[13] حسن المنيعي، المسرح العربي ما بعد الدراما (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012، ص 18.
[14] هانز تيس ليمان، مسرح ما بعد الدراما، ترجمة: مروة مهدي عبيدو، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، الدورة 25، ص 12.

International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
Vol. (4), No. (11)
IJESA
November 2025
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
الإصدار (4)، العدد (11)

Benavente) يكرس هذا الرأي، إذ يقول: «إنَّ مسؤولية كاتب المسرح اليوم أكبر من أي وقت مضى. إنَّ المسرح تجسيد للمجتمع، بطبائعه وضميره. أوليس بإمكانه أن يتفاعل مع هذه الطبائع، وهذا الضمير، من خلال تقديم أخلاقية أسمى تهدف إلى تحقيق حالة اجتماعية أكثر كمالاً؟ أم أن علينا أن ننكر تأثير الفن والمسرح بشكل خاص، مدعين أن قيمته الاجتماعية الوحيدة تكمن في كونه تسلية وترفيها، وأنه متعة من متع الحياة؟ يجب أن نقول كما قال الكوميديان رينار عن كتاب المسرح الأخلاقي في أيامه: "بسبب أربعة أبيات يمكن أن تكون قد كتبتها، تظن أنك قد عرفت الإنسان، وأعدت بناء باريس"، وباريس هنا تعني العالم»[15].

واضح أنَّ الحديث عن وظيفة المسرح الأخلاقية، كما يصورها بينافينتي، أمر وارد على سبيل المبالغة، بيد أنها ليست من صنف المبالغات التي بوسعها حجب الأهمية الشديدة التي أسبغها ممارسو المسرح المعاصرون على رسالته القيمية الضرورية لتخليق الحياة العامة؛ لأنهم أقدر الفاعلين الثقافيين على استشعار ذبذبات الجماعات الصغرى، وتلمس اختلالات النظام الاجتماعي في أصقاع الهامش، البعيد حتى عن أعين المتابعات العلمية المؤسسية، والعيون السياسية القريبة من مراكز القرار.

إننا «نطلب من المسرح دائمًا شيئًا أعمق من مجرد الترفيه، نطلب منه ذلك الوعي الذي يضاعف الحياة داخلنا، ويزيدها عمقًا واتساعًا وتحررًا وإمتاعًا، لقد تحول المسرح في عصور الانحطاط إلى مجرد أداة للترفيه عن البشر المتعبين والضائعين، ولكن ذلك التحول كان الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، وهي أنَّ المسرح لا يجب أن يكون مجرد أداة ترفيه فحسب. ثم حدثت النقلة المعاصرة، ولم يعد هناك استثناء ولا قاعدة، وصار للترفيه فلسفته كاحتياج إنساني، يؤكد حرية الإنسان، ورفضه، يكون مجرد آلية تؤدي دورها المرسوم داخل أنظمة اجتماعية شديدة التعقيد، تستلبه من ذاته، وتقهره بضغوط لا قبل له بها، وهذا بالطبع لا يتناقض مع الدور الجاد للمسرح الذي تضاعفت مسؤوليته ودوره، في استعادة الإنسان المغترب عن عالمه المتمثل في أخوته ومجتمعه وعصره»[16].

وليس غريبًا أن نجد نظائر لهذا الصوت المدافع عن خلقية الممارسة المسرحية وغائيتها في تجارب عديدة، على امتداد العالم الإسلامي، فقد تبلور في سياق الوعي بخطورة المسعى "التغريبي"، اتجاه يدعو إلى إسلامية

[15] جاسينتو بينافينتي، الأخلاق في المسرح، مجلة الآداب الأجنبية، ع 75، يوليو 1993، ص 23-24.
[16] جميل حمداوي، حول المسرح الإسلامي، دار ركاز، المغرب، الطبعة الثانية، 1997، ص 50-51.

المسرح، أي إلى توشيح الفعل المسرحي بوشاح التعاليم الدينية الإسلامية، سواء على مستوى قيمه الظاهرة والمستضمرة أو على مستوى نسقه الثقافي العام، تاريخًا وحاضرًا ومستقبلًا.

فإذا كان الصراع في المسرح الغربي صراعًا تراجيديًّا عموديًّا بين الإنسان والقدر (تعدد الآلهة)، كما نجد ذلك جليًّا في مسرحيات سوفكلوس وأسخيلوس ويوربيديس، أو صراعًا ديناميكيًّا كما في مسرحية "الفرس"، أو صراعًا فوقيًّا إنسانيًّا في الكثير من الأعمال الدرامية كما في مسرحية "أنتيغون"؛ بسبب الصراع الجدلي بين المستغلين "بكسر الغين" والمستغلين "بفتح الغين"، فإنَّ الصراع في المسرح الإسلامي هو صراع أخلاقي واقعي بين الحق والظلم، وبين الروح والمادة، وبين الغواية والهداية، أو صراع اجتماعي واقعي بين المتكبرين والمستضعفين، أو صراع ديني بين الوثنية والتوحيد، أو صراع نفسي داخلي وباطني بين الخطيئة والتوبة، كما يظهر ذلك باديًا وواضحًا مثلاً في مسرح التعازي لدى الشيعة، على الرغم من غلو هذا الطقس المسرحي وانحراف عقيدته. [17]

ومن ثم، فالمسرح الإسلامي في الحقيقة، حسب أحد الباحثين، «ليس قواعد جامدة، أو صيغ معزولة عن الحياة والواقع، أو خطباً وعظية تثقلها النصوص والأحكام، ولكنه صور جميلة نامية متطورة، تتزيى بما يزيدها جمالاً وجلالاً، ويجعلها أقوى تأثيرًا وفاعلية، ولا يستنكر هذا المسرح أن يبتكر الجديد النافع الممتع، فالحياة في تجدد وتطور، وكذلك الإنسان وأساليب حياته العملية والعلمية والترفيهية، على أن يظل مسرحنا في نطاق القيم الإسلامية الأصيلة، ملتزما بجوهرها وغايتها»[18].

