

## ما بعد الحداثة والمسرح في السودان

سعد يوسف عبيد

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا - كلية الموسيقى والدراما - أستاذ مشارك

## المقدمة:

المسرح فن وثيق الصلة بحركة المجتمع وتحولاته الفكرية والاقتصادية والسياسية وغيرها، عليه فإنه فن لا تتسم نظرياته بالثبات لفترات طويلة. ولعل ذلك يبدو لنا واضحاً عند تأمل واقع العالم منذ القرن حيث ظل يشهد تحولات كبيرة وسريعة، وقد أدت تلك التحولات إلى خلخلة القناعات الفكرية والفنية فظهرت أعداد كبيرة من الاتجاهات الفلسفية والفنية كان المسرح العالمي مساهماً فيها بقدر مناسب، مؤثراً فيها ومتأثراً بها. لقد ساعد على سرعة انتشار التحولات الاجتماعية والفنية التطور المتسارع في وسائل الاتصال. وعلى ذلك يمكن القول إن المسرح في السودان عرضة للتأثر بالاتجاهات الحديثة والمعاصرة التي ظلت تتعرض لها حركة المسرح العالمي ومن بينها ما يسمى بالاتجاهات الحداثية ثم (البعديات) ومن أبرزها ما بعد الحداثة. فما هو موقف المسرح في السودان من الحداثة وما بعد الحداثة؟

تحاول هذه الورقة البحث في تجليات تيار ما بعد الحداثة في الممارسة المسرحية السودانية (فنياً وفكرياً) لما لمثل هذه التيارات الفكرية الرافضة من أهمية في تجديد دماء الحركة المسرحية الراكدة وتحريك أوصالها المتكلسة.. ثم إنها، في تمرداها تصبح أكثر تعبيراً عن واقع اليوم الذي فقد التماس مع أشكال المسرح التقليدية إننا الآن امام عدد من الأسئلة المفصلية التي تتصل بمصير ومسار حركة المسرح في السودان، إنها وقفة ضرورية لمساءلة ما يقدم من مسرح: هل يعبر حقيقة عن واقع المتفرج؟ هل يناقش قضايا الملحة؟ هل يتقدم الإنسان أم هل يسير خلفه؟ وهل يقدم القضايا في شكل جديد متجدد أم هل لا يزال المسرح في السودان يجتر تقاليده القديمة؟

إن الاجابات عن هذه الأسئلة تشير إلى مدى الأزمة التي هو فيها هذا المسرح إذ إن واقع السودان خلال العقود القليلة الماضية قد مر بمتغيرات كبيرة ومتعددة ولا يزال المسرح يجتر شكله القديم.. المسرح ثابت في السودان ومن حوله يموج بالمتغيرات الكبرى.. حروب واتفاقيات تغيرات في البنيات السياسية والاقتصادية تفرز تحولات على مستوى البنية الاجتماعية.. ضغوط داخلية وخارجية ذات أثر واضح في سلوك الفرد.. ثقافات وتقاليد أصبحت عرضة للمؤثرات الخارجية عبر وسائط الإعلام. إن هذه التحولات ليست حكرًا على السودان وحده بل إنها شملت العالمين العربي والأفريقي. ففي العالم من حولنا تخلخت الثوابت واختلت القيم القديمة حيث أصبح المواطن يحس بأنه في مواجهة عدو لا يعرف متى يسلبه حياته.. انفجارات في كل مكان.. جثث تملأ الأفاق تفيض بها أخبار التلفزيون على مدار الساعة.. الاستعمار بكل أشكاله ووجوهه يمسك بقبضته الدول العربية والأفريقية دولة بعد الأخرى.. مستعمر يقتل المواطن ليخلصه من قاتله الوطني، ومواطن يفجر نفسه وبني وطنه.

عالم على هذه الصورة لن تصلح للتعبير عنه أو تغييره اتجاهات المسرح القديم لأن القضايا قد تمرتت على مبدأ المنطق والسببية، فأصبح المجتمع المحيط بالسودان مستعداً لشكل متمرّد من أشكال المسرح.