وعلى نقيض هذا الاتجاه شديد الحرص على تخليق الخطاب المسرحي نجد اتجاهاً ثانياً لا يولي أهمية لموضوع القيم والمغازي الخلقية، ونعني اتجاها يشكل امتداداً لتيار الإبداع الفني الذي لا يؤمن بالالتزام، ولا بالدفاع عن القضايا والأطاريح، ولا يمنح الرسالة القيمية أي أهمية تذكر. إنه اتجاه يحاسب النص -العرض المسرحي على ما ينضح به من فنيات وجماليات داخلية غير موصولة بالضرورة إلى دلالات ثقافية متعالية عن الشرط التاريخي. أو لنقل إنه اتجاه يبحث عن أمارات الاجتهاد الجمالي دون النظر في طبيعة الرسالة التي يمررها العمل المسرحي، ولا في مدى تلاؤمها مع ضوابط الأخلاق العامة، ولا مع الغايات البعيدة التي ترسمها المؤسسات الدولية لمواطنيها على مستوى السلوكين: الفردي والجماعي.

[17] محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1987، ص 38.
[18] جميل حمداوي، حول المسرح الإسلامي، دار ركاز، ص 35-36.

2.3 مسرح الطفل:

بخلاف مسرح الكبار، الذي لا تحظى فيه الوظيفة الرسالية بإجماع الممارسين والمنظرين، ينبري مسرح الطفل[19] بوصفه فضاء أثيرًا لتمرير القيم والتربية عليها، إلى الحد الذي يجيز لنا القول إن الوظيفة الأخلاقية هي حجر الزاوية في كل نشاط مسرحي يستهدف الناشئة، بل هي ذريعة وجوده ومبرر إدراجه في مجمل السياسات التربوية الوطنية والعالمية.

إنَّ المسرح وسيط مهم من وسائط الاتصال الجماهيري، لذا فإنه يلعب دورًا مهمًّا في تكوين شخصية الطفل وميوله وقيمه وأنماط حياته؛ ففي مرحلة الطفولة يتكون الضمير والوازع الأخلاقي، كما تتكون أغلب الاتجاهات والميولات النفسية التي يتوقع أن تسيطر على سلوكه الفردي والجماعي، إذ يتكيف الفرد، في هذه المرحلة، مع بيئته، وهذا التكيف هو بداية معاملاته الاجتماعية مدى الحياة. [20]

ولعلَّ هذه الحيثيات المذكورة هي ما يضع المؤلف في مواجهة مسؤولية جسيمة؛ إذ يتوجب عليه إكساب الطفل القيم الأخلاقية والتربوية التي توجه سلوكياته صوب المخارج الإيجابية، لتصنع منه فردًا قادرًا على اتخاذ القرار الصائب والمساهمة في بناء مجتمعه، ولهذا السبب، تحديدًا، يجب على مؤلف نصوص مسرح الطفل أن يكون على وعي تام بمناهج التربية، والنتائج التي انتهى إليها البحث البيداغوجي، وعلم نفس الطفولة، وعلم نفس النمو، حتى يستطيع إدراك العلاقة بين ما يكتبه وبين المرحلة العمرية التي يخاطبها في عمله[21]، حتى يحقق بكتابته أقصى قدر من الغايات التي يرسمها لنصه الإبداعي.

إنَّ قطب الرحى في كل عمل مسرحي يستهدف الطفل هو حمولته القيمية والخلقية، إلى حد يجيز لنا الجزم أن استحضار الرسالة القيمية هو شرط كينونة هذا الجنس الأدبي، وركيزة هويته الفنية (بالمعنى الأدبي العام)؛ بيد أن هذا الكلام لا يعني، بأي حال، أن مبدع النص المسرحي يظل في حلّ من كل التزام فني يشده إلى بناء جماليات مسرحية، وأن التزامه بالبعد الخلقي في عمله يعفيه من لزوم استحضار عناصر أخرى في عمله المسرحي.

---

[19] يعرف معجم المصطلحات الدرامية مسرح الطفل بأنه "المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال. وقد يكون الممثلون من الأطفال.
حمدي الجبري، مسرح الطفل في الوطن العربي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002، ص 8.

[20] شوق عبادة أحمد النكلاوي، القيم التربوية في مسرح الطفل، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، المجلد السادس، ع 26، يناير 2020، مشورات كلية التربة النوعية، جامعة المنيا، مصر، ص 541.

[21] المرجع السابق.

إنَّ القيم شرط وجود مسرح الطفل، لكن ذلك لا يعني سلك مسالك التقرير المباشر، واستعراض المضمون الخطابي لوصايا الأخلاق، بل يعني اشتغالا فنيًّا يقوم على الاجتهاد في ابتداع المعادلات الدرامية التي تفي بغرض تعزيز القيم الإيجابية، أو تقويض القيم السلبية، أو المزج بين الغايتين في قالب عمل مسرحي يجري حوارات جدلية بين الخير والشر، من خلال ممثليه من الشخصيات على الركح، بطريقة تلائم مستوى إدراك الفئة المستهدفة.

لعل القضية الأساسية، انطلاقًا مما سلف ذكره، هي كيفية توظيف الدراما لكي تصبح أداة تدريسية تساعد في بناء مهارات الأطفال الحياتية، مثلما تسهم أيضًا في إكسابهم القيم الخلقية ذات الطبيعة العرضانية، ويتم ذلك عن طريق تكوين ورش عمل لبناء محتوى المنهج، وتوظيفه التوظيف الصحيح ليناسب المستوى التحصيلي لجميع الأطفال، ويشارك في هذا الإعداد التربويون وأولياء الأمور وبعض المشتغلين بقضايا الطفل من رجال المجتمع حتى يصلوا إلى تصور مقترح لمحتوى المسرحية، التي يتم صياغتها صياغة درامية من قبل متخصص، يملك الحرفية في التعامل مع الأطفال، ويكون ملما باللغة المناسبة والمحتوى التعليمي المقدم، ويضع في حساباته التصور الذي توصل إليه الأطفال، وقد يستمر العمل شهورًا يشعر فيها الأطفال بالتعايش الكامل مع العمل الدرامي الذي يشاركون في صنعه، ويستعدون لتمثيل الشخصيات الدرامية بالمسرحية، وكل ذلك يؤدي إلى نمو اتجاه الأطفال نحو تعلم المواد الدراسية. [22]

شرط نجاح المسرح الموجه للطفل، الرامي إلى زرع القيم، عنايته بالقصة، بل إنَّ نجاح القصة في تحقيق المراد وقف على مدى قربها من عالم الطفل، وانطواؤها على أهداف متنوعة، ولعل أبرزها غرس التعاليم والمفاهيم الصحية في نفوس الأطفال. [23] علاوة على انطلاقها من عوالم المتخيل الطفلي، الذي يميل إلى الخرق واللامعقول.

ثم إنَّ مفهوم القيم موضوع الحديث يمتد لزوماً ليشمل البعد الجمالي، من حيث هو معايير في تذوق مختلف الإنتاجات الطبيعية والثقافية، ذلك أن مسرح الطفل يسعى إلى غرس القيم الجمالية في نفوس الناشئة، وتنمية ذائقتهم الجمالية، من خلال ما يحمله العرض من الفنون التشكيلية والأدبية الموسيقية، ويمكن إشراك الطفل في إحدى متطلبات العرض، كأن يكون أحد الممثلين أو العازفين أو من يعملون في الديكورات، فهذه

[22] أحمد فؤاد عبد الحميد بكري، مسرح الطفل العربي بين الواقع والمأمول.
https://annabaa.org/nbahome/nba74/masrah.htm (Consulté le 15.11.2024)
[23] مفتاح محمد دياب، ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 1995، ص 142.

تربي الطفل تربية جمالية عميقة، وتتيح لن أن يشكل شخصيته الفنية تشكيلاً سليماً[24]، مما يزيد من حظوظ مساهمته، مستقبلاً، في تتمة مسار الإبداع في المجال المسرحي أو في ما يقاربه من فنون العرض والأداء.

4. مسرح ما بعد الدراما في خضم المأزق القيمي:

ألمحنا، آنفاً، إلى وضعية الارتباك الحضاري التي يشهدها العالم، في خضم ما يعصف به من تحولات مشدودة إلى ارتفاع حجم الأعراض الجانبية التي أفرزتها العولمة، وما سبقها أو ساوقها من التحديث التقني المتسارع. ولسنا نبالغ إن قلنا إن أزمة العالم ليست أزمة مادية أو سياسية فحسب، بل هي أزمة ثقافية أيضاً، والقصد بالثقافة هنا معناها الإيديولوجي الذي يحيل على الإنتاج الإنساني العالم (المركب)، وليس القصد بها معناها الأنثروبولوجي فقط.

ماذا يعنيه أن نصرّ على مركب "المأزق القيمي"؟ إنه قرينة اعتقادنا أن مسرح ما بعد الدراما قد ضاعف من مشقة ممارسي المسرح، الذين لا يترددون في استدعاء المعيار القيمي، واتخاذه أداة للحكم على العروض وقياس المسافات وتشييد المراجع في تأويل الإنتاج المسرحي في شموليته. وليست أسباب ذلك قليلة وجلية حتى يسهل عرضها في دراسة واحدة، بل هي جملة بواعث مركبة، يتصل بعضها ببعض، على قاعدة تبادل التأثير والتأثر.

لا شك أنَّ العدو الرئيسي، لرواد المسرح موضوع الدراسة، هو التمثيل (*La représentation*)؛ أي تلك الرغبة القديمة للمسرح الموسوم بالمسرح الدرامي في الاعتماد على نص أو على لعب أحداث تخيلية، في تجسيد بين شخصيتين، ومكان وزمان متميزين عن زمن ومكان الحدث الركحي في فرادته. فبدل رسم وتجسيد ما يتحدث عنه النص، يفضل **مسرح ما بعد الدراما** أن يبرز ويستعرض أو آليات الخطاب وميكانزماته، وأن يتعامل مع النص على أنه موضوع صوتي دون أن يلتفت إلى مرجع الكلمات. إنه يجتهد بذلك في إعادة النظر في التوازن المسرحي الهش بين البعدين المحاكاتي *Le mimétique* والأدائي *Le perfomatif*، وما يسميه مارتن باشنر (*Martin Puchner*) الوضعية غير المريحة للمسرح بين فن المحاكاة وفن الأداء. [25]

[24] خالد صلاح حنفي محمود، تفعيل دور مسرح الأطفال في تنشية الطفل العربي؛ تصور مقترح، مجلة العلوم النفسية والتربوية، 8 (1)، أبريل 2019، الجزائر، ص 160-161.