عليه فإن التيارات المتمردة هي الأكثر صدقاً في التعبير ومواجهة قضايا اليوم كما واجهتها التيارات المتمردة في الغرب ومن بينها تيار ما بعد الحداثة.

لكل ذلك فإننا في هذه الورقة نبحث في تيار ما بعد الحداثة وصوره على خارطة المسرح في السودان، كما نحاول الاجابة علي السؤال على مدى أهمية ما بعد الحداثة وكافة التيارات الغربية المعاصرة وضرورتها لراهن المسرح السوداني.

## ما بعد الحداثة :

إن ما بعد الحداثة «Postmodernity» - فنياً ونقدياً- مصطلح صعب التحديد على وجه الدقة إذ اتفق الكثير من الدارسين على عدم وجود تعريف مانع جامع لهذا المصطلح ( ما بعد الحداثة حركة صعب تحديدها لكنها مؤثرة) كما يحيل د. عبد العزيز حمودة قصر عمر المدرستين النقديتين اللتين أفرزتهما ما بعد الحداثة إلى: (التيه الذي انتهى إليه النقد الغربي في ظل غموض النظرية ومراوغتها). أما نكاي فقد ظل يؤكد خلال فصول كتابه ( ما بعد الحداثة والفنون الأدائية) رفضه لتحديد

المصطلح بأطر معينة لأنه يرى أن إحدى خصائصها هي (مقاومة أي تحديد بسيط لوسائلها وأشكالها)، لكنه يعتبر النظر إليها (باعتبارها مجموعة من التجليات والممارسات العديدة المنوعة هي أنسب مدخل لتناول تلك الأنواع من العروض والانشطة الفنية المنوعة التي تفسد وتقوض التقسيمات والتصنيفات الفنية التقليدية، أو التي تستدعي الأنماط السائدة في رؤية وقراءة وفهم الأعمال الفنية ثم تعارضها وتقاوم سلطتها).

أما على المستوى الفكري فإن بعض دارسي الفلسفة يعتبرون أن مابعد الحداثة هو الوعي بنهاية الحداثة وأن هذا الوعي قد أدى بما يسمون بفلاسفة ما بعد الحداثة إلى موقف نقدي من الحداثة وتعتبر د. عطيات ابو السعود ان ذلك الموقف قد تمثل في (تجربة جديدة تظهر في شكل التحدي للتقاليد والسلطة، ومراجعة وفحص المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقيا وتفكيكها لبيان نزعتها المنطقية المركزية، وفي تبني كل ما هو جديد أو غير مألوف. كما تتجلى أيضاً في الكشف عن المسلمات والقوى التي كانت فاعلة في الرؤية الحداثية، وإخضاع هذه القوى الأيديولوجية والتقنية للتحليل النقدي الدقيق. أو بالأحرى للتحطيم أو التفكيك) كما تعتبر أن في تيار ما بعد الحداثة قد حدث إمتزاج ( بين الفلسفة والنقد الأدبي، فكان هذا الأخير هو الميدان الرئيسي الذي شهد التطبيقات العملية لهذه التيارات) بل إن نك كاي يعتبر ما بعد الحداثة تحاول أن تتحدى وتسد الأفكار السائدة عن كل فن من الفنون ( فإنها لذلك تدفع الناقد بدوره الى تجاوز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الانسانية).

من كل ذلك يمكن القول إنه برغم غموض المصطلح وصعوبة تحديده فإن تيار ما بعد الحداثة قد خلق لنفسه فضاءً فكرياً رافضاً لكل المسلمات القديمة التي تتحكم في كافة مناحي الحياة، كما أنه على المستوى الفني لم يكن برفض التقاليد الفنية القديمة والمستحدث منها وإفسادها وإخضاعها للتفكيك، بل تشكك في الحدود الفاصلة بين الفنون المختلفة فجاء العرض المسرحي المنتمي إلى هذا الفضاء متمرداً على كافة الفرضيات الفنية بما في ذلك الفرضيات المقترحة من العرض المسرحي نفسه.