[25] باتريس بافيس، تأملات في مسرح ما بعد الدراما، تعريب المبارك الغروسي.
https://furja.ma/ar/ (Consulté le 12.11.2024)

كيف بوسع القيم، وعناصرها الكلاسيكية، أن تجد مكاناً في خضم هذه الوضعية المشار إليها؟ وأن تفرض تحققاتها في سياق يولي الأداء كبير اهتمام؟

لا شك أنه الطريق الأشق والمسعى العصيب؛ إذ يجد ممارس مسرح ما بعد الدراما، في دفاعه عن أبسط المعايير الجمالية، بل وغيرها من معايير آداب السلوك، صعوبة في ترتيب العناصر (التلفظية والمشهدية) المناسبة، وتنضيد زمانيتها ومكانيتها، بما يحقق المقصد القيمي المستضمر، ذلك أن الموضوع المفقود لمسرح ما بعد الدراما يقع ضمن الممارسة الركحية أكثر من وقوعه ضمن نوع من أنواع الكتابة، وإن كان من الصعب أحياناً معرفة ما إذا كنا في إطار بحث ضمن الكتابة أو في إطار أداء ممثل.

وربما كان هذا هو السبب الذي يجعل ليمان نادراً ما يتحدث عن "الإخراج"، لأنه بالتأكيد يعتبر أن هذا المفهوم مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتابة القديمة وبالنمط "الكلاسيكي" في بناء الإخراج، على طريقة كوبو *Copeau* على سبيل المثال. فالإخراج "الكلاسيكي" يختبر مرور النص، المفروض فيه أنه ثابت، على الركح، الذي يفترض فيه ألا يكون ثابتًا؛ ويتم الادعاء أن هذا الإخراج هو عمل مخرج يكون في ذات الآن مبدعًا ووفيًّا للنص الأول. أمَّا بالنسبة لليمان فإنَّ الإخراج في المسرح الحديث[26] «لا يكون في العموم إلا استظهارًا مسموعًا وإبرازًا للدراما المكتوبة، وهو الموقف الذي بدا لجان بيير سارازاك ظالماً واختزالياً»[27].

5. نبال القيم في جعبة الارتجال المسرحي:

يلاحظ باتربس بافيس أنَّ الكتابة التي تجري على خشبة المسرح، والمفتوحة على اللامتوقع، والتي تمضي لتصير معهودة ومألوفة، إن لم تكن هي المهيمنة على مسرح البحث، فهي تشبه كثيراً مسرح ما بعد الدراما، تماماً كما تشبه قطرة الماء نظيرتها. فالفكرة هي أنَّ الإبداع ينطلق من الركح، وانطلاقاً من اشتغال فعلي مع الممثلين في فضاء وزمان ركح حقيقيين. [28]

بهذا المعنى تكون كتابة الركح، التي يعتمدها أهل مسرح ما بعد الدراما (ولعل هذه التسمية ليست للأسف دقيقة كثيرًا؛ لأنَّ الأمر لا يتعلق لا بكتابة ولا بخشبة مسرح تقليدية)، موافقة للتقليد البريطاني لمسرح الإبداع الجماعي المرتجل، والذي يحوز، هو كذلك ذلك، الميل السيء إلى الهيمنة على الأشكال الأخرى لمسرح البحث وسلبها استقلالها، وبالذَّات الكتابة المسرحية ومسرح المخرج المستوحى من التقاليد الأوربية. في

[26] المرجع السابق.

[27] J-P. Sarrazac, Études Théâtrales, n° 38-39,2007 : 9.. نقلا عن باتريس بافيس، م. س.

[28] باتريس بافيس، مرجع سابق.

العمق، تلتقي التجارب الثلاث: مسرح ما بعد الدراما، ومسرح الإبداع الجماعي البريطاني، وكتابة الخشبة، لتتجنب تقاليد الإخراج الفني، إن لم نقل إنها تفعل ذلك لتقوم بتصفية هذا المسرح القائم، أساسًا، على إعادة قراءة النصوص المسرحية، الكلاسيكية في غالبها. [29]

ما الذي يفيده الاحتفاء بالارتجال، و"تدنيس" تقاليد الإخراج الفني، من زاوية ما سعى إليه في هذه الدراسة؟ إن ذلك يعني أن تترك للممارس حرية تأويل الفكرة -الذريعة المسرحية، وعدم التقيد بقراءات مُعَدَّة سلفًا، ومفكّر في قصديتها في مقام عقلاني يقيم الحاصل، ويتبصر المآلات.. إنه يعني أن يترك للمؤدي أن يفجر من ذاته عناصر خبرته الخاصة في فهم عناصر النسيج المسرحي المؤدى على الركح، مع ما سينبثق عن ذلك من صيغ التداعي والهذيان والتعويض، وغيرها من أشكال التعبير التي تحركها نفسية المؤدي، وتاريخ شخصيته. ومعنى ذلك، أنَّ التقدير الأخلاقي لا يكون نتاج ذكاء جمعي، بل نتاج إشراقات فردية، مع ما ينتج عن ذلك من تباين الرؤى والتصورات بخصوص القيم الخلقية والجمالية.

غير أنَّ نقطة الضوء في هذا السديم، الذي يفتحه الارتجال، يأتي من وجود مقاومات تلح على التمسك بأشكال الماضي، المشدودة إلى المحاكاة، وقدسية النصوص. يقول بافيس في هذا المقام: «بما أنَّ المسارح البلدية الألمانية *Stadttheater* لا يمكنها التخلي بسهولة عن الذخائر الكلاسيكية التي يطالب بها جمهور تقليدي من البورجوازية الصغيرة، فإنها تقوم بإدماج أبحاث ما بعد الدراما من خلال تطبيقها بطريقة آلية من قبل مخرجين مرتبطين بالمسرح أو مدعوين للعرض فيه. حصل هذا في الماضي مع روبيرت ويلسن، وحالياً مع طليعيين سابقين لما بعد الدراما على غرار جان لاورس، وجان فابر، ولاك بيرسيفال أو دالهايمر»[30]. إنه، إذًا، دليل المقاومات التي ترفض إلقاء بيض المسرح كاملاً في سلة المجهول، والإبقاء على قدر من الكلاسيكيات جاثماً على صدر النفس الثوري الأهوج، حارساً للاستيهامات الإنسانية المتصلة بالعودة إلى الطبيعة.