#### زمان مابعد الحداثة والمسرح العربي:

إن كان ذلك هو زمان مابعد الحداثة في المسرح الغربي على المستويين الفكري والفني فما هو موقف المسرح العربي منه؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لتستعصى على الدارس الواحد فتحتاج الى توفر عدد من الدارسين من أقطار عربية متعددة، إلا أن المراقب لواقع المسرح العربي يمكن أن يخرج بانطباع عام هو أن المسرح السائد في الوطن العربي هو مسرح تقليدي في شكله ومستوح من مس القضايا العربية المهمة بجرأة وتسيطر عليه عروض الإضحاك، وقليلة هي تلك التجارب التي تحاول هز أركان التقاليد المسرحية السائدة، وبالتالي لا يمكن القول إن التيار مابعد الحداثة موقعاً مؤثراً في خارطة المسرح العربي. ولعل جملة من الأسباب قد خلقت هذا الواقع من بينها أن التجارب الجديدة المتمردة على المسرح السائد لا تجد فرصتها في الانتاج والعرض من قبل القطاعين العام والخاص، فإن كنا لا نتوقع دخول القطاع الخاص في مثل هذه المغامرات فإن القطاع العام نفسه- في غالب الدول العربية- لا يشجع مثل هذه التجارب. بجانب أن من يقوم بها غالباً ما يكون من قبلي الخبرة وديمي السلطة من شباب المسرحيين، إضافة إلى ارتباطها أو ربطها باتجاهات سياسية مناهضة للحكومات وغياب الغطاء الإعلامي والاهتمام النقدي الجاد. وفوق كل ذلك غياب حرية التعبير- وإن تفاوتت نسب الغياب بين الدول العربية- ووقوف السلطات في وجه المحاولات الجادة لتغيير وجه المسرح باعتباره تمرداً على المؤسسة المسرحية يستبطن تمرداً آخر على السلطة السياسية نفسها. وتصبح أهم المنافذ هي المهرجانات الصغيرة الخاصة بمسرح الشباب والهواة، ويبقى مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي هو أهم المنافذ المعينة على تشجيع التجارب المتمردة على المسرح السائد.

#### تجارب سودانية في زمن مابعد الحداثة:

لا يختلف المسرح السائد في السودان عن مجمل المسارح السائدة في الوطن العربي، إذ إنه كان ولا يزال مرتبطاً بحركة المسرح العربية وقد ساعدت القنوات الفضائية في العقود الأخيرة (زمن مابعد الحداثة) في التأثير في هذا المسرح بما تبثه من

كوميديا الإضحاك والتسلية. إلا أنه من وقت لآخر تظهر بعض التجارب المتمردة على هذا المسرح، فهل جرب السودانيون في مسرحهم تيارات مابعد الحداثة؟

لا يمكننا أن نزعّم بأن تيار مابعد الحداثة بالمعنى المذكور في هذه الورقة قد وجد موقعاً له في خارطة المسرح في السودان أو حتى قامت تجارب مفردة قاصدة لإتباع أساليب مابعد الحداثة. إلا أننا نحاول هنا اعتماد أسلوب نك كاي في إنتخاب بعض العروض المتمردة التي اتخذت أساليب ووسائل لتقويض الحدود الفنية والتصنيفات والتقسيمات التقليدية والمقاومة لسلطة النص وسلطة الصوت السردي الواحد والتفسيرات المعتمدة. وبالتالي فإن العروض المنتخبة تقع تحت مصطلح Postmodernity وهو حسب ترجمة د. نهاد صليحة (يشير الى تيار أو توجه فكري عام ارتبط بفترة تاريخية معينة وانعكس في نتاجها الفني والفكري سواء وعاه المبدعون أم لا) وهي هنا تفرق بين هذا المصطلح ومصطلح Postmodernism الذي تراه مشيراً لادراك واعى لهذا التوجه وانتماء شبه مذهبي له.

إن المتأمل لحركة المسرح في السودان منذ تجاربه الأولى عند مطلع القرن الماضي، يلاحظ أن وجود المسرح نفسه هو فعل من أفعال الحداثة في الحياة السودانية، وان بعض التجارب التي كانت تظهر بين الحين والآخر محاولة التمرد على أشكال المسرح السائدة كانت تحمل بعض أساليب ما بعد الحداثة نحاول في السطور اللاحقة التعرض لبعض نماذجها.

### تجارب الستينيات والسبعينيات:

من بين التجارب المبكرة تجربة جماعة (أبادماك)\* في تقديم عروضها في إحدى ساحات الخرطوم متمردة على معمار المسرح المعروف وإلى حد ما على معمار النص المسرحي نفسه، وهي تجارب امتزج فيها المد الثوري لثورة أكتوبر 1964 بارهاصات النهضة المسرحية واختلط فيها سياسيون متمردون على نظام ما قبل الثورة بالمسرحيين المتمردون على المسرح السائد آنذاك وعلى رأسهم عبد الله علي إبراهيم .

أما في سبعينيات القرن الماضي فقد نشأت داخل معهد الموسيقى والمسرح جماعة مسرحية اسمت نفسها (جماعة مسرح الشارع) كانت تتكون من طلاب المسرح آنذاك أمثال الشفيق إبراهيم ومحمد السندي دفع الله وموسى الأمير وكتب هذه الورقة، وطلاب الموسيقى أمثال ابو عركي البخيت وخليل اسماعيل. وقد أصدرت هذه الجماعة مانيفستو حددت فيه رأيها في المسرح السائد آنذاك وعزمها على تقديم مسرح بديل مختلف.

كانت الجماعة تتجمع في إحدى ساحات المدن او القرى دون تخطيط مسبق ثم تبدأ في الغناء بمصاحبة آلة العود فيتجمع بعض اهالي المنطقة وغالب اطفالها.. يجلس الجميع في دائرة ثم يبدأ طرح بعض القضايا في شكل حكايات قصيرة وألعاب شعبية وتمثيل ورقص وغناء، يشترك فيها الجميع دون تمييز بين أعضاء الجماعة او أهالي المنطقة. إلا ان هذه الجماعة لم تستطع الصمود بسبب انها كانت تتكون من طلاب وعندما تخرجوا استوعبتهم المؤسسة الرسمية فانخرطوا في المسرح السائد.

هذه التجارب لم تجد الاهتمام الكافي من النقد والتقويم والتنظير فاندثرت، وعلى الجانب الآخر نشطت دعوات رافضة على مستوى التنظير لكنها لم تخضع للتجريب العملي مثل دعوة التشكيلي حسن موسى وبولا الرافضة للنص المسرحي والمسرح كأدب لتستعيب عنه بالتشكيل أي بالصورة فرغ شعاع (الاحتمالات القادمة للمسرح تشكيلية) وأعلننا موت النص لكنهما توقفا عند مستوى الدعوة في الندوات وعلى صفحات الصحف.

### تجارب نهايات القرن العشرين:

أدت النهضة المسرحية في السبعينات التي كان مركزها المسرح القومي بأمر درمان ، وبرعاية الدولة، إلى انخراط المسرحيين في المسرح السائد فقلت التجارب المتمردة ، نحاول هنا التعرض إلى تجربتين متمردتين من تجارب زمان المسرح السائد إحداهما تجربة مسرحية المجاعة والأخرى تجربة مسرح الكارو نتخذهما مثالاً للتجارب المتمردة في نهايات القرن الماضي.

### تجربة (المجاعة):

وهي عبارة عن عرض مسرحي قدمه المخرج الفاتح مطيع مع بعض طلاب معهد الموسيقى والمسرح عام 1986 بمسرح قصر الشباب والأطفال بكلية التربية بجامعة الخرطوم، والفاتح مطيع مخرج بدأ الإخراج في مطلع السبعينيات بمراكز