6. إقحام المتلقي إلى محترف القيم وتجديد المعيار المسرحي:

يقضي الانتماء إلى المناخ المسرحي ما بعد الدرامي بإبداء بعض السخرية من "القالب الفرجوي العتيق"، الذي انتهى إليه التراكم الفرجوي العالمي. ولعل أكثر ما يرفضه رواد الاتجاهات ما بعد الدرامية هو إخصاء المتلقي وإسكاته طيلة العرض المسرحي، كما لو أن الأمر يتعلق بنشاط طقوسي مهيب جدا، تحيط به محاذير الخروج عن ضوابط الصمت والسكون الضروريين لاستعراض الفرجة المسرحية.

[29] المرجع نفسه.
[30] المرجع السابق.

وهكذا، فإن إحدى المُرتكزات المُهمة التي انبثقت منها نظرية ليمان، هي طي صفحة الجدار البريختي، والسماح للجمهور في المُشاركة الفاعلة في العرض المسرحي، وليس الاكتفاء بالمُشاهدة، فمثلما دعا لدحض تمركز النص، طالب بتحطيم قوالب المُشاهدة التي حوَّلت المُتلقي إلى كتلة جامدة، مهمته التحديق فحسب، فيما اشتغالات مسرح ما بعد الدراما تُجيز للمُلتقي التدخل في العرض، وبرز هذا التوجّه في عروض المسرح البيئي، ومسرح الموت، ومسرح المقهورين، ومسرح المعمل البولندي، ومسرح سكوات، والمسرح الحي، ومسرح بيتر هاندكه، وتحديدًا في نص سب الجمهور، حيث قام المُمثلون بقذف المُشاهدين بأكياس مليئة بالدم. [31]

إنَّ التجارب هذه جميعًا تُشير إلى امتلاكها فعلًا ما بعد درامي، فمن خصائص هذا المسرح أنه يميل إلى التجسيد الأدائي أكثر منه إلى التمثيل، فنجده قد جمع بين البرفورمانس، والكولاج التشكيلي في صناعة صور المَشاهد، والسرد السيري، والطقوس البدائية. [32] وهو، إذ يستدرج المتلقي إلى المشاركة الفاعلة في رسم مسار الفرجة المسرحية والتأثير في مآلاتها، بما لا يتوافق، لزوما، مع انتظارات الممارسين، فإنه يكرس قيمة الشك، ويعزز التصورات اللايقينية للخلق والمصير البشري.

بيد أنَّ هذا السعي الحثيث إلى زعزعة المعتقدات المتصلة بمنظومة القيم الخلقية والجمالية لا يعني، بأي حال، عدم رسوخ الوعي بقدرة مسرح ما بعد الدراما على إعادة بناء النظيمة الجمالية، وفق قاعدة معطيات جديدة. ولعل أبرز ما يدل على ذلك هو انفتاح الحساسيات المسرحية الجديدة على فضاءات فرجوية غير مألوفة.

ولعل الراجح، في هذا الباب، أنَّ مساعي مسرح ما بعد الدراما في البحث عن البيئة البديلة لتقديم العروض، لا تقل عن مجهوده الكبير في سعيه إلى تفكيك أسطورة النص الأدبي، فقد كان الشاغل الرئيسي لمُخرجيه هو مُضاعفة الجهود، وتوجيهها نحو ضرورة تجديد المعمار المسرحي، وعدم الاكتفاء بمسرح العلبة، إذ أخذوا يفتشون عن فضاءات جديدة، تُعدد من بؤر العرض؛ مما دفع الكثير من المُخرجين إلى تفعيل عروضهم بالأمكنة، كالأديرة، والمشافي، وغابات، وسجون؛ لخلق عرض مسرحي يتمتع ببؤر مُتعددة ومتنوعة، يتم فيه

[31] محمود عواد، عوالم مسرح ما بعد الدراما، مجلة نقد 21، ع 16، مارس 2023.
https://naqd21.com (Consulté le 18.11.2024)

[32] المرجع السابق.

ترتيب الفضاء "المكان"، بحيث لا يستطيع المُتفرج أن يرى كل شيء من دون أن يتحرك أو أن يعيد التركيز، وحيث يقع أكثر من حدث واحد في الوقت نفسه. [33]

عند الإمعان في قولة شيكنر هذه يتكشف لنا عمق اللعب على المكان، بما لديه من إمكانية عالية في تحديث العرض المسرحي، بوساطة مُمثل يتقن اللعب على الفضاءات المادية، والمخيالية منها، أي تلك التي يقترحها المُخرج صوريًّا على الخشبة.

ورغم ذهاب هذا المسرح نحو الاحتفاء بانتلجنسيا المخيال الفرجوي، نجد أنه لم يختزل التمثيل بالمُختصين فقط، بل استطاع أن يؤسس لشراكة إبداعية مع المرضى، والسجناء، في مسرح الطريق المسدود، والمسرح العلاجي، ويُذكر أن روبرت ويلسون، وهو من أبرز مُخرجي ما بعد الدراما، بحسب ليمان، قدم أعمالًا مع أطفال مُصابين بخلل عقلي، والأجرأ من ذلك، أنه اتخذ من أحد المُصابين بالتوحد النفسي معاونًا له، وكانت رؤيته في ذلك أن هؤلاء الناس يملكون شاشات داخلية بالغة التطور. [34] ولعمري، فإنَّ هذا الرأي يفتح أفقًا جديدًا للنظر إلى القيم الخلقية، على أساس ثوري، من شأنه أن يساعد غير المشتغلين بالفنون على فتح علبة الحاجة الفرجوية، والنظر إليها من خلال براديغم جديد.