الشباب ولم تتح له فرصة الإخراج على المسرح المحترف وهو شاعر يكتب شعراً حدثياً متمرداً يكشف فيه من حيث المعاني والكلمات عن المسكوت عنه لذلك لا تجرؤ الصحف على نشر الكثير من قصائده. انفع الفاتح مطيع بالمناظر المأساوية التي كانت قد نتجت عن الجفاف والتصحر الذي ضرب اجزاء واسعة من السودان في مطلع الثمانينيات فصاغ عرضاً متمرداً على كل شيء السلطة والجمهور والمسرح مستغلاً مناخ الحرية الناتج عن انتفاضة ابريل.. دخل الجمهور صالة المسرح وجلسوا في انتظار رفع الستار إلا أن الستار لم يرتفع طيلة العرض، أما الممثلون فقد دخلوا مع الجمهور الصالة وبدأوا في تقديم عرض لا يلتزم بشيء من تقاليد المسرح محاولاً عن عمد تقويضها جميعاً.. العرض خلف سخطاً كبيراً على المخرج والممثلين حتى أن الناقد شمس الدين يونس كان قد وصف عرض كلية التربية بأنه قد أثار غضب الجمهور واستهجاناً لأن الجمهور المكون من طلاب كلية التربية لم يكن معتاداً على هذه النوعية من العروض. إن الفاتح مطيع في هذا العرض - ودون وعي منه - قد قدم شكلاً من أشكال مسرح ما بعد الحداثة لجمهور لم يكن مستعداً لهذه النوعية من العروض فتوقف الفاتح مطيع وتوقف مسرحه حتى اليوم.

### مسرح الكارو:

وهو مسرح متمرد أسسه المخرج والممثل عز الدين كوجاك في مدينة ود مدني وقد سمي هذا المسرح بمسرح الكارو لأن كوجاك كان يستأجر عربة (كارو) وهي عربة لنقل البضائع داخل الأسواق تجرها الخيول.. كان كوجاك يوقف العربة في الأسواق والساحات ويصعد فوقها ليقدم عرضاً يشرك فيه الجمهور ولا يكثرث إلى الكثير من قواعد المسرح لكنه أقل تطرفاً في تقويض المسرح السائد من الفاتح مطيع لذلك فقد استمر مسرحه إذ إنه لا يزال يقدم تجاربه كلما سحت له الفرصة.

### تجارب معاصرة:

في الزمن المعاصر ومنذ بدايات الألفية الجديدة نشطت التجارب التي أظهرت قدراً من التمرد على المسرح السائد اقترب بها من مسرح ما بعد الحداثة.

لقد شهد العقد الماضي تزايداً في عدد الفرق والجماعات المتمردة على المسرح السائد من خريجي معهد الموسيقى والمسرح وقصر الشباب والأطفال ، فلم تكن حركتهم من أجل خلق تيار جديد أو تأثراً بتيار وافد من خارج الحدود كتيار الحداثة أو ما بعدها أو غيرهما، لكنها كانت رد فعل غاضب من إهمال المؤسسة الرسمية لهم فرفضوا شكل المسرح الذي كانت تقدمه تلك المؤسسة فقدموا عروضهم خارج المؤسسة فاطلق عليهم (مسرح الهامش) وهي تجارب كثيرة ومتناثرة مكاناً وزماناً. وسوف نختار هنا بعض النماذج التي رأينا فيها بعض خصائص ما بعد الحداثة وإن لم ينتبه أصحابها إلى هذا التيار أو يشاروا إليه.

### مسرح الرجل الواحد:

وهو مسرح المخرج والممثل سيد عبد الله صوصل من خريجي معهد الموسيقى والمسرح وهو مسرح هو مخرجه ومؤلفه وممثله الوحيد وإن كان في بعض عروضه يشاركه ممثلون آخرون. صوصل في مسرحه لا يلتزم بأسس كتابة المسرحية والكلمات عنده لا تنازم دلالاتها المعروفة لكنه كمخرج يهتم بعنصر الفرجة ومشاركة الجمهور في العرض المفتوح لذا فهو يصمم عروضه لتقدم في الساحات العامة والمراكز الثقافية المحلية والأجنبية. تحفل عروض صوصل بما يستفز المشاهد إلى حد كبير كأن يذلق ممثلوه الألوان على المشاهدين أثناء العرض جرياً وراء رد فعل غاضب لمشاهد ظل طوال العرض متفرجاً غير مشارك وهو يستقبل بفرح ردود أفعال الجمهور مهما قست عليه، لذا فهو يحاول البحث عن جمهور مختلف عن جمهور المسرح السائد أو هو يبحث عن مسرح يخلق جمهوراً يبأني للمسرح من أجل خوض تجربة ما ومستعداً لنتائجها لا متفرجين وحسب.

### مسرح أسامة سالم :

أسامة سالم - أيضاً- هو من خريجي المعهد المتخصصين في الإخراج. بدأ تجاربه في إطار المسرح السائد لكنه اتجه مؤخراً إلى شكل مخالف من أشكال المسرح ، قريب الشبه بمسرح الشارع يعتمد فيه على نقل المسرح إلى مناطق الكثافة

الجماهيرية. إذ اعتمد في مسرحية (صفر يا قطر) على مقطورة مركب عليها عربة قطار ينتقل بها من مكان إلى آخر . عندما يتجمع الناس حول المقطورة بشكلها الغريب يبدأ العرض الذي يخرج فيه كثيراً على شكل المسرح السائد .

#### ملاحظات حول التجارب السودانية:

لعلنا نلاحظ في كل هذه النماذج أن القائمين عليها هم من شباب المسرحيين المتمردون على المؤسسة المسرحية وليس من بينهم كبار المسرحيين، كما يلاحظ أنهم تمردوا على هذا المسرح بعد أن أوصدت أبوابه في وجوههم فقدموا خارجه تجارب لا تعترف به كمبنى ولا تعترف بأسس بناء المسرحية ولا بخطوط الرقابة الحمراء فضحت بعض مضامين وأشكال عروضهم المسكوت عنه اجتماعياً أو سياسياً، لكنهم لم يضعوا أساساً نظرياً قوياً لاتجاهاتهم في الممارسة المسرحية ولم تواكب ممارساتهم تلك حركة نقدية واعية أو دراسات تقييمية راشدة.

كما يلاحظ - أيضاً - عدم ثباتهم على مبدأ رفض المسرح السائد والمؤسسة المسرحية التي دائماً ما يهاجمون سدنتها في الصحف والندوات، لكن الكثيرين منهم هم دائماً على استعداد للمشاركة في عروض المسرح السائد حين تتاح لهم الفرصة وهم يمثلون غالب المشاركين في المهرجانات التي تترجمها المؤسسة المسرحية أو ترعاها مثل سلسلة مهرجانات نمارق أو البقعة وحتى مهرجانات الثقافة وإنهم حينها يخضعون لعروضهم لشروط المؤسسة الرسمية.

إن هذه التجارب وإن جمع بينها تمرداً على المسرح التقليدي المعروف، فإنها لم تتجمع لتشكل تياراً مسرحياً واحداً فهي عبارة عن جهود فردية تجد من يدعمها مادياً ومعنوياً حيناً وتفتقر إلى الدعم في غالب الأحيان .

كما يمكن اعتبار هذه التجارب (مسرح مخرجين وممثلين) وليس للمؤلفين دور فيها إذ إنها تجارب لا تحقّق بالنص ولا تعترف بسلطة اللغة ودلالاتها وقد تقلص دور المناظر المسرحية والأزياء والماكياج فيها إلى الحد الأدنى نظراً لطبيعة أماكن غالب عروضها والتزامها بفقر المسرح.

إنه لجدير بالقول هنا إن هذه التجارب رغم أن ما يمكن أن يؤخذ عليها من مأخذ ، فإنه لا يمكن إهمال دورها في خلق حراك في اتجاه خلخلة القناعات بالمسرح السائد.