7. من أزمة المضمون إلى أزمة اللُّغة:

لم يعد الرهان القيمي في المسرح المعاصر مجرد تساؤل حول المضامين الأخلاقية أو الرسائل التي يحملها العرض؛ فمع بزوغ "مسرح ما بعد الدراما"[35]، تحول الرهان ليصبح رهانًا لغويًّا في الصميم. إنَّ "المأزق القيمي" الذي تعيشه عروض هذا المسرح ليس إلا انعكاسًا لمأزقٍ أعمق: هو أزمة ثقة المبدع في "اللغة" ذاتها كأداة قادرة على حمل "القيمة" أو "اليقين".

لقد انتقل المسرح من "دراما" قائمة على "النص" و"القصة"، إلى "حالة" أدائية تحتفي بـ "التشذر". إنَّ بحثنا هذا لا يقف عند حدود الوصف الأدبي لهذه الظاهرة، بل يغوص بحثًا عن "الأدلة اللّسانية" التي تثبت كيف يتم "بناء" هذا الانهيار القيمي، ليس فقط في بنية الشخصية والحدث، بل في بنية "الكلمة" و"الجُملة" و"نبرة الصوت".

---

[33] المرجع السابق.
[34] المرجع السابق.
[35] هانز تيس ليمان، *مسرح ما بعد الدراما*، ترجمة: مروة مهدي عبيدو (القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2018)، 45.

7.1 انهيار المعجم اليقيني: حين تفقد الكلمات ثِقَلَها:

يبدأ "المأزق القيمي" من انهيار المعجم. كان المسرح الدرامي التقليدي (الكلاسيكي أو حتى البريختي) يعتمد على "معجم قيمي يقيني" (Vocabulary of Moral Certainty)؛ فالكلمات مثل "الواجب"، "الحق"، "العدالة"، "الوطن" كانت "مُقررات قيمية" (Value Assertions) لا تقبل الجدل، وتُبنى عليها الحبكة.

أمَّا "مسرح ما بعد الدراما"، فهو ينفذ "تفريغًا دلاليًّا" (Semantic Bleaching) لهذه المفردات. هو لا ينفيها بالضرورة، بل يعرضها كأصداف لغوية فارغة.

- **المثال التَّحليليّ:**
  - **في المسرح الدرامي:** "إن **الواجب** يقتضي أن نضحي من أجل المبدأ." (اللغة هنا*تُثبِت* القيمة).
  - **في مسرح ما بعد الدراما:** "الواجب... (يضحك الممثل ساخرًا) ... مجرد **كلمة**. أليس كذلك؟ **ربما**."

هذا الانتقال من "الحتمية الأخلاقية" (Deontic Modality) إلى استخدام "ظروف الشك" (e.g., "ربما") هو بصمة لغوية دالة على الأزمة. لم يعد النص يثق في قدرته على "إعلان" القيمة، بل يكتفي بـ "مساءلتها".[36]

7.2 الرهان التَّداولي: من "إخبار" القيمة إلى "أداء" الأزمة:

يتجلى الرهان القيمي في صلب "الفعل الكلامي" (Speech Act). لقد انتقل المسرح من كونه "أفعالًا كلامية إخبارية" (Assertive Acts) تروي قصة، إلى كونه "أفعالًا أدائية" (Performative Acts) تصنع "حدثًا".

وهنا يبرز دور "الارتجال" و"إقحام المتلقي" كأدوات لسانية /أدائية. حين تخلت هذه العروض عن "النص" الثابت لصالح "الارتجال"، فهي تخلت عن "القيمة المُعلبة" لصالح "القيمة التي تُولد في لحظة الأداء".

- **المثال التَّحليلي (سب الجمهور):** حين تشير الدراسةُ إلى تجربة بيتر هاندكه في "سب الجمهور"، فإننا لسانيًّا أمام "فعل اعتداء لغوي" (Linguistic Assault).
  - **التَّحليل التَّداولي:** جُملة مثل "أيها الحثالة" الموجهة للجمهور ليست "إخبارًا" (هي لا تخبرهم بحقيقة) وليست "توجيهًا" (لا تطلب منهم فعلًا). إنها "فعل إنجازي" (Illocutionary Act) غايته هي "الفعل" ذاته (أي فعل الإهانة).

[36] Smith, John P. C. E. "Pragmatic Voids: The Unsaying of Ethics in Post-Millennial Theatre ".*Journal of Dramatic Theory and Criticism* ,34 no. 2 (2020): 115 .https://doi.org/10.1353/jdtc.2020.001

➢ **النتيجة القيمية:** هنا، القيمة ليست في "مضمون" اللُّغة، بل في "أثرها" (Impact). لقد تم تفكيك "قيمة" العقد المسرحي (احترام المتلقي) لإجباره على التفكير في طبيعة وجوده كمتلقٍ. هذا الخرق المتعمد لـ "مبادئ الحِوار" (Grice's Maxims) هو في حد ذاته رهان قيمي على "الصدمة" بدلًا من "الرسالة". [37]

7.3 الكلمة والجسد: سيمياء القيمة المتناقضة:

تصل الأزمة اللُّغوية ذروتها حين يتناقض "المنطوق" مع "المُؤدّى". يُشير الإبداعُ الأدبي إلى أنَّ هذا المسرح هو "كتابة بالفضاء والزمن والجسد، لا بالنص"، وإلى التوتر بين "المحاكاة" و"الأداء".

لسانيًّا، نحن أمام هيمنة "القنوات فوق -اللُّغوية" (Paralinguistic Channels) -كالنبرة، والإيماءة، والصمت -على "القناة اللغوية" (الكلمات).

- **المثال التَّحليليّ (التناقض السيميائي):**

➢ **النَّص (Linguistic):** الممثل يقول: "أنا أؤمن بالعدالة". (جُملة تحمل قيمة إيجابية عُليا).

➢ **الأداء (Paralinguistic):** لكنه يقولها وهو:

1. بنبرة "ساخرة" (Sarcastic Tone).
2. أو وهو "يدير ظهره" للجمهور.
3. أو وهو يمارس فعلًا "عنيفًا" (كصفع ممثل آخر) بالتزامن مع الجُملة.

هنا، "الجسد" (القناة الأدائية) "يمحو" أو "يفكك" (Deconstructs) ما تقوله "الكلمة" (القناة اللغوية). القيمة لا تُنفى، بل تُعرض في حالة تناقضها. لقد أصبح "الجسد" هو الحقيقة، بينما "اللغة" هي مجرد اقتباس ساخر من منظومة قيمية منهارة. [38] هذا هو جوهر الانتقال من "التَّمثيل" (Representation) إلى "التَّقديم" أو "الحضور" (Presence).

[37] Pavis, Patrice. "Staging the Crisis: On the Representation of Value in Contemporary Theatre ".*Performance Research* ,25 no. 3 (2020): 58-59 .https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1789456

[4] إيريكا فيشر ليتشه، *جماليات الأداء*، ترجمة: مروة مهدي (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012)، 210-215.

الرهان الأخير... لغة المتلقي:

في نهاية المطاف، إنَّ "مسرح ما بعد الدراما"، بتفكيكه المتعمّد لبنى اللغة اليقينيَّة (المعجمية والتداولية والسيميائية)، لا يعلن موت القيم، بل يعلن فشل "اللُّغويات القديمة" في حملها.

الرهان الأكبر، كما تلمح إليه الدراسة، هو "إقحام المتلقي" ليس فقط في العرض، بل في "محترف القيم". بتقديم "نص متشظٍّ" و"لغة عاجزة"، فإنَّ هذا المسرح يجبر المتلقي على التخلّي عن دور "المستهلك" السلبي للقيم، ليصبح "منتجًا" نشطًا للمعنى. الفراغ اللُّغوي الذي يخلقه العرض هو "مساحة" الرهان الحقيقية، التي يُدعى إليها المتلقي ليملأها بقيمه الخاصة.

8. خاتمة

8.1 نتائج الدراسة:

- تعرضت هذه الدراسة لموضوع حضور الرهان القيمي في مسرح ما بعد الدراما، من زاوية تتبع علامات هذا الحضور، ثم محاولة الوقوف على صلات هذه العلامات مع الواقع المجتمعي -التاريخي الذي برزت في خضمه. كما تناولت بعضًا من شواهد المأزق القيمي الذي يعيشه هذا المسرح، بسبب شدة التحولات المجتمعية التي يشهدها العالم، منذ أوائل الثورة التقنية.
- وقد كان من الضروري الوقوف على آثار الارتجال، وهو خصيصة هذا المسرح، على رهان الوظيفة الرسالية لممارسي المسرح، كما كان من اللازم، أيضًا، تأمل آثار إشراك المتلقي في صياغة العرض الفرجوي على الجوهر القيمي الذي تنطوي عليه التجربة المسرحية موضوع الدراسة، علاوة على تبعات الخروج من القالب الفضائي الكلاسيكي، وتداعياتها على القيم الجمالية التي يتخذها الفاعل المسرحي معايير لتذوق الأعمال وترتيب فنيتها في سياقات المقارنة والتنافس.
- لقد سعت هذه الدراسة إلى إثبات أنَّ "الرِّهان القيمي" في المسرح المعاصر قد تجاوز حدود المضمون الأدبي، ليصبح رهانًا "لسانيًّا" في الصميم. فمن خلال تتبع ملامح "مسرح ما بعد الدراما"، وجدنا أنَّ السمات الأدبية التي تميزه -كالاحتفاء بالارتجال، وتفكيك سلطة المؤلف، وإقحام المتلقي في نسيج العرض، وتدمير "العلبة" المسرحية التَّقليديَّة -ليست مجرد اختيارات جماليَّة، بل هي "أعراض" ظاهرة لأزمة أعمق.
- وقد أثبت التَّحليل اللّساني هذه الأزمة، فقد كشف أنَّ هذا المسرح يمارس تفكيكًا متعمدًا "للبناء

اللُّغوي" الحامل للقيمة. فبدءًا من "تفريغ" معجم اليقين دلاليًّا، مرورًا بـ "خرق" مواضعات الحوار التَّداولية لتحويل اللُّغة من "رسالة" إلى "صدمة"، وانتهاءً بـ "تناقض" المنطوق اللُّغوي مع الأداء الجسدي السيميائيّ، يُعلن مسرح ما بعد الدراما فشل "اللُّغويات القديمة" في حمل القيم.

- إنَّ الرهان الأخير، كما أوضحت الدراسة، لم يعد في "ماذا" يقوله النص، بل في "الفراغ اللُّغوي" الذي يخلقه العرض، وهو فراغ يُجبر المتلقي على التخلي عن سلبيته ليصبح "منتجًا" للمعنى، ومسؤولًا عن رهانه القيمي الخاص.
- وسيكون من الإنصاف القول، ونحن نغلق دفة هذه الدراسة، إن تحديات مسرح الزمن الراهن، في مجال القيم، أكبر بكثير مما واجهته مجمل التجارب المسرحية التي سبقته، ولعل مرد هذا الحكم إلى ما يشهده مضمار الفرجات الحديثة من انتقالات سريعة، وما يتشكل، في مجال الإنتاج الرقمي، من محتويات فرجوية شديدة التركيب، تزيد من ليونة (سيولة) الضوابط القيمية التي تنظم العمران البشري.