عليه فإن ظهور الكثير من سمات تيار ما بعد الحداثة قد لا يعني أن تلك التجارب تنتمي لهذا التيار بحيث نطلق عليها أعمالاً (ما بعد حداثية) Postmodernism حيث إنها تجارب تقع في غالبها في إطار (ما بعد الحداثة) Postmodernity. وهنا يمكن أن نسأل: هل نجد بأساً في أن لا نعثر على تيار ما بعد حداثية Postmodernism في المسرح في السودان أو الوطن العربي؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقول إن المشكلة ليست في أن لا يعرف مسرحنا تيار الحداثة وما بعدها أو أي تيار آخر من تيارات المسرح الغربي المعاصرة، بل المشكلة أن يظل المسرح ثابتاً مستكيناً لا يتعرض لتجارب جديدة تخلخل قناعاته القديمة بينما المجتمع من حوله يتحرك ويمور بالمتغيرات الكبيرة. فإن استمر الحال على ما هو عليه فسوف يأتي اليوم الذي يفقد فيه مسرحنا جمهوره، وفقدان الجمهور، كما هو معروف، هو الموت الحتمي للمسرح.. عليه فإنه يتوجب البحث بجديّة عن مسرح جديد. فالمسرح الحي هو المسرح القادر على تجديد نفسه وهو الذي يحتقن بحركات التمرد فقد أكد ستاين أن تاريخ المسرح هو تاريخ الثورات والتمردات:

The story of the theatre is one of rebellion and reaction, with new forms challenging the old.<sup>17</sup>

#### الخاتمة:

إنه لمن الدروس المستفادة من زمن ما بعد الحداثة الغربي أنه وعلى الرغم من الانتقادات التي كانت وما تزال توجه لتيارات ما بعد الحداثة فإنها قد أكدت أن المسرح بحاجة إلى تغيير وإلى اتجاهات جديدة تعدل مساره فكرياً وفنياً. إذ إنه لا يمكن الاكتفاء فقط بإضافة الأفكار والمضامين الجديدة إذ إنه لا بد لكل فكر جديد من أن يقترح شكلاً فنياً جديداً ملائماً له، عليه فإنه يصبح من الصعوبة بمكان الفصل بين الفكر المطروح في العرض المسرحي وشكله الفني.

<sup>17</sup> Styan, J.L. Modern Drama In Theory & Practice, London, Cambridge University Press, 1983, p. XI.

وبما أنه ليس من أهداف هذه الورقة طرح مسرح جديد بديلاً عن المسرح السائد إلا أنه، وبعد ان اتضح أن تيار الحداثة وما بعدها من تيارات بل ومجمل مدارس واتجاهات المسرح الغربي لن تصلح بديلاً للمسرح العربي السائد فإننا نحاول هنا الإشارة إلى بعض معالم الطريق الذي قد يقود إلى مسرح بديل. إن هذه المعالم لم تتلخص في دراسة جذور المجتمعات العربية بحثاً عن جوهر هذا المسرح الجديد دون الكف عن دراسة الاتجاهات المختلفة في مسرح الغرب لانتقاء ما يناسبنا من أساليب تم تجريبها وأثبتت نجاحها. فأساليب ما بعد الحداثة - على سبيل المثال - لا تصلح في مجملها لمسرحنا الذي يقدم لجمهور مختلف في ثقافته عن ذلك المجتمع الذي أنتجت ثقافته تيار ما بعد الحداثة، غير أن فكرة التمرد نفسها هي فكرة صالحة لمعالجة بعض أدواء حركتنا المسرحية. نحن نعلم بأن المسرح عندنا هو منتج غربي لكننا ما دمنا قد أنبتناه في التربة العربية فإنه يتحتم علينا تطويره بتطعيمه بعناصر من ثقافتنا تجعله قادراً على تلبية مطالبنا وعلى تجديد نفسه على الدوام.

#### المراجع:

1. أرنست جيلنر، ما بعد الحداثة والعقل والدين، ترجمة معين الإمام (دمشق: دار المدى، 2001).
2. د. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص (الكويت: عالم المعرفة، 2003).
3. د. عطيات أبو السعود، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين (الاسكندرية: منشأة المعارف جلال، 2002).
4. نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة: د. نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999).
5. Styan, J.L., Modern drama in theory & practice, London, Cambridge university press, 1983.