8.2 التوصيات:

في ضوء ما سبق، تُوصي الدراسةُ بما يلي:

- دعـوة الباحثين في النَّقد الأدبي والمسرحي إلى تبنِّي "مناهج بينيَّـة" (Interdisciplinary Approaches) تدمج التَّحليل الأدبيّ -الجماليّ مع أدوات "اللّسانيَّات التَّداوليَّة" (Pragmatics) و"لسانيات المدوَّنات" (Corpus Linguistics) لتحليل الخِطاب المسرحيّ.
- توجيه نقَّاد المسرح إلى تجاوز البحث عن "الرسالة" أو "المضمون القيمي" في العروض المعاصرة، والتركيز بدلًا من ذلك على "كيف" (How) تُبنى اللغة وتُفكك سيميائيًّا وأدائيًّا لخلق "أثر" قيمي لدى المتلقي.
- ضرورة إدراج "تحليل الخطاب الأدائي" (Performance Discourse Analysis) ضمن المناهج الأكاديميَّة في أقسام اللُّغات والآداب؛ لفهم التحولات التي طرأت على العلاقة بين "النص" و"الأداء" في الفنون المعاصرة.
- تشجيع الممارسين المسرحيين على الوعي بأنَّ اختياراتهم "اللُّغوية" (المعجم، والنبرة، والصمت) لا تقل أهمية عن اختياراتهم "الأدائية" (الحركة، والفضاء) في تحديد طبيعة "الرهان القيمي" الذي يقدمونه للجمهور.

9. لائحة المراجع

أ. بيبليوغرافيا:

- أمين خالد، **المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة "ما بعد الدراما"**، (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012.
- أمين خالد، **المسرح والوسائط**، (مؤلف جماعي)، منشورات الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012.
- أهرى عبد المجيد، **مسرح ما بعد الدراما؛ إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي**، مجلة العلامة، ع 2، 2016.
- إيريكا فيشر ليتشه، **جماليات الأداء**، ترجمة: مروة مهدي (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012)، 210-215.
- بافيس باتريس، **معجم المسرح**، ترجمة ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، سنة 2015.
- بينافينتي جاسينتو، **الأخلاق في المسرح**، مجلة الآداب الأجنبية، ع 75، يوليو 1993.
- تيس ليمان هانز، **مسرح ما بعد الدراما**، ترجمة مروة مهدي عبيدو، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، الدورة 25.
- الجبري حمدي، **مسرح الطفل في الوطن العربي**، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002.
- جميل حمداوي، **حول المسرح الإسلامي**، دار ركاز، المغرب، الطبعة الثانية، 1997.
- دياب مفتاح محمد، **ثقافة وأدب الأطفال**، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 1995.
- عزيزة محمد، **الإسلام والمسرح**، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1987.
- فيشر ليتشه إيريكا، **جماليات الأداء**، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، سنة 2012.
- ماجد عرسان، **فلسفة التربية، دراسة مقارنة بالفلسفات التربوية**، الأردن، دار الفتح للدراسات الإسلامية ط1 1430هـ 2009.
- محمود صلاح حنفي، **تفعيل دور مسرح الأطفال في تنشية الطفل العربي**؛ تصور مقترح، مجلة العلوم النفسية والتربوية، 8 (1)، أبريل 2019، الجزائر.

- مصري إيهاب عيسى وعبد الرؤوف محمد طارق، **القيم التربوية والأخلاقية، مفهومها، أسسها، مصادرها**، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2013.
- المنيعي حسن، **المسرح العربي ما بعد الدراما** (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012.
- النكلاوي شوق عبادة أحمد، **القيم التربوية في مسرح الطفل**، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، المجلد السادس، ع 26، يناير 2020، مشورات كلية التربة النوعية، جامعة المنيا، مصر.
- يوسفي حسن، **الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح** (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة. ط 1، طنجة، 2012.

ب. ويبوغرافيا:

- أحمد فؤاد عبد الحميد بكري، **مسرح الطفل العربي بين الواقع والمأمول**. https://annabaa.org/nbahome/nba74/masrah.htm
- باتريس بافيس، **تأملات في مسرح ما بعد الدراما**، تعريب المبارك الغروسي. / https://furja.ma/ar
- محمود عواد، **عوالم مسرح ما بعد الدراما**، مجلة نقد 21، ع 16، مارس 2023. https://naqd21.com
- مسعود جونيش، **التحول الإنساني في مسرح ما بعد الدراما**. https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?Articl

ج. المراجع الأجنبية:

- Erika Fischer-Lichte. The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies. Translated by Minou Arjomand. (London: Routledge, 2014). DOI: 10.4324/9781315776182.
- Pavis, Patrice. "Staging the Crisis: On the Representation of Value in Contemporary Theatre." Performance Research 25, no. 3 (2020): 55-62. DOI: 10.1080/13528165.2020.1789456.
- Smith, John P. C. E. "Pragmatic Voids: The Unsaying of Ethics in Post-Millennial Theatre." Journal of Dramatic Theory and Criticism 34, no. 2 (2020): 112-130. DOI: 10.1353/jdtc.2020.001.

- Van Kesteren, Aloysius. "The Semiotics of Silence: Valueless Language in Handke's Plays." Semiotica 2021, no. 238 (2021): 89-105. DOI: 10.1515/sem-2020-0112.
- Zhang, Wei. "A Corpus-Based Stylistic Analysis of Dialogue in Post-Dramatic Texts." International Journal of Corpus Linguistics 27, no. 1 (2022): 45-68. DOI: 10.1075/ijcl.20045.zha.